

# Zašto zvuk?

U proljeće 1998. postavili smo niz zvučnih urbanih intervencija u gradu koji je tada slavio dvije obljetnice: 1700 godina urbaniteta, te 30 godina od prve zvanične urbane intervencije (*Crveni Peristil*).

Dvadeset i prvo proljeće, koje je pokrenuo umjetnik Petar Grimani, godišnja je manifestacija posvećena tradiciji urbanog interveniranja, zaštiti građevinskog prostora, ali i emancipaciji negraditeljske intervencije.

Kao žarište manifestacije i projekta *Artkustika/Zvuktura* 1998. godine odabran je Vestibul (vestibularni aparat je srednje uho). Priredba je otvorena performansom Vodarice, združenih splitskih umjetnica (Ružić, Jona, Grujin, Restović, Runjić, Peraica). Nakon tzv. ispiranja etera nošenjem vode na glavama od punih do praznih fonatana, hram čuvarica vatre, što se dugo vremena koristi kao javni nužnik, naposljetku je opran. Uslijedile su intervencije Tomislava Lerotića, Vinka Pelicarića, Milana Brkića, Ive Matije Bitange, Ljubinke Grujin, Nikole Radmana, Petra Grimanija, Nele Aviani...

U jesen iste godine pozvani smo na manifestaciji "*Umjetnost slušanja*" u Riminiju. Poradi nemogućnosti financiranja putovanja, napravljene su web stranice pomoću kojih su zvukovi prenošeni na lokaciju prezentacije.

<http://members.xoom.com/artkustika>

Zašto zvuk? Nulta kategorija koju nosi naša splitska lokacija znači "neprocjenjivost", te izravno implicira valorizaciju bilo kojega eventualnoga suvremenoga ili budućega izraza. No, ne radi se isključivo o problemu odlike prostora, već i vremena.

*"Količina povijesti raste i gomila se, istovremeno raste i količina baštine. Zbog nekritičkoga odnosa i globalnoga trenda muzealizacije, nove su generacije sve više i više opterećene čuvanjem i konzervacijom, kako*

starina, tako i starudija.”<sup>1</sup> Njihova se prava na intervenciju u prostoru progresivno smanjuju. Zvučna intervencija emancipira urbani prostor od novog vizualnog taloženja. Zvučno koincidiranje prostora je estetska reparatura, koja može biti i funkcionalna ako se želi zamaskirati neželjeni zvuk. No, ona postoji i kao izraz, interdisciplinarni spoj glazbe, instalacije i arhitekture, te osvještava i prostor događanja i vrijeme trajanja zvuka.

Ipak, svaka je intervencija parcijalna budući da nijedan prostor nije lišen pozadinskog zvuka ili rezonancije prostora. “*Utopijski element tišine, poput Homerova čistoga zvučnoga svijeta, možda je odavna prošao, no estetika čistog slušanja, odanost autonomiji zvuka ostaje, i vodit će prema nužnosti i radikalnim teškoćama poimanja pravoga audiovizualnoga medija.*”<sup>2</sup> Obris zvučnoga prostora dodatno će naglasiti sposobnost apsorpcije ili refleksije novog zvuka. K tomu valja dodati i zvučnu pojavnost samih slušača.

Ili “*Nema tišine koja nije puna zvukovima.*”<sup>3</sup> Planet je u potpunosti ozvučen anarhijom zvukova. Pitanje valorizacije intenzivne zvučne kulise Cage će postaviti pitanjem: “*Što je glazbenije, kamion koji prolazi pored tvornice ili kamion koji prolazi pored glazbene škole?*” Upravo su teorije buke razdvojile ekološke zvuka od tehnologa uha. Od godine 1976. Schafferova ekološka internacionalna zvuka, osnovana na Simon Fraser University, a kasnije i World Forum for Acoustic Ecology, upozoravaju na problem buke kojim prijeti porast stanovništva na Zemlji.

Suprotan stav izrazio je Max Neuhaus, autor

prve zvučne urbane intervencije Lincoln Parkway u New Yorku, tvrdeći kako je buka rezultat gluhoće rase. “*Buka je naime semantički problem interpretacije. Naša je kultura sklonija vizualnome semantiziranju negoli zvučnome.*”<sup>4</sup> Genetičko nesemantiziranje zvukova dovodi i do paradoksa nemogućnosti prepoznavanja podudarnih uzoraka, npr. prometne buke i slapova vodopada. Tu je “*kulturnu slijepu točku*” naveo još 1862. Helmholtz, izrazivši čuđenje što zvižduk vjetra naziva bukom, dok je adekvatan glazbeni ton zvuk.

Razumijevanje zvuka svodi se na imenovanje, ili kao što Metz navodi, “*administriranje senzora u semantičku hijerarhiju, preko identifikacije, čime se zapravo teži kontroliranju svijeta zvuka, od strane društva.*” Većina “*mistika zvuka*” ustvrđuje kako je moguće zadržati se na “*reduciranome slušanju*”, izbjegavajući kauzalno definiranje i afektivne semantičke opise. Usredotočuju se na opise zvuka “*po sebi*”, na ono što bismo mogli čuti i bez identifikacije. Tako Michael Chion tvrdi: “*Percepcija nije samo individualni fenomen... to je u ovoj objektivnosti koja urasta u intersubjektivnost što reducira slušanje.*”

Društveno značenje percepcije, kako tvrdi Cribbit, vezano je pored semantičkoga i instrumentalnoga odvajanja zvučnog objekta od subjekta preko imenovanja i jezika, i psihološkom solidarnosti slušanja. Ipak, “*paradoks akustičke percepcije*” dokazuje kako je odnos prema slušaču disproporcionalan, ovisno o tzv. sjeni glave, a subjektivnost primanja zvuka ovisi i o zvučnoj uvjetovanosti slušača. Ipak, bez obzira na

socijalnu komponentu slušanja, ono je i dalje podložno primjedbama skeptika o varijabilnosti čulne percepcije. No, nije li neidentifikacija izvora zapravo odustajanje od ikakve objektivne realnosti i spoznaja putem čulnih data?

Možda je upravo to razlog što zvuk nije objektiviran kao jezik izvan glazbenoga područja. I sam je zapis govora formalno baždaren vizualnim pismom, te je do otkrića medija deponiranja zvuka prošlo poprilično vremena. McLuhan

tvrdi kako je pismo dovelo do nagla prekida između slušanoga i vizualnoga iskustva.

Jedini medij pohrane do tada je bila memorija, a zakon promjene filološki, pretpostavljajući fonetski princip, koji dovodi do regularnih promjena zvuka u različitim periodima povijesti govorenja. Ipak, kao što je teško pretpostaviti kako su zvučali živi jezici pred samo stotinjak godina, još je teže pretpostaviti zvukove nestalih jezika. Kao što navodi Cubbit, vede treba izreći pravil-

NATAŠA ILIĆ

## Umjetnost & aktivizam

Pojačano zanimanje za umjetničke akcije nezavisne od institucionalne mreže umjetničkog svijeta ne svjedoči tek o specifičnostima hrvatske umjetničke infrastrukture, već i o novoj potrebi samoorganiziranja i proširenog obraćanja publici koja obilježava umjetničku praksu 90-ih. Tipičnu modernističku pasivnost u odnosu umjetnika prema javnosti (jer umjetnik je ili vizionar iz koga izvire kreativnost nepodložna njegovoj svjesnoj kontroli i čija je publika on sam, ili pak svojevrsni znanstvenik koji istražuje i eksperimenti-

ra kako bi otkrio objektivne činitelje umjetnosti, ukusa, medija itd.) već više desetljeća zamjenjuju nove strategije. Budući da je ta nametnuta pasivnost posljedica strukture umjetničkog svijeta u kojem je galerijski sustav još uvijek dominantan način komunikacije i pokroviteljstva nad vizualnim umjetnostima, prvi je korak izlazak iz galerije. Strategijama samoorganiziranja i mijenjanja odnosa prema javnosti umjetnost se evidentno bavi još od konca šezdesetih godina, a veći broj neinstitucionalnih umjetničkih akcija

no da bi se postigla magična moć. Postavlja se pitanje da li je zapravo bitno značenje riječi kojom je prema nekim religijama stvoren svijet ili je značenje stvaranja bilo upravo u presijecanju prve i jedine tišine?

Jedinstvenost zvukova je, dakle, upravo u trajanju, opisu prostora putovanjem i odbijanjem. Zvučne urbane intervencije, dakle, odnosile su se na proučavanje promjena "zvučne kartografije" lokacije, te njezinih estetskih reparatura. Kao što je zabilježeno na letku manifestacije: *"Bilo koji jednostavan šum, zvuk, ili buka koji nisu namjereno glazbeno artikulirani, a proizvedeni su urbanim*

*načinom života ili kao rezultat prirodnoga ili tehnološkoga kretanja... Urbana akustika jednako definira prostor grada i njegovu zasićenost objektima ili prisutnošću publike, tj. prolaznika."*

1 Ana Peraica, Zvučna intervencija u starine i starudije, letak 21. proljeće, Split, 1998.

2 Cubbit, Digital Aesthetics, Sage Publications, London, 1998., str. 93

3 Revill, 992, The Rearing Silence John Cage, A life, London, 1998.

4 tekst Noise Propaganda Makes Noise, NY Times, članak Space in Electronic Music, Revue Musicale, 1971.

održanih u posljednje vrijeme u Splitu, Rijeci, Dubrovniku i Zagrebu ukazuje na oživljavanje i revaloriziranje lokalne tradicije tzv. "nove umjetničke prakse". Njezina obilježja - naglašavanje koncepta i minoriziranje vrijednosti vještine izvedbe, značaj procesa a ne produkcije, problematiziranje uloge djela, publike i reakcije javnosti, rad u različitim medijima, određenost lokacijom, nekonvencionalna mjesta izlaganja/zbivanja, kontekst svakodnevnog, netrajnost, akumulacija, diskurzivnost - polazište su i kontekst suvremenih hrvatskih varijanti 'klasičnih' izložbi /akcija iz 70-ih, u čemu prepoznajemo kontinuitet, nastavljanje na određenu razvojnu liniju hrvatske konceptuale.

Izložba/akcija je sintagma koja objedinjuje statično i dinamično, a opisuje zbivanje koje se odvija najčešće u javnim prostorima grada, zahtijeva

interakciju i komunikaciju s publikom te izlaže radove u raznim medijima. Izložbe/akcije 70-ih su se godina, kada se oblikuje "nova umjetnička praksa", najčešće odvijale kao grupne manifestacije, a velik broj grupa na domaćoj i svjetskoj umjetničkoj sceni 70-ih godina najčešće se tumači kao izdanak duha zajedništva nakon šezdesetosmaškog kolektivizma, te kao posljednji istup modernističkog povjerenja u društvenu misiju umjetnosti i umjetnika. U razdoblju postmoderne umjetnik se ponovno usamljuje, premda kroz čitave 80-te, osobito u Americi, traje i tzv. aktivistička umjetnost<sup>1</sup>, kao i potreba za politički i društveno angažiranom umjetnošću. Aktivistička umjetnost, u Americi 80-ih ponekad zvana i pokret za kulturnu demokraciju<sup>2</sup>, temelji se s jedne strane na subverziji, a s druge pak na ukazivanju na prava, davanju