

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

Звуци Београда

**сједињавање конкретних звукова и призора у
вишемедијском делу**

аутор:

Марко Стојановић

ментор:

Срђан Хофман, ред. проф.

Београд, мај 2014.

САДРЖАЈ

1. АПСТРАКТ	5
1.1. Апстракт.....	5
1.2. Abstract	6
2. УВОД	7
3. ПОЕТИЧКИ ОКВИР РАДА.....	9
3.1. Простор који нас окружује.....	9
3.2. Мој град, Београд	12
3.3. Идеја за рад.....	14
3.4. Ослушкивање.....	14
3.5. Звучни пејзажи	16
3.6. Звучна слика Београда.....	17
3.7. Визуелне фасцинације	18
3.7.1. Панорама града	19
3.7.2. Београд са улица	20
4. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР РАДА	23
4.1. Модерна технологија у уметничкој пракси.....	23
4.2. Рани експерименти у области звука и музике.....	24
4.3. Конкретна музика.....	25
4.4. Електронска музика	26
4.5. Саунд арт.....	30
4.6. Техно музика	33
4.7. Експериментални филм	34
4.8. Видео арт.....	38
4.9. Веза експерименталне музике и видео арта	39
4.10. Видео инсталације и подела.....	40
4.10.1. Видео инсталације затвореног кола	42
4.10.2. Вишемониторске видео инсталације	46
4.10.3. Вишеканалне видео инсталације.....	49
4.11. Појам вишемедијског дела.....	52
4.11.1. Фиктивна вишемедијска уметност.....	53
4.11.2. Реална вишемедијска уметност.....	55

5. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА	57
5.1. Прва размишљања о звуку Београда	57
5.2. Истраживање на тему звука Београда	58
5.3. Стварање концепције дела	61
5.3.1. Утврђивање свих елемената дела	61
5.3.2. Постављање основних идејних решења свих елемената	62
5.3.3. Међусобно усклађивање елемената	63
5.4. Разрада звучног аспекта	64
5.4.1. Драматургија звука	65
5.4.3. Синопис	66
5.4.4. Ритам, динамика и трајање	66
5.5. Разрада визуелног аспекта	68
5.5.1. Одређивање реализационе форме	68
5.5.2. Утврђивање изражајних средстава	70
5.5.3. Одређивање садржаја	72
5.6. Разрада скулптуралног аспекта	74
5.6.1. Простор	75
5.6.2. Форма	77
5.7. Спајање звука, слике и скулптуре	79
5.7.1. Медијска самосталност – медијска једнаковредност	79
6. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	82
6.1. Припрема	82
6.1.1. Израда сценарија и књиге снимања	83
6.1.2. Израда скица скулптуралног елемента	86
6.1.3. Одређивање локација и термина снимања	89
6.1.4. Одабир потребне опреме за снимање и постпродукцију	90
6.1.5. Обезбеђивање дозвола за снимање и излагање	93
6.1.6. Прављење калкулације трошкова и обезбеђивање средстава	95
6.2. Реализација	98
6.2.1. Звук	99
6.2.2. Видео	108
6.2.3. Скулптура	118
6.3. Финализација	126
6.4. Пробе	127
6.4.1. Студије изводљивости	127
6.4.2. Завршне пробе	129

6.5. Промоција и маркетинг	130
7. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	134
8. СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	136
9. ПРИЛОЗИ.....	138
10. БИОГРАФИЈА АУТОРА	139

1. АПСТРАКТ

1.1. Апстракт

У студији *Звуци Београда – сједињавање конкретних звукова и призора у вишемедијском делу* објаснио сам своје идеје, поетику и методе рада којима сам остварио свој истоимени уметнички пројекат, рађен под менторством ред. проф. Срђана Хофмана на завршетку вишемедијских докторских студија на Универзитету уметности у Београду. У овом тексту сам се бавио проблематиком настајања једног вишемедијског дела, која се односила на: стварање концепције дела, одабир форми свих његових медијских чиниоца, уодношавање медијских линија ради стварања целовитог уметничког дела, реализацију и финализацију дела и излагање дела на јавном простору.

Уметничко дело које је предмет ове студије, представља практични део мог докторског уметничког пројекта, а реализовано је у виду вишемедијске уметничке инсталације, сачињене од три основна медијска елемента: звука, видеа и скулптуралног елемента. Текст описује шта ме је то инспирисало и навело да се одлучим за такав избор медијских чинилаца, како сам дошао до њихових коначних форми и како сам на крају начинио медијску симбиозу.

Тематски аспект студије бави се идејом *сједињавања звукова и призора Београда у вишемедијском делу*, тако што описује како су моје визуелне и звучне фасцинације Београдом пронашле најбоље медијско превођење. Ово превођење вршено је употребом модерне технологије, која заузима значајно место у осмишљавању и реализацији радова из мог стваралаштва.

Кључне речи: вишемедијска уметност, вишемедијско дело, електроакустичка музика, конкретна музика, саунд арт, електронска музика, техно музика, видео арт, експериментални филм, видео инсталација, видео мапирање (*projection mapping*), град Београд.

1.2. Abstract

Sounds of Belgrade – merging of sounds and sights in a multimedia piece, represents my art study which was completed under the mentorship of professor Srđan Hofman as a final project of multimedia doctoral studies at University of Arts in Belgrade. In this study, I have presented my ideas and methods which were the groundwork for my project – *Sounds of Belgrade*. This text delivers the issue of construction of a multimedia piece which refers to: concept of the piece, choice of the forms and its media factors, adapting the relationship of media lines in order to form an integral art piece, realisation and finalisation of the piece and the display of the piece in a public space.

Art piece which is the subject of this study, represents the practical part of my doctoral art project. It is materialised in the form of a multimedia installation, consisting of three basic media elements: sound, video and sculpture. The text describes the source of my inspiration and explains my choice of media elements, how I reached their final forms and how I composed media symbioses.

The theme aspect of this study deals with merging of sounds and sights of Belgrade in a multimedia piece by describing how my visual and sound fascination of Belgrade have found optimum media interpretation. This interpretation is realised by implementing modern technology, which is a significant factor in design and realisation of my art work.

Keywords: multimedia art, multimedia piece, electroacoustic music, musique concrète, sound art, electronic music, techno music, video art, experimental film, video installation, projection mapping, city of Belgrade.

2. УВОД

Схватање вишемедијског дела, у ширем смислу, а вишемедијске инсталације у ужем, као уметничке творевине која подразумева употребу најмање два различита медија у циљу стварања једног дела, подстиче свест о томе да је за реализацију таквог дела неопходно познавање природе разнородних медија и способност уметника да њима манипулише на начин којим ће их обликовати у форму прикладну вишемедијској симбиози. Вишемедијалност оваквог дела уметник користи тако што своју идеју, насталу на основу познавања различитих уметничких пракси, усмерава ка различитим чулима њених примаоца – публике. Познавање перцептивних особина људских чула, као и формалних и естетских вредности медија којима се на та чула делује, представљају полазну тачку за креирање вишемедијског дела, односно вишемедијске инсталације.

Студија Звучи Београда – сједињавање конкретних звукова и призора у вишемедијском делу, има за циљ да предочи поетичке, методолошке и теоријске аспекте стварања вишемедијског дела и да кроз анализу практичног рада образложи реализационе поступке његовог настанка. Особености медија, „задужених“ за вишемедијалност овог дела, ова студија обрађује из угла оних теоријских и практичних дисциплина, које су, на директан или непосредан начин, утицале на настанак конкретног дела.

Дело које је подвргнуто анализи представља практичан део докторског уметничког рада, које идеју „сједињавања конкретних звукова и призора у вишемедијском делу“ преводи у облик физички изведеног уметничког дела, и то у форму вишемедијске инсталације под називом „Звук Београда“. Ова уметничка инсталација је настала сједињавањем три медијска елемента – звука, видеа и скултуре, а писани део докторског уметничког пројекта који следи, приказује пут сваког од њих: од настанка идеје – до финализације. Поред анализе сваког медијског чиниоца дела, студија ће се бавити и њиховим међусобним односима, као и процесом њиховог сједињавања у кохерентну целину. За реализацију овог дела, поред поетског надахнућа, теоријског усмерења и методолошке организације, било је неопходно и техничко-технолошко знање, које се огледало у способности манипулације медијима

употребом нових технологија. Веза уметности и модерне технологије је данас веома честа, а за уметнике који се њоме баве, знање из те области омогућава сопствено деловање у пољу технолошких иновација, чиме, кроз модерну технологију, граде пут сопственог уметничког израза.

3. ПОЕТИЧКИ ОКВИР РАДА

Звук Београда представља вишемедијску инсталацију која граду Београду даје нови аудиовизуелни идентитет. Инсталацију сачињавају три основна медија: звук тј. музика, видео пројекција и архитектонско-скулптурални елементи. Звучни аспект рада сачињен је од аутентичних звукова града Београда, које сам снимео, електронски обрадио и организовао у музичку форму. Звучни елемент праћен је визуелним и то у виду пројекције филма изграђеног од снимљених prizora Београда. Пројекција је усмерена на скулптурални део инсталације, то јест на велике беле тетраедре који, постављени у простор, симболизују град који оживљава када пројекција почне.

Под утицајем околине, надахнут звучним и визуелним фасцинацијама, почео сам интензивно да запажам различите prizore Београда. Као крајњи резултат тих запажања, у мени се јавила потреба да се уметнички изразим, а пут од те потребе од довршеног дела описаћу у тексту који следи.

3.1. Простор који нас окружује

Место рођења и средина у којој одрастамо директно утиче на наше несвесно сазнање о свету који нас окружује. Ми прихватамо информације из тог света и временом стичемо искуствено знање о свим његовим чулно препознатљивим чиниоцима. Починемо да препознајемо облике, звуке, мирисе... и да стварамо субјективан доживљај истих. Тада психоакустика „креће у офанзиву” поигравања са нашим рецепторима чула слуха, трансформишући *чујност звука у звучни доживљај*.

Чујност звука можемо посматрати као физичку категорију по којој сваки звук има своје физичке особине које су константне и једнаке за све слушаоце. Са друге стране, *звучни доживљај* подпада под психолошку и емоционалну категорију по којој један исти звук сваки појединац другачије доживљава. На такву различиту перцепцију истих звукова утичу разни фактори међу којима значајну улогу заузима већ поменуто знање стечено искуством. Такође, различити доживљаји звукова могу се јавити и када не постоји стечено знање о њима.

На пример, вршени су експерименти у којима су Ескимима пуштани звуци које никада раније нису имали прилике да чују и праћене њихове реакције. Тако су, слушајући звуке роја пчела које до тада никада нису видели нити чули, Ескимима доживљавали осећај мучнине.

Миомир Мијић¹ такође прави разлику између реалног звука и психолошког доживљаја тог звука. Он користи термине *звучни догађај* и *звучна слика*, при чему под *звучним догађајем* подразумева појаву звука објективне величине која представља физичку побуду која својим дејством на чуло слуха ствара у свести слушаоца *звучну слику*. Оно што је веома значајно јесте да *звучни догађај* кроз *звучну слику* поред свог облика може имати и своје значење.

У књизи „Мале историје“, Петер Енглунд (Peter Englund) на леп начин говори о феномену звучног окружења. Он говори о томе како се временом поимање звука променило и како су се звуци нашег окружења некада запажали и тумачили сасвим другачије него данас. На пример, звук ветра су људи ослушкивали не само због његове гласноће и соноритета, већ и зато што им је нешто говорио.

„Тако је јак ветар на Божић наговештавао смрт владара, а јак ветар на седми дан после Божића казивао да ће жетва бити добра, као што је јужњак са собом доносио болест, а северац је био ветар који „храбри у нерасположењу, буди жељу за храном и плодан је за женскиње и мушкадију.“²

Поред ветра, Енглунд наводи и друге „звукоказе“ који су људима били од великог значаја. Рецимо, јављање свакојаким домаћих животиња: паса, крава, оваца итд. у руралним окружењима, често су били путокази који су омогућавали људима да се оријентишу по мраку и другим отежавајућим околностима.

Незаобилазни звучни путокази, у већини земаља у Европи, била су црквена звона која су стварала територијални идентитет за појединце који су живели унутар досега њиховог звука. Величина и број звона су били прилагођени томе да звук обухвати једну парохију, а звоници су тако стварали неку врсту акустичке мреже која је могла имати веома fine детаље у густо насељеним областима. Поред идентификације парохија, звона су имала и други

¹ Уп. Мијић, Миомир, *Аудио Системи*, Академска мисао, Београд, 2011, 77.

² Енглунд, Петер, *Мале историје*, Геопетика, Београд, 2009, 95.

значај. Она су била носиоци поруке, позивали на божју службу, казивали о радости и тузи, упозоравали на немире, пожар или рат. Такође, звона су помагала путницима, јер су на одређеним местима била налик светионицима, а постојало је и веровање да она могу заштитити од разних претњи, стварних и умишљених.

Поред руралних окружења, где је за сељаке и ловце понекад звук био и од животног значаја, звукокази имају важну улогу и у урбаним срединама. Наиме, градови старе Европе, упркос знатно већем нивоу буке, такође су имали своје звучне путоказе. На пример, постојали су делови града или улице где су се налазиле специјализоване занатлијске радње, где су мајстори својим радом производили специфичне звуке који су се простирали кроз град. Гласни и груписани звуци су се даље ширили градом, стварајући свој акустички потпис. На тај начин могло се одредити, на пример, где се налази обућар, где бачвар, а где столар.

Веома специфичан градски звук био је и звук кочија који је испуњавао градске тргове и центре. Овај звук је могао и детаљније да дефинише локацију. Рецимо, звук копита по чистој калдрми био је карактеристичан за центар града, а звук копита по тупој земљаној подлози дефинисао је обод града. Дистинкција акустичких окружења постоји и у градовима данашњице, али се због технолошког развоја и промене начина живота она ствара другачијим звучним сензацијама. Звук кочија је замењен звуцима моторних возила, а калдрма и земљани путеви – асфалтним улицама и аутопутевима.

Неизбежан звучни елемент акустичког окружења старих Европских градова, били су и људски гласови у различитим интерпретацијама: шапат, мрмљање, говор, смех, дрека и узвици. Ови гласови су дефинисали квартове, а посебно су улични продавци користили своје специфичне узвике који су омогућавали да их се препозна из даљине. Репетитивни кратки узвици, са својом мелодичношћу и ритмом, попримали су облике налик музици. Сличан феномен се и данас може запазити на градским пијацама, а једном приликом, послушкивајући стару београдску Каленићеву пијацу сам се у то и уверио.

Оно што је сигурно, јесте да се сама природа слушања променила, да се некада слушало на много интензивнији начин и да су звукови у много већој мери имали одређено значење. Ја сам се, размишљајући о концепцији свог

докторског уметничког пројекта, на тренутак вратио у то време и тонући у простор који ме окружује, запажао звуке трагајући за њиховим значењима.

3.2. Мој град, Београд

„Ко је имао среће да се јутрос пробуди у Београду, може се сматрати да је за данас довољно постигао у животу. Свако даље инсистирање на још нечему, било би нескромно.“³

Речима Душка Радовића започињем поглавље текста о граду у коме сам рођен и у коме сам провео досадашњи живот. Овај цитат наводим јер шири позитиван тон и описује Београд онако како га ја доживљавам. За мене је Београд јединствен и незамењив град, град који заслужује да се о њему говори и пише, град који буди емоције и окупира пажњу. Као и многим другим ствараоцима, Београд и мени постаје инспирација за даље уметничко деловање.

Београд је средиште културе и уметности Србије. У Београду се годишње одржи више од 11.000 позоришних представа, изложби, концерата, перформанса и других уметничких програма, а гостују и бројни еминентни ствараоци из света уметности. Београд је седиште највиших државних и националних институција културе и уметности: Српске академије наука и уметности, Народне библиотеке Србије, Народног музеја, Народног позоришта и Универзитета уметности.

Изузетан шарм Београда, који је инспирисао многе ствараоце, утицао је и на мене и мој уметнички рад.

Једном приликом је и познати француски архитекта Ле Корбизје (Le Corbusier) рекао да је Београд је најружнији град на свету на најлепшем месту на свету.

Иако се не бих сложио са првим делом изјаве, сматрам да је Корбизје био у праву када је дао значај локацији града Београда. Конфигурација и структура града дају Београду разноврстан и богат социјални садржај. Будући да лежи на ушћу двеју река, обиље пловних објеката и разноликих речних сплавова у

³ цитат из емисије *Добро Јутро Београде*, аутора Д. Радовића

комбинацији са дивовским мостовима Београду намећу аутентичну слику града, а смена равница и брда даје му динамичност. Читава структура града је таква да су у њему присутни веома разнолики призори и различита техничка, технолошка, грађевинска и комуникацијска решења која Београду дају посебни визуелни, али и звучни карактер.

Многи су уметници, свако на свој начин, током свог стваралаштва неретко описивали бескрајно занимљиве призоре овог специфичног града.⁴

Душко Радовић је духовито говорио о Београду, описујући га онако како га он види у датом тренутку. Кроз културну радио емисију „Добро јутро Београде” обраћао се аудиторијуму кроз прелепе афоризме који би се током дана ширили београдским улицама. Он се служио разумљивим језиком јер је сматрао да порука треба да буде јасна, а не треба да збуњује људе. Веровао је да обичан језик помаже да у животу сагледамо оно што је истинито. Овакав став у потпуности подржавам, те сам се и ја трудио да своје дело начиним јасним и публици га представим преко лако перцептивних медија.

Поред интересантних призора, Радовић говори и о свакодневним ситуацијама, скретајући пажњу на свакодневицу у којој заправо лежи права слика Београда.

„На железничкој станици носачи и таксисти наплаћују улазнице свима који на та врата улазе у Београд.“

Неке призоре београдске свакодневице сам и ја забележио и приказао у *Звуку Београда*.

Ситуације, дух али и звук Београда инспирисале су и великог српског сликара, књижевника и новинара Мому Капора.

„Дух Београда крије се у јединственом хаосу његових зелених пијаца, а пре свега у гипком ходу Београђанки. Београђанке на улици – то је за мене фантастичан модеран балет, без другог звука до лупкања потпетица на њиховим ципелама!“

⁴ Пејзажима Београда се, на пример, кроз читав стваралачки опус бавио и београдски сликар Марклен Мојсијенко. Српски композитор и музиколог Драгутин Гостушки 1951. компоује симфонијску поему *Београд*, а Катарина Миљковић компоује *Бели Град за виолину, електронику и видео*.

Као ни Моми Капору, ни мени звук женских потпетица није промакао и заједно са другим звуцима зелене пијаци нашао се у једној сцени мог видео рада.

3.3. Идеја за рад

Живећи у Београду, не само да сам имао прилике да са упознајем са радовима великих писаца и уметника о прелепом граду, већ и да тај живот који они у својим делима описују и лично проживљавам. Окружен лепотом и ружноћом свог града, био сам приморан да кроз њега газим и када је све било дивно и у тренуцима великих криза. Имао сам прилике да град Београд упознам на свакаве начине, хтео то или не.

Свакодневне призоре временом сам, уместо да примећујем, почео да доживљавам.

Доживљај града у коме сам одрастао таложио се, полако стварајући у мени потребу да га пренесем даље. Мало по мало, јавила мисе јака жеља да моје дугогодишње, а слободно могу рећи и наталожене животне импресије пренесем на публику. Та жеља ме је на крају натерала да се упустим у стварање *Звука Београда*.

3.4. Ослушкивање

Now I will do nothing but listen...

I hear all sounds running together, combined,

Fused or following,

*Sounds of the city and sounds out of the city, sounds
of the day and night...*

Walt Whitman, *Song of Myself*⁵

⁵ Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, , Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994, 3.

Ослушкивање можемо описати као чулно опажање умотано бескрајем звучних саржаја. Да ли ишта на овом свету може толико слојевито да нам опише тренутак и простор у коме се налазимо као звучни амбијент? Вероватно многи од нас никада нису посветили довољно пажње феномену звучног опажања, прихватајући га као природну и свакодневну радњу, не придајући му посебан значај. Међутим, из обичног звучног опажања може се утонути у нови, неоткривени свет – свет звукова.

На тренутак зажмурите и потпуну пажњу усмерите само на слушање. Сконцентришите се добро и почните са ослушкивањем. Размишљајте о вашем акустичком окружењу. Потрудите се да допрете до најдаљег и најтишег звука. Покушајте да разазнате његов извор. Ухватите тренутак најразнороднијих сазвучја и пробајте да издвојите сваки звук посебно. Замислите положаје звучних извора у простору и размислите о звучној перспективи.

Након само мало времена посвећеног ослушкивању, једно свакодневно, уобичајено звучно окружење може прерасти у веома интересантну, несвакидашњу ситуацију. Звук који је свеопште присутан око нас може постати објект наше пажње, размишљања и инспирације.

Америчка композиторка Полин Оливерос (Pauline Oliveros) своју каријеру дугујео слушкавању. Она му придаје посебан значај и кроз специјалне вежбе и сесије које је годинама развијала, своје студенте учи како да ослушкују. Кроз вежбе дисања, шетње и медитирања са елементима Чи Кунг и Таи Чи јоге, Полин полазницима даје инструкције, као на пример:

„Седите на под или на столицу. Ако сте на поду, узмите јастук да бисте се издигли од земље. Ако сте на столици, ставите стопала равно на под. Ноге треба прекрстити у пуну лотус позицију или их приближити телу са коленима опуштеним надолу ка поду. Горњи део тела је опуштен, брада нежно привучена, тело у балансу са тртицом и коленима. Дланови су на бутинама или поред тела. Очи су полузатворене, или скроз затворене. На звук звона или гонга почните да ослушкујете звуке у њиховом просторно-временском континууму, укључујући звуке сопствених мисли. Да ли можете да ставите себе у центар збивања? Користите ову мантру да би поспешили ослушкивање:

Сваким дахом се враћам у центар просторно-временског континуума.

Ако вам звук фокусира пажњу, онда га пратите скроз до краја док се враћате у центар просторно-временског континуума. На звук звона саберите своје утиске како бисте их после забележили у свеске.⁶

Ово је само једна од многих вежби које Полин предлаже, а поред инструкција за правилно ослушкивање, у свом раду истиче и разлике између појмова *чути* и *слушати*. За њу је *чути* физичка могућност да се звук перцепира, а *слушање* обраћање пажње на ту перцепцију и у акустичком и у психолошком домену.

Овакав дубљи приступ, обраћање пажње на звучно окружење, представља полазиште за све оно што је настало касније у мом уметничком раду. Најпре сам ослушкивао.

3.5. Звучни пејзажи

Бављење ослушкивањем доводи нас до класификације акустичких окружења које можемо назвати *звучним пејзажима*.⁷

Студије о звучним пејзажима се могу наћи у различитим областима: акустици, психоакустици, отологији и теоријским радовима посвећеним различитим уметничким дисциплинама. Звучне пејзаже композитор и теоретичар звука Шејфер дели на основу временске одреднице, историјске еволуције човечанства на:

1. Прве звучне пејзаже
2. Пост-индустријске звучне пејзаже

Под првим звучним пејзажима подразумева природна окружења која нису захваћена људском индустријализацијом, већ егзистирају у свом првобитном акустичком амбијенту.

Пост-индустријски пејзажи су сва она окружења која су претрпела индустријску и електричну револуцију. Она су због људског деловања променила свој звучни амбијент. Такво окружење представља и град Београд.

⁶ Oliveros, Pauline, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, iUniverse, Inc. New York, 2005, 12.

⁷ Термин преузет из: R. Murray Schafer *The Soundscape...* нав. дело.

3.6. Звучна слика Београда

Индустријска револуција, технолошки развој и модерни приступи у изградњи, заузимају значајну улогу у урбанизму. Тако је Београд, поткиван иновативним решењима, од некада каменог утврђења израстао у један индустријско-развијени, савремени град.

Као пратеће појаве еволуције града, јављају се и промене његовог звучања. Звучање града подразумева скуп свих његових звукова који се образују у сазвучја и заједно стварају *звучну слику града*.

Због своје динамичне структуре и веома разноврсног социјалног садржаја, звучна слика Београда је веома богата. Њу можемо поделити на две групе звукова:

1. *Општи звуци града*

2. *Аутентични звуци Београда*

Општи звуци града су звуци који се могу наћи у звучној слици различитих урбаних окружења. Иако су свакодневно присутни, они нису карактеристични искључиво за конкретан град, већ са другим аутентичним звуцима стварају звучне слике разних градова широм света. На пример, звуци природних појава (киша, ветар итд.), звуци саобраћаја (рад мотора, аутомобилске сирене итд.), звуци разних градилишта (чекић, бушилице), итд.

Аутентични звуци, са друге стране, карактеристични су само за одређено окружење. То су звуци који се могу пронаћи искључиво у околини која се ослушкује. Они, као такви, могу представљати звучне симболе једног града. У Београду такав симбол може бити на пример звук црквених звона Храма Светог Саве. Као што је Петер Енглунд писао⁸, звуци црквених звона дефинишу акустичко окружење и дају му аутентичност. Поред лепог звучања, звук светосавских звона има и своје значење и због тога се, као обавезан чинилац, нашао и у звучној слици мог рада.

Рашчлањивањем звучне слике стижем до главне тезе овог рада, а то је да *Звук Београда* није један аутентичан звук, већ јединствено сазвучје различитих општих и аутентичних звукова града Београда.

⁸ Енглунд, Петер, нав. дело.

На пример, уколико се нађемо испред Храма Светог Саве у Карађорђевој парку и почнемо да рашчлањујемо звучну слику, можемо приметити да је она заправо сачињена највише од општих звукова. Међутим комбинација тих звукова и аутентичног звука црквених звона ово акустичко окружење чини јединственим.

Са друге стране, аутентична звучна слика може настати и у сазвучјима сачињених од искључиво општих звукова. Обратимо пажњу на звучну слику Аде Циганлије. У први мах, чини се да нема ничега јединственог у овом сазвучју, да су сви звуци општи и свакодневни. Међутим специфичност ове звучне слике лежи управо у њиховој идеалној комбинацији. Да појасним, чује се цвркулт птица, који није карактеристичан искључиво за Београд, већ и за шире подручје, затим жамор људи и музика из околних кафића. Ови звуци заједно формирају звучну слику која није аутентична и која се може пронаћи у многим окружењима. Међутим, ако се ово сазвучје обогати звуцима корака по шљунку, купања у води, вожње бицикла и ролера, надлетања авиона, скијања на води, итд., онда једно опште сазвучје заправо постаје аутентична звучна слика Аде Циганлије лети.

Ослушкивање Београда за мене представља један сложен процес који делује као да се никада неће завршити. Дубоким запажањем звукова око нас, увек откријемо нешто ново. Као што је време незауостављиво, тако и звучне пејзаже карактерише тренутак који се никада неће поновити. Тај тренутак покушавам да ухватим и у свом раду и да га кроз стваралачки процес, по сећању, поново оживим.

3.7. Визуелне фасцинације

Поред звучних импресија, на инспирацију је великим делом утицала и визуелна фасцинација. Мноштво интересантних призора једноставно су морали бити примећени, да би касније постали разлог стварања једног уметничког рада. Фасциниран локацијама, људима и ситуацијама, радознано сам тумарао околу тражећи искреност једног града. Упознавајући све делове Београда формирао сам целовити утисак града кога је требало касније пренети на публику.

О Београду је у својим збиркама прозних дела, названих по београдским општинама, *Дорћол* и *Врачар*, писала позната српска књижевница Светлана Велмар-Јанковић. Она кроз кратке историјске приче дескриптивно описује призоре тадашњих главних Београдских улица. Њени текстови су ме заинтриговали и навели да и ја нешто напишем о Београду, граду који ме је инспирисао.

3.7.1. Панорама града

Посматрајући Београд са крова једног солитера, гледао сам у град реком пресечен на пола. Са једне стране се у бескрај протеже равница донекле попуњена разноликим зградама које из ње извирују, свака на свој начин. Уз обалу реке Саве, на челу са бившом зградом Централног комитета, лежи скуп стаклених зграда које показују своје модерне атрибуте. Њима парирају велике, раштркане, сиве бетонске зграде, изазивајући јак и моћан утисак епохе социјалистичког реализма. Веома интересантан бетонско стаклени небодер – Генекс, лежи на западној страни града и са својих 115 метара представља другу највишу зграду Београда.

Наспрам равнице Новог Београда, са друге стране реке, крећу брдовити предели града. Над крововима старих кућа и вишеспратница надвија се по који солитер. Куће и зграде лагано нестају у зеленилу Звездарске шуме са једне стране и Кошутњака са друге. Поглед преко Вождовца даље досеже до највишег здања у региону, телевизијског торња Авала. Источну капију града представља Коњарник са своја три високо подигнута солитера Рудо.

Читав град посматран са крова једног солитера ствара утисак пространог и великог града. Призор заласка сунца у правцу Бежанијске Косе није ме оставио равнодушним па сам решио да га забележим и касније прикажем публици.

Поред широких кадрова панораме града, публици сам представио и кадрове Београда са улица.

3.7.2. Београд са улица

Ближе и детаљније разгледање града дефинитивно јесте са земље, односно са улица.

Калемегдан, знаменита тврђава која се са симболом Београда, *Победником*, поносно уздиже над ушћем двеју београдских река, као слика старог историјског града пркосно стоји наспрам новог, модерног Београда. У близини Калемегдана, назван по познатом књижевнику Бранку Радичевићу, Бранков мост повезује стари и нови Београд. Из логистичког угла гледања, он представља незамењиву инфраструктурну спону.⁹

Веома лепо и инспиративно срце старог града, са најлепшим архитектонским здањима, протеже се од Калемегдана, преко Трга Републике и Теразија до Трга Славија. Шетајући пешачком зоном Кнез Михаилове улице на челу са спомеником Кнезу Михаилу Обреновићу стиче се утисак о култури града са дугом историјом.

Са друге стране, стара архитектура у комбинацији са новим и модерним дизајном, прати нас путем Теразија кроз до кружног тока Славије. Висока *Београђанка*, која са својих 30 спратова надгледа Београд, мирно стоји окружена старим зградама *Клуза*, *Скц-а*, *Народне Књиге*, *апотеке Први мај* итд. Зграде Председништва и Скупштине Града, ушушкане између улице Краља Милана и Пионирског парка, заједно са Народном скупштином и чувеном скулптуром Томе Росандића „Играли се коњи врани”, репрезентују лепоту архитектуре старог Београда.

Шетњом кроз град, опајам занимљиве призоре и размишљам о томе како да их у дело пренесем квалитетно и документаристично. Волео бих да се, барем на кратко, сви они нађу у мом видео раду, а има их и прилично много.

Даља траса ме води на Булевар Краља Александра, који, са својом густом саобраћајном тензијом, представља значајну везу центра града са Звездаром, Миријевом и даљом околином града. Кретајући се коловозом подељеним трамвајским шинама на пола, или плочничким тротоаром, наилазим на зграду

⁹ „Стари Београд кренуо је у Нови, Нови у стари, као и сваког јутра. Мостови су пуни аутомобила. И једни и други мисле да је боље на другој страни. Кад утврде да није, вратиће се тамо одакле су пошли.“ цитат из емисије *Добро Јутро Београде*, аутора Д. Радовића

Главне поште, цркву Светог Марка, парк Ташмајдан, зграду Правног факултета, зграду Универзитетске библиотеке, споменик Вуку Стефановићу-Караџићу. Све ове локације су веома интересантне и вредне сваке пажње.

Густ саобраћај и праву ноћну мору за неискусне возаче представља Трг Славија, велики кружни ток којим циркулишу путничка возила, аутобуси, тролејбуси и трамваји градског превоза – и то сви истовремено. Трг је окружен старим зградама, новим модерним здањима и парковима, а са њега се пружа прелеп поглед са једне стране на Храм Светог Саве, а са друге на Теразије.

Већ споменуте шуме, Звездарска и Кошутњак разбијају саобраћај и густо насељен круг града, а својим великим зеленим површинама, заједно са локалним парковима, дају граду једну еколошку ноту.

Бекство из градске вреве свакако омогућује и одлазак на локално купалиште, Аду Циганлију. Поред места за одмор и релаксацију, Ада представља и значајан спортско-рекреативни центар. Призори које ова локација пружа веома су шаренолики и инспиративни и због тога су ми били веома корисни и захвални за рад.

Даљом шетњом кроз град, наилазим на чувену Каленићеву пијацу која никога не оставља равнодушним. Најобичнија куповина неког воћа или поврћа може се претворити у след занимљивих догодовштина. Шаренило тезги и разноврсни повици продаваца веома су аутентична слика овог окружења, које сам морао да унесем у своје дело и представим аудиторијуму. Појава када репетитивни људски узвици добијају музички карактер, на Каленићу може бити приметна, а у мом раду постаје посебно наглашена.

Ауто пут који се превалио по сред Београда, са Мостарском петљом, Аутокомандом и мостом Газела, даје граду напорну и бучну, транзитну тежину.

Можда помало нелогично ситуиране, малтене у центру града, налазе се једна поред друге железничка и аутобуска станица. Велики број аутобуса Карађорђевом и Савском улицом даноноћно превози оне који у Београд долазе, или оне који га напуштају. Рупе и колотрази на путу, настали услед превеликог транзитног циркулисања и лошег квалитета асфалта, представљају посебан детаљ који ово окружење претвара у једно визуелно ругло, али и интересантни звук константног лупкања аутомобилских точкова који се непрестано боре са тим рупама.

Веома интересантне сцене могу се доживети обилазећи карактеристичне београдске центре врхунске забаве и ноћног провода – београдске сплавове. Ту млади Београђани и страни посетиоци уз обиље пића и популарне музике проводе викенде и до раних јутарњих часова.

Призори града које сам описао, закупили су моју пажњу и већину њих сам уврстио у садржај свог рада. Описане локације сам снимио, а кадрови које сам искористио јесу аутентични кадрови београдске свакодневице који су у одређеној мери модификовани и стилизовани, како би са звучним и архитектонским елементима представљали идеалну целину.

4. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР РАДА

4.1. Модерна технологија у уметничкој пракси

Крај деветнаестог и почетак двадесетог века карактерише значајан научно-технолошки напредак. Ширећи своју примену, нова технолошка достигнућа мењала су слику свакодневице. Поред тога, нова технологија је, постепено, своју примену проналазила и у уметничкој пракси.

Употреба нових технолошких остварења у уметности померала је границе конвенционалног прихватања уметности и омогућила ауторима да се изражавају кроз нове медије.

Италијански историчар Ђулио Карло Арган (Giulio Carlo Argan) наводи како већ код модерних струја са почетка двадесетог века долази до постепеног губљења разлика између виших и нижих уметности, што доводи до изједначавања специфично уметничких техника и оних које нису сматране таквим.¹⁰ Измењени третман уметничких материјала довело је до тога да данашњи медији уметничког истраживања обухватају готово све замисливе материјале. Поред материјала, мења се и статус слике, односно уметничког дела. Арган сматра да, ако је уметност нужност живота, онда уметник треба да се користи „друштвеним“ техникама као што њима треба да се користи и друштво, да би заједница могла прихватити вредности које је уметник створио.

На основу Аргановог размишљања, поставља се питање да ли уметник користи нове медије да би се приближио модерном друштву, или је модерно друштво то које је својим технолошким напретком утицало на уметника да се њима служи? Сматрам да су оба случаја данас присутна.

У првом случају, модерна технологија је само средство којим се уметник служи. Он своју идеју прилагођава времену и уобличава у модерну форму, коју презентује публици. Основна порука, коју аутор шаље, остаје непромењена, без обзира на средство изражавања. У овом приступу, моћ технике и технологије није у првом плану и не представља суштину, већ само средство помоћу кога аутор приближава своје дело модерном друштву.

¹⁰ Уп. Арган, Ђулио Карло, *Студије о модерној уметности*, Нолит, Београд, 1982, 232.

У другом случају, модерна технологија служи аутору као инспирација и директно утиче на његово стваралаштво. Нове медије уметник доводи у поље фасцинације. У овом случају, уметник користи модерну технологију и експериментише са њом да би створио нешто ново, јединствено и лепо – нову уметничку вредност.

Примена нових медија захватила је широк спектар уметничких дисциплина, али ја ћу се у овом тексту посветити само оним уметничким областима које су у некој мери присутне и у мом стваралаштву.

4.2. Рани експерименти у области звука и музике

Технолошки развој у филмској, видео и музичкој индустрији, средином двадесетог века, навео је разне уметнике широм света да се упусте у експериментисање са новим медијима, стварајући револуционарне резултате у различитим уметничким областима. Потреба за стварањем нечег новог јавила се између осталих и код композитора, који су начинили своја прва дела у области електроакустичке музике.

Микрофон и фонограф омогућили су снимање, архивирање и накнадну репродукцију звукова природе и различитих интерпретација било ког музичког дела, а велики корак, којим је отворен пут стварању електроакустичке музике, представља откриће магнетофона – револуционарне направе за снимање, монтирање и репродукцију звука. Снимање, манипулација и репродукција звука су за пионире електроакустичне музике постали значајни елементи креативног процеса. Први кораци у развоју електроакустичке музике воде нас у Париз, где, крајем четрдесетих година прошлог века, настаје значајан правац – конкретна музика.

4.3. Конкретна музика

Конкретна музика је правац електроакустичке музике чији је творац еминентни француски композитор Пјер Шефер (Pierre Schaeffer). Она се огледа у специфичном начину компоновања, који подразумева употребу снимљеног реалног звука из окружења.

Овакав начин стварања музике ме је фасцинирао, а убрзо након што сам први пут чуо дело конкретне музике, почео сам и сам да експериментишем у овој области. Прве кораке у свету конкретних звукова и електроакустичке музике начинио сам радећи вежбе из радио режије на Факултету драмских уметности у Београду. Током студирања, успео сам да своју музику начиним примењеном, па су се овакве композиције неколико пута нашле и у студентским филмовима. За мој рад, велику инспирацију и подстрек пружио ми је колега Александар Протић, својим делом *Кошмар Једног Дрвета*, којим је освојио награду При Италија (Prix Italia) 2002. године.

За најбоље разумевање електроакустичке музике, сматрам да је добро вратити се коренима њеног настајања, конкретној музици, и сагледати ко је све и на који начин направио прве теоријске и практичне кораке у тој врсти стваралаштва.

Током четрдесетих година двадесетог века, француски композитор Пјер Шефер, снимајући звук на фонограф, започиње своје прве експерименте у области конкретне музике. Он уводи термин *конкретна музика* у жељи да нагласи скулптуралну димензију његове манипулације звуком. Ствара *звучне објекте* снимајући реалне звукове из свог акустичког окружења (као што су звуци звона, воза итд.), а потом их обрађује и трансформише различитим електронским техникама. Он снимљени звук помоћу магнетофона репродукује уназад, мења му брзину, транзијент и трајање и на тај начин добија нови облик. Дакле, Шефер, поред реалних звукова, користи и новонастале звуке добијене трансформацијом реалних, уклапајући их у музичку форму. Да би то успео, служио се тадашњом најновијом технологијом, која му је пружала могућност за манипулацију звука. Техника која му је то омогућавала, била је прилично ретка и скупа и налазила се у добро опремљеним музичким, радијским, телевизијским и филмским студијима. Под Шеферовим вођством, у Паризу настаје први

електронски студио, као и група ГРМ¹¹ (*GRM-Groupe de Recherches Musicales*) која почиње да шири нови музички правац – конкретну музику.

Техничко-технолошки напредак и развој рачунарске технологије допринео је томе, да је данас овакав поступак компоновања музике далеко бржи и једноставнији. Читава техника за снимање, обраду и репродукцију звука, постала је широко доступна. Композитори више нису везани за велика студија, већ могу да стварају и експериментишу и у кућним условима. Доступност рачунарске и аудио опреме омогућила је и мени да експериментирем са звуцима мог уметничког пројекта. Пратећи Шеферова начела конкретне музике, снимао сам одабране звукове Београда, обрађивао их и на крају груписао у музичку форму. Тако је *Звук Београда* добио своју „конкретну музику”.

4.4. Електронска музика

Поред конкретне музике, у свом истраживању у области звука и музике, велику пажњу усмерио сам и на електронску музику. Због тога овај писани рад обогаћујем и кратким текстом о настанку ове врсте музике.

Паралелно са Шеферовом групом, у Келну настаје група која експериментише у пољу електронске музике. У склопу ВДР (*WDR-West German Radio*) Вернер Мејер (*Werner Meyer-Eppler*), Роберт Бејер (*Robert Beyer*) и Хербер Ејмерт (*Herber Eimert*) формирају електронски студио у коме ствара и Карлхајнц Штокхаузен (*Karlheinz Stockhausen*). За разлику од конкретне музике, електронска музика не користи природне, већ електронски генерисане звуке. Електронски звуци различитих таласних облика могли су даље бити подвргнути истим поступцима као *звучни објекти* конкретне музике.

¹¹ ГРМ је била теоријско-експериментална група коју је основао Пјер Шефер априла 1958. Њени први чланови били су: Лик Ферари (*Luc Ferrari*), Франсоа-Бернар Маш (*François-Bernard Mâche*), Јанис Хенакис (*Iannis Xenakis*), Бернар Пармеђијани (*Bernard Parmegiani*) и Миреј Чамас-Киру (*Mireille Chamass-Kyrou*). Касније су се придружили: Иво Малек (*Ivo Malec*), Филип Карсон (*Philippe Carson*), Ромјулд Вандел (*Romuald Vandelle*), Едгардо Кантон (*Edgardo Canton*) и Франсоа Бејл (*François Bayle*).

Штокхаузен 1954. године ствара значајну композицију *Песму Младића* (*Gesang der Jünglinge*) у којој комбинује електронске звуке са природним, при чему, већ тада, брише „идеолошке” разлике између електронске музике и конкретне музике тог времена.

Године 1959, у студију ВДР, почиње да компонује личност чије ме је стваралаштво посебно инспирисало – Нам Џун Паик (*Nam June Paik*). Паик своје стваралаштво започиње компоновањем електронске музике, а касније проширује и на видео арт.

Полазећи од схватања да је електронска музика посебан медијум експресије, композитор Срђан Хофман наводи да: „Електронска музика, као посебан вид електро-акустичке музике, користи звук **ПРОИЗВЕДЕН** електронским апаратима (уређајима) и звук различитог порекла **ТРАНСФОРМИСАН** електронским апаратима (уређајима), а изводи се коришћењем електронских уређаја.”¹²

На стварање и извођење електронске музике, од великог значаја био је технолошки напредак, који је омогућио развијање и усавршавање електронских музичких уређаја.

Технологија електронске музике усавршена је увођењем *синтисајзера*¹³ 1964. године. Чувени монофони, аналогни синтисајзер *муг модулар* (*Moog modular synthesizer*) средином и крајем шездесетих, постаје значајан електронски музички инструмент. Његов наследник *мини муг* (*mini moog*), својим лако преносивим дизајном и приступачном ценом, постао је најраспрострањенији синтисајзер за жива извођења.

¹² Хофман, Срђан, *Особености електронске музике*, Нота, Књажевац, 1995, 16.

¹³ Синтисајзери су електронски музички инструменти који имају могућност генерисања широког спектра звука. Поред генерисања нових звукова, они се такође користе и за имитирање других инструмената.

Moog modular



Mini moog



Поред синтисајзера, значајни електронски инструменти тог времена, били су *секвенцери* и *ритам машине*, чији се склопови базирају на рачунарској технологији и микропроцесорима.

Револуционарни помак у свету електронске и електроакустичке музике, догодио се када су настали уређаји са моћном дигиталном трансформацијом звучног узорка – *дигитални семплери*.¹⁴ Аустралијска компанија *Ферлајт* (*Fairlight*) је 1979. године направила први комерцијални полифони дигитални семплер синтисајзер – *Fairlight CMI*, са којим је „ера дигиталног звука“ доживела експанзију. Убрзо су се на тржишту појавили дигитални семплери других произвођача, а један од најкомерцијалнијих био је *Yamaha DX-7*.

Fairlight CMI



¹⁴ Дигитални семплери су електронски музички уређаји слични синтисајзерима, али уместо да генеришу звук, они користе снимљен, дискретизован звучни материјал – семпл (*sample*), који је предходно учитан или снимљен у самом уређају. Коришћењем семплова, имитирање других инструмената доведено је на веома реалистичан ниво.

Yamaha DX-7



Развој дигиталне технологије, електронских уређаја и рачунара, довео је до тога, да је данас, понекад, немогуће слухом разликовати порекло звукова у сложенем електроакустичком делу.

4.5. Саунд арт

Термин *саунд арт* (*sound art*) је данас увелико прихваћен и распрострањен, а односи се на уметничке радове који се базирају на звуку као самосталном или преовлађујућем медију. Кроз историју се у великој мери причало и полемисало о томе шта заправо саунд арт представља, а ја ћу у даљем тексту предочити размишљања три велика свараоца и пионира саунд арта.

Ениа Локвуд (Anne Lockwood):

„*Саунд арт*. Сматрам га корисним термином, али зашто? Ја га користим за дела која стварам користећи електроакустичке ресурсе и које намеравам да презентујем у галеријама, музејима и другим местима у којима је звук све више схваћен као медијум сам по себи, попут видеа и ласера, а не као перформанс. На пример, тренутно радим на великој аудио инсталацији, *Звучна Мана Дунава*, коју сматрам *саунд артом*. Такође сам недавно завршила комисију за *All-Stars band*, за коју ми не би пало на памет да је назовем *саунд арт*. За мене је велика разлика између музике и *саунд арта*. Такође, треба направити неке разлике и у вези

концептуалног. Мислим да термин *саунд арт* није нужно повезан са лингвистиком. Сви стилови извођења музике ће постати језици, чак и (Џон) Кејцови антилингвистички радови, како људи буду бивали све више упознати са његовим намерама и световима звука. Ипак, можда је термин прагматично призван за/од куратора музеја, за рачун прихватања звука у њихов свет.¹⁵

Макс Нојхаус (Max Neuhaus):

„Суочен са музичким конзерватизмом на почетку прошлог века, композитор Едгард Варез (Edgard Varèse) одговорио је предлогом за проширење дефиниције музике у коме она укључује све организоване звукове. Кејц иде још даље и укључује тишину. Сада и у последици стидљиве „заувек Моцартове декаде“ у музици, наш одговор сигурно не може бити да забијемо главе у песак и назовемо есенцијално нову музику некако другачије – „саунд арт“...Уколико постоји валидан разлог за класификовањем и називањем ствари у култури, сигурно је због прављења финих нијанси у разликовању. Естетско искуство лежи у подручју финих разлика, а не у уништавању разлика ради промоције активности са њиховим најмањим заједничким именитељем, у овом случају, звуком. Пуно тога што је названо „саунд арт“, нема много везе ни са звуком ни са уметношћу.“¹⁶

Кристијан Марклеј (Christian Marclay):

„Дакле, мислим да је велика ствар постојање интересовања за звук и музику, али структуре уметничког света још нису спремне за то, јер звук захтева другачију технологију и другачију архитектуру да би био представљен. Ми, још увек, размишљамо о галеријама музеја као о галеријама деветнаестог века: „Како да ово окачимо на зид, како да га осветлимо?“ Али нико не зна ништа о звуку – како окачити звучник, како га еквилизирају у простору. Нема таквог знања и експертизе у свету

¹⁵ Licht, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2007, 10.

¹⁶ Исто, 10.

музеја. Све више музеја има слушаонице салонског типа, али би још увек требало да се деси много промена пре него што свет уметности буде спреман за презентацију звука као уметности. Али, знате, то није важно, јер постоји толико начина да људи уживају у звуку данас. Звук се тако лако шири, дели преко интернета, скида у преносне *MP3* плејере и вокмене и тако даље. Све је тако *портابل* и лако се преноси, тако да вам није потребна институција да каже људима шта да слушају. Мислим да је у природи звука да буде слободан и ван контроле, да се провлачи кроз пукотине и да иде на места где га не очекујете.¹⁷

Термин *саунд арт* уводи канадски композитор Ден Лендер (Dan Lander) средином 80-их, а приложена тумачења говоре да су га ствараоци из области звука и музике често користили да опишу нову, експерименталну музику. Идеју и свест о експерименталној музици, између осталих, пропагирао је и Џон Кејд. Он је дефиницију музике као „композицију мелодије и хармоније“ редефинисао у „организацију звукова“, а сматрао је да је музика свуда око нас, у свим звуцима и да сви звукови могу постати музика.

Кејцова тумачења односа звука и музике су за мене била веома интересантна. Због тога сам решио да посветим пажњу проналажењу тог односа у мом уметничком раду. Врло брзо након тога, схватио сам да ми је „слушање звукова као музике“ дало идеју за мој уметнички пројекат, а да ми је „могућност звукова да се искористе као музички материјал“ пружила идеално решење за његову реализацију.

¹⁷ Исто, 11.

4.6. Техно музика

У пољу технолошких иновација, поред сериозне музике, еволуирала је и популарна музика. Синтисајзери, ритам машине и друге електронске музичке направе, своју примену проналазе и у стварању новог правца популарне музике – техно музике.

Почеци овог правца везују се за осамдесете године двадесетог века и град Детроит (САД). За настанак техно, најзаслужнији правци популарне музике били су: диско, електро и фанк музика, а најутицајни музички састав – група *Крафтверк (Kraftwerk)*¹⁸.

Као опште стилско правило техно музике, може се подвести репетитивност инструменталне музике. Централну ритмичку компоненту чини 4/4 такт, у коме бас бубањ свира сваку четвртину, добош сваку другу четвртину и контра чинела сваку осмину. Темпо варира од 120 до 150 откуцаја у минути.

Значај техно музике у теоријском аспекту мог рада се огледа у чињеници да сам теоријска и стилска начела техно применио у последњој секвенци *Звука Београда*, где сам желео да дочарам атмосферу београдских клубова на реци. Пратећи стилска правила техно музике, начинио сам последњу нумеру свог дела, имплементирајући модификовани људски говор, који се у ритму музике понавља кроз нумеру. Модификовани глас изговара назив дела на енглеском језику – *Sound of Belgrade*. Овим поступком је сам крај дела, поред уобичајеног графичког приказа логотипа и његовог назива, добио и свој звучни испис.

¹⁸ *Крафтверк* је музички бенд који је настао 1970. године у Дизелдорфу. Током 70-их и почетком 80-их, њихов звук, који је био јединствен и револуционаран, утицао је на настанак многих жанрова популарне музике.

4.7. Експериментални филм

Студирајући Факултет драмских уметности, имао сам прилике да се упознам са историјом, теоријом и естетиком филмске уметности и да кроз разне предмете и модуле стекнем основна знања о филму. На факултету сам учио о томе како се различите уметности преплићу и спајају у једно уметничко дело. Тада сам се по први пут свесно сусрео са феноменом вишемедијског дела. Такође, морао сам да се дотакнем свих области и елемената филма, да се опробам у свакој од њих и на крају да научим како функционише тимски рад. Сечена знања о филму и филмској продукцији, била су од великог значаја за моје касније уметничко усмерење.

Чињеница да је за стварање филмског дела неопходна организација велике екипе, састављене од тима стручњака и њихових помоћника, охрабривала ме је у жељи да и сам стварам у овој уметничкој области. Међутим, све се променило у тренутку када ми је историја филма открила значајан филмски правац – *експериментални филм*.

Експериментални филм је уметничка творевина у којој аутор комбинује принципе класичног филма са другим визуелним формама, без тежње ка комерцијалном успеху. Експериментални филм аутору омогућава да се, напуштајући комерцијални оквир, препусти потпуној креативној слободи. Иако се служи изражајним средствима класичног и/или документарног филма, експериментални филм често искључује основни, конвенционални елемент филма – наратив. Уместо ње, уводе се и потенцирају разне апстрактне технике аудио-визуелног изражавања. На тај начин, публика се ставља у активнији положај према самом филму. Визуелне и звучне импресије доминирају над драмским током.

Да би овакав начин филмског изражавања уопште био могућ, ствараоци експерименталног филма морали су да раде у оквирима веома малог буџета, самостално или са веома малом екипом помоћника. Ова врста филмова, због свог некомерцијалног карактера, није могла бити финансирана као класичан филм, а средства за реализацију најчешће је обезбеђивао сам аутор. Међутим, скромни буџети и још скромније техничке могућности, нису стали на пут уметницима у њиховој жељи да се слободно поетски изразе.

Дејвид Куртис (David Curtis) у својој књизи: *Experimental Cinema – A fifty year evolution*, развој експерименталног филма дели у три временска раздобља:

1. Европска авангарда
2. Америка између ратова
3. Америка после Другог светског рата

Под Европском авангардом подразумева период од 1919. године до 1930. године, са првим покушајима дадаиста и сурелиста да стварају у области филма. Европска авангарда се на првом месту односила на француске, немачке и руске ствараоце. Нека од значајних имена из тог периода су: Ханс Рихтер (Hans Richter), Жан Кокто (Jean Cocteau), Марсел Дишам (Marcel Duchamp), Жермен Дилак (Germaine Dulac), Фернанд Легер (Fernand Léger), Дадли Марфи (Dudley Murphy), Ман Реј (Man Ray), Волтер Ритман (Walter Ruttmann), Џига Вертов (Dziga Vertov)...

Експериментални филм у Америци између ратова, за разлику од европске авангарде, није имао јасан некомерцијални приступ, већ је био близак класичном филму. Овај период обухвата раздобље од 1921. године до 1934. године, а значајни аутори су: Чарлс Шилер (Charles Sheeler), Пол Штранд (Paul Strand), Славко Воркапић (који је рођен у Баограду), Роберт Флори (Robert Florey), Хери Смит (Harry Smith)...

Период после Другог светског рата у Америци карактерише развој технике и технологије, а самим тим и развој експерименталног филма. Појава шеснаесто-милиметарске камере и лако преносиве пратеће опреме, омогућила је филмским уметницима да самостално стварају. Развој телевизије такође је утицао на развој експерименталног филма, јер је потреба за стварањем филмова јачала, а опрема бивала доступнија. Значајни амерички аутори тог времена били су: Маја Дарен (Maya Deren), Мери Манкен (Marie Menken), Оскар Фишингер (Oskar Fischinger), Џордан Белсон (Jordan Belson)...

Утицај експерименталног филма на моје стварање *Звука Београда*, веома је велики. Понеки поступци монтаже и кадрирања у мом раду аналогни су поступцима који се могу срести још у првим експерименталним филмовима европских авангардних уметника. На пример, у филму *Механички Балет (Le Ballet Mécanique, 1924.)* Фернанд Легер и Дадли Марфи служе се креативним

филмским средствима, које сам често и ја користио у свом делу. Неки од њих су:

- имплементирање графичко-сликовних мотива
- коришћење брзих резова тј. кратко трајање кадрова
- пренаглашено понављање истог кадра
- акцентирање детаља у слици, са тенденцијом да се они понове кроз филм
- ротација кадра у свим правцима
- поигравање са натписима и облицима
- коришћење једноставне анимације
- јака веза између слике и музике¹⁹

¹⁹ Музику за *Механички Балет* компоновао је амерички композитор Џорџ Антхејл (George Antheil) специјално за филм. Међутим, све до 1990 године звук и слика нису били спојени. Иако је монтиран по музици, филм је своју премијеру доживео без ње. Иначе, композиција је трајала око 30 минута, за разлику од филма (19 минута) и касније је извођена као концертно дело, под истим називом као и филм.

Le Ballet Mécanique, Fernand Léger, Dudley Murphy, 1924.



Настанак и развој уметничких покрета попут концептуалне уметности, саунд арта, видео арта итд., као и индустријски напредак, ширио је развој и примену експерименталног филма. Нове форме попут видео спотова и телевизијских реклама, ствараоцима из области експерименталног филма, пружале су могућност изражавања у комерцијалним пројектима.

Естетска и теоријска начела експерименталног филма су се, у одређеном смислу, проширила и на нови визуелни уметнички покрет – видео арт.

4.8. Видео арт

Видео арт, другачије називан: уметнички видео, експериментални видео, уметничка телевизија, нова телевизија, па чак и *Герила Тв*, представља уметнички правац заснован на разним уметничким покретима и теоријским идејама, технолошком напретку и политичком и социјалном активизму. Период његовог настанка праћен је социјалним, културним и економским променама, а уметнички правци попут флуksуса, перформанса, боди арта, поп арта, концептуалне уметности, авангардне музике и експерименталног филма, инспиришу уметнике који почињу да се изражавају кроз видео. Они настоје да сруше класичан приступ телевизије, у жељи да преобразе њену комерцијалну вредност у уметничку.

Почеци видео арта везују се за шездесете године, када је опрема за снимање и монтажу видеа била прилично гломазна, непоуздана и скупа, као што је био случај и са аудио опремом у раној фази електроакустичке музике. Међутим, развој технологије потпуно мења ситуацију средином 80-их, када камере за снимање постају лагане и доступне, са квалитетом врло близу квалитету скупих телевизијских камера. Такође, отвара се могућност такозване нелинеарне монтаже, са применом дигиталних ефеката у реалном времену. Све ово је за видео уметнике представљало револуционарни напредак у погледу снимања и манипулације са сликом, што је допринело развоју видео арта и његових естетских начела.

О утицају технолошког прогреса на видео арт говори и амерички писац и критичар Марита Стуркен (Marita Sturken)²⁰. Она наводи како је видео медијум који веома зависи од технологије и како технолошке промене ултимативно постају естетске промене. Уметничко визуелно изражавање зависи од технолошког ограничења медијума. Са сваком новом технологијом и ефектом, као што су успорена кретња (slow motion), или прецизност монтирања у фрејм (сличицу) (frame-accurate editing), начињени су покушаји да се помоћу тих ефеката добију специфични естетски резултати. Технолошке и естетске промене у видеу наставиле су да се убрзано развијају. На пример, за веома кратко време, дигитализација слике са брзом и прецизном могућношћу монтаже, брзо су заменили до тада претежно коришћену монтажу у реалном времену (real-time), а од 1982. то постаје формално начело.

Мењајући естетику видео арта, технолошки напредак и развој рачунарске технологије допринео је томе да је данас видео уметност присутна у новим визуелним формама. Компјутерски контролисани уређаји са развијеним системима за репродукцију слике шире и унапређују подручје изражавања видео уметника. Једно од нових технолошких и естетских решења јесте и мапирање видео пројекције (projection mapping), које омогућава да се различити видео садржаји пројектују према тачно задатим просторним параметрима. У мојој уметничкој инсталацији, употребио сам управо овај начин видео пројекције.

4.9. Веза експерименталне музике и видео арта

Утицај експерименталне, посебно Кејцове музике на видео арт и Нам Џун Паикова дела, огледа се у нераздвојном комплексном односу између слике и звука. Наиме, за разлику од класичног филма, видео се може сматрати комбинацијом слике и звука, при чему се технички принципи снимања видеа подударују са принципима снимања звука. Овакво подударање у креирању два основна чиниоца видеа, слике и звука, може се срести код великих видео

²⁰ Уп. Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art, The Development of Form and Function*, Berg international Oxford Publishers Ltd., New York, USA, 2006, 4.

уметника као што су: Бил Виола (Bill Viola), Штејна Васулка (Steina Vasulka) и Вуди Васулка (Woody Vasulka), Робер Кахен (Robert Cahen), Питер Донебауер (Peter Donebauer), итд. Улога звука у видео арту је итекако велика, а дела споменутих уметника, кроз историју видео арта, то и потврђују.

Радећи у електронском студију у Келну, који се налазио на истом месту где и телевизијски студио, Нам Џун Паик схвата да исти принципи који се користе у електронској музици могу да се примене и на видео. У једном писму Кејџу, Паик излаже своје интересовање за видео и своја предвиђања да ће и телевизија једном постати уметност.

Године 1962. Паик креће у реализацију својих идеја о видео уметности. Он у тајности изнајмљује атеље у предграђу Келна и ангажује групу инжењера који му помажу да, по угледу на Кејцов рад, препарира тринаест половних телевизора. У овом процесу, Паик развија различите врсте модулације слике, а сваки од тринаест уређаја препарира на другачији начин. Њих, заједно са три препарираних клавира, справом за произвођење буке и разним другим објектима, излаже у галерији Парнас у Вуперталу, у оквиру његове прве самосталне изложбе *Представљање музике – Електронска телевизија (Exposition of Music – Electronic Television)*. Ова изложба се догодила у марту 1963. и представља почетак Паиковог стваралаштва у домену видео инсталација. Под утицајем електронске музике и Кејцовог стваралаштва, Паикови препарирани телевизори откривају пут новим електронским уметничким формама, критикујући и мењајући постојећу технологију комуникације.

4.10. Видео инсталације и подела

Експериментисање у пољу видеа доводи до стварања нових форми видео арта, као што су видео инсталације и видео скулптуре.

„Током 70-их и 80-их година остварени су видео радови названи *видео скулптура* или *видео инсталација*. Видео скулптура је објект начињен од више видео монитора који пројектују електронску слику. Видео скулптура се заснива на подударности или неподударности телевизијске слике и објектне структуре коју граде монитори или у коју

су уграђени монитори. Видео скулптура је објект са екранима, што значи да се посматрач суочава са два различита феномена: (1) са конкретним просторним објектом и (2) са виртуелним објектима које приказује екран. Видео инсталација је просторни однос предмета и видео система (камера, монитор). Видео инсталација је слично видео скулптури заснована на суочењу конкретних просторних и виртуелних просторно-временских односа.²¹

Присутност конкретног просторног објекта, са једне стране и виртуелног објекта са друге, као што Мишко Шуваковић наводи, постаје важан феномен видео инсталације. Оно што сâм објекат представља, добија нови контекст када се прикључи и виртуелна медијска линија, односно видео пројекција.

Овакав случај „оживљавања“ објекта постављеног у простору, карактеристичан је и у мојој вишемедијској инсталацији. Овај однос скулптуралности инсталације и видео рада који се пројектује, аналоган је видео инсталацијама и видео скулптурама из 70-их и 80-их година двадесетог века. Идеја и феномен просторно-временских односа је преузет, али је форма модификована. Разлика између моје инсталације и тадашњих радова лежи у начину презентовања просторно-временског елемента – видеа. У мом раду нисам користио телевизијску технику, односно ТВ апарате, већ сам видео приказао помоћу видео пројектора. Пројекција је вршена на објекте и то тако да је сваки објекат имао своју независну видео пројекцију, а на тај начин је представљао самостални видео извор. Овакву врсту реализације видео рада, могуће је остварити применом технике, раније поменутог, видео мапирања.

Према начину на који су остварене, видео инсталације можемо поделити на три основна реализациона склопа:

1. видео инсталације затвореног кола
2. вишемониторске видео инсталације
3. вишеканалне видео инсталације

²¹ Шуваковић, Мишко, *ПОЈМОВНИК ПОСТМОДЕРНЕ И МОДЕРНЕ ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ ПОСЛЕ 1950. ГОДИНЕ*, Српска академија наука и уметности Прометеј, Београд – Нови Сад, 1999, 370.

4.10.1. Видео инсталације затвореног кола

Видео инсталације затвореног кола обухватају уметничке видео радове у којима се видео снима и приказује у истом простору у коме се налази посматрач. Овакав начин видео склопа најчешће подразумева употребу видео камере, која преноси видео сигнал до монитора који се налази у изложбеном простору. Емитовани видео се може комбиновати и допуњавати и са раније снимљеним или генерисаним видео материјалом. Све у свему, за видео инсталације затвореног круга, основна карактеристика јесте заједнички простор објекта који се снима, монитора који тај снимак приказује и публике.

Данашња технологија нам омогућава да некадашњу телевизијску технологију и старе мониторске системе заменимо новим, разноврсним уређајима за снимање, пренос и репродукцију видеа.

Први радови у подручју оваквог стваралаштва настали су како би укључили посматрача у само дело. На тај начин су успостављени различити иконографски, бихејвиористички и временски односи.

Од значајних примера видео инсталација затвореног круга издвајамо следеће:

- *ТВ Буда (TV-Buddha)*, Нам Џун Паик, 1974;
статуа Буда постављена испред монитора контемплира сама себе на екрану.
- *Скакавци (Heuschrecken)*, Волф Фолштел (Wolf Vostel), 1970;
предмети постављени испред монитора, на којима се емитује њихова слика, смењују се са сликама присутних посматрача.
- *Плаче за Тобом (He Weeps For You)*, Бил Виола (Bill Viola), 1976;
приказује се благо деформисана слика посматрача, снимљена камером кроз капљицу воде.
- *Видео-Коридор (Video-Corridor)*, Брус Ноеман (Bruce Nauman), 1968-1970;
серија инсталација где је посматрач једини протагонист дела.

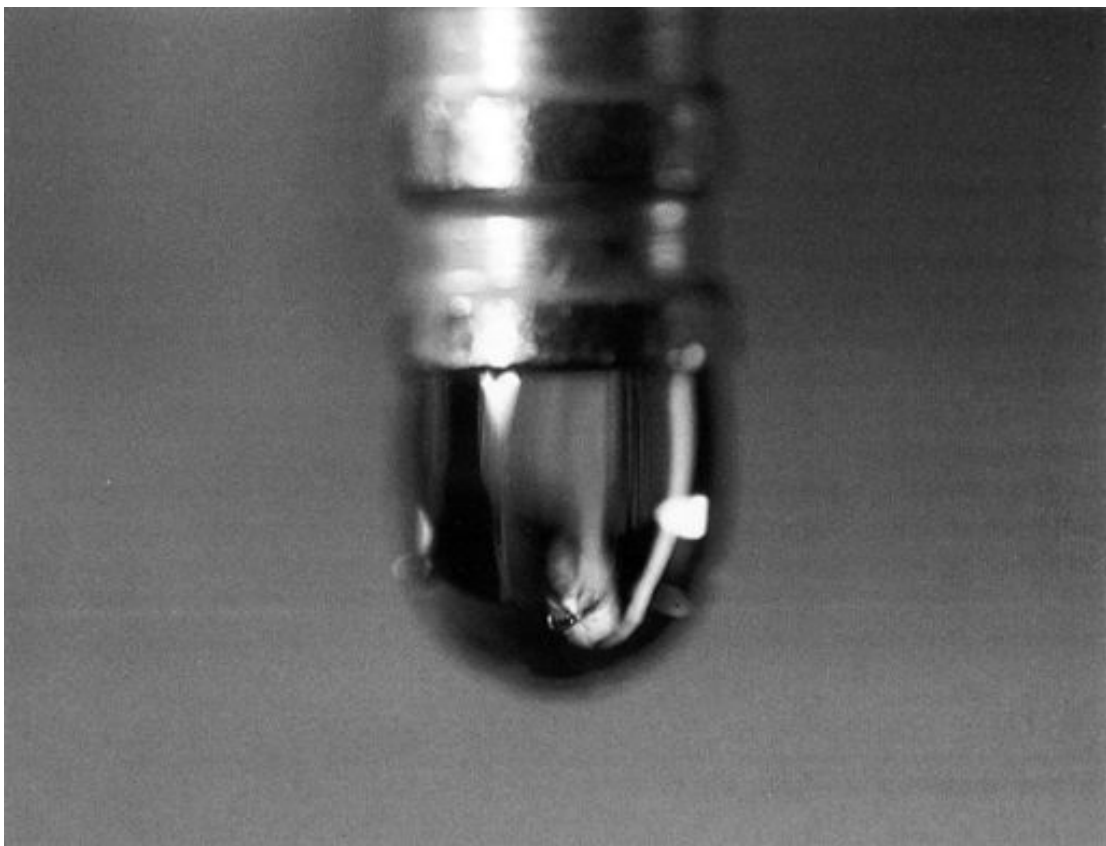
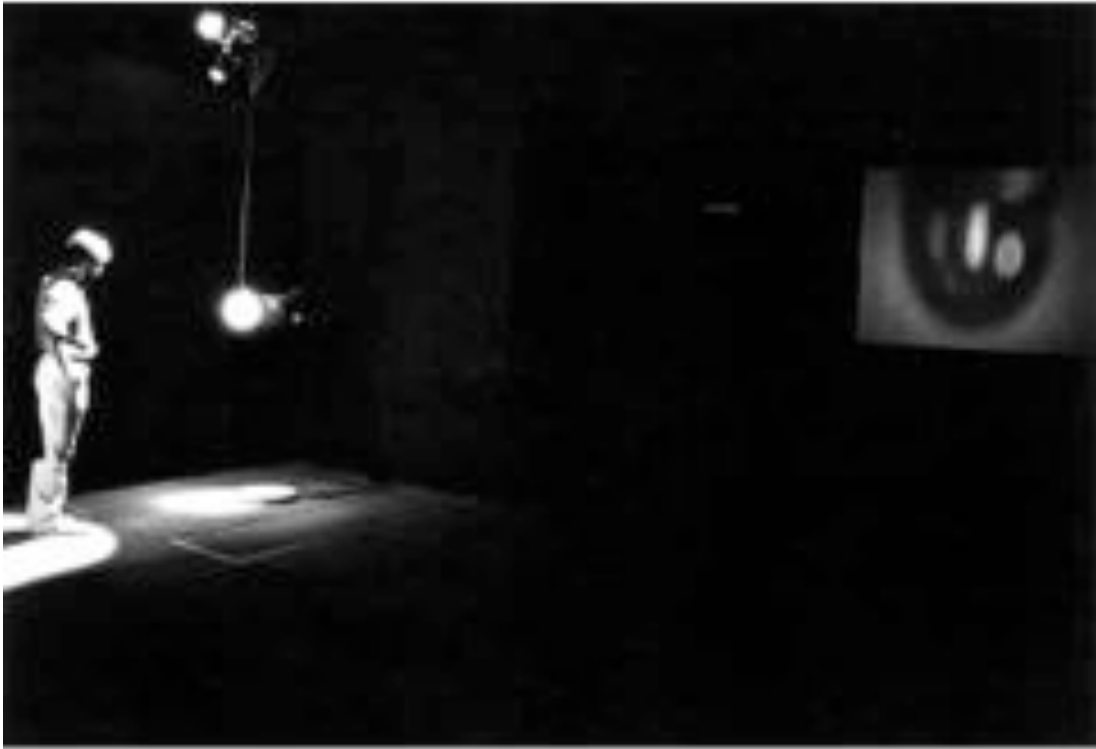
TV-Buddha, Nam June Paik, 1974.



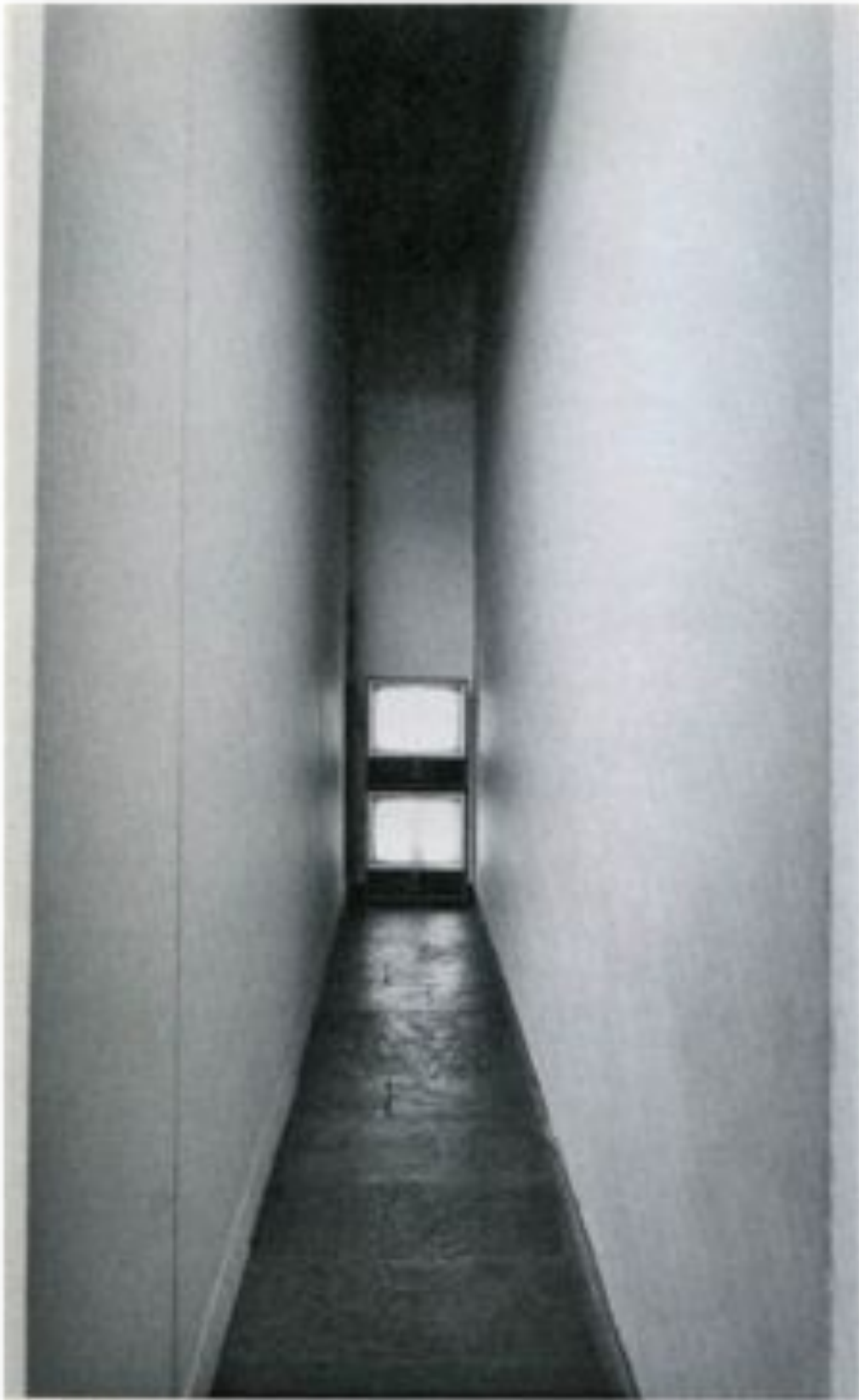
Heuschrecken, Wolf Vostel, 1970.



He Weeps For You, Bill Viola, 1976.



Video-Corridor, Bruce Nauman, 1968-1970.



4.10.2. Вишемониторске видео инсталације

Вишемониторске видео инсталације представљају видео склопове који подразумевају употребу више од једног монитора, односно екрана. Уколико сви екрани имају исти видео садржај, онда је реч о једноканалним вишемониторским инсталацијама, а уколико екрани имају различите видео садржаје, онда вишемониторска инсталација постаје вишеканална.

За разлику од 70-их година, када се видео садржај приказивао искључиво помоћу телевизијских уређаја, односно монитора, данас се све више користе видео пројектори, при чему се термин *вишемониторски*²² задржао и односи се на више екрана, а не на више мониторских уређаја.

Од значајних примера вишемониторских видео инсталација, издвајамо следеће:

- *TV Garden*, Нам Џун Паик, 1974;
једноканална инсталација у којој мноштво монитора распоређених по поду просторије приказује исти снимак.
- *Последњих Десет Минута II (The Last Ten Minutes II)*, Антони Мунтадас (Antoni Muntadas), 1977;
вишемониторска инсталација у којој су конфронтирани снимци последњих десет минута три телевизијска програма, из различитих земаља, трима сцена снимљених на улицама тих земаља.
- *Тв Крст (Tv-Cross)*, Нам Џун Паик, 1968;
вишемониторска инсталација начињена од осам телевизора у облику крста, при чему сваки телевизор приказује другачију слику.

²² Термин *вишемониторски*, преузет од англо-саксонске речи *multi-screen*.

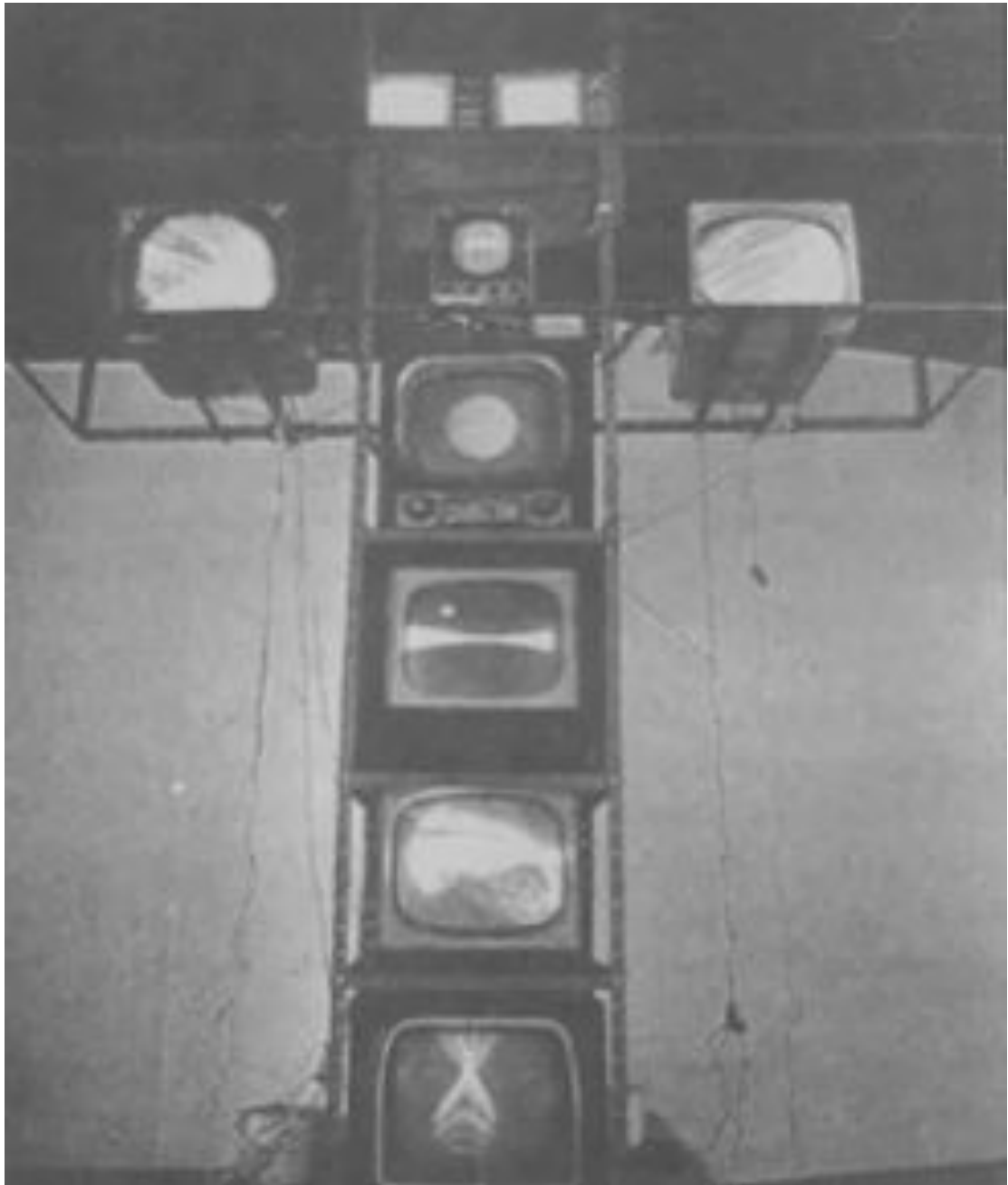
TV Garden, Nam June Paik, 1974.



The Last Ten Minutes II, Antoni Muntadas, 1977.



TV-Cross, Nam June Paik, 1968.



4.10.3. Вишеканалне видео инсталације

Вишеканалне видео инсталације представљају видео склопове код којих се помоћу два или више екрана емитује различити видео садржај. Овакве инсталације морају да буду и вишемониторске.

У односу на распоред екрана, вишеканалне видео инсталације можемо поделити на:

- инсталације чији се екрани налазе у једној равни, где је посматрач у могућности да сагледа све мониторе истовремено, не мењајући позицију са које посматра.
- инсталације чији су екрани распоређени у простору, где је посматрач принуђен да се креће по изложбеном простору по слободном нахођењу, или путањом коју је аутор унапред осмислио.

Без обзира да ли је инсталација сачињена од телевизора, монитора или видео пројекција, феномен „активног“ посматрача остаје непромењен.

Од значајних примера вишеканалних видео инсталација, издвајамо следеће:

- *101 Tv Sets*, Дејвид Хол (David Hall) и Тони Синден (Tony Sinden), 1975;
вишеканална поставка начињена од 101 телевизора.
- *Electronic Superhighway: Continental U.S.*, Нам Џун Паик, 1995;
49-о канална видео инсталација, начињена од 336 телевизора.
- *Slogans*, Антони Мугандас (Antoni Muntadas), 1986-1987;
вишеканална инсталација са екранима распоређеним у простору.

101 Tv Sets, David Hall, Tony Sinden, 1975.



Electronic Superhighway: Continental U.S., Nam June Paik, 1995.



Slogans, Antoni Muntadas, 1986-1987.



Наведене поделе нам помажу да разликујемо основне идејне и реализационе принципе видео инсталација. Међутим, њихови облици се често међусобно мешају, допуњују и обогаћују другим уметничким формама и технолошким решењима. Тако, на пример, може настати интерактивна вишеканална видео инсталација затвореног кола, у којој имамо два основна реализациона склопа (принцип затвореног кола и принцип вишеканалног видеа) и нови – интерактивни склоп. Једна од оваквих инсталација је и моја интерактивна видео инсталација *Конкретизатор*, излагана у галерији Народне Банке Србије 2010. у Београду и у галерији УЛУЦГ у Подгорици, 2011. Године.



4.11. Појам вишемедијског дела

Схватање појма вишемедијског дела није могуће без осврта на класификације уметности. Различите поделе су, у оквиру теорије уметности бројне, али ја ћу, због природе и теме овог рада, представити предлог класификације уметности Владана Радовановића²³.

Композитор и вишемедијски уметник Владан Радовановић предлаже поделу уметности на:

- једномедијске уметности
- вишемедијске уметности
- дуалне уметности

²³ Уп. Радовановић, Владан, *Модели и теорија вишемедијске уметности I* (скрипта само за интерну употребу), Универзитет уметности, Београд, школска 2005/2006, 1-13.

Једномедијске уметности су уметности које користе један самостални медиј и делују на једно чуло посматрача (на пример сликарство, музика...). Вишемедијске уметности се служе са најмање два самостална медија и делују на најмање два чула, а дуалне уметности су једномедијске уметности код којих увођење другог медија не мења њихову структуру (на пример када се књижевност не чита, већ изговара, односно слуша).

Будући да је моје стваралаштво везано за вишемедијску уметност и да је уметнички пројекат о коме пишем вишемедијска инсталација, даљи текст посвећујем вишемедијском делу.

Вишемедијско дело је уметничко дело настало у области вишемедијске уметности. Вишемедијску уметност, Радовановић класификује у две групе на:

- фиктивну вишемедијску уметност
- реалну вишемедијску уметност

4.11.1. Фиктивна вишемедијска уметност

Фиктивна вишемедијска уметност или „синестезијска транспозиција“ јесте привидна вишемедијска уметност која реално делује на једно чуло посматрача, са тенденцијом да у њему изазове и деловање другог „унутрашњег“ чула. Овде је реч о изазивању представа унутар унутрашњег чула које су фиктивне јер су измишљене, замишљене и приписане, а не стварно предочене. Оне су можда реалне само за аутора који их замишља. Примери синестезијске транспозиције у књижевности се могу наћи у ренесансној поезији, песмама романтизма, симболизма, експресионизма, итд. – рецимо у песми Артура Рембоа (Arthur Rimbaud) *Самогласници*.

„А црно, Е бело, И рујно, О плаво,
У зелено: тајна рођења вам ту је:
А, црн космат појас муха што блиставо
Над свирепим смрадом купе се и зује,

Затони сене; – Е, копља гордих санти,
Белина шатора, цвеће зањихано;
И, крв испљунута, смех што гневно пламти
На уснама лепим, у кајању пијаном;

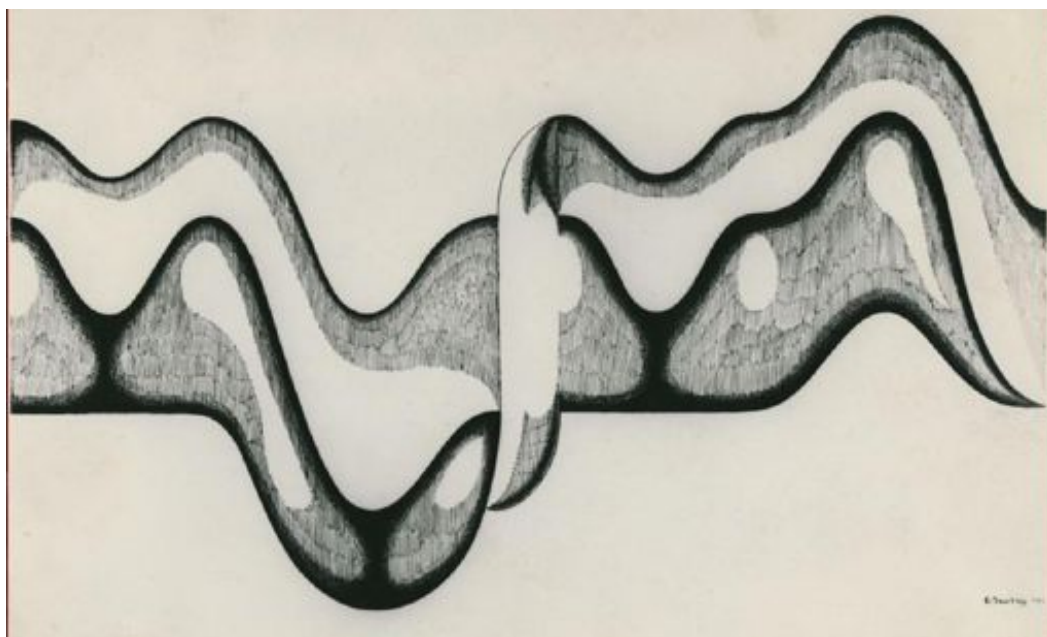
У, дрхтање кружно божанствених мора,
Спокој пашњака и стада, спокој бора
Које алхемијом стичу учењаци;

О, врховима Труба, пуна цике луде,
Мир којим Анђели и светови блуде,
– Омега, Очију Њених модри зраци!“

Артур Рембо, *Самогласници*

Такође, синестезија је присутна и у сликарству, на пример у делу Етјена Беотија (István Beöthy) *Ликовна транспозиција Бахове фуге* у коме аутор насловом указује на смер превођења.

Egy Bach motívum, István Beöthy, 1920.



Као примере синестезијске транспозиције у музици можемо навести: прелид *Потопљена Катедрала*, композитора Клода Дебисија (Claude Debussy), свита из балета *Шехерезада* Римског-Корсакова (Rimsky-Korsakov), *Фантастична симфонија* Хектора Берлиоза (Hector Berlioz).

Фиктивно вишемедијско дело остаје стварно вишемедијско само у домену ауторове маште, док се реално вишемедијско дело одликује транспарентношћу вишемедијске форме. Због тога је много лакше говорити о медијским линијама реалног вишемедијског дела.

4.11.2. Реална вишемедијска уметност

Када говоримо о вишемедијском делу, најчешће мислимо на дело које је настало у области реалне вишемедијске уметности. Дефиницију реалне вишемедијске уметности Владана Радовановића сматрам врло прецизном и због тога ћу га цитирати:

„Реална вишемедијска уметност представља разноврсне видове стварног повезивања два и више медија у опсегу од пуке истовремености до стапања у целину у виду објекта, инсталације и секвенцијелности са извођачима и без њих.“²⁴

Овом дефиницијом је најпре предочено да је вишемедијска уметност остварива једино уколико се користе, односно повезују најмање два медија. Они могу, али не морају деловати истовремено. Међутим, важно је да оба медија имају смислен међусобни однос. Феномен односа медија унутар вишемедијског дела увек је присутан, па је размишљање о њему веома корисно, уколико се жели постићи усклађеност медијских линија дела.

Најпре треба поћи од саме природе људских чула. Чињеница је да су у хијерархији, у домену стварања вишемедијског дела, дистална чула доминантнија од проксималних. Могућности манипулације материјалима вишемедијског дела далеко су већа код медија која делују на дистална чула. На

²⁴ исто, 9.

пример, манипулације видеом или звуком су далеко остварљивије и једноставније од, рецимо, манипулације неким специфичним мирисом. Такође, дистална чула предњаче и у пољу прецизности и јасноће опажања, па тиме и тумачења информације. Стога она, у односу на проксимална чула, обезбеђују далеко већу тачност у преношењу поруке од пошиљаоца (аутора), до примаоца (публике). Тако, на пример, уколико публици презентујемо само један кратак кадар воза који улази у станицу, њој је одмах јасно о чему је реч, а уколико јој пустимо неки мирис који није свима одмах препознатљив, јасноћа поруке која се преноси се доводи у питање. Због свега тога, потребно је добро размислити о могућностима чулних опажања, па тек онда одабрати медиј којим ће се идеја пренети.

За коначан одабир медија вишемедијског дела, треба имати у виду и критерије међусобне равноправности медија, по коме се вишемедијска дела класификују на:

- вишемедијска дела са медијском доминантом, односно дела у којима је један медиј доминантнији од другог (нпр. опера, у којој је музика доминантна);
- медијски једнаковредна вишемедијска дела, односно дела у којима су сви медији равноправни (нпр. балет).

Након одабира медија, важно је посветити се уодношавању медијских линија дела. Код медијски једнаковредних вишемедијских дела, могућа је појава да се једна медијска линија истакне у односу на другу. Да би се то избегло, потребно је ускладити све медијске линије дела. Усклађивање се може вршити на различите начине, али оно што је важно, јесте да се постави јасан однос у њиховом кретању.

Теоријска начела вишемедијских дела, са специфичношћу односа медија у њима, усмеравала су ме у изради моје вишемедијске инсталације. За њену реализацију сам одабрао модел медијски једнаковредног вишемедијског дела, у коме су медији равноправни, а њихове медијске линије усаглашене. Овакав принцип креирања вишемедијске инсталације публици пружа могућност јасне и равноправне перцепције свих њених чинилаца, а аутору обезбеђује апсолутну контролу над оним што жели да прикаже, без страха од тога да нека медијска линија остане непримећена.

5. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

Уметничка дела настају на разне начине и под различитим околностима. Нека од њих створена након пажљивог промишљања сваког детаља дела, на основу јасне, освешћене идеје о њему и проучавања за њега релевантних теоријских студија и уметничке праксе – док су нека друга настала као резултат спонтане стваралачке игре, импровизације и експериментисања са материјалом. И једна и друга дела су творевине креативног људског ума и садрже рефлексију уметниковог свесног и несвесног поетичког и естетског укуса и осећаја. Неки уметници своје идеје, спознаје и стваралачки процес не могу (или не желе) ни накнадно да рационализују и објасне, док их други предочавају, или теоријски уопштавају и кроз писану реч. Сам процес анализирања и писања о свом уметничком раду омогућава и критички поглед на сопствено дело.

Овакав приступ дубљег истраживања и критичког осврта на дело омогућио ми је да сагледам све чиниоце свог уметничког пројекта и да их представим кроз овај рад.

Да би дело настало, његова поетичка и теоријска начела морају пронаћи реализациону форму. На који начин сам ја до ње дошао, представићу кроз своја методолошка разматрања.

5.1. Прва размишљања о звуку Београда

Прва размишљања о звуку Београда јавила су ми се много пре него што сам дошао на идеју да направим рад о њему. Чињенице да сам рођен у Београду, да сам цео живот провео у њему и да одувек обраћам пажњу на звуке који ме окружују, наводе на то да је за мене „размишљање о звуку Београда“ нешто што је потпуно природно уследило.

Размишљање о звуку није само ослушкивање звукова, већ проналажење њихових значења, контекста, узрока, последица, осећаја који изазивају, итд. Да би се правилно приступило разматрању једног звучног пејзажа, пажљиво ослушкивање представља први предуслов.

Своја прва, намерена, темељна ослушкивања Београда, започео сам на крову своје зграде, која се налази у улици Кнегиње Зорке, на Општини Врачар.

Тада сам по први пут, потпуно концентрисан, ослушкивао Београд. О ономе шта сам чуо, након сесије ослушкивања, као што и Паулин Оливерос²⁵ у својој пракси потенцира, почео сам темељно да размишљам. Почео сам да тражим смисао.

На пример: Због чега је баш тада залајао пас комшије преко пута? Да ли он комуницира са другим псима и колико има паса у окружењу који међусобно комуницирају, а да ми то и не примећујемо? Да ли је његов лавез иритантан и напоран и да ли можда указује на то да је пас несрећан, јер га комшија по цео дан држи на тераси и не да му да уђе у стан?

Знатижеља је брзим темпом низала питања, а одговори су долазили полако. У потрази за одговорима, интензивно сам почео да ослушкујем и тумачим звуке из окружења и да их полако групишем у јединствену целину, у звук Београда. Сваки звук је, поред свог звучања, добијао и своју причу. Након много звукова и много прича које ти звуци причају, јавила ми се идеја да уз помоћ њих испричам своју причу о звуку Београда. Да бих је што боље испричао, најпре сам извршио једно мало истраживање.

5.2. Истраживање на тему звука Београда

Први корак у реализацији уметничког пројекта јесте осмишљавање доброг идејно-реализационог плана. Од тренутка настанака идеје, овај план усмерава уметника до његовог циља – финализације дела. У мом случају, прва ставка која се нашла на списку овог плана била је истраживање на тему онога што ме је инспирисало, на тему звука Београда. Поред онога што је за мене тај звук представљао, било ми је веома интересантно да сазнам шта за друге људе представља звук Београда и да ли постоји неки специфични звук који их асоцира на Београд. Са жељом да сазнам што више о томе, упустио сам се у своје прво, мало истраживање.

²⁵ Оливерос, Паулин, нав.дело

Истраживање на ову тему сводило се на интервјуисање одређеног броја људи који тренутно живе Београду, или су у њему некада живели. Испитаници су били различитих узраста и професија, али су сви одговарали на иста питања. Питања су се односила на звук Београда, а постављана су градационим редоследом како бих од саговорника, од којих неки никада нису размишљали о звуку, добио што више описа. Ево како су та питања гласила:

- Да ли сте некада размишљали о звуку који вас окружује? Ако јесте, на који начин?
- Да ли постоји неки звук који свакодневно чујете, а до сада нисте обраћали пажњу на њега?
- Да ли постоји звук који свакодневно заокупља вашу пажњу?
- Какав је тај звук?
- Који је доминантан звук у вашем окружењу?
- Какав осећај изазивају звуци вашег окружења?
- Који су звуци иритантни, који су напорни, а који вам пријају?
- Да ли неки звук из окружења има за вас неко посебно значење?
- Који је карактеристичан звук вашег окружења и да ли он за вас представља звук Београда?
- Шта је за вас звук Београда?

Слушање других људи како говоре о звуку Београда, за мене је имало двоструки значај. Први значај огледа се у ономе што је и била првобитна намера интервјуисања, а то је сазнање о томе шта је за друге људе звук Београда. То сазнање проширило ми је видике у схватању звука Београда, али и урбаног окружења уопште.

Слушајући различите људе како на различите начине причају о истим звуцима града, како их различито доживљавају и тумаче, схватио сам да је поимање звука индивидуално. Схватио сам да исти звук не региструју сви на исти начин, да за некога он представља најобичнији свакодневни звук, док је он за некога другог звук од велике важности. На пример, за разлику од значења за одраслог човека, једном школарцу звук школског звона представља звук који

позива на одређену акцију. Да подсетим, о значењу звука опширније пише Петер Енглунд у књизи *Мале историје*²⁶.

Други значај овог истраживања огледа се у томе што сам, слушајући најразноврсније приче о звуковима Београда, стицао велику инспирацију и мотивацију за дело. Понеке приче о одређеним звуковима су ме толико заинтригирале да сам често и сâм дуго после интервјуисања размишљао о њима. Навешћу причу о једном интересантном звуку, испитаника Ђорђа Ђуричића, дипломираног инжењера информационих технологија, која говори о значењу једног одређеног звука на одређеној локацији.

Ђорђе је навео један звук који ја раније нисам имао прилике да чујем, односно да доживим у једном урбаном окружењу, а то је звук лупкања есцајга. Наиме, овај звук се могао чути (вероватно може и данас) у дворишту између зграда 21. и 22. блока, лети, у интервалу од три до четири сата после подне. Он означава да је време ручка почело. Оно што је заиста несвакидашње јесте што тај звук тада у потпуности испуњава звучну слику тог окружења и сваки други звук одлази у други план. Иако је у питању центар Новог Београда, овакав феномен доминирања звука слабог интензитета и скромног фреквенцијског спектра заиста је могућ, а ево и објашњења: Те зграде, чији су станови углавном додељивани војним лицима пре двадесет година, грађене су једнообразно, тако да су у свим становима кухиње односно трпезарије позициониране на истом месту, окренуте ка дворишту. Преко пута њих, са друге стране дворишта, надвијају се зграде, такође једнообразно грађене, са становима код којих су кухиње такође окренуте ка дворишту. То резултира тиме да у време ручка, два велика звучна извора – зграде са отвореним кухињским прозорима, представљају са једне стране велике звучне изворе, а са друге стране велике акустичке параване који спречавају улазак спољне буке у двориште. Максималној распрострањености звука лупкања есцајга доприносио је војни план транспорта, по коме су се војна лица, која су чинила већински део станара, након завршеног посла, довозила организованим војним аутобусом сваког дана у тачно 15:05. Јасно је да је велики број људи, баш неколико минута касније, своје место проналазио за трпезом.

²⁶ Енглунд, Петер, нав. дело.

Оваквих интересантних прича о несвакидашњем звуку Београда било је неколико и свака је на мене утицала инспиративно. Оне су ми помогле да обликујем своје приче о звуку Београда.

Након завршеног истраживачког поступка, направио сам листу звукова о којима су испитаници говорили. Ту листу сам упоредио са мојом листом одабраних звукова града и начинио коначну селекцију за даљи рад. Коначна листа звукова усмерила ме је на следећи корак, а то је стварање концепције дела.

5.3. Стварање концепције дела

Након завршеног истраживања, нашао сам се са листом звукова Београда са којом, у првом тренутку, нисам тачно знао шта да радим. Једино у шта сам био сигуран јесте да су то звуци који ће ми помоћи да испричам своју причу о граду који ме инспирише. Да бих то учинио, морао сам добро да размислим како да ту причу на најбољи начин испричам. Тада сам се предао стварању концепције дела.

Завршено дело представља продукт остварења његове концепције. Концепција се током реализационих фаза обликује и добија своју коначну форму. Основне идеолошке и естетске поставке дела дефинишу се у процесу стварања концепције. Тада се утврђују сви важни чиниоци дела и одређују њихови међусобни односи.

Осмишљавање концепције дела се, у мом случају, одвијало кроз три фазе:

1. Утврђивање свих елемената дела – одабир медија
2. Постављање основних идејних решења свих елемената
3. Међусобно усклађивање елемената

5.3.1. Утврђивање свих елемената дела

Прва фаза концепцијске поставке тичала се проналажења свих елемената дела. Најпре сам морао смислити који су то чиниоци који ће створити компактну нераскидиву форму *Звука Београда*. Знао сам да ми звук, као

изражајно средство, није довољан да се до краја изразим и на најбољи начин представим публици своју идеју. Знао сам да ми је потребан још неки медијум који ће учинити дело комплетним.

После дугог размишљања, схватио сам да би поред звучног елемента, требало увести и визуелни. Најпре ми се јавила идеја да уврстим визуелни елемент у виду једноставне анимације, који ће пратити „кретање“ звука. Међутим, у том случају, звук би био доминантан у односу на слику, а ја сам желео да створим полимедијско дело у коме су слојеви равноправни. Из тог разлога, једноставна визуелизација звука одбачена је као могуће решење. Наставио сам са тражењем идеалне визуелне презентације и пронашао сам је у нечему што би се могло подвести под комбинацију видео арта и експерименталног филма. Приказивање призора Београда уз звук Београда, чинило ми се као добро решење.

Последњи елемент мог вишемедијског дела наметнуо се некако сам од себе. Потреба за скулптуралним елементом уследила је несвесно. У једном тренутку, схватио сам да ми за представљање урбаног градског окружења недостаје скулптурални тродимензионални чинилац, који сам по себи симболизује град. Тада је било јасно да ће дело добити форму инсталације.

5.3.2. Постављање основних идејних решења свих елемената

Даље развијање концепције дела наставило се у правцу осмишљавања основних идејних решења свих чинилаца дела. У овој фази било је неопходно одредити коначну форму сваког медија понаособ. Будући да сам раније установио који су то медији кроз које ћу се изразити, даље разрада се односила на планирање њиховог обликовања.

Први на листи изражајних средстава налазио се звук. У том тренутку, имао сам списак звукова које сам желео да уврстим у дело – и ништа више. Дакле, било је неопходно одредити адекватну форму којом ће ти звуци бити презентовани. Било је потребно осмислити најбољи начин да се ти звуци обједине у драматуршки ток. Најбоље решење за стварање оваквог тока, будући да се ради о реалним звуцима, видео сам у електроакустичкој музици, која ће се ослањати на принципе конкретне музике. Оваква звучна форма омогућила ми је

да звуке Београда обликујем у музички ток и да их представим на мени естетски пожељан начин.

Друго изражајно средство које је тражило свој коначан облик, био је видео. Идеја да прикажем конкретне призоре Београда чинила ми се као најбоља. Међутим, задатак је био осмислити на који ће се начин они презентовати. Принципи видео арта, заједно са принципима експерименталног филма, за мене су представљали добру основу за даљу разраду визуелне форме дела. Идеја је била да кадрове Београда, по начелима филмске и видео уметности, снимим и процесом монтаже повежем у целину. На тај начин бих кадрове града повезао, како у визуелни, тако и у драмски ток.

Скулптурални елемент дела је своју форму пронашао у великим, белим, тетраедарским објектима. До ових облика сам дошао тако што сам размишљао о томе који облици ме највише асоцирају на урбано окружење тј. на Београд. Врло брзо ми је било јасно да су то правилни облици који, када се поставе у одређене положаје, могу симболично представљати град.

Даља разрада скулптуралног чиниоца односила се на дефинисање његове улоге. Скулптуре су морале бити део инсталације, али да притом буду у директној вези са осталим чиниоцима, односно са звуком и видеом. Проналажење ове везе довела ме је до последње фазе у стварању концепције дела, а то је усклађивање односа свих медија у делу.

5.3.3. Међусобно усклађивање елемената

Усклађивање односа између раније дефинисаних чинилаца дела био је веома важан корак у осмишљавању коначне концепције. Сви елементи инсталације имали су утврђену форму, а оно што је у том тренутку недостајало био је њихов међусобни однос. Сви медији, који због своје природе делују на различита чула посматрача, морали су бити усклађени једни према другима и формирану у нераскидиву целину. Оваква целина представљала је једино прихватљиво реализационо решење дела.

Звук је морао бити прилагођен слици, слика је морала бити прилагођена звуку и скулптурама, као што су и скулптуре морале бити прилагођене слици. Сви елементи постали су узрочно-последични чиниоци који, са једне стране

морају да поседују могућност самосталног кретања медијских линија, а са друге стране да буду равноправни елементи дела кога карактерише медијска једнаковредност.

Повезивање медија у целину осмишљено је у фази стварања концепције дела, а коначно реализовано у последњој методолошкој фази (види поглавље 5.7., *Спајање звука, слике и скулптуре*).

Проналажење међусобног склада медијских елемента инсталације истовремено се одвијало у два тока:

- усклађивање звука и слике
- постављање скулптуралног елемента у корелацију са сликом

Оба тока одвијала су се истовремено како би се најбоље ускладили сви елементи инсталације. Коначне форме и односи утврђени су каснијим, детаљнијим разматрањем свих аспеката рада – звука, слике и скулптуре.

5.4. Разрада звучног аспекта

Звук је био примарни елемент, јер је идеја за настанак дела најпре проистекла из жеље да испричам причу о звуку једног града. Када кажем примарни, не мислим на то да је он доминантнији од других медија којим се служим, већ да је по хронолошком редоследу први узет у разматрање. Дакле, све је кренуло од звука.

У поглављу о поетичком оквиру овог рада представио сам шта је све утицало на мене и шта ме је усмеравало да се предам ослушкивању своје околине. Након ослушкивања и запажања звукова Београда, прикупљања резултата истраживачког поступка и одређивања основне концепције дела, концентрисао сам се на детаљно разматрање звучног аспекта.

У првом тренутку, имао сам утврђене следеће елементе звучне слике:

- списак звукова
- звучну форму

Поред наведених елемената, за формирање комплетне звучне слике дела било је неопходно одредити:

- драматургију звука
- ритам
- динамику
- трајање

5.4.1. Драматургија звука

Одређивање драмског елемента звучне слике, односно драматургије, било је кључно за цео рад. У овој фази било је потребно осмислити како да се звуци са списка уклопе и формирају електроакустичку музику, а да притом испричају одређену причу. Стварање музичког тока захтевало је прихватање одређених музичко-теоријских законитости. Те законитости су примењене у третману музичко-изражајних средстава (ритма, мелодике, динамике, трајања), али не и драматургије. Осмишљавање драмског тока текло је независно од музичког.

Гледајући списак звукова, покушавао сам да осмислим драмску причу у којој ће „главни актери“ бити управо ти звуци. Да бих то извео, будући да је листа звукова била поприлично велика, најпре сам се потрудио да звукове групишем по неком логичном критеријуму. Тада сам обједињавао звукове на основу њихових сличности у трајању, интензитету и звучању (фреквенцијском спектру).

Такво груписање ми је помогло у бољем сналажењу унутар списка, али ми није олакшало осмишљавање драмског тока. Убрзо сам схватио да је пут којим сам кренуо био погрешан и да је прави пут управо супротан. Одустао сам од распоређивања звукова у целине и почео сам да тражим драмску нит којом ће звуци бити обједињени. Почео сам да пишем синопсис.

5.4.3. Синопис

Осмишљавање радње дела пратило је писање синописа. Свака идеја која ми је падала на памет постајала је много јаснија и погоднија за даљу разраду када је била написана. У почетку, текст са идејама није имао форму класичног синописа, већ је изгледао као мноштво набацаних теза. Те тезе су се временом претварале у смислени текст. Почела је да настаје прича.

Она је у почетку била усмерена на звучни аспект рада, а касније се испоставило да ће се односити и на све остале медијске чиниоце. Први велики корак, који је усмерио драмски ток, а идејно објединио звучни и визуелни аспект, била је подела на сцене. Подела на сцене омогућила ми је да издвојим одређене звукове са списка и да их групишем у смислене целине. Свака сцена представљала је засебну ситуацију са самосталним драмским током, а све сцене заједно представљале су комплетно дело – *Звук Београда*.

Подела *Звука Београда* на сцене омогућила ми је разраду осталих чинилаца звучне слике дела као што су ритам, динамика и трајање.

5.4.4. Ритам, динамика и трајање

Утврђивање ова три елемената звучне слике уследило је након поделе дела на сцене. Захваљујући тој подели, могао сам да унапред одредим који ће се звуци чути у одређеним сценама, а самим тим и да размишљам о њиховом ритму, динамици и трајању. Оно што је веома важно јесте то да ови елементи умногоме утичу на естетику звучне слике. На естетику звучне слике не утиче само одабир звукова, већ и начини постављања њиховог међусобног односа. Они својим односима граде „звучање“ дела.

Одређивање ритма, динамике и трајања звука, одвијало се на два нивоа:

1. на нивоу сцена
2. на нивоу целог дела

1. Први корак у успостављању естетских критеријума звучне слике односио се на одређивање динамике, трајања и ритма звукова сваке сцене. Тада је свака сцена имала своју листу звукова уз помоћ које је било потребно

направити жељену звучну структуру. Да би та структура добила одлике електроакустичке музике, звукове сам, бар делимично, морао третирати као тембралне слојеве, односно као својеврсне „инструменталне” линије. У том смислу, одређени музички принципи морали су бити испоштовани.

Одабране звукове третирао сам као да су произведени на класичним музичким инструментима, али водећи рачуна о природи њиховог звучања. Из њиховог оригиналног садржаја, односно њиховог реалног звучања, извлачио сам параметре који су ми били потребни за стварање форме. Сваки звук, као и одсвирани тон на музичком инструменту, имао је своју боју, фреквентни опсег (неки и израженију основну фреквенцију), јачину и трајање. Ови параметри усмеравали су ме при „уклапању“ звукова и били су ми основ за прављење грубог оквира динамике и ритма сваке сцене. Наравно, током овог процеса имао сам свест о томе да сваки увршћени звук може касније бити трансформисан и модулисан помоћу компјутерске технологије. Кроз фазе у реализацији дела, овај оквирни план звучања сваке сцене биће разрађен и модификован и тада ће, по први пут, звучна димензија дела добити свој прави облик.

Трајање сваке сцене било је условљено темпом и ритмом, али и природом звукова који у њој делују. Наиме, уколико у једној сцени доминира неки јак и иритирајући звук, јасно је да та сцена не може имати дуго трајање. У супротном, она би била пренапорна за слушање. Дакле, трајањем се постизао склад између занимљивог и досадног, пријатног и непријатног.

2. Одређивање ритма, динамике и трајања звучне слике одвијало се и на нивоу целог дела. У овом поступку трудио сам се да на што бољи начин уклопим све сцене у логичну, естетски доследну, хомогену целину. Оваква целина би, сама за себе, могла представљати неку врсту радиофонског дела, али, у овом случају, она је ипак предвиђена да делује истовремено са осталим медијским чиниоцима дела. С тим у вези, она је постала основ и усмерење за изградњу следећег елемента дела – видеа.

5.5. Разрада визуелног аспекта

Звучни аспект рада био је тај који је утицао на разраду осталих елемената инсталације. Драмски ток, који је осмишљен у разради звучне слике, морао је бити и сликовно подржан. Међутим, улога видеа није била да само подржи звук, већ и да обогати дело и да му дода нову димензију. Додавањем новог медија, експресивне могућности рада су се прошириле. Изражајна средства филмске и видео уметности постала су нови градивни елементи у стварању вишемедијског дела.

Разрада видеа симултано се одвијала у три нивоа:

1. одређивање реализационе форме
2. утврђивање изражајних средстава
3. одређивање садржаја

5.5.1. Одређивање реализационе форме

Једна од основних фаза у разради видеа била је прецизно одређивање његове реализационе форме. У овој фази морао сам добро да размислим о свим особеностима видеа као медија и да установим који су то његови реализациони елементи који би били погодни за *Звук Београда*. Ти елементи усмеравали су ме ка проналажењу коначне форме визуелног израза.

На одабир видеа, као визуелног медија дела, утицале су његове естетске, али и продукцијске особине. Естетика видео-уметности подударала се са мојим виђењем визуелног дела рада, а детаљно је разматрана у фази утврђивања изражајних средстава. Међутим, за одређивање реализационе форме, технолошко-реализационе особине видеа биле су од пресудног значаја.

Прва технолошко-реализациона особина овог медијума, која ме је навела на то да видео рад прикључим свом делу, била је могућност једноставне реализације. Под „једноставном“ реализацијом подразумевам реализациони процес који не захтева посебне лабораторијске услове (попут филма), скупу опрему за снимање, обраду и репродукцију, нити велики тим људи који у њему учествују. Насупрот филму, видео уметност се најчешће своди на једног човека – аутора, па је самим тим и реализација једноставнија.

Друга важна особина видеа јесте могућност дигиталне манипулације. Захваљујући дигиталном облику видеа, могућности манипулације доведене су на веома висок ниво и постале доступне чак и самосталним ауторима са минималном опремом. У мом случају, техника за реализацију сводила се на дигитални фотоапарат²⁷ који има могућност снимања видеа у високој резолуцији, и на рачунар²⁸, који је био довољно квалитетан да омогући несметан рад у програмима за обраду и монтажу слике.

Дигитални облик видеа пружао ми је широке реализационе могућности. Захваљујући томе, видео рад сам могао представити публици на начин који ми је највише одговарао – видео-пројекцијом. Видео-пројекција била је та којом је успостављена директна веза између видеа и скулптуралног елемента инсталације. Наиме, у овој фази утврђивања коначне реализационе форме видеа дошао сам на идеју да видео-пројекцију усмерим ка скулптуралном елементу и тиме та два елемента поставим у директну корелацију. Оваквом пројекцијом су велики, бели тетраедри, који симболизују град, постали живи објекти – носиоци видео-садржаја.

Након овакве одлуке било је потребно утврдити односе између видеа и скулптуралног елемента. Ови односи усмерили су начин реализације видеа. Да би видео и скулптура постали два потпуно хомогена елемента, њихове реализационе форме морале су бити компатибилне. Будући да овде говорим о видеу, усклађивање сам извршио реализационим решењем – мапирањем видео-пројекције (*Projection mapping*). Овим поступком омогућио сам да се различити видео-садржаји истовремено пројектују на различите скулптуралне елементе. Тада је дело добило форму вишеканалне видео-инсталације. Вишеканалном пројекцијом је, у реализационом смислу, усклађен однос два медијска чиниоца инсталације. У фази утврђивања изражајних средстава и у фази одабира садржаја даље су разматрани односи између свих чинилаца.

²⁷ У питању је *DSLR* апарат са промењивом оптиком *CANON 5D*.

²⁸ У питању је *Apple MacBook Pro retina display 15-inch*

5.5.2. Утврђивање изражајних средстава

Утврђивање изражајних средстава односи се на одабир свих оних елемената видеа који доприносе креирању естетског и драмског тока дела. Ови елементи заједно постају градивни чиниоци дела који аутору пружају могућност креативног израза у процесу стварања смислене целине.

Основна изражајна средства, која су у овој фази одређена, била су:

1. кадрирање
2. монтажа
3. фотографија

1. Режија, у свету видеа и филмске уметности, представља примарни креативни поступак којим аутор износи идеју предочену у оквиру сценарија. Један од основних задатака режије јесте дефинисање најмањег и основног чиниоца филма – кадра. Дефинисање кадра одвија се у креативном поступку који се назива *кадрирање*. У процесу кадрирања утврђују се основна изражајна средства филма, неопходна за грађење такозваног филмског простора²⁹.

Тада се камера и објекат снимања стављају у идеалан однос и утврђују се основна изражајна средства:

- планови
- углови кадрирања
- кретање објекта
- стварно и релативно кретање камере (фар и швенк)
- оптички покрети камере (зум и трик)
- остала комбинована кретања

Наведена изражајна средства могу се посматрати и као самостална, међутим, ради боље систематичности у излагању методолошке концепције,

²⁹ Теоријска начела филмске уметности која наводим и која су релевантна за мој рад, примењива су и на видео уметност. Оно што је у бити разлика између филма и видеа јесте продукцијски и технолошки процес реализације, односно технолошки процеси снимања, обраде и приказивања. Естетска и креативна решења у формирању видео-рада еквиваленти су решењима у креирању филмског дела.

одлучио сам да их објединим и назовем заједничким именом – *изражајна средства кадрирања*.

Исправно кадрирање омогућава креирање жељеног филмског простора и поступком монтаже, спајање елемената у јединствену целину.

За разлику од монтаже, режија обухвата две продукционе фазе рада – снимање и обраду слике. У процесу обраде, режија има задатак да успостави везу између кадрова и да их поступком монтаже обједини у просторно-временски континуум.

2. Друго изражајно средство, које је повезало визуелни елемент инсталације са драмским током била је монтажа слике. Монтажа је поступак одабирања и повезивања кадрова у кохерентну целину. Умеће, техника и вештина монтажера доводе пуко физичко повезивање кадрова, сцена и секвенци на уметнички ниво. Уметност монтаже често се назива и „невидљива уметност“, јер, што је она боља, то је мање приметна обичном гледаоцу.

У овом сличају, монтажер сам био ја, тако да сам сва креативна средства монтаже могао да употребим по свом осећају. Будући да нисам професионални монтажер слике, сам процес трајао је нешто дуже. Међутим, добра страна била је та што сам могао темељно да студирам, испробавам и бирам сва монтажна креативна решења која су ми се чинила као погодна за успостављање просторно-временског јединства.

3. Фотографија³⁰, као изражајно средство визуелног аспекта мог рада, односи се на оне елементе слике који се тичу организације површине, форме, ритма, светлотамног, боје, стилизације и апстракције. Пошто је реч о видеораду, простор деловања фотографије обухвата најмању просторну јединицу – кадар, у коме се наведени елементи постављају у жељено визуелно стање.

Фотографија, као процес, обухвата две продукционе фазе рада: снимање и обраду. Током снимања, процес кадрирања директно је везан за фотографију,

³⁰ Под *Фотографијом* подразумевам креативне поступке успостављања свих сликовних елемената кадра, а не медијум који је настао специфичним технолошким процесом пропуштања светлости на фото-папир. Овај термин се данас користи и у видео и филмској уметности и односи се на поступке о којима и ја пишем.

у композиционом и сликовном смислу. Тада се фотографијом утврђују: оквир кадра, композиција и светлосни параметри. У процесу обраде, фотографијом се одређују коначни сликовни параметри, попут боје и светла и омогућава креирање нових, стилизованих и апстрактних облика.

5.5.3. Одређивање садржаја

Трећи ниво разраде видеа односио се на одређивање садржаја. Током стварања концепције дела и разраде основних медијских елемената, одлучио сам да визуелни аспект усмерим ка видеу и експерименталном филму. Технолошко-продукциони и естетски параметри ових уметничких области били су ти који су утицали на избор коначне визуелне форме.

Видео-садржај, који је требало представити публици путем видео-пројекције, установљен је на основу два основна параметра:

1. драмског тока
2. сликовности

1. Драмски ток дела условљавао је како звучне, тако и визуелне елементе. Одређену причу је било потребно сликовним путем, кроз сцене, презентовати публици. Да бих то учинио на најбољи начин, морао сам да одредим најадекватнији садржај, који ће сачињавати кадрове, сцене и секвенце.

У првом тренутку било је јасно да ће одређени видео-садржаји подржавати звучне, градећи драмско-звучно-визуелни склад. Међутим, формирање таквог склада није се огледало искључиво у визуелно-звучном подударану, већ је понеко намерно непоклапање ову везу још више јачало. Дакле, приказивање онога што се чује, понекад је прекинуто видео-садржајем са одсуством звучног извора у себи. Појављивање кадра који не поседује звучни извор у себи, али је смислено везан за звук који истовремено делује, рушило је паралелна кретања звучне и визуелне медијске линије, стављајући их у контрапункт. Контрапунктирање слике и звука понекад може постати снажно изражајно средство аудиовизуелних дела.

Паралелним кретањем слике и звука, као и њиховим намерним контрапунктирањем, манипулативност при грађењу драмске приче се проширила, отварајући нову димензију у односу чинилаца аудиовизуелног дела.

Резултат одабира видео-садржаја на основу драмског тока био је приказивање онога што се чује и онога што се не чује, али доприноси у градњи драмске приче дела. Сви видео-садржаји представљени су на два начина:

- у виду реалних кадрова града Београда
- у виду стилизованих и апстрактних форми

Параметар који је утицао на даљу разраду естетских вредности видео-садржаја, била је *сликовност*.

2. Сlikовност, као параметар вредновања видео-садржаја, представљала је други основни критеријум за одабир кадрова *Звука Београда*. У сфери визуелних дела, сликовност делује на два поља:

- пољу примарне фасцинације
- пољу пренесене фасцинације

Поље примарне фасцинације представља почетну „критичну“ тачку која у уметнику буди инспирацију за дело. Под критичном тачком подразумевам тренутак када се деси промена у стању свести уметника (настанак осећања, идеје, визије...).

О својој примарној фасцинацији сликом говорио сам у првом делу ове студије, у потпоглављу *3.7 Визуелне фасцинације*. Описао сам, да подсетим, како сам посматрао Београд са крова једног солитера и ближе га доживљавао корачајући његовим улицама. Тада је мноштво призора и догађаја у мени стварало утисак сликовности једног града. Импресије које су се нагомилавале, методолошки гледано, постале су смернице за одабир визуелног садржаја који ће се приказати у делу. Призоре који су ме тада инспирисали било је потребно пренети у видео-рад, што је резултирало стварањем новог поља сликовности – *поља пренесене фасцинације*.

Поље пренесене фасцинације представља димензију која није сама по себи дата као реална, примарна фасцинација. Она представља димензију која захтева радни процес, помоћу кога се пренета сликовност доводи у сличност са примарном сликовношћу. Циљ аутора је да кроз тај процес своју примарну

фасцинацију реалном сликовношћу, помоћу неког медија пренесе у дело. Попут сликара импресиониста, трудио сам се да „ухватим“ тренутак и уградим га у дело. Утврђивање крајње форме визуелне презентације Београда одвијало се у пољу пренесене фасцинације. Тада је сликовност снимљених призора прилагођена и адаптирана у коначну форму визуелног аспекта дела – вишеканалну видео-пројекцију.

Поред снимљених кадрова града, видео-садржај је укључивао и стилизоване, апстрактне форме. Овакве форме сам имплементирао у рад из естетских разлога. Помоћу њих сам остваривао повремено бекство из реалистичког, дескриптивног приступа, уводећи нови стилски израз. На тај начин сам видео-садржај начинио занимљивијим и тиме обогатио визуелност *Звука Београда*.

Сама реализација креирања видео-садржаја одвијала се кроз три продукционе фазе рада (снимање, обраду и финализацију), које ћу детаљно обрадити у поглављу 6. *АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА*.

5.6. Разрада скулптуралног аспекта

Скулптурални елемент инсталације сачињен је од великих белих тетраедара, постављених тако да симболизују град. Они представљају тродимензионалне чиниоце *Звука Београда*. Због њихових особености, методолошка разрада ослањала се на уметничко-научну област која везује скулптуру и простор – архитектуру.

Основни појмови у архитектури, који су присутни и у мом стваралаштву, били су параметри за поделу разраде скулптуралног аспекта рада на:

1. простор
2. форму

5.6.1. Простор

У архитектури простор представља основну категорију. Дефиниција, димензије, положаји, реализација и формално обликовање простора представљају најбитније задатке архитектуре. Ти задаци су се, у мом случају, односили на простор у коме ће дело бити изложено. Прво усмерење у дефинисању изложбеног простора била је жеља да се дело изложи у јавном, отвореном, урбаном окружењу, односно у спољним условима, а не у затвореном, галеријском простору. На коначан избор излагачког простора утицали су следећи урбанистички фактори:

- еколошки
- демографско-социолошки
- урбано-технолошки
- економски
- правни

Еколошки фактори односе се на квалитет животних услова који се дефинишу загађењем, зрачењем, непријатним мирисима, итд. Међутим, еколошки фактор, који је највише утицао на мој избор излагачког простора, била је *бука*. Све више присутна бука постала је веома важан параметар вредновања квалитета животних услова. Загађење звуком прерасло је у глобални проблем урбаних окружења.

Из аспекта могућности реализације једног аудиовизуелног дела, бука је представљала фактор угрожавања несметаног деловања инсталације. Наиме, пошто је дело садржало звучну димензију, било какво присуство буке би довело у питање могућност његове звучне перцептивности. Простор у коме ће се поставити инсталација морао је бити изолован од буке и акустички погодан за звучну пројекцију.

Други фактори који су утицали на избор простора били су демографско-социолошки. Они се тичу корисника простора у коме се дело излаже. За правилан избор простора, веома је важно размислити о циљној групи – публици. Будући да сам желео да поставим дело у отворени, јавни простор, било је важно да пронађем место где циркулише велики број људи, где би и „случајни пролазници“ имали могућност да доживе дело. Дакле, нисам желео да га поставим у галеријски или позоришни простор, јер би на тај начин феномен

„случајног пролазника“ био изгубљен. Овакав излагачки приступ, карактеристичан је за *уличну уметност (street-art)*³¹.

Урбано-технолошки фактори односе се на изграђеност и инфраструктурну опремљеност простора. Ови фактори су показатељи техничких могућности изводљивости дела. Један од услова, који је морао бити испоштован, била је приступачност. Приступачност представља могућност приласка жељеног броја публике и логистичку могућност постављања дела у простор. Фактор приступачности усмерава на простор који поседује адекватне пешачке и саобраћајне приступнице. Други значајан урбано-технолошки фактор била је снабдевеност енергијом. Будући да је инсталација садржала звучну и видео-пројекцију, један од критеријума за њено извођење било је постојање електричног прикључка, неопходног за напајање уређаја.

Следећи фактори који су утицали на одабир простора били су економски. Они су се односили на питања везана за: коришћење земљишта, логистику изградње објеката и вредност опреме која се поставља у простор. Економска доступност јавне површине за уметничко излагање мери се висином такси које је потребно платити да би се објекти (скулптуре) поставили и одређено време задржали на траженој локацији. Логистика изградње скулптура и набавка потребне технике такође захтевају новчано улагање које варира у зависности од избора простора.

Последњи фактор, али можда и најважнији, био је правни статус земљишта. Овај фактор је указивао на то да ли уопште постоји правна и легална могућност коришћења датог простора у уметничке сврхе.

Сви ови фактори утицали су на коначан избор излагачког простора. У методолошком разматрању сам их систематски предочио и објаснио, а у анализи практичног рада ћу их представити кроз праксу.

³¹ Улична уметност (*Street art*) је уметност која је настала на јавном месту - на улицама града, а њени мотиви и технике могу бити веома различити. Поред традиционалних техника цртања графита помоћу спреја, улични уметници користе и друге технике, на пример: мозаик, постере и налепнице, шаблоне, видео-пројекције, уличне инсталације, итд.

5.6.2. Форма

Разрада другог скулптуралног елемента дела односила се на *форму*. Одређивање форме захтевало је дефинисање облика, димензија, боја и осталих параметара естетско-формалне организације објеката. Ове објекте, из угла ликовних уметности, можемо назвати скулптурама, а из угла архитектуре – архитектонским објектима. У сваком случају, сам процес настанка њихових коначних форми, подразумевао је следеће процесе рада:

- прављење скице
- прављење тродимензионалне макете
- одређивање боја и материјала
- утврђивање коначних димензија
- израду и поставку

Први корак у изради скулптуралне форме дела био је цртање скица. Овај процес представља први степен материјализације идеје. Њиме идеја, која је до тада била у сфери ауторове маште, добија своју опипљиву, реалну димензију. Прве скице скулптура често се разликују од њиховог коначног изгледа. За стварање крајње форме веома је пожељно да се током цртања скица експериментише са облицима. У мом случају, изглед скулптуралног елемента мењао се кроз цртеже, да би на крају коначно био дефинисан тек након израде првих макета. Уз помоћ макета, установио сам одређене формалне недостатке скулптура.

Прављење макете ми је помогло да сагледам како ће скулптурална форма изгледати у тродимензионалном, реалном простору. Након што сам начинио радне скице читаве инсталације, од картона сам направио макету која је, у умањеној размери, пратила димензије свих објеката и њихове међусобне односе. На тај начин могао сам да увидим недостатке у стварању форме и да поставим скулптуралне квалитете на висок естетско-функционални ниво.

Одређивање боје и материјала вршено је на основу естетских критеријума и техничких могућности израде. Естетиком је дефинисан изглед, а техничким могућностима начин на који ће се објекти направити, а да естетски критеријуми не буду нарушени. Важан параметар при избору материјала био је економски фактор, који се односио на материјалне могућности изградње.

Економски фактори елиминишу одређене материјале који су погодни за изградњу, али су прескупи.

Након дефинисања крајњих облика и пропорција, врши се утврђивање коначних димензија. Овај процес зависи од просторних, техничких и материјалних могућности израде. Први параметар за дефинисање димензија је простор у који се дело поставља и он представља ограничавајући фактор у физичком смислу. У овом поступку, простор диктира:

- максималне димензије објеката
- минималне димензије објеката

Величина и облик излагачког простора одређују највеће димензије објеката који се у њега постављају. Ако се објекти предимензионирају, физички неће моћи да се поставе у жељени простор. Простор такође диктира и минималне димензије објеката. Наиме, уколико се у неки велики простор поставе превише мали објекти, постоји могућност *надвладавања простора над скулптуром*. Будући да у мојој инсталацији скулптура треба да буде доминантија од простора, њено удаљавање у други план није ми било прихватљиво.

Последњи процеси стварања скулптуралне форме тичу се израде и поставке објеката у изложбени простор. Ови процеси одвијају се у продукционој фази рада – реализацији. Током реализације и касније финализације, читав методолошки концепт израде уметничког дела добија опипљиву форму, чији очекивани резултат зависи од прецизности израде свих елемената одређених током планирања. У случају скулптуралног чиниоца инсталације, израда и поставка објеката зависила је од претходно наведених фаза одређивања форме. Дobar и темељан план омогућава несметану реализацију и финализацију. О планирању, реализацији и финализацији скулптуралног елемента детаљније ћу говорити у поглављу 6. *АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА*.

5.7. Спајање звука, слике и скулптуре

Методолошки гледано, последња фаза у изради вишемедијске инсталације тицала се уклапања свих медијских чинилаца дела у једну кохерентну целину. Након извршеног истраживачког поступка, стварања концепције дела и разраде свих елемената понаособ, уследило је постављање свих чинилаца, са утврђеним коначним формама, у финални међусобни склад. Одређивање њихових међусобних односа, на нивоу планирања, извршено је у процесу стварања концепције дела. Сада, у последњој фази, односи између медија добијају своју опипљиву димензију представе – димензију реализованог дела.

Продукционе фазе рада: планирање, реализација и финализација, представљају спровођење методолошких принципа у праксу. Тек након обављених продукционих фаза рада, вишемедијска инсталација добија свој крајњи облик и може се вршити даља анализа дела.

Наредни део ове студије бавиће се исходима рада проистеклог из одабраних начина коришћења различитих медија, и односима међу њима.

5.7.1. Медијска самосталност – медијска једнаковредност

На самом почетку треба напоменути да појам *медијске самосталности* не представља исто што и појам *медијске једнаковредности*. Ови појмови не означавају исту ствар, али се могу извести један из другог.

Медијска самосталност односи се на могућност неког медија да самостално делује без потребе за подршком другог медија. Да би медијска самосталност била постигнута, потребно је да један медиј поседује све потребне чиниоце који заједно граде његову „стабилност“. Током стварања *Звука Београда*, идеја о медијској самосталности увек је била присутна, с тим што сам ту *самосталност* касније, у фази склапања свих медија у целину, преточио у *једнаковредност*.

Да бих на пољу експресивности и манипулативности са сваким медијем у делу постигао што више, одлучио сам да сваки медијски чинилац дела поставим на највиши ниво – да га учиним самосталним. Тако је звучна линија сама по

себи довољно разрађена и целовита да је доведена на ниво радиофонског дела, које поседује естетске и формалне квалитете којима је успостављена звучно-драмска самосталност.

Такође, визуелни аспект рада је довољно целовит, па би се могао посматрати и као посебни, независни видео-рад. Технички, тематски, стилски и естетски параметри видеа, који су доведени на одређени ниво, представљају чиниоце видео-рада који му омогућавају медијску самосталност.

Скулптурални елемент инсталације, својом формом и адекватним избором простора у коме је постављен, може представљати самостално скулптурално дело које симболизује „град у граду“. Његови велики бели тетраедарски елементи, својим димензијама, облицима и међусобним односима, одају утисак тежине и једноставности урбаног окружења. Све то овом чиниоцу инсталације омогућава медијску самосталност.

Идеју медијске самосталности пратио сам да бих постигао што већу експресивну моћ сваког медија понаособ. Оно што је на послетку уследило, а од почетка је и била намера, јесте склапање свих медија у јединствену целину и превођење *медијске самосталности у медијску једнаковредност*. Тако су сви медијски чиниоци дела постали везивни елементи једне хомогене целине, при чему њихова самосталност, односно једнаковредност, доприноси чулном доживљају свих елемената вишемедијског дела.

Једнаковредно вишемедијско дело омогућава публици несметану перцепцију свих медија који истовремено делују. Овакав начин уодношавања разнородних медија унутар једног дела елиминише могућност доминирања једног од њих (или више њих), те усмерава гледаочеву пажњу подједнако на сваки од њих.

Перципирање медијских линија, које се крећу паралелно или у контрапункту, може бити свесно и несвесно.

Свесно перципирање медија (реаговање публике), манифестује се кроз развијање јасне слике о кретању медијских линија унутар дела. Тада публика свесно примећује сваки медиј понаособ и сама закључује на који начин је успостављен склад између њих.

Други случај перципирања деловања различитих медија истовремено, одвија се на несвесном нивоу, при чему публици није сасвим јасно на који начин је формиран међусобни однос медија, али осећа да је између њих

успостављен склад. Тада кретање медијских линија није у потпуности разумљиво, али ипак јесте делотворно. У овом случају, начин, односно средство на који је то дејство остварено, није транспарентан, али његов смисао јесте.

6. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

У анализи практичног рада описаћу процес преношења поетичких, теоријских и методолошких разматрања у праксу. Пракса се односи на комплексан реализациони поступак израде вишемедијског дела, који кроз одређене радне фазе прати раније представљене методолошке принципе.

Мој уметнички пројекат одвијао се кроз следеће фазе рада:

1. припрема
2. реализација
3. финализација
4. промоција и маркетинг

Ради систематичне анализе, сваку фазу рада детаљно ћу описати у засебним потпоглављима.

6.1. Припрема

Прва продукциона фаза израде моје вишемедијске инсталације била је припрема. Током припреме имао сам задатак да утврдим све реализационе елементе који граде пут настанка дела од идеје до реализације. Припрема се, на првом месту, односила на креирање доброг реализационог плана.

Добар реализациони план омогућава лакшу финализацију дела. Уколико се планом исправно предвиде сви реализациони параметри, утолико је настанак дела извеснији.

Припрему израде *Звука Београда* чинили су следећи поступци:

1. израда сценарија и књиге снимања
2. израда скица скулптуралног елемента
3. одређивање локација и термина снимања
4. одабир потребне опреме за снимање и постпродукцију
5. обезбеђивање дозвола за снимање и излагање
6. прављење калкулације трошкова реализације и маркетинга

6.1.1. Израда сценарија и књиге снимања

Први задаци припреме били су писање сценарија и прављење књиге снимања. Ова два писана предлошка веома су важна за израду оних аудио-визуелних дела код којих је, након извршених снимања, неопходно креирање одређеног просторно-временског континуума. Да би идеју успешно пренели на публику, неопходно је да током реализације, односно током процеса снимања и монтаже, константно водимо рачуна о драмско-визуелно-звучном току. Коришћење писаног предлошка који предочава овај ток, олакшава сам реализациони процес.

Писање сценарија представља утврђивање елемената који успостављају јединство времена и простора збивања и одвија се након писања синопсиса. Синопсис садржи само кратко, основно драмско објашњење, док сценарио поседује комплетну драмску причу са наведеним аудио-визуелним чиниоцима.

Потреба да се поред драмског тока дефинише и уврсти у сценарио и аудио-визуелни ток, настала је због узрочно-последичне везе свих елемената вишемедијског дела. Изглед сценарија моје вишемедијске инсталације разликовао се од изгледа класичног сценарија за филм или позоришну представу. Иако сам га правио по узору на њих, његову форму сам ипак модификовао, како бих што систематичније предочио важне медијске чиниоце дела. Сценарио је симултано описивао радњу, визуелне параметре и звучну слику дела.

Пример сценарија једне сцене

01. Градилиште

ВИДЕО-РАДЊА	ЗВУК-МУЗИКА
<p>1. ЕНТ, ЈУТРО, КУЋА</p> <p>Ја се будим у спаваћој соби своје куће, погледам лево-десно и устајем из кревета. Улазим у дневну собу, облачим се и узимам потребне ствари. Излазим из дневне собе, улазим у предсобље, обувам патике и крећем ка излазним вратима. Хватам се за кваку и отварам врата. Рез.</p>	<p>1. ЕНТ, ЈУТРО, КУЋА</p> <p>Буде ме звуци са градилишта, које се налази у непосредној близини. У почетку их нема много, тј. појављују се један по један, у не тако густим временским интервалима. Они мало по мало почињу да се формирају у музички ток. Током читаве сцене темпо остаје исти, али су динамика и ритам у градацији. Звучна слика прати градилиште, а не моје кретање кроз кућу.</p>
<p>2. ЕКСТ, ЈУТРО, УЛИЦА</p> <p>Место радње – тротоар, односно улица испред моје куће. Гледам у градилиште, које се налази прекопута мене, прекопута улице. Тамо се дешавају стандарне радње са градилишта: лупање, тестерисање, чекићање итд. Није потребно приказати односно снимити све радње, јер ће се оне представити звуком. Важан детаљ у слици – мешалица за малтер. У кадровима градилишта непосредно приказати паркиран мотор, који ће постати веза са наредном сценом, односно повезати две сцене у драмски ток. Последњи кадар – градилиште са мотором. Рез.</p>	<p>2. ЕКСТ, ЈУТРО, УЛИЦА</p> <p>Звук, односно музика, остаје иста као и у претходној сцени, са понеки варијацијама у смислу музичког аранжмана. У питању је и даље музика градилишта. Сам крај сцене треба подржати звучним пражњењем то јест пражњењем музичког аранжмана. На тај начин се помоћу звука односно музике наслућује крај сцене.</p>

Као што се може видети из примера, сценарио мог аудио-визуелног дела не поседује строго одређене параметере који упућују на сам процес снимања. Он је више информативног карактера и описује шта се дешава у визуелном и звучном току. Као и у експерименталном филму, тако и у случају мог дела, сам процес снимања није било потребно унапред дефинисати до детаља, већ је аутору дозвољена одређена импровизација током самог снимања. Тада, инспирисан окружењем и тренутком, аутор може пронаћи нова креативна решења која му се чине интересантна и погодна за успостављање драмско-визуелно-звучног тока.

Други писани предложак, који олакшава и исправно усмерава процес реализације аудио-визуелног дела, била је књига снимања. Књигом снимања дефинишу се неопходни технички параметри који се тичу начина самог снимања. За разлику од сценарија, књига снимања не мора да прати радњу онако како је дата у оквиру сценарија. Дакле, поступак снимања, у хронолошком смислу, није условљен драмским током, већ се одвија на основу најбоље организације неопходних параметара самог снимања. То значи да редослед кадрова који се снимају не мора бити исти као у сценарију.

Као и у случају сценарија, форма књиге снимања *Звука Београда* разликовала се од форме класичне филмске књиге снимања. Заправо, књигу снимања сам раздвојио на два дела:

1. план кадрирања
 2. план снимања звука
-
1. План кадрирања обухватао је смернице неопходне за снимање слике. Ту су се налазиле основне информације о ономе шта се снима и начину на који се снима. Књигом снимања слике се дефинише: простор у коме ће се снимати, доба дана, временски услови и важни параметри раније објашњеног *процеса кадрирања*. Такође, током самог процеса снимања могућа су одређена одступања од књиге снимања. У том смислу, кадрирање се понекад не води по раније дефинисаним смерницама, већ је препуштено интуицији аутора на лицу места.
 2. Планом снимања звука извршио сам груписање звукова (које је било потребно снимити) на основу њихових извора. Параметри по којима су звуци обједињени били су:

- локација звучног извора;
- време погодно за снимање.

На основу ова два параметра, објединио сам одређене звукове и на тај начин повећао организациону продуктивност самог процеса снимања. Другим речима, добрим планом уштедео сам време потребно за снимање звукова Београда. Сам предложак је изгледао као листа звукова које је потребно снимити тог дана. Листа је садржала још и снимајуће локације, кратке описе звукова и звучне планове.

Пример књиге снимања звука:

<p>звук трамваја, екстеријер, ноћ добра локација- окретница код Цркве Светог Марка.</p>
<p>- звук сирене, кратак и дуг, два плана (деталј и даљи план), <i>замолити возача на станици да свирне пар пута</i></p>
<p>- звук точкова, лупање и шкрипа, деталј и тотал, <i>најбоље се чује на местима укрштања шина</i></p>
<p>- звук електро-мотора, кад трамвај „пева“, даљи план</p>
<p>- звук варницења троле, <i>покушати снимити што чистије</i></p>
<p>- општи звуци кретања трамваја: полазак трамваја из места и убрзавање, снимити од напред пролазак трамваја са лева на десно, спора и брза варијанта</p>

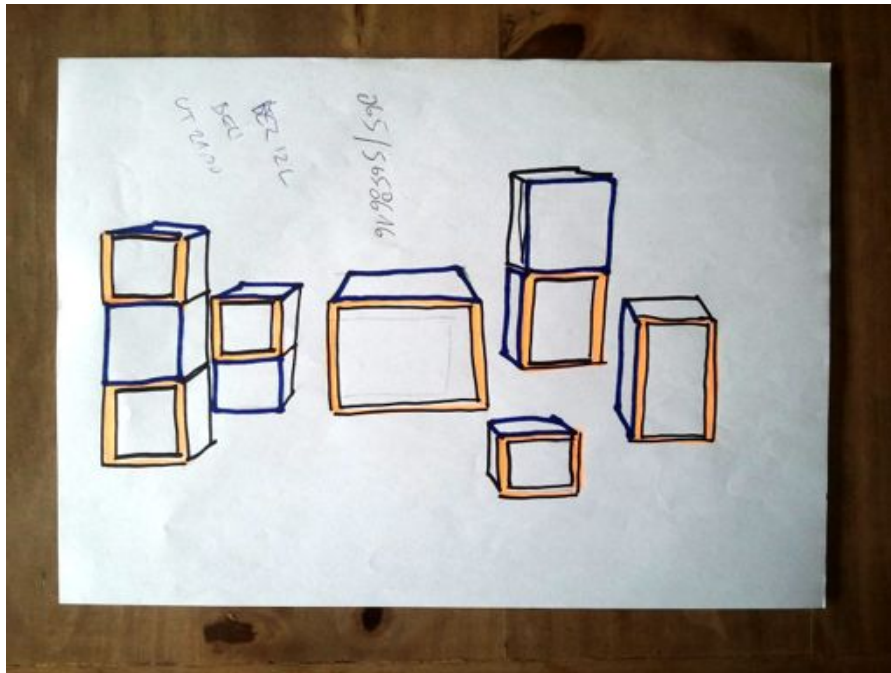
6.1.2. Израда скица скулптуралног елемента

Други поступак у припремној фази односио се на добијање коначног изгледа скулптуралног елемента инсталације. Овај архитектонски чинилац дела своју крајњу форму добио је захваљујући експериментисању са облицима у фазама цртања скица и прављења макета. Основне идеје о томе како би скулптуре требало да изгледају, када добију своју визуелну представу у домену цртежа, постају „опипљивије“ и погодније за даљу разраду. Следећи корак

разраде било је прављење макете. Израда макета биће објашњена у потпоглављу 6.4. *Пробе*.

Сам процес цртања био је са једне стране веома забаван, а са друге веома користан. Колико је експериментисање током прављења скица значајно, говори евидентна разлика између прве и последње скице. Примарни облици су временом еволуирали у оно што ће на крају представљати „град у граду“.

Прве скице



Последње скице



6.1.3. Одређивање локација и термина снимања

Заједно са израдом књиге снимања, односно планом кадрирања и планом снимања звука, текло је и одређивање локација и термина снимања. У односу на то шта је било потребно снимити, вршио сам одабир најпогоднијих локација у Београду, као и временских оквира у којима би снимање било најпродуктивније. Будући да је планом одређено да се снимање слике одвија независно од снимања звука, размишљање на тему места и времена снимања одвијало се по параметрима који су се тicali конкретног снимајућег медија. Приликом одабира локација за снимање слике, односно места на којима ћу поставити камеру, размишљао сам искључиво о сликовности. Тада нисам узимао у обзир природу звучног окружења, већ само параметре који се тичу слике. Такође, када сам одређивао термине и локације за снимање звука, усредредио сам се на параметре звучног окружења који су упућивали на могућност квалитетног снимања жељеног звучног извора.

На избор локација и времена снимања, поред естетских критеријума (сликовности и звучања), утицали су и фактори које можемо назвати *продукционим факторима* или *ограничавајућим факторима*. Они указују на:

- правну, односно легалну могућност да се снимање обави на жељеној локацији, односно у жељено време
- безбедносне, односно сигурносне услове неопходне да се снимање обави на жељеној локацији, односно у жељено време
- финансијске могућности да се снимање обави на жељеној локацији, односно у жељено време

Естетски и продукциони фактори били су ти који су утицали на коначан одабир простора на којима ће се снимање извршити. Наравно, не треба заборавити да је први, полазни критеријум био онај који је постављен још у фази стварања концепције дела, а који је проистекао из звучне и визуелне фасцинације Београдом, о чему сам већ писао у поглављу посвећеном поетичком оквиру рада. Треба такође подсетити и на то да је мој основни циљ приликом израде рада био да он на прави начин пренесе моју визију сликовности и звучности овог града.

6.1.4. Одабир потребне опреме за снимање и постпродукцију

У фази планирања реализације *Звука Београда* важан задатак био је и одређивање неопходне опреме за:

1. снимање слике/звуча
2. постпродукцију слике/звуча

1. Први корак у реализацији био је снимање слике, односно звука. Да би се процес снимања одвијао на најбољи начин било је важно да се, сходно могућностима, одреди најадекватнија опрема. Под адекватном опремом подразумевам технику која поседује следеће особине:

- опрема је морала бити лагана, мобилна и погодна за руковање од стране једног човека
- опрема је морала да буде довољно квалитетна да задовољава професионалне стандарде снимања слике/звуча
- опрема је морала бити доступна за коришћење. Већину опреме сам већ поседовао, а оно што је било потребно изнајмити или докупити, морало је да се уклопи у мој буџет.

Техника за снимање слике, која је испуњавала наведене критеријуме била је:

- дигитални фотоапарати: Canon EOS 5D mark II, Canon EOS 550D
- објективи: Canon EF 24-70mm f/2.8, Canon EF 50mm f/1.4, Canon EF 70-200mm f/2.8, Canon EF 16-35mm f/2.8, Canon EF-S 18-55mm f/3.5-5.6
- дигитална видео камера GoPro HD Hero2
- статив: Ravelli AVTP Professional 75mm Video Camera Tripod

Фотоапарати

Canon EOS 5D



Canon EOS 550D



GoPro HD Hero2



Технику за снимање звука чинили су:

- снимачи: Zoom H4N, Edirol / Roland R-4 Pro
- микрофони: Sennheiser mkh 416 (са опремом за екстерно снимање), AKG c451, Shure SM 57

Снимачи звука



2. Други задатак одабира технике у фази припреме односио се на обезбеђивање опреме потребне за постпродукциону фазу рада. Током овог процеса, разматрање се није односило искључиво на неопходне уређаје, већ се тичало и одабира простора у коме ће се ова фаза несметано одвијати. Ови простори се у професионалном аудио-визуелном свету називају *студијима за обраду слике/звуча*. Дакле, у овој фази, имао сам задатак да одредим у ком ћу студију радити постпродукцију слике и звука.

Као и у случају одабира опреме за снимање, тако је и студио за постпродукцију морао да поседује одређене карактеристике:

- адекватну опремљеност (високо квалитетне уређаје)
- доступност у коришћењу (материјални и временски оквири)
- прикладне услове за рад (пријатни амбијентални услови неопходни за креативан рад)

Одабир простора свео се на студио *Казабланка* (студио за снимање музике и обраду звука) и на студијске ресурсе *Прве српске телевизије*.

Што се тиче технике, навешћу само главне платформе које су коришћене за обраду:

- Apple MacBook Pro Retina display, са Adobe CS5 пакетом – за обраду слике
- PC Intel i7 Desktop, са Steinberg Nuendo 5 програмом – за обраду звука

6.1.5. Обезбеђивање дозвола за снимање и излагање

Због природе мог уметничког рада, обезбеђивање дозвола се вршило на два нивоа:

1. обезбеђивање дозвола за снимање
 2. обезбеђивање дозвола за излагање
-
1. У Београду постоје локације на којима је забрањено снимање, осим уколико се не прибави адекватна дозвола. Добијање дозвола за снимање је за мене био прилично конфузан поступак, јер нисам успео да пронађем тачно дефинисан оквир по коме се тај поступак одвија. Наиме, начин добијања дозвола се не одвија по строго одређеним правилима, већ се разликује од места до места. У неким случајевима, захтев се подноси оној Скупштини градске општине на којој се локација налази, а у другим случајевима се тај захтев подноси директно власнику поседа (фирми) на коме се снима. Оба случаја се углавном односе на „велика“ снимања, која подразумевају учешће већег броја људи и коришћење сложеније опреме. Тада је важно поднети пријаву (обавештење) и надлежној полицијској управи. Међутим, током мојих снимања, где сам ја био једини члан екипе, дозволе су се најчешће добијале усмено. То значи да нисам увек морао да се званично обраћам надлежном органу, већ сам уз усмену молбу са кратким објашњењем онога што радим, често добијао дозволу локалног чувара или друге особе одговорне за дату локацију.

2. Што се тиче добијања дозвола за излагање уметничке инсталације, ситуација је била мало другачија. Да бих своје дело изложио на јавном простору, морао сам да прибавим све неопходне дозволе, како би се изложба неометано одвијала. Да подсетим, жељена локација је био строги центар Београда – плато Филозофског факултета. Излагање на овом простору, захтевало је следеће поступке прибављања неопходне документације:
- Писање молбе Филозофском факултету да ми се омогући излагање дела. Молба је садржала опис дела, опис простора који се заузима и наведене временске оквире заузимања тог простора. Такође, молба се односила и на обезбеђивање неопходне техничке подршке, попут обезбеђивања струје.
 - Писање молбе општини Стари град да ми се омогући излагање дела. Молба је такође садржала све о делу и локацији, при чему је било неопходно предати и оверену дозволу Филозофског факултета.
 - Пријављивање локалној полицијској станици да ће се на датој локацији и у одређено време излагати вишемедијско уметничко дело. Полицијској управи се тада подноси и оверена дозвола општине. Пријављивање изложбе је неопходно извршити неколико дана раније, након чега се захтев оверава и враћа излагачу као доказ о решеним правним забранама.
 - Плаћање таксе за излагање на јавној површини, која се одређује квадратуром заузетог простора и временом заузимања. У мом случају, такса је износила око 5000 динара.

Процес добијања свих неопходних дозвола је незаобилазна ставка у планирању излагања уметничке инсталације на јавним површинама. Бирокуратско-административни поступци могу бити напорни, али се сав труд на крају свакако исплати.

6.1.6. Прављење калкулације трошкова и обезбеђивање средстава

Последња фаза планирања односила се на финансијски оквир. Задатак финансијског планирања био је да израдим што бољу калкулацију трошкова и у односу на њу пронађем решење за обезбеђивање неопходних средстава. Калкулација трошкова обухватала је две продукционе фазе рада:

- реализацију
- маркетинг³²

Реализација *Звука Београда* захтевала је одређена материјална улагања, које је било потребно предвидети још у фази планирања. Финансијски оквир је често и ограничавајући оквир и веома је важно да уметник има свест о њему када планира реализацију свог дела³³.

Рачунање трошкова реализације даје резултат на основу кога аутор доноси суд о томе да ли је могуће реализовати пројекат са или без прављења компромиса између жељене изведбе и реалних могућности за извођење. Такође, калкулисање трошкова реализације наводи аутора на размишљање о томе да ли је сам у стању да финансира дело, или му је потребна подршка спонзора.

У мом случају, калкулација је била таква, да ми је помоћ спонзора била неопходна, а разлог томе су били следећи предвиђени трошкови:

- трошкови снимања и обраде слике и звука
- изнајмљивање видео-пројектора и озвучења
- плаћање техничког особља за монтажу и демонтажу опреме
- плаћање обезбеђења које чува инсталацију и опрему током ноћи
- израда скулптуралног елемента са монтажом и демонтажом

Прва ставка са овог списка ми није представљала велики проблем и није била та које ме је навела да тражим спонзоре. Сам процес снимања и обраде финансијски није био превише захтеван, јер сам већину опреме већ поседовао, а студије за обраду сам могао да користим без икакве надокнаде. Међутим,

³² Прављење калкулације трошкова за маркетинг текло је независно од планирања трошкова реализације. У првој фази направљен је само оквирни план, а коначни трошкови су се дефинисали „у ходу“. Више о томе у поглављу 6.5 *Промоција и маркетинг*.

³³ Односи се на дела оних уметничких области које укључују медије који, да би били реализовани, захтевају одређено материјално улагање, нпр. вишемедијске инсталације.

остали трошкови су били неизбежни, а највећа ставка у финансијској конструкцији била је израда скулптуралних елемената. Калкулација израде скулптуралних елемената дефинитивно је направљена након израде техничког елабората, по коме су коначно дефинисани сав материјал и потребан рад да се скулптуре израде и поставе у простор.

Укратко ћу изнети прорачуне трошкова наведених ставки и објаснити како сам затворио финансијску конструкцију.

Изнајмљивањем видео-пројектора се, у Београду, бави неколико фирми. Пројектори који су поподходни за овакву врсту пројекције (велика удаљеност пројектора, велика површинска покривеност, добра резолуција, контраст и боје) коштају од 350€ до 800€ на дан. Мени је пројектор био потребан два дана, први дан ради намештања и проба, а други дан ради изложбе. Дакле, само изнајмљивање пројектора захтевало је велико новчано улагање. Због такве финансијске баријере, обратио сам се једној од фирми³⁴ која се бави изнајмљивањем оваквих пројектора и замолио за спонзорство у виду позајмице пројектора уз најмању новчану надокнаду. Будући да је била реч о уметничком пројекту (а не комерцијалном) који им се учинио интересантним, пристали су на такву врсту подршке, те су ми омогућили два дана изнајмљивања пројектора за укупно 150€. Такође, техничка подршка сачињена од два техничара који су радили монтажу, мапирање и демонтажу, коштала је знатно мање тј. укупно 50€.

Следећи задатак био је да обезбедим озвучење, довољно квалитетно да верно пренесе звук и на најбољи начин озвучи плато. Изнајмљивање оваквог озвучења кошта од 150€ до 300€ на дан, а ја сам га, уз помоћ познанства, добио на коришћење без икакве надокнаде. Једино што сам морао да платим био је транспорт и дневнице техничару који је озвучење монтирао и демонтирао.

Обезбеђење које је чувало инсталацију и технику током ноћи успео сам да организујем уз минималне трошкове.

Оно што ми је представљало највећу муку и терало ме да велику енергију утрошим на проналажење спонзора, била је реализација и поставка скулптура. Оквирна калкулација за то била је око 8000€.

³⁴ <http://atomic.rs/>

Понуда за изградњу и поставку



ĐOVANI-MONT Beograd

INTERIJER – PROJEKTOVANJE I IZVOĐENJE ZAVRŠNO-ZAVRŠNIH I MONTERSKIH RADOVA U GRAĐEVINARSTVU

Repiška 19 BEOGRAD djoivanimont@eunet.rs www: djoivanimont.co.rs
 Tel: 011 / 2508 087 Takući račun: – 206 - 52311 - 04
 Fax: 011 / 2509 215 PIB broj: – 102069880
 Mob: 063 / 44 00 22 masinski broj: – 53287182
 šifra podgrupe: – 45400

dla Jelena Popović

Mesto Beograd
 DPCU 09.08.2013.
 Datum valute 09.08.2013.

PONUĐA

za izradu "kulisa" na platou Filozofskog fakulteta u Beogradu

Radovi koji su predviđeni tenderskom dokumentacijom su sledeći:

1. Izrada A.B. postoja kulisa	m3	1.00	27 600.20	27 600.00
2. Izrada kompletne čelične konstrukcije, sa premazivanjem osnovnom bojom	kg	840.00	205.00	172 200.00
3. Isporučka peska u džakovima	kom	12	500.00	6 000.00
4. Izrada završnih površina po sistemu "KNAUF"	m2	160.00	1 720.00	275 200.00
5. Gletovanje i bojenje kvalitetnim akrilnim bojama, otpornim na atmosferske uticaje, svih površina od gips-kartona, sa spoljne strane	m2	160.00	1 030.00	164 800.00
6. Transport celokupne opreme sa montažom i demontažom	ture	2.	20 000.00	40 000.00
Ukupno			685 800.00 din	
PDV 20%			137 160.00 din	
UKUPNO ZA ISPLATU			822 960.00 din	

- NAPOMENA:**
1. Za sve gorepomenute pozicije, u cenu je uračunata kompletna izrada svih elemenata na osnovu projektnog zahteva iz tendera, kao i montaža na predviđenom prostoru, a isto tako i demontaža i odvoženje na prostor koji budete odredili.
 2. Kulise koje su predviđene projektom, se mogu veoma kvalitetnije rešiti i uraditi od predviđenog načina, a pogotovu što završna "KNAUF" obrada **vlagootpornim pločama** u predviđenom rešenju ne omogućava nikakvu trajnost i kvalitet u odnosu na atmosferske uticaje. S druge strane, montaža gips-ploča na sopstvenoj konstrukciji ne daje veliku krutost oblogama, a celokupan "KNAUF"-rad se mora izvesti na licu mesta, za šta je veoma kratak rok od dan-dva, koliko je u Vašem zahtevu da bi se to sve uradilo (montaža A.B.- postoja i čelične konstrukcije, izrada "KNAUF"- konstrukcije i obloge od gips-kartonskih ploča, bandažiranje, gletovanje u "dve ruke" i bojenje, takođe u "dve ruke"). I sve to u dva dana? A ako meteorološki uslovi ne omoguće izvođenje "mokrkih procesa rada" u ta dva dana?

S poštovanjem,

za "ĐOVANI - MONT"
 J. Nikolovski, dipl. ing. građ.

ĐOVANI-MONT
 Izvođenje radova iz oblasti građevinarstva
 i inženjeringa građevinarstva
 na teritoriji Republike Srbije
 Beograd, Bulevar Oslobođenja 114

Након ове понуде решио сам да се максимално посветим проналажењу спонзора, који би били ради да помогну реализацију мог уметничког пројекта, а којима бих за узврат понудио неки вид рекламирања. За узврат сам понудио приказ логотипа и контакта фирме на промотивном материјалу и интернет презентацији и усмену рекламу током давања интервјуа и гостовања у радијским и телевизијским емисијама. На основу тога, успео сам да пронађем спонзора³⁵ који ми је донирао гипсане плоче, спонзора³⁶ који ми је донирао комплетан челик и саставио конструкције и спонзора³⁷ који је спровео монтажу и демонтажу објекта на локацији.

На крају, после месец дана трагања за спонзорима, успео сам да учиним реализацију мог дела изводљивом. У првом тренутку ми се чинило да ће са буџетом којим сам располагао, то бити немогуће, али се жеља и упорност на послетку исплатила – реализација изложбе је омогућена.

6.2.Реализација

Након завршених припрема и израде свих неопходних планова, приступио сам следећем продукционом процесу стварања вишемедијског дела – реализацији. Реализација *Звука Београда* истовремено је текла у три смера, при чему се сваки смер односио на по један од три основна медијска чиниоца инсталације: звук, слику и скулптуру. У овој студији анализираћу и објаснити како је текао сваки од та три реализациона поступка, а ради боље прегледности текста, одвојићу их у посебна потпоглавља.

³⁵ <http://www.knauf.rs/>

³⁶ <http://www.exing.co.rs/>

³⁷ дипл.инж Љуба Атанасковић, грађевински предузимач

6.2.1. Звук

Процес реализације звучног чиниоца дела одвијао се кроз четири радне фазе:

1. снимање звука
2. одабир звукова
3. обрада звука
4. стварање музичке форме

1. Снимање звука

Прва фаза реализације звучног аспекта рада било је снимање звука. Након добро осмишљеног плана снимања, започео сам процес снимања свих звукова града које сам желео да уврстим у рад. Књига снимања звука усмеравала ме је на одабир опреме за конкретно снимање тог дана. Опрема је углавном била сведена и лако преносива, тако да сам могао слободно да се крећем улицама Београда, остајући неупадљив међу пролазницима. Непривлачење пажње осталих људи из окружења веома је пожељно уколико желимо да снимимо аутентичан звук једног урбаног окружења. У супротном, знатижеља, као и друге људске особине, пасивног пролазника могу претворити у активног учесника, чиме аутентичност звучне слике може бити нарушена.

Поред мобилности и могућности инфилтрирања, веома важан услов успешног снимања јесте могућност да се жељени звук сними квалитетно, онако како је замишљено у фази планирања. Критеријуми вредновања квалитета снимљеног звука односе се на:

- *информативност* (препознатљивост звука који се снима)
- *чистоћу звука* (довољна удаљеност непожељних звучних примеса у односу на звук који се снима)
- *пластичност* (различитост и комплексност звука према дубини простора, важна за снимање сложенијих звукова као што су звучне атмосфере)
- *техничку исправност* (у ери дигиталног звука односи се на то да ли је звук приликом снимања премодулисан или подмодулисан)
- *естетску вредност* (представља резултат свих горе наведених критеријума)

Ради бољег објашњења наведених критеријума, навешћу неколико примера из своје праксе.

Приликом снимања звука црквених звона Храма Светог Саве, најпре сам морао да пронађем идеалну позицију одакле се звона чују доминантно у односу на друге звуке из окружења, што се односи на *чистоћу звука*. Међутим, стављање звука звона у први план, могао сам да постигнем и када бих се потпуно приближио и попео на сам звоник, али би тада звук звона био потпуно другачији од звука на који смо ми навикли. То би довело у питање *информативност* и *естетску вредност* снимљеног звука. Из тог разлога, морао сам да станем на одговарајућу удаљеност, да би звона звучала препознатљиво, а истовремено и доминантно. Такође, удаљеност од звучног извора може утицати и на *техничку исправност* снимка. Уколико се превише удаљимо, жељени звук може бити подмодулисан, што резултира тиме да ниво шума, односно сметњи самог уређаја, угрожава ниво снимљеног звука. Са друге стране, уколико се превише приближимо неком гласном звучном извору, отвара се могућност да снимак постане *премодулисан*, што се код дигиталних уређаја манифестује прекидом сигнала или пуцкетањем. За квалитетно снимање црквених звона Храма Светог Саве, морао сам да поведем рачуна да не будем упадљив, јер је храм окружен парком којим циркулише велики број људи који представљају потенцијалну опасност за снимање. Један од непожељних фактора, на који се не може утицати, а који може угрозити снимање, јесте и лавез паса, који је често присутан у овом парку. Да бих могућност његовог деловања максимално смањено, одабрао сам место у парку које шетачима паса није интересно. Наравно да је и даље постојала шанса да се баш ту нађе неки пас који би залајао у тренутку оглашавања звона, али је могућност за тако нешто, правилним избором позиције снимања, смањена на минимум.

Пластичност звука могу објаснити кроз пример снимања атмосфере Кошутњака. Да би се звучни пејзаж ове београдске шуме успешно пренео на дело, неопходно је било да одаберем адекватан стерео-микрофонски пар и да га поставим тако да може да „ухвати“ слојевитост звучних планова и њихову просторност. Дobar одабир микрофона и добра микрофонска поставка, омогућавају да се сви звучни чиниоци који граде звучни пејзаж (птичице, поветарац, лишће, саобраћај, итд.), веродостојно пренесу у облик дигиталног звучног сигнала.

Вођење рачуна о свим факторима правилног снимања звука, ефикасност овог реализационог процеса подиже на највиши ниво. Међутим, треба имати у виду да је понекад могуће и присуство „виших сила“ које се неочекивано појаве и наруше снимање. Тада не треба очајавати, већ поновити снимање све док се жељени звучни извор не снимити довољно квалитетно, а уколико је то немогуће у датом тренутку, онда одложити снимање за неки други пут.

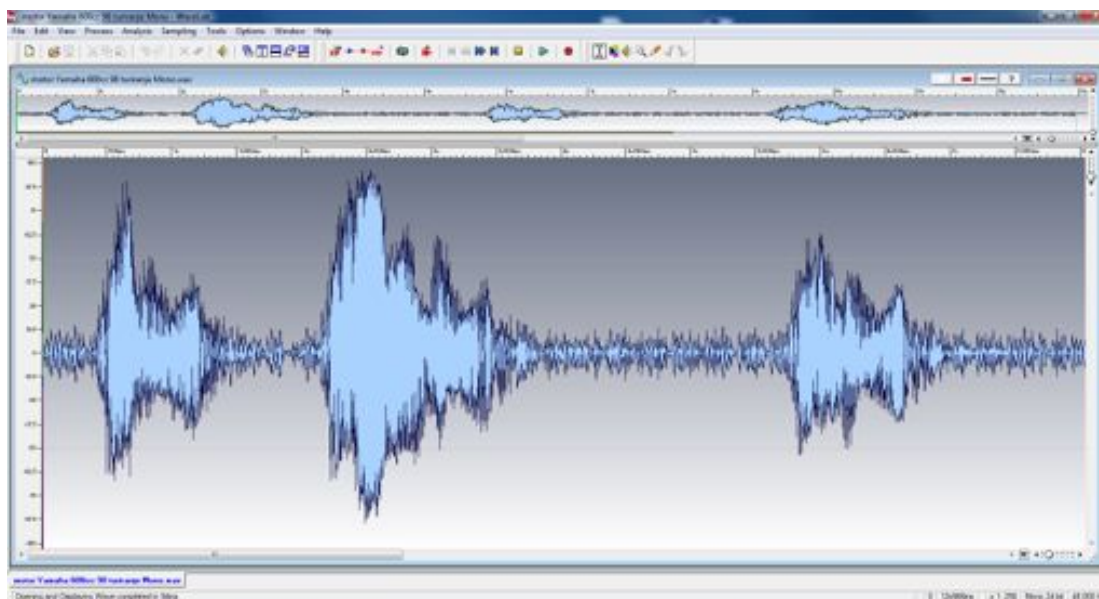
2. Одабир звукова

Друга фаза у реализацији звучног чиниоца дела била је одабир снимљених звукова. Из досадашњег искуства научио сам да је веома пожељно да се сав снимљени материјал пренесе на рачунар (или неко друго складиште података) одмах након завршеног снимања. У супротном, различити непожељни сплетови околности могу довести до тога да снимљени материјал буде изгубљен.

Да бих био сигуран да имам све што ми је потребно за даљи рад са снимљеним звуком, после пребацивања материјала на рачунар вршио сам преглед и селекцију звукова. Ови поступци су поједностављени и олакшани захваљујући дигитализацији звука извршеној још у самом снимачу звука. Преглед и анализу снимљеног звука вршио сам помоћу рачунарског програма³⁸ за обраду звука, који поседује велике могућности манипулације звуком и квалитетну, а брзу анализу звука.

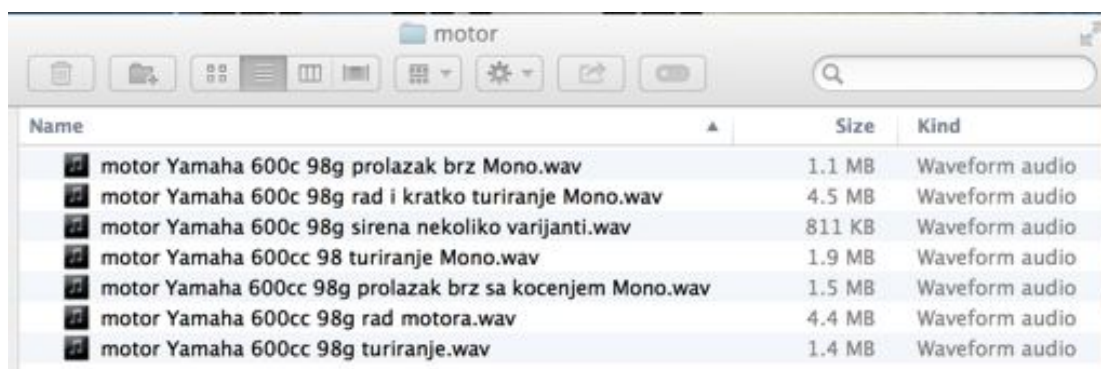
³⁸ у питању је програм за обраду звука *WaveLab*, фирме *Steinberg*

Приказ звучног записа у *WaveLab* програму



Након анализе звука вршио сам селекцију, при чему сам квалитетно снимљене звукове издвајао у посебне датотеке, а неуспеле снимке брисао. Сваком сачуваном звуку, односно свакој датотеци, давао сам име са кратким објашњењем, чиме сам поспешео прегледност при каснијој претрази.

Пример називања фајлова



Name	Size	Kind
motor Yamaha 600c 98g prolazak brz Mono.wav	1.1 MB	Waveform audio
motor Yamaha 600c 98g rad i kratko turiranje Mono.wav	4.5 MB	Waveform audio
motor Yamaha 600c 98g sirena nekoliko varijanti.wav	811 KB	Waveform audio
motor Yamaha 600cc 98g turiranje Mono.wav	1.9 MB	Waveform audio
motor Yamaha 600cc 98g prolazak brz sa kocenjem Mono.wav	1.5 MB	Waveform audio
motor Yamaha 600cc 98g rad motora.wav	4.4 MB	Waveform audio
motor Yamaha 600cc 98g turiranje.wav	1.4 MB	Waveform audio

Добро и једноставно сналажење у материјалу, који представља градивни елемент стварања уметничког дела (у овом случају звучни материјал), креативни процес чини лакшим и лепшим.

3. Обрада звука

Обрада звука представља реализациони поступак који је неопходан за даљи рад са снимљеним звуцима. Обрада се одвијала у две фазе:

- одмах након извршене селекције
- током стварања музичке форме

Прва фаза обраде звука уследила је одмах након извршене селекције звукова који ће се касније уврстити у рад. Ова фаза се може окарактерисати као „груба“ обрада, јер се односи на физичко (техничко) сређивање и уодношавање свих одабраних звукова. То значи да се сваки звук, у техничком смислу, на исти начин третира и припрема за креативни поступак који следи. Тада се уклањају непожељне сметње, избацују лоше снимљени делови, скраћују трајања, регулише фреквенцијски спектар, динамика и ниво звука. Дакле, чине се неопходне припреме „сировог“ необрађеног звука за даље реализационе кораке. Наведени поступци вршени су у раније поменутом програму за обраду звука *WaveLab 6*³⁹.

Друга фаза обраде звука текла је паралелно са стварањем музичке форме и може се окарактерисати као „креативна“ фаза. За разлику од претходне (грубе) обраде, у овом поступку аутор манипулише звуком да би од њега добио најпогоднији облик, не само у техничком, већ и у естетском смислу. Овде је реч о значајном креативном поступку обраде звука – дизајну звука. Дизајном звука уметник обликује звучни материјал користећи адекватне аудио-софтвере. У мом случају, главни аудио-програм био је *Nuendo 5*⁴⁰. Овај програм, у комбинацији са додатним, пропратним софтверима, пружа уметнику широк спектар могућности трансформације аудио-сигнала. Најчешћи облици манипулације аудио-сигнала су:

- промена висине (pitch shifting)
- промена брзине одн. трајања (time stretching)
- промена нивоа (change gain)
- транзиције: појачавање и утишавање (fade in/fade out), претапање (crossfade)
- пуштање уназад (reverse)

³⁹ <http://www.steinberg.net/en/products/wavelab/start.html>

⁴⁰ <http://www.steinberg.net/en/products/nuendo.html>

- окретање фазе (phase reverse)
- еквиализација (equalisation)
- модулација фреквенцијским и фазним померањима: корус (chorus), фленцер (flanger), фејзер (phaser)
- додавање хармоника (exciter)
- динамички процеси: компресор (compressor), лимитер (limiter), експандер (expander), гејт (gate)
- временски процеси: реверб (reverb), дилеј (delay)
- процеси рестаурације: де-нојзер (denoiser), де-кликер (declicker), де-клипер (declipper), де-краклер (decrackler), де-реверб (dereverb)

Поред наведених поступака обраде аудио-сигнала, постоје и други, сложени процеси, који се примењују употребом плагинова (plugins)⁴¹. Плагинови најчешће поседују сопствени интерфејс, који, својим графичким решењима, приближава кориснику сложене процесе обраде аудио-сигнала и омогућава једноставну употребу процесора.

Сви аудио-процеси били су мој алат за креирање онога што ће на крају постати звук Београда. Помоћу њих имао сам могућност да сваки звук начиним адекватним за грађење целокупне звучне слике рада.

Дизајн звука је као уметнички процес заузео важно место у мом стваралаштву. Током креирања звучног аспекта *Звука Београда* потреба за манипулацијом аудио-сигнала била је константна. Ова чињеница процес дизајна звука ставља на листу најзначајнијих поступака у креирању мог аудио-визуелног уметничког дела.

4. Стварање музичке форме

Најинтересантнији и најизазовнији процес реализације звучног елемента инсталације био је процес стварања музичке форме. Овај поступак је имао за циљ да, у формалном смислу, теоријске принципе Шеферове „конкретне музике“, електронске музике и саунд-арта спроведе у дело. Наиме, тада сам имао задатак да одабране звукове Београда формирам у смислени след, који ће добити одлике музике и истовремено испричати причу о звуку једног града. Да

⁴¹ Плагинови су софтверске компоненте које додају специфичне могућности постојећем (главном) софтверу.

бих у томе успео, најпре сам одлучио да све звукове донекле посматрам и третирам као музичке инструменте.

Први задатак био је избор софтвера. Будући да сам се одлучио да реалне звукове посматрам као музичке инструменте, софтвер је морао да поседује перформансе аудио-програма намењеног за стварање музичке композиције. Због његове комплетности и широких манипулативних моћи, одлучио сам се за већ поменути *Nuendo 5*. Овај програм поседује све релевантне параметре и перформансе који су важни и за компоновање музике, обраду (дизајн) звука и креирање финалног микса целокупне звучне слике дела.

Други корак у стварању музичке форме *Звука Београда* било је организовање свих сцена које су представљале посебне музичке нумере, у засебне пројекте аудио-програма. То значи да је свака сцена, односно свака будућа нумера, постала независна, што је омогућило да сви пројекти поседују различите параметре.

Након одвајања сцена поставио сам важне музичке елементе, за сваку нумеру посебно дефинишући такт, темпо и трајање. Тиме сам стекао увид у целовитост дела и почео да стварам једну по једну нумеру. Компоновање ових нумера вршио сам на три начина:

1. „Класичним“ начином компоновања (писањем партитура)
2. Организовањем аудио-фајлова у музичку структуру
3. Импровизацијом

1. У првом случају, музичку форму стварао сам писањем партитуре која је имала за циљ да убележеним упутствима за извођење успостави реално звучање музичког дела. Овакав приступ компоновању музике се може окарактерисати као „класичан“ приступ. Међутим, за разлику од класичног приступа, овај нотни запис није био намењен другим извођачима (музичарима), већ је служио као подсетник и инструкција за сопствено „свирање“ унапред припремљених реалних звукова. Да бих сваком тону доделио одређени звук града, служио сам се миди (MIDI) протоколом. Адекватном припремом звукова, односно креирањем звучних узорака распоређених у електронски музички инструмент (семплер) и коришћењем миди система, омогућио сам звучну презентацију (звуконну интерпретацију) написане партитуре. Тада је композиција, поред свог писаног облика, добила и своју звучну димензију.

Код већине музичких софтвера секвенцера, визуелни приказ нотног записа може бити различит. Облици које најчешће користим су *score editor* и *key editor*.

Исти део нумере *Валцер Трамваја* приказан помоћу *score* и *key* едитора:

The image shows a musical score for a piece titled "Tosak". The score is written in 3/4 time and consists of ten staves. The staves are labeled as follows: "Tosak" (melody), "Tosak 2", "Lipkanje", "Lipkanje2", "VOZNLJA", "voznja 2", "VOZNLJA3", "SIRENA1", "SIRENA2", and "SIRENA dopa". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a screenshot of a MIDI piano roll editor. The interface includes a toolbar at the top with various editing tools. The main area displays a piano roll with a grid of notes and rests. The notes are color-coded, with red notes for the right hand and purple notes for the left hand. The piano roll shows the timing and pitch of the notes, with a vertical axis for pitch and a horizontal axis for time. The piano roll is divided into measures, and the notes are arranged in a way that corresponds to the musical score shown above.

2. Други начин компоновања нумера *Звука Београда* није укључивао партитуру, семплер и миди протокол, већ се одвијао распоређивањем аудио-фајлова у пројекту. Овај поступак је, пратећи принципе креирања музичке форме, подразумевао физичко распоређивање аудио-фајлова по временској оси и по различитим „тракама” (каналима) – и њихово међусобно усклађивање. Формат звучног материјала којим се манипулише остаје у свом првобитном облику, што омогућава, уколико је потребно, једноставнију интервенцију на самом звучном фајлу. Формирање звукова у музички ток односи се на њихово уодношавање, при чему је потребно водити рачуна да елементи музичке структуре остану ненарушени.

Приказ аранжмана нумере *Пујаца*



3. Трећи начин компоновања музичких нумера укључивао је деловање инструменталисте. У електроакустичкој музици често је аутор и композитор и извођач, што се испоставило да је и код мене био случај. Коришћење музичких инструмената при компоновању доноси одређене погодности, на пример могућност импровизације. Импровизација се догађа у тренутку свирања, у мом случају и снимања, при чему се вредност снимка мери физичком и уметничком способношћу (виртуозитетом) извођача и његовом креативном моћи. Инструмент који сам користио при компоновању била је миди клавијатура⁴²

⁴² У питању је миди клавијатура M-Audio Keystation 61es
http://maudio.com/products/en_us/Keystation61es.html

(MIDI keyboard), коју сам повезао са рачунаром односно са главним аудио-софтвером. Одговарајућим подешавањима успоставио сам везу између клавијатуре и обрађених звукова, што је резултирало тиме да је свака дирка на клавијатури добила жељени звук града. На тај начин сам омогућио себи да „свирам“ звукове Београда, што се испоставило као веома погодно и за мене инспиративно решење.

Да закључим, сва три поступка креирања музичке форме *Звука Београда* били су, сваки на свој начин, веома занимљиви и инспиративни, а оно што су као резултат пружили јесте настанак новог облика звучне слике једног урбаног окружења. Нумера коју сам последњу завршио била је уједно и последња нумера дела, а њеном финализацијом означен је крај целокупног процеса реализације звучног аспекта рада.

6.2.2. Видео

Као и у случају звучног чиниоца дела, реализација видеа одвијала се кроз неколико радних фаза. То су:

1. снимање
2. одабир кадрова
3. монтажа
4. стилизација

1. Снимање

Снимање кадрова града био је први задатак у реализацији визуелног чиниоца *Звука Београда*. Овај процес одвијао се према унапред осмишљеном плану снимања, који је предвиђао све релевантне техничке и естетске елементе кадрирања. Такође, план је усмеравао на време и место снимања, захваљујући чему сам могао да направим најбољу путању кретања. Добра путања ми је омогућавала да снимим велики број кадрова за један дан и тиме побољшам продуктивност целокупног снимања.

Водећи се књигом снимања, са свом потребном опремом обилазио сам локације у потрази за најбољим кадровима. Опрема коју сам користио је, као и у случају снимања звука, била мобилна и лако преносива. То ми је омогућавало да

самостално обављам снимања, без ичије помоћи и без потребе за транспортним средством. Ове олакшице су допринеле томе да сам могао слободно да се крећем Београдом и приђем и најнезгоднијим местима за снимање. Такође, преносива опрема ми је омогућила да, у одређеним ситуацијама, снимања обављам у покрету, што се може видети у сцени вожње мотоцикла. За оваква специфична снимања, којима се гледалац поставља у визуру актера (субјективан кадар), користио сам камеру *GoPro HD Hero2*⁴³. Важне карактеристике које ову видео-камеру издвајају од осталих су: мале димензије, разноврсност поставке помоћу додатака нпр. на главу или на груди, широкоугаони објектив (важан за стабилност слике), могућност снимања у високој резолуцији, могућност успореног снимања и веома приступачна цена. Кадрове снимљене овом камером сам позиционирао углавном у централни део инсталације, што се може приметити већ у првој сцени.

Мобилност при снимању била је веома важан фактор, јер сам за креирање одређених сцена морао да снимим ситуације које није било могуће унапред испланирати. Тада је било потребно „ухватити“ тренутак, при чему је принцип снимања „из руке“ био неизбежан. Са друге стране, понека снимања је било могуће до детаља испланирати, што ми је дозвољавало да проширим списак опреме за снимање. Тако сам, на пример, за потребе снимања сцена фудбалских утакмица, могао да понесем и искористим сет од више објектива (од којих су понеки поприлично габаритни и тешки), као и статив са којим сам постигао стабилност слике. Када се користе објективи са великом жижном даљином (теле-објективи), да би се спречило подрхтавање слике, неопходно је фиксирати камеру.

Важан елемент који је усмеравао начин снимања био је и избор врсте материјала који ће се користити у видео-раду. Наиме, материјал који сам, касније у монтажи, користио за креирање видеа, није био сачињен искључиво од видео-снимака, већ и од фотографија. С тим у вези, процес снимања обухватао је и фотографисање разних призора и детаља Београда, које сам вршио у исто време када и снимање видеа. Потребна опрема за оба поступка била је иста, што ми је омогућило да их обављам истовремено.

⁴³ <http://gopro.com/cameras>

2. Одабир кадрова

Други поступак у реализацији видеа односио се на преглед и одабир снимљених кадрова и фотографија. Као и у случају звука, после сваког снимајућег дана, сав материјал сам пребацивао на рачунар, након чега сам вршио селекцију. Неуспеле снимке сам одмах брисао, а успеле чувао и адекватно називао, како бих олакшао себи претрагу у каснијем процесу монтаже. Назване кадрове и фотографије сам разврставао у засебне директоријуме у зависности од сцена којима припадају.

Пример називања кадрова



Што се тиче техничких захтева за преглед и одабир материјала, нисам имао потребе да користим неки посебан додатни софтвер. Оперативни систем рачунара који сам користио за видео (OS X 10.9.2) је без потешкоћа вршио приказ свих видео-снимака и фотографија које сам претходно забележио.

Критеријуми који су одређивали квалитет снимака били су:

- *оштрина* (мерило техничке исправности снимка по коме објекат који се снима не сме бити мутан)
- *осветљеност* (технички, али и естетски критеријум по коме објекат који се снима мора бити исправно осветљен)
- *композиција* (естетски критеријум вредновања сликовности кадра који се тиче унутрашњих односа у кадру)
- *непосредност* односно *аутентичност* (односи се на околину у којој се снима, а нарушава се уколико нпр. пролазник погледа у камеру, или успостави неки други посредан однос са њом)
- *информативност* (указује на то да ли је објекат који се снима у довољној мери препознатљив у кадру, што утиче на преношење жељене информације на гледаоца)

По наведеним критеријумима одвајао сам добре кадрове од лоших, а њихова коначна употребна вредност дефинисана је у следећем радном процесу – монтажи слике.

3. Монтажа

Реализациони процес који мноштво разноврсних кадрова и фотографија сједињава у смислену целину јесте монтажа слике. Овај креативан поступак користи сва монтажна решења у циљу стварања просторно-временског јединства.

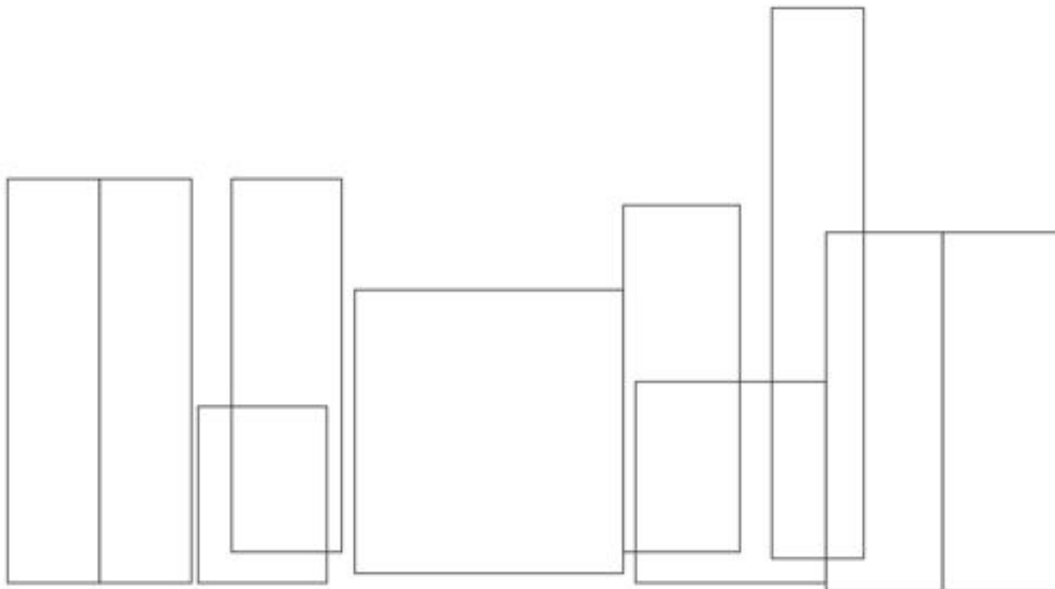
Први корак ка монтажи био је избор софтвера. На избор главног програма за монтажу слике највише је утицала проблематика која се односила на проналажење најбољег монтажног патерна, који би задовољио потребе моје специфичне вишеканалне инсталације. Специфичност је била у томе, што је целокупан видео морао бити подељен на 10 екрана различитих облика и димензија, који су представљали фронталне површине скулптуралног чиниоца дела. Размере скулптуралних површина су морале да буду еквивалентне

виртуелним површинама видео-рада. Да бих то постигао, решио сам да направим патерн по коме ћу монтирати сваку сцену и тиме избећи евентуалну појаву грешака. Програм који је био најпогоднији за монтирање по том патерну био је *Adobe Premier Pro*⁴⁴.

Креирање монтажног патерна (калупа) и цео монтажни поступак одвијао се на следећи начин:

- Најпре сам у програму за графички дизајн *Adobe Illustrator*⁴⁵ направио шаблон који је одређивао ивице видео поља (outline), које су биле у истој размери као и скулптурални елементи инсталације.

Изглед шаблона

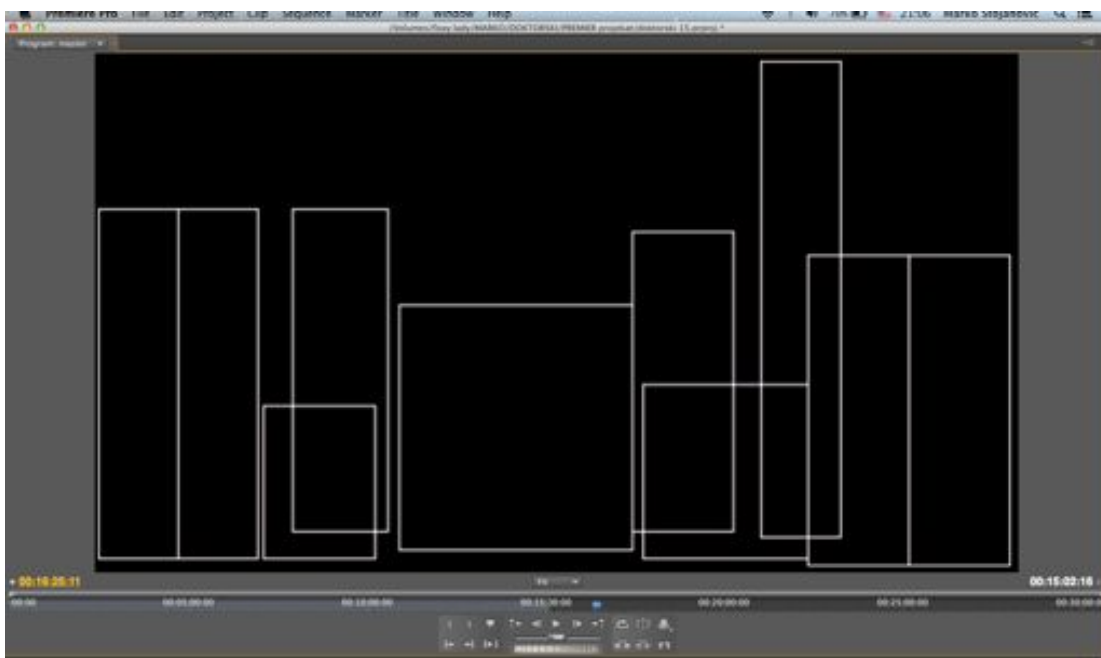


⁴⁴ <http://www.adobe.com/products/premiere.html?promoid=KAUCJ>

⁴⁵ <http://www.adobe.com/products/illustrator.html?promoid=KAUCB>

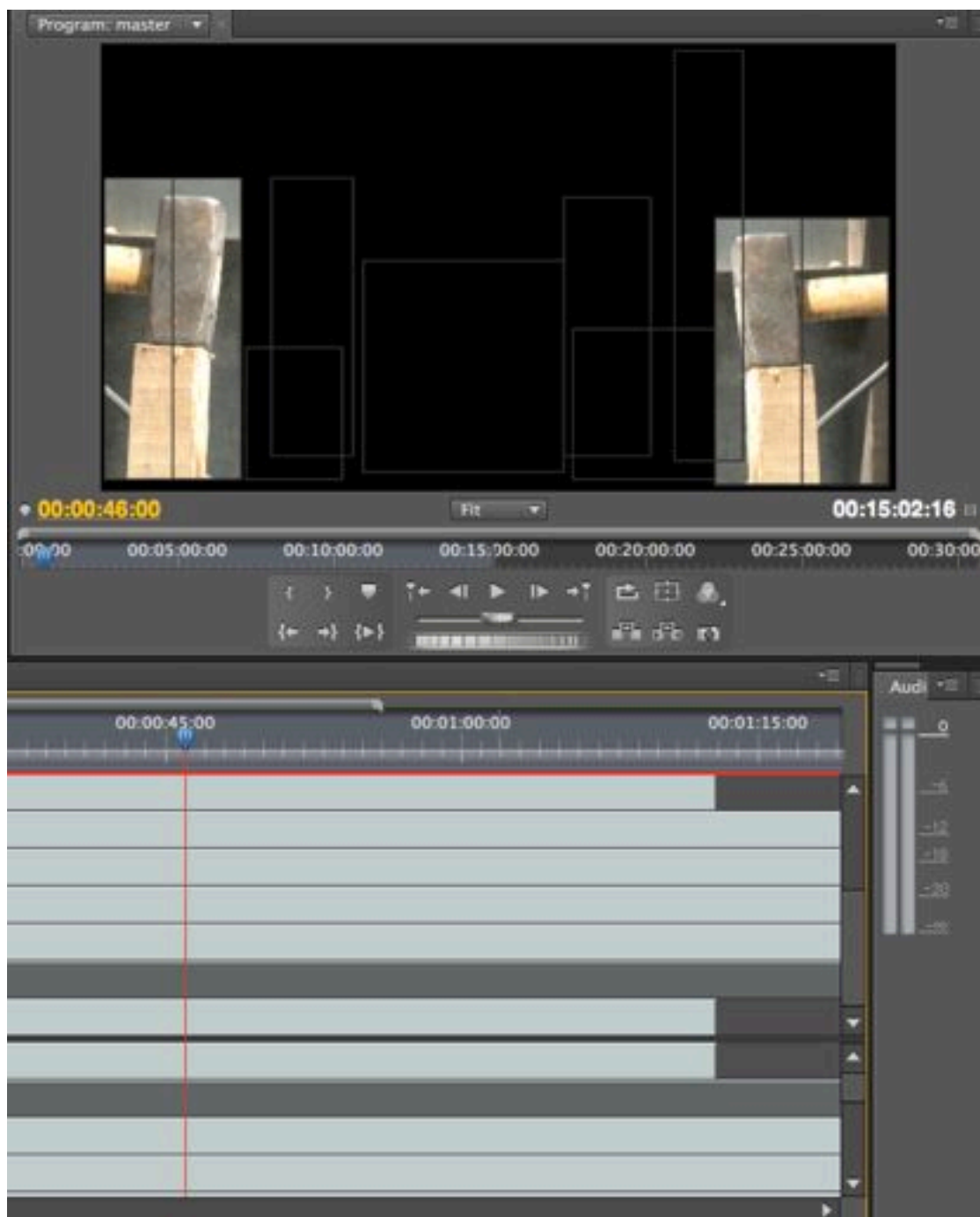
- Затим сам тај шаблон убацио у програм за монтажу слике, при чему сам начинио транспарентним све осим танких линија које представљају контуре.

Приказ коришћења шаблона у програму за монтажу слике



- Овај шаблон сам поставио и фиксирао на нивоу читавог пројекта, тако да сам сваку сцену могао да монтирам по њему.

Приказ једне сцене



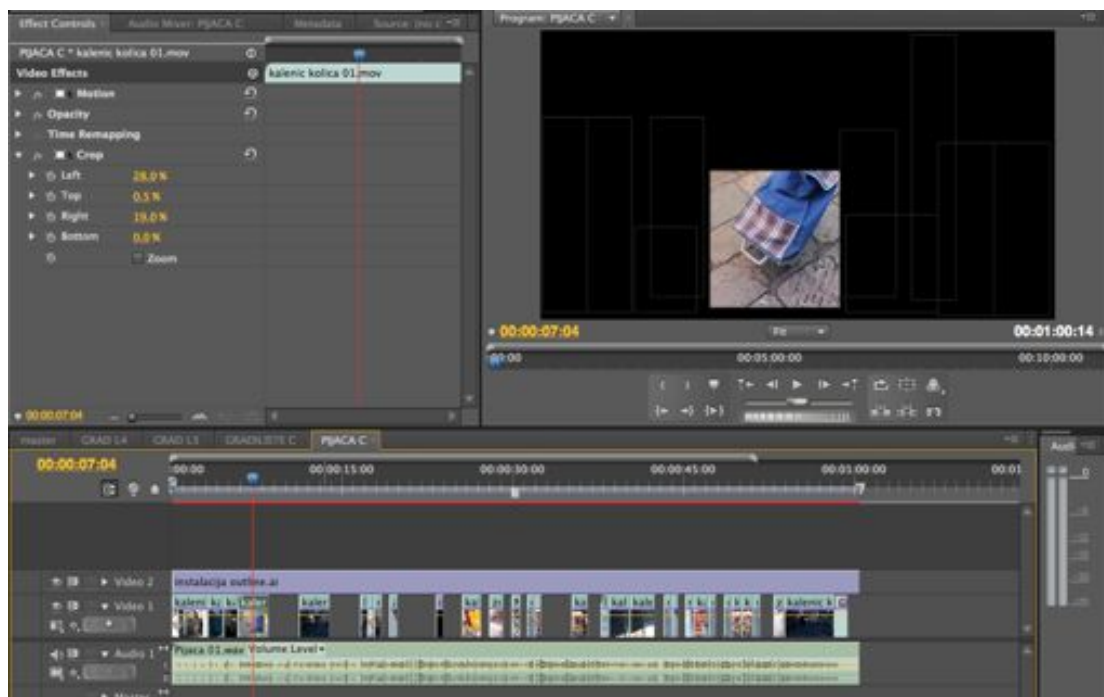
- Свако уоквирено поље представљало је један од 10 видеа, који је требало одвојити и процесом видео-мапирања усмерити на површину скулптуре којој је намењен. Да би то било могуће, поља нису смела да се преклапају током монтаже, а шаблон је указивао на могуће грешке. Да би сваки видео био засебан, у главном пројекту програма за монтажу сам направио 10 посебних видео-канала и на њима 10 посебних видео-секвенци. Секвенце су биле вертикално постављене једна изнад друге.

Приказ секвенци

▶ Video 11	instalacija outline.ai		
▶ LEVO 4	GEADILISTE LEVO 4 [V]	PIJACA LEVO 4 [V]	
▶ LEVO 3	GRADILISTE LEVO 3 [V]	PIJACA LEVO 3 [V]	SAOBRACA] L3 [V]
▶ DESNO 4	GRADILISTE DESNO 4	PIJACA DESNO 4 [V]	
▶ DESNO 3	GRADILISTE DESNO 3	PIJACA DESNO 3 [V]	SAOBRACA] D3 [V]
▶ DESNO 2	GRADILISTE DESNO 2 [V]	PIJACA DESNO 2 [V]	SAOBRACA] D2 [V]
▶ DESNO 1	GRADILISTE DESNO 1 [V]	PIJACA DESNO 1 [V]	SAOBRACA] D1 [V]
▶ LEVO 2	GRADILISTE LEVO 2 [V]	PIJACA LEVO 2 [V]	SAOBRACA] L2 [V]
▶ LEVO 1	GRADILISTE LEVO 1 [V]	PIJACA LEVO 1 [V]	SAOBRACA] L1 [V]
▶ CENTAR	GRADILISTE CENTAR [V]	PIJACA CENTAR [V]	SAOBRACA] C [V]
▶ Video 1	GRADILISTE STUB [V]	PIJACA STUB [V]	SAOBRACA] STUB [V]
▶ Audio 1	GRADILISTE STUB [A]	PIJACA STUB [A]	SAOBRACA] STUB [A]
▶ Audio 2	GRADILISTE CENTAR [A]	PIJACA CENTAR [A]	SAOBRACA] C [A]
▶ Audio 3	GRADILISTE LEVO 1 [A]	PIJACA LEVO 1 [A]	SAOBRACA] L1 [A]
▶ Audio 4	GRADILISTE LEVO 2 [A]	PIJACA LEVO 2 [A]	SAOBRACA] L2 [A]
▶ Audio 5	GRADILISTE DESNO 1 [A]	PIJACA DESNO 1 [A]	SAOBRACA] D1 [A]
▶ Audio 6	GRADILISTE DESNO 2 [A]	PIJACA DESNO 2 [A]	SAOBRACA] D2 [A]
▶ Audio 7	GRADILISTE DESNO 3 [A]	PIJACA DESNO 3 [A]	SAOBRACA] D3 [A]
▶ Audio 8	GRADILISTE DESNO 4 [A]	PIJACA DESNO 4 [A]	
▶ Audio 9	GRADILISTE LEVO 3 [A]	PIJACA LEVO 3 [A]	SAOBRACA] L3 [A]
▶ Audi...	GEADILISTE LEVO 4 [A]	PIJACA LEVO 4 [A]	

- Свака секвенca која се односила на један од 10 видео-канала имала је свој засебан подпројекат (timeline), што је омогућавало самосталност и велику манипулативност монтаже сваког видеа посебно.

Приказ једне секвенце



- Ради лакше манипулације, свака сцена је била засебна и садржавала је сопствене вертикално поређане секвенце. Након завршене монтаже сваке сцене посебно, у главном пројекту (main timeline), начинио сам жељени след сцена и тиме стекао увид у целокупни видео рад.
- Последња ставка у процесу монтаже биле су fine корекције на нивоу целог видеа, након којих је видео био спреман за финални рендер (експорт).

Поред наведених поступака који су чинили овај реализациони процес, сматрам да је у овој студији такође важно да истакнем и монтажне принципе којима сам се руководио.

Први и најважнији, а сигурно и најочигледнији принцип, био је принцип монтаже слике по музици. Овај начин монтирања видеа подразумева распоређивање видео-материјала по временској оси која је дефинисана унапред постављеном музиком. Да би то било могуће, за сваку сцену сам морао да имам готову – искомпоновану музику, која диктира темпо и ритам монтажи слике. Дакле звук, односно музику сваке сцене, поставио сам у пројекат за монтажу, након чега сам почео да распоређујем одабране кадрове и фотографије по већ

објашњеном визуелном патерну. „Слагање“ кадрова водило се кретањем музике, при чему су се градила два основна односа слике и звука:

1. подудараче слике и звука
2. намерно разилажење слике и звука – контрапунктирање

Иако је у оба случаја грађења односа слике и звука, звук био медиј по коме се вршило уодношавање, не може се рећи да је он заузео и примарно место у целокупном раду. Видео је својим дескриптивним изразом заслужио једнаку медијску вредност у делу.

Други значајан монтажни принцип, често коришћен у мом раду, била је монтажа „на рез“. Овај тип монтажног прелаза може бити веома јако монтажно средство приликом грађења динамике видеа и подразумева тренутну појаву и/или нестанак кадра. Када се на тај начин појави слика након претходног потпуно црног кадра, ствара се одређени „визуелни акценат“ или „визуелни транзијент“ који се може довести у сличност са звучним (музичким) транзијентом. Деловање звучних и визуелних транзијената супротставља се следећем монтажном поступку мог рада – блендовању. Блендовање видео-материјала подразумева постепене прелазе између кадрова, односно употребу транзиција. Најчешће коришћене транзиције у мом раду биле су затамњење и отамњење. Ови начини спајања кадрова доприносе благом смиривању ритма и динамике целог дела.

Манипулацијом акцентованих делова и мирних делова видеа гради се ритам на нивоу читавог дела. Идеалан однос између њих одржава пажњу гледаоца и чини дело интересантним од почетка до краја. Стварање тог идеалног односа врши се у монтажи слике.

4. Стилизација

Последњи процес у реализацији видеа била је стилизација. Овај процес представља апстрактно креативно изражавање које резултира имплементацијом нових форми у видео-рад. Раније сам напоменуо да материјал видео-рада не мора бити сачињен искључиво од видео-снимака, већ може садржати и друге визуелне форме.

Стилизацију видеа *Звука Београда* вршио сам на два начина:

- увођењем нових визуелних форми
- променом естетике постојећих кадрова (стилизацијом видеа)

Први начин стилизације видео-рада био је у виду увођења нових, апстрактних форми. То су били нацртани или генерички створени облици и боје, чија је употреба допринела занимљивости рада. Они су поред својих визуелних вредности поседовали и симболичку вредност.

Други начин стилизације видеа огледао се у манипулацији постојећег видео-материјала у циљу мењања његове постојеће естетике. Променом параметара видео-снимака и фотографија могао сам да добијем нове визуелне вредности. Тако сам, на пример, експериментисао са бојама у сцени „Аде Циганлије“, и тиме створио нову естетику већ постојећих кадрова.

Да закључим, процес стилизације се може посматрати као креативни процес надоградње видео-рада, којим се делу даје одређена апстрактна нота. Гледајући из угла продукционих фаза рада, завршетак стилизације означава крај реализационог процеса стварања видеа.

6.2.3. Скулптура

Трећи смер реализације *Звука Београда* односио се на израду скулптуралног елемента инсталације. Овај процес се одвијао у две фазе:

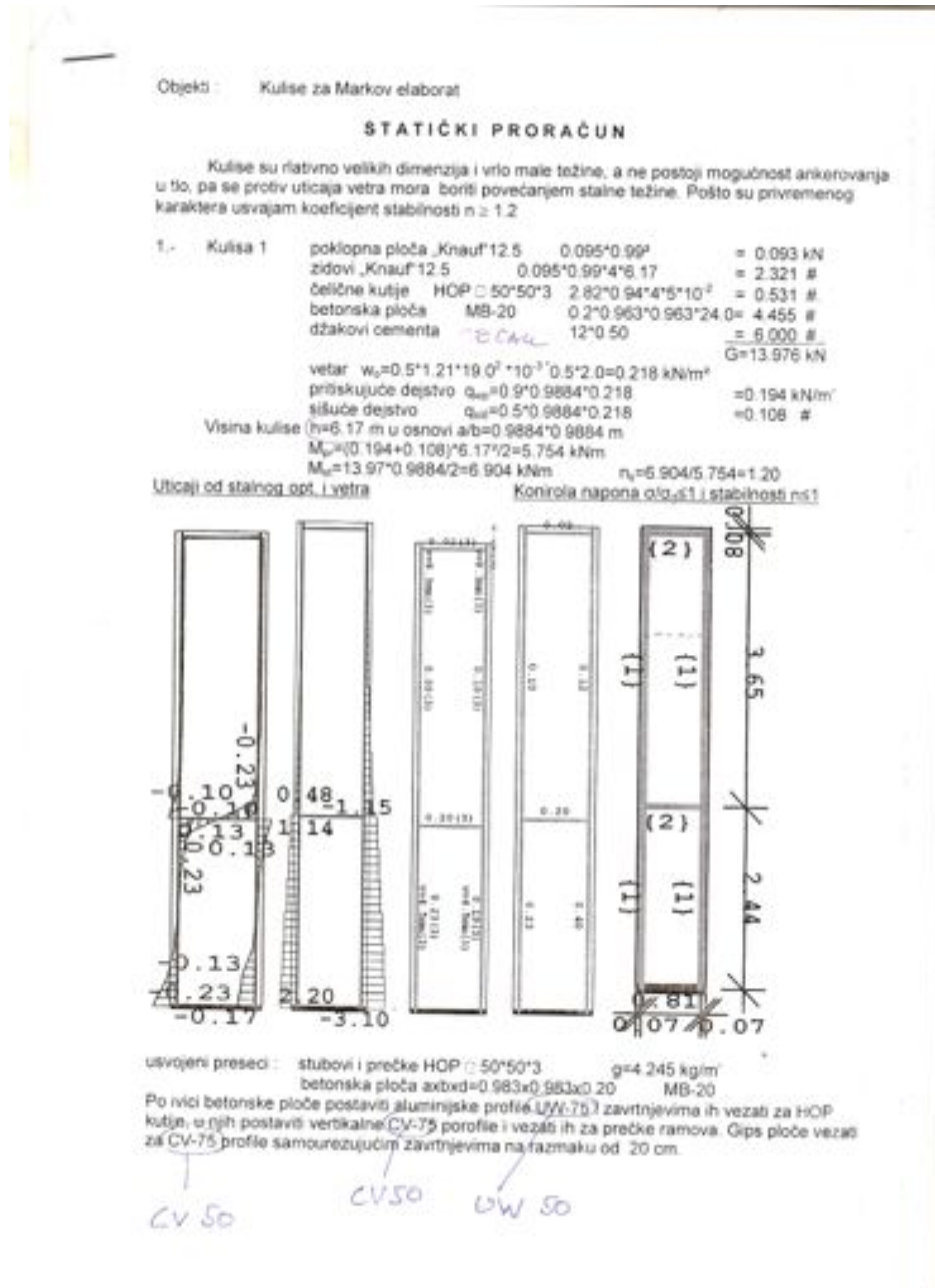
1. израда техничког елабората
2. изградња објеката

1. Израда техничког елабората

Прва фаза реализације скулптуралних чинилаца била је коначно дефинисање свих техничких параметара који су се тicali изградње скулптура. Након одређивања њихових коначних облика и димензија, које се одвијало у фази припреме, било је неопходно направити тачан грађевински пројекат, који ће садржати све елементе потребне за реализацију. Потреба за израдом грађевинског (архитектонског) пројекта јавила се због природе скулптуралних објеката. Наме, ангажовање грађевинског инжињера и архитекте било је неопходно, на првом месту због великих димензија објеката. Да би се скулптуре израдиле у жељеним димензијама и поставиле на отворен простор, а тиме и изложиле утицајима ветра и осталих временских прилика, прорачуни су се бавили најбољим реализационим решењем, који ће изведбу учинити сигурном.

Дакле, стручњак из области грађевине – статичар, саставио је елаборат који доказује стабилност и сигурност изградње, а упућује на тачан процес изградње, са свим потребним материјалом.

Приказ једног дела статичког прорачуна



Поред статичког прорачуна, елаборат је садржао и разне друге прорачуне и приказе.

Спецификација потребног челика за конструкције

Kulise pozicije krojna lista.rtf Open with TextEdit

SPECIFIKACIJA

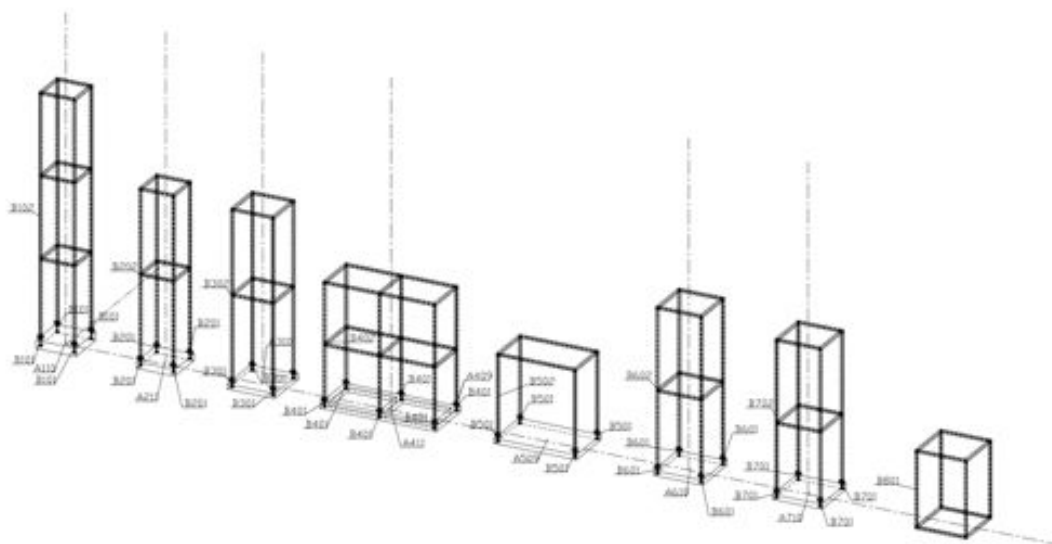
Pojedinačne pozicije

Br. R.N.: **Strana:** 1 / 1
Projekat: Kulise **Konstruktor:**
Faza projekta: Kolicina **Sprememba:**
Datum: Thursday, August 15, 2013

Pozicija	Kom.	Profil:	Dužina:	Material:	Masa:	Ukupna masa:
A102	1	RQ 50x3	6070	S235JR	24.28	24.3
A103	8	RQ 50x3	781	S235JR	3.12	25.0
A104	8	RQ 50x3	883	S235JR	3.53	28.3
A105	3	RQ 50x3	6070	S235JR	24.28	72.8
A202	1	RQ 50x3	4236	S235JR	16.94	16.9
A203	2	RQ 50x3	781	S235JR	3.04	6.1
A204	2	RQ 50x3	781	S235JR	3.12	6.2
A205	8	RQ 50x3	883	S235JR	3.45	27.6
A206	3	RQ 50x3	4236	S235JR	16.94	50.8
A302	1	RQ 50x3	4236	S235JR	16.94	16.9
A303	2	RQ 50x3	955	S235JR	3.82	7.6
A304	2	RQ 50x3	975	S235JR	3.90	7.8
A305	8	RQ 50x3	1057	S235JR	4.23	33.8
A306	3	RQ 50x3	4236	S235JR	16.94	50.8
A402	1	RQ 50x3	2943	S235JR	11.77	11.8
A403	5	RQ 50x3	1044	S235JR	4.18	20.9
A404	4	RQ 50x3	1125	S235JR	4.50	18.0
A405	4	RQ 50x3	1303	S235JR	5.21	20.8
A406	4	RQ 50x3	2760	S235JR	11.04	44.2
A407	5	RQ 50x3	2943	S235JR	11.77	58.9
A502	1	RQ 50x3	2059	S235JR	8.24	8.2
A503	4	RQ 50x3	1150	S235JR	4.60	18.4
A504	4	RQ 50x3	1946	S235JR	7.78	31.1
A505	3	RQ 50x3	2059	S235JR	8.24	24.7
A602	1	RQ 50x3	3953	S235JR	15.81	15.8
A603	2	RQ 50x3	1023	S235JR	4.09	8.2
A604	2	RQ 50x3	1043	S235JR	4.17	8.3
A605	8	RQ 50x3	1125	S235JR	4.50	36.0
A606	3	RQ 50x3	3953	S235JR	15.81	47.4
A702	1	RQ 50x3	3754	S235JR	15.02	15.0
A703	2	RQ 50x3	1023	S235JR	4.09	8.2
A704	2	RQ 50x3	1043	S235JR	4.17	8.3
A705	8	RQ 50x3	1125	S235JR	4.50	36.0
A706	3	RQ 50x3	3754	S235JR	15.02	45.0
A801	1	RQ 50x3	1793	S235JR	7.17	7.2
A802	8	RQ 50x3	1260	S235JR	5.04	40.3
A803	3	RQ 50x3	1793	S235JR	7.17	21.5

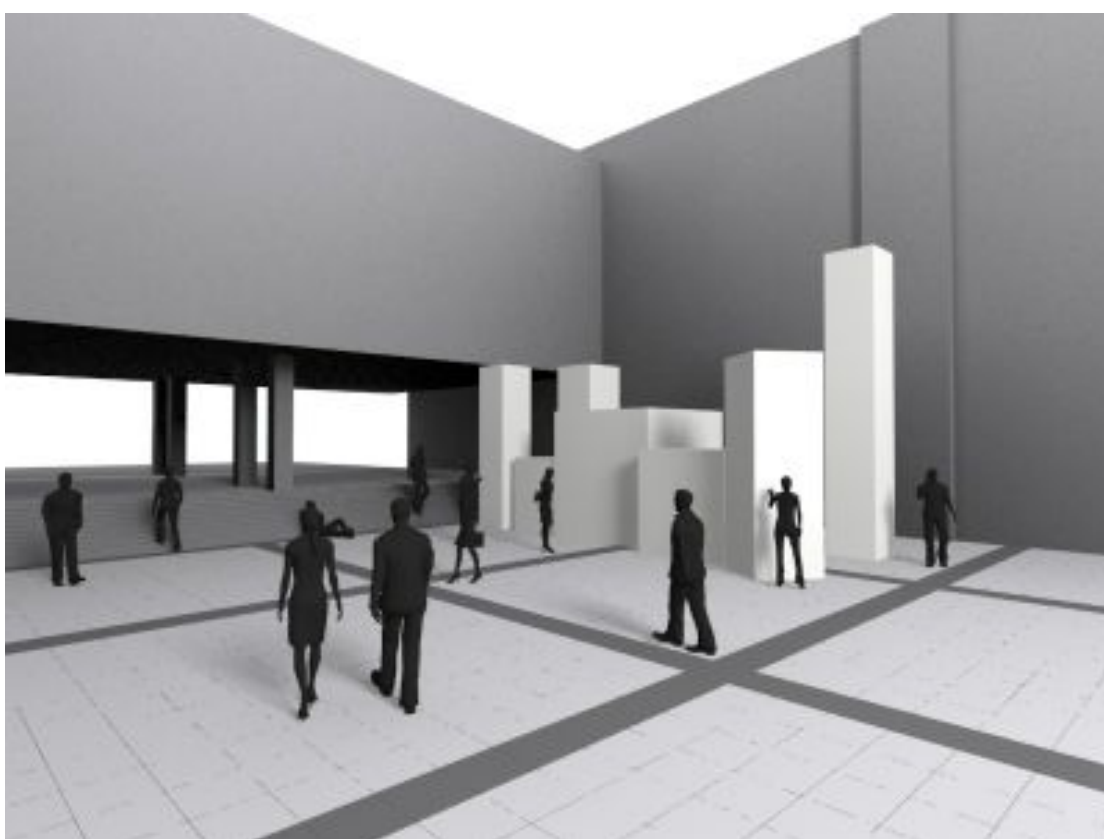
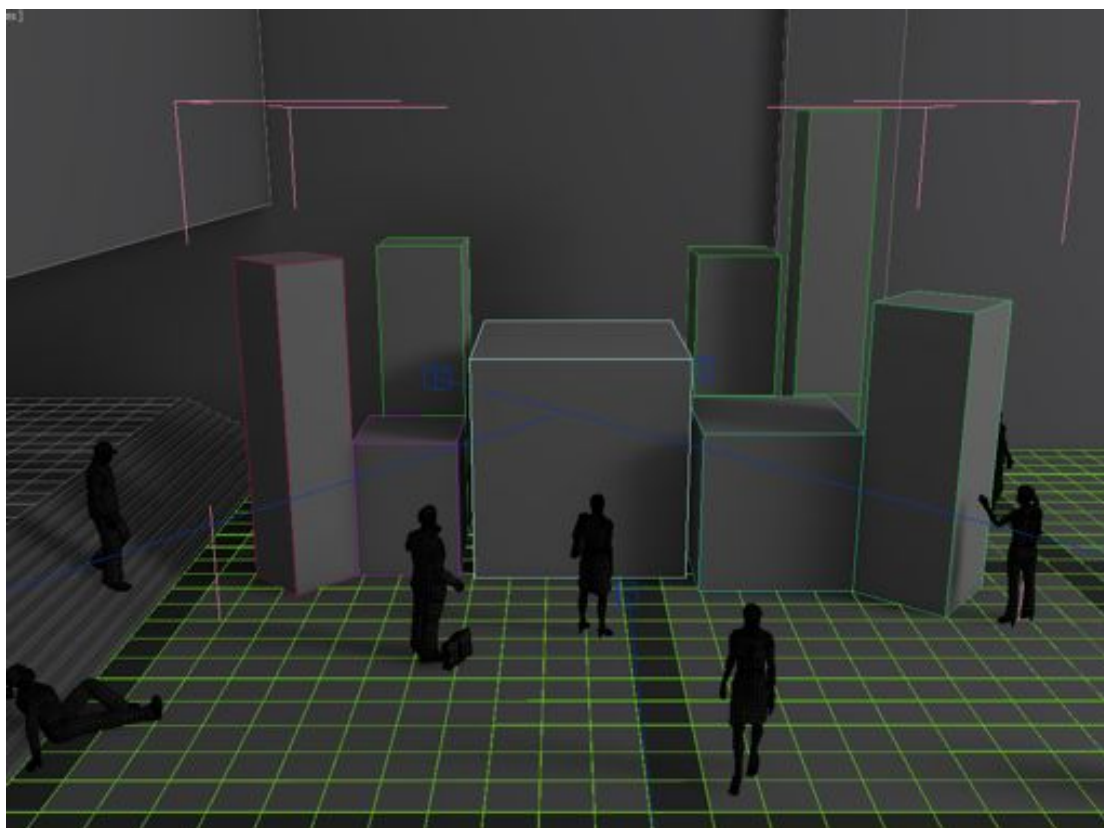
929.5 Kg

Аксонетријски приказ челичних конструкција



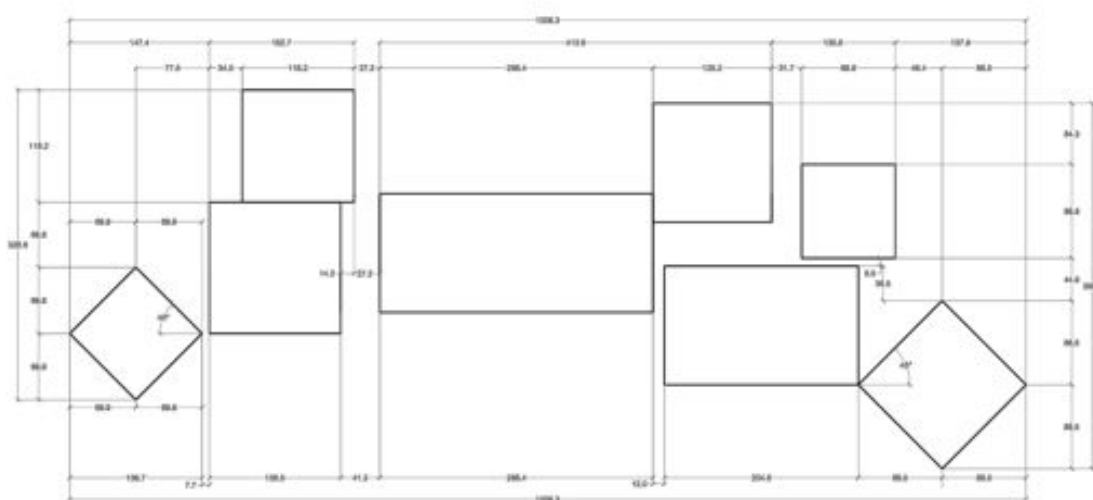
Грађевински елаборат је статичар радио уз консултације са архитектом, који је од мојих цртежа начинио архитектонски пројекат. Архитекта је, гледајући моју скицу инсталације у простору, припремио све неопходне техничке приказе објеката и простора у коме се они постављају. Ти прикази су били круцијални за статичке прорачуне и касније за сам процес изградње и поставке скулптуралних објеката.

Прикази инсталације у 3D програму



Што се тиче самог простора намењеног за поставку, било је важно направити тачне позиције сваког објекта, које ће довести до тога да скулптурални елементи делују у простору баш онако како је испланирано и тиме учинити да пропорције површина за пројекцију буду једнаке пропорцијама из видеа. Јер, уколико би размак између скулптура био другачији од планираног, димензије скулптура би се промениле у перспективи, а тиме би се нарушили односи у видеу (video aspect ratio). Тада би пројектована слика на сваком објекту била у диспропорцији.

Приказ позиција



Након завршеног техничког елабората израде скулптуралних чиниоца дела, све је било припремљено за следећу фазу – изградњу.

2. Изградња објеката

Изградња скулптуралног чиниоца инсталације одвијала се на два места:

- у радионици
- на самој локацији

Прво место извођења радова била је радионица за челик. Ради најбоље продуктивности изградње, одлучио сам да што више тога урадим и припремим пре саме поставке на локацију. Оно што је унапред могло да се изведе било је прављење челичних конструкција, које ће касније бити обложене гипсаним

плочама. Саму израду тих конструкција⁴⁶ (сечење и варење челичних кутија), вршили су стручњаци по припремљеном техничком елаборату.

Прављење конструкције



Тако припремљене конструкције донете су на саму локацију дан уочи изложбе. Тада је било потребно да се поставе на своје позиције и да започне облагање гипсаним плочама. За тај процес, такође су били ангажовани стручњаци из области грађевине.

⁴⁶ Челичне конструкције су биле веома тешке и захтевале рад стручњака. Укупна тежина је била близу једне тоне.

Поставка на локацији



Након што су све конструкције обложене гипсаним плочама, кориговане су позиције свих објеката, а потом је уследило фарбање. Фарбање, са пропратним гипсарским радовима, била је последња фаза у реализацији скулптуралног елемента. Након тога, уследиле су пробе пројекције видеа.

Финални изглед



6.3. Финализација

Финализација се, као радни процес, може посматрати као завршна фаза реализације. У мом уметничком пројекту под финализацијом подразумевам све оне завршне поступке који се односе на уклапање свих чиниоца вишемедијског дела у једну кохерентну целину. У овој студији сам подпоглавље *Реализација* посветио реализационим процесима сваког медијског чиниоца понаособ, а поглавље *Финализација* процесима њиховог сједињавања.

Финализација *Звука Београда* се одвијала на два нивоа:

1. уклапање видеа и звука – стварање видео рада
2. уклапање видео рада и скулптуралног елемента

1. Стварање видео рада подразумевало је уодношавање звука и слике, након кога су се слика и звук спојили у један видео рад. Ово уодношавање је било двосмерно, што значи да је слика утицала на звук исто као што је и звук утицао на слику. Сваки пут када бих, у програму за монтажу, померио неки кадар по временској оси, била би проузрокована и интервенција на нивоу звука. Исто тако, када бих се одлучио да променим нешто у звучној поставци, често бих након тога морао да интервенишем и на слици. Потреба за финим корекцијама јавила се ради креирања најбоље ритмике и метрике целокупног дела.

Када се дефинитивно одреде звучни и визуелни оквири комплетног рада, онда се у сфери слике врши колор корекција, а у сфери звука, финални микс. Након тога се слика и звук спајају у програму за монтажу слике и настаје аудио-визуелно дело – видео рад. Он је, у овом случају, морао да буде у адекватном формату, како би се могао успешно пројектовати на припремљене скулптуралне елементе.

2. Други поступак финализације односио се на уклапање видео рада и скулптуралног чиниоца дела. Овај поступак је вршен на самој локацији, у тренутку када је скулптурални чиниоц био завршен и постављен онако као што ће бити и на изложби. Потом је пројектор постављен на позицију са које ће се вршити пројекција. При томе је било важно да се, након овог поступка, ни скулптурални елемент ни пројектор не померају. Када су ти услови испуњени, отпочео је процес видео мапирања (projection mapping) којим се вршило

распоређивање видео садржаја, усмеравањем сваког видео поља на ону површину објекта којој је тај видео намењен. Помоћу специјализованих софтвера, видео техничари који су били ангажовани за то, омогућили су да се са једним пројектором обавља тродимензионална манипулација видеа, којом се врше корекције његовог усмерења по „x-y-z“ оси. То значи да је сваки пројектовани видео, намењен одређеној површини, могао мењати своју висину, ширину, положај и перспективу. Овај поступак је напослетку довео до тога да се пројекција сваког видео поља вршила на тачно одређене површине скулптура, без расипања са стране и без деформисања односа страница и перспективе. Тада је сваки објекат добио своју нову, живу димензију – видео пројекцију.

6.4.Пробе

Пробе представљају веома значајан сегмент реализације дела, а преко њих се, кроз праксу, открива реално стање рада и његови евентуални реализациони недостаци. Будући да се пробе могу одвијати кроз све три продукционе фазе рада (припрему, реализацију и финализацију), у овој студији сам их издвојио у посебно подпоглавље.

Пробе се у мом уметничком пројекту могу одвојити у две групе:

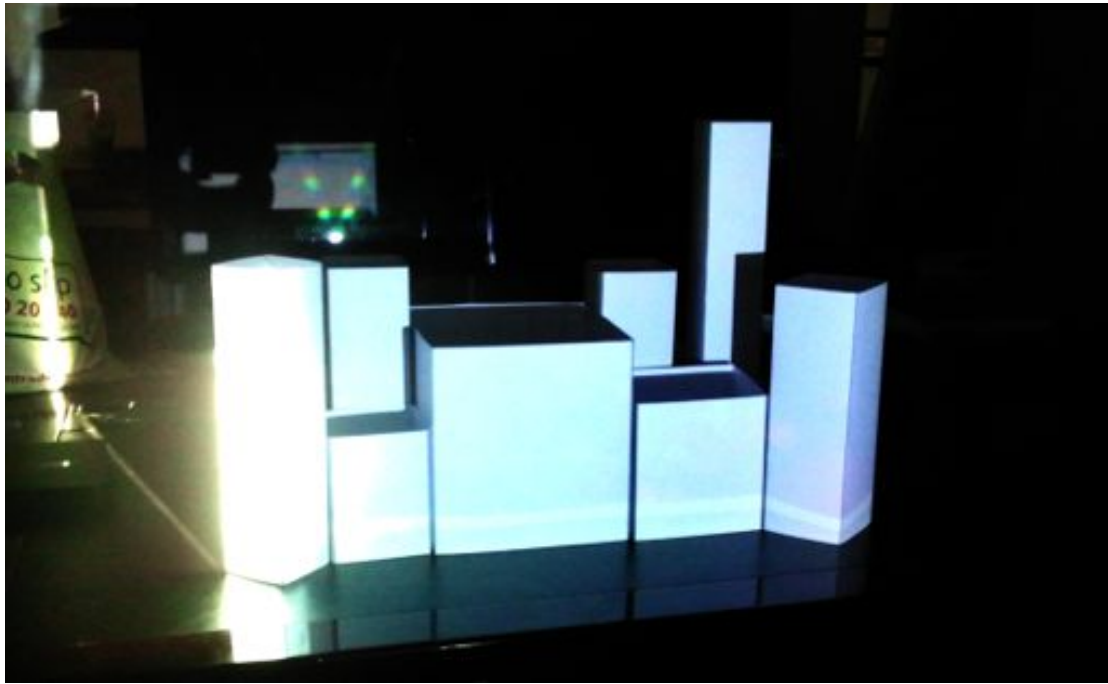
1. студије изводљивости
2. завршне пробе

6.4.1. Студије изводљивости

Студија изводљивости је неопходна када је у питању неки специфичан пројекат, чија се реализација врши по ново-утврђеним принципима. Да бих пронашао идеално реализационо решење за извођење мог дела, морао сам се подвргнути овим пробама. Задаци моје студије изводљивости били су да дефинишем облике скулптуралног чиниоца инсталације и утврдим да ли је, у техничко-технолошком смислу, могуће извести пројекцију на њих. Укратко ћу описати како је она изгледала.

Након што сам током процеса припреме утврдио коначне облике скулптуралних чинилаца, приступио сам изради макете. Макету сам правио од белог картона у идеалној пропорцији као на цртежима.

Изглед макете



Макету сам поставио испред пројектора и у софтверу за видео мапирање испробао могућност делегирања сваког видео-прозора на њему намењену скулптуралну површину. На тај начин, могао сам да утврдим да ли је моју идеју могуће извести, или морам да смислим неко друго реализационо решење. Стручњак за видео пројекцију, који ми је у томе помагао, убацио је видео и звучни садржај у рачунар за репродукцију и усмерио пројекцију на макету. Тада смо могли да утврдимо које су предности и мане замишљеног технолошког решења и да закључимо да је студија изводљивости успешно реализована.

Пројекција на макети



Студијом изводљивости сам доказао да је концепт моје вишемедијске инсталације могућ за реализацију, што ме је мотивисало да наставим са даљим радом.

6.4.2. Завршне пробе

Завршне пробе су се одвијале током процеса финализације дела. Тада су се вршиле пробе пројекције видеа и пробе озвучења. Ове пробе биле су независне једна од друге, а одвијале су се истовремено и то дан пред изложбу. Пробе видео пројекције односиле су се на мапирање видеа и проналажење најадекватнијих параметара слике пројектора (контраст, боја, осветљај...). Пробе озвучења имале су за циљ да прилагоде фреквенцијски спектар и јачину звучне пројекције простору у којем се пројекција врши, односно платоу Филозофског факултета. Обе пробе су морале да се одвијају најмање један дан раније, како би остало времена за евентуалне корекције. Након што су се оне завршиле и сви технички параметри били утврђени, све је морало да остане на свом месту и да сачека сутрашње излагање. Ове пробе су означиле крај процеса финализације дела *Звук Београда*.

6.5. Промоција и маркетинг

Радни задаци који се нису односили на израду самог дела, али су били веома важни за његово извођење, били су промоција и маркетинг. Њихов значај везан је за целокупан уметнички пројекат, а огледали су се у рекламирању саме изложбе. Због величине њиховог значаја, сматрам да је пожељно да промоција и маркетинг пронађу своје место у овој студији.

Промовисање *Звука Београда* одвијало се према осмишљеном промо-плану, којим су одређени следећи поступци:

- креирање интернет презентације (web site)
- промовисање путем друштвених мрежа
- промовисање преко медија (телевизија, радио, штампа и електронски медији)
- штампање промотивног материјала и плаката

Први задатак промо-плана било је креирање интернет презентације. Пре свега, морао сам да закупим интернет адресе са адекватним називима (српска⁴⁷ и енглеска⁴⁸ верзија) и простор намењен за складиштење потребног материјала за реализацију сајта (web hosting). Након тога, осмислио сам идејно решење сајта и ангажовао програмере и дизајнере за његову реализацију.

Захваљујући изради веб сајта, свако ко дође у контакт са њим има могућност да сазна све што треба о делу, уметнику и изложби. У мом случају, веб презентација није представљала искључиво преношење тих информација, већ је својом естетиком и интерактивним елементом упућивала посетиоце на естетске вредности које их очекују када дођу на изложбу. Идеја ми је била да естетику вишемедијског дела, на одређени начин, пренесем и на веб презентацију.

⁴⁷ <http://zvukbeograda.com/>

⁴⁸ <http://soundofbelgrade.com/>

Изглед насловне страна сајта



Други задатак на листи промо-плана, било је рекламирање путем социјалних мрежа. Социјалне мреже су данас заузеле велику улогу у интернет оглашавању. Промовисање своје изложбе усмерио сам на тренутно најзначајнију и најмасовнију социјалну мрежу у Србији – фејсбук (facebook). Ту сам начинио једну врсту презентације дела, која је садржала опис, фотографије и све потребне информације везане за дело. Захваљујући њој, велики број људи је могао да се упозна са целокупним пројектом и заинтересује за долазак на изложбу.

Трећа ставка била је промоција изложбе путем медија. Први од њих били су електронски медији односно веб портали чија пракса подразумева и писање вести из области културе и уметности. Да би се вест о излагању *Звука Београда* појавила на веб порталима, најпре сам морао да напишем кратак текст о пројекту и проследим на адресе неколико посећених интернет новинских издања. Када се први пут текст о делу појавио на једном од њих, десила се ланчана реакција, која је довела до тога да се *Звук Београда* нађе на преко тридесет веб портала.

Пример промовисања изложбе путем интернет портала

The screenshot shows a news article on the B92 website. The main headline is "Zvuk Beograda" u nedelju na Platou. The article text describes a multimedia art installation by Marko Stojanović, which combines sound and visual elements to represent the city of Belgrade. It mentions that the installation will be held on September 8th at 21h in front of the Filozofskog fakulteta. The article includes a photo of Marko Stojanović and a signature. There are also social media sharing options (Recommend, Facebook, Twitter, Print) and a 'Like' button. To the right of the article, there are two promotional banners: one for 'Ponuda zlata vredna!' (Golden offer!) with a VIP logo, and another for 'EUROBASKET 2013' in Slovenia from September 4th to 22nd. Below the article, there is a 'VESTI' (News) section with a sub-headline 'Ko su novi Ginisovi rekorderi?' (Who are the new Guinness record holders?) and a list of news items with timestamps.

Ланчана реакција се након тога проширила и на штампане медије (нпр. неколико чланака у новинама *Политика*), на телевизију (нпр. интервју у емисији *Београдска Хроника* јавног сервиса *РТС*) и радио (мноштво интервјуа на разним радио станицама). Медијска пажња доприноси промоцији дела, а количина заступљености у њој, најчешће је еквивалента броју посетилаца изложбе. Дакле, уколико желимо да наше дело види што већи број људи, промовисање путем медија је дефинитивно исправан маркетиншки подухват.

Последњи задатак промовисања изложбе било је штампање промотивног материјала у виду летака и плаката. За овај процес, најпре је било неопходно осмислити њихово графичко решење, које је подразумевало креирање

смисленог логотипа који ће се имплементирати на различите формате. За овај процес, имао сам подршку професионалног графичког дизајнера, моје супруге Драгане Стојановић, која је осмислила графичка решења за сав промо материјал и урадила припрему за штампу.

Изглед промотивног летка



Да на крају закључим, вредност промовисања уметничког дела, односно изложбе уметничких радова, не лежи у сфери реализације уметничке творевине, већ у информисању широког броја људи о њој. На тај начин можемо проширити број потенцијалних посетилаца.

7. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Окружење у коме живимо представља један од најзначајнијих „животних“ параметара, који утичу на наше схватање природних и друштвених односа и вредности са којима се сусрећемо. Утицај околине на појединца, као и утицај појединца на околину, у пољу свесног и рационалног поимања, може довести до стварања нових интелектуалних вредности, као и потребе за уметничким изразом, односно стварањем уметничког дела. Жеља да се фасцинације Београдом преведу у форму уметничког дела, у мени се дуго таложила и на крају остварила кроз идеју сједињавања звукова и призора Београда у вишемедијском делу. Студијом *Звуци Београда – сједињавање конкретних звукова и призора у вишемедијском делу*, сам кроз различите аспекте описао комплексан пут стварања тог вишемедијског дела – од настанка првобитне идеје, до његове крајње реализације.

Кроз поетички оквир рада сам предочио шта је све утицало на мене, шта ме је покренуло да створим нешто што ће моју фасцинацију једним градом, приказати кроз нову уметничку творевину. Представио сам како доживљавам звучну слику Београда и открио да за мене „звук Београда“ није један његов аутентичан звук, већ комплексно сазвучје, сачињено од мноштва „општих“ и „аутентичних“ звукова града. Поред описа звучне слике, истакао сам у овом тексту и своју велику импресионираност сликовношћу града. Студија такође садржи и објашњење о томе како су ме звучне и визуелне фасцинације инспирисале и створиле потребу да их пренесем на публику, при чему сам, као изражајно средство, одабрао форму вишемедијског дела које је укључивало три основна медијска чиниоца: звук, видео и скулптуру. Одабир овакве уметничке форме омогућио ми је да представим Београд онако како га ја доживљавам. Усмеравајући звучни чиниоц ка електроакустичкој музици, визуелни ка видео раду и скулптурални ка симболичком приказу града, начинио сам вишемедијску инсталацију која се одликовала специфичном формом и аутентичним садржајем.

Осврт на теоријске принципе који су ме у формалном и естетском смислу водили кроз осмишљавање и реализацију дела, представио сам кроз поглавље Теоријски оквир рада. Захваљујући томе, ова студија је обухватила осврт на све

оне савремене уметничке дисциплине и праксе које су садржавале формалне, медијске и изражајне особености сличне онима за које се залажем кроз своје уметничко деловање.

Начини „превођења” мојих поетичких ставова и теоријских начела у праксу, објашњени су у поглављу Методолошка разматрања, у коме су нарочито истакнути методолошки принципи по којима се реализација дела водила. Од истраживачког поступка и стварања концепције дела, до утврђивања крајних форми свих медијских елемената дела, методолошка разматрања су се усмерила на све оне поступке који су били од значаја за реализацију целокупног дела.

Студија се завршава анализом мог вишемедијског уметничког пројекта *Звуци Београда*. У тој анализи сам, из угла продукционих фаза рада, изнео сва практична решења и све реализационе процесе креирања дела. Анализирајући сваки медиј појединачно, као и све медије заједно као целину, читаоцу сам пружио увид у креативне и техничко-технолошке стваралачке процесе настанка једног вишемедијског дела, којима сам, у продукционом смилу, тезу *сједињавања звукова и призора Београда у вишемедијско дело*, спровео у уметничку праксу – вишемедијско дело.

8. СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Argan, Đulio Karlo, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982.
2. Blaha, Ivo, *Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu*, Dom kulture Studentski grad, Beograd, 2008.
3. Curtis, David, *Experimental Cinema, A Fifty Year Evolution*, Studio Vista Limited, Blue Star House, London, 1971.
4. Dragičević Šešić, Milena, Sanjin Dragojević, *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima : organizacioni pristup*, Clio, Beograd, 2005.
5. Englund, Peter, *Male istorije*, Geopoetika, Beograd, 2009.
6. Everest, F. Alton, *The master handbook of acoustics, 2nd edition*, TAB BOOKS, Blue Ridge Summit, 1989.
7. Gomery, Douglas, *The coming of sound : a history*, Routledge, New York, London, 2005.
8. Grau, Oliver, *Virtuelna Umetnost*, CLIO, Beograd, 2008.
9. Hofman, Srđan, *Osobnosti elektronske muzike*, Nota, Knjaževac, 1995.
10. Kažić, Dragoljub, *FOTOGRAFIJA : Osnovi tehnike stvaranja i obrade fotografske slike*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1996.
11. Krivokapić, Branko, Milošević Miodrag, *Alternative film-video 1986*, Dom kulture "Studentski grad", Akademski filmski centar, Beograd, 1986.
12. Licht, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2007.
13. Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art, The Development of Form and Function*, Berg international Oxford Publishers Ltd., New York, USA, 2006.
14. Merc, Rihard, *ZVUK – IZRAŽAJNO SREDSTVO FILMA I TELEVIZIJE*, Istraživanja RTS – sektor za izdavačku delatnost, Beograd, 1996.
15. Mijić, Miomir, *Audio Sistemi*, Akademska misao, Beograd, 2011.
16. Oliveros, Pauline, *Deep Listening A Composer's Sound Practice*, iUniverse, Inc. New York, 2005.
17. Radovanović, Vladan, *Modeli i teorija višemedijske umetnosti I (skripta samo za internu upotrebu)*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, školska 2005/2006.

18. Ristić, Mihailo, *VIDEOSFERA – video/društvo/umetnost*, radionica SIC, Beograd, 1986.
19. Schaeffer, Pierre, *In Search of a Concrete Music*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2012.
20. Schafer, R. Murray, *The Soundscape : Our Sonic Enviroment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994.
21. Sonnenschein, David, *SOUND DESIGN : The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, Michael Wiese Productions, USA, CA, 2001.
22. Šion, Mišel, *Audiovizija – Zvuk i slika na filmu*, Clio, Beograd, 2007.
23. Šuvaković, Miško, *DISKURZIVNA ANALIZA – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.
24. Šuvaković, Miško, *POJMOVNIK POSTMODERNE I MODERNE LIKOVNE UMETNOSTI I TEORIJE POSLE 1950. GODINE*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd – Novi Sad, 1999.
25. Velmar-Janković, Svetlana, *Dorćol*, Stubovi Kulture, Beograd, 2006.
26. Velmar-Janković, Svetlana, *Vračar*, Stubovi Kulture, Beograd, 2007.

9. ПРИЛОЗИ

Уз сваки штампани примерак ове студије, достављен је и DVD који садржи додатне прилоге.

10. БИОГРАФИЈА АУТОРА

Марко Стојановић рођен је 1984. године у Београду, где завршава Основну школу „Владислав Рибникар“, Четрнаесту београдску гимназију и Музичку школу „Јосиф Маринковић“ – одсек за клавир. Године 2007. дипломира на Факултету драмских уметности у Београду – смер Снимање и дизајн звука, а након тога наставља школовање на интердисциплинарним уметничким докторским студијама на Универзитету уметности у Београду – смер Вишемедијска уметност.

Од 2000., до данас, хонорарно ради у музичком студију свог оца Драгана Стојановића – студију *Казабланка*, где се бави дизајном звука за аудио-визуелна дела и музичком продукцијом. Као монтажер звука (монтажер „фоли ефеката“) у досадашњој каријери, урадио је преко двадесет, углавном иностраних, играних филмова. Од 2010. постаје члан креативног тима Прве Српске Телевизије, где је до данас запослен као дизајнер звука.

Сем професионалног рада у областима снимања и дизајнирања звука, Марко Стојановић се бави и компоновањем примењене музике за телевизијски и радијски програм. Аутор је музике за шпице многих емисија: *Вести Прве српске телевизије*, *Вести Б92*, *Став Србије*, *Ноћни журнал*, *Тачно 1* и *Тачно 9*, *Драга Савета*, *Први глас Србије*, *Шатра*, *Радна акција*, итд.

Његово стваралаштво се временом, од музике и дизајна звука проширило и на друге уметничке области. Тако у децембру 2010., у галерији Народне банке Србије, у оквиру фестивала С.У.Т.Р.А, излаже своје прво вишемедијско дело, интерактивну аудио-визуелну инсталацију – *Конкретизатор*. Септембра 2011. излаже у уметничком павиљону, галерији УЛУЦГ у Подгорици, своје друго интерактивно дело – *Конкретизатор II*.

Марко Стојановић се бави и истраживањима у областима видео арта и електроакустичке музике, те под утиском амбијента који га окружује, уз консултације свог ментора – ред.проф. Срђана Хофмана, ствара дело *Звук Београда* које излаже на платоу Филозофског факултета у Београду, септембра 2013.