

Neda Kolić¹

MUZIKA I VIZUELNO IZMEĐU UMETNOSTI I UMNIKE:

PROJEKTIZAM VLADANA RADOVANOVIĆA²

SAŽETAK: Postoji li muzika u vizuelnim umetnostima, odnosno, postoje li vizuelne umetnosti u muzici? Da li je – i ako jeste, gde je – moguće locirati te (ključne) tačke preseka ovih različitih umetničkih rodova i medija? To su neka od pitanja za čijim odgovorima sam tragala čitajući *Projektizam* Vladana Radovanovića, a tekst koji je pred vama predstavlja segment onoga što sam pribeležila kao potencijalne odgovore, pronađene među onim „mentalističkim delima“ u kojima autor eksplicitnije preispituje zajedničku pojavnost ovih umetničkih rodova i njima odgovarajućih medija.

KLJUČNE REČI: Vladan Radovanović, *Projektizam*, umetnost, *umnika*, vizualno u muzici, muzika u vizuelnom.

Projektizam Vladana Radovanovića iz 2010. godine predstavlja *eksplicite* dragocenu zbirku svih radova iz perioda 1954–2006. koji pripadaju „Mentalističkom stvaralaštvu“, ali *implicit* kritiku konceptualne umetnosti sa jedne, i „traženje“/odavanje priznanja sopstvenom stvaralaštvu i njegovo „upisivanje“ u istoriju muzike/umetnosti među vesnike potonjih pravaca – hepeninga (*happening*) i konceptualne umetnosti, sa druge strane. Ovo je dragocena knjiga u kojoj – svojim specifičnim diskursom na granici filozofije – autor dovodi u pitanje umetnost i kao pojam i kao humanističku disciplinu uopšte – poetički sučeljava umetničke rodove i umetničke medije, na šavu ontologije i fenomenologije. Kako se opseg mog interesovanja prostire od muzike do vizuelnih umetnosti, u fokusu ovog rada naći će se ona „mentalistička dela“, u kojima se preispituje zajednička pojavnost ovih umetničkih rodova i njima odgovarajućih medija; drugim rečima, razmatrana su ona dela koja su nastala kao umetnikov odgovor na sledeća pitanja: Postoji li muzika u vizuelnim umetnostima, odnosno, postoje li vizuelne umetnosti u muzici? Da li je – i ako jeste, gde je – moguće locirati te (ključne) tačke preseka ovih različitih umetničkih rodova i medija?

Da bi izbegao da ga kritičari i teoretičari umetnosti svrstavaju u razne kategorije/pokrete kojima nije želeo da pripada, smatrajući se „jedinostvenim“, samosvojnim i svestranim umetnikom koji je svoj trag ostavio u govoto svakoj umetničkoj disciplini, Radovanović je kreirao novu terminologiju kojom bi opisivao i teorijski tumačio sopstveno

¹ Kontakt: nedica.kolic@gmail.com

² Studija slučaja pisana je u okviru predmeta Muzikologija 3 – Muzika i umetnost u oblikovanju evropskog kulturnog identiteta, pod mentorstvom red. prof. dr Tijane Popović Mladenović, u akademskoj 2017/2018. godini.

stvaralaštvo i osmišljavao nove kategorije prema kojima bi ga klasifikovao. Tu svoju potrebu autor je eksplicitno izložio u knjizi *Vokovizuel*,³ ali i u samom uvodu knjige *Muzika i elektroakustička muzika*, u kojem je obezbeđivanje novog odgovarajućeg „terminološkog i pojmovnog ‘aparata’ koji je nedostajao“ (budući da one postojeće uglavnom tumači kao neprikladne ili nedovoljno precizne), Radovanović postavio kao prvi korak koji mora da napravi kako bi „uspešnije mislio o složenoj problematici muzike“.⁴ Sa sličnim ciljem nastao je i *Projektizam*, odnosno „mentalističko stvaralaštvo“, kako bi autor izbegao da se eventualno nađe u grupi sa „konceptualnim umetnicima“, budući da je prema samom fenomenu „konceptualne umetnosti“ vrlo jasno izražavao animozitet.⁵

Ako u okvirima umetnosti (muzika, književnost, slikarstvo...) autor stvara zato što nešto „voli“, u okviru ne-umetnosti (kako definiše „mentalističko stvaralaštvo“) stvara, odnosno „traga za novim rodovima izražavanja i odlaženja od umetnosti“, zato što to „treba“ učiniti; a nagon za tim činjenjem autor prepoznaje u „njegovom najranijem zahtevu za stvorenost“, koji „podrazumeva nastojanje na što većem približavanju ostvarivanju nečega što prethodno nije postojalo.“⁶

Svoj mentalistički pristup, od 50-ih godina XX veka, Radovanović je sagledavao „ne kao pomeranje granica umetnosti“, već upravo „kao odlaženje od umetnosti“.⁷ Sa projektima počinje njegovo „uviđanje mogućeg postojanja neke druge duhovne delatnosti, različite od umetnosti“, odnosno njegovo razlikovanje *umetnosti* i *ne-umetnosti*, pri čemu je jasno precizirao da *ne-umetnost* ne smatra automatski i manje vrednom:⁸ „Ta vrsta aktivnosti, koju sam nazivao projektima ili projektizmom, izlazi van umetnosti [...] nije pripadala nauci ni filozofiji. [...] Projekti nisu pomerali granice umetnosti, nego granice pre izvan umetnosti

³ „Možda bi se nova imenovanja mogla prihvatiti još jedino u svrhe teorijskog razmatranja [...] osnovnih poetika (konkretna, vizuelna, zvučna, kinetička, kompjuterska) i za pokušaje njihove resinteze. Svakako, samo imenovanje integrisanih poetika ili kritička resinteza njihovih postavki, nalazi se u domenu prevashodno teorijskom, a ne predstavlja ustoličavanje novog pravca ili koncepta u umetnosti. Pošto u oblasti sadejstva reči, zvuka i lika već duže nije bilo izrazitijeg pomaka u konceptu, a u praksi su mogućnosti prilično pretresene, zrela je situacija da se uoči bitno i zajedničko svim poetikama, izvrši resinteza njihovih stavova, odbace suvišna imena i ispita odnos čitave oblasti prema onim graničnim područjima raznih umetnosti u kojima su nastale slične promene.“ Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Beograd, Nolit, 1987, 5.

⁴ Vladan Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010, 5.

⁵ „Ne dolazi u obzir da se konceptualna umetnost od trenutka svog nastanka samonazove umetnošću, a da se tako prestane zvati umetnost koja je to bila sedam vekova.“ Nav. prema: Vladan Radovanović, *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006*, Beograd, Topy, Muzej Macura, 2010, 39.

⁶ Vladan Radovanović, *O mojoj poetici*, iz teksta preuzetog sa oficijelnog sajta umetnika: <http://www.vladanradnovanovic.rs/poetika.html>.

⁷ Vladan Radovanović, *Projektizam*, nav. delo, 41.

⁸ Isto.

prema manifestacijama života i samorazmatranju.“⁹ Kako bi približio pojmovno određenja ovog svog specifičnog stvaralaštva, Radovanović se osvrće na etimologiju reči „projekt“/„projektizam“, čije je značenje blisko značenjima termina „koncept“/„konceptualizam“: predlog, zamisao, ideja, nacrt, plan, shema (koju treba „kresnuti u sebi“).¹⁰ Međutim, autor eksplicitno ističe da se njegovo „određenje koncepta u umetnosti razlikovalo od ortodoksnog konceptualnog“ i da „u istorijskom smislu – konceptualna umetnost nije nešto dodala pojmu prave umetnosti – jer bi pojam umetnosti ‘prsnuo’ od tog ‘dodatka’ – nego pojmu duhotvorstva.“ Ono što Radovanović želi da istakne jeste da – kada je o konceptualnoj umetnosti reč, pri čemu termin *umetnost* u ovoj sintagmi eksplicitno dovodi u pitanje – „nije posredi umetnost posle filozofije, nego *umnika* uz umetnost.“ To je još jedan termin koji Radovanović uvodi, na mesto kovanice „ne-umetnost“. Umetnost je prema Radovanoviću „tvorevina duha, kao što su to i filozofija i nauka“, i njihov „viši rod“ je „duhotvorstvo“, ali se od njih razlikuje, jer ona „ne sme ostati na zamisli, već mora biti ispoljena“ i to preko „struktura“, koje odgovaraju različitim umetničkim rodovima.¹¹ S druge strane, „umnika je (čovekom samerno) duhotvorstvo ispoljeno pomoću objektnih i najčešće jezičkih namernih struktura koje, kao prijemljive i zavisne od konteksta, svojim drugostepenim (metajezičkim) značenjem deluju na razum“;¹² njen viši rod je takođe „duhotvorstvo“, a nikako nije umetnost – jer, prema Radovanoviću, redimejd (*readymade*), hepening, konceptualna umetnost i, uopšte, naglašeni mentalistički pristup, nisu umetnost!

Međutim, Radovanović je – i pored sklonosti ka ‘izmišljanju’ novih termina – svestan nemogućnosti da „sve bitno u umetnosti bude uhvaćeno diskursom zasnovanom na pojmovima“: „Pored svih pojmovnih oznaka, preostaje mnogo šta u iskustvu, u doživljaju umetnosti, čega nema u pojmu niti ga može biti, baš zato što je on u umetnosti samo *o* nečemu, a nikad *to* nešto.“¹³ Njegova intencija je da preispita načine recepcije umetnosti i umnike.

Kao i u *Vokovizuelu* i *Muzici i elektroakustičkoj muzici*, Radovanović i u *Projektizmu* uključuje „tematske celine psihologije stvaranja, semiotike muzike, odnosa muzike i jezika“ u razmatranje fenomena muzike i u njih uvodi „nekoliko novih termina i odgovarajućih pojmova, koji su mu pomogli da se izbori s brojnim teškoćama“ u tumačenju, shvatanju i

⁹ Isto, 42.

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto, 38.

¹² Isto, 39.

¹³ Isto, 42.

pokušaju izražavanja onog neizrazivog.¹⁴ Kao linija kontinuiteta u svim pomenutim Radovanovićevim teorijskim traktatima proteže se pitanje o ontološkoj i fenomenološkoj prirodi muzike, odnosno muzičkog dela i umetnosti uopšte. Radovanović se u nekoliko navrata vraća preispitivanju pitagorejsko-platonističke struje u filozofskoj misli o ontološkoj prirodi muzičkog dela, čija je glavna osobenost „shvatanje o preegzistenciji muzičkog dela u vidu uzora: ideje, harmonije sfera, noetičke muzike, pramuzike, *musica mundana*“, što vrlo negativno komentariše: „Iz takvog shvatanja proizlaze posledice degradiranja ljudske kreacije, pa čak i njeno poricanje“.¹⁵ O tome piše u poglavljima „Proces komponovanja u elektroakustičkom mediju“, „Modaliteti, planovi, strukturna hijerarhija“, „Šta je muzika?“ u knjizi *Muzika i elektroakustička muzika*. Najviše kritika upućuje Fohtu, negativno tumačeći, ne samo njegov prvi modalitet, već i verovanje da „u unutrašnjem sluhu... u fantaziji moraju biti i sadržaj i forma dati, dakle sama umetnost“, ocenivši ga kao „pogrešno, jer ništa što postoji samo u pojedinačnoj svesti, i dok postoji na taj način, ne može još biti delo“, jer se, prema Radovanovićevom mišljenju, ono „počinje pomaljati tek sa prelaskom na spoljnu fazu stvaranja.“¹⁶ Drugim rečima, nema umetničkog dela ukoliko ono ne bude realizovano sebi odgovarajućim medijumom, a realizuje se kroz ispoljavanje struktura koje, kako smatra Radovanović, mogu biti: 1) jednomedijske (muzika, slikarstvo, poezija), 2) dualne (igra, taktilizam) i 3) višemedijske (opera, balet, film, sintezijska umetnost). Tek nakon ispoljavanja, ove strukture „postaju komunikabilne, perceptivno prijemljive i za druge, te mogu delovati [...] kombinacijom značenja, uobličjenja i odnosa kvalitetskih počela. [...] To delovanje je estetsko i ono pogađa i osećanja i razum. Mnoga od tih osećanja mi razlikujemo u sebi ali ona nemaju imena te su neizreciva. Razum shvata značenjsko-konstrukcioni sloj dejstva dela.“¹⁷ Sa druge strane, Radovanović je *projektizmom* želeo da označi „artifugalnu vrstu aktivnosti [...], koja leži u prostoru između umnike i umetnosti“, a njene „glavne radove odlikuje pre pretežno jezički (ali ne književni iskaz)“, dok se pored tog „verbalno-semantičkog medija, u projektizmu koriste i likovi, zvukovi i pokreti u kojima nije naglašeno estetsko dejstvo“, ali njihov izgled autor ističe kao važan „zbog tačnijeg prenošenja značenja.“¹⁸ Ipak, umetnik podvači da „između umetnosti i umnike ne postoje oštre razlike

¹⁴ Vladan Radovanović, *Muzika i elektroakustička muzika*, nav. delo, 5.

¹⁵ Isto, 229–230.

¹⁶ Isto, 237.

¹⁷ Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 38.

¹⁸ Vladan Radovanović, *O mojoj poetici*, nav. delo.

nego postoje prelazi“ i upravo su ti prelazi ono što karakteriše većinu njegovih projekata.¹⁹ Zapravo, većina projekata osmišljena je kao šav koji spaja umniku i umetnost, a što više uključuje izvođenje, odnosno, što je bliža umetnosti, to se više približava vokovizuelu, muzici, i dr. Upravo tim postepenim variranjem u osmišljavanju i realizovanju projekata, njihovom približavanju/udaljavanju ka/od umetnosti, Radovanović se zalaže za „brisanje granica“ između njih. Varijacije u potencijalu realizovanja projekata dele ih na: 1) monostatusne (koje nije moguće, ne treba ili treba realizovati), 2) bistatusne (koji su zaimišljeni kao predloži za izvođenje, ali su umetnički uobličeni, a istovremeno su i predlozi koje je potrebno uživo izvesti). Umetničko uobličenje u bistatusnim projektima očituje se u posebnom posvećivanju pažnje crtežu.

Projektističku delatnost Radovanović deli u tri faze: I *Stari projekti* (1954–1957), II *Novi projekti* (1970–1985), III *Najnoviji projekti* (posle 2000).²⁰ U *Starim projektima*, „nastalim potpuno samoniklo, bez oslanjanja na bilo kakve uzore, van uticaja čak i onih zbivanja koja su tada postajala u svetu aktuelna“, spadaju grupe u kojima se obrađuju različiti problemi: „Slobodijanja i tok svesti“, „Predlozi za činjenje, vežbe i opisi“, „Rad s telom“, „Samorazmatrajući projekti“ i „Mini-projekti“; a u njih spada jedan od najreprezentativnijih projekata – *Četiri Pričinjavanja* (1955–1956).²¹ U „Nove projekte“ pre svega ulazi grupa projekata pod nazivom „Projekti koji rade s prostorom, projekcijom i vremenom“, a među njima se nalazi i projekat *Muzika u vizuelnoj umetnosti* iz 1986. godine.²² Iako i sam autor napominje da ovi „novi projekti“ možda nešto „duguju konceptualnoj umetnosti“, takođe ističe i da „iza njih ne stoji i konceptualistička doktrina umetnosti“, kojoj je cilj saopštenje, dok se Radovanovićev cilj nalazi *iza* saopštenja, u izazivanju „novog“ mentalnog stvaralaštva kod njegovih recipijenata.²³ Kao glavne idejne okosnice (zastupljene u svim projektima u celini, ali ne obavezno i u svakom pojedinačnom projektu) Radovanović navodi: pojmovno-predstavno u svesti drugoga, medijsku pretežnost prirodnog jezika, samorazmatranje i ispitivanje raznih problema, koji su uključeni u sam rad, nepresudnost estetskog, važnost izvođenja, činjenje koje se samo lično može doživeti, stepen gotovosti materijalnog

¹⁹ Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 39. Navešću samo neke od njih: *Transmodalizam 1* (1979) – tekst i crtež tušem, u izvođenju učestvuju: koordinator, pijanista, 5 tabli sa tekstom i crtežima, pano, klavir; *Transmodalizam 2* (1979) – tekst i crtež tušem, u izvođenju učestvuju: koordinator, pijanista, klarinetista, operater, ozvučenje, magnetofon, tabla s notnim tekstom, pano, postament, klavir; *Music* (1982) – tekst i crtež tušem, projekat u čijem izvođenju učestvuju klarinetista, glumac i tabla za pisane.

²⁰ Isto, 52.

²¹ Isto.

²² Isto, 57.

²³ Isto, 57–58.

predložka, detaljno planiranje projekata, improvizacija, konverzija od materijalno-ka-mentalnom u mentalno-ka-materijalnom, integrisanje više medija.²⁴

Kao posebno interesantan i veoma direktan u kontekstu odnosa muzike i vizuelnih umetnosti izdvaja se jedan od projekata koji pripada etapi „Novi projekti“: *Muzika u vizuelnoj umetnosti*.²⁵ U kontekstu ovog projekta može se analizirati Radovanovićevo ispitivanje napuštanja određenog umetničkog roda vezanog za određeni medij, dok sam medij ostaje:

„Za mene je očit nesporazum predstavljalo to što se od likovnog ili muzičkog otišlo ka konceptu, ali se to i dalje smatralo *likovnim*, odnosno *muzičkim*. Nije se shvatalo da ono što se sluša – ne mora zbog toga obavezno pripadati muzici ili književnosti, ni ono što se čita – književnosti ili likovnom, niti ono što se gleda – likovnom.“

Dakle, autor skreće pažnju da medij ne mora da posreduje umetnost, već može da vrši i „ulogu samoposredovanja, čime se obrće odnos medija i umetničke nadgradnje“, a „prevazilaženje posebnog medija upotrebljenog u okviru postojećeg umetničkog roda“ vodi ka „samosvojnem mediju“ a njegovo prevazilaženje ka „transmedijalnom“. Radovanović, u bliskom kontekstu navodi da se „Rene Gil (René Ghil) u *Raspravi o reči (Traité du Verbe, 1886)* poduhvatio da u svojoj ‘verbalnoj orkestraciji’ poveže zvuk i boju, tvrdeći da ‘ako se zvuk može prevesti u boju, boja se može prevesti u zvuk, a tako i u ton nekog instrumenta’.²⁶ Da li Radovanović to potvrđuje?

²⁴ Isto, 43.

²⁵ Fragment projekta *Muzika u vizuelnoj umetnosti* videti u: Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 49.

²⁶ Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, nav. delo, 17.

Kratka muzička kompozicija u tročetvrtinskom taktu, reklo bi se za klavir, u kojoj je ritam izgrađen doslovno na osnovu sintakse i strukture samih reči, odnosno prati logiku podele reči na slogove, pri čemu je svaki slog upisan u linijskom sistemu umesto notnih glava, ali vrlo precizno, dok su pauze zamenile interpunkcijske znake. Na osnovu toga, čini se da se ovako komponovana melodijska struktura može lako odsvirati. Čitav tekst formatiran je kao sadržina pisma, ili telegrama:

Dragi Bogdanoviću,

Postoji vizualno u beleženju muzike. Postoje svojstva zajednička vizuelnoj i zvučnoj umetnosti. Možda postoji muzičko pred vizuelnom umetnošću kao metafora ili individualna sinestezija. Ali ne znam za muziku u vizuelnoj umetnosti.

Srdačno,
Vladan Radovanović

Pitanje jeste: ako postoji vizuelno u beleženju muzike zašto tako izričito ne postoji muzika u vizuelnoj umetnosti, odnosno, muzičko u skiciranju slike – na primer, ako bi se od muzičkih simbola/znakova muzičkog jezika, izgradila neka slika? S druge strane, bilo bi dragoceno razmotriti na koja to zajednička svojstva muzike i vizuelnih umetnosti umetnik misli? Takođe, ako cilj projekata nije saopštenje, jer ne postoji želja da oni pripadaju konceptualnoj umetnosti, već bi trebalo da bude ‘pokretanje mentalističke delatnosti drugog’ – da li je onda ova Radovanovićeva isključivost formulisana sa ciljem da izazove našu zapitanost, ‘prepoznavanje’ tog vizuelnog u beleženju muzike, i ‘traženju’ muzike u vizuelnom? I konačno, čini se da bi ovako formulisanom projektu više bi odgovarala hipoteza „muzika u književnosti“ ili „tekst u muzici“, budući da je ovako, sledeći Rene Gila, Radovanović omogućio da je svako slovo moguće ‘prevesti’ u precizno odgovarajući zvuk, a time i čitavu rečenicu u nekakav, uslovno rečeno, melodijski obrazac. U svakom slučaju, Radovanović je i ovde zagrebao površinu večite dileme – kako (umetnički, dakle, muzički i likovno) izraziti neizrazivo?

U „Samorazmatrajuće projekte“ (koji pripadaju etapi „Starih projekata“), koje je ranije nazivao „Projektima događaja koji razmatraju sopstveno nastajanje, predviđaju posmatračevo reagovanje i rade sa stvarnošću i vremenom“ spadaju, kako je ranije pomenuto, *Četiri pričinjavanja* iz 1955–1956. godine. Kao i svi radovi koje je stvorio do šezdesetih, i za ove – „artifuglane projekte“ – autor ističe da su nastali bez uzora, „u međuprostoru umetničkih rodova i medija“, a povod za nastanak jeste „težnja ka nepoznatom“ izražena

„pomoću poznatih sredstava: teksta, muzičkih citata, ilustracija, činjenja.“²⁷ Taj pokušaj izražavanja neizrazivog izazvao je u autoru „pričinjavanje da je ostvario nešto dotad nestvoreno“. Naslov je određen, jer se Radovanoviću „činilo da se taj rad kreće od osveštane umetnosti ka ne-umetnosti ili ka delatnosti duha za koju nije presudno da li je umetnost.“ Drugim (autorovim) rečima, „neizrazivost kao povod i pričin kao ishod sugerisali su naslov rada.“²⁸ U prva tri *Pričinjavanja* – koja su zamišljena „u nekoj sadašnjosti“ kao događaji „predviđeni za izvođenje u budućnosti“, odnosno kao „dijalozi sa prisutnima“ – autor preispituje kategorije vremena (prošlost, sadašnjost i budućnost).²⁹ U drugom *Pričinjavanju* – *Pokušaj smanjenja pričinjavanja* – Radovanović predlaže šta sve mora biti odbačeno da bi se stvorilo da nešto, na primer u muzici, ubedljivije deluje kao prvi put ostvareno. Kao prvu stavku Radovanović odbacuje „uticaj grafičke privlačnosti na muziku“, jer, kako ističe, „oči smetaju čistom komponovanju muzike. One vide zapis koji navodi na udešavanje grafičke privlačnosti.“³⁰ Sve dalje stavke, odnosno, kategorije koje je oduzimao muzičkom delu, želeći da ga oguli do skeleta, vodile su stvaranju četiri korala. Suština ovakvog vida redukcionizma je ‘čista muzika’, svedena na nekoliko tonova; ili, plastičnije, jedan muzički atom, čije potencijale izvođač tek treba da otkrije. Međutim, na ovom mestu, Radovanović ne produbljuje pitanje ‘razvoja’ muzičkog materijala, već nas uvodi u sferu povezivanja muzike i slike:

„Okrenuo sam ovu hartiju ka svetiljkama na brdu i omazao je o vrhove njihovog snopa zrakova upućenog k meni. Posmatram svetiljke na brdu i tražim pogodan završetak II pričinjavanja. Pomislim da bi odgovaralo kada bih u rasporedu svetiljki otkrio neki od korala. I, zaista, u njihovom rasporedu skriva se II koral. (*sviram svetiljke*) Ko bi mi čitao misli, mogao bi reći: To je varka! Ti ne sviraš prave svetiljke! Njihov pravi raspored izgleda ovako: (slika) A ovako zvuči, i ne skriva nikakav koral (neko svira prvi raspored svetiljki).“³¹

Ukoliko se u ovom trenutku zanemari izvesna ironija sa kojom Radovanović opisuje povezivanje slike svetiljki i drugog korala, zatim samo sviranje svetiljki, ono što je nezanemarljivo i implicitno (i na ovom mestu, kao i u primeru 1) jeste to da svaki grafički prikaz, sačinjen iz nekakvih znakova, sadrži skelet koji je moguće muzički interpretirati. Zar nije upravo do takve vrste skeletnosti Radovanović i želeo redukcionistički da stigne – lišene

²⁷ Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 53.

²⁸ Isto, 54.

²⁹ Isto.

³⁰ Isto, 72.

³¹ Isto, 75.

dinamike, artikulacije, agogike, ritma, boje? Dakle, čista muzička skica – grafički prikaz. S druge strane, ako je poenta koju je Radovanović želeo da istakne – *neizrecivo*, onda je pitanje moguće i drugačije postaviti: gledajući u svetiljke mi nećemo realno čuti muziku, ali imaginarno možemo da zamislimo melodijsku liniju i da je u unutrašnjem uhu interpretiramo pa i zaista odsviramo; s druge strane, da li svirajući mi ‘vidimo’ nekakav likovni oblik/crtež? Patitura jeste vizuelna prezentacije muzike, ali ona kao i slika/crtež, sama po sebi ‘ne zvuči’. Pri sviranju neke improvizacione melodijske linije, bez prethodnog uvida u partituru, da li možemo da kažemo da zvukom slikamo? Drugim rečima, da li interpretacija – pošto se autor zalaže za to da muzika ne postoji u partituri već samo pri zvučanju – sadrži vizuelno? Doslovno, ne. Preneseno, itekako. Samim tim što se ustalila praksa da ‘kretanje’ melodije opisujemo terminologijom koja više odgovara vizuelnom domenu – ‘naniže’/‘naviše’, mi možemo prema onom čutom da napravimo nekakav crtež. Mirjana Veselinović-Hofman navodi Radovanovićev stav da se „zapisivanje“ muzičkog teksta „odvija posredstvom znaka kao ‘omogućivača’ konzervacije dela u nezvučnom stanju, a neprimetnog u zvučnom“,³² i zaključuje da Radovanović upućuje i na svoja ontološka uočavanja. Prema tome, on „implicira da muzičko delo egzistira u dva vida: u zapisu – kao nepromenljivo, ‘konzervirano’, i u zvučnoj pojavnosti, kao ‘oslobođeno’, ‘oživljeno’. Takođe, i da je zapis – mada ‘nepostojeći’ tj. nevidljiv pri zvučanju – upravo onaj vid dela u kojem egzistira ono čime je definisana suština njegovog bića.“³³ Ipak, reklo bi se da je sam zapis itekako prisutan, postojeći i vidljiv pri zvučanju, pre svega samom interpretatoru – budući da je vežbajući verovatno fotografski zapamtio svaki njegov detalj, ali i muzički obrazovanim slušaocima, koji prema onome što čuju mogu da skiciraju partituru u mislima. Drugim rečima, to bi bilo isto kao kada bi se reklo da je tekst, odnosno književno delo, nepostojeće pri recitovanju/izgovaranju. Međutim, ono što je značajnije od toga jeste pitanje na koji način svaki pojedinac skicira/vidi tu partituru i čuje tu muziku? I upravo u vezi s tim, pišući o fenomenološkim aspektima Radovanovićevog stvaralaštva, Mirjana Veselinović-Hofman ističe da njima dominira „problematika *slušnog izgleda*“, odnosno, upravo pitanje percepcije i recepcije muzičkog oblika. Autorka ističe da Radovanović zapaža „razliku između muzičkog oblika kao *šematski apstrahovanog*, i oblika *u doživljaju*“; Veselinović-Hofman precizira da se „prvi identifikuje analitičkim putem i ima smisao ‘apsolutnog’, s obzirom na to da

³² Владан Радвановић, *Процес творења*, 1963, 42, (рукопис). Nav. prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 100.

³³ Исто.

predočava utvrđene formalne nivoe međusobno zavisnih konstituenata, što znači, jednu objektivnu statičnu situaciju“ dok, sa druge strane, „oblik u doživljaju nikad nije podudaran sa tim nepomičnim apsolutom, budući da ‘nastaje’ tokom procesa percepcije i recepcije dela.“³⁴ Samim slušanjem recipijent se fokusira na određene momente muzičkog toka, koje Radovanović formuliše pre kao „tragove najzapaženijih detalja“, a ne celinu.³⁵ Kako svaki slušalac prema ličnim afinitetima i sposobnostima ‘sabira’ te ‘detalje’, Radovanović posebno ističe i podržava spektar lične motivisanosti pri formiranju *slušnog izgleda*. „Kombinovani sa materijalom retencije, koji Radovanović naziva *fantom-događajima*, svi ti tragovi čine *splet šaru* unutarne prostornu, u kojoj su zadebljanja, istanjenja, pojačanja i oslabljenja, u stvari, pretvorba tonskih visina, vrsta zvuka, naboja, dinamika, ritmičkih učestalosti, tekstura.“³⁶ Možemo se na trenutak zamisliti nad činjenicom da je diskurs vizuelne umetnosti konstantno prisutan pri objašnjavanju muzičkih struktura, a sasvim je poznato i da vizuelni umetnici koriste muzičke termine kako bi objasnili svoje vizuelne kompozicije, kao, na primer, Paul Kle (Paul Klee), da izdvojimo samo jednog. U tom smislu, nepravедно je davati veći kredibilitet muzici u odnosu na sliku, u kontekstu ‘pričinjavanja’ drugog medija. Međutim, zanemarivši to, *Pričinjavanja* u celini imaju jedan plemenit cilj, a to je razvijanje ‘mentalističke delatnosti’ recipijenata. Radovanović navodi da su tekstualni ospisi radnji, namera i stanja, ilustracije i notni zapisi imali ulogu objekata koji uslovljavaju i formalne odnose, i u poslednjem *Pričinjavanju* on posmatraču nalaže ‘oduzimanje’ upravo svih tih „konkretnosti“, koje je na kraju predočio grafički kao shemu, konstrukciju, „položaj i preobražaje pojmova u koordinatnom sistemu intenziteta i vremena“. On i za nju (shemu) piše da je „samo materijalni prikaz nečeg o čemu je potrebno steći sopstvenu predstavu“, i posle upućivanja na redukciju u četvrtom delu, poziva recipijente da zadrže ono „što se... obrazuje u predstavi“, što se može „zaimati kao grudva smisla, značenja“. Autor sumira da je

„u četvrtom delu *Pričinjavanja* izveden dvostruki obrt od oblika ka ideji, i potom od ideje ka obliku. Prvi korak je poziv na oduzimanje konkretuma koji ima ‘baš ovakvo ostvareno *Pričinjavanje*’, i na ostavljanje onoga što se ‘lično nezainteresovanom obrazuje u svesti kao grudva značenja’. Drugi korak traži da sve ideje obuhacene radom – pričinjavanje, stvorenost, mučenje, i ostale – postanu za drugoga slične bilo kojem materijalu ‘od kojega se nešto da načiniti’, traži da se u drugome prevedu ‘kao unutarne zapleten oblik.’“³⁷

³⁴ Isto, 147–148.

³⁵ Isto, 148.

³⁶ Vladan Radovanović, „Oblik, struktura i zvučni kvalitet“, *Delo*, 1969, XV/5, 569. Nav. prema: Мирјана Веселиновић-Хофман, nav. delo, 148.

³⁷ Vladan Radovanović, *Projektizam...*, nav. delo, 80.

Tako se, sve što je u *Pričinjavanjima* nastupilo kao određeno svojstvo ispoljeno ili samo nagovešteno, ‘odljuskalo’ od svoje opazive predmetnosti, apstrahovalo se na kraju u nekakav izvod, shemu, konstrukciju. I na kraju, autor zaključuje da su „*Pričinjavanja* kao delo manje u opazivim vizuelnim, zvučnim i smisaonim svojstvima“, pravim „radom“ u *Pričinjavanjima* Radovanović smatra samo ono što je pobuđeno njegovim „predlošcima, u svesti drugog obrazuje kao predstava“, i dodaje da o toj tuđoj predstavi on ne može ništa saznati – „o njenoj prirodi može znati samo taj drugi.“³⁸ Ovo može biti shvaćeno i kao pohvala individualizmu i subjektivizmu, veličanje svačije kreativnosti i ličnog doživljaja, pohvala različitosti i jedinstvenosti svakoga!

I kao što je Radovanović na jednom mestu istakao da je moguće pojmovno opisati muku, ali da taj osećaj na papir ne prelazi, već muka ostaje u onom ko je oseća, tako i zajedničke osobine muzike i vizuelne umetnosti ostaju izvan projekata, u posedu *umnika* – u svakome od nas, u našim intimnim impresijama, u asocijacijama koje nam u međusobnom delovanju zajednički iniciraju, enkapsulirane u onom neizrecivom naše individualne mentalističke delatnosti.

³⁸ Isto.

LITERATURA (IZBOR):

- Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике XX века: једна музиколошка визура*, Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Popović Mladenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Београд: Факултет музичке уметности, Signature, 2009.
- Popović Mladenović, Tijana: *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Београд: Факултет музичке уметности, 2015.
- Radovanović, Vladan: *Vokovizuel*, Београд: Nolit, 1987.
- Radovanović, Vladan: *Muzika i elektroakustička muzika*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- Radovanović, Vladan: *Projektizam: Mentalističko stvaralaštvo 1954–2006*, Београд: Топу, Музеј Макура, 2010.
- Radovanović, Vladan: *O mojoj poetici*, из текста преузетог са официјелног сајта уметника: <http://www.vladanradnovanovic.rs/poetika.html>.

Neda Kolić

MUSIC AND VISUAL BETWEEN ART AND *UMNIKA*:

***PROJEKTIZAM* BY VLADAN RADOVANOVIĆ**

SUMMARY: Does music exist in visual arts, i.e. do visual arts exist in music? Is it – and if the answer is positive, where is it – possible to locate (key) points of intersection of these different arts and media? These are some of the questions for which I sought the answers reading *Projektizam* by Vladan Radovanović, and this text in front of you represents a segment of notes I wrote down as potential answers found somewhere between those „mental works“ in which the author explicitly examined a common occurrence of these artistic genera and their respective media.

KEY WORDS: Vladan Radovanović, *Projektizam*, art, *umnika*, visual in music, music in visual art.