

Наставно-уметничко-научном већу  
Факултета музичке уметности у Београду

Сенату  
Универзитета уметности у Београду

**Извештај Комисије за оцену и одбрану докторске дисертације  
ИВАНЕ МИЛАДИНОВИЋ ПРИЦЕ  
*ЕФЕКТИ АМЕРИЧКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ МУЗИКЕ У ПОЉУ  
САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ***

***Уводно образложење***

**ИВАНА МИЛАДИНОВИЋ ПРИЦА** пријавила је тему (бр. 01-32/16 од 30. септембра 2010. године) докторске дисертације под називом: *ЕФЕКТИ АМЕРИЧКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ МУЗИКЕ У ПОЉУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ*.

На основу дописа Катедре за музикологију, бр. 01-2782/10 од 29. октобра 2010. године, на седници Већа Факултета од 1. новембра 2010. године донета је Одлука бр. 01-2820/10 од 2. новембра 2010. године о именовању Комисије за оцену научне заснованости предложене теме докторске дисертације у саставу: др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, редовни професор ФМУ, др МИОДРАГ ШУВАКОВИЋ, редовни професор ФМУ и др МЕЛИТА МИЛИН, научни сарадник Музиколошког института САНУ.

Веће Факултета је на седници од 22. децембра 2010. године донело Одлуку бр. 01-3347/10 од 23. децембра 2010. године о усвајању позитивног Извештаја бр. 01-3332/10 од 22. децембра 2010. године Комисије за оцену научне заснованости теме докторске дисертације

На седници Сената Универзитета уметности од 27. јануара 2011. године одлуком бр. 7/18 од 3. фебруара 2011. године (бр. 249/11 од 9. фебруара 2011. године) **одобрен је рад на изради докторске дисертације и именован ментор – др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, редовни професор.**

На основу обавештења ментора бр. 01-531/18 од 5. марта 2018. године и предлога Катедре за музикологију бр. 01-531-2/18 од 5. марта 2018. године, Веће Факултета на седници одржаној 7. марта 2018. године донело је одлуку бр. 01-579/18 од 9. марта 2018. године о именовању Комисије за оцену и одбрану докторске дисертације **ИВАНЕ МИЛАДИНОВИЋ ПРИЦЕ**, под називом: *ЕФЕКТИ АМЕРИЧКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ МУЗИКЕ У ПОЉУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ*, у саставу:

др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, редовни професор у пензији, ФМУ, Београд, ментор

др ВЕСНА МИКИЋ, редовни професор, ФМУ, Београд

др ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, редовни професор, ФМУ, Београд

др ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ, редовни професор, ФМУ, Београд

др МИОДРАГ ШУВАКОВИЋ, редовни професор, Универзитет Сингидунум, Факултет за медије и комуникације, Београд

Комисија је на свом састанку од 31. маја 2018. године предложила и том приликом усвојила Извештај којим се позитивно оцењује докторска дисертација ИВАНЕ МИЛАДИНОВИЋ ПРИЦЕ: ***ЕФЕКТИ АМЕРИЧКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ МУЗИКЕ У ПОЉУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ.***

Сем овог уводног образложења, Извештај Комисије садржи: биографске податке о кандидаткињи, анализу докторске дисертације, критички увид у њу и оцену њених резултата, као и закључак Комисије.

### ***Биографски подаци о кандидаткињи***

Ивана Миладиновић Прица рођена је 29. јула 1979. године у Пријепољу. Завршила је Музичку школу „Станковић“ и дипломирала 2007. године на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду по петогодишњем програму, са просечном оценом 9,57 и оценом 10 на дипломском раду. Дипломски рад *Од буке до тишине – рано стваралаштво Џона Кејџа*, рађен под менторством др Драгане Стојановић-Новичић, објављен је 2011. године у издању ФМУ. Добитница је студентске награде из фонда „Властимир Перичић“. Током основних студија учествовала је у Зимској школи *Савремена музика и музикологија* (Western Balkan Project in Music Education, Дубровник, фебруар 2006), одржала четири предавања у Дому културе „Студентски град“ и била хонорарни сарадник у Библиотеци Факултета музичке уметности (мај–

октобар 2006). Докторске студије музикологије по новом болоњском програму уписала је школске 2008/2009. године (просечна оцена положених испита 10,00) и 2010. пријавила докторску дисертацију *Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије*, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман.

Педагошким радом бави се од прве године докторских студија, најпре као студент-сарадник у настави на Катедри за музикологију, а од октобра 2010. као асистент за ужу научну област Музикологија. Ангажована је на курсевима *Историја музике 5 и 6*, *Опита историја музике – савремена 2 и 4*, *Национална историја музике – савремена 1* (ментор др Драгана Стојановић-Новичић), *Опита историја музике – савремена 1* (ментор др Весна Микић), *Национална историја музике – савремена 3* (ментор др Марија Масникоса). Асистирала је и на предметима *Историја музике 3 и 4* (ментор др Драгана Јеремић-Молнар, потом др Тијана Поповић Млађеновић), *Национална историја музике 3 и 4* (ментор др Марија Масникоса), *Методика наставе историје музике 1 и 2*, *Методологија научног рада* (ментор др Соња Маринковић). Од школске 2011/2012. до 2016/2017. држала је вежбе на предмету *Опита теорија уметности* (ментор др Мишко Шуваковић, потом др Тијана Поповић Млађеновић) на интердисциплинарним мастер студијама *Теорија уметности и медија* Универзитета уметности у Београду. У периоду од октобра 2012. до марта 2015. била је секретар Катедре за музикологију, а од октобра 2017. члан је Комисије за распоред. Као секретар Катедре била је ангажована на пословима у организацији два интензивна курса које су водили професори из Литваније и Словеније (2013), у оквиру ТЕМПУС пројекта *Introducing Interdisciplinarity in Music Studies in the Western Balkans in Line with European Perspective*. Заједно са др Тијаном Поповић Млађеновић, излагала је на тему *Modernisation of Curriculum and Study Program of Musicology* на трећем Форуму високог музичког образовања (The Third Forum of Music High Education Institutions and Annual Workshop, Крагујевац, 2014). Континуирано учествује у Организационим одборима међународних конференција Катедре за музикологију (2010, 2014, 2016, 2018). Додељена јој је Захвалница ФМУ (2015).

Учесник је научног пројекта Катедре за музикологију *Идентитети српске музике у светском културном контексту* (2011–2018) финансираног од стране Министарства науке и просвете РС, а суделује и у научном пројекту *Прилози за музичку културу Црне Горе XIX–XXI вијек*, чији је носилац Црногорска академија наука и уметности. Као члан међународног пројекта *The Freedom of Sound. John Cage behind the Iron Curtain*, део докторских истраживања остварила је у Музеју савремене уметности „Лудвиг“ у Будимпешти, током фебруара 2013.

Учествовала је на домаћим и иностраним конференцијама: *Between Nostalgia, Utopia, and Realities* (Београд, 2010); *Music: Function and Value* (Краков, 2010); *The Fifth International Symposium on Soundscape Keep an Ear on* (Фиренца, 2011); *Beyond the East-West Divide: Rethinking Balkan Music' Poles of Attraction* (Београд, 2013); *Musical Practices – Continuities and Transitions*

(Београд, 2014), *Musical Theory and Analysis: Temporality in Music* (Београд, 2015); *Transpositions: Music/Image* (Београд, 2016); *The Future of Music History* (Београд, 2017). Такође, излагала је на првом ФЕСТУМ-у (Београд, 2010), округлом столу *Музика региона у условима транзиције (1990–2010)* (Подгорица, 2013), трибини *Минимализам и постминимализам* у оквиру скупа *Радио као стуб развоја српске и југословенске музичке културе и уметности* (Београд, 2014), затим, на 49. Мокрањчевим данима (Неготин, 2014), 25. Међународној трибини композитора (2016), као и на трибинама Центра за музичку акцију *Нови звучни простори – нова дела српских композитора* (Београд, мај, октобар 2017). Одржала је низ јавних предавања (Дом културе „Студентски град“, 2007; Народна библиотека Србије, 2012; Музичка академија на Цетињу, 2016) и учествовала на бројним промоцијама музиколошких, нотних и звучних издања, попут промоције нових публикација Центра за издавачку делатност ФМУ (април, октобар 2014) и Музиколошког друштва Србије (2013).

Била је стручни консултант при реализацији изложбе и каталога *Музика у Краљевини Југославији* у Историјском архиву Београда (2017) и сарадник на изради *Српске енциклопедије* (2012). Такође, у неколико наврата бавила се уредничким пословима. Приредила је пратећу књигу ауторских текстова и разговора са композиторима уз троструки ЦД Наде Колунције *Удах/издах: мала антологија музике за клавир (1914–2014)* (Vertical jazz, 2018). Ово издање награђено је за албум године („Музика класика“, 2017) и приказано у Интернационалном часопису за музику *Нови звук* бр. 51 (Р. Митровић) и листу *Политика* (20.1.2018, 3. Премате).

У периоду од октобра 2006. до марта 2010. године хонорарно је радила као уредник и аутор емисија у Музичкој редакцији Трећег програма Радио Београда. Сарађивала је са Музичким центром Црне Горе у припреми програмских књижица за концерте Црногорског симфонијског оркестра (2007–2011). Музичке критике објављивала је у Хроници Радио Београда и подгоричком листу *Побједа*. Била је ангажована и као водитељ Међународног музичког такмичења Музичке омладине (2009, 2010). У сарадњи са пијанисткињом Надом Колунцијом, осмислила је и реализовала мултимедијалну манифестацију *Имагинарни пејзажи Зона Кејџа – музички циркус, концерти, видео радови, поетски перформанс, изложба, веб конференција* у којој су учешће узеле значајне личности из културе (Културни центар Београда, 2012). Била је члан жирија на аудицијама за концерте студената ФМУ у оквиру ФЕСТУМ-а (2013, 2015).

Члан је Музиколошког друштва Србије од 2011. године; фебруара 2018. изабрана је за члана Управног одбора МДС-а. Члан је Европске асоцијације *Forum Klanglandschaft* (од 2011), Интернационалног музиколошког друштва (од 2018) и секретар Интернационалног часописа за музику *Нови звук* (од марта 2018).

**Списак научних и стручних референци  
(хронолошким редом уназад)**

- 2017. „Ženske-skladateljice v Črni Gori: zgodovina nekega razmerja“, у: Leon Stefanija, Katarina Bogunović (ur.), *Ženskost v glasbi skladateljic po 1918: pogledi nekaterih manjših glasbenih kultur Evrope*, Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 50–64.
- 2017. „Музика у Краљевини Југославији – трагом архива“, у: *Музика у Краљевини Југославији*, каталог изложбе, Београд, Историјски архив Београда, 5–14.
- 2017. „Музика као простор за живот – о пијанизму Наде Колунџије / Music as a living space – on Nada Kolundžija’s pianism“, у: Ивана Миладиновић Прица (ур.), *Нада Колунџија – Удах/издах: Мала антологија музике за клавир (1914–2014) / Breathing in/Breathing out: A Little Anthology of Piano Music (1914–2014)*, Београд, Vertical jazz, 73–83, 179–189.
- 2017. „Кап за фагот и електронику Катарине Миљковић“, излагање на трибини *Нови звучни простори*, Београд Удружење композитора Србије и Центар за музичку акцију ([www.cma.org.rs/katarina-miljkovic-kap-za-fagot-elektroniku/](http://www.cma.org.rs/katarina-miljkovic-kap-za-fagot-elektroniku/))
- 2017. „Рђа за камерни ансамбл Милице Ђорђевић“, излагање на трибини *Нови звучни простори*, Београд, Удружење композитора Србије и Центар за музичку акцију, електронско издање ([www.cma.org.rs/milica-dordevic-rda/](http://www.cma.org.rs/milica-dordevic-rda/))
- 2017. „Cage’s Reception and Diferent New Music in Serbia and Former Yugoslavia“, *Glissando* (Пољска), No. 30, 92–95.
- 2017. Реч на промоцији књиге Ане Котевске *Исечци са краја века. Музичке критике и (не)критичко мишљење*, Фестивал „Бунт“, Београд.
- 2016. „Transition in Continuity – Silence Remediated“, in: Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladjenović, Ivana Perković (eds.), *Music: Transitions/Continuities*, Belgrade: Faculty of Music, 168–177.
- 2016. „Култна дела за соло инструменте Јаниса Ксенакиса, Лучана Берија, Пјера Булеза, Петра Озгијана, Леа Брауера“, излагање на 25. Међународној трибини композитора (заједно са Биљаном Лековић), Београд.
- 2016. Реч на промоцији нотног издања Мише Савића *Animirani brojevi, 10 kompozicija za klavir(e)*, Студентски културни центар, Београд.
- 2016. „Парадигме експерименталне уметности – pro et contra“, предавање по позиву, Музичка академија, Цетиње.
- 2015. „Muzika u Srbiji u lavirintima tranzicije. Međunarodna tribina kompozitora: kontinuiteti i promene“, у: Žarko Mirković (ur.), *Muzika*

*regiona u uslovima tranzicije (1990–2010)*, Podgorica, Crnogorska akademija nauka и umjetnosti, 27–45 .

- 2015. „Razgovor sa povodom – Branka Popović“, Udruženje kompozitora Srbije, <http://composers.rs/?p=5042>
- 2015. „Razgovor sa povodom – Milan Mihajlović“, Udruženje kompozitora Srbije <http://composers.rs/?p=5063>
- 2015. „Background of Milimir Drašković’s Communication with the Cultural Other“, in: Katarina Tomašević and Ivana Medić (eds.), *Beyond the East-West Divide: Rethinking Balkan Music’s Poles of Attraction*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology SASA, 222–233.
- 2014. „Yugo-Cage: Cage’s Reception and the *Different New Music* in Serbia and Former Yugoslavia“, in: *The Freedom of Sound. John Cage behind the Iron Curtain*, Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 14–23.
- 2014. „Artist in the First Person – The Ashgate Research Companion to Experimental Music (James Saunders, ed.)“, *Tacet. Experimental Music Review*, 3, 403–414.
- 2014. „Modernisation of curriculum and study program of musicology“, излагање на Форуму у оквиру ТЕМПУС пројекта – The Third Forum of Music High Education Institutions and Annual Workshop, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац.
- 2014. „The *Construction Site* Ensemble for New Music: CD 4“, *New Sound. International Journal of Music*, 43/I, 202–206.
- 2014. „Политике сећања – Стеван Стојановић Мокрањац и штампани медији у Србији (2013–2014)“, излагање на трибини младих *Како се сећамо „нашег“ Мокрањца? Репрезентације и рецепције Ст. Ст. Мокрањца у српској култури 21. века*, 49. Мокрањчеви дани, Неготин.
- 2014. Излагање на трибини *Минимализам и постминимализам*, скуп *Радио као стуб развоја српске и југословенске музичке културе и уметности*, Београд.
- 2014. Уређивања програмске књижице за ЦД издање *Studio Live* Ансамбла *Градилиште* (заједно са Недом Хофман Сретеновић).
- 2014. Уређивање књижице апстраката Дванаесте међународне конференције *Musical Practices – Continuities and Transitions* (заједно са Иваном Петковић).
- 2013. „Marsel Dišan i muzika“, у: Miško Šuvaković (prir.), *Dišan i redimejd*, Beograd, Službeni glasnik, 187–206.
- 2013. „A New Era of (Music) Listening – from Soundless to Noisy Environment“, in: Stefania Giametta and Francesco Michi (eds.), *Keep an Ear on: Atti del V° Simposio FKL sul Paesaggio Sonoro*, Firenze, FRATINI editore, 133–138.

- 2013. „Identities: The World of Music in Relation to Itself, Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman and Tijana Popović Mladenović (eds.)“, *New Sound. International Journal of Music*, 42/II, 189–193.
- 2013. „Rethinking the Concept of Time in the Postwar American Experimental Music – Feldman’s *Art of Immediacy*“, in: Teresa Malecka and Małgorzata Pawłowska (eds.), *Music: Function and Value*. Vol. 2, Kraków, Akademia Muzyczna w Krakowie and Musica Iagellonica, 653–661.
- 2013. „Иштван Варга“, „Војислав Вучковић“, „Ансамбл Градилиште“, *Српска енциклопедија*, I том, Нови Сад–Београд, Матица српска, САНУ, Завод за уџбенике.
- 2012. „A Sketch of the (Self) Portrait of Ivan Brkljačić“, *New Sound. International Magazine for Music*, 39/I, 5–13.
- 2012. „The 21<sup>st</sup> International Review of Composers – Musical Construction Site“, *New Sound. International Magazine for Music*, 2012, 40/II, 221–227.
- 2012. „Cage’s utopianism: *How to improve the world...*“, in: Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladenović, Mirjana Veselinović-Hofman (eds.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Belgrade, Faculty of Music, 128–137.
- 2011. *Od buke do tišine – Poetika ranog stvaralaštva Džona Kejdža*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti (Едиција: Muzikološke studije – interpretacije: *Les beaux excentriques*, urednice Vesna Mikić i Tijana Popović Mladenović).
- 2011. „Music and Theatre: the 19<sup>th</sup> International Review of Composers“, *New Sound – International Magazine for Music*, 37/1, 85–90.
- 2010. „*Changing the System: the Music of Christian Wolff*, Stephen Chase and Philip Thomas (eds.)“, *Tacet. Exerimental Music Review*, No. 1, 248–250.
- 2009. „Džon Kejdž – estetika indiferentnosti“, у: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 255–269.
- 2009. „Milica Đorđević: *Zvezdoznaničeva smrt – skamenjeni odjeci epitafa u šutnutom kristalu vremena I & II*“, *New Sound. International Magazine for Music*, 34/II, 98–105.
- 2009. „Review – *From Plato to John Zorn, a collection of student’s works*“, *New Sound. International Magazine for Music*, 33/I, 112–114.

### **Анализа докторске дисертације**

Докторска дисертација ИВАНЕ МИЛАДИНОВИЋ ПРИЦЕ (касније и кандидаткиња, ауторка), под насловом *ЕФЕКТИ АМЕРИЧКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ МУЗИКЕ У ПОЉУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ*, састоји се из шест поглавља и укупног је обима од 309 страница (фонт Century Schoolbook, 12 pt. проред 1,5). Прво поглавље је насловљено као **УВОДНА РАЗМАТРАЊА** (стр. 1–16), а последње – **ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА** (стр. 269–276). Између њих су четири опсежна поглавља (свако од њих са по неколико потпоглавља): **2 ЕКСПЕРИМЕНТ У УМЕТНОСТИ И МУЗИЦИ: ТЕРМИНОЛОШКЕ И ИСТОРИЈСКЕ КООРДИНАТЕ** (стр. 17–74); **3 УМЕТНОСТ КАО ЕКСПЕРИМЕНТ У ХХ ВЕКУ** (стр. 75–153); **4 АМЕРИЧКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА МУЗИКА: ПОЕТИЧКИ КОНТЕКСТ** (стр. 154–194); и **5 КЕЈЦОВ ЕКСПЕРИМЕНТАЛИЗАМ У ДОБА ХЛАДНОГ РАТА: ИСТОЧНОЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА** (стр. 195–268). Следе: **ЛИТЕРАТУРА** (стр. 277–306) од 345 библиографских јединица на српском/хрватском, енглеском, француском, мађарском и пољском језику, уз осам адреса са **Интернет извора**, и три **Архивске збирке**. Потом су приложени кратка **Биографија** кандидаткиње (стр. 307) и два прилога: Изјава о ауторству (**Прилог 1**, стр. 308) и Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације (**Прилог 2**, стр. 309). Свему претходе **Захвалница** (стр. iii), **Апстракт** рада и **Кључне речи**, на српском и енглеском језику (стр. iv–vii), и **САДРЖАЈ** (стр. viii–ix).

У уводном поглављу своје докторске дисертације (**1 УВОДНА РАЗМАТРАЊА**), које је методолошког карактера, Ивана Миладиновић Прица нас одмах упућује на два основна подстицаја за своја истраживања: 1) на различитост природе америчког и европског модалитета експерименталне музике, сложеност њихових међусобних односа, као и њихову недовољну музиколошку елаборацију; и 2) на интензивну, вишеструку уметничку и теоријску рецепцију стваралаштва Џона Кејца. При томе констатујући „Кејцов канонски статус у свету савремене уметности” (стр. 7), кандидаткиња у првом потпоглављу Увода (**1.1 Cage-effect**, стр. 4–10) истиче да је Кејц „шездесетих



година повезао онај крај света где сунце излази са оним где сунце залази”, крећући се „номадски (...) кроз различита уметничка и теоријска подручја, отварајући велики број стаза и нове уметничке хоризонте” (стр. 6) у многим крајевима света. А те „стазе” су заправо били *ефекти* његових естетичких и поетичких иновација као што су нпр. индетерминизам, операције случаја или тумачење тишине. Стога, обележавања стогодишњице Кејцовог рођења, кандидаткиња с правом поставља „као својеврсне топосе колективног меморисања (...) којима се Кејцу обезбеђује највише место у континуитету савремене уметности” (стр. 7).

Иначе, појам *ефекта* кандидаткиња уводи у другом потпоглављу Увода (**1.2 Појам ефекта и стабло дискурса експерименталне музике**, стр. 10–16), назначујући га као методолошки кључан при својој елаборацији америчког/Кејцовог експериментализма. Односно, као појам који за њу имплицира не само динамичност унутрашњих одредница, процесâ и ’деривата’ експериментализма, већ и видова и географске заступљености њихових уметничких и теоријских апропријација схваћених у смислу стваралачких „прекодирања” и интерпретирања. И то са стављањем посебног акцента на уметничке појаве у земљама иза „гвоздене завесе”, у уметности социјалистичке Југославије и данашње Србије.

У другом, теоријски упоришном поглављу рада, **ЕКСПЕРИМЕНТ У УМЕТНОСТИ И МУЗИЦИ: ТЕРМИНОЛОШКЕ И ИСТОРИЈСКЕ КООРДИНАТЕ**, ауторка говори о појму *експеримента* као кључном на америчком музичком тлу у првој половини XX века, о експерименту као термину који имплицира најпрепознатљивију одредницу идентитета америчке музике. При томе ’именује’ Кејца као најодговорнијег за ширење тог термина не само по свим областима музике и науке о њој, него и уметности уопште, будући да је његово схватање експериментисања као „чина чији је исход неизвештан” (стр. 17), суштински утицало на разумевања појма експеримента у музици.

Према Кејцу је, дакле, у бити музичког експеримента – као што је, могли бисмо рећи и експеримента уопште – *непредвидљивост*. Веома луцидно, кандидаткиња констатује да се *непредвидљивост* као резултат, у музици појављује из различитих визура: најпре композитора који ју је и ’изазвао’, а потом извођачâ, слушалаца, као и њихових окружења; другим речима, да се у свом смислу и значењу успоставља као вишеструка и вишесмерна појава.

На то ауторка упућује и сажетим, драгоценим прегледом схватања појма експерименталног у XX веку, која су, како напомиње, само у току једне године – а реч је о 1959 – указала на „разлике у методолошким и композиционо-техничким поставкама између специфичних видова експериментализма” (стр. 19). Потом истиче да ни данас „конотације стечене у специфичнијим ранијим употребама као да не ометају прилагођавање” израза *експеримент у уметности* и *експериментална уметност/музика XX века* „новим уметничким ситуацијама” (стр. 21), о чему сведочи и актуелно преовлађујућа интердисциплинарна уметничка и научна методологија. У оквиру ње, „експеримент се разумева у ’новом кључу’ и захтева нова тумачења” (стр. 22).

Другим речима, кандидаткиња с правом на експеримент гледа као на динамичну категорију великог значењског опсега, а такође као на „извесну нестабилност и непрецизност [свих оних] термина који се односе на музички/уметнички експеримент” (стр. 23). Зато она полазиште своје расправе посвећује семантичком изоштравању речи експеримент и њених ’деривата’ типа експериментализам, експериментисање, експериментално, експерименталност, експериментална музика/уметност (уп. стр. 23). У том контексту најпре говори о експерименту у ширем и ужем смислу речи (потпоглавље **2.1 Експеримент у ширем и ужем смислу**, стр. 24–29), при чему има у виду буриоовски предочену чињеницу да управо као оличење духа слободе карактеристичне за човеков истраживачки однос према свету, експеримент значењски измиче коначном одређењу.

У ширем смислу, експеримент концизно и јасно дефинише као „*искуство поступка, односно извођење искуства*” (стр. 24–25), које може довести до разних случајних открића и сазнања која могу добити и смисао уметничких принципа. А у ужем смислу, експеримент не сагледава само као одређену процедуру провере, тестирања неке већ постојеће теорије, већ и циљаног истраживања. При томе пружа и увид у теоријске ставове о овој проблематици (М. Дамњановића, К. Хемпела, Д. Шнебела, Т. Смита, М. Фукоа, Делеза), јако добро позиционирајући појам експеримента у свој његовој отворености, а истовремено га чврсто држећи под контролом, прецизније, држећи под контролом међе простора експеримента као појма који „данас циркулише у разним срединама; [и] користи се не само у природним наукама него и у јавном говору, језику свакодневне комуникације, а чест је и у дискурсу

о савременој уметности” (стр. 28). Свим значењским варијететима тог појма, ауторка налази заједничке категорије, од којих као најрелевантније за уметничко/музичко стварање, издваја *искуство* и *истраживање* (уп. стр. 29).

Тиме она улази у простор разматрања улоге експеримента на подручју уметности (потпоглавље **2.2 Експеримент(ално) у уметности; уметнички експеримент**, стр. 29–35), и констатује да се експеримент као термин појављује у вези са уметношћу тек половином XIX века, иако је одувек био део уметничког стварања. Због тога и настоји да одреди значење термина *експерименталан* и одговори на кључно питање које сама поставља: „[д]а ли заиста постоји музика која је инхерентно експериментална и како се тај експериментални ’етос’ манифестује у различитим контекстима и епохама?” (стр. 29). То питање разматра на основу принципа *истраживачког* и *стваралачког*, као кључних мерила за промишљање односа између уметности и експеримента. Као истраживање, дакле ’интервенисање’ у пољу искуства, експеримент је инхерentan стваралачком процесу, и као такав је претежно предмет естетике и теорије уметности. Тако ауторка разматра гледишта Милана Дамњановића, Доналда Брука и Боба Гилмора, Јохана Жирара и Умберта Ека, из њихових мисли ’филтрирајући’ другу, „манифестну страну” експериментисања, која је „плодно тле за генерисање *новума*” у уметности (стр. 32) и отпора нормативном. Управо тај отпор и новину коју он генерише продорима у непознато, ауторка истиче као главни разлог и критеријум за квалификовање једног дела као експерименталног. На основу увида у теоријске нијансе у схватању појма експеримента, она спецификује експеримент двојачко: „као надпојам” и као „одредниц[у] авангардних и неоавангардних покрета” (стр. 34), а реч експериментално, као „*поетички придев*” везан за Кејџа и „идеологију естетичности током шездесетих и седамдесетих година прошлог века” (стр. 35).

У следећем потпоглављу, **2.3 Експериментализам** (стр. 35–37), кандидаткиња с правом истиче да авангардни експериментализам има посебно место, јер у оквиру експериментализама постоје знатне „разлике у намерама, концепцијама и изражајним средствима, те се *експериментализам* указује као чвориште, тачка конвергенције различитих, па и радикално опречних уметничких струја и естетика” (стр. 36). Због тога *експериментализам* и схвата као „кровни концепт” (исто), који може да обухвати све поменуте различитости, дакле методолошки отворена прекорачења свих норми.

У потпоглављу **2.4 Експеримент/експериментално/експериментисање у музици** (стр. 37–42), Ивана Миладиновић Прица говори о различитости схватања и коришћења наведених термина у музици, наводећи да је њихово најчешће тумачење везано за супротстављања уобичајеној музичкој/композиционој пракси, уопштено речено за сукоб са конвенцијом и продор у непознато. При томе нам пружа детаљну, веома прегледну и корисну класификацију видова појавности и значењских рачвања поменутих термина, која се манифестују на заједничкој општој основи, а у распону од „скок[а]/искорак[а] у једно ново стање ума и сензибилитета”, до „антиуметност[и]/антимузик[е]/метамузик[е]...” (уп. стр. 39). Тиме, као што и сама каже, ауторка прави „мапу значења” појмовног круга експеримента, чији рељеф обухвата: 1) саму „музичку материју”, 2) категорију вредности и 3) радикалне, трансгресивне подухвате (уп. стр. 39–40). Са свешћу о томе да „свака генерација композитора има своје *традиционалисте* и своје *експериментаторе* који су били субверзивни спрам свих вредности и тежили новим, друкчијим гледиштима, решењима и стратегијама, у супротности са уметничким идејама које су препознате и признате као владајуће у уметничкој и теоријској средини” (стр. 40), ауторка прихвата став Л. Крејмера да је „експеримент детињство рутине” (стр. 41), истичући тиме ону најбољу судбину експеримента – да постане правило, у чему је сагласна и са схватањем Умберта Ека.

Након потпоглавља **2.5 Експериментална музика** (стр. 43–48), у којем 'пролази' кроз музиколошка бављења феноменом експеримента постављајући ту проблематику, с једне стране, као манифестовање нових елемената у музици, а са друге, као Кејцов лични експериментализам раван акцији са неизвесним резултатом, кандидаткиња посеже за представљањем саме генезе појма експеримента, у потпоглављу **2.6 Рађање модерног експериментализма** (стр. 49–58). У њему говори о историјату појма експеримента, истичући да он започиње у античкој Грчкој, и да његова етимологија указује на два стабилна значења. Она се односе на два комплементарна феномена: *искуство* и *покушај (оглед)* (стр. 50), односно на пут до сазнања емпиријом. И надаље ауторка по кључним тачкама хронолошки прати промене у тумачењу појма експеримента. Оне, везане за емпиризам XVII века; за смисао и позицију субјективизма у просветитељству; за Кантово проглашење експеримента методом природне

науке, као „научне методе *par excellence*” са пуном афирмацијом у XIX веку (уп. стр. 64) и проширивањем на многе друге науке, односно прати утицај на формирање експерименталних облика многих наука – психологије, естетике, филозофије. И закључује да „развој западног концепта експеримента показује сву дијалектику процеса рационализације и човековог овладавања светом и природом путем знања” (стр. 65). „Од *homo mythologica* и мита, односно античке *episteme*, средњовековне *doctrina* и *scientia*, пут је водио до *homo experimentalis* и модерне науке, тј. *експеримента* и истраживачког карактера који наука добија тек у новом веку.” (стр. 65)

Пошто се у XVIII веку и првој половини XIX века термин експеримент превасходно користи у области науке, ауторка у следећем потпоглављу (2.7 **Homo experimentalis vs. Homo aestheticus**, стр. 66–74) открива значење тог термина као имплицитног неким другим, у дискурсу о уметности фреквентнијим терминима и појавама: фантазијском принципу и специфично музичким решењима којима се демонстрира афективна снага музике која је, попут уметничког дела уопште, резултат инспирације уметника као генија. Половином XIX века, појам *експеримент* све чешће улази у написе о музици (нпр. код Вагнера или Ханслика), а са тенденцијом разграничења од тог појма у природним наукама. И. Миладиновић Прица наводи да се такође половином XIX века термин користи у музичкој критици али са пежоративним значењем, те да ће тек крајем века ’освојити’ одговарајућу позицију, чему пресудно доприноси афирмација појма експеримента у области књижевности и књижевне критике, поготово научног емпиризма у идеологији *Експерименталног романа* (1880) Емила Золе. Своје излагање у овом потпоглављу кандидаткиња води закључку да ће „уметност бити названа експерименталном” тек онда када се укине „органичка телеологија уметничког дела”, јер ће то „омогућити да се [у дискурсу о уметности] уведе и визура експеримента” (стр. 74).

Треће поглавље, **УМЕТНОСТ КАО ЕКСПЕРИМЕНТ У XX ВЕКУ**, састоји се од шест потпоглавља. У овом поглављу ауторка констатује да се термин експеримент усталио у дискурсу о уметности почетком XX века, и да се, штавише, сама суштина уметности XX века сагледава као експериментална. У складу са тим и термин *експериментална уметност* фигурира као својеврстан *збирни појам*, који ’покрива’ сваку алтернативу канону, дакле све распоне и видове оног антиконвенционалног у уметности, и њених продора у ново –

на 'потезу' од материјала и медија, до изражајно-техничких поступака и уметничких врста. Сматрајући овакав третман термина сувише уопштеним и непрецизним, кандидаткиња посеже за тумачењем Џоан Риталек, запажајући да та ауторка, изводећи своју теорију језичке поезије, у појам експеримента заправо „транспонује Кејцов стваралачки поступак заснован на операцијама случаја, који тако постаје и заштитни знак америчке експерименталне поезије” (стр. 79). Односно, запажа да се наведеним тумачењем реферише на експерименталну уметност као на тип савременог стваралаштва које се темељи на Кејцовом појму „експеримента као отвореног дела” (стр. 81). Стога, из потребе за даљим прецизирањем појма експерименталне уметности у XX веку, кандидаткиња посеже за једним од могућих приступа појму, из визуре модернизма. Тако у потпоглављу **3.1 Два хоризонта експериментализма – експеримент vs. експериментално** (стр. 82–83), говори о разлици између *експеримента* као уређене експерименталности тј. њеног очекиваног, научно референтног, ауторски регулисаног и контролисаног исхода – са Пјером Шефером као предлагачем синтагми *експериментална музика* и *експериментално дело*, и *експерименталног* као неуређеног, несистемског и случајног чињења са нециљаним исходом, заснованог на Кејцовом појму експеримента. И правилно увиђа да су оба појма подједнако важна у савременој уметничкој пракси, да се у њој приближавају на различите начине и прожимају као два кључна аспекта експерименталног. Разматрајући то питање у потпоглављу **3.2 Експеримент у науци и уметности: Машина за стварање будућности** (стр. 83–91), кандидаткиња тумачи „развој науке и технологије (...) као платформу на којој се експеримент проширио у уметности, нарочито средином XX века” (стр. 84), упозоравајући на примену неких научних теорија (нпр. кибернетике, математике) у аналитичким приступима уметничким делима (нпр. код Макса Бензеа или Абрахама Мола), или у високом модернизму Пјера Булеза, Карлхајнца Штокхаузена и Милтона Бебита, у музичко-технолошкој спреси истраживачке концепције ИРКАМ-а, итд. Међутим, кандидаткиња увиђа да се од почетка девете деценије XX века, тежиште експериментализма премешта на његов други наведени аспект – непредвидљивост тј. релативизовање научне истинитости, и с тим се у вези бави појмом *експерименталног система* Ханс-Јерга Рајнбергера, система за који он преузима назив „машина за стварање будућности” (стр. 89), у смислу

експерименталних компоненти које омогућују тј. у односу на које се омогућују отвореност истраживачког процеса и неизвесност његовог исхода. Рајнбергерово схватање је основа деловања Истраживачког центра Орфеус из Гента, који је 2010. године покренуо пројект о експериментисању у сфери музике. Ауторка јако добро позиционира његову теорију као пример заснованости тезе „да се *homo experimentalis* и *homo aestheticus* приближавају један другом у моменту отворености, открића, то јест у хеуристичком моменту” (стр. 91).

И даље остварујући узрочно-последични след излагања, кандидаткиња прелази на спецификавање Кејцовог схватања експеримента, у потпоглављу **3.3 Кејц као „скромни сведок“ звука** (стр. 92–94). Полазећи од тога да за Кејца експеримент није истраживање већ експериментална неодређеност, ауторка, ослањајући се на Лидију Гер, поентира сродна места Кејцовог и Бејконовог става према експерименту, а потом и у светлу Адорнове критике њихових позиција (потпотпоглавље **3.3.1 Адорнов поглед**, стр. 95): ’апсолута’ ума код Бејкона, и повлачења интенционалности код Кејца. У потпотпоглављу **3.3.2 Природа=случај** (стр. 96–107), исходиште Кејцове естетике сагледава у чињеницама природе које почивају на манифестацијама и аспектима случаја. Другим речима, случај као Кејцов поступак јесте ’одговор’ на случај из света природе, будући да настоји да тим поступком ’удвоји’ његове принципе појавности и деловања (ненамереност, истовременост, неконтролисаност, итд.). Кандидаткиња одлично тумачи начин на који Кејц измешта стваралачки процес из себе, односно саображавање тог процеса са оним што је својствено природи, а што, на пољу звука, обухвата случајност његових појава и њиховог коегзистирања као ’сировог’ материјала. Како кандидаткиња запажа, „када чујемо дело компоновано применом операција случаја, према Кејцовој естетици ми чујемо ритам природе, ток природних догађаја који нису повезани ничим другим осим сапостојања у времену и простору” (стр. 98). Стога она истиче да је у хијерархијском односу чланова опозиције природа/друштво-култура-човек, управо природа на првом месту, нашта Кејц упућује случајем као основном свог композиционог процеса. И да, како ауторка истиче, попут научника као модернистичког посматрача природе, њеног „скромног сведока” (Б. Пиекут), Кејц „само креира ситуације у којима природни домен говори сам за себе” (стр. 99), чиме врши пренос са своје ауторске субјективности на посматрачку

објективност сведочења звука, на тај начин занемарујући „западну естетику и ’институционални ум’” (стр. 101). Но, ипак, како кандидаткиња констатује, експеримент је за то основни предуслов, а он је ипак ствар одређених ауторских ’акција’. Другим речима, код Кејџа „експериментална дела као објективна, неутрална, не постоје изван експерименталне методологије коју је сâм осмислио” (стр. 106), дакле изван одређеног система тј. специфичних поступака (нпр. коришћење *Књиге промена*, компјутерског софтвера и сл.). Стога, ауторка налази да „[с]уштину Кејџове експерименталне акције проналазимо управо у тачки додира природе (случаја) и композитора/извођача, у ситуацији у којој су звучни догађаји нераскидивно испреплетени, и објективни и субјективни, потенцијални и актуални, (ре)презентацијски и интервенцијски” (стр. 106). Кандидаткиња је овде на изванредан начин упутила на основе Кејџових концепата аутора/слушаоца и индетерминизма, важне за сагледавање авангардне музике после Другог светског рата, као и „бројне неоавангардне праксе широм света које су тежиле да радикално прекину са културним моделима високог модернизма” (стр. 107).

У логичном следу, она следеће потпоглавље (**3.4 Експеримент у (нео)авангарди: уметност у бегу**, стр. 108–11) посвећује авангарди и неоавангарди као пољима афирмисања експеримента у уметности.

Основа авангарде, па и неоавангарде јесте опит као начин мишљења, у оквиру којег кандидаткиња разликује два усмерења: формалистичко и трансгресивно, истичући да формалистичко остварује смисао експеримента у оквиру неизмењеног појма уметничког дела, при чему се развијају и појачавају медијска и језичка аутономија дела; а да трансгресивно усмерење достиже свој смисао у разарајућем односу према појму дела. Детаљну аргументацију ових усмерења даје у неколико потпотпоглавља: о експерименту у историјским авангардним покретима (**3.4.1 Експеримент у (историјској) авангарди**, стр. 112–114), о Дишановом деловању на пољу музике (**3.4.2 Duchamp-effect**, стр. 114–121), о доживљају Кејџа као „гуру[а] који отвара нове хоризонте” (стр. 126) (**3.4.3 Експеримент у неоавангарди**, стр. 121–131), који су сезали до најразличитијих видова напуштања и оспоравања уметничког дела као медијски аутономног, заокруженог остварења – до флуксуса, хепенинга, перформанса. Из угла тих прекорачења, ауторка посебно расправља о остварењима 4’33’’ и *Untitled Event*. У наредном потпотпоглављу, **3.4.4 Кејџови курсеви у Новој**



*школи за друштвена истраживања* (стр. 131–142), говори о Кејцовом педагошком раду, у оквиру којег је тумачио своја поетичка и естетичка становишта из 50-их година, стављајући акценат „на експериментализам као модел уметничког рада у служби новог доживљаја стварности” (стр. 134).

У завршном делу овог поглавља, потпоглављу **3.4.5 Од страдања знака до чисте индексичности** (стр. стр. 142–146), И. Миладиновић Прица закључно позиционира Кејдов експериментализам као „средиште трансформативне авангарде” (стр. 145), као у формалном смислу самоукидајућу тачку савремене западне уметности.

Тиме гради прелаз ка свом тумачењу односа између експериментализма и авангарде (потпоглавље **3.5 Експериментализам versus авангарда**). Полазећи од Умберта Ека, повлачи значајне разлике између ових појмова, које запажа између самоуништавајућег нихилизма авангарде, и настојања експериментализма да постане прихваћен. При томе не губи из вида да су разматрани појмови комплементарни, те да многа дела садрже обележја и једног и другог појма. Као најбољи пример тога наводи управо Кејца, који је својим експериментализмом, како ауторка истиче, „на глобалном плану понудио модел утопијско-авангардистичких идеја и нових форми отпора у уметничком делу, стекавши тиме статус митске фигуре у уметности XX века” (стр. 149).

Ову мисао аргументује у потпоглављу **3.6 Конвенција експеримента** (стр. 149–153), у којем ову синтагму сагледава у постојању експеримента као органског чиниоца авангардне трансгресије, експеримента као ширег појма од авангарде, при чему се ослања на теоријску мисао Јулијана Корнхаузера о *традицији експеримента* и, у оквиру тога, о типовима експеримената (*привидном, иницирајућем и изведеном*, уп. стр. 150–151). Реч је о понављању, коришћењу оног пронађеног, зашта као јако добар пример наводи феномен авангарде локалног типа.

Четврто поглавље ове докторске дисертације (**4 АМЕРИЧКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА МУЗИКА: ПОЕТИЧКИ КОНТЕКСТ**) садржи детаљна разматрања поетичке проблематике и видова музичког манифестовања америчког експериментализма. Кроз седам потпоглавља, почев од општих одредница стваралаштва *њујоршке групе* (**4.1 Њујоршка група**, стр. стр. 158–162), поетички контекст експерименталне делатности ауторка усмерава ка Кејцу и усредсређује се на оне његове поетичке ’моделе’ који су имали највећи одзив

не само на укупном европском музичком тлу, него, посебно, оном источноевропском и, специфично, југословенском.

У складу са својим становиштем „да је наратив о авангардној и експерименталној музици великим делом заправо продукт музиколошких интерпретативних стратегија” (стр. 155), кандидаткиња диференцира два његова типа, оличена у ставовима Пола Грифитса и Мајкла Најмана о феномену најрадикалнијих композиционих стремљења у XX веку. Док тип Грифитсовог наратива задржава свест о традицији, тип Најмановог се темељи на делатности композитора *њујоршке групе*, дакле на експерименталним потенцијалима Кејцовог комада *4'33''*, рушилачким у односу према концепту затвореног музичког дела. Различитост ових ставова је посебно дошла до изражаја на Летњим курсевима у Дармштату, „својеврсном 'бојном пољу' послератне музике”, где се, како кандидаткиња истиче, у ствари „одигравао историјски дијалог представника двеју музичких култура” – европске и америчке. Стога и „термин[и] *алеаторика* и *индетерминизам* [које] разумевамо онако како су их Булез и Кејц одредили (...) попримају функцију културних означитеља”. Тако је, као што ауторка запажа, „[у]водећи нов термин [индетерминизам!] како би на међународној сцени описао композиције које је иначе називао експерименталном музиком, Кејц (...) имао намеру да учврсти статус америчког експериментализма као уобличене и јасно диференциране струје у америчкој музици” и заправо је формулисао и теорију њеног експериментализма (стр. 161).

Образлагању те теорије, ауторка приступа тумачењем следећих аспеката музичког експеримента, којима су посвећена и одговарајућа потпоглавља: **Композиција као експеримент** (потпоглавље 4.2, стр. 162–166); **Експеримент као припрема компоновања** (потпоглавље 4.3, стр. 166–169, са потпотпоглављем 4.3.1 *Експеримент не досеже дело*, стр.169–170); **Кејцово схватање експеримента** (потпоглавље 4.4, стр. 170–175); **Операције са случајем и воља за тишином**, потпоглавље 4.5, стр. 175–187); **Извођење као експеримент (*Cage-effect*)** (потпоглавље 4.6, стр. 187–189); **Реципијенти као експериментатори (*Cage-effect*)** (потпоглавље 4.7, стр. 189–194). У првом од њих, кандидаткиња указује на схватање експеримента као суштине стваралачког поступка у теоријским радовима Паула Бекера и Теодора Адорна; у другом, говори о експерименту као опиту који претходи компоновању и тиме

– према схватању Ф. Бузонија, Ч. Ајвза и Е. Вареза – постаје његов органски део. У оквиру овог потпоглавља упућује и на стваралачке ситуације у којима експеримент може остати на нивоу експеримента, дакле као потенцијално применљив али у делу неискоришћен радни материјал, што је, по природи ствари, подразумевајуће у области рада у електронском или радијском студију. На основу ових претпоставки, експерименталну музику у Кејцовој теоријској пракси најпре сагледава као истраживалачко поље немужичког звука као извора акустичког материјала намењеног организовању, што иницијално везује за његов курс *Експериментална музика*, одржан у лето 1939. године у Сијетлу, као и покушаје оснивања центра за експерименталну музику усмереног ка истом циљу. Међутим, средином 50-их година, Кејц поставља нов концепт експеримента одустајањем од *организовања* звучног материјала а, уместо тога, афирмисањем његовог перцептивног 'евидентирања' без аксиолошких процењивања. И последично, што разматра у потпоглављу **4.5 Операције са случајем и воља за тишином**, афирмисањем принципа непредвидљивости и индетерминизма при компоновању. То га заправо ставља у позицију композитора-слушаоца, композитора-сведока звука, а извођача (па и слушаоца!), у позицију 'аутора' – сведока временски 'сегментираног' звучног околиша схваћеног у смислу тишине тј. одсуства организованог звука. При томе, полазећи од Розалинд Краус, кандидаткиња јако добро транспонује појам и праксу растера у поље музике, закључујући да у експерименталној музици „реализација настаје на начин емергентног феномена, без намере произвођења одређеног ефекта, и има безброј потенцијално емергирајућих, остваривих форми” (стр. 179), што и показује на неколико конкретних примера (*Intersection 2* и *Durations III* М. Фелдмана, *December* Е. Брауна, *Variations I* Ц. Кејца).

Кејцов концепт експеримента укључује и коришћење научних лабораторијских опита у циљу извођења тј. постизања естетског ефекта, о чему кандидаткиња говори у потпоглављу **4.6 Извођење као експеримент (Cage-effect)**. У њему указује на примере из опуса Алвина Лусијеа (*Music for Solo Performer* и *Clocker*), у којима лабораторијски апарати служе за добијање звука. Као следећи ефекат Кејцове поставке експеримента ауторка истиче онај који настаје из визуре прималаца. Тако у потпоглављу **4.7 Реципијенти као експериментатори (Cage-effect)**, на примеру Кејцовог остварења *HPSCHD* указује на необавезност и слободу рецепције засновану на самом одабиру из

презасићене понуде чулних сензација. И јако добро увиђа да на тај начин „[с]лушање (...) постаје експериментални чин у дословном смислу” (стр. 192). Исту проблематику ауторка ће уочити и у пројектима *sound art*-а, затим оним у којима се као звучно перцептивни пејзажи предочавају разне феноменалне појавности урбаног простора, као и у природи интерактивних звучних инсталација. Односно, у свим оним акцијама које заступају „перформативну експерименталност” (стр. 194).

Експеримент у музици посматра, дакле, у свој његовој сложености, из свих аспеката провоцираних Кејцовим окретом од феномена музичког дела.

Наредно поглавље кандидаткиња посвећује рецепцији Кејцовог експериментализма у Источној Европи у време Хладног рата (**5 КЕЈЦОВ ЕКСПЕРИМЕНТАЛИЗАМ У ДОБА ХЛАДНОГ РАТА: ИСТОЧНОЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА**), посебно разматрајући одјеке Кејцове естетике и поетике у амбијенту српске музике.

У вези са Кејцовим присуством у земљама иза „гвоздене завесе” (потпоглавље **5.1 Кејц иза Гвоздене завесе**, стр. 198–211), ауторка своје излагање базира на изворном материјалу са изложбе *The Freedom of Sound – John Cage Behind the Iron Curtain*, одржане крајем 2012. и почетком 2013. године у Музеју савремене уметности *Лудвиг* у Будимпешти. По њеним речима, изложба је „показала (...) номадску природу експериментализма и бројна уметничка повезивања кроз хладноратовски зид” (стр. 199). Ти уметнички контакти су, без обзира на различите конкретне уметничке прилике у поменутих земљама, упућивали на то да је Кејцово присуство оставило у уметности њихових средина разноврсне стваралачке трагове, а у незваничним слушачким, извођачким и педагошким просторима покренуло многа збивања информативног карактера везана за Кејцов експериментални рад. Ауторка посебно истиче кејцовски обележено стваралаштво композиторâ из тадашње Чехословачке – Петра Котика и Милана Књижака; Пољске – круга стваралаца око *Варшавске јесени* и Експерименталног студија Радија Варшаве, продукцију перформанса (нпр. Зигмунда Краузеа) и концептуалистичких акција (нпр. Анђеја Партума); затим, ’одјеке’ Кејцовог експериментализма у Мађарској примарно управљене на област електронске и конкретне музике а у мањој мери на подручја хепенинга и флукуса; и, на крају, у Совјетском Савезу. Њена анализа показује да је у свим тим културним срединама рецепција Кејцовог

експериментализма била много јача „у домену (...) померања уметничког чина од репрезентације/представљања ка перформативу” и концепту пуне слободе, него у домену „’чисте’ музике”, у којем су, иначе, европски композитори били на високом нивоу професионалне, композиционо-техничке сложености.

У аналогном смислу се одвијала и рецепција Кејцовог стваралаштва у музици некадашње СФРЈ, што је садржина потпоглавља **5.2 Кејцова гостовања у Југославији** (стр. 212–229). Постављајући ту рецепцију у шири контекст отварања југословенске културе и уметности према европској и светској уметности, И. Миладиновић Прица најпре говори о кључним носиоцима тог отварања, па тиме представљања и заступања Кејцовог и кејцовског експериментализма. Посреди су загребачки Музички бијенале, Битеф, београдски Студентски културни центар и Музеј савремене уметности у Београду.

Ауторка истиче да је амерички експериментализам на југословенском уметничком тлу био препознатљив нарочито у деценији од средине седамдесетих до средине осамдесетих, и то пре свега по „неоавангардн[им] утопијск[им] програм[има], проширен[им] медиј[има] и музичк[ом] минимализм[у]” (стр. 213), што све аргументује кроз неколико потпотпоглавља. Тако нам у потпотпоглављу **5.2.1 Цон Кеји на загребачком Музичком бијеналу (1961, 1963, 1985)** (стр. 216–219), приближава смер критичких реаговања на Кејцове бијеналске наступе и преовлађујуће одбојан однос југословенског музичког естаблишмента према музичкој авангарди уопште, да би у наредном потпотпоглављу (**5.2.2 Цон Кеји и Трупа Мерса Канингема на Битефу 1972**, стр. 219–229) на основу архивске документације реконструисала три наступа ове плесне групе на 6. Битефу и изложила подељене критичке судове о њима.

Потпоглављем **5.3 Музички програм Студентског културног центра: од звука до...** (стр. 229–242) кандидаткиња приступа разматрању присвајања Кејцове естетике и поетике експериментализма на тлу српске музике, будући да је укупан културни програм СКЦ-а почивао на афирмацији нових уметничких тенденција, па тако и Кејцових. Након увида који нам пружа у оријентацију Музичког програма СКЦ-а и његових протагониста, ауторка посеже за аргументацијом о њиховом бављењу минимализмом, проширеним медијима и, уопште, америчким – пре свега кејцовским – иновацијама. То прати кроз неколико потпотпоглавља, најпре приказујући деловање Ансамбла за другу

нову музику (потпотпоглавље **5.3.1 Ансамбл за другу нову музику**, стр. 234–236), намењеног извођењу превасходно минималистичке музике аутора окупљених око Музичке редакције СКЦ-а. И налази да је „[к]ао посредник идеја аутора *друге нове музике*, [овај] Ансамбл (...) био једна врста експерименталне заједнице, у којој је широко поље експеримента – истраживање природе уметничког дела, експерименти с медијима, материјалима, технологијом – преобразило и композиторе и извођаче у истраживаче, а извођачку праксу отворило за различите стратегије уметничког понашања” (стр. 236). **Фестивал Друга нова музика**, како је ауторка насловила наредно потпотпоглавље (**5.3.2**, стр. 236–242) садржи драгоцене податке о његовим садржајима током три године постојања (1984–1986), који су обухватили минималистичке композиције домаћих и иностраних аутора, мултимедијалне пројекте, звучне инсталације, филмске пројекције... Концентришући се потом на (авангардно) деловање композиторске формације Опус 4 (потпоглавље **5.4 Опус 4/Кејџу/Југо-Кејџу**, стр. 242–249), ауторка нас на неколико примера (концептуализације музике код М. Савића, редуccionизма и споја звучног и визуелног код М. Драшковића, вишемедијског код В. Тошића) уводи у проблематику „пресе[ка] између музике, перформанс уметности, (...) теоријског дискурса и концептуализма” (стр. 242), као хоризонта интересовања групе Опус 4. У основи њихових разноликих колективних и појединачних постигнућа, сагледава пресудне утицаје Кејџовог поимања музике/уметности, његовог композиционог процеса и његових конкретних остварења. И с разлогом придаје посебну пажњу аспектима њиховог транспоновања Кејџовог појма тишине (потпотпоглавље **5.4.1 Ремедијације тишине**, стр. 249–256), увиђајући да им је управо тај кејџовски схваћен појам „отворио (...) један нови простор за ширење граница језика и медија музике, као и промену односа према слушаоцу” (стр. 249). Из тог угла, анализира акцију *Рођендан* (1979) и слајд *Диригент* (1979) М. Драшковића, инсталацију *Затворени звук* (1976) М. Савића, и рад *Не-могућност* (1981) В. Тошића. Док је у случају остварења првог и последњег поменутог аутора истакла одсуство звука у оквиру опажајних музичких ’знакова’, у другом случају је упозорила на концептуално присуство и једног и другог, дакле присуство тек сугерисано информацијом о постојању инсталације чија опажајност, иначе, није предвиђена. Тако су ови видови трансмедијалности тишине инспирисани Кејџом, представљали за чланове групе Опус 4 продорно средство ’обрачуна’ са

категијом композиционо-техничког професионализма и категијом довршеног музичког дела.

Да је у рецепцији Кејџа долазило и до високог степена идентификације са њим у стваралаштву композитора из Опуса 4, Ивана Миладиновић Прица показује у потпотпоглављу (5.4.2 *Омаж Кејџу – три видео рада: 0'00'', 1982*, стр. 256–259) у којем анализира видео радове Савића, Драшковића и М. Лазарова Пасхуа, истоветно насловљене као *John Cage 0'00'' (4'33'' бр. 2)*. И предочава како је сваки од ова три аутора на свој начин реализовао Кејџово упутство у вези са извођењем његовог рада *0'00'' (4'33'' бр. 2)* који је, иначе, наведеним ауторима послужио као инспирација за њихов омаж Кејџу поводом његовог 70. рођендана. Поштујући Кејџово упутство о реализовању тог рада у смеру једне сасвим слободне али „дисциплиноване радње”, поменути композитори су се, рекли бисмо, сваки из своје визуре, пројектовали у 'другог' новог' Кејџа.

Након представљања манифестације *Седамдесет година Цона Кејџа* одржане у Загребу, и мултимедијалне инсталације *Југо-Кејџ '82*, која је имала за циљ да посведочи о Кејџовом утицају на укупну уметност социјалистичке Југославије (потпотпоглавље 5.4.3 *Инсталација Југо-Cage '82*, стр. 259–262), И. Миладиновић Прица посеже за разматрањем доследног реализовања Кејџове концепције деперсонализованог стваралачког субјекта, као феномена који указује на сазревање рецептивних погледа на Кејџа у нашој музици (потпоглавље 5.5 *Кејџ у транзицији: Миша Савић и Катарина Миљковић*, стр. 263–269).

Из тог угла тумачи Савићев рад *ЕуроКејџ* (2010) у којем, на начин својеврсног редимејда, композитор користи живо извођење, електронски слој, грамофонску репродукцију Кејџових дела и „видео пројекци[ју] Кејџовог хепенинга с Канингемом” (стр. 264), реализујући један ауторски деперсонализовани 'римејк' Кејџовог циклуса *Europeras*. Стога бисмо се запитали није ли то пре израз идентификације са Кејџом него пример Кејџа у транзицији? Можда питање проистиче из неодређености саме формулације „Кејџ у транзицији”, која (намерно?) ствара недоумицу о томе о чијој је транзицији ту заправо реч?

Као уметнички најдаљу тачку у стваралачком 'одмицању' од 'експлицитног' Кејџа у нашој музици, кандидаткиња позиционира поетику

Катарине Миљковић. Детаљном анализом њене композиције *Kan*, она убедљиво демонстрира начин на који се композиторкин „[о]слонац у идеологији америчког музичког експериментализма и Кејцовог индетерминизма огледа (...) у несубјективизму и композиционом поступку који се заснива на процесу који допушта да компјутерски алгоритми одреде структуру дела” (стр. 264).

А управо је то проблемски и формални моменат ове дисертације који стоји на прагу **ЗАКЉУЧНИХ РАЗМАТРАЊА**. Она садрже сажети преглед тока рада и резултата истраживања, који потврђују испуњење кандидаткињиних основних циљева: да састави проблемску мапу теорије и праксе експериментализма, и у том контексту, а на примеру Кејцовог поимања експеримента, покаже како „институционални апарат уметности није само у функцији наметања канона већ и преношења конвенције експеримента” (стр. 269).

### ***Критички увид у докторску дисертацију и оцена резултата***

Анализа докторске дисертације Иване Миладиновић Прице, *ЕФЕКТИ АМЕРИЧКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ МУЗИКЕ У ПОЉУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ*, показала је да је овде реч о једном дубоко посвећеном бављењу научно атрактивном а ипак по многим компонентама још увек музиколошки необрађеном темом. У својим теоријским и практичним аспектима та тема поставља бројне изазове, пре свега због фактографских и проблемских, а дисциплинарно разноврсних наслага и потенцијално различитих смерова тумачења свог базичног конститутивног појма – појма експеримента. Решавање тих изазова могуће је једино у случају равнања према чврстом методолошком систему који обезбеђује потребан проблемски контекст и стабилну основу за музиколошку елаборацију ефеката америчког музичког експериментализма. Кандидаткиња је у својој докторској дисертацији такав систем успоставила на интердисциплинарној основи, музиколошки суверено функционализујући своја знања из области историје музике, теорије уметности и историје филозофије, опште историје, социологије и студија културе. Изградила је, дакле, методологију којом је чврсто и доследно пратила хијерархију проблема имплицирану тематиком свог рада, као и своју тезу о – генерално речено – вишесмерности процесâ настајања *конвенције експеримента*



и (у најширем смислу речи институционалних!) облика њеног преношења. А што је обрадила на примеру Кејцовог експериментализма као својеврсне парадигме америчке експерименталне уметности.

Доказни поступак за ову тезу кандидаткиња је спровела од тумачења експеримента као иманентног својства уметничког стварања, преко разматрања самог феномена експеримента и термина изведених из њега, као и његове позиције у науци и уметности, до његових конкретизација у америчкој и европској музици. При томе се посебно усредредила на Кејцов концепт експериментализма, његову естетичку и поетичку визуру, као и облике њихове рецепције у српској музици, сагледавши их у светлу свих њихових круцијалних последица по аутономију музике и уметности уопште. Обрт од дела као довршене структуре ка делу као отвореном процесу, као осовина Кејцовог експериментализма тумачен је у овом раду као „променљив склоп, односно мреж[а] међусобно повезаних али и дивергентних програма/пракси лоцираних око различитих 'чворова', при чему се Кејц успоставља као кључан 'конектор' не само у времену у ком је деловао него и у каснијем периоду” (стр. 273). Управо на тој замисли кандидаткиња успешно повезује различите 'чворове' експерименталне праксе у српској музици, тиме добијајући једну еластичну фактографску и проблемску мрежу коју распростире и хоризонтално и вертикално, 'увијајући' је и спирално. Ствара мрежу аспеката „*проширене музике* којима су домаћи аутори настојали да редефинишу појам музике” (стр. 276) на Кејцовом трагу, аналитички представљајући рецепцијске распоне од транспозиције и ремедијације Кејцових естетичких ставова и поетичких потеза, до идентификације са њима.

### **Закључак**

На основу обављене анализе докторске дисертације Иване Миладиновић Прице, Комисија закључује да је овим својим радом кандидаткиња креирала изузетно чврст теоријски оквир, погодну методологију за проучавање природе рецепције Кејцовог естетичког и стваралачког виђења експериментализма у нашој музици, и поуздан путоказ за суштинско праћење и сагледавање виталности феномена експеримента у уметности уопште. То своје веома вредно музиколошко здање кандидаткиња је изградила на основу драгоцених истраживачких налаза заснованих на анализи одговарајућег

музичког/уметничког материјала и детаљном увиду у богату примарну и секундарну литературу, а надграђених самосвојним музиколошким виђењима и луцидним тумачењима исказаним прочишћеним језиком препознатљивих индивидуалних обележја.

Стога, у својој једногласној одлуци и са великим задовољством, Комисија предлаже Наставно-уметничко-научном већу Факултета музичке уметности у Београду, да покрене процедуру за јавну одбрану докторске дисертације кандидаткиње ИВАНЕ МИЛАДИНОВИЋ ПРИЦЕ, под насловом *ЕФЕКТИ АМЕРИЧКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ МУЗИКЕ У ПОЉУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ И ТЕОРИЈЕ*.

Комисија у саставу:



др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, редовни професор ФМУ, у  
пензији, ментор

др ВЕСНА МИКИЋ, редовни професор ФМУ

др ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, редовни професор ФМУ

др ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ, редовни професор ФМУ

др МИОДРАГ ШУВАКОВИЋ, редовни професор Факултета за медије и  
комуникације Универзитета Сингидунум

У Београду, 31. маја 2018.