

d

9/2022

Z V O Č N A U M E T N O S T

– U V O D V T E M O –

Luka T. Zagoričnik

Zvočna umetnost

3

P O G O V O R

Borut Savski:

»Pomembna je etična dimenzija.«

7

– R A Z P R A V E –

Primož Trdan

Zvočni prehodi: zvočna umetnost, glasba in muzikologija

23

Nina Dragičević

Študije zvočnosti: da so tu od nekdanj, da so nove, da se je težko pogovoriti, da se nam morda ni treba, da pa poslušanje ni kar tako

31

Luka T. Zagoričnik

Vstopanje v različna polja zvočne umetnosti

69

Jaša Bužinel

Konceptronika: zvočna umetnost v (post)klubski izkušnji

85

Katarina Radaljac

Razgrinjanje okoljskega opustošenja s čezvrstno zvočno umetnostjo

98

Boštjan Perovšek

Zvok kot nematerialna kulturna dediščina

109

— I N T R O D U C T I O N T O T H E T H E M A T I C I S S U E —

Luka T. Zagoričnik

Sound art

124

Zvočna umetnost

Luka T. Zagoričnik

Tematski sklop, ki je pred vami, je posvečen zvočni umetnosti (*sound art*). Zvočna umetnost je skupni imenovalec, ki povezuje različne prakse umetniškega ustvarjanja, katerih glavni medij je zvok – zvok kot ne samo glasba, ampak kot širša entiteta, ki je v stiku z različnimi tokovi sodobne glasbe, a se hkrati napaja tudi drugje, predvsem v sodobni umetnosti ter v interdisciplinarnem polju študij zvoka, elektroakustične in elektronske glasbe v povezavi z novimi tehnologijami in v stiku z novimi mediji in neustaljenimi prostori predstavljanja, kot so galerije in muzeji. O vzniku zvočne umetnosti lahko govorimo že v povojnem obdobju prejšnjega stoletja, vendar se te letnice z novimi raziskavami in novimi kuratorskimi praksami vse bolj premikajo, pojavljajo se nove interpretacije del iz polpretekle zgodovine umetnosti. Vsekakor pa zvočno umetnost temeljno zaznamuje razpoka med zvokom in tonaliteto, med sistemom, ki ga pojmuje kot glasbo in je zakodiran s svojimi pravili, institucijami in načini predstavljanja, in zvokom, razumljenim kot svojstveni sloj šuma oziroma kot široki potencial, ki nato vstopa v odnose s poslušanjem, našo percepcijo, vstopi v resonanco prostora in širi pomenski prostor, ki ga tradicionalno vzpostavlja glasba. Pri tem se seveda nasloni tudi nanjo in določene dogodke, ki so v preteklosti razklenili njen formalni okvir. Pri tem je tehnologija odigrala ključno vlogo, predvsem teh-

nologija za reprodukcijo zvoka in posredovanost glasbe z raznolikimi mediji, od izključno zvočnih do avdiovizualnih, ter vpetost v forme in koncepte upodablajočih in performativnih umetnosti, v polje sodobnih znanosti ter literarno eksperimentiranje. Z njeno pomočjo so se v zadnjih treh desetletjih nekatera glasbena obrobja lažje izrazila in na novo spodbudila zvočne prakse in estetske premisleke, ki so na glasbenem obrobju obstajali že v preteklosti in so se ravno s pomočjo zvočne umetnosti v zadnjih letih izraziteje vpeli v glasbeni diskurz. Obenem so se lahko izčistile prakse in razmišljanja nekaterih umetnikov, ki jih je sistem sodobne umetnosti dolga leta vpenjal v polje intermedijske umetnosti. Zvočni umetnik_ica (*sound artist*) je danes splošno priznana oznaka, pod katero se snuje in vstopa tako v sistem sodobne umetnosti kot glasbe. Seveda ne brez napetosti, konfliktov in nesporazumov, a obenem ne moremo reči, da ni tudi medsebojnih oplajanj in širjenj obzorij na obeh straneh. Za zvočno umetnost bi lahko ohlapno zatrdili, da večkrat ustvarja s tisto materijo, ki jo glasba razume kot »izvenglasbeno«, kot nekaj, kar ni vtakano v njeno inherentno formalno zgradbo, kot jo je denimo razumela in pomensko členila pretekla muzikologija ali kritika popularne glasbe. Obenem je zvočna umetnost naredila premike tudi pri dojetanju sodobne umetnosti, na ravni forme, procesa, njenega beleženja in arhiviranja ter prezentacije in, nenazadnje, predružačila je razstavni prostor in odnose, ki jih ta vzpostavlja. V teh trkih in vmesjih se počasi dogajajo spremembe, ki vplivajo tako na samo sodobno umetnost kot na glasbo, te premene pa potekajo na ravni preučevanj obeh, na estetskih, organizacijskih, znanstvenih, sistemskih in potencialno tudi na družbenih.

Gost rubrike Pogovor, *Borut Savski*, je eden izmed pionirjev zvočne umetnosti pri nas, ustvarjalec, ki je snoval še pred uveljavitvijo samega pojma. Izhaja iz medijev in sodobne digitalne tehnologije. S kolegi in kolegicami je vzpostavil živo polje, ki je bilo tako v dialogu s preteklimi kot aktualnimi snovanji pri nas in v svetu. Razlikovanje od glasbe se zdi pri tem vzpostavljanju lastne ustvarjalne poetike nujno. Vmesniki, algoritmi in ustvarjanje lastnih zvočno-mehaničnih naprav in zvočil ter kasneje novih prostorov za umetniško ustvarjanje so del iste agende iskanj novih prostorov za drugačno »produkcijo umetnosti« izven ustaljenih umetniških, glasbenih, produkcijskih, političnih, tržnih in družbenih okvirjev.

Vmesja med glasbo in zvočno umetnostjo ležijo v srčiki zapisa muzikologa *Primoža Trdana*, ki nas tja precizno umešča s pomočjo domačih in tujih ustvarjanj. Če po eni strani razlik med glasbo in zvočno umetnostjo ne smemo spregledati, ne smemo prezreti tudi stičišč, ki se danes artikulirajo in medsebojno oplajajo ravno v tej razliki.

Nina Dragičević nas v zgoščenem prikazu zvočnih raziskav umesti na razpotja teoretskih razmišljanj o zvoku kot hrbtišču sodobnih razmišljanj, ki niso zgolj teoretska podstat zvočnim umetnostim, temveč lahko v zvoku slišimo nove možnosti, razbiramo številne družbene vzorce, represije, potlačitve in emancipatorne učinke, obenem pa tudi drugačno zgodovino, kritike politike, (post)kolonializma, spola, okoljskih problematik ..., tem, ki se odstirajo v številnih delih zvočnih umetnikov ravno ob rabi zvoka kot svojstvenega agensa. Obenem so po avtorici zvočne raziskave transdisciplinarno polje, ki med seboj povezuje številne discipline, a jih hkrati tudi presega, jih preči in tudi njim postavlja nova vprašanja in izzive.

V svojem sestavku se lotevam različnih akustičnih teritorijev, ki jih zavzema zvočna umetnost, predvsem ob lastnih srečevanjih z njo, z vpetostjo v dela in razmišljanja o njej. Ob tem razmišljam o zvoku, utelešenem v nemem mediju skulpture, v glasu in radijskem prenosu, v tekstu, znaku in podobi, v vizualni govorici, zvočnem zapisu, materiji, mediju, v avdiovizualnem polju, v vsakdanjem okolju, v javnem prostoru in formi zvočnega sprehoda (*sound walk*) ter v galeriji in o številnih diskurzih in tematikah, ki se s tem odpirajo.

Če zvočna umetnost vstopa v širši kontekst sodobne umetnosti, pa se ne more izogniti niti svoji integraciji v popularno kulturo. O tem piše *Jaša Bužinel*, ko zagriže v aktualni pojem konceptronike, ki opredeljuje produkcijo elektronske glasbe, ki se vpenja v sorodne konceptualne okvirje. Kar ni nič presenetljivega ob dejstvu, da smo v vsakdanjem življenju vse bolj vpeti v intermedijsko okolje, preko katerega se posreduje tudi popularna kultura in popularna glasba, ki tako tudi postane ena izmed zvočnih usedlin zvočnih umetnikov in njihovih premišljevanj o zvoku. Seveda so konteksti tu drugi, smo še vedno na prelomnici med visoko in nizko kulturo, ki še vedno vztraja v ozadju, čeprav se vztrajno lomi. S tem pa se v kontekstu elektronske glasbe in njenega klubskega habitata odpirajo številna vprašanja in problemski sklopi, ki se bodo razvozlati šele v bodoče.

Negotova prihodnost našega življenjskega prostora v obliki hude okoljske krize je tiho hrumenje, ki preži na naš vsakdan in se vedno bolj odraža tudi v naši zvočni realnosti. Zvočna umetnost jo odstira in o njej premišljuje z različnimi zvočnimi praksami, tudi v povezavi s sodobnimi znanostmi. Te premisleke in prakse nam predstavi *Katarina Radaljac*, ki razmišlja tudi o vlogi živali v zvočni krajini, našem odnosu do njih in zmožnosti njegovega spreminjanja s pomočjo medvrstne in čezvrstne glasbe in zvočne umetnosti.

Tu vstopimo tudi na področji zvočne ekologije in bioakustike, ki sta že vrsto let vpljeni v delo *Boštjana Perovška*, še enega pionirja zvočne umetnosti pri nas, ki zaokroži sklop z refleksijo svojega ustvarjanja in raznolikih del, nastalih v različnih kontekstih. Ob muzejski izkušnji svojih zvočnih praks premišljuje o zvoku in njegovih sledih tudi kot o naši nesnovni kulturni dediščini. Ta z zapisom preneha biti minljiv spomin, sam zvočni zapis pa v sebi odkriva številne ravni naše družbe, okolja in bivanja v njem.

Zvok je v našem življenju prevečkrat odrinjen na stran, s tem pa o njem premalokrat premišljujemo v vseh odtenkih, v katerih obstaja in jih preči. Zvočna umetnost nam odkriva številne njegove nianse in nam predstavi njegov fascinanten potencial, ter vpliv, ki ga ima na naše življenje. Razkrije nam nove dimenzije in načine poslušanja, s tem pa odpira tudi nova obzorja ter nova razmišljanja, kar je v času "brez alternative" še kako pomembno. Objavljeni sklop nam predstavi to razpršeno polje v vsej njegovi večplastnosti, a ga pri tem niti približno ne izčrpa. Ob vabilu k branju vas hkrati vabimo, da ob njem našpičite tudi svoja ušesa.



• Foto: Nada Žgank

Borut Savski:

»Pomembna je etična dimenzija.«

Pogovarjal se je *Igor Bašin* s prišepetavanjem *Luke T. Zagoričnika*

Intermedijski umetnik *Borut Savski* se že dolgo posveča zvoku in na svoji umetniško-raziskovalni poti zmuzljivo prestopa in preskakuje meje med glasbo, sodobnim plesom, performansom, tehnološko in vizualno umetnostjo ter intenzivno ustvarja v polju fizičnih vmesnikov, zvočnih in mehaničnih objektov ter svojstvenih instrumentov, zvočil, orodij in robotov. Odlikuje ga odprtost in svobodomiselna želja po horizontalnem in interdisciplinarnem medavtorskem sodelovanju, ki jo od leta 2007 prakticira in materializira skupaj s kolegi in kolegicami pod okriljem interdisciplinarne postaje *Cirkulacija 2*.

Sredi osemdesetih let je začel na *Radiu Študent* kot tonski tehnik, kjer je sodeloval v glasbeni in kulturni redakciji, med 1993 in 1997 pa je bil na njem zaposlen kot vodja organizacije in izvedbe programa. Bil je pobudnik in soavtor številnih medijskih projektov in svoje delovanje širil v polje novih medijev, kar je v drugi polovici devetdesetih let preraslo v *Ministrstvo za eksperiment*, ki je bilo ustanovljeno pod okriljem *Radia Študent* za raziskovanje in uporabo novih medijev s poudarkom na razvoju interneta. Poleti 1997 je z *Markom Košnikom* so -

organiziral pionirski projekt združevanja radia in spleta *Xtended Live Radio*, leto kasneje pa se je kot soavtor udeležil mednarodnega projekta internetnih aktivnosti na *Ars Electronica* v Linzu. Vzporedno z radijsko oddajo *Huda ura*, v kateri se je na Radiu Študent od leta 1999 poglobljeno loteval raziskovanja in razglabljanj o zvočni umetnosti, je bil vedno bolj aktiven in dejaven s samostojnimi in skupinskimi zvočnimi eksperimenti. Z ustanovitvijo interdisciplinarne iniciative in kolektiva *Cirkulacija 2* leta 2007 udejanja koncept sodelovalne, raziskovalne, eksperimentalne in postdisciplinarne umetnosti. *Cirkulacija 2* je model centra za sodobno umetnost, ki danes kot nekakšna delavnica, laboratorij, razstavn in predstavitveni prostor v enem domuje odprtih vrat v podhodu Ajdovščina v Ljubljani. Na postulatih povezovanja, tehnološko-umetniškega in družbenega delovanja, nehierarhične strukture (so)odločanja, univerzalnega delovanja, izmenjave in soočenj mnenj in znanj, samoprodukcije in soproductije spodbuja umetniški in tehnološki razvoj.

Na lanskem sestanku uredništva Dialogov smo uredniki za posamezna področja predlagali tematske sklope števil in kot urednik za glasbo sem predlagal številko, posvečeno zvočnim umetnostim. Večina prisotnih je v en glas vprašala, kaj so to zvočne umetnosti. Na mojo kratko razlago se je odzval kolega Ciril Oberstar in vprašal, če je to tisto, kar Borut Savski in ekipa iz Cirkulacije počnejo. Sklepal sem, da bi bilo prav narediti ne le številko, posvečeno zvočnim umetnostim, ampak tudi intervju s Savskim ...

Dokler je še živ. (smeh)

Torej, Borut, kaj so to zvočne umetnosti?

Ko sem konec devetdesetih let v oddaji *Huda ura* na Radiu Študent začel dojemati in sestavljati ta teritorij, se je to še imenovalo umetnost zvoka, šele kasneje se je prijel izraz zvočne umetnosti, ki na nek način pomeni isto. Takrat sem ves čas zanikal povezavo z glasbo in govoril, da to ni glasba. Čeprav so zvočne instalacije obstajale že v sedemdesetih letih in kasneje, se je to bolj splošno začelo dogajati v devetdesetih kot metaforično polje materialnosti, zvok poln metafor, ki se navezujejo na druge stvari in vsebine, tudi družbeno-politične teme in človekovo bivanje na tem svetu. Takrat je bila ena takšna luštna metafora resonančni prostor, ki je namigovala, da smo vedno znotraj konteksta in da se gibamo znotraj njega.

V istem času sem naredil svoj prvi projekt z ameriškim zvočnim umetnikom *Johnom Grzinichom*, Ivanom Gržiničem po naše, to je bil *Zvočni biotop*. Šlo je za „živo“ zvočno okolje, njegovo izhodišče je bil resonančni prostor. Znotraj prostora so bile resonance in kot vzvodi interaktivne premično-ojačevalne naprave, ki so v povratni zanki vplivale in ustvarile kibernetsko okolje, zvok je bil tisto, kar je bilo dostopno kot dinamični moment, ki je smisel. To sem identificiral s »To ni glasba«, saj nisem sledil glasbenim parametrom. Kasneje sem poskušal ugotoviti, kaj dela glasbo za glasbo in kaj je ne dela. To je zvok v lastni dinamiki, ki nakazuje na živost, kar sem kasneje razširil ter z živostjo umetnih organizmov, kot so software in algoritmi, skušal sugerirati ali nenazadnje v nadaljevanju tudi provocirati tako imenovano biosceno. Pri vsem tem je bistven družbeni moment, ki je prišel na dan s Cirkulacijo, se pravi soustvarjanje in druženje, kjer je etična dimenzija najbolj prisotna. To se dogaja v veliki meri v zvoku, iz katerega izhajamo in vlečemo te etične, ne pa estetske potege v ostale medije.



• Foto: Boštjan Leskovšek

Bi lahko rekli, da se je umetnost zvoka oziroma da so se zvočne umetnosti tako razširile tudi zaradi vseprisotnosti in vsedostopnosti glasbe, od lokalov, kjer nabijajo glasbo, do stadionov, kjer se odvijajo glasbeni spektakli? Da gre za odziv na potrošništvo glasbe?

Časovno se ujema, gre za sočasje, ja. V devetdesetih letih se je zdelo, da popularna glasba izgublja oziroma nima več družbene vloge kot prej, ko nas je glasba tako zelo določala. Obenem so razpoložljiva tehnološka sredstva omogočila samostojnejše delo in studio ni bil več potreben. Skozi devetdeseta smo se v *Ministrstvu za eksperiment*, ki je delovalo znotraj Radia Študent, srečevali različni ljudje, ki smo bili bolj umetniki kot pa glasbeniki – ti ostajajo konservativni ves čas. Se pravi umetniki, ki smo se identificirali kot multimedijски umetniki, ki smo šli počasi, a zelo intenzivno v umetnost zvoka. Na to je pomembno vplivala ta D.I.Y (do it yourself/naredi sam, op. I. B.) scena, se pravi, da smo začeli delati svoje instrumente. Med drugim sem srečal ameriškega umetnika *Dereka Holzerja*, ki seveda ni bil edini, ki je popadcu železne zavese odpotoval iz Amerike na evropski vzhod – nekdanje dežele pod nadzorom Sovjetske zveze – odkrivat in raziskovat morebitne drugačnosti. Šlo je tako rekoč za pionirje, ki še niso bili „naseljenci“, ki bi kradli in si prillaščali, ampak jih je res zanimalo, kaj se intelektualnega dogaja na Vzhodu, zanimali so jih novi in drugačni pristopi in tudi instrumenti, kar bi po njihovem lahko sugeriralo tudi drugačno muziko. Vendar pa je bilo tega interesa za čezmejno ali medsosedsko sodelovanje zelo hitro konec, že v letih 1997–1998 se je vse skupaj pretvorilo v potrošništvo, kar je bil prenos zahodnega ideološkega vzorca tudi na Vzhod.

V istem času sem sam začel z algoritmično glasbo. Bil sem fasciniran nad njo, zdela se mi je zelo biološka in organska. Ljudje je niso slabo sprejemali. Kasneje sem ugotovil, da nima diktirajočega ritma ali melodije, ki bi plenila čustva. To dejstvo kolikor toliko izurjenemu poslušalcu omogoča vstopiti v zvočni prostor, ki se na način skulpture kaže kot tridimenzionalen, in samostojno s slušnim opazovanjem razporejati informacije o posameznih objektih v takšnem abstraktnem zvoku.

V omenjeni radijski oddaji *Huda ura* si na poglobljen in filozofski način razlagal zvočne umetnosti. Še bolj kot za poslušalstvo je bila oddaja pomembna zate osebnno, z razmislekom si si odpiral in širil obzorja.

Seveda. Za Hudo uro sem rekel, da je to poljedeljska ura, ker sem govoril počasi, kot bi po njivici počasi oral. Sprva sem se moral znebiti kritiške misli, ki je bila takrat prisotna na Radiu Študent. Tam nisem bil zato, da bi kritiziral, ampak da bi ugotovil, kaj je dobrega v glasbenem materialu, ki sem ga spuščal v eter. Za izvedbo oddaje ni bilo gromozanskih priprav. V studio sem prišel z

naborom plošč ali zvočnih virov in med njihovim predvajanjem domišljal, kaj bom povedal. S koncentracijo na mestu samem so nastajale tiste hecne izjave o »neglasbi« ali »glasbi, ki je mrtva«. S tem sem se navezoval na tedaj uveljavljeno tezo o »koncu zgodovine« pa na tezo *Petra Barbariča*, da »rokenrol nima zgodovine«. Ti filozofski in metaforični momenti so skupaj z mojo motivacijo porivali to oddajo, ki se je vlekla celih štirinajst let. Po vseh teh letih se je izkazalo, da jo je kar precej ljudi poslušalo. Na nek način sem jo uporabil kot podlago za osebno rast.

Sredi devetdesetih let si bil vodja izvedbe programa na Radiu Študent, se pravi glavni producent programa. Koliko so ti te izkušnje pomagale pri delu v Cirkulaciji? Namreč, tako v prvem kot v drugem primeru gre za zelo heterogena kolektiva, ki ju preveva anarhičnost in kaotičnost, vendarle pa je pri obeh potreben red za izpeljavo programa oziroma projektov.

Radio Študent je pomemben moment za celotno Cirkulacijo, na njem sem se naučil delati. V obeh primerih gre za prostor, sestavljen iz zainteresiranih posameznikov in posameznic, ki se mogoče niti ne strinjajo med sabo o estetskih oblikah, imajo pa vsak svoje ideje in morajo imeti proste roke, da jih uresničijo oziroma združijo v projekt, s pomembnim poudarkom, da ne spuštijo notri mainstreama. Princip je pa isti.

Sploh ne znam razložiti, kako zelo mi je ustrezala ta relativna kaotičnost na Radiu Študent, ko ni bilo treba nikogar prepričevati za sodelovanje v projektu, ampak se je vse odvijalo spontano. Recimo, znotraj napovedovalske službe si spoznal ljudi, ki si jih povabil k projektu, nekdo drug je pripravil glasbeno opremo ali pa prišel z idejo, da bi v projekt vključili še dva njegova prijatelja s Filozofske fakultete, ki sta privlekla s seboj kakšne hecne poete, in potem smo po polnoči izvedli zastavljeno idejo. Pri Cirkulaciji je isto. Znajdemo se v situaciji, ko pridejo zraven ljudje, ki jih pravzaprav ne veš kam vtakniti, a jih vseeno vključiš v že zamišljeno instalacijo. V glavnem se da vse združiti v celoto in na nek način gre za izobraževalne vzorce, ki se ustvarjajo v praksi, ne pa na teoretski, akademski ravni. Tako se ljudje med sabo spoznavajo, obenem gre tudi za medgeneracijski preplet. Sam imam čez šestdeset let, zdaj pa v Cirkulacijo vstopajo devetnajstletniki. Lahko rečem, da gre za nadaljevanje načina dela z Radia Študent, ampak ne na avtoritaren način, ampak prijazno – na način omogočanja in ne onemogočanja. Seveda tudi v tem lokalnem družbenem obstajajo osnovna pravila obnašanja, ki se tičejo souporabe stvari in prostora – stvari je po uporabi treba vedno vrniti na prejšnje mesto, prostor je treba pospraviti – kar še zdaleč ni lahek proces za mestne fante in punce. (smeh)

To lahko povežemo tudi s principi dela *Ministrstva za eksperiment* v devetdesetih, ki so temeljili na uporabi novih tehnologij in interneta. Koliko je *Ministrstvo za eksperiment* vplivalo na tvoje multipraktične pristope?

Sam pravim, da je moj mentor oziroma simbolni oče *Marko Košnik*, ki je bil iniciator *Ministrstva za eksperiment*, znotraj katerega so sodelovali ljudje, ki niso bili radijci, ampak z drugih polj, kar je definiralo drugačno produkcijo. Kot vodja izvedbe programa na Radiu Študent sem bil z eno nogo v instituciji, kar je bilo zelo pomembno, da ni bilo večjih notranjih konfliktov. Na radiu smo imeli DOS računalnike že prej, medtem ko so se multimedijски računalniki začeli uvajati v zgodnjih devetdesetih, skoraj istočasno z internetom. Pojav novih tehnologij omogoča spremembe v funkcioniranju. Marko Košnik si je zelo želel adaptirati obstoječi princip delovanja, ki je bil „socialističen“, kopija nacionalne radijske postaje, namesto da bi postal manj potrošen, se pravi, da bi temeljil na posameznikih, ki so hkrati napovedovalci, tehniki in avtorji vsebin. Pri tem se sicer nisva nikoli strinjala, saj je bil po mojem mnenju obstoječi sistem dovolj prožen, da se je lahko neprestano prenavljal in tudi spreminjal. Osnovna struktura je bila vedno prilagojena bolj horizontalni ravni, saj uredniki na Radiu Študent niso bili vsemočni, hkrati se je omogočala kreativnost posameznika znotraj specialnosti, ki jo je imel, naj si bo napovedovalec, glasbeni redaktor, tonski tehnik. Res je, da smo takrat vseeno uspeli sugerirati možnost kombiniranih radijskih vlog, kar se je obdržalo še do danes. Strukturno smo to uspeli vzorno implementirati pri spletni strani. Vztrajal sem, da ne bomo imeli urednikov za spletno stran, ampak da bo vsak avtor skrbel za svoje oddaje. In glej, še vedno je tako in še vedno se vztraja pri tem, kar je zame osebno zelo pomemben zgodovinski dosežek. (smeh)

Takrat je bilo na Radiu Študent tudi veliko govora, kako ponovno obuditi lastno produkcijo. Kot redno zaposleni vodja izvedbe programa sem izpeljal številne neposredne prenose, recimo z *Zgaga rock festivala* leta 1996, ko smo cel radio oziroma studio preselili v Spodnji Hotič pri Litiji, od koder smo oddajali in izvajali program. Razbili smo radio kot zaprto profesionalno enklavo, ki deluje v predvidljivih okoliščinah. Šli smo ven iz institucije na domove ali v klube in galerije ter od tam oddajali. Tako smo odnesli oddajnik v klub, recimo v *B51* ali *K4* ali *Galerijo Kapelico*, in izpeljali prenos koncerta ali dogodka. Radio smo prenesli drugam in postal je bolj fizičen. Tudi to se je očitno ohranilo. Recimo, letos je kulturna redakcija Radia Študent pripravila razstavo svojih likovnih del v Cirkulaciji – to je potem lastna produkcija in ne zgolj medijsko spremljanje. To je nuja, da se prodira iz radijskega etra v fizični prostor in se na takšen način formira socialna mikrostruktura.

V istem času si začel ustvarjati svoje umetniške projekte in prvi je bil omenjeni *Zvočni biotop*, ki se je odvijal v Galeriji Kapelica na Kersnikovi 4 v Ljubljani. Ta je bila takrat pomembna za razmahnitev body-arta pri nas, z današnje distance pa lahko odkrijemo zamatke podlage za razvoj zvočne umetnosti v Sloveniji.

Jurij Krpan, ki je vodil Kapelico, je bil zelo odprt človek in je sprejemal nove iniciative. Njegova preferenca je bil body-art, nas je imel vzporedno notri, kasnejše estetske determinante, na primer bio-art, so prišle za nami. Midva s *Stefanom Doepnerjem* iz Cirkulacije sva zadnjič sodelovala v Kapelici 2007–2008. Jurij je imel v mislih laboratorijsko situacijo in je morda mislil, da smo kompatibilni, vendar sva midva šla po svoje, kar je bilo čisto v redu za vse nas. Tudi sam sem bil vedno odprt, odprtost je namreč moja lastnost tako za časa dela na Radiu Študent kot danes v Cirkulaciji. Pomembno je, da se te ne zavrne, ko se pojaviš v nekem prostoru s svojimi predlogi in idejami. To je bistvena lastnost prostorov in ljudi, ki organizirajo dejavnosti. Kot rečeno: omogočanje in ne onemogočanje.



• Foto: Nina Pernat

S Cirkulacijo ste šli po svoje, v tovarno Rog ...

Zasedba Roga se je zgodila leta 2006. Takrat sva s Stefanom opazovala dogajanje in bila prisotna na sestankih, vendar nama je bila zadeva preveč ideološko naravnana, recimo skupna raba vseh stvari, kar je precej ljudi odvrnilo, ali tisto štiriindvajseturno vztrajanje na lokaciji, ki je že v nekaj mesecih ljudi povsem utrudilo. Naslednje leto sva spet prišla pogledat. Še pred tem sva preverila vse mogoče privatne opcije, med njimi je bilo kar nekaj tistih še nedokončanih divjih privatizacijskih zadev, na primer, ko sva se zanimala za prostor v kompleksu *Slovenijavino* v spodnji Šiški, sta bila od cele tovarne ljudi prisotna samo še tajnica in direktor. Na najin predlog, če bi lahko izvajali pri njih svojo dejavnost, so odgovorili, da imajo drugačne ideje. Potem so prodali tisto zemljišče in je bila potem nekaj let gradbena jama in so zdaj bloki. Leta 2007 je v Rogu ideološko monolitno srednje nadstropje na nek način eksplodiralo in se izpraznilo, medtem ko so hišice ob robu Roga postale specializirane postaje različnih interesov. Prišli smo v *Socialni center Rog* s predlogom, da bi bila tudi Cirkulacija tam prisotna in aktivna, bili so za in dobili smo zelo ugodno stavbo. Tam smo srečali še eno interesentko za prostor *Majdo Gregorič*, kasneje se je prek *Boštjana Leskovška* pridružila še *Ksenija Čerče* – vsi smo bili ustanovni člani *Cirkulacije 2*, kot je bilo ime stavbe, ki so nam jo dodelili.

Ta stavba je bila proizvodni predel, ki se mu je reklo Cirkulacija 2, a ne?

Da, to je bila toplotna postaja, ki se ji je reklo Cirkulacija 2. To pomeni, da je nekje obstajala tudi Cirkulacija 1, za katero pa ne vemo, kje je bila. Še danes imamo tablico s tem napisom, ki je že čisto zarjavela, samo ime pa nosimo naprej.

V primeru Cirkulacije 2 in njenih aktivnostih je zanimivo, da se ves čas dogajajo in odvijajo neka naključja.

Možnost, želja in motiv so vedno latentno prisotni. Recimo, dokler nisem srečal Stefana, ni bilo tako očitno, da hočemo imeti prostor. Okoli leta 2006 sem se vrnil h koreninam tistega, kar smo počeli v okviru *Ministrstva za eksperiment* na Radiu Študent. V navezavi s Kapelico in znanko *Reni Hofmüller* iz Gradca, kjer ima *galerijo ESC*, sem prek takratnega društva *Trivia* organiziral izmenjavo, ki je bila neposredna predhodnica Cirkulacije. Naša želja je bila pomešati ljudi, mlade in stare, z vizualno umetnostjo, videom in zvočno umetnostjo oziroma abstraktnim zvokom, s poudarkom na sodelovanju in prehajanju mej ter preverjanju, kakšna je situacija in scena tu in tam. V

vsaki izolirani mestni enklavi namreč nastanejo situacije, ko ljudje razvijajo podobne stvari in estetike. In tako jaz tam srečam »Boruta iz Gradca«, če je ženskega spola »Borutko« oziroma Reni in tako se sprožijo družbeni ojačevalci, s pomočjo katerih eni in drugi energetsko pridobijo. Ob željah in idejah so pa še naključja. Če ne bi bilo tam Stefana, ki je predlagal, da naredimo skupni prostor, in Boštjana, ki je bil tudi za, se ne bi zgodila Cirkulacija, h kateri sta se potem priključili še Majda in Ksenija. Ko je Stefan šel za nekaj časa nazaj v Nemčijo, sva bila z Majdo izredno močna motorja Cirkulacije. Samemu se mi to ne bi dalo početi, ker to ni delo za enega, oziroma ne bi vsiljeval svoje vizije nehvaležnemu okolju. Naključja so vedno in to so hecna in nenadejana srečanja. Če imata dva približno podobno željo, potem to naredita, vendar to zahteva, da sta v osebnih odnosih in da gre za prijateljsko zavezo. Sam ne verjamem v profesionalne odnose, ki se jih plača, saj kmalu ta denarna simbolika postane izključna motivacija, ljudje pa se utrudijo in nato postanejo egoistično razpoloženi in leni.

Iz tega izvira, da so vsi vaši dogodki brezplačni in je nanje prost vstop?

To je nuja. Vedno smo bili sofinancirani iz javnih sredstev in če je tako, mora biti vstop prost, kar pa tudi pomeni, da si lahko privoščimo oziroma se gremo svojo estetiko, da smo skrajno resni pri tem, kar počnemo, in ni koketiranja z občinstvom.

Od kod potreba po sodelovanju s tako pestrim segmentom umetnikov?

Gre bolj za posledico. Na koncertu ali prireditvi spoznaš človeka, recimo kiparja, ki ga zanima zvok. Zanimivo je, da kiparje bolj zanima zvok kot slikarje, ki težje doumejo tretjo dimenzijo. Ta je kiparjem veliko bolj dana in so veliko bolj abstraktno razpoloženi. Slikarji so bolj vezani na barve – no, ki pa so tudi v zvoku. Danes se mi niti ne zdi več, da so samo kiparji bolj odprti. In če se vrnem k vprašanju – ko spoznaš ljudi in v pogovorih njihov odnos do sveta, kaj jih žene in vodi, se na tem nivoju povežeš in sestaviš. Bistveno je, da se ti odnosi uresničijo ob sodelovanju pri konkretnih projektih.

Če se ne motim, imaš status intermedijskega umetnika.

Tako je, takšen naziv so mi dali leta 2004, ko sem zaprosil za status samozaposlenega v kulturi. Vendar se imam za interdisciplinarnega umetnika, kar zame osebno pomeni isto kot intermedijski. Interdisciplinarnega umetnika so nekaj časa imeli na seznamu poklicev samozaposlenih v kulturi, ki so ga

potem eliminirali, ker ga nihče od pristojnih uslužbencev resorjev na Ministrstvu za kulturo ni hotel na svojem spisku. Cirkulacija 2 se še vedno deklarira kot interdisciplinarna postaja, nikakor pa ne intermedijska, ker je to birokratsko-političen termin. Če že imajo poklic na tem spisku, ki mu rečejo intermedijski umetnik, me ne moti, zase pa vem, da to, kar delam, je povezano z elektroniko in tehnologijo, kar oni razumejo kot intermedijsko umetnost, hkrati delam s plesalci, kiparji, slikarji ipd.

Vendar nisem samo intermedijski umetnik, ampak tudi skladatelj. To je bolj konservativna razporeditev del, ki poteka v teatrih, kjer so skladatelji tisti, ki proizvedejo zvok za predstavo. Najprej sem bolj tehnično sodeloval s Košnikom pri njegovih intermedijskih predstavah, nato pa v plesnih performansih *Mateje Bučar*, ki pa mi je nekoč rekla, naj naredim muziko zanje. Za to scenško muziko lahko rečem, da je po definiciji nedodelana, ker se dozira v živo. Mateja je izjemno odprta za abstraktne šume, ki imajo močno dramatično vlogo in energetsko določajo in dajejo prostor plesalcem. Na podlagi dvoletnega dela za njeni predstavi sta nastala cedeja s scenško muziko, s katerima sem se potem uvrstil tudi med skladatelje.

Razširil si svojo dejavnost.

Tako je.

V pogovoru si že nekajkrat omenil tridimenzionalnost zvoka, ki se zdi ključna pri tvojem ustvarjanju. Jo lahko razložiš?

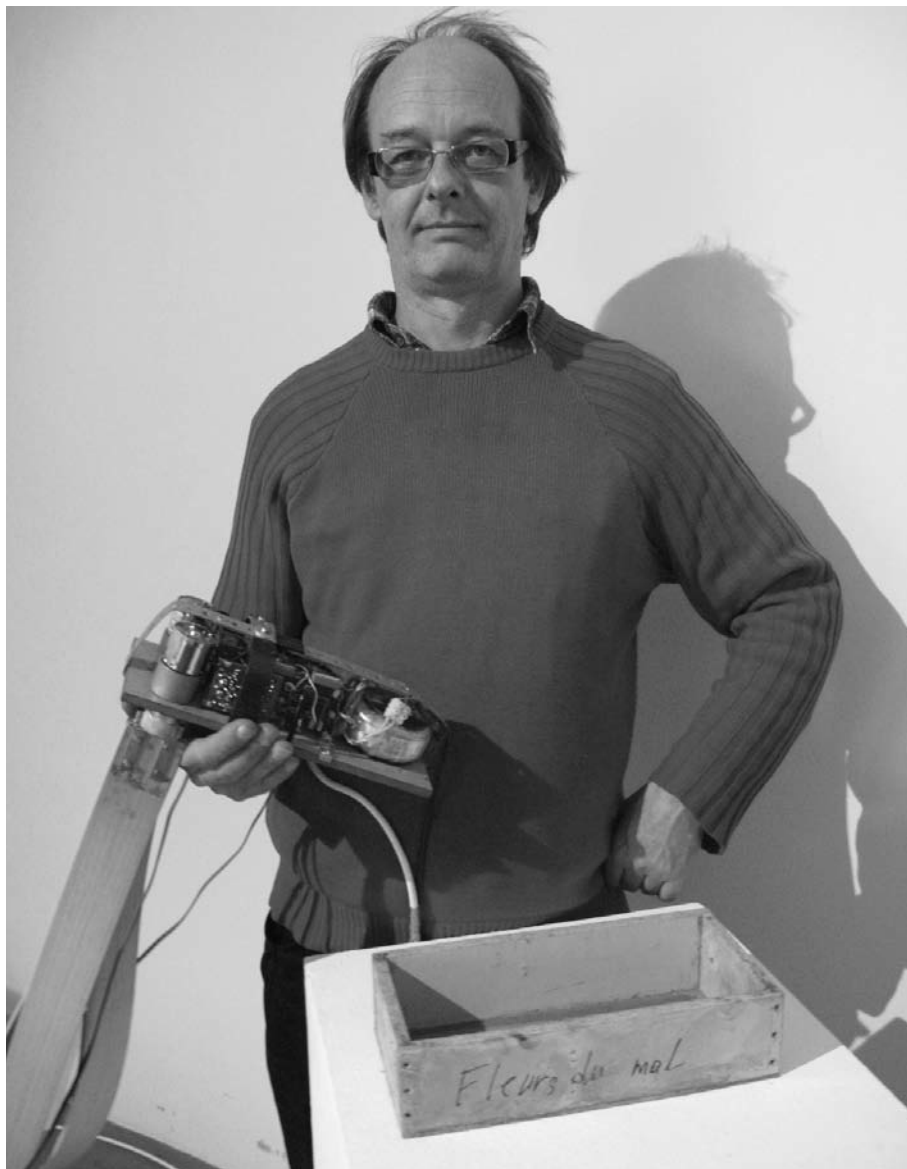
To bi povezal s fazami odraščanja in razvojem možganov. Abstraktno razmišljanje se nam lahko izjemno razmahne pri desetih–enajstih letih in je zelo spodbujeno z glasbo. Te zadeve sodim po sebi, zelo ljubiteljsko in malce poplošujem. Ko se nam tako odpre in sestavi abstraktno razmišljanje, se nam odpre tretja dimenzija, ki se kaže na način razmišljanja o kompleksno soobstoječih „stvareh“ in z možnostjo načrtovanja, ko lahko pogledaš naprej in vidiš hkrati različne kombinacije, lahko pa se vedno osredotočiš tudi na posameznosti. To nam je dostopno, vendar ne stoočstotno. Če poskusiš narisati kakšen načrt v treh dimenzijah, se ti slej ko prej nekje zalomi, so namreč meje takšnega razmišljanja. Razmišljanje je lahko tudi zgolj dvodimenzionalno. Recimo, tisti, ki razmišlja, da si bo v življenju naredil hišo in družino, zame razmišlja zelo dvodimenzionalno. Domišljija je, da ji daš možnost in pot, čeprav se ideje na koncu sploh ne uresničijo in ne materializirajo. Recimo, zvoku je težko reči material. Eden mojih ljubiteljskih razmislekov je teorija, da je vse materialno. Gre za dokaj idealistično smer filozofije, ki pa obstaja. Karkoli se ti zgradi v glavi, naj si bo samo stavek, je že materializacija. Re-

cimo, »*Iz take smo snovi kot sanje*«, sicer ne vem, kdo je to napisal, ampak ta verz govori o tem, da je vse snov. Ideje so snov in to zelo trdne, kadar so ideologija. Za zvok pravim, da je mehkejša snov, tridimenzionalnost pa je samo še dodatek k temu, ki vključuje tudi dimenzijo hkratnega sobivanja zvočnih entitet in časa. V zvezi z zvokom je tako, da moraš znati stopiti v polje med dva zvočnika, kar je dvodimenzionalno, in v tem namišljenem prostoru se razporedijo zvoki. To ni akustični fenomen, ampak miselno-domišljjski. V Cirkulaciji smo to v akustiki poskusili s premičnimi zvočniki po celem prostoru, kar je popolnoma drugačen sistem kot s stereo zvočniki. V našem primeru se namreč zvok odbije od sten in nato pride v uho in to je zvok prostora. Ta logika je obstajala v času hi-fi sistemov in je bila zelo ezoterična, danes, ko se mi zdi kultura zvoka zelo nizka, sploh ne obstaja več. Sem pa nedavno dobil s Kitajske vibracijske zvočnike, ki se jih da na površino in potem površina igra – to bomo še naredili.

Sam izdeluješ in prepariraš instrumente, aparate in stroje. Zakaj se tega lotevaš, ko pa nam tehnološki trg ponuja tako rekoč že vse v uporabo? Gre za obliko gibanja proti ustaljenemu toku?

To je moje etično stališče, pravzaprav izhodišče, da instrument, ki ga igraš, moraš narediti sam. Naredil sem že par takšnih instrumentov. Recimo, enega sem poimenoval po radijsko *okrogla miza*. Gre za dobesedno okroglo mizo, za katero so senzorji in za katero sedijo vsaj trije; ne samo dva, ker če sta dva za mizo, to ni javni diskurz, ampak morajo biti vsaj trije, ki so mala množina. Nedavno sem slišal, da je šele pet velika množina. No, to je bila mala okrogla miza s senzorji, ki so vplivali na to, da so se male plošče drugače sukale, »scratchale« so, in *Jaša Kramaršič* je to imenoval »scratchofon«. To je bil nov instrument, ki je omogočil drugačno zvočenje, torej, odmik od mainstreama in od definicij, kaj so instrumenti in kaj bi morali biti. Ob *okrogli mizi* naj omenim še cevi, v katerih so resonatorji s strunami, ali resonator iz leta 2005, ki sem ga uporabil kot instrument. To sem takrat poimenoval *bazooka* (projekt *Orožje/ orodje*) pa *truba*, kar je anagram od Borut. V istem času sem imel takšno dvojnico s pick-upi, ki je igrala zvok prek krmiljenja računalnika, z njo sem celo šel na skupno turnejo nekaj izvajalcev v Berlin, z *Matjažem Mančkom*, *Nevenom Kordo*, *Tomažem Gromom* in še kom. Zdaj imam piščali, ki pravzaprav niso piščali. Namesto pihala jim pravim *dihala*. So omejene, a imajo druge lastnosti, da se lahko odmikam od ustaljenih načinov igranja. Ko znaš hardwaresko izvesti te instrumente, se spomniš, da lahko dodaš še dva gumba za hkratno priročno igranje in dodatne funkcionalnosti. Imam tudi dve kitari, narejeni iz stola, na katerem se je rada guncala moja rajnka mati. To je pravzaprav citat stare zgodbe, kako je neka mlada ženska na pečini ob morju za svojim mornarjem zaman hrepenela-trohnela,

na kar je samo njen skelet ostal in na teh rebrcih je nato veter igral svojo pesem. To niso preveč resne stvari, ampak kitari sta nastali in dobro zvenita, redno in vztrajno vadim na njiju. Estetsko hočem narediti preskok iz preveč omejujoče in določujoče kitarske zgodovine. Ne vem, če mi bo uspelo.



• Foto: Boštjan Leskovšek

Tvoje ustvarjanje in razmišljanje o zvoku preveva neko nelagodje do glasbe, neka stranpot in iskanje drugih paradigem izven nje, še vedno pa ostaja v domeni zvoka, v domeni tega, kar danes širše poimenujemo zvočna umetnost. Zakaj se odmikaš od ustaljenih glasbenih praks v polje zvoka in intermedije?

Predvsem zato, ker ne znam igrati instrumenta, kar je treba razumeti kot prednost. Ob delanju razstave na temo Roga sem nedavno prišel do naslednjega domisleka: »Če je ritem, je koračnica; če ima melodijo, pa je domoljubna pesem.« Naj mimogrede povem, da sem se pri pisanju tega teksta nasljal na *Hakima Beya* in njegovi knjižici *Piratske utopije* in *Začasne avtonomne cone*, dva dni kasneje je Hakim Bey umrl – spet slučajnost. V omenjenem aksiomu gre za parafrazo tistega, kar je nekoč povzel *Lojze Peterle*: »Če je špičasto, so vile; če je ploščato, je lopata.« Nakazuje na enostavnost dojemanja sveta, ki vendarle ponuja dve izbiri. V moji parafrazi glede funkcionalnosti glasbe v teh časih pa niti tega ne. Izhodiščna slika je bila odziv na rusko-ukrajinski konflikt. V začetku te vojne je bil v Cirkulaciji prvi iz letošnje serije koncertov *Studio 8.1*, kjer je *Jan Kopač* sestavil kar dolgo skladbo z enim hecnim repetitivnim ritmom, k je včasih malo zastajal, pa potem spet pohitril, kar se mi je v glavi prevajalo v zgodnico o tem, kako slovenski fantje grejo peš na rusko fronto, tako kot v Napoleonovih časih, kamor seveda ne gredo radi, ker puščajo doma ljubice in žene, tako da morata vsake toliko časa motivacijsko vskočiti z narodobudnostjo in domoljubnostjo *Janez Janša* in *Tone Krkovič*, nakar se ritem korakov spet malo poveča in na koncu fantje celo pridejo na fronto, kar se zasliši tudi v skladbi, saj očitno na koncu sledi juriš, cvet slovenskih fantov obleži. Seveda ta moja skrajna parafraza o glasbi govori o tem, kako nič več ne velja in ko se termini, kot je domoljubje, prilijepejo na nas in se nam skušajo sugerirati kot relevantni, da jih potem identificiramo kot neuporabne in sovražne. Če se ob tem lahko režimo, je še v redu.

Termini nas pogostokrat zaslužnijo. Se ti ne zdi, da tudi uporaba termina, kot je zvočna umetnost ali umetnost zvoka, postavi okvirje? Sam ves čas siliš čeznje.

Okvirji so lahko samo konceptualni, ki si jih sam postaviš. Na primer, *Mateja Bučar* reče: »*Tole je naše okolje in v tem okolju, ki sicer ni plesno okolje, bomo naredili koreografijo,*« in tako se namenoma omeji, a hkrati odpre polje za nove vokabularje. Zvočna umetnost naj bi se še vedno manj držala okvirjev in je za zdaj še dosti odprto področje. Vendar se vokabular polni. S tem, ko se vedno bolj determinira, se hkrati polje svobode ustvarjanja siromaši. Potrebno je konceptualno določiti nove simbolne meje, ki omogočajo kreiranje novega vokabularja. Seveda ostajamo v domeni umetnosti zvoka. Ljudje so sicer različni in nekateri imajo probleme, da morajo vedno zapakirati estetsko obliko. Tako naletiš na zvočne umetnike, ki lovijo lepoto, kar je morda po -

dobna konservativnost kot recimo domoljubna pesem, ki lepotiči stvari. Tukaj bi rad poudaril, da bi morali zapakirati stvari v etično obliko. In kako pokažeš etiko? Ne direktno, ampak v procesu nastanka dela. Etika ne sme biti prisotna v neposrednem dopovedovanju, kaj je prav in kaj narobe, ampak v praksi v načinu družbenega obnašanja, na primer etika dela. Sam sem so-vražnik estetike in lepote.

Za Cirkulacijo je zelo pomembno, da ima svoj prostor, da ima svoj domicil.

Prostor je izjemno pomemben in pogoj za kakršnokoli skupnost. In skupnost ni nujno nekaj zelo enotnega. Nismo tako enakomisleči, smo zelo heterogena skupnost. Recimo, Stefan želi imeti prostor kot delavnico za razvijanje svojih idej. Meni delavnica ne pomeni veliko, ker sem navajen delati doma. Pomemben je družbeni dejavnik prostora, kjer se ljudje srečujejo in delajo svoje projekte. Zame je torej bolj razširjena družina. Zdaj imamo v Cirkulaciji *Tatiano Kocmur*, ki se zdi zainteresirana za mreženje in za nadaljevanje javnega dela, kar je seveda možno samo v prostoru. V teh časih se mi zdi bistveno, da gre vsakršna alternativna dejavnost neposredno v javnost, ker je težnja ideološkega revizionizma za te človeške dejavnosti destruktivna. Obenem se bogatimo s sodelovanji na način transparentnih in jasnih odnosov s partnerji, ki so kar številni. To so umetniki posamezniki ali njihove skupinice, pa potem večkrat na leto produkcije drugih iniciatorjev, kot so *Nataša Serec*, *László Juhász*, *Rdeče zore*, *Mesto žensk*, *Atol*, *Radio Študent*, *Inštitut za raziskave umetnosti*, *kritične misli in filozofije Abeceda* ipd..

Cirkulacija se je sprehodila skozi različne prostore, od Roga prek *Tobačne do podhoda Ajdovščina*, kjer je danes. Kako je posamezen prostor vplival na dinamiko znotraj kolektiva ter na posameznike in posameznice. Zagotovo je razlika med njimi?

Seveda. V času Roga smo redkeje delili prostor z drugimi partnerji in bil je tudi manjši od ostalih, ki sta mu sledila. Delovali smo bolj kot kolektiv, kdaj pa kdaj tudi razširjen z gosti, in skupaj smo lahko šli na gostovanja. Ko smo bili v Tobačni, smo imeli dodatni prostor s šesto kvadratnih metrov in bilo je čisto jasno, da bo sameval oziroma da je velika priložnost, da ga začne uporabljati še kdo drug. Po dveh letih uporabe smo se prijavi za programska sredstva na *MOL-u* in ko smo jih dobili, smo začeli zavestno širiti program. Delali smo mini festivale in druge dogodke, tudi drugi producenti so se vedno bolj zavedali, da lahko v njem izvajajo svojo produkcijo. V podhodu pa se to danes samo nadaljuje in na leto imamo 30–35 posameznih dogodkov, kar je kar veliko. Odnosi s koproducenti so odlični in nihče si noče prilastiti več, kot mu

pripada. Menim, da Cirkulacija bistveno prispeva k ljubljanski sceni, hkrati pa je raznolikost žanrov lahko tudi nevarnost. Nazadnje smo gostili pianista *Marka Petrušiča Petka*, ki je veliko delal in nastopal v Rogovi koncertni dvorani. Njegova estetika ne sodi v Cirkulacijo, saj gre estetsko za dokaj mainstream jazz, vendar je njegova etična dimenzija povsem veljavna. Zato sem predlagal, da bi koncerte izvajali v samem podhodu pred Cirkulacijo, kar so sprejeli. To so pač ideološke prepreke, nekaj se ne dela v Cirkulaciji, lahko pa pet metrov stran. Ob vsakem projektu, ki po žanru ne sodi v Cirkualcijo, je treba razmisliti, zakaj ga umestiti, kako ga umestiti, in takšne kompromise je pri tem vedno znova treba delati.



• Foto: Nina Pernat

Kako je živeti in delati pod pritiskom, da nikoli ne veš, kdaj bo treba začeti oziroma nadaljevati na novi lokaciji?

Po selitvi iz Tobačne v podhod Ajdovščina smo imeli zagotovljeno leto in pol, kar je bilo zame osebno premalo za stabilno in kontinuirano produkcijo lastnih elektronskih zadev, zato sem ta del dejavnosti preselil domov. Z manjšimi dimenzijami naprav se ukvarjam doma, kar pomeni, da je sam prostor Cirkulacije že osiromašen teh dejavnosti. Po letu in pol je nastopil histerični moment, kako naprej, a na srečo smo sprejeli edino možnost, da se obnašamo, kot da nam bodo podaljšali, in smo pač normalno delali načrte za naprej. In res so nam podaljšali še za eno leto. Zdaj se bližamo koncu tega dvoipolletnega obdobja, odkar smo v podhodu Ajdovščina. Spet bo treba preveriti, kakšna je situacija, oziroma treba se je obnašati, kot da se ne bo nič spremenilo in da se bo nadaljevalo, saj vnaprej se bati in padati v paniko ni produktivno. Atomizacija neodvisne scene na posamezne umetnike ali na t. i. NVO-je je prevelika. Za Cirkulacijo trdim, da nismo NVO, ker se obnašamo antibirokratsko in nočemo biti takšen NVO.

Kakšen pa je odziv uradnih, mestnih ali državnih struktur na Cirkulacijo 2? Vas upoštevajo, cenijo, ignorirajo?

Na mestnem nivoju nas podpirajo. Bila je sicer pripomba enega člana strokovne komisije, da se gremo hiperprodukcijo. Seveda se gremo hiperprodukcijo, ker je nuja. Dokler obstaja prostor in so časi takšni, da tovrstna kulturna produkcija peša ter se mlade in brihtne ljudi odriva na družbeno obrobje, v prekarni status oziroma v tujino, je hiperprodukcija takšnih vsebin nujno potrebna. Spet ponavljam: danes je bolj kot kvaliteta umetniškega dela pomembna etika, ki je v ozadju, zakaj se to ustvarja, na kakšen način, s kakšnih pozicij in s kakšnimi motivi. To je bil moj odgovor članu komisije MOL-a in nanj se je pozitivno odzval. Na ravni države je drugače. Ne prijavljamo se na področje glasbe, ampak na intermedijske umetnosti, kamor tudi sodimo. V prvih desetih letih smo za naše projekte prejeli uspešno rešene odločbe. Po letu 2017 pa je strokovna komisija za intermedijske umetnosti začela iskati formalne razloge za zavrnitve in jih do letošnjega leta tudi vedno našla. Nazadnje pa niso mogli najti ničesar, v dopisu pa so zapisali, da smo disruptivni. To ne pomeni, da smo destruktivni, ampak da način, kako prezentiramo svoj pristop, hoče vzpostaviti mejnik s prejšnjimi in novimi praksami. Ta termin je običajno pozitiven, v njihovi obrazložitvi pa je bil negativen – vključno z mnenjem o konservativnosti naših umetniških pristopov. Hočejo nas preprosto izvreči, saj ne sodimo v njihovo okleščeno definicijo intermedijske umetnosti, na primer med ljubiteljske dejavnosti tako kot pevske zборе ..., ki naj pojejo domoljubne pesmi.

Zvočni prehodi: zvočna umetnost, glasba in muzikologija

Primož Trdan

Radoveden poslušalec danes zlahka izkuša zvok na različne načine in po mnogoterih poteh. Posluša kompilacijo historičnih avtorjev elektroakustične glasbe in obiše zvočno instalacijo, sledi svobodno improvizirani glasbi in se udeleži zvočnega sprehoda, *soundwalka*, pomika se lahko med koncertno dvorano, klubom in galerijo. Gre mu za zvok, ki lahko vabi v čisto estetsko naslado, nastane kot rezultat presenetljivih raziskav glasbila, tematizira določene percepcijske nianse ali se odziva na politično situacijo.

Tako široko odprt odnos odraža tudi samo naravo predmeta poslušanja, hkrati pa se za to odprtostjo skrivajo številne razlike, tradicijske, konceptualne, zgodovinske razmejitve, ideološke silnice, ki vlečejo v različne smeri. Te smeri odraža tudi akademsko založništvo, saj pisanje o zvočni umetnosti in meddisciplinarna razmišljanja o zvoku izhajajo v kategoriji zvočnih študij, *sound studies* in ne kot muzikološka dela. Nasproti strukturiranemu diskurzu pa umetniki te meje pogosto prehajajo – iz osebne odprtosti, zgodovinske amnezije, oportunitizma, zahtev okolja in scene. Sledi nekaj poskusov lociranja teh meja in prehodov.

Če želimo razmisliti o robovih med glasbo in zvočno umetnostjo, se znajdemo v polju, ki ga ta umetniška praksa zarisuje skupaj z elektroakustično glasbo in glasbenim eksperimentom. Pojavi se strogo ne izključujejo, izšli pa so iz spremenjenih pogojev zvočnosti in poslušanja v 20. stoletju. Spremembo je zagrešila tehnologija snemanja ali, natančneje, fiksiranja zvoka, a same posledice spremembe so percepcijske narave. Fonofiksacija je napravila določeno zvočnost mehansko ponovljivo, s predvajanjem zvoka v prostoru, v časovnih manipulacijah se je sijajno razširila možnost preizkušanja in analize poslušanja, preigravanja izkušanja, možnost empiričnega razmisleka o zvoku, možnost razgradnje zvočnosti v abstraktno enoto. Hkrati je fiksiranje znanih, prozaičnih zvočnosti ponudilo novo možnost premišljevanja o njih in novo raven glasbene mimezis. Elektroakustična glasba je prva dedinja teh možnosti. V tako spremenjeni zvočni kulturi se je pojavila tudi eksperimentalna glasba. John Cage je ob obisku brezodmevne sobe, izkušnji poslušanja nenamenskih zvokov okolja in z magnetofonskega traku lahko v svojih vplivnih besedilih opisal eksperimentalno glasbeno strukturo. Ta ni fokusirana in vrednostno urejena, napeljuje k poslušanju več enakovrednih zvočnih dogodkov hkrati, v njej se skladatelj zato odloča drugače kot sicer, odpove se popolnemu nadzoru, predaja odločitve interpretu. Ta drža se nadaljuje v sprejemanju nepredvidenih rezultatov glasbil, zvočil, zvočne tehnologije, samostojno delujočih elektronskih in mehanskih sistemov, sprejemanju najdenih okoljskih zvokov ali naključno ujetih radijskih frekvenc. Glasbeni eksperiment se zato dogaja v polju zrahljanih hierarhij glasbenega materiala – stara pravila tonske ureditve nadomestijo na vse strani razprte zvočne zmožnosti – ter glasbenih vlog, torej avtorja, interpreta, tonskega mojstra, poslušalca ... Avtor glasbe tu ni več hierarhično nadrejen, ne usmerja poslušanja, s tem pa je poslušalčeva vloga, tako kot vloga izvajalca, medija, delujočega sistema, individualizirana in nudi več možnosti za različno interpretacijo. Ta izkustvena posebnost glasbenega eksperimenta (Trdan 2022, 66–67) se naseli tudi v velik del zvočne umetnosti. Hierarhija materiala razpade še temeljiteje, saj se zvočna umetnost nahaja onkraj delitve med umetnostmi. Že zgodnja teoretičarka te prakse, nemška muzikologinja Helga de la Motte-Haber, zvočno umetnost raje razlaga kot izrazito večmedijsko umetnost, pri kateri ne gre za povezovanje ločenih zvrsti, ampak delovanje umetnikov v kontekstu, kjer omejitev med umetnostnimi mediji ni več (La Motte-Haber 1999, 13–15). Tako nemška smer *klangkunst* z izpostavljanjem prisotnosti zvoka v prostoru, sprijeto zaznavo slišnega in vidnega v zvrsteh zvočne instalacije, zvočne skulpture, tudi zvočne krajine, *soundscapea*, kot anglofonska tradicija *sound art*, ki poleg tega posebej problematizira okoljsko in družbeno realnost ter preigrava kulturne teorije o zvoku s posebej močno

formo performansa, v galerijskih situacijah v neki meri prelamljata s teleologijo glasbe. Galerijska narava pogosto razreši zvočno delo določenega trajanja in poteka z začetkom, sredino in koncem, kar poznamo pri glasbenih delih, in je z gibko ter nehierarhično časovno naravo, s poslušalčevim premičnim mestom v zvočnih silnicah in tokovih bliže delu v vizualnih umetnostih. Takšna pojavna oblika, zlasti oblika zvočne instalacije – kar izpostavi tudi Simon Emmerson, sicer eden bolj prepoznavnih teoretikov elektroakustične glasbe – v delo vnese neskončno mnogo vstopnih in izstopnih točk, kar pomeni različne dolžine poslušanja in s tem zasuk v konceptu umetniškega dela, ki je tako bliže vizualni umetnosti kot pa glasbeni izvedbi (Emmerson 2016, 124–126).

V 20. stoletju je duh zvoka ušel iz steklenice in skrbno razporejanje na fenomene elektroakustične, eksperimentalne glasbe in zvočne umetnosti zdrži le do neke mere. Tudi pogled na dogajanje na naših tleh pokaže predvsem veliko prehajanja med kategorijami. Bor Turel, ki je v sedemdesetih letih samostojno in v kolektivih Nomenklatura, OM produkcija, SAETA v naš prostor prinašal in uveljavljal hepeninge, repetitivno glasbo, nedoločene partiture, druge zvrsti zvočne umetnosti in eksperimentalne glasbe ter velik del takrat znanih elektroakustičnih skladateljskih tehnik, o razlikah med temi področji razmišlja:

“Zvokovni umetnik za razliko od tradicionalnega skladatelja ni več suveren gospodar zvočne snovi, zvočnega gradiva, ampak prisluškuje njenim možnostim in posluša svet, ki zveni. V tem prostoru išče zvok, ki ga preoblikuje, iz njega ustvarja nove zvoke, ali pa jih pusti takšne, kot so. Izhodišče je predvsem osvoboditev zvoka. Šele osvoboditev zvoka je pogoj za svobodno manipuliranje in delovanje, upravljanje z zvokom. In skladatelj se pretransformira v zvokovnega umetnika v tistem trenutku, ko je v tej situaciji osvobajanja zvoka in samoosvobajanja tradicionalne forme zaključenega glasbenega dela. Predvsem pa je nekaj: dandanes se te stvari prepletajo.” (Turel 2018)

Z najdenimi zvočnostmi, posnetki oglašanjem živali, zvočnimi krajinami in drugimi konkretnimi zvoki od osemdesetih let skladbe in instalacije ustvarja tudi Boštjan Perovšek, Turelov sopotnik v skupini za eksperimentalno glasbo SAETA, v kateri deluje še danes. Perovšek na preplet zvrsti pokaže v razmisleku o predstavitvenih prostorih:

“Naše koncertne dvorane so bili galerijski prostori, kar je bilo seveda v skladu s takratnim splošnim trendom v svetu; veliko modernih avantgardnih stvari se je odvijalo v galerijskih prostorih. In tudi danes, če dobro pomislim, nekatera glasba bolj sodi v galerijski prostor kot v koncertni prostor, vsaj meni se zdi. Marsikatero skladbo, ki jo slišim v koncertni dvorani, bi raje slišal v galerijskem prostoru, ki je za moje dožemanje glasbe primernejši.” (Perovšek 2015)

Poleg že omenjenih razlogov za novo definiranje umetniške rabe zvoka v galerijskem kontekstu obstaja še globlja estetska ločitev med glasbo in zvokom. Eden osrednjih teoretikov zvočne umetnosti Brandon LaBelle to pokaže v tradiciji vizualne in konceptualne umetnosti ter zvok razume kot relacijski medij, prek katerega lahko sledimo ne le umeščeni v prostor, ne le drugačnemu poslušanju, ampak izkušnji in razumevanju telesnosti, jezika, identitet, družbenih prostorov, sodobnih komunikacijskih mrež (LaBelle 2006, 248–249).

V sozvočju z LaBellom zvočno umetnost v neki opoziciji do glasbe definira tudi zvočni umetnik Tao G. Vrhovec Sambolec, ki je več let deloval kot skladatelj in del elektroakustičnega dua Tilt, v katerem je v živo modificiral igro kontrabasista Tomaža Groma. Vrhovec Sambolec o zvočni umetnosti:

“Operira z artikuliranim zvokom izven polja glasbe, na drugih poljih, na polju prostorske, konceptualne umetnosti, komunicira z urbanim prostorom, političnim, filozofskim. Gre za na primer to, kako zvok artikulira prostorskost, kaj zvok pomeni v polju političnega, kaj pomeni govor, mediacija, amplifikacija.” (Vrhovec Sambolec 2018)

Od začetnih iskanj skupnega vira elektroakustične, eksperimentalne glasbe in zvočne umetnosti se tu bližamo težavnejši plati odnosa med zvočno umetnostjo in glasbo, s katerim se zvočna umetnost do določene mere tudi identificira. Na neki bolj poglobljeni ravni se najdemo pri razliki, ki jo povzema stereotip o tem, da je elektroakustična glasba tehnično mnogo natančneje dodelana, zmanjka pa ji širšega konteksta, medtem ko pri zvočni umetnosti razdelan kontekst nadomesti manj inventivno zvočno izvedbo. Glasba v tej smeri razmišljanja postane pretirano kodirana, njen namen pretirano predvidljiv. Razrešitev formalne glasbene strukture, kakršno obljublja zvočna umetnost, pa nasprotno pomeni odprt prostor z več možnostmi. Boštjan Leskovšek je začel kot pesnik z zanimanjem za avantgardne pristope, ki ga močno formirajo tudi kot zvočnega umetnika. Danes deluje kot član *Cirkulacije 2* in eksplicitno postavlja mejo med zvočno umetnostjo in glasbo:

“Glasba je vedno nekako problematična, ker vedno teži k artikulaciji. Kar se mene tiče, pa ne težim k artikulaciji, bolj težim k nečemu neartikuliranemu, česar ne razumem. Takoj ko rečeš glasba, dobiš vzorec, neke okvire. Glasba ima moč, da takoj začne hierarhizirati, zveni mi kot koračnica, socialna dresura in to je njen namen – da združuje ljudi, jih povezuje in lahko tudi ločuje. Jaz se raje opredelim za zvok in imam s tem takoj večje območje, večjo svobodo.” (Leskovšek 2018)

Med teoretiki to razlikovanje kritično premišlja Seth Kim-Cohen, ki se v svoji interpretaciji zgodovine zvočne umetnosti postavi ne le proti glasbeni, ampak nasploh zvočni zaznavi in po zgledu Derridajeve krilatice »nič ni izven teksta« razglasi, da izvenglasbeno ne obstaja, saj je to le simptom nezmožnosti glasbe, da bi se prepoznala v razširjeni situaciji umetnosti, v tistem, kar se nahaja onkraj samega materiala, v spletu poslušalčevih družbenih, političnih, spolnih, razrednih, rasnih izkustev, razmerij med glasbo in njeno produkcijo, skratka razmerij med glasbo in tistim, kar bi v jeziku, ki ga Kim-Cohen zavrača, imenovali glasbeni konteksti. Zvočna umetnost se nahaja tam, kjer se glasba na zgornje načine zapre (Kim-Cohen 2009, 107). Glavna šibka točka takšnega razmisleka o zvočni umetnosti z razlikovanjem od glasbe je v nerazumljivo ozkem razumevanju glasbenega fenomena. Kim-Cohen glasbo opisuje kot umetnost, ki tradicionalno deluje v ozkem polju čiste tonske igre, kar izključuje stoletja iskanja referencialnih zmožnosti znotraj tonskih okvirov, razvoj natančno določenih načinov glasbenega sklicevanja na pomene, afekte, situacije iz življenjskega okolja. Ali drugače: spoznanje o nezmožnosti odpiranja glasbe razširjeni situaciji je lahko tudi nezmožnost interpretata, da v njenem imantnem, glasbenem načinu delovanja najde sledi odpiranja, ki ga pričakuje.

A tovrstna razmišljanja zvočnih študij so v resnici le obrnjen odsev starejših muzikoloških trendov, ki že sami ponujajo priložnost površnega branja zgodovine glasbe, kakršnega izvede Kim-Cohen. Carl Dahlhaus, vpliven zagovornik avtonomije glasbenega dela in zgodovine glasbe kot zgodovine del, je skozi svoje zgodovinopisje in spremne metodološke razprave svaril pred vse močnejšo zahtevo po reflektiranju in zgodovinjenju glasbe na podlagi družbenih in družboslovnih kontekstov. Za Dahlhausa se umetniško delo loči od družbenih dejstev po tem, da je umetnina estetski objekt, ki mu kompozicijsko-zgodovinske lastnosti in recepcijski pogoji dajejo spremenljivost v času, ne more pa umetnina postati le družbenopolitični artefakt, rezultanta enovitih dejstev. Dahlhaus je pravilno zaznal sočasni proces šestdesetih in sedemdesetih let, proces ki je zaznamoval nastajanje sodobnih umetnin – prehod od dela, ki učinkuje v čisto estetskih kategorijah, k delu, ki prevzema lastnosti političnega artefakta. V zgodovinjenju glasbe je dopustil zanemarjenje družbenega konteksta, čeravno ne tudi zanikanja njegove vloge. Za Dahlhausa so bile zgodovinske posebnosti v nastanku glasbenega dela zanimive, če jih je bilo mogoče sprevideti v notranji glasbeni konstrukciji, torej dokler so bile razložljive kot sestavni del estetske avtonomije glasbe (Dahlhaus 1983, 28–29). Tovrstno tolmačenje glasbe je sicer nato razširila vrsta socialno občutljivih muzikologov, tudi »nova« oziroma »kritična« muzikologija, a kljub temu je prišlo do odvoda teorije o zvočni umetnosti v meddisciplinarno polje zvočnih študij.

Dotaknemo se lahko še ene meje med glasbo in zvočno umetnostjo. Nekoliko bolj materialističen pogled na problem pokaže dejstvo, da podaljševanje zvoka k drugim medijem in predstavitvenim kontekstom vizualne, danes predvsem več- in intermedijske umetnosti, pomeni tudi prehajanje družabnih in družbenih, formalnopravnih, statusnih, ekonomskih mej. To ni nič novega, saj so glasbeniki od vselej tudi del gledališča, njegove socialnosti in cenikov, vstop glasbe in zvoka v galerijo in v načine delovanja sodobnih umetnosti pa je vendarle sprožil prilagoditvene strategije, nove opredelitve. Miha Ciglar je slabo desetletje intenzivno deloval na področju elektroakustične glasbe, ozaveščanja scene in občinstva v *Inštitutu za raziskovanje zvočnih umetnosti IRZU* in pri izdelavi zvočnih vmesnikov in novih zvočnih tehnoloških orodij, ki jih je nato ponudil tudi na tržišču. Dilemo opredeljevanja za glasbo oziroma za zvočno umetnost je opisal ob izkušnjah, ki jih je pridobil, ko se je poskušal uveljavljaviti kot skladatelj in improvizator na še vedno s tradicijo zaznamovanem področju glasbenih umetnosti:

“Težko mi je narediti distinkcijo med glasbo in neko drugo zvočno umetnostjo, ki ni več glasba. Te meje so zelo nejasne, ne veš točno, kje zagrabit, kje se začne ta meja. Za mene je najbolj pomemben moment, ko se začne organizacija zvoka, ko začneš z njim komponirati, z zvočnimi fragmenti, dogodki. /.../ Intermedijska umetnost – v mojem primeru je bila orientirana na lokalni kontekst preživetja. Če se ne daš v polje intermedijske umetnosti, glede na to, kako so stvari postavljene pri financiranju in razpisih, v polju glasbe ne prideš skozi.” (Ciglar 2018)

Prilagoditev na spreminjajoče se kulturnopolitične razmere, trende in terminologijo ne izvajajo le umetniki, zvočni umetniki, ki z elektroniko v živo nastopajo v tradicionalnem koncertnem formatu, improvizatorji, ki raziskavo glasbila prilagodijo v zvočno

skulpturo, ampak tudi prireditelji, ki program s praktiki svobodne improvizirane glasbe denimo naznanijo kot festival zvočne umetnosti, pri čemer ta pojem postaja vse bolj središčen, a ravno s tem tudi problematičen in kontroverzen (Zagoričnik 2016). Čeprav je že površno poučenemu opazovalcu in jasno, da glasba, predstavljena v galerijo, še ne postane zvočna umetnost, pa je proces vreden premisleka in kritike. Miha Zadnikar vstopanje glasbe v novo okolje sodobne umetnosti v kolumni *Razredni zven* označi kot prehod v drug, privilegiran družbeni razred, ki da nujno sproži razredni boj (Zadnikar 2019). V določnem, a še vedno majhnem delu, se zvočna dela v resnici lahko znajdejo v zbirkah velikih institucij in festivalov sodobne umetnosti, v okolju, v katerem veljajo drugačne poti afirmacije kot pri tradicionalni umetnosti. Rade Pantić v historičnomaterialistični analizi sodobne umetnosti razdira iluzije o avtonomnem umetniku kot angažiranem kritiku družbe, saj je ta angažiranost v sodobni umetnosti zaželena, je del odkupov, vstopanja del v pomembne zbirke, institucionalne in zasebne, legitimizirajo pa jo kritiki in teoretiki (Pantić 2019, 133). Čeprav zvočne študije dajejo močno oporo in legitimacijo zvočni umetnosti, pa je prepreka dejanskemu vstopu v ekonomski in razredni kontekst sodobne umetnosti prav – zvok, njegova odprtost, tranzitornost, izmuzljivost, zaradi katerih v poslušalčevih ušesih tako lahko prehaja med kategorijami. Zvok kot tak, njegova partikularna postavitev v prostoru je slabo tržno blago in v tem smislu je zvočna umetnost v slabšem položaju kot tradicionalni glasbeni format, saj zvočna instalacija – tako kot denimo lokacijsko določeno, *site specific* delo – ne more zares računati na možnost zbirateljskega odkupa (Licht 2019, 60). Tako kot eksperimentalna glasba, scena improvizirane glasbe in praktiki sodobne kompozicije je zvočna umetnost odvisna od kombinacije lastne iznajdljivosti in javnih kulturnih sredstev.

V tej igri opredelitev, prilagoditev in prehodov torej ne moremo spregledati zgodovinskih razlik med glasbo in zvokom, ki želi učinkovati zunaj nje, osebnih razlogov za opredelitev lastnega dela in pomenskih nians med umetnostnimi žanri. A hkrati označevalcev ne bi smeli prepustiti dokončnemu izvotljenju.

Literatura

- Ciglar, Miha. Osebni pogovor z avtorjem, 19. november 2018.
- Dalhaus, Carl: *Foundations of Music History*. Prev. J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Emmerson, Simon: *Ritual, Sound, and Music*. Colloquium: Sound Art and Music. Ur. Thomas Gardner in Salomé Voegelin. Winchester: Zero Books, 2016. 124–134.
- Kim-Cohen, Seth: *In The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York: Bloomsbury, 2009.
- LaBelle, Brandon: *Background noise: perspectives on sound art*. New York: Bloomsbury, 2006.
- La Motte-Haber, Helga de (ur.): *Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen*. Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Laaber: Laaber-Verlag, 1999. 11–66.
- Leskovšek, Boštjan. Osebni pogovor z avtorjem, 12. december 2018.
- Licht, Alan: *Sound art revisited*. New York: Bloomsbury, 2019.
- Pantić, Rade: *Umetnost skozi teorijo, historičnomaterialistične analize*. Založba *cf., 2019.
- Perovšek, Boštjan. Osebni pogovor z avtorjem, 22. junij 2015.
- Trdan, Primož: *Skladanje -- eksperiment -- improvizacija*. Narobe / Na robu glasbene prakse. Ur. Luka T. Zagoričnik. Ljubljana: Sploh, zavod za umetniško produkcijo in založništvo in LUD Šerpa, 2022. 62–71.
- Turel, Bor. Osebni pogovori z avtorjem, 29. marec 2018 – 18. avgust 2018.
- Vrhovec Sambolec, Tao Grega. Osebni pogovor z avtorjem, 18. avgust 2018.
- Zadnikar, Miha: *Razredni zven*. Razpotja, 35, 2019, 102–103.
- Zagoričnik T. Luka: *Improvizirane godbe med eksperimentalno glasbo in zvočno umetnostjo*. Predavanje na festivalu Neposlušno, CK Španski borci, Ljubljana, 28. oktober 2016.

Povzetek

Kljub sorodnim izhodiščem ob pojavu elektroakustične in eksperimentalne glasbe ter zvočne umetnosti v spremenjenih pogojih zvočnosti in poslušanja v 20. stoletju se hitro pokažejo tudi temeljne razlike med glasbenim zvokom in zvokom v večmedijskem ter galerijskem kontekstu. Gre za razlike v samem ustvarjalnem načinu, v predstavitvenih poteh in prostorih ter tudi za družbene in ekonomske razlike med tradicionalnim glasbenim poljem in trendovsko razraščanim poljem zvočne umetnosti. Avtor pregleda in primerja te razlike, pri čemer je pozoren na stališča slovenskih zvočnih umetnikov in na različna pojmovanja zvoka v glasbi in v umetnosti zunaj nje, na različna razumevanja referencialnosti v muzikološki stroki in v novejših meddisciplinarnih zvočnih študijah, ki vključujejo tudi teorijo zvočne umetnosti. Prav zvočna umetnost v zadnjem času postaja pojem, h kateremu gravitirajo številne glasbene prakse, vendar pa so tudi opisane večplastne razlike med ustvarjalnimi polji razlog proti prehitremu zatekanju k skupnim označevalcem.

Ključne besede

glasba, muzikologija, zvočne študije, eksperimentalna glasba

Summary

Despite their similar starting points based on the emergence of electroacoustic and experimental music and sound arts in the changed conditions of sound and listening in the 20th century, the fundamental differences between musical sound and sound in a multimedia and gallery context quickly become apparent. There are differences in the creative method itself, in the presentation manner and space, and also in the social and economic differences between the traditional music field and the growing trend of sound art. The author provides an overview and comparison of these differences, focusing on the standpoints of Slovenian sound artists and different conceptions of sound in music and in art outside it and on the different understandings of referentiality in the musicology profession and in more recent interdisciplinary sound studies, which also include the theory of sound art. Sound art has recently become a concept to which many musical practices gravitate, but the multifaceted differences between the creative fields described are also a reason against employing common markers too quickly.

Keywords

music, musicology, sound studies, experimental music

Študije zvočnosti: da so tu od nekdanj, da so nove, da se je težko pogovoriti, da se nam morda ni treba, da pa poslušanje ni kar tako¹

Nina Dragičević

Članek prinaša oris koncepcij zvočnosti, poslušanja in študij zvočnosti, katerih element obravnave so tudi zvočne umetnosti. Ker se v lokalnem okolju s študijami zvočnosti ukvarjamo relativno sporadično in jih izvajamo zlasti v glasbeni kritiki, menimo, da je na mestu kratek pregled sodobne literature in temeljnih pojmov s tega področja.

¹ Prvič objavljeno v doktorski disertaciji "Nina Dragičević: Zvočnost birokracije v vsakdanjem življenju, FDV, 2020", tu z nekaj dopolnitvami in novim uvodom.

Govorimo o zvočnih umetnostih. Pa o zvočnostih nasploh. Ko govorimo o zvočnih umetnostih, govorimo tudi o *sound artu*. Ampak takrat, ko govorimo o *sound artu*, sicer govorimo o zvočnih umetnostih, toda ko govorimo o zvočnih umetnostih, govorimo o nečem, kar zajema več kot *sound art*. Stvari so se zapletle že zdavnaj. V prvih desetletjih dvajsetega stoletja je v prvi plan skočila radijska igra, le da se ji je reklo *gluho gledališče* pa *slušno gledališče* in *zvočno gledališče*. Serije pojmov, ki se navezujejo na isto – namreč na gledališče, ki se posebej močno posveča svojim zvokovnim pojavnostim –, vendar s pomeni operirajo nonšalantno, s približki, z metodo asociacije. Včasih, kot je očitno pri poimenovanih radijske igre, celo z nasprotji. Povsem nasprotno, ki pomeni enako, tako si sporočamo zvočnosti. Zvočne umetnosti in zvočnosti nasploh so vselej deležne nekakšne približkovnosti. Vsi vemo, kaj mislimo, ko rečemo nekaj v zvezi z zvočnostmi, toda zdi se možno, da prav zaradi lahkotnosti imenovanja zvokovnih pojavov pravzaprav niti konvencije, tega temeljnega komunikacijskega pomagala, nikdar ne zagrabimo.

Morda se zato zadnja leta zdi, da so se študije zvočnosti pojavile kot nekaj novega. Nekoč smo ustvarjali glasbo, potem smo odkrili, da so naša vsakdanja življenja lahko glasbene kompozicije, le najti jih je treba, nastali so novi zvočnoumetniški žanri. Koncepti in analize *drugosti* so prav to, drugost, prepoznali v niansah in fizikalnih lastnostih zvokovnih pojavov, kot so glas, amplituda, barva zvoka, zvokovna prisotnost, zvokovna odsotnost. Pojavila se je misel, da v konstrukcijah in dinamikah družbenega življenja, zlasti vsakdanjega življenja, nekako, dasiravno precej nejasno in na nezagrabljiv način sodelujejo tehnike, mehanike, strategije zvočenja in poslušanja. Da načini zvočenja in poslušanja niso le odsev družbe, pač pa da jo obenem tudi oblikujejo in da je to nekako pomembno. Nastajati so pričele študije zvočnosti.

Toda prototipi študij zvočnosti so obstajali od nekaj – vsaj v obliki razumevanja, da je mogoče z zvokom 'narediti marsikaj', kjer 'marsikaj' vključuje discipliniranje, aktiviranje in navigiranje posameznikov, estetske in umetniške horizonte, izgradnjo razmerij moči, vzpostavlanje avtoritete, ljubezensko približevanje, tvorjenje razmerij in njihovo uničenje. Antična gledališča. Obenem: Ženske v antiki so prepuščene elaboriranim politikam zvočenja. "Trdo zvenijo," pravi Dante mojstru, ko prebere besede nad vrati v pekel. Spovednica je verjetno ena zanimivejših pridobitev poznega srednjega veka na področju arhitekture akustike. Približno takrat tudi dvorana Teatro Olimpico v Vicenzi. Nekdo zvižga rakom. Materam pravijo, naj se učijo glasbe. Ne zato, da bi postale glasbenice, ampak zato, da bi pele svojim otrokom. Izabela Portugalska med rojevanjem menda reče: "Raje umrem, kot pa da bi kričala." Lefebvre opazi, da življenja živimo po družbenih ritmih. V njih pridno sodelujemo, a jih tudi sooblikujemo. Ruralna in urbana okolja se bistveno razlikujejo po zvočnih kompozicijah, ki jih tvorijo tamkajšnje populacije. Potem pa zvonovi. Povsod. Stereotipi o glasovih homoseksualcev. Pa Judov in temnopoltih oseb. V romanu *Skye Falling* Mie Mckenzie nekega belca, ki se je pravkar preselil v četrt, ki jo naseljuje predvsem afroameriška populacija, moti njihovo petje. Margaret Thatcher so menda nekoč poslali na trening glasu, da ne bi govorila "tako visoko." Kajti kdo bo poslušal to piskanje? (Res, kdo?) Poskusite poslušati avdio izjave Ljudmile Novak približno po letu 2019 in jih primerjajte z njenim načinom glasovnega izražanja pred tem letom.

Podobno storite z Marine Le Pen. Marshal McLuhan pravi, da besede, zapisane z velikimi odebelenimi črkami na naslovnica in reklamnih plakatih "kričijo". Christina Kubisch hodi po podhodu Maximarketa in posluša svetlobne oglase. Ne slišiš, toda slišiš. Toda, kako? V tem ni nič naključnega, nobenega "naravnega" glasu, nobene nepomembnosti, nobene spontanosti.

Raziskovalke* zvočnosti zanimajo vsi vidiki zvokovnega življenja. Vsakdanji, umetniški, kulturni, politični, intimni, relacijski, skupinski, individualni. Vse. A bolj ko se to področe skuša poenotiti, manj je jasno, kaj naj bi bilo. Menim, da je to dobro.

Poskus organiziranja: reče se jim študije zvoka – vzeto iz prevoda angleškega izraza *sound studies* –, kar pripelje do prvih zagat: ali se res ukvarjajo z zvokom? To vprašanje preganja Grimshaw-Aagaarda v tekstu *What is Sound studies?: "Glede na novo definirano polje akademskega raziskovanja, imenovano študije zvoka, bi utegnili misliti, da je objekt opazovanja na tem področju zvok. Toda ne, ni."* (2018, 20) Grimshaw-Aagaard si želi, da bi zvok sam bil objekt opazovanja v študijah 'zvoka', če to že deklarira naziv – potem bi lahko resnično govorili o študijah (posameznega) zvoka –, "pri tem pa bi ohranili nekaj zamejenosti od akustike in podobnih predmetov (ki obravnavajo fiziko in zaznavanje zvočnih valov)." (2018, 21) S tem ne želi reči, da bi zanemarili relacije in učinke, ki jih imajo zvoki na družbo in njene posameznike, kulturo in tehnologijo, temveč izhaja iz predpostavke, da

konceptija zvoka, ki temelji na zaznavi, ima uporabno vrednost za študije zvoka, ker zvok kot percepcija, sestavljena iz procesov, ki potekajo od spodaj navzgor (senzacija), in/ali procesov, ki potekajo od zgoraj navzdol (kognicija), nastane ne le prek zvočnih valov (če so ti sploh prisotni), temveč tudi iz spomina, znanja, razuma, izkušnje in fizičnih prostorov, pričakovanj, emocij, razpoloženj, imaginacije in tako naprej. (2018, 22)

Sound studies oziroma *študije zvoka* se zdi neustrezen izraz. A ne zato, ker ne bi upošteval procesov zaznave, pač pa zato, ker sama zamisel, da bi v družboslovju obravnavali določen dražljaj ali dogodek posamezno, vodi v izključitev zvoka iz prostora ter konteksta, v katerem in zaradi katerega je sploh nastal. Avtonomni dogodek-zvok oziroma objekt-zvok ne obstaja, in to je mogoče argumentirati natanko iz Grimshaw-Aagaardovega predloga, da gre zvok razumeti v smislu procesualnega nastanka, zaznave in učinkov. Zvoki vstopajo v že navzoče zvočnosti, ki določajo družbene situacije in dinamike, in obratno, družbene konstelacije tvorijo zvočnosti. Zvok, izvzet iz dinamične družbene kompozicije, bi bil zreduciran na fizikalni pojav in povzročil kvečjemu pozitivistično interpretacijo. To se pravi: zvoki nastajajo in učinkujejo ne le v določenih kontekstih, marveč vstopajo v že zvočno nasičen prostor; tam niso 'sami', z drugimi zvoki so 'skupaj'. Ko torej zvoke obravnavamo z družboslovnih vidikov, pravzaprav obravnavamo zvočnosti. Tudi raziskovalke s področja *sound studies* povečini ne poskušajo obravnavati enega samega zvoka, pač pa kompleksne zvočnosti: "Ko rečem zvok, mislim zvoke, glasove in avralnosti – vse, kar bi

* Avtorica uporablja ženski slovnični spol kot spolno nezaznamovan, kar pomeni, da ženske oblike zajemajo tudi osebe moškega in drugih spolov (op. lekt.).

lahko sodilo v ali se dotikalo slušnih fenomenov, pa najsi gre za dejansko sonične ali slušne dogodke ali pa za ideje o zvoku ali poslušanju; mislim zvoke, ki jih dejansko slišimo ali so slišani v obliki mita, ideje, implikacije; zvoke, ki jih slišijo vsi ali pa si jih predstavlja le ena oseba; ali zvoke, kot se zlijejo v celovit zaznavni aparat.” (Kahn 2001, 3) *Sound studies* bi veljalo preimenovali v *Sonority studies* oziroma, v slovenskem jeziku, v *študije zvočnosti*, a ne kot samostojno akademsko vejo, marveč le kot poudarek, da bomo poskus metode osredičili pri transdisciplinarnem poslušanju.

Nato: poskusi kategoriziranja zvokov. Nekaj je na svetu, da hoče stalno kategorizirati, prav ne more si pomagati. Evy Schubert v članku *On the Performance of Sound: The Acoustic Territory of Post-War Sarajevo* trdi, da “je treba zvok diferencirati od drugih akustičnih dogodkov, da bi ga lahko pravilno definirali.”² Naslanja se na delo Barryja Truaxa, ki “zvok kontrastira s ‘hrupom’, ki da je nezaželen,”³ in ki je “vir negativne mediacije [...], alienacijska sila, ki rahlja stik poslušalca z njegovim okoljem, in je iritant, ki deluje proti učinkoviti komunikaciji.” (Truax 2001, 94) Podobno kategorizacijo izvedeta Pinch in Binsterveld, ki pravita, da se študije zvočnosti ukvarjajo z “materialno produkcijo in konzumpcijo glasbe, zvoka, hrupa in tišine.” (2004, 636) Mi na ločevanje med glasbo, zvokom, hrupom in tišino ne bomo pristali, in sicer zato, ker bi s tem potrdili nestabilna, a vendarle ideološka in zgodovinsko-diskurzivna umeščanja najrazličnejših zvočnosti ter tako v izhodišču raziskovanja jasno vzpostavili pristranost. S tem ne želim reči, da so zvoki in zvočenje onkraj ideologije in uveljavljenih diskurzov; nasprotno, ker so način izražanja, so vselej vpleteni v ideologije in govorice, ki sta jih deležni tako tista, ki zvoči, kot poslušalka. O neustreznosti dihotomij hrup–glasba in hrup–tišina sem že pisala⁴ ter pokazala na neustreznost (enoznačne) dihotomizacije različnih zvočnih pojavov. Zvočne dihotomije delujejo kot režimi resnice. Hrup je praviloma določen z negacijo, s tem, kar ni. Negativno konotacijo dobi z ideologizacijo in nato kanonizacijo točno določenih zvočnih konstruktov, ki so poimenovani kot glasba ali prijeten zvok. Izključitev. Postavitev, analogna temeljnim družbenim hierarhijam (kot so moški–ženska, heteroseksualno–neheteroseksualno, belsko–nebelško, naše–tuje itn.). Emancipatorni projekt številka ena na področju študij zvočnosti bi utegnila biti prav razbremenitev prostora hierarhičnih označevalcev zvokov in zvočnosti.

Z razbremenitvijo zvoka singularnosti in kategorijske umeščenosti se končno lahko pokaže temelj njegovega nastanka in delovanja: kontekst. Zvok je vedno zvok ‘nečesa’, nanaša se na množino ‘nekaj’. V zaznanem zvoku je implicirano prepričanje (kot samoumevno), da ga je nekaj ali nekdo povzročil ter je tako zvočnosti povzročil skupek izvorov zvokov. Opredelitev zvočnosti je sicer obremenjena z znanimi konvencijami, a je tudi spekulativna in asociativna. Kar sledi, ko začnem o zvočnosti govoriti, je ponovitev ali vsaj približek že slišane s pomočjo konvencij, ki služijo kot pomagala, skoraj kot proteze –

3 Prav tam.

4 Dragičević, Nina: *Slavne neznane: Zvočne umetnice v konstrukciji družbe*. Ljubljana: Škuc, 2016; Dragičević, Nina: *Med njima je glasba: Glasba v konstrukciji lezbične scene*. Ljubljana: Društvo Parada ponosa, 2017.

takrat zvok oziroma zvočnost opisujem, ne definiram je z njeno dejanskostjo, temveč s potencialnostjo, uporabljam jezikovne kode, ki me približajo sogovorniku, govorim, kakšna je ta zvočnost, to pa pogosto počnem s prisposodobami. Zadelo je, kot bi počila bomba. Če ostanem pri izjavi, da je šlo za zvok poka, a ga ne povežem z njegovim izvorom, prekinem utečeni tok naracije, zgodba se zdi nedokončana, suspenza ne razrešim. Takole to opiše Metz:

V jeziku, ki je metakoda zvokov, je najbolj popolna identifikacija seveda tista, ki hkrati označi zvok in njegov izvor ('grmenje groma'). Toda, če bi enega izmed obeh indikatorjev odpravili, bi zanimivo opazili, da je zvočni indikator tisti, ki ga je najlažje zatreti z najmanjšo izgubo prepoznavnosti. Če zaznam 'grmenje' in ga ne specifičiram dodatno, ostane uganka ali suspenz (grozljivke in detektivke temeljijo na tem učinku): identifikacija je le delna. Če pa zaznam 'grom', ne da bi dala pozornost njegovim akustičnim lastnostim, je identifikacija zadovoljiva. (1980, 26)

Poka bombe ni bilo, tudi bombe ni bilo, pač pa je, kot naknadno izvem, nekdo odvrigel kopalniške ploščice v kontejner. Morda niti ne vem, kako zveni pok bombe, saj ga nisem nikdar slišala, a so določene zvočnosti zgodovinsko opredeljene in mi omogočijo jasnejši – tudi bolj teatralen – opis partikularnih zvočnosti, za katere nimam besedišča. Pri tem torej ne gre za “najsiromašnejše besedišče”, kot je Roland Barthes opisal ekstenzivno rabo pridevnikov v glasbeni kritiki (1977, 179), temveč za nezmožnost vzpostavitve besedišča zvočnosti oziroma, bolj precizno, gre za specifiko besedišča zvočnosti – njegovo ujetost v referencialnost.

Kontekst zvočnosti je lahko v smislu izvora obravnavane (percipirane, poslušane, analizirane, interpretirane) zvočnosti neviden oziroma povsem neznan; takrat praviloma govorimo o akuzmatiki, ki sta jo Pierre Schaeffer in Jérôme Peignot označila za “izkušnjo, ki je danes zelo pogosta, a katere posledice so bolj ali manj nezaznane, sestavljajo pa jih slišanja zvokov, ki nimajo vidnega vzroka, na radiu, posnetkih, prek telefona, kasetofona itd.” (Kane 2014, 4) Konteksti nastanka določenih zvočnosti pa so seveda lahko znani ali pa so sama raziskovalkina izbira objekta obravnave. Sterne zapiše:

[Študije zvočnosti] se lahko začnejo pri očitnih zvočnih fenomenih, kot so govor, poslušanje, zvočne tehnologije, umetnost ali glasba. A to ni nujno. Lahko razmišljajo zvočno, ko se gibljejo pod vodo, skozi laboratorij ali hodnike državne uprave; razmišljajo o religiji ali starih in novih nacionalizemih; raziskujejo mesta; lahko se zadržujejo pri zgodovini filozofije, literature ali idej; ali kritizirajo razmerja moči, lastništva ali intersubjektivnosti. So tudi globalni fenomen. (2012, 2)

Študije zvočnosti se ukvarjajo z zvočnimi zasnovami družb. Spremljajo tehnološke dinamike, pojave novih medijev in industrijskih zvočnosti,⁵ ali pa zvočnosti s točno določenim izvorom, ki so imele v zgodovini pomembno mesto, danes pa je njihova vloga

⁵ Cf. Thompson, Emily: *The Soundscape of modernity*. Cambridge in London, The MIT Press, 2004; Sterne, Jonathan: *The Audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham in London: Duke University Press, 2003.

morda okrnjena; primer slednjega najdemo v raziskavi Alaina Corbina, ki v razpravi *Village Bells*⁶ obravnava pomene in simbolno vrednost cerkvenih zvonov v francoskih vaseh v devetnajstem stoletju, čemur lahko rečemo historiografsko poslušanje. (Kahn 2001, 2) Spet druge avtorice svoj interes usmerjajo v nove medije in virtualna okolja kot relativno nove ontologije prehoda iz gledanja "od zunaj" v "potopitev v" virtualni prostor. Za Dyson, denimo, je "zvok pogreznitveni medij par excellence. Tridimenzionalen, interaktiven in sintetičen, percipiran v tukaj-in-zdaj utelešenega prostora, zvok povrne poslušalki prav tiste lastnosti, ki jih medij mediira: tisti občutek obstajanja tukaj zdaj, izkušanja sebe kot zajetega, ovitega, vpitega, vpletenega, na kratko, pogreznjenega v okolje. Zvok obdaja." (2009, 4)

Poskusi (akademskega) organiziranja obravnave družbenih zvočnosti vodijo v to, da na koncu dneva niti ni povsem jasno, kaj naj bi študije zvočnosti bile. To je dobro. Gotovo je sproščujoče. Morda pa še najbolj pokaže na nestanovitnost in izmuzljivost označenca, ki ga opredelitve želijo zagrabit. Recimo: Pinch in Bijstervild zapišeta leta 2004, da so študije zvočnosti "nastajajoče interdisciplinarno področje, ki raziskuje materialno produkcijo in potrošnjo glasbe, zvoka, hrupa in tišine ter kako sta se ti spreminjali skozi zgodovino in znotraj posameznih družb." (2004, 635–648) Nekaj let kasneje še vedno stojita za to definicijo, a dodajata, da je govoriti o 'nastajajočem' področju danes morda

rahlo preskromno. Študije zvočnosti so postale vibrantno novo interdisciplinarno polje z mnogimi različnimi, pogosto prekrivajočimi se vidiki. Med njimi gre omeniti akustično ekologijo, zvok in oblikovanje zvočne krajine, antropologijo zaznave, zgodovino vsakdanjega življenja, okoljsko zgodovino, kulturno geografijo, urbanistiko, avditivne kulture, študije umetnosti, muzikologijo, etnomuzikologijo, literarne vede in študije znanosti in tehnologije. (2012, 6–7)

Sterne opredeli študije zvočnosti takole:

Študije zvočnosti so ime za interdisciplinarno vrenje v družbenih in humanističnih vedah, ki vzame zvok za svoje analitično izhodišče. Prek analize tako zvočnih praks kot diskurzov in institucij, ki jih diskurzi označujejo, ponovno opisuje, kaj zvok naredi v človeškem svetu in kaj ljudje počnejo v zvočnem svetu. [...] Segi prek registrov, trenutkov in prostorov ter razmišlja onkraj disciplin in tradicij, tako tistih, ki so od nekdaj upoštevale zvoke, kot tistih, ki to šele pričenjajo početi. Študije zvočnosti so akademska kategorija, a se lahko predstavljajo tudi onkraj univerze. (2012, 2)

Sterne pravi, da študije zvočnosti povedo, "kaj zvok naredi svetu", (2012, 2) v tem pa je implicirano izhodišče: zvok gotovo nekaj naredi svetu.

Lociranje zvočnosti v družbenem življenju in njegovo sodelovanje v oblikovanju družbenega sveta dopušča prepoznati tudi obraten proces, in sicer: družbeno življenje vpliva na dinamike zvočnosti v prostorih (zasebnih in javnih). Dvosmerno sodelovanje med zvočnostmi in družbenim življenjem ne poteka po fazah, med njima ni ločnice, tem-

⁶ Corbin, Alain: *Village Bells: Sound and meaning in the 19th-Century French Countryside*. New York: Columbia University Press, 1998.

več drug drugega tvorita in kontinuirano transformirata. Enako velja za zvočenje v zasebnosti oziroma ob vedenju, da ni drugih prisotnih. Če zvočenje v javnem prostoru anticipira reakcijo prisotnih drugih ali pa nanje vpliva, ne da bi zahtevalo zavestno reakcijo na določeno zvočnost, se je obravnavo za zvočenja posameznice v zasebnem prostoru potrebno obrniti k filozofiji in psihoanalizi, ki vpeljeta prisotnost 'nevidnega tretjega', nepri-sotne prisotne entitete, ki je tam na voljo za komunikacijo, interakcijo ter predstavlja ne-nehen nadzor. Z drugimi besedami: zvočnost interakcije z javnim zunanjim poteka tudi v zasebnosti, tam, kjer je javno zunanje odsotno.

Have, Jensen in Pedersen opredelijo študije zvočnosti takole:

[K]ar lahko imenujemo 'študije zvoka' ali 'avditivna kultura', je sestavljeno predvsem iz subdisciplin, povezanih z bolj tradicionalnimi oddelki, kot so muzikologija, medijske in komunikološke študije, zgodovina umetnosti, kulturne študije, arhitektura, urbanistika in antropologija. Četudi te subdiscipline živijo samosvoja avditivna življenja in producirajo pomembne raziskave, je potrebna skupna platforma, da bi razvili skupna stališča glede teorije, besedišča, metodologije, pa tudi zgodovine avditivnih življenj. (2011, 2)

Ob nastanku revije *Sound Studies* urednika Erlmann in Bull zapišeta, da "pri študijah zvoka ne gre le za zvok kot objekt raziskovanja ali za izzivanje dominanc vizualnega v sodobnih kulturnih praksah. Kakor se je področje širilo, tako je tudi razvijalo odskočno desko v novih institucijah, kot so glasbeni konservatoriji, muzeji, celo turistične destinacije."

Ari Y. Kelman opredeli študije zvoka (zvočnosti) takole:

'Študije zvoka' so vznikajoče polje znanstvenega raziskovanja, ki se je oblikovalo okoli dveh ključnih vprašanj. Prvo se sprašuje, kaj zvok pomeni. K temu vprašanju je mogoče pristopati na vse mogoče načine in lahko odpre kar največ sklepov o tem, kako, kje in zakaj zvok nastaja, se ga reproducira, cirkulira, zamišlja, prenaša in razume. Drugo vprašanje je metodološko: Kako kot strokovnjaki in raziskovalci zvoka obravnavamo njegove pomene? (2010, 213-214)

Cobussen, Meelberg in Truax zapišejo, da "[š]tudije zvočnosti lahko načeloma vključujejo raziskovanje vseh zvokov, medtem ko se študije zvočnih umetnosti osredotočajo na umetniške in/ali estetske uporabe zvokov." (2017, 2) Cobussen, Schulze in Meelberg opredelijo študije zvočnosti bolj implicitno – s pomočjo razmisleka o epistemologiji študij zvočnosti in osredotočanja na možnosti, horizonte in praktično uporabno vrednost opazovanja fenomenov z vidika njihove zvočne sestave:

[Z]vočnocentrične oblike znanja nam lahko omogočijo: a) da predstavimo specifično znanje, ki je izključno, ali predvsem dostopno in predstavljivo skozi avditivno; b) da razvijemo več distinktivnih, za učenje dostopnih, izboljšljivih in metodološko izvedljivih epistemskih praks, in c) da formuliramo več epistemskih aksiomov in raziskovalnih interesov, ki se temeljno razlikujejo od epistemskih aksiomov v že dobro znanih logocentričnih epistemologijah, kot je epistemologija procesiranja zaznavnih podatkov ali epistemologija ločenih kanalov senzorične percepcije.⁷

⁷ Cobussen, Marcel, Schulze Holger in Meelberg, Vincent: "Editorial: Towards new sonic epistemologies", *Journal of sonic studies*, št. 4, 2018, <https://tinyurl.com/pd7tw3cs> (12. 7. 2021).

Michele Hilmes v članku *Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?* govori o študijah zvočnih kultur in se že v naslovu sprašuje, ali to polje znanstvenega raziskovanja sploh obstaja. V kritiški oceni knjig *The Audible Past*⁸ in *The Soundscape of Modernity*,⁹ ugotavlja, da so študije zvočnosti morda manj “študije samega zvoka ali ušesnih praks znotraj določene industrije ali področja in bolj študije kulturnih kontekstov, iz katerih so izšli zvočni mediji in ki jih, obratno, ustvarjajo: zvočne kulture.” (2005, 249)

Obstaja še dodatna terminološka zmeda, vsaj zdi se tako. Govori se o študijah zvočnosti (angl. sound studies), o avditivnih, torej slušnih kulturah (angl. auditory cultures¹⁰), o študijah zvočnih kultur (angl. sound culture studies) tudi o poslušanju (pravzaprav ‘slišanju’) kultur (angl. hearing cultures¹¹). Kane ugotavlja, da izraza študije zvočnosti in študije zvočnih kultur pogosto uporabljata kot sinonima. Spet drugod pa pride do neskladij. Have, Jensen in Pedersen¹² pišejo, da obstaja nekaj, kar bi lahko imenovali študije zvoka ali slušne kulture. Malo kasneje v istem tekstu opisujejo slušno kulturo in tudi študije zvočnosti, med obema ločujejo. Kane naredi jasno razliko med obema, ko naredi iz enega orodje za drugo ter zapiše: “Brez slušne kulture in slušnih tehnik, ki jih ta uporablja, ne moremo razumeti večjega dela sveta študij zvočnosti. Bile bi preprosto nejasne.” (2014, 15) Kako pa predlaga razumeti slušno kulturo in njene funkcije, razberemo iz naslednjega odlomka: “Četudi je govoriti o ‘kulturi’ kot posameznem, homogenem sklopu hudo problematično, se lahko problemu pretiranega posploševanja izognemo tako, da preobrazimo razumevanje slušne kulture v deljene podobnosti, slišane v zvokih znotraj skupnosti poslušalcev. To se pravi, opišemo lahko načine, na katere so določeni zvoki v različnih pogledih slišani kot enaki (ali različni) drugim zvokom.” (2014, 15) Za študije zvočnosti se zdi, da se ukvarjajo z ‘zvokom’ v najširšem pomenu ‘ukvarjanja’ in ‘zvoka’, medtem kot slušne kulture (auditory cultures) očitno predpostavljajo, da obstajajo slušni prostori in situacije, ki so distinktivne kulture, skratka kulture, ki jih je mogoče slišati in ki slišijo (zaznavajo in interpretirajo zvočnosti) na svojstven način. Lahko bi bili pikolovski in bi rekli, da ni niti kulture niti prostora, ki bi se lahko izognil slišnosti, ter da je zato govoriti o specifično slušnih kulturah nesmiselno. Obenem pa je treba prepoznati poudarek, ki ga uporabniki termina slušne kulture naredijo, in sicer, da tisto, kar je predočeno sluhu, torej zvočnost, ni niti uniformno niti povsem predvidljivo in potemtakem ne more biti izpostavljeno indukciji. Vsaka zvočna situacija je samosvoja, unikatna, neponovljiva. V razmerah hibridizacije kultur zaradi globalizacije je morebiti zahtevno, celo omejujoče govoriti o avditivnih kulturah kot stabilnih konstruktih, a brez obravnave družbenih vidikov je obravnava zvočno-

8 Jonathan Sterne, *The Audible past*.

9 Thompson, *The Soundscape of modernity*.

10 Cf. Morat, Daniel (ur.): *Sounds of modern history: Auditory cultures in 19th- and 20th-century Europe*, New York in Oxford, Berghahn, 2017; Bull, Michael in Back, Les (ur.): *The Auditory Culture Reader*. London, Oxford in New York: Bloomsbury Academic, 2018.

11 Cf. Erlmann, Veit: *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford in New York: Berg, 2004.

12 Have, Jensen in Stougaard Pedersen, “Introduction”, str. 1–4.

sti pahnjena v nevzdržno generalizacijo. S temi zagatami se spopade Kane v tekstu *Sound studies without auditory culture*,¹³ saj pri nekaterih avtorjih na področju študij zvočnosti prepoznava težnjo k imanentni potencialnosti (zvoka), ki po Deleuzu poteka pod reprezentacijskostjo zvočnega izraza in posledično tudi pred signifikacijo; pri omenjenih avtorjih prepozna ontološki obrat oziroma obrat k ontologiji zvoka, kjer bi se lahko izognili kulturnim podlagam zvokov. Študije zvočnosti, tako predlagamo, niso ločene od študija avditivnih (slušnih) kultur, pač pa jih morajo že vsebovati, če je to v razmerah hibridizacije in globalizacije mogoče.

Razberemo lahko, da se študije zvočnosti že skoraj dve desetletji prikazujejo kot nekaj novega. Medtem ko se Michelle Hilmes sprašuje, ali sploh obstajajo, Pinch in Bijstervild že prej odgovorita, da so "nastajajoče" (2014, 636) področje, Kelman pa še leta 2010 meni, da gre za "vznikajoče" (2010, 213) polje raziskovanja, nato pa ga Pinch in Bijstervild že dve leti kasneje označita za nič več nastajajoče, pač pa že "novo" (2012, 6) in "cvetoče" (2012, 10). Slednjemu se pridruži Smith, ki pravi, da so študije zvočnosti "žive in zdrave", (2017, 19), da gre torej za še kako vibrantno področje raziskovanja in mišljenja. Naš predlog pa je naslednji: študije zvočnosti niso niti nove niti nastajajoče. Drži, da niso že dolgo časa prisotne kot očitno, kaj šele avtonomno polje akademskega raziskovanja, a to niti ne morejo biti dokler se praksam poslušanja pripisuje golo subjektivnost.

Obravnavo zvočnosti je mogoče prepoznati v dolgi zgodovini družboslovja in humanistike, četudi ne kot že jasno vzpostavljeno polje raziskovanja. Študije zvočnosti pa niso nove in niso avtonomne, niso intradisciplinarne in niso interdisciplinarne, pač pa so kvečjemu transdisciplinarne. Implicitno, včasih povsem neopazno, se razvijajo in artikulirajo z obravnavo očitno 'drugih' fenomenov; a ker so zvočnosti vselej prisotne, se jim kompleksna navzočnost ne izogne. Prisotnost najrazličnejših poskusov obravnave zvočnosti je zato potrebno iskati tam, kjer jih ni bilo mogoče najti pred prvimi kolektivnimi akademskimi deklaracijami 'novega' polja raziskovanja. Z zvočnostmi se je, na primer, ukvarjal Arisotel, in sicer točno takrat, ko je razglasil, da imamo med vsemi 'čutnimi zaznavanji' najraje "zaznavanje z očmi" (1999, 1). Nietzsche je, nasprotno, razglasil potrebo po osredotočanju na slušne zaznave.¹⁴ Inovativne poskuse artikuliranja različnih zvočnosti in njihovih učinkov najdemo tudi (ali pa predvsem) v književnosti. Obravnavanje leposlovja nam lahko omogoči potopitev v učinke tiste, ki ni poslušala tako, da je kar se da mnogo ostalih dražljajev (vizualnih, taktilnih itn.) izločila, pač pa je bila potopljena v celotno izkušnjo dogodka (prostora, situacije), ki ima zvočnost, in obratno, s to zvočnostjo je bila avtorica tudi prežeta – zvočnost oziroma posamezni zvoki so nanjo nekako učinkovali. Književnost, tako kot študije zvočnosti, torej vsebuje "kritičen element v najširšem smislu kritike". (Sterne 2012, 5) To počne z avtoričinim opazovanjem, izkušnjo vpletenosti v okoljsko in/ali situacijsko zvočnost, ter s poetskim razširjanjem jezikovnega aparata, s

13 Kane, Brian: "Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn", *Sound Studies*, let. 1, št. 1, 2015, str. 2-21.

14 Podrobneje o tem cf. Herzogenrath, Bernd: "Sonic thinking – An Introduction", v: Herzogenrath, Bernd (ur.): *Sonic thinking: A mediaphilosophical approach*. New York, London in Oxford: Bloomsbury Academic, 2018, str. 1-22.

kvalitativno deskripcijo zvočnosti, skratka, z iskanjem in najdevanjam 'prave' besede. Sonet *The world is too much with us* Williama Wordswortha,¹⁵ pesniška zbirka *Temna vrata* Lili Novy,¹⁶ *Iskanje izgubljenega časa* Marcela Prousta,¹⁷ Sapfine pesmi,¹⁸ *Med dejanji* Virginie Woolf¹⁹ in še bi lahko naštevati.

Iz nabora opredelitev ugotovimo, da študije zvočnosti zaznamuje interdisciplinarnost. Have, Jensen in Pedersen²⁰ pa pravijo, da so študije zvočnosti sestavljene iz subdisciplin, torej da ne posegajo nujno po drugih disciplinah – če študije zvočnosti so disciplina –, pač pa da so študije zvočnosti na delu šele takrat, ko neke discipline (poddiscipline) združimo. Če pa sledimo Sternu, ki pravi, da so študije zvočnosti umeščene v družbene vede in so hkrati interdisciplinarne, potem lahko na eni strani pričakujemo, da se povezujejo z drugimi družbenimi vedami, kjer pa to ne zadostuje, posežejo še po drugih. Pri tem pa umanjka vprašanje: Ali pri študijah zvočnosti sploh gre za specifičen spoj disciplin ali pa je to le tavitološko in obenem fragmentacijsko označevanje družbenih ved, ki jih že tako ni mogoče (ali vsaj ni smotrno) striktno ločiti na posamezne discipline, in gre takrat, ko je govora o 'novem' in 'interdisciplinarnem' področju, morda zgolj za dodatno fragmentiranje?

Kaj se zgodi? Have, Jensen in Stougaard Pedersen pravijo, da se študije zvočnosti sestavijo iz "subdisciplin, povezanih z bolj tradicionalnimi oddelki, kot so muzikologija, medijske in komunikološke študije, zgodovina umetnosti, kulturne študije, arhitektura, urbanistika in antropologija." (2011, 2) Sterne doda, da imajo študije zvočnosti "svoje predhodnike v filozofiji, akustični ekologiji, radijskih študijah, filmskih študijah, naravoslovnih in tehnoloških študijah" itn." (2012, 10) Podobno ugotavljata Pinch in Bijsterveld. (2012, 7) Zdi se, da ideja (in napaka) interdisciplinarnosti ne izide nujno iz spajanja disciplin, pač pa iz temeljne lastnosti zvoka: njegove vsenavzočnosti v družbi. Vse discipline se lahko ukvarjajo z zvoki in zvočnostmi ter njihovimi učinki, od urbanističnih študij do literarne zgodovine. Če torej študije zvočnosti obdržimo v polju družboslovja, potem se interdisciplinarnost pokaže za neustrezno ali vsaj pomanjkljivo označevanje. Predvideva namreč, da se bodo srečale različne discipline, se poglobile v raziskovalni 'problem' vsaka iz podlag svoje 'avtonomne' discipline in zanjo značilnih metod, rezultat pa bo celovitejša, sintezna obravnava problema, obravnava iz več zornih kotov (načeloma hkrati). Pri študijah zvočnosti pa se zdi, da oznaka 'interdisciplinarno' ne pride iz srečanja disciplin, pač pa iz osredotočanja na specifično metodo pridobivanja podatkov o tem specifičnem družbe-

15 Wordsworth, William: *The Collected Poems of William Wordsworth*. Hertfordshire: The Wordsworth Poetry Library, 1994.

16 Novy, Lili: *Temna vrata*. Ljubljana: Samozal. D. Petek, 1998.

17 Proust, Marcel: *Iskanje izgubljenega časa. I, V Swanovnem svetu*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963.

18 Sappho, Rayor, Diane J. (ur.) in Lardinois, André (ur.): *Sappho: A New Translation of the Complete Works*. New York: Cambridge University Press, 2014.

19 Woolf, Virginia: *Med dejanji*. Ljubljana: Beletrina, 2013; o zvočnostih v tem delu piše tudi Bahun, Sanja: "Broken Music, Broken History: Sounds and Silence in Virginia Woolf's *Between the Acts*", v: Varga, Adriana (ur.): *Virginia Woolf and Music*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 2014, str. 229–258.

20 Have, Iben, Jensen, Erik in Stougaard Pedersen, Brigitte.: "Introduction", *SoundEffects: An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 1(1), 2011, str. 1–4, <https://tinyurl.com/wr4h3v3c> (12. 7. 2021).

nem fenomenu – skozi poslušanje družbenih zvočnosti. Vseprisotnost, fluidnost ter družbeni značaj zvočnosti in njihovih učinkov pokažejo, da je vsako partikularno obravnavanje zvočnosti – iz ene ali več ‘disciplin’ – redukcionistično. Sama ideja študiranja zvočnosti zaradi značaja objekta opazovanja kliče predvsem po rahljanju disciplinarnih struktur ter kar se da celovitem zaobjemu vidikov, iz katerih je mogoče objekt obravnavati; in sicer ne fragmentirano ali selektivno po disciplinah, temveč glede na en sam obsežen, časovno nezamejiv in kompleksen kontekst.

Zvočnosti so vselej v prostoru. Zvočnosti tudi tvorijo prostor. Prostorska, gradbena in arhitekturna zasnova prostora pa, obratno, vplivajo na zvočne konstelacije v prostoru. Buci-Glucksmann v monografiji *The Madness of Vision* z raziskavo estetike v baroku izpostavi zvočno ornamentalistiko in uporabo tišine v prostoru in situaciji glasbe ter predstavi koncept ‘artikulatorne tišine’, pomembne za konstrukcijo prostora in glasbe v baroku.²¹ Mattern se osredotoči na sodobne prostorske situacije, ki imajo dolgo zgodovino – ukvarja se z zvočnostmi v ameriških javnih knjižnicah – in predlaga, da je zaradi sociotehnoloških sprememb potrebno zvočnosti javnih knjižnic, ki jih zaznamuje imperativ molka in tišine, danes obravnavati drugače: “[P]retehtati moramo nove načine razmišljanja o zvoku v knjižnici, ne kot nekaj, kar je treba eliminirati ali nadzorovati, pač pa kot nekaj, kar je treba orkestrirati, celo oblikovati. Da bi to storili, predlagam, da najprej razmislimo, katere zvoke proizvajajo ljudje, stavbe in mediji, nato pa uporabimo arhitekturni dizajn, da bi vzpostavili njihovo sodelovalno interakcijo.” (2007, 277) Hemsworth pa se odpravi v zapore in obravnava prakse socialne vključenosti in izključenosti skozi prostorsko zvočnost, zvočenje in odsotnost zvočenja v korekcijskih institucijah. (2016, 90–97) Nenazadnje pa se je z zvočnostjo javnega urbanega prostora ukvarjal Henri Lefebvre, in sicer v delu *Rhythmanalysis*, kjer se je – z izhodišči v fenomenološki obravnavi ritma po Luciu Albertu Pinheiru dos Santosu²² – osredotočil na ritme v vsakdanjem življenju in njihove učinke. Iz dela dos Santosa nato črpa tudi Bachelard, da bi sklenil, da je poezija tista, ki lahko “ponovno postane model ritmičnega življenja in misli, kar je prej bila, in nam tako ponudi najboljši možen način za ritemanalizo naših mentalnih življenj, da bi um obvladal vse dialektike trajanja.” (2000, 154) Ena najtemeljitejših poglobitev v družbene, prostorske in arhitekturne vzvode za nastanke družbenih zvočnosti, njihove učinke in dinamike pa je razprava *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* Emily Thompson. Verjetno ni naključje, da se avtorica v tej “zgodovini slušne kulture” (2004, 1) osredotoči prav na prva desetletja dvajsetega stoletja, saj je to bilo obdobje, v katerem so “sami zvoki bili vse bolj rezultat tehnološke mediacije. Znanstveniki in inženirji so iznašli načine za manipuliranje tradicionalnih materialov za arhitekturne konstrukcije, da bi nadzorovali vedenje zvoka in prostora.” (2004, 2) Avtorica nato podrobno obravnava akustiko in arhitekturo v osemnajstem in devetnajstem stoletju, torej pred končnimi učinki v dvajsetem, iz katerih se je razvila ‘moderna aku-

21 Buci-Glucksmann, Christine: *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*. Athens: Ohio University Press, 2013.

22 Pinheiro dos Santos, Lúcio Alberto: *La Rythmanalyse*. Rio de Janeiro: Société de Psychologie et de Philosophie, 1931.

stika', ter se posveti tudi novemu pojavu: pritožbam posameznikov in posameznic zaradi 'hrupa'.²³

Avtorice (vse pogosteje?) poudarjajo politični značaj nastankov in učinkov zvočnosti – to jasno prepoznamo v že omenjenih delih, a vseeno naj jih omenimo še nekaj. Holger Schulze, denimo, se obrne k politični antropologiji zvoka. V središče postavi “utelešeno napetost in njene posledice ter resonance” (2016, 70), s pomočjo katerih – in z naslanjanjem na koncept imanentne energetskosti nestabilnih posameznih materialnofizičnih teles po Deleuzu in Guattariju – razvija resonirajoče telo kot edino, ki “zmore omogočiti dostop do česarkoli okrog sebe” (2016, 72); takšno, ki svoje telo razume kot tenzično, odmevajoče in je zato zmožno (soničnega) upora v nevzdržnih razmerah tehnokapitalizma. Schulze vztraja, da je zvočnost določena v telesu, tehnološke dinamike in novi aparati zaznave pa tvorijo nove načine zaznave oziroma, natančneje, zvočna zaznava zavzame širše polje, kot je poslušanje dogodka: “Celoten aparat materialnih objektov ali tehnologij za snemanje zvoka, procesiranje, transmisijo in reprodukcijo je treba razumeti v obliki ogromnega imaginarija poslušanja – ki se je močno materializiralo v naših kulturah in je močno prisotno povsod.” (2016, 75) Zvočnosti, ki jih zaznava telo in od koder se potem razvijejo idiosinkratski simbolni pomeni, ne gre odvzemati iz kontekstov njihovega nastanka; tu postane Schulze kritičen do laboratorijskih načinov obravnave zvočnosti (in drugih fenomenov zaznave). Znanosti vseh vrst – naravoslovne in družboslovne – ne popuščajo v svojem iskanju merljivega in objektivnega, v želji po kvantitativni obravnavi kompleksnih fenomenov in spodbijanju te ali one domneve ter v persistentni težnji h kar se da visoki zanesljivosti oziroma ponovljivosti eksperimenta, naletijo pri zvočnostih na zid pri vsaj dveh njihovih temeljnih značilnostih, in sicer izmuzljivosti in zapletenem procesu zaznave ter neizogibno idiosinkratske interpretacije, kot se ta zgodi v poslušalki “Že izpete dispozitive liričnega slavljenja zvočnih izkustev je bilo treba izničiti v zameno za vse te nove bleščeče in hudo privlačne, vsepovprek modernistične koncepte eksperimentalne reprodukcijskosti, tehnološke aplikabilnosti in simbolnega modeliranja v matematičnem jeziku.” (2016, 74) Prehajanje iz široke interpretacijske sheme v pozitivističen pristop k obravnavi zvokov, v pristop, ki percepcijo in interpretacijo zvokov reducira s spekulativnega, kulturno in diskurzivno pogojenega procesa zaznave na nekaj merljivega. V uniformno realnost, ki jo je mogoče opisati s fizikalnimi in matematičnimi besedišči. Takrat zvoki hitro izpadejo iz sfere imaginacije in nedoločljivosti, nenadoma so ujeti in jih je – po pozitivistični miselnosti – šele mogoče resnično ‘analizirati’. A z izolacijo zvočnosti sta izbrisana njeno simbolno ter kontekst nastanka in poslušanja. Rezultat: “vsi prikazi naše realnosti, našega fizičnega, materialnega in izkustvenega sveta so od tod dalje interpretirani zgolj kot signali.” (2016, 74) Nasprotno, pravi Schulze, moramo “razviti persono, ki je bolj dinamična in osebna od reprezentacije statične in popolnoma zloščene podobe – persono, ki resonira, resnično senzibilno, senzorično persono. Zvočna persona je senzorična persona.” (2016, 78) Napotek h konstrukciji upornega telesa-subjekta je potem tudi

23 Cf. tudi Sterne, *The Audible past*, zlasti poglavje *The Social Genesis of Sound Fidelity*.

vodilo za obravnavo zvočnosti, ki jo telo-subjekt povzroča, zaznava in se z njo sooča v družbenem prostoru. Schulze v tem članku sicer ne definira študij zvočnosti, a vendarle nakaže na zapleteno zmes področij, v katere te posegajo: 1.) obravnavo zvoka in zvočnosti jasno umesti v polje političnega; 2.) s tem pokaže, da je obravnavna zvočnosti umeščena v polje družbenega; 3.) slednje poveže s filozofsko in tudi fenomenološko opredelitvijo živega organizma, ki prav zaradi živosti zaznava svoje okolje, v njem biva s pomočjo energije, ki mu je inherentna in je neločljiva od polja, v katerem se nahaja; 4.) nakaže, da energetsko, vitalno telo postaja subjekt v družbenem zvočnem prostoru, ki nanj direktno vpliva, ter obratno, subjekt vpliva na svoje okolje prek in zaradi svoje in zunanje zvočnosti, pri čemer obe nista nujno ločeni; 5.) zvočenje lahko deluje kot sredstvo upora, skratka, je oblika družbene kritike in kritičnega aktivnega delovanja.

Iz Schulzejevega besedila je mogoče razbrati tudi vez s sociologijo zaznave. Simmel zapiše, da ko se enkrat poglobimo v študije čutov, "na delikatne, nevidne niti, ki so razpredene od ene osebe do druge, ne bo mogoče gledati kot na ne vredne pozornosti, če želimo razumeti družbeno mrežo glede na njene produktivne, oblikovalne sile." (1997, 120) Namen študij zvočnosti pa je širši, in sicer zaobjeti tako posamezne niti, ki jih pletejo zaznave, kot tudi širše družbene učinke zvočenja. To raziskovalkam in raziskovalcem omogoča obravnavo najrazličnejših zvočnih kompleksov. Posegajo v zvočnosti vojne, terorja in kaznovanja,²⁴ povežejo jih s tehnologijami diseminacije zvočnosti in anihilacijskimi učinki,²⁵ na drugi strani raziskujejo, kako poslušanje lahko postane bistven način pridobivanja informacij in izkušanja vojne,²⁶ ter proučujejo, kako umetniki razmišljajo o zvoku kot orožju.²⁷ Izpostaviti gre še dva avtorja, ki razmišljata o emancipatornem in uporniškem potencialu zvočenja subjekta – ne le 'glasbe'. Voegelin poskuša

pozicionirati zvok in poslušanje med generativne in inovativne intenzitete v političnem prostoru, da bi izvirtala njihov potencial za raziskovanje politik ter preizkusila njihov potencial za zamišljanje in vplivanje na njihovo transformacijo v pluralnost, v kateri ni nasprotij. ... S tem politike ne zamejujem na nasilja in anti-nasilje ... temveč jih razumem kot avtonomni red za kreativno produkcijo, ki vključuje tudi neprepoznano in tisto, kar nima jasne definicije ali meje. (2018, 17–18)

Labelle pa bolj eksplicitno išče (in odkriva?) vlogo in potencial 'zvočnega posredovanja'

v odnosu na sodobne družbene in politične boje. To nadaljujem z razmislekom o tem, kako ljudje črpajo iz zvočnih izkušenj in poslušanja, da bi se združili proti razmeram izgube in nemoči. ... Moj

24 Cf. Cusick, Suzanne: "Acoustemology of Detention in the 'Global War on Terror'", v: Born, Georgina: (ur.), *Music, Sound and Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, str. 275–291; Rice, Tom: "Sounds inside: prison, prisoners and acoustical agency", *Sound Studies*, let. 2, št. 1, 2016, 6–20; Velasco-Pufleau, Luis: "Listening to the sounds of war: an interview with Michel Chion", *Sound Studies*, let. 3, št. 2, 2017, str. 165–169.

25 Birdsall, Carolyn: *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

26 Daughtry, J Martin: *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. New York: Oxford University Press, 2015.

27 Summers, Francis: "Arsenal: Artists Exploring the Potential of Sound as a Weapon", *The Senses and Society*, let. 2, št. 1, 2007, str. 123–127.

fokus je na posameznikih in posameznicah ter skupnostih, ki odpirajo posredniški potencial, pogosto skozi umetnost prehajanja in preživetja, umik in ustvarjanje skupnega, kar prestrukturirajo politično sfero in kar je gre razumeti v smislu pojavnosti. (2018, 154)

Kljub opazni družbeni ozaveščenosti na področju študij zvočnosti pa je treba opomniti, da so (še vedno) izrazito evrocentrirane in da so v teh študijah diaspore zvočnosti “obravnavane manj, kot bi si to zaslužile, če so kontekstualne dimenzije primarni fokus” raziskave.²⁸ Steingo in Stykes, urednika zbornika *Remapping Sound Studies*,²⁹ odsotnost upoštevanja ‘globalnega Juga’ v študijah zvočnosti pripisujeta zgodovinski vizualni pristranosti, značilni za ‘globalni Sever’, in eksotizaciji danes ‘globalnega Juga’ s kolonizacijo in imperializmom. Toda tudi to dobiva svoj prostor. V omenjenem zborniku – kjer posegajo v teme, kot so vloga zvočnosti in njena navigacijsko-komunikacijska zgodovina pomorskih skupin na Marshallovih otokih,³⁰ prakse poslušanja v porodniških postopkih v afropacifiški regiji,³¹ odnosi med zvoki, spominom in družbenimi razmerji pri mladih ženskah v slumih v indijskem Govindpuriju³² itn. – avtorice poudarjajo, da pri njihovem pristopu ne gre za prenos pristopov iz uveljavljenih sfer, marveč za “razvijanje novih kartografij globalne modernosti za študije zvočnosti”,³³ kar naj bi obstoječim hegemonijam odvzelo oblast nad določanjem resničnega in objektivnega. Omeniti gre vsaj še delo Erika Steinskoga *Afrofuturism and Black Sound Studies*.³⁴ Študije afriških diaspor imajo v fokusu kontekstualne dimenzije, sama diaspora že je kontekst, s katerim se razgrne zgodovina črnske populacije, predvsem suženjstva kot osrednjega označevalca te zgodovine. Ravno slednja lahko, kot Steinskog povzema svoje branje članka Tavia Nyong’*a Afro-philosophical Fictions: Black sound studies after the millennium*,³⁵ pokaže na izrazito pomembnost zvočnosti pri afriških diasporah, saj je bila zaradi s suženjstvom pogojene nepismenosti³⁶ primarni komunikacijski medij – na eni strani kot glasba, na drugi pa v širšem pomenu, kot tisto, kar ni nujno mogoče zapisati.³⁷ Kot zapiše Weheliye: “Zvočnost je pomembno polje, iz in skozi katerega gre teoretizirati temelje formiranja afriških dia-

28 Steinskog, Erik: *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology, and Things to Come*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018., str. 9; avtor govori konkretno o afriških diasporah).

29 Steingo, Gavin in Stykes, Jim: (ur.), *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019, str. 1–2.

30 JSchwarz, Jessica A.: “How the Sea Is Sounded: Remapping Indigenous Soundings in the Marshallese Diaspora”, v: Steingo, Gavin in Stykes, Jim: (ur.), *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019, str. 77–107.

31 Moreno, Jairo: “Antenatal Auralty in Pacific Afro-Colombia Midwifery”, v: Steingo, Gavin in Stykes, Jim: (ur.), *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019, str. 109–134.

32 Chandola, Tripta: “Faking It’: Moans and Groans of Loving and Living in Govindpuri Slums”, v: Steingo, Gavin in Stykes, Jim: (ur.), *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019, str. 228–240.

33 *Op. cit.*, str. 3.

34 Steinskog, Erik: *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology, and Things to Come*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.

35 Nyong’o, Tavia: “Afro-philosophical Fictions: Black sound studies after the millennium”, *Small Axe*, let. 18, št. 2, 2014, str. 173–179.

36 Pismenost sužnjev ni bila niti dopuščena niti spodbujana, zato je bilo toliko bolj poudarjeno ustno, to se pravi zvočno prenašanje védenja. Za več o izobraževalnih praksah med sužnji cf. Williams, Heather Andrea: *Self-Taught: African American Education in Slavery and Freedom*. Chapel Hill in London: The University of North Carolina Press, 2007.

37 *Op. cit.*, str. 11.

spor glede na tokove zahodne modernosti, kajti to polje ostaja, če povemo kar naravnost, bistvena, četudi ne edina modalnost, znotraj katere so bile kulture afriških diaspor artikulirane.” (2005, 15) Podobno se zvočnosti črnske diaspore loti Patricia A. Broussard v tekstu *Black Women’s Post-Slavery Silence Syndrome: A Twenty-First Century Remnant of Slavery, Jim Crow, and Systemic Racis – Who Will Tell Her Stories?*,³⁸ in sicer z obravnavo molka kot ene izmed epifanij zvočnosti; avtorica se osredotoči na molk (verbalno tišino subjekta, angl. silence) črnskih žensk, razume ga kot posledico systemskega rasizma in ga imenuje postsuženjski sindrom molka. Molk-zvočnost je, pravi Broussard, zmes vsaj treh družbenozvočnih procesov: “1.) molk črnskih žensk, ki izvira iz ostankov suženjstva in njihovega družbenega položaja; 2.) molk pravnega sistema, ki jih je, [črnske ženske], prezrl; 3.) molk, impliciran v nezmožnosti družbe današnjega časa, da bi celostno povedala njihove zgodbe.” (2016, 380) Avtorica pokaže, da molk (ena izmed pojavnosti zvočnosti) ni zgolj odsotnost zvočenja, marveč je na eni strani implikativni izraz neke druge zvočnosti (oblastniške), na drugi strani pa je kultura molka preživetvena strategija črnskih žensk, soočenih s spolnim in drugim nasiljem ter rasistično družbeno hierarhijo.

Svojevrsten prispevek k študijam zvočnosti dajejo tudi feministične študije, študije spolov in seksualnosti. V družboslovni obravnavi zvočnosti si na eni strani prizadevamo obravnavati najbolj neočitne zvočnosti (zvočnosti mest, urbanega življenja, javnih prostorov), na drugi strani pa je v jedru družbenih zvočnosti glas, ki sproža interakcije, dinamike in tudi obče ali situacijske hierarhije. Glas – kot potencialna ali pač realizirana zvočnost posameznice – je pomembna tema civilnih in akademskih skupin, ki se ukvarjajo z družbenimi hierarhijami, oblastniškimi razmerji, kot se razkrivajo z zvočenjem in molkom, z možnostjo biti slišana; med njimi gre morda še posebej omeniti feministične sfere. Poleg feministične sociologije in zgodovine glasbe, s katerimi avtorice tako rekoč oživljajo marginalizirane zvočne umetnice (skladateljice, glasbenice), v ospredje prihajajo kontemplacije o glasu samem. Spomnim naj na *Smeh meduze* Héléne Cixous, v katerem avtorica oblikuje emancipatorni poziv ženskam, naj vendar pišejo, saj bodo tako, točno s pomočjo teksta (pisanja), sproducirale sebe in svoj glas: “Zapiši se: tvoje telo mora biti slišano.” (2005, 18) Četudi je mogoče razumeti, da avtorica zgolj poskuša predlagati prakso, ki bo oblikovala uporno politično telo ‘ženska’, je potrebno opozoriti, da to počne v času, ko so bili intersekcionalni ugovori črnskih feminističnih skupnosti proti generalizaciji ‘žensk’ že precej glasni.³⁹ Ta ugovor je še vedno aktualen in upoštevajo ga mnoge avtorice; opozo-

38 Broussard, Patricia A.: “Black Women’s Post-Slavery Silence Syndrome: A Twenty-First Century Remnant of Slavery, Jim Crow, and Systemic Racism—Who Will Tell Her Stories?”, *The Journal of Gender, Race & Justice*, št. 16, 2013, str. 373–421.

39 Cf. Holmes Norton, Eleanor, Williams, Maxine, Beal, Frances in La Rue, Linda: *Black Women’s Manifesto*, 1975, <https://tinyurl.com/e7zfx4w> (12. 7. 2021); Davis, Angela: *Women, race & class*. New York: Vintage Books, 1983; Smitherman, Geneva (ur.), *African American Women Speak Out on Anita Hill-Clarence Thomas*. Detroit: Wayne State University Press, 1995; Lorde, Audre: *Collected and unpublished writings by Audre Lorde*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2009; Higashida, Cheryl: *Black Internationalist Feminism: Women Writers of the Black Left, 1945-1995*. Urbana in Springfield, University of Illinois Press, 2011; Smith, Barbara, Jones, Alethia, in Eubanks, Virginia (ur.): *Ain’t gonna let nobody turn me around: Forty years of movement building with Barbara Smith*. Albany: SUNY Press, 2014; Morris, Bonnie J.: *The Disappearing L: Erasure of Lesbian Spaces and Culture*. New York: SUNY Press, 2016. Morris poleg spolne in rasne razlike upošteva tudi seksualno.

rim naj na zbornik *Silence, Feminism, Power: Reflections at the Edges of Sound*⁴⁰ in zlasti na tekst Ann Russo *Between Speech and Silence: Reflections on Accountability*⁴¹ v tem zborniku. Avtorica izpostavi gibanje ‘me too’ (‘jaz tudi’) in namigne, da to gibanje ponovno poskuša vzpostaviti univerzalni subjekt ‘ženska’ ter tako ne upošteva interseksionalnosti in rasne hierarhije pri dostopnosti do zvočenja in slišnosti. S tem kratkim vstopom v feministične vidike študij zvočnosti želim pokazati na kontinuirano relevantnost družbenih vidikov zvočnosti v obravnavi manjšinskih, marginalnih ali kakorkoli nedominantnih družbenih skupin, posameznic in/ali posameznikov. Pojavnosti zvočnosti in možnosti zvočenja so tem skupinam centralnega pomena, saj direktno opredeljujejo njihovo prisotnost in pozicijo v družbi, v družboslovni analizi pa utegne izrisati politične razmere v družbah.

Zanimivo – ali pa, po drugi strani, precej pričakovano – je, da je v nekaterih znanstvenih koncepcijah študij zvočnosti striktno izločena vsaka umetniška obravnava družbenih zvočnosti. Morda se študije zvočnosti znanstvenim sferam ne zdijo del umetniškega ustvarjanja, ker ga razumejo kot tistega, ki zvoke bodisi umetno producira – da bi bili umetnost – bodisi jih jemlje, torej konzumira, da bi sproduciralo novo umetniško delo (npr. z uporabo terenskih posnetkov); torej, da umetnice zvokov ne študirajo, marveč jih grabijo, imitirajo, povzročajo. Vztrajati pri tem bi bilo domala nezaslišano. Zvočne umetnice pogosto delujejo kot pozorne opazovalke, njihovo poslušanje je (pogosto, ne pa nujno vedno) precizno, v družbene in naravne prostore vstopajo tako z umetniško kot družbeno-kritično perspektivo; le tako lahko sploh prepoznajo fascinantnost določenih zvokov in zvočnosti.

Pomislimo zgolj na dela Hildegard Westerkamp in njene *Zvočne hoje*⁴² (angl. *Sound walks*), ali pa na *Električne hoje*⁴³ (angl. *Electrical walks*) umetnice Christine Kubisch. Za Westerkamp je zvočna hoja “vsaka ekskurzija, katere glavni namen je poslušanje okolja. Gre za izpostavljanje naših ušes vsakemu zvoku okrog nas, ne glede na to, kje smo. [...] Kamorkoli bomo šli, bomo dali našim ušesom prednost. Dolgo časa smo jih zanemarjali in posledično naredili prav malo, da bi razvili visokokakovostno akustično okolje.”⁴⁴ Zvočna hoja je vzpostavitev specifične metode raziskovanja: “Če ne poslušamo pozorno, tvegamo, da bodo šli bolj delikatni in tihi zvoki neopaženo mimo naših otopelih ušes in med mnogimi mehaničnimi glasovi modernih zvočnih krajin ter da lahko tako na koncu povsem izginejo. Naša prva zvočna hoja je zato namenjena namernemu izpostavljanju poslušalstva totalni vsebini njihove okoljske kompozicije in je zato tudi zelo analitična. Mora biti in-

40 Malhotra, Sheena in Rowe, Aimee Carrillo (ur.): *Silence, Feminism, Power: Reflections at the Edges of Sound*. London in New York: Palgrave Macmillian, 2013.

41 Russo, Ann: “Between Speech and Silence: Reflections on Accountability”, v: S. Malhotra in A. Carrillo Rowe (ur.), *Silence, Feminism, Power: Reflections at the Edges of Sound*. London in New York: Palgrave Macmillian, 2013, str. 34–49.

42 Westerkamp, Hildegard: “Soundwalking”, *Sound Heritage*, let. 3, št. 4, 1974, <https://tinyurl.com/k8j9jrvr> (12. 7. 2021).

43 Kubisch, Christina: “Electrical Walks: Electromagnetic investigations in the city”, s. d., <https://tinyurl.com/764wzvw> (12. 7. 2021).

44 Westerkamp, “Soundwalking”.

tenziven uvod v izkušnjo brezkompromisnega poslušanja.”⁴⁵ Skozi to metodo se izriše družbeno-umetniška kritika:

Ko je hoja zamenjana z vožnjo – kar se dogaja bolj pogosto, kot se nam morda zdi –, postane naš stik z naravo izključno vizualen: na vetrobranskem steklu se nam prikazuje dvodimenzionalna pokrajina; gledamo film o pokrajinah na zvočno podlago prižganega motorja ali pa glasbo in radijske glasove, kaseto ali CD; naša vizualna izkušnja je medializirana skozi to, kar slišimo, in naša avralna izkušnja nima nobenega odnosa do tega, kar vidimo. Stik, ki nastane med okoljem in človekovimi čutili, je potem določen s 'kožo' oziroma mehurčkom vozila, v katerem sedimo.⁴⁶

Pri delu Christine Kubisch, ki je s svojim delom-v-nastajanju *Električne hoje* pričela konec sedemdesetih let prejšnjega stoletja, pa gre za ožjo opredelitev okolja, ki ga poslušamo; Kubisch vabi k “elektromagnetnemu raziskovanju v mestu.”⁴⁷ S tem participatornim delom – v hojah sodeluje zainteresirana javnost – avtorica poseže v občo percepcijo zvočnosti mesta. Opremljeno s posebnimi občutljivimi mikrofoni in slušalkami, ki razkrijejo sicer težko opazne ali pa povsem neopazne zvoke, poslušalstvo nenadoma zaznava (poslušša) okolje, ki je lahko očitno vidno, a se ne predstavlja kot avditorno. Kubisch takole opiše objekte poslušanja v Električnih hojah: “Paleta teh šumov, njihova barva in volumen variirajo od mesta do mesta in med državami. Nekaj pa jim je skupno: vseprisotni so, tudi tam, kjer jih ne bi pričakovali. Svetlobni sistemi, brezžični komunikacijski sistemi, radarski sistemi, protivlomne varnostne naprave, nadzorne kamere, mobilni telefoni, računalniki, tramvaji, antene, navigacijski sistemi, bankomati, brezžični internet, neonsko oglaševanje, mreže javnih prevozov in tako dalje ustvarjajo električna polja, ki se zdijo skrita pod pregrinjali nevidnosti, a so neverjetno prisotna.”⁴⁸ Obe avtorici⁴⁹ pozivata k pozornemu poslušanju, se pravi k intenzivnemu opazovanju sveta, svoje (družbene) okolice; takšen pristop lahko odpre pot h kompleksnejšemu razumevanju prostora, življenja in zaznavanja elementov, ki ga tvorijo. Statični objekti se pokažejo za procese, njihova oddaljenost in posameznikova distanciranost od njih, kot ju utegne prikazati zanašanje na vizualne podobe, se s poslušanjem, kakršnega predlagata avtorici, pokaže za de facto del poslušalke – objekti, s katerimi v svojem vsakdanjem življenju nimam direktnega stika ali pa se mi zdijo samoumevni, nenadoma vstopijo natanko vame.

Na specifičen način se je družbenih zvočnosti loteval zvočni umetnik John Cage v delu *Imaginary Landscape No. 4*,⁵⁰ kompozicijo za dvanajst radijev ter štiriindvajset izvajalk in izvajalcev. Morton Feldman je v nekem radijskem pogovoru leta 1966 omenil Cageu, da ‘danes’ ljudje prinesejo radio na plažo; to počne mnogo ljudi, Feldmana pa nova na-

⁴⁵ *Prav tam.*

⁴⁶ *Prav tam.*

⁴⁷ Kubisch, “*Electrical Walks*”.

⁴⁸ *Prav tam.*

⁴⁹ Omeniti bi šlo še mnogo avtoric in avtorjev; v tekstu izpostavljam zgolj dve, ki ju poznamo kot pionirki prav na področju spajanja umetniških praks s pozivanjem h kritičnemu poslušanju urbanih okolij in vsakdanjega življenja.

⁵⁰ Cage, John: “*Imaginary landscape No. 4*”, v: *Imaginary landscapes* [CD]. Thervil: Hat Hut Records, 1995.

sičenost s temi raznolikimi zvoki moti. Cage mu odgovori: “Mar veš, kako sem se jaz soočil s tem problemom radia v okolju? [...] Enostavno sem ustvaril kompozicijo z uporabo radijev. Zdaj pa vsakič, ko slišim radio, celo enega samega, ne njih dvanajst naenkrat, kot si jih najbrž slišal ti na plaži, si mislim, da izvajajo moje delo. In poslušam ga z užitkom. Ko rečem ‘z užitkom’, mislim to, da opazim, kaj se zgodi, lahko se mu raje posvetim, kot pa da bi se, kot ti praviš, predal; lahko sem pozoren in postanem zainteresiran ...”⁵¹ Cage izpostavi perečo temo dobe intenzivne tehnologizacije vsakdanjega življenja. Posameznik morda doživlja “tehnotesnobo”, Cage pa išče nove načine soočanja z novimi dražljaji. Umetniških pristopov k študijam zvočnosti ne gre dajati vnemar. Mnogi se kritično soočajo z družbenimi zvočnostmi in učinki zvočnosti, jih ne le prepoznavajo in ne le analizirajo, pač pa ponujajo inovativne pristope k reševanju družbenih problemov.

Če se zdi (in zdi se), da nekega soglasja o tem, kaj študije zvočnosti so, od kdaj so in kje so, ni, je morda dovolj reči naslednje: na svojevrstne, zgodovinsko specifične načine so že ves čas prisotne, to pa predvsem (ali celo izključno) tam, kjer obstajata prepoznavanje vpletenosti zvočnosti v družbene procese in interes v zvočnosti. In tako kot objekt raziskovanja pri študijah zvočnosti nikakor ni in ne more biti samostojen, tudi študije zvočnosti niso in ne morejo biti samostojna disciplina. Razumimo jih torej vsaj kot zanimanje za zvočno-poslušalska razmerja, ki tvorijo družbeni prostor in ki jih ta tvori. Zvočnosti so vsenavzoče; zadevajo tako živa bitja kot nepremične strukture; zdijo se nematerialne, a so materialne vsaj v svojih učinkih; z vidika vzvodov, ki jih povzročajo, in učinkov so kompleksne, zato nas intradisciplinarna obravnava ne zadovolji, a tudi interdisciplinarna nas ne zadovolji; discipline, ki obravnavajo zvočnosti, poleg vseprisotnosti in družbenosti zvočnosti združuje metoda pridobivanja podatkov, ki je poslušanje. Na podlagi povedanega predlagamo, da študij zvočnosti ne imenujemo interdisciplinarne, pač pa transdisciplinarne študije. Transdisciplinarne zato, ker njihov objekt opazovanja zaradi svojih osnovnih lastnosti zahteva preseganje meja disciplin in kliče po sinergijskem pristopu. Prav tako rečemo, da v tem delu študije zvočnosti nimajo posebnega mesta, marveč jih razumemo kot del (ne ločen, ampak zgolj vključen) sociologije v najširšem smislu: poslušati svet, njegova družbena gibanja in družbene zastoje, poslušati stalno in povsod, poslušati tam, kjer se zdi, da zvočnosti sploh ni, poslušati svetovne isteme in njihove mikro pojavnosti, poslušati vsak glas in vsako odsotnost glasu, vse se razkriva, vse je že tu, le pozorno in kritično poslušati.

51 Cage, John in Feldman, Morton: “John Cage and Morton Feldman In Conversation, Radio Happening I of V recorded at WBAI, New York City, 1966 – 1967”, v: *John Cage / Morton Feldman: Radio Happenings I - V* [Zvočni posnetek], 1966–1967, <https://tinyurl.com/2p4sff6s> (12. 7. 2021).

K metodi (ali pa tudi ne)

Poslušanje kot sociološka metoda: Najprej: poslušanje, tako kot vsaka zvočnost, ima zgodovino. Benjamin zapiše: "Način, kako je človekovo čutno zaznavanje organizirano – medij, v katerem se uresničuje – pa ni le naravno, marveč tudi zgodovinsko določen." (1998, 152) Horkheimer pravi, da je ta zgodovina dvojna: "Dejstva, ki nam jih predstavijo naša čutila, so družbeno predoblikovana na dva načina: prek zgodovinskega značaja percipiranega objekta in prek zgodovinskega značaja organa percepcije." (2002, 200) V poslušanju ni nič trenutnega ("zgodilo se je zdaj") in/ali avtentičnega (izvirnega, 'mojega'). Posamezno poslušanje se sicer lahko zdi subjektivno – v konvencionalnem pomenu besede, torej takšno, ki je lastno posameznici in lahko bistveno variira od poslušanj drugih posameznic, a ni; kot zaznavni proces je predočeno (že zgodnji) socializaciji, discipliniranju, nadzorovanju, korekciji. Posamezno poslušanje je obremenjeno s kulturno-temporalnim okoljem poslušalke. Obremenjeno je z reprezentacijsko-identitetnimi specifikami posameznice (nazaj k procesom socializacije v družbeno okolje oziroma k procesom subjektivacije). Kljub temu da – ali pa prav zato, ker – je poslušanje kot proces v vsakdanjem življenju tako samoumevno in kljub temu da – ali pa prav zato, ker – teoretiki družbenih zvočnosti vlagajo mnoge napore v analiziranje tega zaznavno-interpretativnega procesa, obstaja prav velika zmeda okrog vprašanja, kaj poslušanje sploh je. Definicije so si, vsaj na prvi pogled, sila podobne, a konsenza pravzaprav ni. To razumem kot nekaj pozitivnega. A vendarle, kaj naj bi poslušanje bilo? Vprašanje se zdi neustrezno. Ne gre za to, kaj poslušanje je, pač pa za to, kako raziskovalka poslušanje (re)prezentira preko operacionalizacije svojih zaznavno-kognitivnih procesov, vpletenih v teoretsko-diskurzivne tokove tekom njenega dela. Slednje se dotika uveljavljenih definicij poslušanja in vprašanja, ali poslušalka soglaša s tem, da poslušanje vključimo v polje metode.

Bodie in Washington⁵² zbereta več opredelitev poslušanja v 20. in 21. stoletju. Nekatere pripisujejo poslušanju zmožnost razumevanja govornega jezika. Vemo, da se poslušanje ne zamejuje na govorni jezik, pač pa na vse pojavnosti zvočnosti. Nekatere zamejujejo prakso poslušanja na izključno človeške organizme. Spet druge opozarjajo, da poslušanje pomeni zmožnost pomnjenja 'avralnih simbolov' in njihovo priklicevanje v prihodnosti. Tu želim opozoriti le na to, da proces poslušanja v našem razumevanju ne vključuje nujno pomnjenja (lahko pa se pomnjenje zgodi); zvočnega spomina ni mogoče zagotoviti pri vseh poslušalkah, nikakor ga ni mogoče zagotoviti za vse zvočne dogodke – tako poslušanje kot spomin sta selektivna in hierarhična procesa – ter, še bolj pomembno, priklicevanje zvočnosti v prihodnosti je proces, povsem drug in ločen od poslušanja zvočnega dogodka; sicer se nanj nanaša, a takrat gre za poslušanje spomina ('spominskega dogodka').

52 Bodie, Graham D. in Worthington, Debra L.: "Measuring Listening", v: Bodie, Graham D. in Worthington, Debra L.: *The Sourcebook of Listening Research: Methodology and Measures*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2018, str. 21–44. Črpata po Wolvin, Andrew in Coakley, Carolyn Gwynn: *Listening*. Dubuque: William C. Brown Publishers, 1988 in Glenn, Ethel C.: "A content analysis of fifty definitions of listening", *Journal of the International Listening Association*, let. 3, št. 1, 1989, str. 21–31.

Organizacija International Listening Association, omenjena v tej zbirki opredelitev, pa je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja poslušanje definirala kot “proces sprejemanja, tvorjenja pomena iz in odzivanja na govorna in/ali neverbalna sporočila.”⁵³ Element odzivanja najdemo tudi v predlogu, ki mu sledita Washington in Bodie. Po njunem je poslušanje, ki se razlikuje od slišanja (slišati), “multidimenzionalni konstrukt, ki ga sestavljajo kompleksni a) afektivni procesi, na primer, motiviranost za osredotočenost na druge; b) vedenjski procesi, kot je odzivanje z verbalno in neverbalno povratno informacijo; in c) kognitivni procesi, kot so pozornost, razumevanje, sprejemanje in interpretiranje vsebine in relacijskih sporočil.” Afektivne komponente se nanašajo na vprašanje, kako posameznice “razmišljajo o poslušanju”, vedenjske komponente zadevajo “signaliziranje pozornosti in interes v druge”, (npr. očesni stik, telesni gibi), kognitivne komponente pa so procesi interpretiranja in evalviranja slišane zvočne dogodka.⁵⁴ Dvomim, da je afektivni proces ustrezno poimenovanje za to, na kar se nanaša. Afekt se nagiba k interpretacijskemu procesu. Prvi vzvod za poslušanje ni afekt – (pred)učinek, ki ga ima interakcija z objektom izvora zvoka –, pač pa interes, operacionaliziran v procesu zaznave. Potrebna je predpostavka, da pri posameznici obstaja zanimanje za artikulacijske potenciale objekta izvora zvoka. Dalje, vedenjski proces, ki ga avtorja razumeta v okvirih odziva, ni element poslušanja, marveč učinek poslušanja. Zvočnost deluje na poslušalko ki se nato na različne načine odziva. Mogoče je reči, da je odziv (“z verbalno in neverbalno povratno informacijo”) neizogiben, a to se zgodi kot posledica slišanja ali poslušanja.

Izvedba poslušanja: Schulze opaža dva epistemološka pristopa na področju zvoka, zvočenja in poslušanja: avditorne (slušne) epistemologije in zvočne epistemologije. (2016, 111–113) Prve “se osredotočajo na uho kot poslušalski organ, da bi evaluirali določena raziskovalna dognanja.” Druge pa se zavzemajo za pridobivanje znanja “skozi” zvok in “skozi” poslušanje (ne pa pridobivanje znanja o zvoku, o poslušanju) ter zavračajo “logocentrične epistemologije”. Med primere pristopov znotraj zvočnih epistemologij navaja človeško ehologacijo, akustemologijo in sonic fiction. Ehologacija se nanaša na empirično prakso in “zaznavno tehniko, ki uporablja tako rekoč vsa človeška čutila, razen vida, za navigiranje po okolju in za ustvarjanje reprezentacij za varno orientacijo v tem okolju.” Akustemologija: tvorjenka; združuje akustiko in epistemologijo, je “etnografsko raziskovalna prakso” (2016, 111–113) in znanstveni pojem, ki ga je konec prejšnjega stoletja skoval Steven Feld, da bi teoretsko in raziskovalno pozornost ne samo usmeril, ampak tudi organiziral tako, da se izrecno pogloblja v tisto, kar je mogoče vedeti, in kako to postane znano skozi zvočenje in poslušanje.” (2015, 12) Akustemologija računa na zvočenje in poslušanje kot vir znanja, relacija poslušanje–znanje pa tvori “zvočni arhiv dolgo živčih relacijskih uglašenosti in antagonizmov, ki so bili naturalizirani v obliki prostora in časa.” (2015, 19)

53 *Prav tam*. Treba je opozoriti, da se ta organizacija zavzema za dopolnjevanje definicij in širjenje pomenov poslušanja, zato tudi njihove definicije ne gre jemati za končno.

54 Bodie, Graham D. in Worthington, Debra L.: “Defining Listening: A Historical, Theoretical, and Pragmatic Assessment”, v: Bodie, Graham D. in Worthington, Debra L. (ur.): *The Sourcebook of Listening Research: Methodology and Measures*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2018, str. 3–18.

Utemeljuje se v relacijskosti (oziroma vsebuje relacijskost, Feld jo imenuje relacijska ontologija) – obstoj zvočnosti se ne izvede pri sebi in zase. Akustemologija je usmerjena v “poslušanje zgodovine poslušanja.” (2015, 17)⁵⁵ Analiza, ki izhaja iz poslušanja, “skozi poslušalsko raziskovalkoprikaže družbene, kulturne in komunikacijske prakse specifične kulture ter poslušalske in zvočne prakse te kulture.” (Schulze 2016, 115) Sonic fiction pa je pojem, ki ga je v knjigi *More brilliant than the sun* elaboriral Kodwo Eshun,⁵⁶ da bi pojasnil vezi med afrofuturizmom in tehno glasbenim žanrom. Glasbo približa literarnim žanrom, kjer se lahko približa fantastiki, a tudi k samemu pripovedništvu, v vsakem primeru pa napeljuje misliti, da je poslušalska izkušnja produktivno osebna. Četudi morda ni obče realno, glasba lahko postane realno. Ustvarjanje in poslušanje zvočnih struktur sta lahko inženirja novih realnosti in subjekta, kajti obstoječa realnost se kaže kot brezizhodna kletka. V smislu poslušalskega pristopa k obravnavi zvočnih struktur je sonic fiction “oseben, izrazito sugestiven, stilistično inovativen in idiosinkratski narativ posamezne avditorne izkušnje. [...] Medtem ko se akustemologija in človeška ehokacija potapljata globoko v zvočne kulturne prakse v vsakdanjem življenju, se pristop zvočne fikcije zanima za semantične aspekte teh izjemno izkustvenih praks.” (Schulze 2016, 116) Schulze prizna, da je vsem trem pristopom pogosto očitana subjektivnost, neponovljivost itn., skratka, znanstvena neustreznost, a pri tem pravilno odvrne, da je ni epistemologije in metodologije, ki se ne bi zanašala na individualne lastnosti, individualni korpus znanja, “perceptijsko subtilnost” partikularne raziskovalke: nanje se zanaša “vsaj na ključnih točkah interpretacije, kontekstualizacije in sklepanja na podlagi določenega korpusa podatkov.” (2016, prav tam)

Schulze drugod opozori, da poslušanje nikakor ni “pasivna in receptivna aktivnost, kot je to veljalo več stoletij,” in prav tako ni “arbitrarna in zanemarljiva neaktivnost; je konstantna aktivnost iskanja in pripravljenosti, poslušanja od blizu in od daleč, celovito.” (2018, 55–56) Kjer Schulze govori o poslušalskih distancah, zvočna umetnica Pauline Oliveros, ki je iz svojega zanimanja za poslušanje razvila širši komponistični koncept in ‘način življenja’, raje govori o pozornosti. Pravi, da obstajata dva načina pozornosti: “1.) fokalna pozornost, ki se navezuje na stanje vse-ali-nič – pozornost, usmerjena na eno točko in na nič drugega, in 2.) globalna pozornost, ki se navezuje na odprto stanje receptivnosti – pozornost, razširjena na odprto polje.” (2010, 29) V obeh primerih vidimo, da gre za aktivnost, prepoznavno pa tudi poudarek na podatkovnem naboru poslušanja. Z vidika kritično-analitskega, sociološkega poslušanja, se z našim razumevanjem poslušanja utegnemo znajti v zagati. Kajti pri sociološkem poslušanju gre, če to zapišem kar najbolj ohlapno, za poslušanje kontekstov. To se pravi, ne zanima nas nujno poslušanje od blizu ali daleč, fokalno ali globalno, temveč pravimo, da je poslušanje predvsem kritično poslušanje družbenosti (in v tem smislu več kot fokalno, ne pa ravno globalno, a od globalnega neločljivo).

⁵⁵ *Op. cit.*, str. 17. V tem gre opaziti podaljšek izjav, ki jih podata Benjamin in Horkheimer zgoraj: ne samo, da imajo zvočnosti zgodovine in da ima zaznavni aparat zgodovino, pač pa poslušanje poteka na zgodovini poslušanja.

⁵⁶ Eshun, Kodwo: *More brilliant than the sun*. London: Quartet Books, 1998.

Četudi se Feldov in Schulzev predlog, da je znanje mogoče pridobivati z zvokom in s poslušanjem, lahko zdi epistemološko inovativen, se po drugi strani zdi, da gre za formulacijo, ki jo študije zvočnosti iznajdejo vedno znova, četudi je kot praksa že prisotna tako v vsakdanjem življenju kot (sporadično) v znanstveni sferi. (Imamo resne pomisleke glede koncepta 'pridobivanje znanja skozi zvok', a to ni naša osrednja tema.) Če je s poslušanjem mogoče pridobiti določeno znanje, domnevamo, da ta proces poteka tako v zaznavanju kot v interpretaciji oziroma analizi zaznanega (slišane) ter nujno v okvirih predposlušalskega korpusa znanja. Poslušanje je zaznavno-kognitivni proces. Pridobivanje znanja se naslanja na interpretacijo oziroma analizo, na kognitivni proces, ki sledi zaznavi. Ni tako preprosto: poslušalka-raziskovalka zaznava in interpretira zvočni dogodek ter, če so v zvočnosti prisotni nekateri živi objekti izvora zvoka, ko posluša, posluša njihovo poslušanje, oboje pa je poslušanje zgodovin, iz katerih poslušalka ni izključena. Poslušalkaznava zaznave in analizira zvočenja, zaznave in interpretacije zaznav, njihova prepletanja, trke, skladnosti in mimohode. Posluša relacije in posluša poslušanja. S poslušanjem ne pridobiva znanja, pač pa podatke, ki jih lahko analizira, pri čemer uporablja (in (si) širi) znanje o družbenih razmerjih, vanje vpletenih diskurzih. Da bi pridobila znanje, mora posedovati znanje – sicer posluša zgolj zvočni tok. 'Metoda' poslušanja je specifična v tem, da v stiku poslušalke z zvočnostjo – ta nemudoma dobi družbene oznake – ne le pripelje na plano vse zgodovinske, kulturne, ekonomske, razredne, identitetne itn. vsebine, ki si jih poslušalka lahko zamišlja (zanje ve, jih argumentira ipd.), pač pa da so to vsebine, ki jih pri obravnavi z drugimi zaznavnimi praksami morda sploh ni mogoče (kar zlahka) zaznati oziroma, z drugimi besedami, da tisto, kar je zaznano in rezultira v analizi, morda pride natanko iz poslušanja, a pri opazovalnosti proces ni prepoznan kot poslušanje.

Najprej: Začasna odpoved terminu 'metoda', raba izraza 'pristop' (konec te začasnosti ni znan). Metoda implicira specifičen, precizno določen in sistematičen postopek. Barthes: "Metoda: fetišizirati cilj ... na škodo drugih možnih prostorov." (2013, 133) Postavi se na stran ne-metode: "To ima za posledico izbiro ene miselnosti namesto druge. Metoda = falična miselnost napada in obrambe ('volja', 'odločitev', 'naklep', 'iti naravnost naprej' itd.) ≠ Ne-metoda: miselnost potovanja, ekstremne prilagodljivosti (šviganje, nabiranje)." Metoda predvideva, da je pot že znana, to pa, da se nekim drugim potem izognem. Ne-metoda poti ne določi vnaprej. Odprto polje, ki se upira totalnosti, a je ne zavrača povsem – natanko s tem, da je odprto. Ne-metoda lahko vodi v metodo. Barthes reče pred-metoda; celoten proces zbiranja podatkov in analize so pravzaprav "priprave" (2013, 136), priprave na metodo, ki bo morda nekoč, v neznanem času – potencialnost → prestavljanje realizacije ad infinitum – nastala na nefiksirani, ne pa tudi arbitrarni poti, takšni, ki vsebuje "neomejeno pravico do digresije". (2013, 137) Barthes odpira dosjeje, Foucault pa ('pa' naj tu ne implicira nasprotja, prej tangento): "Namesto da bi opazovali, kako se v veliki mitični knjigi o zgodovini usklajujejo besede, ki prevajajo v vidne črke misli, ki so bile konstituirane prej in drugje, imamo v globini diskurzivnih praks sisteme, ki instavrirajo izjave kot dogodke (ki imajo svoje pogoje in svoje področje pojavitve) in stvari (ki vključujejo svojo možnost in polje rabe). Predlagam, da vse te sisteme izjav (dogodki na eni in stvari na drugi strani) imenujemo arhiv." (2011, 141) Arhiv povzroči, "da če obstajajo izrečene

stvari – in zgolj te –, potem se ni treba spraševati po njihovem neposrednem vzroku v stvarih, ki so tu izrečene, ali v ljudeh, ki so jih izrekli, temveč v sistemu diskurzivnosti, v izjavljalnih možnostih in nemožnostih, ki jih pripravi.” (2011, prav tam) Poslušanje je poslušanje zgodovin in poslušanje zgodovin poslušanj, smo rekli. Analitsko, kritično poslušanje se mora napotiti v arhiv. Poslušanje je vedno ‘vstop v’. Poslušanje zahteva približevanje k objektom izvora zvoka. Vedno je najprej pristop. S tem ‘metode’ ne zavračam. Nasprotno, pričakujem jo. Toda ta pot ne gre po vnaprej določenem ‘naravnost’, in sicer že zato, ker ni znano, kaj in kam ‘naravnost’ je in ker pot zvočnosti ni ‘naravnost’. Ta začasni vokabularni preskok iz metode v pristop dopušča odprto polje poslušalki ki se zaveda, da objekt izvora zvoka ne deluje le na tiste, ki jih morda namenoma nagovarja.

V zadnjih dveh desetletjih opazujemo tako imenovani senzorični obrat, pravi Michael Bull,⁵⁷ intenziviran raziskovalni interes za zvoke in zvočnosti. Ne ločeno od drugih zaznav, temveč s pozornostjo nanje. Da so zvoki družbeni, naj med drugim pomeni, da se ne izognejo interpretaciji (= raba jezikovnih sredstev; tudi molče). Eden od vidikov družbenih zvočnosti je ritem, ki utegne pokazati, kako nastajajo in se spreminjajo na videz kaotične družbene konstelacije v javnem prostoru. To kaotičnost skuša zgrabiti – in pokazati za mnogo bolj strukturirano, kot se zdi – ritemanaliza.

Kot pojem je ritemanalizo najverjetneje vpeljal dos Santos v tekstu *La rythmanalyse*. Nato ga je deloma obravnaval Bachelard, leta 1982 Henri Meschonnic v knjigi *Critique du rythme*,⁵⁸ obsežnejši elaborat pa je napravil Henri Lefebvre. Že v prvi knjigi iz cikla *Kritika vsakdanjega življenja* ugotavlja, da se moderni človek še ni “privadil” na življenjske pogoje v moderni dobi, “na hitrost njegovih sekvenc in ritmov.” (1991, 120) Producerske in tehnološke spremembe direktno poveže s siceršnjim kompleksnim ritmom vsakdanjega življenja; in še več, vse ravni družbenega življenja združi pod skupni imenovalec – ritem. Kot kasneje zapiše v delu *Rhythmanalysis*: “Če obstajata razlika in distinkcija, ni pri tem niti ločnice niti prepada med tako imenovanimi materialnimi telesi, živečimi telesi, družbenimi telesi in reprezentacijami, ideologijami, tradicijami, projekti in utopijami. Vsi so sestavljeni iz (med seboj vplivajočih) ritmov v interakciji.” (2004, 51) Lefebvre ponudi predlog: producerske načine in učinke njihovih dinamik je mogoče tako v bazi kot v nadstavbi prepoznati s poslušanjem njihovih ritmov, izraženih v vsakdanjem življenju. V drugi knjigi *Kritike vsakdanjega življenja* napove: “Podrobno se bomo seznanili z rezultati interakcij med cikličnimi ritmi in linearnimi (prekinjenimi ali stalnimi) časovnimi lestvicami v vsakdanjiku. To se pravi, predlagali bomo ritmologijo oziroma sociološko ‘ritemanalizo.’” (2002, 232)

“Povsod, kjer obstaja interakcija med prostorom, časom in porabo energije, je ritem,” zapiše Lefebvre (2004, 25). Obravnavanje (poslušanje) ritmov pomeni zaznavanje in analiziranje delovanja človeških posameznic, statičnih objektov v prostoru, abstraktnih kon-

⁵⁷ Bull, Michael: “Sounds as data”, v: Flick, Uwe (ur.): *The Sage Handbook of qualitative data collection*. London: Sage, 2018, str. 426–438.

⁵⁸ Meschonnic, Henri: *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

ceptov, kot so gospodarstvo, kultura in politika, oblast in ideologija, skozi enotno prizmo. Gre za sociološko prakso, ki raziskovalskega zaznavnega telesa ne poskuša reducirati na iluzijo objektivnosti in je tudi ne poskuša izvzeti iz situacije, ki jo opazuje, četudi v njej ne sodeluje kot protagonistka. Nasprotno, opazovalka izrecno deluje s svojim kognitivnim telesom; skozi zaznavo, ki jo mora prepoznati tudi pri objektu opazovanja. Njeno delo ni nenehno prehajanje med raziskovalsko diskurzivnostjo, kot se pokaže v njeni analizi, in učinki zaznav, kot jih opazuje pri objektu raziskave, pač pa je poenoten in kontinuiran spoj diskurzivnosti učinkov zaznav – tako njenih kot tistih, katerih vedenje (vedenje kot učinek) opazuje.

Ritmi posameznic v vsakdanjem življenju niso naključje in niso biološko dejstvo, pač pa so v svojih pojavnostih rezultat življenja v družbi. Lefebvre piše o dresuri, torej o priučitvi posameznice v ritem – z repeticijo –, kar je, kot vemo, tema, ki jo je podrobno razgradil Foucault,⁵⁹ Lefebvre pa jo opisuje v območju vsakdanjega življenja, da bi poudaril, da dresura “determinira večino ritmov.” (2004, 49)

Po Lefebvru obravnava ritma pomeni zgrabiti čas in prostor skupaj (hkrati) in ta hkratnost je, poudarja, bistvena, če želimo obravnavati vsakdanje življenje. A za ritem je potrebna še ena dimenzija, ki jo prvi dve šele omogočata: repeticija. Lefebvre opozori na v splošnem površno razumevanje repeticije kot enake ponovitve enakega – v slovenskem jeziku tudi ponovitve istega. Toda absolutna repeticija oziroma repriza ne obstaja, nas opomni, saj je tisto, kar se zgodi (ponovno), samo po sebi drugo od tistega, kar se je zgodilo (prej). Repeticija s seboj nosi (proizvaja) razliko (diferencialnost). Zvok v družbenem smislu ne zmora absolutne repeticije, situacijski je, spreminjajoč se s kontekstom (lahko tudi v njem), torej natanko s časom in prostorom.

Ritem praviloma razumemo v smislu ponavljajoče se sekvence. Ritme najočitneje zaznavamo v glasbi, pa tudi v vsakdanjem življenju – toliko bolj intenzivno, odkar so v splošno rabo prešli industrijski stroji, mehanske naprave, kot so gospodinjski aparati in avtomatizirana orodja. Toda, in to je prva pomembna točka Lefebvrove ritemanalize: ritem ni serija ponavljajočih se sekvenc; ne, ko gre za družbeni ritem. Kapitalistična družba, ki je v jedru Lefebvrovega razmišljanja, se kot kapitalistična pokaže točno skozi ritme, mogoče pa je reči – in gotovo je to mogoče zlahka opaziti v družbenih dobah, ki jih zaznamuje prekarost – da ritemske sekvence (npr. rutine) ne temeljijo na ponavljanju, pač pa prav nasprotno, na fragmentiranosti, nestabilnosti, nepredvidljivosti. Ritem, ki ni ‘ritmičen’.

Lefebvre poskusi metodo ritemanalize predstaviti s pomočjo napotkov za oblikovanje profila ritemanalitičarke ter njenih postopkov pridobivanja podatkov. Predlaga: ritemanalitičarka je pozorna, posluša vse, razmišlja s telesom, njen pristop je interdisciplinaren. Ko predlaga poslušanje vsega, izrecno vključi tudi tišine. In ko omenja tišino, jo je potrebno pozorno poslušati. A vendarle izvede nekaj, kar se zdi neposrečena izbira izraza. S tišino namreč sploh ne misli odsotnosti zvoka, temveč včasih kot nekakšno zatišje pred nevihto – pred novim izbruhom ‘glasne’ zvočnosti; denimo, ko reče: “[T]renutek tišine, nato ihta,

59 Cf. Foucault, Michel: *Nadzorovanje in kaznovanje. Nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina, 2004.

poganjanje ducatov avtomobilov, ritmi starih krip, ki pohitevajo, kolikor je le mogoče.” (2004, 38) –, spet drugič kot nekaj, kar zvoku ni sosledno, pač pa ga obdaja, a ne v smislu praznega prostora – tega je zanikal že v delu *The Production of space*⁶⁰ –, in ne v smislu odsotnosti vedenja, marveč bolj v smislu neizrečenega, ki pa je vendarle v območju vednosti. A spet, ne v obliki skrivnosti, pač pa v obliki tistega, kar je prepovedano povedati. (2004, 27) Lefebvrovo tišino je mogoče razumeti kot tisto, kar zveni, a ni eksplicitno znano kot ‘zveneče’; kot tisto, kar povezuje mrežo dogodkov v vsakdanjem življenju prek neoprijemljivega, obsežnega dogodka, ki je družba sama, potekajoča skozi poliritmična telesa posameznic, ki jo, obratno, tudi tvorijo.

Ritemanaliza zahteva uporabo vseh čutil, a poudarek vendarle daje poslušanju. Iz obstoječih praks ritemanalize lahko razberemo nelagodje, ki ga v sociološke raziskovalne metode vnaša trenje med tradicionalnimi pristopi – tistimi, ki sledijo idealu indukcije, ponovljivosti poskusa in posledičnega upanja na veljavnost raziskave – in novimi pristopi, ki na eni strani kažejo, kakšno bogastvo podatkov so zmožni zbrati, a na drugi ne zadoščajo tradicionalnim raziskovalnim standardom (in jih deloma tudi zavračajo). Zato se mnoge raziskovalke, ki posežejo po Lefebvrovem predlogu ritemanalize, ki temelji na poslušanju, zanašajo na vizualno zaznavo (‘gledanje’).⁶¹ V vnemi, da bi zadostile precizni dokumentarističnosti postopkov, objekte raziskovanja najpogosteje posnamejo z video kamero ali naredijo serijo fotografij, ki skozi t. i. time-lapse prikaz pokaže na premikanje objektov in subjektov in tako tudi na ritme v prostoru. Toda, ali je Lefebvre resnično govoril o teh ritmih? Ali ga je resnično zanimalo, kako točno se ljudje premikajo, uporabljajo točno določene poti in tako tvorijo relativno uglašen družbeni ples? Morda, a gotovo gre v njegovem predlogu prepoznati predvsem poskus premika od tradicionalnega družbenega vizualnega k vključevanju družbenega avditivnega.

Ritemanalitičarka za svoje delo uporablja svoje telo. Lefebvre zapiše: “Teorija ritmov temelji na izkušnji in vedenju telesa.” (2004, 77) Telo naj služi za “metronom” (2004, 29), ni pa povsem jasno, kakšen odnos ima Lefebvre do družbene konstrukcije zaznave. Zapiše nekoliko natančneje: “Poslušaj – najprej svoje telo; od njega se uči ritma, da bi posledično lahko razumel zunanje ritme.” Telo je analitičarkina referenca. Ali je zanesljiva referenca, če upoštevamo, da so interpretacije zaznav sicer družbeno pogojene, a tudi situacijske, se pravi, da sam objekt opazovanja (in vloga opazovalke) vpliva na zaznavo? V tem je mogoče prepoznati nestabilnost ritemanalize, tudi študij zvočnosti. A še več: Ali je ritemanalitičarkina referenca resnično njeno telo, ali pa kaj drugega, denimo (predlog): opazovani ele-

60 Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford in Cambridge: Blackwell, 1991.

61 Izpostavljamo zaznavo s slušnim aparatom in tisto, ki poteka z aparatom vida. Tega ne počnemo zato, ker bi želeli odvzeti relevantnost ostalim čutom, temveč zato, ker je za zahodno družbo značilna t. i. vizualna pristranskost, izrazito poudarjanje vizualnega (s tem se ne ukvarjajo le študije zvočnosti, temveč tudi postkolonialne študije; cf. Steingo in Stokes, *Remapping Sound Studies*). Lefebvre pa je v *Rhythmanalysis* poudarjal uporabo celega telesa. V nadaljevanju bi za to bilo potrebno razviti ustrezen sistem kod, besedišče, da bi zaznave lahko artikulirali; cf. Ash, James in Gallacher, Lesley: “Becoming Attuned: Objects, Affects and Embodied Methodology”, v: Perry, Mia in Medina, Carmen Liliana (ur.): *Methodologies of Embodiment: Inscribing Bodies in Qualitative Research*. New York in London: Routledge, 2015, str. 69, kjer ugotavljata potrebo po besedišču utelešene metodologije (angl. vocabulary of embodied methodology), in Scarry, Eliane: *The Body in pain: The Making and unmaking of the world*. Oxford in New York: Oxford University Press, 1987, ki tematizira neizrekljivost, nebesedljivost bolečine.

menti poliritmije (zvočnosti) in prepoznava njihove diferencialnosti, skratka, sam objekt opazovanja, za katerega išče referenco? Obravnavati določene zvočnosti glede na neke druge zvoke (raziskovalki 'lastne') bi bila izhodiščna metodološka zmota, saj bi s tem predpostavili, da obstaja neka jasna relacija med opazovanimi in lastnimi zvoki. Relacija med različnimi zvočnimi dogodki v določenem obdobju sicer obstaja, a le v toliko, kolikor so se ti zvoki pojavili v točno določenem obdobju (trenutku), ki ima svoj kontekst (družbeni, zgodovinski, kulturni). V tem kontekstu se je oblikovalo tudi kognitivno telo poslušalke. Njeno telo je nestabilna referenca. Ne moremo predvidevati direktne relacije med zvočnimi dogodki, lahko pa zvočni dogodki direktno vplivajo na poslušalko, kar poruši njeno referenčnost (lakmus test). Že velja, da se zvoki, njihovo valovanje in konvencionalne kode pri poslušanju stekajo v kognitivno telo poslušalke. Z Lefebvrovimi besedami: "Da bi zagrabili ritem, je nujno potrebno, da nas ritem zagrabí." (2004, 37) A pomembno: ko poslušamo, ne zaznavamo v odboju ritmov lastnega telesa, pač pa s pomočjo opozicije določenega zvoka-dogodka: njegovo odsotnost. Poslušanje je doživljanje kontingence, ko se je dogodek že zgodil (in se, torej, lahko tudi ne bi). Zato predlagam, da ritemanalitskega lociranja slušne (ritmične) reference ne iščemo pri poslušalki, pač pa v zgodovinskosti elementov kaotične poliritmije.

Prav tako je treba reči, da Lefebvre daje v osnovni konceptualizaciji ritemanalize malo pozornosti poslušalski preddoločenosti telesa, iz katerega in v razmerju do katerega naj bi ritemanalitičarka poslušala družbene ritme. Zdi se, da povzroči problem enotne referenčnosti poslušalskega telesa, kjer splošno "telo" poslušá svoje reprezentacijske podobe in predočenosti zunanjim percepcijskim mehanizmom. Če telo poslušá Lefebrove linearne čase, je, nasprotno, bistveno, za katero telo gre. Linearni ritem, ki je pri Lefebvru sicer lahko nekaj spreminjajočega se, a vendarle za vsakdanje življenje populacije nekaj samoumevnega, potekajočega, pa skozi perspektive nekaterih manjšinskih skupin izgubi vso "navadnost". "To, kako smo umeščeni v čas, je izraženo v tem, kako govorimo, mislimo in konceptualiziramo svet okoli sebe. V Ameriki in mnogih drugih krajih je bil naravni čas zamenjan z zahodnim linearnim časom, kjer je temporalna orientacija omogočena z urami, urniki, mobilnimi telefoni in digitalnimi koledarji," pravi Rasheeda Philips (2016, 15) iz skupine Black Quantum Futurism, in temu ritmu, temu času, reče *gospodarjev čas* (angl. master clock ali master clockwork). Afriškim sužnjem, s silo prepeljanim v večinsko belski prostor, je bil gospodarjev čas vsiljen s fizičnim nasiljem (npr. bičanje kot kaznovanje zaradi prepočasnega dela), nadaljuje Philips, pri črnski populaciji pa sčasoma internaliziran, a tudi orodje upora (npr. namerno počasnejše delo). Sužnjelastništvo pomeni tudi lastništvo časa drugega. Ritmi vsakdanjega življenja nikakor niso niti vsakdanji niti niso v tem smislu običajni, logični. Nasprotno, ritmi, živeti v vsakdanjem življenju, so prostorsko-časovni izraz družbenopolitičnih hierarhičnih razmerij. Zahodni linearni čas, torej linearna (sosledna) naracija dogodkov (preteklost-sedanjest-prihodnost, dogodki, h katerim se ni mogoče vrniti, in dogodki, ki jih še ni itd.), nalaga bivanje v nenehni sedanjosti, ki pa je preddoločena z rasnimi (rasističnimi) in razrednimi hierarhijami. Linearni čas je vsiljen in vzdržuje postsuženjske oziroma indigene skupine v prostoru-času, ki ni njihov oziroma jim je odvzet, onemogoča njihovo politično participacijo, torej preprečuje do-

stop do prihodnosti. Black Quantum Futurism zato predlaga intersekcionalno časovno orientacijo, ki naj vodi v drugačen govor, mišljenje in konceptualizacijo sveta: “V [Black Quantum Futurism] intersekcionalni časovni orientaciji preteklost in prihodnost nista odrezani od sedanjosti – obe dimenziji vplivata na cela naša življenja, kdo smo in kdo postanemo v vsaki točki prostora-časa. Naša pozicija v sedanjosti oblikuje to, kako sta videti preteklost in prihodnost, kaj pomenita v vsakem trenutku. Mi določamo, kakšen pomen in kakšno razmerje imata obe časovni dimenziji na našo sedanjo trenutnost.” (2004, 28-29)

Lefebvrova ritemanaliza ima več omejitev, med njimi vsaj še poskus ekskluzivnosti ritemanalize, ki deluje kot redukcija vsakdanjega življenja na eno samo pojavnost, kar je natanko tisto, čemur se ritemanaliza upira, ko poziva k celovitemu zaobjemu tako družbenih situacij kot njihovih izraznih vidikov, izpostavlja pa tisto, ki se ji zdi najmanj obravnavano, četudi je vsenavzoče. Prav tako je nejasen Lefebvrov predlog, da naj se ritemanalitičarka ukvarja z ritmom – ne z zvočnostmi. Zmeda je toliko bolj poudarjena, ko zapiše, da ritemanalitičarka posluša vse, kajti to pomeni, da posluša tudi druge elemente zvočnosti, iz katere je sam kot primarno izpostavil ritem. Mogoče je to – poslušanje celotne zvočnosti, ne le ritma – Lefebvre pravzaprav imel v mislih, a je iz njegovih zapisov vendarle mogoče razbrati redukcijo kompleksnih elementov zvočnosti na eno samo. Lefebvre bi v nadaljevanju, če bi se še posvetil ritemanalizi, razmislil tudi o vprašanju presežka in diskriminacije dražljajev: poslušati vse, polifonijo in poliritmije, toda razlikovanju med dražljaji se je tako rekoč nemogoče izogniti. Ritemanaliza se morda pokaže za bolj smotrno, če predstavlja del širšega pristopa – študij zvočnosti.

Deloma v soglasju z Lefebvrom, deloma pa v obliki kritike, se oglasijo situacionisti. Debord zapiše: “Izključeni smo iz dejanskega nadzora ogromnih materialnih moči našega časa. Komunistična revolucija se še ni zgodila in še vedno živimo v mejah dekompozicije starih kulturnih nadzidav.” Henri Lefebvre pravilno opaža, da je ta kontradikcija v jedru specifičnega modernega neskladja med progresivno posameznico in svetom ter to kulturno težnjo, temelječo na tem neskladju, imenuje ‘revolucionarno-romantična’. Nezadostnost Lefebvrove koncepcije tiči v dejstvu, da iz tega golega izraza neskladja napravi zadosten kriterij za revolucionarno akcijo znotraj kulture. (2006, 5)

Drži, Lefebvre je razmišljanja o ritemanalizi obelodanil mnogo po Debordovem tekstu.⁶² In drži, o ritemanalizi ni govoril kot o eksperimentu, pač pa jo je usmerjal v samostojno znanost. A rečemo lahko, da je eksperimentiranje vgrajeno v poslušanje (ritmov in zvočnosti), njegov poskus ritemanalize pa eksperiment. Toda situacionisti so z eksperimentom mislili nekaj drugega: za kulturno spremembo ni dovolj deskripcija, potreben je direkten vstop v živeti (materialni) prostor. V tem smislu lahko kritično poslušanje (pristop, ‘metoda’) pojasnimo tudi v smislu nadaljevanja (in izboljšave) situacionističnega postopka, imenovanega *dérive*. Debord je *dérive* definiral kot “tehniko hitrega prehajanja skozi različne ambiente.” (2006, 62) Posameznica ali manjša skupina v nekem trenutku odloži svojo rutinizirano vsakdanjost – to vključuje tudi rutinizirane poti – in se odpravi

62 Ta je nastal leta 1958.

na hitro hojo ... nekam. Ne preprosto na sprehod, pač pa na politično akcijo, v poskus "odkrivanja izgubljenih znakov realnega življenja za perfektno sestavljenim obrazom moderne družbe" (2006, 7). Da gre za hitro hojo, torej ni arbitrarno navodilo. Debord opozori, da je treba *dérive* razlikovati od pojma *flânerie* (pohajkovanje, sprehajanje) in običajnih razumevanj hoje, sprehoda, potovanja, značilnih za buržoazijo 19. stoletja. Kot pojasni McDonough, je *flâneur* tisti, ki, prvič, ni tista (spolna razlika), in drugič, uživa razredne privilegije (zato se giblje prosto, njegov pogled je nadzorovalen itn.)⁶³ Situacionistični *dérive* se skuša med hitro hojo izviti iz razredne strukturiranosti in zavrniti prav nadzorovalnost pogleda (in, upajmo, poslušanja, a tega Debord ne omenja). Ničesar ne opaža (statično), temveč v prisotno posega (aktivno).

Debordova teorija je bolj političen, aktivističen pristop k zaznavanju strukturiranosti vsakdanjega življenja in poskus zarezovanja v njegovo spektakelsko fiksiranost, kot pa je teorija. *Dérive* lahko razumemo kot povojni poskus civilnega zavzemanja mesta, kar najprej zahteva spoznanje, da je mesto družbeno zgrajeno in da so takšne (neesencialne) vse njegove lastnosti, tudi ohlapne razdelitve mesta na četrti, da torej tudi razredna struktura četrti ni slučajna in stabilna. Obenem je treba Debordov predlog za eksperimentalno hojo razumeti v kontekstu njegovih razmišljanj o spektakelski družbi. McDonough ugotavlja: "Situacionistično 'eksperimentalno vedenje', njihova praksa 'naseljevanja', je bila operacija v dominiranem okolju, namenjena oporekanju umika direktno živetega v območje reprezentacije, in tako oporekanju organizaciji družbenega spektakla," (2002, 254) *Dérive* predlaga (in menda tudi izvaja) zavrnitev abstraktnega prostora, iluzije objektivističnega, voajerističnega, alieniranega motrenja družbe in naselitev (izkušnja) v materialni prostor – v vsakdanje življenje, s čimer locira "kulturni boj v mestu." (2002, 255) Mesto ni slučaj in ni statično, ampak ga tvorijo – opazi: vstop v zvočnost vsakdanjega življenja – pešci, njihovo gibanje in njihovo zvočenje: "Mesto in njegove četrti niso več videti kot 'spontano opazljivi objekti', temveč so prikazani kot družbeni konstrukti, skozi katere se *dérive* prebija, obenem pa jih fragmentira in vanje posega." (2002, 258)

Debord zvočnosti sicer ne izključuje izrecno, a je ne omenja. Osebe, ki se odpravljajo na *dérive*, "opustijo svoja razmerja, svoje delo, prostočasne dejavnosti in vse druge običajne motive za gibanje in akcijo ter pustijo, da jih premamijo čari terena in doživetja, ki jih tam najdejo," (2006, 62) McDonough pa pojasni, da s tem "ubežijo imaginarnim totalizacijam očesa in raje izberejo nekakšno slepoto." (2002, 257) Vstopi poslušanje. *Dérive*: soočanje z mejami, ki jih predstavlja sodobno urbanistično načrtovanje: "iz pozicije *dérive* imajo mesta psihogeografske konture z nenehnimi tokovi, fiksnimi točkami in vrtinci, ki izrazito preprečujejo vstop v ali izstop iz določenih con" (Debord 2006, 62), eksperimentalna hitra hoja pa teh meja ne namerava preprosto spregledati, ne pretvarja se, da jih ni, sprehajalka ni "slepa", pač pa kljub fiksnim točkam, ki delujejo kot vrata, vstopa skozi. Tudi če bi se *dérive*-sprehajalka predala nekakšni "slepoti," bi se ne predala in se tudi ne bi

⁶³ McDonough, Tom: "Situationist Space", v: Tom McDonough (ur.), *Guy Debord and the situationist international*. Cambridge in Oxford: The MIT Press, 2002, str. 241–262.

predati enaki opustitvi avralne zaznave. In zdaj se *dérive* približa sociološkemu poslušanju: Ko Debord poziva k hitri hoji, pravzaprav poziva k temu, kar poslušanje najprej že je – hitro zaznavanje v materialnem prostoru vsakdanjega življenja in takšno, ki je povsem predano svoji okolici. Poslušanje je hitro. Hitro je v tem, da ga ni mogoče upočasniti ali pohitriti. Lahko je bolj ali manj pozorno, bolj ali manj zainteresirano, a venomer je tekoče in temporalno, efemerno. Poslušalka-raziskovalka se odpravi v prostor, kjer se morda nahaja (= zgodi) njen objekt raziskovanja, ta prostor ji je lahko docela nepoznan, izven njene vsakdanje rutine je, neka druga četrt, vanjo vstopa odločeno (kolikor je to mogoče; gre za raziskovalno usmeritev) razbremenjena svojih “običajnih motivov za gibanje in akcijo” (2006, 62), natanko to pa ji omogoči (zato to sploh počne), da se potopi v sociološko poslušanje. Ne gre več za zvočnosti, ki zadevajo le njo in njeno partikularno realnost, temveč za tiste, ki se dogajajo vsakdanjemu življenju. Kot situacionisti zapišejo v enem svojih grafitov: “Zvočne strukture pripadajo vsem.” (Knabb 2006, 451)

Kompleksnost slušne zaznave in učinki slišane so interesna sfera tudi nekaterih skladateljic v dvajsetem stoletju. Preobrat v razumevanju vloge zvočne ustvarjalke. Pomembno ni več le to, kateri zvoki in katere zvočnosti bodo posredovane v javni prostor prek glasbenega dela, pač pa, kakšne zvočnosti obdajajo samo komponistko In (zopet) se pojavi vprašanje, kako kultivirati poslušalstvo – natanko v poslušanje. Zvočna umetnica Pauline Oliveros je poslušanje uporabljala za svojo kompozicijsko prakso. Razvila je metodo skupinskega komponiranja (improviziranja), ki naj izhaja prav iz poslušanja. Najprej naredi razliko med slišanjem in poslušanjem: “Slišanje je neprostovoljno,” pravi, in “slišimo lahko, ne da bi poslušali.” (2010, 78) Poslušanje pa je tisto, ki “oblikuje kulture, lokalno in univerzalno.” (2010, 74) Poslušanje je torej pri Oliveros “usmerjanje pozornosti v to, kar je slišano, pridobivanje pomenov, interpretiranje in odločanje, ali ukrepati na podlagi tega pomena ali ne.” (2010, prav tam) Oliveros meni, tako kot mnogo teoretičark na področju študij zvočnosti, da se je poslušanja treba naučiti → prepoznavanje vpletenosti v procese oblikovanja družbenega prostora. Konec osemdesetih let prejšnjega stoletja vstopi v podzemno cisterno, kjer posluša, snema, nato nastane plošča *Deep listening*.⁶⁴ Podlaga za to ploščo je bilo njeno delo *Sonic meditations*, “ki temelji na vzorcih pozornosti. Z drugimi besedami, ta dela so načini poslušanja in odzivanja.”⁶⁵ Čemur R. Murray R. Schafer reče zvočna kompozicija, Pauline Oliveros pravi velika kompozicija. Četudi Oliveros v več tekstih zapiše, da poslušanje tvori kulturo nekega prostora, je pri avtorici treba prepoznati elemente esencializma, spetega z aktualnostjo new age paradigme prejšnjega stoletja, pa tudi z nekaterimi tokovi feminizma, ki so izboljšanje družbenega položaja žensk iskali v samoprepoznovanju ‘notranjih kvalitete’, najdevanju ‘avtentično ženskega’ in podobno. Oliveros zapiše, da so “dojenčki najboljši globoki poslušalci”. (2010, 79)

⁶⁴ Oliveros, Pauline Stuart Dempster, Stuart in Panaiotis, *Deep listening* [CD]. San Francisco: New Albion, 1989. Slov. *Globoko poslušanje*. V projektu sodelujeta še Stuart Dempster in Panaiotis. Gre za besedno igro. Oliveros posluša v globinah podzemne cisterne, obenem pa namiguje na poglobljeno poslušanje (za razliko od hitrega, površinskega).

⁶⁵ Oliveros, Pauline: *Deep listening: A composer's sound practice*, iUniverse. New York, 2005, str. xvii; kompozicije so objavljene v Oliveros, Pauline: *Sonic meditations*. Baltimore: Smith Publications, 1971.

S tem morda predlaga, da je poslušanje zaznavno-interpretacijska dejavnost, ki je osebi inherentna, a se posameznica od nje sčasoma – zaradi procesov socializacije, življenjskega sloga, dinamik tvorjenja pomena itn. – oddaljuje. Ko potem Oliveros reče, da je poslušanje treba kultivirati, razvijati, pravzaprav pravi, da ga je treba rekultivirati. Element esencializma pri Oliveros najdemo v njenem prepričanju, da obstaja izvorno zaznavno stanje človeške posameznice, ki je okrnjeno, porušeno, a se je k njemu mogoče in tudi smotrnno vrniti, saj je neobremenjeno s krčenjem horizontov percepcije in zaznavne izkušnje, skratka, ni zaznamovano z delovanjem jezika (družbe) na posameznico

Kot smo videli, Oliveros meni, da s poslušanjem zbiramo pomene, kar predvideva, da so pomeni že prisotni (posredovani). Schulze opozori na delo Brucea Odlanda in Sama Auingerja, ki že vrsto let ustvarjata umetniško-razmišljevalna dela pod nazivom *Hearing perspective*.⁶⁶ Schulze navede, med drugim, naslednji odlomek iz njunega koncepta: “zbirata, filtrirata in širita resonance, najdene v naravi in mestih, ter poskušata razkriti njihove pomene.”⁶⁷ Zopet smo soočeni z izhodiščem, v katerem zvoki že imajo pomen, umetnica pa ta pomen razkrije, odklene, spusti ga na prostost, pokaže ga tam, kjer se je zdelo, da ga ni (ali pa je bil percipiran kot hrup, torej, kot nujno nezaželen). Če je bilo poslušanje po Oliveros zaznamovano z esencializmom – izvorne poslušalske kapacitete –, je zdaj že sam zvok esencializiran – pomen v zvoku. Četudi njen namen oziroma praksa zveni progresivno, nekako razsvetljeno in usmerjeno v združevanje zvokov s poslušalko, se vendarle zdi, da je na delu (morda nenameren) pozitivizem. Gre za podrobnost, a prav ta določa nadaljevanje študije določene zvočnosti. Kajti: zvok nima pomena. Obstajajo zvočne konvencije, kode, a zvok nima pomena, pomene mu pripenjata objekt izvora zvoka in poslušalk. Delo Odlanda in Auingerja tako verjetno ni razkrivanje pomenov, marveč polaganje, dovajanje, ustvarjanje pomenov, in sicer natanko s postopkom poslušanja in tako tudi interpretiranja. Objekt ali subjekt izvora zvoka se lahko še tako napreza, da bi realiziral namen svojega zvočenja, a na poslušalki, to je na njeni relativni poziciji v soočenju z objektom/subjektom izvora zvoka temelji zmožnost oziroma uspešnost prenosa sporočila tiste, ki zvoči, na poslušalko Pomena zvoka s poslušanjem ne odkleпам, temveč s samim aktom poslušanja zvoku dajem pomen. Kritično (sociološko) poslušanje opozarja na ekonomske, socialne in politične vidike zvočenja. V zvočenju ni nič trivialnega. Noben zvočni dogodek ni trivialen. Nobeno poslušanje ni trivialno.

Bolj sistematično in analitično se z odnosom med zvočenjem, poslušanjem in pomenom ukvarja Casey O’Callaghan. Vpraša: “Ali slišiš pomene govornih izjav v jeziku, ki ga poznaš?” (2017, 121) Poudarek je na prvem delu vprašanja – slišati pomen. To vprašanje je pomembno, saj napeljuje na razmislek o tem, kaj poslušanje je, kaj omogoča in česa ne, sprašuje o tehnoloških zmogljivostih poslušanja v tvorjenju pomena. O’Callaghan postavi primer: Izrek slišim v jeziku, ki ga razumem in govorim, ter izrek slišim v jeziku, ki ga ne

⁶⁶ Odland, Bruce in Auinger, Sam: *Hearing Perspective (Think with your Ears)*, s.d., <https://tinyurl.com/kxhvje3> (12. 7. 2021).

⁶⁷ Odland in Auinger, *Hearing Perspective*, v Schulze, *The Sonic Persona*, str. 155.

razumem in ga ne govorim (*ceteris paribus*). Zvočno-zaznavna izkušnja se med dogodkoma razlikuje, kar bi utegnilo biti argument za to, da pomene lahko slišim. Toda O'Callaghan nas pripelje do sklepa, da razlika ni v poslušanju (slišim pomen ali pa ga ne slišim), pač pa nekje drugje – predvsem v tem, ali poslušani jezik obvladam ali ne, in, bolj precizno, da govorci različnih jezikov različno slišimo posamezne zvočne elemente vsakega jezika. Ti elementi sami ne nosijo pomenov, le specifični so jeziku. Poznavanje jezika pomeni tudi zavedanje o njegovih zvočnih specifikah (nasprotno pa nepoznavanje jezika pri poslušanju govornih dejanj “osiromaši” slišani jezik njegovih specifičnih nese-mantičnih elementov). Ko poslušam in naposled slišim govorno dejanje, mi samo s tem ni treba “zvočno zagrabiti, reprezentirati, izkusiti ali uživati zavedanja” vsebine, pomena, vpletenega v to govorno dejanje. (2017, 130) Jezik: predvidevam, da je v izrečenem pomen. A pomena ne slišim: slišanje je tehnološki proces zaznave, ne semantično-tvorni. Poslušanje pa vsebuje nadaljevanje zvočne zaznave in se interpretaciji ne izogne.

O'Callaghan se resda ukvarja z enim samim segmentom poslušanja, a to ni brez težav. V njegovem primeru se zdi irelevantno, kakšne so družbene specifikke subjekta, ki ga poslušam, in družbene specifikke prostora, v katerem se interlokutorki nahajava. Toda to ni irelevantno, pač pa je bistveno, za poslušalski proces je konstitutivno. Poznavanje omenjenih razmer ima v sociološkem poslušanju jasno vlogo: omogoči, da poslušanje ni več poslušanje zvočnega dogodka (četudi mu za namene tekočega teksta tudi v nadaljevanju rečemo dogodek) kot spleta konkretnih zvočnih izrazov s konkretnimi pomeni (izraženi eksplicitno), marveč je poslušanje zgodovinske konstrukcije družbe in konfliktnega trenja družbenih vlog v točno določenem prostoru in času. Ko O'Callaghan predoči znane podatke delovnega primera – gre za interlokucijo med menoj in osebo na delovnem mestu v trgovini, ki mi pove, da so piškoti znižani, enkrat v meni znanem jeziku in drugič v meni neznanem jeziku –, nam ni povedala dovolj, da bi lahko resno sklepali o pridobivanja njih ali tvorjenjih pomena. Izpusti namreč razmerje med osebo na blagajni in menoj, se pravi, reprezentacije in interpretacije družbeno-kulturnih označevalcev pri obeh interlokutorkah. Na tvorjenje pomena bo, poleg (ne)poznavanja jezika, lahko vplivalo vsaj še naslednje: spolna razlika (blagajničarka_ik?), moj socialni in ekonomski položaj ter percepcija tega položaja, moja (in njena ali njegova) ozaveščenost o vsem navedenem (navedli smo le nekaj primerov), moj in njen/njegov videz (tudi oblačila), njeno/njegovo in moje prepoznavanje rasne in/ali etnične razlike itn., njena in moja ozaveščenost o vsem naštetem. Poleg tega pa še sam način izrekanja, ki je tesno spet z vsem naštetim in bo odigral ključno vlogo v stiku s poslušalko. S pomočjo poznavanja (razbiranja in ozaveščenosti) zvočnih konvencij – ali nepoznavanja, če se, na primer, nahaja v trgovini v kulturnem prostoru, ki ga ne pozna – bo poslušalka sklepala o pomenu (tvorila ga bo), četudi jezika ne pozna. Drži, pomena ne bo slišala, a tvorila ga bo lahko. Možno je, da se bo glede na namen blagajničarke zmotila, a do nekega pomena se bo vendarle lahko dokopala. Pravzaprav je od vsega navedenega odvisno, ali si bo za tvorjenje pomena sploh prizadevala. Ko torej govorim o poslušanju razmerij moči, govorim o zaznavanju in analizi načinov zvočenja. In to je sociološko poslušanje.

Vodi ga goli interes.

Študije zvočnosti in sociologija zvočnosti usmerjajo svoje napore v vsaj dva objekta, ki nista nujno ločena: poslušanje zvočnih krajin/dogodkov in opazovanje poslušalstva (poslušanje poslušanja). Tako v opazovanje poslušanja kot v raziskovalno poslušanje poslušanja so vpleteni različni načini poslušanja, pravita Pinch in Bijsterveld (2012, 6 ss.). Ugotavljata naslednje načine: monitorno – nanaša se na nadzor delovanja produkcijskih oziroma tehnoloških naprav; diagnostično – npr. uporaba stetoskopa za zaznavanje patologije v telesu; eksploratorno – poslušanje, “da bi se odkrilo nove pojave”; sintetično – “razumevanje polifoničnih zvočnih vzorcev”. (Lefebvre 2004, 51) Dodata, da vsi načini poslušanja zahtevajo “poslušalske veščine”. Bull (2018, 436) soglaša in doda, da se morajo raziskovalci na področju študij zvočnosti naučiti poslušati. Navaja več primerov: Petty⁶⁸ se je v svojem delu s slabovidnimi osebami spoznala s principi ehologacije, v raziskovalno strukturo je vpeljala tudi dnevniško pisanje, snemanje poslušanih lokacij ipd.; Waldock⁶⁹ je v raziskovanje dinamik urbanih zvočnih krajin vpletla prebivalce in jih naučila uporabljati snemalno opremo. Ali gre resnično za poslušalske veščine? Ali gre morda bolj za vpetost v nekakšen diskurz vseživljenjskega učenja in institucionaliziranje zaznavnih procesov? Bijsterveld se v *Sonic skills*⁷⁰ ukvarja z vprašanjem, kako znanosti (npr. medicina) uporabljajo poslušanje za pridobivanje znanja o svojih objektih obravnave. Poslušalske veščine v tej raziskavi “vključujejo ne le poslušalske veščine, pač pa tudi tehnike, ki jih zdravnice, inženirke ter znanstvenice potrebujejo za po njihovem učinkovito rabo poslušalske in snemalne opreme. (2019, 4) Veščost označuje zmožnost dobrega opravljanja nečesa. Poslušanja ne velja tiščati v dihotomne kategorije (dobro/slabo). Poslušalstvo v vsakdanjem življenju: Poslušanje ni veščina, marveč namerna zaznavna pozornost in analiziranje družbenih in vedenjskih norm, hierarhičnih, ideoloških, oblastniških in podrejenostnih razmerij, ki tako nastajajo kot učinkujejo ter nazaj delujejo na dinamike teh razmerij, in je pozornost v vsaj vse naštetu tudi takrat in tam, ko in kjer se zdi, da njenega objekta v konvencionalnem smislu sploh ni. Poslušalka se pri sodelovanju v obravnavanih dogodkih-situacijah ne uči poslušanja, ne poseduje poslušalske veščine, pač pa bodisi sprejema in soglaša z dominantnimi normami, ki situacijo določajo, bodisi se jim upira (tvori nekonvencionalne pomene in zvočenja). Poslušanje se bo spremenilo z novimi ideološkimi konstelacijami, tehnologijami in delovanjem kulturne industrije, toda ta sprememba še vedno ne bo v kategoriji poslušalske veščine. Sociološko poslušanje: Poslušanje lahko poteka, lahko je bolj ali manj pozorno, veščina pa se nanaša kvečjemu na analizo, to se pravi na artikulacijo kompleksnega uvida in argumentacije. Ko izvemo za ehologacijo, se ji lahko posvetimo (ali pa ne). Ko poslušamo govor, se lahko skušamo približati (ali pa ne) pomenom, ki jih govorka posreduje. Toda samo poslušanje ne zahteva avditorne veščine. Sociološko poslušanje ima eno

⁶⁸ Petty, Karis: “Walking through the woodlands. Learning to listen with companions who have impaired vision”, v: Bull, Michael in Back, Les (ur.): *The Auditory Culture Reader*. London: Bloomsbury, 2016, str. 173–183.

⁶⁹ Waldock, Jacqueline “Hearing urban regeneration. Community composition as a tool for capturing change”, v: Bull, Michael in Back, Les(ur.), *The Auditory Culture Reader*. London: Bloomsbury, 2016, str. 151–162.

⁷⁰ 2019

samo zahtevo, en sam predpogoj: interes. Interes pa je kompleksna pot. Na eni strani gre za zainteresiranost za družbo in za zvočnosti (to dvoje je pod določenimi pogoji eno in isto). Na drugi strani gre za zainteresiranost za različne (mnoge) perspektive na družbo in zvočnosti, to se pravi, za kritičen interes v dosedanja dognanja na obravnavanem področju (to področje je z vidika poslušanja lahko tako rekoč karkoli). Zvočnosti so konstitutivni in reprezentacijski elementi vseh diskurzov in poslušanje je v prvi vrsti interes za njihove zvočne zgradbe, pojavnosti in dinamike. Obenem pa ta interes ne rezultira zgolj v deskripciji. V sociološkem poslušanju velja prepoznati nenehno, četudi nenamerno zamišljanje zvočnosti, drugačne od poslušane. Imaginacija druge zvočnosti je implicirana v analizi zvočnosti. Ne v tem smislu, da bi rdeče lahko bilo zeleno, pač pa da bi sprememba zvočnosti in poslušalskih praks utegnila temeljno spremeniti družbo, njene realnosti in strukture. Da je torej v zvočnostih in načinih zvočenja ter v načinih poslušanja nekaj silnega in silovitega.

Pravkar je izšlo nekaj novih razprav s področja zvočnih umetnosti in študij zvočnosti. Tovariš Slado, ki je nekoč poučeval fiziko na Gimnaziji Novo mesto, je rad ponavljal: *Ep-pur si muove, ideje nove, Gallileo reče: "Ipak se kreće."* Članek bo treba nadaljevati.

Literatura:

- James Ash, James in Gallacher, Lesley "Becoming Attuned: Objects, Affects and Embodied Methodology", v: Perry, Mia in Medina, Carmen Liliana (ur.): *Methodologies of Embodiment: Inscribing Bodies in Qualitative Research*. New York in London: Routledge, 2015, str. 69–85.
- Aristotel: *Metafizika*. Ljubljana: Založba ZRC, 1999.
- Bachelard, Gaston: *Dialectics of Duration*. Manchester: Clinamen Press, 2000.
- Bahun, Sanja: "Broken Music, Broken History: Sounds and Silence in Virginia Woolf's Between the Acts", v: Varga, Adriana (ur.): *Virginia Woolf and Music*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 2014, str. 229–258.
- Barthes, Roland: *Image Music Text*, London: Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland: *How to live together: Novelistic simulations of some everyday spaces*. New York: Columbia Press, 2013.
- Benjamin, Walter: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998.
- Bijsterveld, Karin: *Sonic skills: Listening for knowledge in Science, Medicine and Engineering (1920s–Present)*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
- Birdsall, Carolyn: *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- Bodie, Graham D. in Worthington, Debra L.: "Measuring Listening", v: Bodie, Graham D. in Worthington, Debra L.: *The Sourcebook of Listening Research: Methodology and Measures*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2018, str. 21–44.
- Buci-Glucksmann, Christine: *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*. Athens: Ohio University Press, 2013.

- Broussard, Patricia A.: "Black Women's Post-Slavery Silence Syndrome: A Twenty-First Century Remnant of Slavery, Jim Crow, and Systemic Racism—Who Will Tell Her Stories?," *The Journal of Gender, Race & Justice*, št. 16, 2013, str. 373–421.
- Bull, Michael in Back, Les (ur.): *The Auditory Culture Reader*. London, Oxford in New York: Bloomsbury Academic, 2018.
- Bull, Michael, "Sounds as data", v: Flick, Uwe (ur.): *The Sage Handbook of qualitative data collection*. London: Sage, 2018, str. 426–438.
- Cage, John: "Imaginary landscape No. 4", v: *Imaginary landscapes* [CD], Threvil: Hat Hut Records, 1995.
- Cage, John in Feldman, Morton, "John Cage and Morton Feldman In Conversation, Radio Happening I of V recorded at WBAI, New York City, 1966 – 1967", v Cage, John / Feldman, Morton: *Radio Happenings I-V* [Zvočni posnetek], 1966–1967, <https://tinyurl.com/2p4sff6s> (12. 7. 2021).
- Chandola, Tripta: "Faking It': Moans and Groans of Loving and Living in Govindpuri Slums", v: Steingo, Gavin in Stykes, Jim (ur.): *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019, str. 228–240.
- Cixous, Hélène: *Smeh Meduze in druga besedila*. Ljubljana: Apokalipsa, 2005.
- Cobussen, Marcel, Schulze, Holger in Meelberg, Vincent in Truax, Barry: "General Introduction", v: Cobussen, Marcel, Schulze, Holger in Meelberg, Vincent in Truax, Barry (ur.): *The Routledge Companion to Sounding Art*. New York in London: Routledge, 2017, str. 1–8.
- Cobussen, Marcel, Schulze, Holger in Meelberg, Vincent: "Editorial: Towards new sonic epistemologies", *Journal of sonic studies*, št. 4, 2018, <https://tinyurl.com/pd7tw3cs> (12. 7. 2021).
- Corbin, Alain: *Village Bells: Sound and meaning in the 19th-Century French Countryside*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Cusik, Suzanne: "Acoustemology of Detention in the 'Global War on Terror'", v: Born, Georgina (ur.): *Music, Sound and Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, str. 275–291.
- Daughtry, J. Martin: *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, New York: Oxford University Press, 2015.
- Davis, Angela: *Women, race & class*. New York: Vintage Books, 1983.
- Debord, Guy: "Theses on Cultural Revolution", v: Knabb, Ken (ur.): *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006, str. 53–55.
- Debord, Guy: "Theory of the Derive", v: Knabb, Ken (ur.): *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006, str. 62–66.
- Dragičević, Nina: *Slavne neznane: Zvočne umetnice v konstrukciji družbe*. Ljubljana: Škuc, 2016.
- Dragičević, Nina: *Med njima je glasba: Glasba v konstrukciji lezbične scene*. Ljubljana: Društvo Parada ponosa, 2017.
- Dyson, Frances: *Sounding new media: Immersion and embodiment in the arts and culture*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press, 2009.
- Erlmann, Veit in Bull, Michael: "Editorial", *Sound Studies*, let. 1, št. 1, 2015, str. 1.
- Erlmann, Veit: *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford in New York: Berg, 2004.
- Eshun, Kodwo: *More brilliant than the sun*. London: Quartet Books, 1998.
- Feld, Steven, "Acoustemology", v: Novak, David in Sakakeeny, matt (ur.): *Keywords in sound*, Durham in London: Duke University Press, 2015, str. 12–21.
- Foucault, Michel: *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2011.
- Foucault, Michel: *Nadzorovanje in kaznovanje: Nastanek zapora*. Ljubljana: Krtina, 2004.
- Glenn, Ethel C., "A content analysis of fifty definitions of listening", *Journal of the International Listening Association*, let. 3, št. 1, 1989, str. 21–31.
- Grimshaw-Aagaard, Mark: "What is Sound Studies?", v: Bull, Michael (ur.): *The Routledge Companion to Sound Studies*. Oxon in New York: Routledge, 2018.

- Have, Iben, Jensen, Erik in Pedersen, Brigitte S.: "Introduction", *SoundEffects: An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 1(1), 2011, str. 2, <https://tinyurl.com/wr4h3v3c> (12. 7. 2021).
- Hemsworth, Katie "Feeling the range': Emotional geographies of sound in prisons", *Emotion, Space and Society*, št. 20, 2016, str. 90–97.
- Herzogenrath, Bernd: "Sonic thinking – An Introduction", v: Herzogenrath, Bernd (ur.): *Sonic thinking: A mediaphilosophical approach*. New York, London in Oxford: Bloomsbury Academic, 2018, str. 1–22.
- Horkheimer, Max: *Critical Theory: Collected Essays*. New York: Continuum, 2002.
- Higashida, Cheryl: *Black Internationalist Feminism: Women Writers of the Black Left, 1945-1995*. Urbana in Springfield: University of Illinois Press, 2011.
- Hilmes, Michele: "Review: Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?", *American Quarterly* let. 57, št. 1, 2005, str. 249–259.
- Holmes Norton, Eleanor, Williams, Maxine, Beal, Frances in Linda La Rue, Linda: *Black Women's Manifesto*, 1975, <https://tinyurl.com/e7zfx4w> (12. 7. 2021).
- Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat: A History of sound in the arts*. Cambridge (MA) in London: The MIT Press, 2001.
- Kane, Brian: "Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn", *Sound Studies*, let. 1, št. 1, 2015, str. 2–21.
- Kane, Brian: *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford in New York: Oxford University Press, 2014.
- Kelman, Ari Y.: "Rethinking the Soundscape", *The Senses and Society*, let. 5, št. 2, 2010, str. 212–234.
- Knabb, Ken (ur.): *Situationist International Anthology*. Berkley: Bureau of Public Secrets, 2006.
- Kubisch, Christina: "Electrical Walks: Electromagnetic investigations in the city", s. d., <https://tinyurl.com/764wzvaw> (12. 7. 2021).
- LaBelle, LaBelle: *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press, 2018.
- Lefebvre, Henri: *Critique of Everyday Life: Volume 2: Foundations for a Sociology of the Everyday*. London in New York: Verso, 2002.
- Lefebvre, Henri: *Critique of Everyday Life: Volume I*. London in New York: Verso, 1991.
- Lefebvre, Henri: *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London, New York in Oxford: Bloomsbury, 2004.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Oxford in Cambridge: Blackwell, 1991.
- Lorde, Audre: *Collected and unpublished writings by Audre Lorde*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2009.
- Malhotra Sheena in Rowe, Aimee Carillo (ur.), *Silence, Feminism, Power: Reflections at the Edges of Sound*. London in New York: Palgrave Macmillian, 2013.
- Mattern, Shannon: "Resonant Texts: Sounds of the American Public Library", *The Senses and Society*, let. 2, št. 3, 2007, str. 277–302.
- McDonough, Tom: "Situationist Space", v: McDonough, Tom (ur.): *Guy Debord and the situationist international*. Cambridge in Oxford: The MIT Press, 2002, str. 241–262.
- Meschonnic, Henri: *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse: Verdier, 1982.
- Metz, Christian: "Aural Objects", *Yale French Studies: Cinema/Sound*, št. 60, 1980, str. 24–32.
- Morat, Daniel (ur.): *Sounds of modern history: Auditory cultures in 19th- and 20th-century Europe*. New York in Oxford: Berghahn, 2017.
- Moreno, Jairo: "Antenatal Aurality in Pacific Afro-Colombia Midwifery", v: Steingo, Gavin in Stykes, Jim (ur.): *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019, str. 109–134.
- Morris, Bonnie J.: *The Disappearing L: Erasure of Lesbian Spaces and Culture*. New York: SUNY Press, 2016.

- Novy, Lili: *Temna vrata*. Ljubljana: Samozaal. D. Petek, 1998.
- Nyong'o, Tavia: "Afro-philosophical Fictions: Black sound studies after the millennium", *Small Axe*, let. 18, št. 2, 2014, str. 173–179.
- O'Callaghan, Casey: *Beyond Vision: Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Odland, Bruce in Auinger, Sam: *Hearing Perspective (Think with your Ears)*, s.d., <https://tinyurl.com/kx-hvvje3> (12. 7. 2021).
- Oliveros, Pauline: *Sounding the margins: Collected writings 1992–2009*. Kingston: Deep Listening Publications, 2010.
- Oliveros, Pauline, Dempster, Stuart in Panaiotis: *Deep listening* [CD]. San Francisco: New Albion, 1989.
- Oliveros, Pauline: *Deep listening: A composer's sound practice*. New York: iUniverse, 2005.
- Oliveros, Pauline: *Sonic meditations*. Baltimore: Smith Publications, 1971.
- Petty, Karis: "Walking through the woodlands. Learning to listen with companions who have impaired vision", v Michael Bull in Les Back (ur.), *The Auditory Culture Reader*. London: Bloomsbury, 2016, str. 173–183.
- Philips, Rasheeda: "Dismantling the Master('s) Clock[work Universe], Pt. 1", v Matti, Dominique in Philips, Rasheeda: (ur.), *Space-Time Collapse 1: From the Congo to the Carolinas*. Philadelphia: The Afro-futurist Affair/House of Future Sciences Books, 2016, str. 15–34.
- Pinch, Trevor in Bijsterveld, Karin: "Sound Studies: New Technologies and Music", *Social Studies of Science*, let. 34, št. 5, 2004, str. 635–648.
- Pinch, Trevor in Bijsterveld, Karin: "New Keys to the World of Sounds", v: Pinch, Trevor in Bijsterveld, Karin (ur.): *The Oxford handbook of sound studies*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2012, str. 3–35.
- Pinch, Trevor in Bijsterveld, Karin: "New keys to the world of sounds", v: Pinch, Trevor in Bijsterveld, Karin (ur.): *The Oxford handbook of sound studies*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2012, str. 3–35.
- Proust, Marcel: *Iskanje izgubljenega časa. 1, V Swannovem svetu*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963.
- Rice, Tom: "Sounds inside: prison, prisoners and acoustical agency", *Sound Studies*, let. 2, št. 1, 2016. 6–20.
- Russo, Ann: "Between Speech and Silence: Reflections on Accountability", v: Malhotra, S. in Rowe, A. Carrillo: (ur.): *Silence, Feminism, Power: Reflections at the Edges of Sound*. London in New York: Palgrave Macmillan, 2013, str. 34–49.
- Pinheiro dos Santos, Lúcio Alberto: *La Rythmanalyse*. Rio de Janeiro: Société de Psychologie et de Philosophie, 1931.
- Sappho, Diane J. Rayor, Diane (ur.) in Lardinois Lardinois, André (ur.): *Sappho: A New Translation of the Complete Works*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- Scarry, Elaine: *The Body in pain: The Making and unmaking of the world*. Oxford in New York: Oxford University Press, 1987.
- Schubert, Evy: "On the Performance of Sound. The Acoustic Territory of Post-War Sarajevo", *Journal of Sonic Studies*, let. 1, št. 1, 2018, <https://tinyurl.com/9fh87xmb> (12. 7. 2021).
- Schulze, Holger: "Resistance and Resonance: A Political Anthropology of Sound", *The Senses & Society*, let. 11, št. 1, 2016, str. 68–81.
- Schulze, Holger: "Sonic epistemology", v: Papenburg, Jens Gerrit in Schulze, Holger (ur.): *Sound as Popular Culture: A Research Companion*. Cambridge in London: The MIT Press, 2016, str. 111–120.
- Schulze, Holger: *The Sonic Persona: An Anthropology of sound*. London in New York: Bloomsbury, 2018.
- Schwarz, Jessica A.: "How the Sea Is Sounded: Remapping Indigenous Soundings in the Marshallese Diaspora", v: Steingo, Gavin in Stykes, Jim (ur.): *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019, str. 77–107.

- Simmel, Georg, Frisby, David Patrick in Featherstone, Mike (ur.): *Simmel on Culture: Selected Writings*. London: Thousand Oaks in New Delhi, Sage, 1997.
- Smith, Barbara, Jones, Alethia in Eubanks, Virginia (ur.): *Ain't gonna let nobody turn me around: Forty years of movement building with Barbara Smith*. Albany: SUNY Press, 2014.
- Smith, Mark M.: "Futures of Hearing Pasts", v Morat , Daniel(ur.): *Sounds of modern history: Auditory cultures in 19th- and 20th-century Europe*. New York in Oxford: Berghahn, 2017, str. 13–24.
- Smitherman, Geneva (ur.): *African American Women Speak Out on Anita Hill-Clarence Thomas*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Steingo, Gavin in Stykes, Jim (ur.): *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Steinskog, Erik: *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology, and Things to Come*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- Sterne, Jonathan: "Sonic Imaginations", v: Sterne, Jonathan (ur.): *The Sound Studies Reader*. London in New York: Routledge, 2012, str. 1–17.
- Sterne, Jonathan: *The Audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham in London: Duke University Press, 2003.
- Summers, Francis: "Arsenal: Artists Exploring the Potential of Sound as a Weapon", *The Senses and Society*, let. 2, št. 1, 2007, str. 123–127.
- Thompson, Emily: *The Soundscape of modernity*. Cambridge in London: The MIT Press, 2004.
- Truax, Barry: *Acoustic Communication*. Westport (CT): Ablex Publishing, 2001, str. 94, v Schubert, "On the Performance of Sound. The Acoustic Territory of Post-War Sarajevo".
- Velasco-Pufleau, Luis: "Listening to the sounds of war: an interview with Michel Chion", *Sound Studies*, let. 3, št. 2, 2017, str. 165–169.
- Voegelin, Salomé: *The Political Possibility of Sound: Fragments of Listening*. New York in London: Bloomsbury Academic, 2018.
- Waldock, Jacqueline, "Hearing urban regeneration. Community composition as a tool for capturing change", v: Bull, Michael in Back, Les (ur.): *The Auditory Culture Reader*. London: Bloomsbury, 2016, str. 151–162.
- Washington , Debra L. in Bodie, Graham D., "Defining Listening: A Historical, Theoretical, and Pragmatic Assessment", v: Washington , Debra L. in Bodie, Graham D. (ur.): *The Sourcebook of Listening Research: Methodology and Measures*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2018, str. 3–18.
- G. Weheliye, Alexander G.: *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Durham in London: Duke University Press, 2005.
- Westerkamp, Hildegard, "Soundwalking", *Sound Heritage*, let. 3, št. 4, 1974, <https://tinyurl.com/k8j9jrvt> (12. 7. 2021).
- Andrew D. Wolvin, Andrew D. in Coakley, Carolyn Gwynn: *Listening*. Dubuque: William C. Brown Publishers, 1988.
- Williams, Heather Andrea: *Self-Taught: African American Education in Slavery and Freedom*. Chapel Hill in London: The University of North Carolina Press, 2007.
- Wordsworth, William: *The Collected Poems of William Wordsworth*. Hertfordshire: The Wordsworth Poetry Library, 1994.
- Woolf, Virginia: *Med dejanji*, Ljubljana: Beletrina, 2013.

Povzetek

Študije zvočnosti so raziskovalno polje in raziskovalni pristop, ki sta se institucionalizirala in popularizirala zlasti v zadnjem desetletju. Vendar pa se zdi, da na tem področju vztraja nesoglasje glede osnovnih pojmov, kot so definicija področja, metode, vprašanja, ali poslušanje je metoda, kako se jo izvaja in kaj vključuje. Prav zaradi te nedoločljivosti, ki jo študijam zvočnosti nalaga njihov objekt obravnave, gre za zanimivo znanstveno pa tudi umetniško polje. V članku poskušamo prikazati to nestabilnost in nedoločljivost: 1.) izvedemo kratek pregled literature, ki opredeljuje zvočnosti in študije zvočnosti ter sprašuje o tem, ali obravnavamo slušne in zvočne kulture ali družbe ali nič od tega; 2.) ozremo se k vprašanju metode: 2.1) obravnavamo Lefebvрово ritemanalizo in Debordov *dérive* ter 2.2.) preizprašamo interdisciplinarnost, ki je študijam zvočnosti najpogosteje pripisana, ni pa nujno ustrezna. Predlagamo transdisciplinarni pristop. 3.) Naposled se soočimo z vprašanjem poslušalskih veščin, ki jih nekatere raziskovalke predlagajo kot predpogoj za ukvarjanje s študijami zvočnosti. Predlog zavrnamo in predlagamo, da je predpogoj zgolj poslušalski interes oziroma interes v zvočnosti.

Ključne besede

študije zvočnosti, zvočne umetnosti, sociološko poslušanje, ritemanaliza

Summary

Sound studies represent a field of research and research approach that has become institutionalized and popularized particularly in the last decade. However, there seems to be disagreement in the field regarding basic concepts such as the definition of the field, methods, questions, whether listening is a method, how it is practiced, and what it entails. It is precisely because of this imprecision, which is imposed on sound studies by their object of consideration, that it is an interesting scientific as well as artistic field. In this article, we try to demonstrate this instability and imprecision: 1.) we conduct a brief review of the literature that defines sound and sound studies, asking whether we are dealing with auditory and sound cultures or societies, or neither; 2.) we look at the question of method: 2.1) we consider Lefebvre's rhythmanalysis and Debord's *dérive*, and 2.2.) we critically examine the interdisciplinarity that is most often attributed to sound studies, but is not necessarily appropriate. We propose a transdisciplinary approach. 3.) Finally, we are faced with the question of listening skills, which some researchers propose as a prerequisite for engaging in sound studies. We reject this proposal and suggest that the prerequisite is only an interest in listening or rather an interest in sound quality.

Keywords

sound studies, sound arts, sociological listening, rhythmanalysis

Vstopanje v različna polja zvočne umetnosti

Luka T. Zagoričnik

Leta 2010 sem v spodnjih razstavnih prostorih berlinskega Hauptbahnhof muzeja v enem izmed prostorov na tleh zagledal skrajno fascinanten objekt, betonsko skulpturo, iz katere je štrlel kabel, vtaknjen v vtičnico. Vizualno sem to umetniško delo takoj dojel kot minimalistično postavitev in skulpturo, obenem pa se mi je porodila asociacija na zvočni milje, na magnetofon. Kmalu sem izvedel, da gre za delo *Concrete Tape Recorder Piece* iz leta 1968 vsestranskega ameriškega sodobnega umetnika Brucea Naumana, ki je že v šestdesetih letih prejšnjega stoletja zaznamoval sodobni performans, video, prostorske instalacije, kiparstvo in risbe, ki je ustvarjal različne situacije in ambiente, povzdigoval vsakdanje geste in skrajne discipline v umetniškem studiu ter ustvarjal subtilne zvočne intervencije v prostor.

Čeprav kiparski objekt, je bila to zagotovo intervencija v prostoru, saj je v svoji zasnovi izžarevala tihi zvok, njegovo odsotnost, vtisnjeno v trdno materijo. Ta občutek "skritega zvoka", ki ga še potencira priključitev skulpture v električni tok, nas popelje na področje zvoka, ki predrugači galerijski prostor, ga nenadoma iz neme bele kocke spreobrne v prostor aktivnega poslušanja. S tem nas prestavi v nek drug sistem od tradicionalno galerijskega, spodnese dominantno polje vizualnega in nas postavi v "vmesni prostor", ki ga vse od devetdesetih let dalje imenujemo zvočna umetnost, *sound art* ali z nemškim izrazom *Klangkünste*. Zvočna umetnost skuša v polju sodobne umetnosti in sodobne glasbe ustvarjati predvsem zvočne skulpture in zvočne instalacije, kamor Naumanovo delo nedvomno spada. A hkrati v njegovi trdnosti ječijo številne nasprotujoče si silnice, ki pojem zvočne umetnosti pršijo na več strani in jo hkrati oddaljujejo in bližajo glasbi. To trenje med glasbo in odmikom od nje je glavno tvorbo počelo zvočne umetnosti, točka novih premislekov in dojemanj zvoka. Verjetno nam je v tej točki že jasno – kot mi je bilo ob srečanju z Naumanovo skulpturo –, da v celostnemu razumevanju Naumanovega dela zgolj glasbeni aparat ne bo dovolj za njegovo zajetje. Zadeva je še toliko bolj zanimiva v tem, da Naumanovo delo to stori na ravni odsotnosti zvoka. Vpelje nas v polje tišine, ki to ni, in nas opomni na prelomno gesto ameriškega skladatelja Johna Cagea in njegovo kompozicijo "4'33" iz leta 1962, slavno tiho delo, ki je razklenilo polje glasbe in vanj umestilo šum kot njegov sestavni del.

Ravno v to razpoko vstopi dojemanje tišine kot 'ozadnjega šuma'. To je hkrati bistvena točka, v katero se umešča zvočna umetnost, ki iz nje nato sega na številna področja, od zvočne poezije, elektroakustične in eksperimentalne glasbe, zvočnih instalacij in skulptur, prakse terenskih posnetkov (*field recordings*), performansa, radijske umetnosti (*radio art*), konceptualne umetnosti, audiovizualnih ter intermedijskih del, scenskih umetnosti, sodobnega plesa in filma, zvočnih sprehodov (*sound walk*), večkanalnih prostorskih zvočnih kompozicij in postavitev, intervencij v javni prostor pa vse do aktualnega interdisciplinarnega znanstvenega polja zvočnih študij (*sound studies*), ki se je v zadnjih dveh desetletjih razmahnilo po univerzah širom sveta in ki ponujajo svojstveno teoretsko hrbtenico zvočni umetnosti. Zvočna umetnost ni enovito polje, ni enotna, izraz težko zameji številne prakse, ki vanjo vstopajo, tudi reverzibilno, zato se nenehno širi, poskusi njenega zgodovinenja pa se pršijo. Kot zvok, ki je njen osrednji medij, a vpet v številne kontekste.

A zadeve se tu še ne izčrpajo. Naslov *Concrete Tape Recorder Piece* namiguje na zgodovino elektroakustične glasbe in konkretne glasbe (*musique concrete*), kot jo je po drugi svetovni vojni vzpostavil francoski teoretik Pierre Schaeffer, ki v svojem elektro-akustičnem eksperimentu z opozicijo abstraktni glasbi postavi konkretno glasbo. Ob manipulaciji zvokov s takrat zelo primitivno tehniko je odkril številne novosti, ki so jih kasneje veliko uporabljali pri lomljenju zvoka. Prvi odkrije zvočno zanko (loop), reže in lepi trak (cut and paste tehnika), odmev (echo) in zvočni zamik (delay) ter alteracijo višine zvoka s pospeševanjem hitrosti vrtenja traku. Proces zvočne montaže uporabi v *Etude aux chemins de fer*, zvočne raziskave montažiranih posnetkov zvoka lokomotiv, ki zrealijo več pomembnih procesov, ki močno zaznamujejo nadaljnji razvoj sodobne glasbe: (1.) akt kom-

pozicije se je odvil na tehnološki ravni; (2.) delo se lahko ponovi nešteto krat; (3.) ne potrebuje človeškega faktorja na izvedbeni ravni; in (4.) operira s konkretnimi zvoki. S tem ustvarja »*object sonore*« – zvok vzet iz celostnega konteksta prostora in časa, iz obstoječih kulturnih kriterijev in referenc in razumljen kot samostojna, samostoječa entiteta. Rodi se konkretna, "akuzmatična" godba, radikalna estetika zvoka ločenega od evrocentrističnih, historičnih glasbenih pomenov, konvencij in simbolov. Zvok utelešen kot objekt in kot *object sonore*, ton, tekst, koncept, podoba, skulptura, informacija, Nosilec zvoka vedno presega ta objekt, je na nek način vedno odsoten objekt. In ravno zaradi te paradoksnosti prisotnosti je v zadnjih letih postal objekt misli par excellence številnih teoretskih in ustvarjalnih paradigem v umetnosti in glasbi. In skozi to prizmo je Naumanovo delo še vedno fascinantno.

Kontekst dela pa je še širši. V betonski objekt ujeta snemalna aparatura kot objekt možnosti zajetja zvoka, njegove reprodukcije, množenja, manipulacije in poblagovljenja pomeni ključno premeno v našem dožemanju zvoka. V začetku prejšnjega stoletja je z izumom sredstev za snemanje in reprodukcijo zvoka v glasbeno polje vdrla zarez, ki je popolnoma predrugačila naše slušno polje in ga zaznamovala vse do danes. Z zajezitvijo in ujetjem zvoka so se predrugačili naši načini poslušanja in dožemanja glasbe (razvoj etnomuzikologije ...), prišlo je do vpliva na produkcijo glasbe (razvoj snemalne tehnologije, snemalnih studiev, pojav glasbenih producentov ...), njeno reprodukcijo ter distribucijo (notne zapise glasbe večinoma povsem zamenja prodaja nosilcev zvoka ...). Zapis zvoka in njegovo predvajanje je zaznamovalo medije (radio, televizijo, glasbene tiskovine ...), glasbo je je z novo tehnologijo prenosov v večji meri preselilo iz javne sfere v zasebno in jo še intenzivneje podredilo mehanizmom kapitalizma in industrije zabave.

V sredini betonske pravokotne skulpture je v vrečko ovit magnetofonski predvajalnik in snemalnik zvoka, na katerem je posnet krik. Zabetoniran nemi glas, ki potencialno kriči iz samega objekta. Kot so glasovi nemo kričali iz platnic knjig, nešteti zapisi, pesmi, dokler ga ni od tam iztrgala zvočna poezija. Lahko bi bil to tudi krik Antonina Artauda!

Pri zvočni poeziji gre za umetniško smer, estetiko izmuzljivega značaja, ki ima korenine v modernistični in avantgardni literaturi prejšnjega stoletja, hkrati pa se kot črv zajeda v razvojno tkivo glasbene umetnosti. Izvira iz destrukcije jezika, poezije in pesniških pojavov ter prehaja na področje čiste zvočnosti. Ta sicer v samih prapočelih, v porodnih krčih deloma sledi premisam razvoja glasu v zgodovini klasične glasbe, z uporabo ritma, metrike, konsonanc in disonanc, z zlogovanjem in prelivanjem zvočnih barv (vse to je seveda imanentno že v našem govoru, tu pa prehaja v zavestno izrazno sredstvo, ki pisano besedo umešča v sfero fonetičnosti in glasbe) ter uporabo pisave, ki služi kot "kompozicija", "notni zapis" za njeno izvajanje. Če je izgovorjena beseda presečišče različnih zvokov in pomenskosti, se to presečišče v dominantni zahodni glasbeni tradiciji nenehno ohranja. Tako v vokalni glasbi ostajajo v ospredju semantične prvine, glasba besedilo dopolnjuje, ga uglasblja. Prevrata se zgodi v 20. stoletju, pred glasbo se pojavi v literaturi. Vtisne se med vrstice, med belino papirja, kjer razmeče črke, se poigrava s tipografijo, podobnoglasjem (*onomatopoijo*), postane svojstvena grafična kompozicija, partitura, ki jo glas s svojo performativno gesto prenese v prostor zvočnosti. Šum, izvirajoč iz nje, in radikalni

postopki demontaže jezika in pomena so se vrstili pri italijanskih in ruskih futuristih, dadaistih, kasneje letristih itd. *Zvočna poezija* se pojmovno vzpostavi šele po vojni kot del strnitve raznolikih estetik, zbranih pod pojmom *konkretna poezija*, se odrinjena na rob preučevanja literarne teorije in glasbene teorije večkrat marginalizira in označuje kot suha veja modernizmov in avantgardizmov v umetnosti, a obstane kot mednarodno gibanje. Pri tem polje literature izgubi pomemben prispevek h glasbi, glasba pa spregleda enega izmed konstitutivnih elementov svojega lastnega razvoja v prejšnjem stoletju, ki bi morda lažje ovrednotil demontažo besede v sodobni operi in zvočnih eksperimentih. Razvoj zvočne poezije je prenos poezije na drugo raven, performativno raven, na raven sodobne zvočne tehnologije in zmožnosti reprodukcije in manipulacije zvoka. Ob tem stopi v prvi plan šum in postane vstopna točka za kasnejšo integracijo zvočne poezije v polje zvočne umetnosti.

Letos je Nina Dragičević v ljubljanskem ŠKUC-u v okvirju festivala *Topografije zvoka* kurirala razstavo *ZVOKTEKST: Nekateri tokovi sodobne poezije*. Na njej se je izpostavila vizualna poezija kot zvočnost, kot vznik glasu skozi performativnost znaka in vmesnih prostorov med njimi. Nekaj pesmi iz imenitne zbirke *Women in Concrete Poetry: 1959–1979*¹ je v živo interpretirala Irena Z. Tomažin, med njimi tudi eno delo pesnice, literatke, glasovalke, igralka, performerke, vizualne in zvočne umetnice Katalin Ladik, pionirke demontaže glasu in poezije v teh prostorih. Iz njenega dela *Glas je osrednje mesto* spregovarja skladba *Phonopoetica*, ki je izvorno izšla že leta 1975 na mali vinilni plošči pri založbi beograjske Galerije Studentski kulturni centar, nato pa z leti doživelo nekaj ponatisov. Gre za izjemno stvaritev, kjer se glas množi skozi večstezni nasnemavanje, in obenem delo, ki bi moralo biti bolj znano in referenčno v našem regijskem in širšem mednarodnem prostoru. V njem lahko slišimo splet glasu in zvočnega zapisa, potencial odtujitve glasu in pomena, prehod v zvočnost, polje šuma, v zarezo, ki jo naseljuje zvočna umetnost. Krik, ujet na magnetofonski trak in zazidan v betonski objekt evocira ta potencial, Katalin Ladik pa ga spusti v eter. Ne radijski, čeprav bi bilo to njegovo naravno domovanje, a kaj, ko se je večina radijskega potenciala kot medija zreducirala na zabavno industrijo in povsem poblagovljeno obliko. Tu vskoči radijska umetnost (radio art) kot ena izmed možnih uporab zvočnega medija v umetniške namene, ki se ohranja v mednarodnih mrežah začasnih in stalnih radijskih postaj, redkeje v programih običajnih radijskih postaj.

¹ Balgiu, Alex in de la Torre, Mónica de la Torre (ured.): *Women in Concrete Poetry: 1959–1979*. New York: Primary Informations, 2020

Radio kot razširjen umetniški medij

Na eni strani imamo pretežno uniformirano podobo različnih tipov radijskih postaj z ustaljenimi načini podajanja informacij in različnih vsebin, vpetih v državno in kapitalsko logiko reguliranja, podeljevanja in ohranjanja oddajnih frekvenc z redkimi izjemami (piratski radio, deloma tudi community radio in študentske radijske postaje, ki jim je delno blizu pri nas Radio Študent). Na drugi pa imamo mrežo bolj kot ne pretežno začasnih in agilnih iniciativ, ki o radijskem mediju premišljujejo, ga skušajo spremeniti, ustvariti drugačne radijske prostore, razplastevati signal, zvone in šume, ustvarjati nove vsebine in oblike ter osvajati nove, tudi fizične prostore. V radijski umetnosti radio ni zgolj medij, lahko je objekt, instalacija, koncept, večsmerna komunikacija, začasni prostor, cona, skupnost (in/ali njeno opolnomočenje), *voice of the voiceless-sound of the soundless*, umetniško delo, gverila, aktivizem, politična akcija, intervencija in umetniška razstava (za razliko od komercialnih radiev, ki so po tej analogiji s svojim prevladujočim oglaševalskim prostorom svojstveno razstavišče, sejmišče). Če smo v prvi sferi opletali s pojmom regulacija, je ne smemo zanemariti tudi v drugem polju. Tudi tu sočasne frekvence regulirane, produkcija pa je seveda regulirana z mehanizmi sofinanciranja regionalnih, državnih in širših (denimo evropskih) kulturnopolitičnih mehanizmov (podobno večkrat velja za t. i. manjšinske radijske postaje ali vključitev manjšinskih glasov in tematik v ustaljene radijske sheme). Če je polje radijske umetnosti dosti bolj agilno in odprto, raziskovalno v razbijanju ustaljenih radijskih form in žanrov, načinov produkcije, komuniciranja, umeščenosti in pršenja radijskega signala, pa je kljub porastu v zadnjih treh desetletjih večinoma ohranilo ali zgolj nadgradilo ideje in forme, ki so se pojavljale že v rosnih časih medija. Obenem ostaja večinoma zaprto v umetniških krogih, njegovi potencialno subverzivni pristopi torej odzvenevajo v majhnih skupnostih brez večjih učinkov na dominanten radijski diskurz, ki ostaja pretežno isti že od štiridesetih let prejšnjega stoletja dalje.

Radijska umetnost je z novimi tehnologijami, predvsem preko spleta vstopila v intenzivnejše mednarodno mreženje, redkeje pa se umešča v frekvenčni spekter, čeprav njeni zametki izhajajo iz velikih nacionalnih radijskih postaj, vse od prejšnjega stoletja dalje. Umestitev radijskega programa na internet in časne frekvence je seveda tudi vstop v politiko frekvenc, saj gre za zasedanja določenih pasov za prenos. Ob tem in ob sestavi domačega radijskega prostora pri nas je ob umetniških dejanjih mogoče razbrati tudi politična.

Vse od začetka svojega delovanja leta 2008 se v ta prostor umešča tudi RadioCona, tako z lastno produkcijo, dolgoletnim spodbujanjem tovrstne produkcije pri domačih avtoricah in avtorjih kot v sodelovanju s priznanimi tujimi avtorji, teoretiki in kuratorji. Seveda se ob tem v vsej grenkobi zastavljajo vprašanja o distribuciji radijskih frekvenc in regulaciji medijev (v tem primeru je šlo za časno frekvenco, omejeno na Ljubljano in okolico) ter širšega državnega interesa za tovrstne projekte. RadioCona že ima mednarodne reference in je vpet v mednarodno mrežo, radijski prostor dojema kot umetniško in družbeno platformo, vpenja ga v nove medijske prostore ter s tem razbija utrujajočo uni-

formnost našega radijskega prostora. A obenem je to začasna intervencija, začasna frekvenca, ki se danes lahko utelesi tudi na spletu in se tam arhivira in ponavlja, se pretvori v podcast, poteka preko sistema GPS. RadioCone je predstavlja tako aktualna umetniška snovanja in opozarja na sorodna snovanja, aktualna in pretekla (*Ars Acustica* Bora Turela v okvirju Programa ARS, uporaba radia v prostorski intervenciji *Reality Soundtrack* Taa G. Vrhovca Sambolca, platforma Radar na Radiu Študent, tradicija radijskih iger na RTV Slovenija kot pionirskega poligona elektroakustičnih eksperimentov, eksperimentiranj z zvočnimi efekti, Nomenklatura, Ministrstvo za eksperiment na Radiu Študent), ki so v širšem umetniškem prostoru pri nas v zadnjem desetletju dobili ustrezno mesto in ustrezno refleksijo. RadioCone se je vedno dojemal predvsem kot poseg v javni prostor, kot intervencija, ki je različne izraze zvočne umetnosti vpenjala v različne prostore, tako fizične (v galerije), na javne površine, v naravo in uporabljala nove transmisijske tehnologije, preko katerih se lahko udeležujejo in razvijajo tudi nove forme zvočnih umeščanj in zemljevidov, oddaljenih poslušanj, zvočnih sprehodov itd ...

V zadnjih letih se je tudi koncept kuriranih FM razstav obrnil izraziteje k temam zvočnih krajin, k zvočni ekologiji in bioakustiki, k praksi terenskih posnetkov in intervencij v njih in prenosov iz narave. Projekt *Soundcamp/Reveil* zvezno od mikrofona do mikrofona, v celodnevnem oddajanju ob jutranjem svitu potuje po zemeljski obli. Gre za 24-urno spletno mrežno oddajanje zvokov jutranjega svita v živo. Premik zavoda Cone iz polja radijskih valov v fizičen prostor, k razpiranju ustvarjalne prostore, je logičen, posledica pa ustanovitev galerije *Steklenik*, ki je nekaj časa domovala v ljubljanskem rastlinjaku v Tivoliju kot prostor za zvočna snovanja na področju zvočne umetnosti in bioakustike, prostor, kjer se srečujeta umetnost in znanost in dajeta domačim umetnikom možnost za razvijanje večkanalnih kompozicij, zvočnih krajin in konceptualnih stvaritev, ki obravnavajo ekološke teme skozi prizmo zvočne ekologije. V intervjuju leta 2018 ob odprtju galerije sta mi Brane Zorman in Irena Pivka med drugim povedala:

»Že znotraj kuratorskih naborov FM zvočnih razstav, na frekvencah radioCone, je bil zadnja leta poudarek na delih, ki sodijo v zvrst zvočne krajine (field recording) in akustične ekologije (sound ecology); to je torej preučevanje zvoka okolja, krajine, narave. Ob tem gre za serijo podzvrsti, ki se med seboj prepletajo ali zlivajo (remote listening, transmisija, zvočna ekologija, dela na podlagi bioakustike ...). Znanost se v kontekstu popularne besedne zveze »umetnosti in znanosti« tu hote ali nehote hitro vplete. Ko umetnik začne opazovati, ali bolje preučevati, okolje skozi zvok, ko te zvoke okolja vključi v kompozicijo, se stroki srečata. Zrcaljenje okolja oziroma narave v umetniških delih ni nova praksa. Sodobni pristopi, kulturno okolje in novi instrumenti le razpirajo potencial. Ena možnost so dela, ki slonijo na bioakustiki (preučevanje zvokov, ki jih ustvarjajo živali) /... / Trudili se bomo kurirati in producirati dela, ki imajo v svoji zasnovi take navezave. S tourstnim sodelovanjem se stroki obogatita. Znanstvenega raziskovanja si skoraj ni mogoče zamisliti izven kulturnega konteksta. In obratno, prav tako ne misliti umetniške poetike oziroma estetike izven

2 V Stekleniku, ki je danes po izselitvi iz rastlinjaka Tivoli premičen, so nastajala dela Boštjana Perovška, Luke Prinčiča, Tilna Lebarja, Braneta Zormana, Colina Blacka, Marka Batiste, OR Poiesis, Saše Spačal, Bojane Šaljić Podešve in drugih. Steklenik je postal pomembno ustvarjalno stičišče in platforma.

okoljevarstvenih in filozofskih okvirov. V Stekleniku se bomo trudili, da preko zvočnih umetniških del združujemo ta dva pogleda na svet.”³

Če večkanalna zvočna instalacija, ki zvok razprostira skozi več zvočnikov v prostor, ga razprši in v fizičnem prostoru ustvari lasten prostor, tako rekoč prostor v prostoru, je forma zvočnega sprehoda, hoje (*sound walk*), vtiranje v razširjen prostor vsakdana, v obdajajoči habitat, kjer se prepletajo sledi naravnega in urbanega. Tu vstopimo v zvočno krajino (*soundscape*), na razširjeno področje zvočnih odtisov, v svojstveno psihogeografijo, ki jo zaznamuje zvok v sloju raznoterih šumov različnega izvora. V tej krajini so določene zvočne sledi, markacije, ritmi in akustični teritoriji, ki to krajino temeljno določajo. V zvočnem sprehodu se vanjo umestimo, stopimo v odnos z obdajajočimi zvoki in smo hkrati ozaveščeni poslušalci in sotvorci te krajine obenem. Sprehod je vsakdanja dejavnost, mimobežna, skorajda samoumevna aktivnost, ki nas ob stiku s tlemi umesti v prostor, po katerem se premikamo. Hoja pušča sled, ima svojo smer in ritem, ki ga hkrati narekuje zvočna kulisa, v kateri se nahajamo. Ta nas preči na predrefleksivni ravni, na ravni afekta, na telesni ravni. Zvočni sprehod kot umetniški akt pa je svojstvena mediacija, v katero se vpnemo, umeščanje prostora, določenih točk v njem. V zvočnem sprehodu smo vodeni, a stopamo po bistveno razširjenem prostoru, ki se z zvokom razpira na drugačen način in nam razkriva drugačno bivanjsko realnost, v katero smo vpeti, in nas postavlja v drugačen soodnos do nje. Za legendarnega japonskega zvočnega umetnika Akia Suzukija je zvočni sprehod "zvočna ceremonija na odprtem". Njen koncept je zopet sila preprost – Suzuki v urbanem okolju označi različna mesta, ki ga fascinirajo s svojo zvočnostjo, in tako zasnuje zvočni zemljevid, po katerem se lahko podamo in doživljamo mesto skozi prizmo zvoka, se predamo drobnosluhu in odkrivamo značaj mesta s hrupnostjo, ki nam je danes vse preveč blizu. Postaja nam pravzaprav zatočišče, v katerega bežimo pred tišino. Christina Kubisch, nemška skladateljica, zvočna in vizualna umetnica, pionirka zvočne umetnosti vse od sedemdesetih let prejšnjega stoletja dalje, pa nas usmerja v polje skritega šuma, prikrita podtalne zvočnosti, ki zaznamuje naš vsakdan. V svojih znamenitih *Electrical Walks*, za katere je razvila posebne indukcijske slušalke, ki nam omogočajo poslušanje sicer neslišnih elektromagnetnih valovanj v našem okolju, s katerimi vstopimo v električno kroženje, v šum globalne mašinerije, ki poganja našo industrijo in kapitalistično potrošniško realnost, brez katere si težko predstavljamo bivanje na tem planetu. Zvočni sprehod danes kot umetniška zvrst zavzema različne oblike, od okoljskega aktivizma preko konceptov zvočne ekologije, zvočnih umeščanj in kartografij, zvočnih intervencij v prostor in dislokacij, premestitev do performativnih akcij, koreografij in pripovedi ali integracije koncepta zvočnega sprehoda v vsakdanjo prakso.⁴ Bistveno pri tem je, da se zavedamo, da smo

3 <https://www.sigic.si/steklenik-zvoka.html> (2. 10. 2022)

4 O raznolikosti teh pristopov je pričal letošnji festival zvočnih sprehodov (*To)pot* v organizaciji Zavoda Cona, ki je na različnih lokacijah v Ljubljani pripravil več zvočnih sprehodov, refleksij, predavanj in performansov, umeščenih v urbano okolje, v naravno okolje in v galerijske prostore. Festival je potekal med 15. in 18. septembrom letos, na njem pa so bili tudi zvočni sprehodi domačih avtorjev Irene Pivke in Braneta Zormanana, OR Poiesis (Petre Kapš), Saške Rakef, Tine Kozin, Bojana Šaljić Podešva, Boštjana Perovška idr.

v vpetosti v zvočni krajini soudeleženci, ne nepristranski poslušalci in opazovalci, da smo v formi zvočnega sprehoda že vpeti v neko intencionalno polje, ki nam določa pomen-skost, pa čeprav je zvočno okolje, ta "ozadnji šum" nenehno spremenljiva, kontingenta entiteta. Zvočni sprehod je kreacija nekega kraja, čeprav razpršenega. Zato v te zvočne kra-jine nikoli ne vstopamo nevtralni, ampak jih določamo že s svojim miselnih in kulturnim ustrojem, preko lastnih poslušalskih navad, obenem pa se v to tvorjenje pomena vtiskuje tudi vizualni pol ter simbolika, ki jo nosi okolje in zvoki v njem. Znotraj tega ustroja se zgodi bistven premik med zgolj slišanjem in poslušanjem. Slednje je aktivna drža, s po-močjo katere šele lahko vstopimo v zvočno krajino in jo razbiramo v vseh njenih pomen-skih niansah. Šele takrat se zares soočimo z neposrednostjo zvoka in zvočnega dogodka.

Zvočna umetnost se nenehno zažira v zvočno krajino, bodisi se vanjo vpne in jo arti-kulira s svojimi konceptualnimi mehanizmi, bodisi jo vzpostavi in skozi izpostavi dolo-čen dejavnik, kot je denimo dejavnik prikrite, tihe zgodovine in spomina ter kolektivne travme. Ena bolj znanih in izpostavljenih avtorjev je škotska zvočna umetnica Susan Phi-lipsz⁵ z delom *Study For Strings*, ki je nastalo leta 2012 v okviru Documente13 v Kasslu. Delo je umeščeno med tirnice nekdanje glavne železniške postaje v obliki instalacije s štiriindvajsetimi zvočniki, ki vsak zase predvajajo po en ton violine in violončela v fragmen-tirani, v prostoru razpršeni različici kompozicije Pavla Haasa, češkega deportiranca, ki je kompozicijo *Study For String Orchestra* napisal l. 1943 v taborišču Theresienstadt. Ob obisku Rdečega križa so nacisti posneli propagandni film, na katerem je bila tudi izvedba tega dela. Po snemanju so bili Haas in člani orkestra odpeljani v Auschwitz in tam usmrčeni. Z delom sta povezani še dve drugi zgodbi; nedaleč od tirov je stala tovarna, ki je za nacistično proizvodnjo avtomobile in tanke, z glavne postaje (zloglasnega tira 13) pa so vo-zili judovske deportirance v taborišča. Zvok v delu Susane Philipsz funkcionira na dveh ravneh – po eni strani kot žalostinka, spravitev, ki odzvanja v vsakdanjem šumu postaje, po drugi strani pa priklicuje temno preteklost. Njen minimalistični ustroj bi kaj lahko brez ustreznega konteksta deloval kot svojstven minimalistični ambient, a ta okleščena zvočnost z namernim mankom izvornih tonov kompozicije, ki razklenejo melodičnost iz-vorne skladbe, ponazarja izbris, smrt številnih glasbenikov, ki so po izvedbi in snemanju dela umrli v koncentracijskem taborišču. Obenem delo izpostavi tudi odnos zvočne umet-nosti do glasbe, ki jo lahko uporabi programsko, jo oklesti, izenači z vsemi zvoki v iskanju lastne neposrednosti.

⁵ Philipz je l. 2010 za delo *Lowlands Away* prejela prestižno Turnerjevo nagrado, s tem pa je zvočna umetnost takrat še intenzivneje vstopila v režim sodobne umetnosti.

Razširjena polja zvoka

Zvočnemu sprehodu sorodna praksa je praksa terenskih posnetkov, zajemanj zvoka okolice s posredovanjem snemalnih naprav. A če nam zvočni sprehod navidezno ponuja neposredno izkušnjo zvoka in vpetost vanj, je praksa terenskih posnetkov prostor, posredovan s pomočjo tehnologije, snemalnikov, mikrofonov, izbire lokacije snemanja, umetniške intence, kulturnih in simbolnih kodov. V institucionalnih krogih je konkretna godba dala zagon formam bioakustike in v poznih šestdesetih raziskavam v akustičnem polju teoretika R. Murraya Schaferja, ki je zasnoval teorije terenskih zvočnih posnetkov ter svojstveno akustično ekologijo in uveljavil danes tako razširjen termin »zvočna krajina«. Hkrati je dala krila mnogim sodobnim zvočnim umetnikom, ki s pomočjo sodobnih snemalnih tehnologij zrcalijo in obdelujejo posnetke iz okolja (Chris Watson, Francisco Lopez, ...) in jih vnašajo v različna glasbena okolja, od komponirane glasbe in zvočnih instalacij do improvizirane godbe, kjer z njimi manipulirajo v živo. Te prakse, poimenovane *field recordings* so se v eksperimentalnih, podtalnih glasbenih logih zelo razmahnile, nekateri ustvarjalci pa so prenesli manipulacijo nosilcev zvoka v še svobodnejše, drznejše zvočne okvire. Tehnološki razvoj snemalnih naprav in računalniških programov za seciranje zvoka je uporabnost tovrstnih posnetkov močno razširil, zato danes praktično ni žanra, v katerem bi ne bilo moč zaslediti takšne ali drugačne uporabe tovrstne forme. Torej imamo že v jedru opraviti s prostorom mediacije, ki jo predstavljajo snemalnik, mikrofon, skratka oprema, tehnologija, in snemalcem, razpetim med umeščanjem v okolje, vplivanjem nanj ali zgolj njegovim selektivnim, usmerjenim, intencionalnim prisluškovanjem. Prisluškovanjem, ki deluje tudi kot vstop v polje nam neslišnega, skritega, razpetega na ekstremnih frekvencah izven našega slušnega polja, med infrazvokom in ultrazvokom. Priča smo hkrati torej dvema posredovanjema, potem ko zapis poslušamo preko nosilca zvoka ali na nastopu. Strategije prakse *field recordings* so danes zelo raznolike, razpete med golo estetizacijo vsakdanjega šuma, generičnim zvočnim turizmom, dokumentacijo, kamor lahko na svoj način štejem antropologijo, etnografijo in etnomuzikologijo, biologe pri beleženju zvoka živalskih in rastlinskih vrst ter habitatov, razpetih med naravo in človekom, med naravnim in umetnim ter njihovimi vmesji. Obenem pa je v uporabi terenskih posnetkov še vedno preveč romanticizma, zato se prakse mešajo tudi z new ageom, z grajenjem atmosfer in ambientov in potapljajočih se (*immersive*) okolij, ki so v zadnjih letih povsem preplavili glasbeni trg in sodobno, tudi zvočno umetnost. Seveda je ob praksi terenskih posnetkov nujna koncepcija polja (*field*), terena, ki ga zajem zvoka beleži. Polje se namreč ne konča s samim posnetkom, temveč zajema tako snemalca-avtorja kot tudi nas poslušalce. Polje lahko razumemo kot prostor različnih silnic, kot polje gostote, premeščanja in senčenja zvokov, ki ves čas premeščajo tudi našo pozicijo poslušanja in konfiguracijo zvoka kot polja. V to se zliva koncept prostora in vsakdanjega šuma ter tišine. Vse to je slojevito polje, ki se ves čas premešča, polje silnic, v katerem se zvok (ali glasba, ker se praksa terenskih posnetkov večkrat umešča v njen sistem) uteleša na različne načine, tudi s tišino. Gre za polja točk, ki se pršijo, prehajajo ena v drugo in kljub vmesnemu prostoru

in njegovi krhkosti vzpostavljajo celovito entiteto različnih odnosov, predvsem s težnjami avtorja, snemalca, komponista. O usmerjenosti posnetka, ki se prelevi tudi v zvočno in vizualno instalacijo in nas ob terenskih posnetkih, zvočnem zapisu, nagovarja tudi s fotografijami in programskim esejem, dobro spregovori delo *Gurs. Drancy. Gare de Bobigny. Auschwitz. Birkenau. Chelmo-Kulmhof. Majdanec*. francoskega zvočnega umetnika in glasbenika Stéphana Garina in fotografa Sylvestra Gobarta. Gre za skrbno konceptualno izdajo nemške založbe Gruenrekorder iz leta 2012,⁶ ki ob odsotnosti objekta spregovori o temeljnem madežu sodobnega človeka, o šoahu; o izničenju, o tovarnah smrti, ki v sebi na našo grozo nosijo temeljni koncept sodobne industrije, in nenazadnje o tišini v posnetkih z lokacij bivših nacističnih deportacijskih in eksterminacijskih taborišč na Poljskem in v Franciji iz druge svetovne vojne. Poleg dveh CD-jev ploščo dopolnjujejo tudi zasenčene, temačne fotografije praznih lokacij izbranih prizorišč, ki se razpirajo skozi različne zvočne izkušnje zapuščenih gozdov, stavb, turističnega vrveža, igre otrok, srhljivega cviljenja vlakov ipd. Skratka, pred nami je pogled, ki bega, ki miži, ki se zastira, in uho, ki ne sliši, ob tem pa se soočamo z enim temeljnih molkov naše sodobne civilizacije, s sramom in krivdo ob teh nemih pričevalcih tišine, zvokih, ki so v sebi nedolžni, a zasenčeni in zaznamovani. V tem je projekt Garina in Gobarta podoben znamenitemu osemurnemu filmu Clauda Lanzmanna *Shoah* iz leta 1985. Pri tem se v kontekstu tega projekta seveda postavlja temeljno vprašanje, ali jih lahko sploh poslušamo v njihovi nedolžni lepoti oziroma ali ta sploh še obstaja, je sploh možna?

Nevtralnost in odsotnost snemalca, človeške intervencije v okolje, je nemogoča. Ne glede na položaj snemalca, njegov odnos do narave, okoljski aktivizem znotraj zvočne ekologije, mora biti temeljna izhodišča pozicija ta, da snemalec pripada sistemu zunaj narave. Je del tega, kar se danes poimenuje kot obdobje antropocena, neustavljivega vpliva človeka na lastno bivanjsko okolje. In taka je tudi njegova pozicija do nečloveških živali in rastlin v tem okolju, ne glede na to, ali ustvarja v danes aktualnem polju medvrstne in čezvrstne glasbe in zvočne umetnosti. V prakso so vključena vprašanja kulturne apropiacije, dediščin kolonializma, relacij med konzervacijo in komponiranjem, pereča vprašanja avtorstva in nenazadnje izbora tistega, kar ostaja slišno, in tistega, kar ostaja neslišno. To nam dobro izpriča del domačega glasbenika, tolkalca in elektrofonika Jake Bergerja-BRGSa *Silence of the Land*⁷ iz leta 2020. Na njem nam ponudi dve verziji terenskih posnetkov, nastalih v okolici Ljubljane, naslovljenih *Human* in *Nature*. Berger poseže v posnetek okoljskega zvoka tako, da v prvi skladbi izbrši vse zvoke človeškega izvora, v drugi pa nečloveškega izvora. V obeh primerih smo ob zvočni krajini soočeni z nemo digitalno tišino, ki razpira vprašanja o človeškem zvočnem onesnaževanju okolja, a hkrati ravno z nemogočnostjo izbriša potencira našo vlogo v njem. Ostane slišen paradoks, ki se utelesi ravno s pomočjo izbriša kot človeške (kompozicijske) geste. Nasprotno pa japonski zvočni

⁶ Garin, Stephane in Gobart, Sylvester: *Gurs. Drancy. Gare de Bobigny. Auschwitz. Birkenau. Chelmo-Kulmhof. Majdanec*. CD. Frankfurt na Majni: Gruenrekorder, 2012

⁷ BRGS: *Silence Of The Land*, posnetek. Ljubljana: samozaložba, 2020. Dostopno na: <https://brgstime.bandcamp.com/album/silence-of-the-land> (25. 9. 2022)

umetnik Toshiya Tsunoda v svojih delih s terenskimi posnetki razpira komaj slišne zvočne pojave in prostranstva, preizprašuje polje samo in našo percepcijo, obenem pa je eden tistih, ki nas postavlja v vmesje, v razmerje zunaj–znotraj, med zunanjim fenomenom in njegovim doživljanjem, notranjo refleksijo, v polje psihičnega in fizičnega odziva telesa. Tsunoda se v svojih delih vedno "u-prostori" v samem polju, se "subjektivizira" in to vprašanje zanimivo prenese tudi na samega poslušalca. Na zadnji plošči *Landscape and Voice*⁸ nas pelje v ta razporek s prepletanjem terenskih posnetkov, šumov okolice in govorice, samoglasnikov, ki se intenzivno zgoščajo v fragmentarnih glitchih in svojstveno nosijo vso intenzivnost trenutka prelitja zvoka med afektom in miselno refleksijo, zgoščajo nas v šum med koncepcijo in (pred)pomenskostjo, v polje med zunanostjo pokrajine in intersubjektivnim poljem notranjih glasov.

Tsunoda se je v nekaterih svojih delih ukvarjal tudi z zvočenjem, razkrivanjem nelišnega, bežečega našemu sluhu, frekvenčnih spektrov, ki jih naš slušni aparat ne zaznava, so pa del zvočne krajine in tiho vplivajo nanjo. Na to področje se je spustil tudi portugalski zvočni umetnik Gil Delindro s svojim delom *Rhone*,⁹ instalacijo in avdiovizualno postavitvijo, ki vključuje zvočno skulpturo, video in večkanalno zvočno postavitev, umeščeno v galerijsko okolje. Delindrova dela neposredno prevajajo efemerne faze v organskih snoveh, kot so zemlja, voda, les in geološki ostanki, v razširjena zvočna prostorska dela. Te skulpture aktivno uporabljajo nepredvidljive učinke časa, vremena, erozije in zunanjih atmosferskih pogojev ter jim nasproti postavljajo zvočno izdelana orodja. Instalacije, ki imajo lastno avtonomijo in živijo od nenehnega spopada med "umetnimi" in "biološkimi strukturami". Programsko besedilo k delu pravi:

»Rhone je raziskovalni projekt, rezultat trimesečne snemalne odprave na ledenik Rona, kjer se rojeva ena največjih evropskih rek Ren. To velikansko ledeno telo je bilo v zadnji ledeni dobi največji ledenik v Alpah ter glavni krivec za geološko oblikovanje švicarskega jezera Lemana in doline pred njim. Z uporabo visoko občutljivih hidrofonomov in mikrofonomov je bilo opravljenih več snemanj na različnih lokacijah ledenika: v ledenih predorih, v gorski verigi in tovarni gramoza, ki deluje na koncu ledenika.

Pri snemanju je bila posebna pozornost namenjena nizkim frekvencam in infrazvokom. Infrazvok ustreza frekvenčnemu območju, ki je nižje od sposobnosti človeškega sluha; nastaja lahko tako pri gibanju ledenika kot tudi v velikih mehanskih industrijskih kompleksih. Več umetniških del je bilo ustvarjenih z uporabo teh infrazvočnih frekvenc kot kiparskih orodij, ki jih ni mogoče slišati, vendar pa medsebojno delujejo in fizično vplivajo na materiale okoli nas.

Te zvočne skulpture uporabljajo gramoz, zbran neposredno na dnu ledenika, in lastne zvočne sisteme, ustvarjene za reprodukcijo ekstremno nizkih frekvenc zvočnega pritiska. Čeprav ljudje infrazvoka ne morejo akustično zaznati, zvočniki s pretvorniki ustvarjajo gi-

8 Tsunoda, Toshiya: *Landscape with Voice*. CD. Melbourne: Black Truffle, 2021

9 Avdiovizualna različica dela je bila letos predstavljena v Cukrarni na festivalu Sonica.

banje in nenehno nihajo z gramozom okoli njih. Fizično sodelujejo z ledeniškim gramozom, preurejajo zemljo v kinetično instalacijo in sami ustvarjajo nove akustične zvoke.«¹⁰

Delindro z uporabo sodobnih snemalnih tehnik za zajem neslišnih vibracij zvoka le-te utelesi v skulpturalni medij, ki ga podpre z zvočno in vizualno komponento, neslišno in tiho prežečo naravno katastrofo utelesi v medigri z materijo, jo naredi vidno in slišno. Te vidne sledi zvoka nas bodo zanimale v nadaljevanju.

Vizualne sledi zvoka

Če se premaknemo v polje avdiovizualnega kot sežetka, svojstvene sinestezije vizualnega in zvočnega, se premikamo v polje sledi, odtisov. Sledi, ki se razpirajo in pomensko nenehno preoblikujejo, so vseskozi v gibanju, prehajanju, "in flux", kar je ena temeljnih značilnosti zvoka. Pa najsi gre za sled pogleda, osrediščenege v točkah in v črtah med njimi, ki rišejo podobo; za odtis podobe, za sledi zvoka, ki pulzira, hrešči in se vije v sožitju s projicirano gibljivo sliko, v kateri se kreirajo barve, konkretne in zamegljene podobe, transformacije svetlobe, prašnih delcev, ali za sledi delovanja možganov v različnih stanjih ter v odtisih zvoka v prašnih delcih. Kimatika je denimo pojav, ki ga je v osemnajstem stoletju odkril Ernst Chladni (kasneje pa ga je s tem imenom grškega izvora poimenoval Hans Jenny), ko je z violinskim lokom podrgnil po kovinski plošči, na katero je postavil solne kristale, ob zvočni vibraciji pa so ti začeli tvoriti različne formacije in vzorce. Pojav, ki je bil predvsem zanimiv v raziskovanjih akustike in zvočnih fenomenov, je danes dodobra vpet v sodobna umetniška snovanja, predvsem tista na obrobjih glasbe, zvoka, zvočnih instalacij in večumetnostnih zlitij. Tako sem sam leta 2006 na avstrijskem festivalu Konfrontationen v Nickelsdorfu prisostvoval nastopu v ZDA ustvarjajoče umetnice Keiko Uneishi oziroma o.blaat (slednja je l. 2007 nastopila tudi pri nas na festivalu Mesto žensk), ki je ob skrbnem prebiranju in pletenju različnih čistih tonov, elektronsko ustvarjenih sinusoid, vibracije usmerila v posodo z vodo, na kateri so nato ob harmonskih spletih in ob tem proizvajajočem pulziranju na površini nastala valovanja in različne figure in oblike. Pri nas so l. 2008 v Galeriji Alkatraz avtorji Primož Oberžan, Arnold Marko in Boštjan Drinovec sledili podobnemu principu. Na predelane zvočnike so postavili različne materiale (puščavski pesek, vino, prah,...) in jih izpostavili čistim frekvencam, ki so jih postopno, a odrezano višali, ob tem pa višali tudi amplitudo zvoka. Ob projekciji dogajanja smo bili tako deležni eksplozij različnih oblik (te so, motrene v kontekstu tradicije abstraktnih animacij in eksperimentiranja ob zvoku od začetka pa vse do danes, delovale osu-

10 <http://www.delindro.com/rhone.html> (20. 9. 2022). Prev. Luka T. Zagoričnik

pljivo sodobno), čeravno bi bilo v tem delu morda bolj zanimivo opazovati obnašanje, premike, gibanja in tvorjenja različnih oblik v materialih tudi v kontekstu plastenja in prepletanja različnih frekvenc. Vibracije tako tvorijo spreminjajoče se in prehodne, hipne vzorce. Če se ob utišanju zvoka izbrišejo in so le hipni, nekateri po podobnem principu "slikajo z zvokom", pri čemer sledi frekvenc puščajo trajne odtise na površini. Nemški umetnik Hanns Holger Rutz je leta 2011 na festivalu Sonica v Ljubljani predstavil imenitno delo *Stroj za pisanje (Writing Machine)*, ki se konceptualno napaja v konceptu grafema Jacquesa Derridaja kot manifestacije pisanja-kot-sledi, skozi neskončno verigo pomenov v "differance", kjer se spremenljive sledi mehkega, tihega zvoka, posredovanega preko piezzo mikrofонов, vtiskujejo v grafitni prah v posodicah, postavljenih v krožno, luknjičavo strukturo. V svoji minimalistični zasnovi, tako vizualni kot zvočni, spominja na dela pokojnega nemškega kolega Rolfa Juliusa, enega izmed pionirjev zvočne umetnosti. Julius je v svojih delih subtilno in na skrajno krhek, transparenten način prežemal polji vizualnega in zvočnega. Ustvarjal je svet malih zvokov, ki se s skorjico vizualnih predmetov in površin ter zvočnih vibracij v prostoru v obliki intimno zastavljenih minimalističnih estetskih instalacij in vse bolj prisotnih zapisih na nosilcih zvoka nevsiljivo dotikajo naše percepcije. Skoznje vstopamo v svet vsakdanjega, ki se nam z Juliusovim delom razpira kot svet poetičnega. V njem se z izkušnjo zunanosti potopimo v prostor zrenja in poslušanja. V tem prostoru je doživetje dvojno, razpeto med pogledom in sluhom. Julius je sprva študiral likovno umetnost, se nato ukvarjal s fotografijo, k ukvarjanju z glasbo in zvokom pa ga je pripeljala glasba Johna Cagea in njegovih sodobnikov. Njegov osrednji medij so mali zvočniki. Mali zvočniki za malo muziko, odmaknjeni od njihove običajne ekscesne, spektakelske vloge, ki jo največkrat predstavljajo v popularni glasbi. Zvočniki pri Juliusu niso samo posrednik zvoka in njegovih vibracij, temveč so hkrati vizualni objekt, mala skulptura, iz katere se vije zvok v sozvočju s podobo. Ti zvočniki so postavljeni na kamne, visijo z dreves, rastlin, so pripeti na steno galerij in stavb, na tla koncertnih dvoran v sožitju s kamni, malimi skledami, predmeti, tako umetnimi kot naravnimi, ali s slikami in podobami, tudi z malih ekranov. Večkrat so statični, včasih pa s pomočjo vibracij tvorijo kinetične pojave. Včasih so pobarvani. Julius večkrat v svojih stvaritvah uporablja preproste, monokromatske barve. Pri tem ne gre za metaforo zvoka kot občutja, temveč za avdiovizualno sozvočje njunih barv in tekstur, ki šele s svojo bližino in oddaljenostjo v percepciji ušesa in očesa tvorita tudi občutja. Juliusa zanima barva kot sredstvo vizualnega, kot površina in tekstura, kot objekt, iz katerega razširja zvok. V njegovem ustvarjanju gre za svojstveno sobivanje zvoka in podobe v polju nesinhronosti. Pri tem ni toliko pomembna sinergija obeh polov, temveč izkušnja, ki je bližje konceptu "each-thingness", kot sta ga v sodobnem plesu v petdesetih letih prejšnjega stoletja načrtala znameniti plesalec in koreograf Merce Cunningham in skladatelj John Cage, torej konceptu neodvisnega sobivanja, ki ravno s tem odklikom tvori novo izkušnjo. Obenem pa Julius v samih naslovih del nevsiljivo sugestivno in s pomočjo preprostih programskih besedil vzpostavlja subtilno relacijo do podobe. Ob zadnjem delu, predstavljenem na dunajski skupinski razstavi leta 2010, je zapisal slednje: "Rad imam oko, njegovo sposobnost da se lahko zaposli z nečim za zelo dolgo časa. Oko je podobno ušesu, ampak v poslušanju so doživetja in impresije

drugačne. Denimo, ko si del obarvane površine ali njene sence. Rad strmim v zrnato rdečo. In rad ji prisluhnem, če je v akustičnih pogojih tiha in ima zgolj šibek vizualni odmev.”

Šibek odmev tišine, vtisnjen v grafično, vizualno sled veje iz provokativnih, poetičnih, včasih humornih, predvsem pa pretresljivih slik ameriške zvočne umetnice Christine Sun Kim. Z njimi sem se srečal leta 2012 na večji skupinski razstavi zvočne umetnosti *Soundings* v newyorški MoMi. Tam so razstavili nekaj slik iz cikla *Scores and Transcripts*, med njimi tudi sliko, naslovljeno All Day. Na njej se na belini papirja razprostire rjava polkrožna črta, gesta, ki v ameriškem znakovnem jeziku (ASL) pomeni cel dan. Christine Sun Kim je namreč od rojstva gluha. ASL, glasbena notacija, vizualizacija, zamik v komunikaciji, notranja zvočnost, preizpraševanje raznolikih kontekstov zvoka in zvočnosti kot avtoritete, lastne in naše percepcije ter dekonstrukcije tega, kar običajno pojmuje kot zvok in njegovo funkcijo v družbi, leži v jedru njenih del. Njen odtis geste je pospremljen s tacetom, glasbenim znakom za pavzo, tišino, neigranjem, nad njim pa je napisano število 126,144,000, približno število ”glasbenih pavz”, potrebnih za oris 32 let, preživetih v tišini, ki so pripeljali do nastanka te slike. Čeprav gre za sliko, ustvarjeno s črnilom, pastelnimi barvami in ogljem, ki vključuje besedilo, simbol iz glasbene notacije, pa je ta sugestivno in formalno močno vtisnjena v zvočni sistem. Nenazadnje jo avtorica poimenuje kot score, glasbeno delo, in kot tako sodi v dediščino grafičnih notacij kot delu razvoja eksperimentalne glasbe druge polovice prejšnjega stoletja.

Bela kocka: zvočna umetnost v sistemu sodobne umetnosti

Z medijem slike, iz katere se razširja drugačna percepcija zvoka, smo se vrnili v galerijsko okolje. Zvočna umetnost, kot smo videli, ne živi zgolj znotraj nje, a se je kot taka v zadnjih treh desetletjih vzpostavila ravno z vstopom v sistem sodobne umetnosti s pomočjo integracije v institucionalno okolje večjih galerij in muzejev ter tamkajšnjih kuratorskih praks. Prejšnje življenje teh praks v manjših, agilnih galerijah in javnih prostorih ter v odmaknjenih glasbenih prizoriščih ji ni zagotavljalo tako kohezivnega okvirja in slišnosti. Uveljavila se je kot etiketa za številne raznorodne zvočne prakse, ki ohranjajo nelagoden odnos do glasbenega področja, čeprav se vedno bolj integrira tudi v njene institucionalizirane okvirje, festivale in koncertna okolja. A to še ne pomeni, da je povsem integrirana v temeljne ustroje galerijske zastopanosti, naročil novih del in spekulativnega trga umetnin in zbirateljstva. Obstaja nekje med nelagodjem in potencialom, ki ga lepo ponazori del zapisa kuratorice Bojane Piškur iz Moderne galerije, ki je med letoma 2005 in 2006 pripravila prvo pregledno razstavo zvočne umetnosti pri nas Oscilacije: 30 dni zvoka:

”Občuten premik v razumevanju zvočnega sta preplet z novimi mediji in tudi čedalje večja vpetost zvočnih del v sodobne umetniške prakse in institucionalne kontekste; tako od konca osemdesetih let, ko se je, kakor je zapisal Igor Zabel, postopoma oblikovala zamisel o ‘sodobni umetnosti’, kar je pomenilo, da umetnina ni več nujno objekt s ‘posebnimi formalnimi značilnostmi’. Vendar so take (t. i. ‘sodobne’) prakse obstajale že desetletja prej, le da niso bile kontekstualizirane v okviru prevladujočega umetnostnega diskurza oziroma za svoj obstoj niso potrebovale institucij ali pa so se manifestirale v okviru drugačnega povezovanja in razumevanja tega, kaj (in za koga) umetnost sploh je. Umetniki se tako ukvarjajo z elektronskimi, računalniškimi in mehanskimi zvoki, s človeškim glasom, ambientalnimi zvoki, raznimi signali in industrijskim hrupom in prehajajo še na druga področja ustvarjanja. Značilnost tovrstnih projektov je, da izida dogodkov ne moremo poznati unaprej, njihova identiteta kot umetnost pa je dvomljiva, saj njihove eksperimentalne oblike in pojmi presegajo meje tega, kar pojmujeemo kot zvočno umetnost, in se odpirajo v razne socialne prostore. S projektom Oscilacije smo v Mali galeriji poskušali ustvariti prostore zvoka, izhajajoč iz vseh prej naštetih predpostavk.”¹¹

Zvočna umetnost v svoji raznoterosti že sama razpršuje enovitost, z vstopom v galerijsko okolje pa tega spremeni, se vanj zajeda, zvok se odbija od sten, jih preči, polni prostor in v njem odmeva. Zvočna umetnost ustvari drugi sistem percepcije, ki izpostavi prostor, zven in šum v njem, ne samo predstavljenih del, temveč celotne slišne realnosti. Galerija sama postane zvočna krajina, ki vase vsrka vse intencionalne in neintencionalne zvoke. Tišina galerij z belimi stenami, namenjena predvsem vizualni izkušnji in tihi kontemplaciji je že dolgo spremenjena, nenazadnje zaradi izrazite intermedijske sodobne umetnosti in tržnih zakonitosti, ki so galerije in muzeje sodobne umetnosti spremenili v živahna žarišča raznoterih aktivnosti in odnosov, od razstav, predavanj, performansov, koncertov, predavanj, okroglih miz in pogovorov, do knjigarn in kavarn. Zvok v sebi vedno nosi družbeni faktor, z njim vstopamo v odnose in tvorimo živahno družbeno okolje, v rokah umetnikov večkrat tudi okolje, ki te odnose prevprašuje. Lahko je hrupen, lahko uteleša polje tišine, lahko resonira v prostoru, vanj intervenira, ga akustično in karakterno predružači, se vanj zajeda kot interferenca, motnja. In to je bistveni dejavnik tudi takrat, ko zvočna umetnost stopi v velike in manjše bele kocke. Galerije akustično niso opremljene za zvok, zato predstavljajo tudi nenehen ustvarjalni izziv in marsikatero delo se je porodilo ravno iz prevpraševanj tovrstnega prostora in njegovega odnosa do zvoka. In v tem leži glavni potencial zvočne umetnosti, da prevprašuje ustaljene odnose, tako svojega do glasbe kot do lastne umestitve med sodobne umetnosti. Ob tem pa se lahko preobrazijo vsi.

¹¹ <http://www.centralala.si/prostorskost-zvoka/> (20. 9. 2022). Članek Bojane Piškur je bil izvorno objavljen v katalogu: Artcoustics, razstavni katalog. Ljubljana: MGLC, 2006.

Povzetek

Članek ob avtorjevi osebni vpletenosti v različna dela in okolja na kompleksnem področju zvočnih umetnosti skuša razmisliti in v zvočno umetnost umestiti različne umetniške prakse, od zvočnih skulptur in instalacij preko terenskih posnetkov, zvočne poezije, konkretne glasbe do radijske umetnosti. A ker je za to področje zvočne umetnosti bistven šum kot nestanovitna entiteta, tudi samo področje nima enovite podobe in estetskih načel. Njegov potencial zato leži ravno v soočanju s pogoji, v katere je vpeto, in v njihovem predrugačenju.

Ključne besede

zvočna umetnost, radijska umetnost, terenski posnetki, zvočna instalacija

Summary

This article draws on the author's personal involvement in various works and environments in the complex field of sound arts in considering various artistic practices, from sound sculptures and installations to field recordings, sound poetry, specific music and radio art, and placing them in sound art. But since noise as an unstable entity is essential for this field of sound art, the field itself does not have a uniform appearance and aesthetic principles. Its potential therefore lies precisely in confronting the conditions in which it is embedded and in their transformation.

Keywords

sound art, radio art, field recordings, sound installation

Konceptronika: zvočna umetnost v (post)klubski izkušnji

Jaša Bužinel

Britanski glasbeni novinar, kritik in pisatelj Simon Reynolds je leta 2019 v članku *The Rise of Conceptronica*¹ (*Vzpon konceptronike*), objavljenem na glasbenem portalu Pitchfork, obravnaval specifičen segment sodobne elektronske glasbene scene na križišču med klubsko kulturo in institucionalno zvočno umetnostjo. S podnaslovom *Zakaj je toliko elektronske glasbe v zadnjem desetletju dajalo vtis, da bolj sodi v muzej kot klub* je dvignil prah predvsem v nišnih glasbenih krogih. Ne glede na različno burne odzive se je večina udeležencev spletnih debat strinjala, da je s terminom konceptronika (konceptualna elektronika) odprl razpravo na temo mehanizmov produkcije, promocije in distribucije določenega dela sodobne elektronske glasbene scene, ki ima več skupnega z avantgardo 20. stoletja kot pa z rejversko sceno zgodnjih devetdesetih let.

1 <https://pitchfork.com/features/article/2010s-rise-of-conceptronica-electronic-music/> (20. 9. 2022)

Izvori konceptualne elektronske glasbe in definicija konceptronike

Opus Simona Reynoldsa vključuje različna obdobja in popkulturne prelomnice, denimo raziskave rejverske kulture (*Energy Flash*²), postpunka (*Rip It Up and Start Again*³), glam rocka, hiphopa, retromanije in drugih (sub)kulturnih fenomenov. Njegov članek o konceptroniki je zato potrebno brati v širšem kontekstu njegovega dolgoletnega spremljanja različnih glasbenih fenomenov. Reynolds trend konceptronike, ki je zaznamoval minulo desetletje, opiše z anekdoto o svojem elektronskem poštnem predalu. V zadnjih letih je prejemal vse več spremnih tekstov, ki so bolj kot na promocijska besedila (kdo, kaj, zakaj) spominjali na akademske članke ali kuratorske opise. Omenjeni teksti po njegovem mnenju utelešajo paradigmatški premik v načinu, kako se to glasbo poslušša in osmišlja. Reynolds vidi vzporednice z obiskom muzeja ali galerije, saj izdaje iz sfere konceptronike navadno poslušamo le enkrat, pogosto ob branju recenzij in intervjujev z avtorji ali dekodiranju dolgoveznih predstavitvenih tekstov, v katerih glasbeniki z navezovanjem na razne koncepte kontekstualizirajo svojo prakso. Za razliko od "klasičnega" albuma, namenjenega večkratnemu poslušanju, gre po njegovem pri konceptroniki za poslušanje albuma kot enkratne "izkušnje", ki je analogna doživetju kakega *site-specific* performansa. Termina skratka ne gre razumeti kot žanrske oznake pač pa kot krovni termin za specifični način umetniške produkcije, distribucije in recepcije glasbe, ki obsega vse od trendovskih postklubskih scen in postžanrskih elektronskih spektaklov do različnih oblik sodobne zvočne umetnosti.

Večina izdaj iz sfere konceptronike je osrediščena okoli visokotelečih konceptov, aktualnih političnih tem (identitetne politike, globalno segrevanje, umetna inteligenca, ekologija), filozofskih, literarnih in zgodovinskih tekstov ter drugih virov. Ob tem se odpirajo logične asociacije na proces razvoja žanrov, kot so progresivni rock, postpunk in IDM, ki so podobno kot konceptronika izšle iz rudimentarnih žanrskih okvirjev svojih predhodnikov (IDM oziroma *intelligent dance music* je v devetdesetih letih predstavljal protipol funkcionalni plesni glasbi in nekakšno ekstrapolacijo njene esence v kontekst domače dnevne sobe). Kot piše Reynolds v svoji monografiji o postpunku, je veliko članov najpomembnejših bendov tega obdobja prišlo z britanskih umetniških kolidžev, kjer so bili izpostavljeni določenim filozofsko-teoretskim tokovom, ki so zaznamovali njihovo ustvarjanje. Podobno danes velja za ustvarjalce, ki prihajajo iz sfere konceptronike. Reynolds omenja eksperimentalnega ameriškega glasbenika China Amobija, ki se je pri ustvarjanju navezoval na razmišljanja eksperimentalnega kolektiva CCRU z Univerze v Warwicku (Sadie Plant, Nick Land, Mark Fisher, Kodwo Eshun, Steve Goodman idr.), in britanskega

² Reynolds, Simon: *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*. Hampshire: Pan MacMillan, 1998

³ Reynolds, Simon: *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*. London: Faber & Faber, 2005

producenta Leeja Gambla, ki se je navdihoval pri delu *Tisoč platojev: kapitalizem in shizofrenija* Gillesa Deleuza in Felixa Guattarija. Prav britansko-ganski teoretik in filmar Kodwo Eshun je s svojimi teorijami o zvočni fikciji, afrofuturizmu in kibernetiki kulturi močno vplival na sodobne teoretske tokove na področju konceptronike. Nujno je izpostaviti tudi njegovega kolega Steva Goodmana, ustanovitelja vplivne britanske založbe Hyperdub, znanega tudi pod producentским psevdonomimom Kode9, in njegovo vplivno delo *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*.⁴ Goodman v knjigi obravnava različne uporabe zvoka in vplive zvokov (*affects*) na ljudi, predvsem kot sredstva za spodbujanje tesnobe in groze, skratka kot (zvočno) orožje. Kot v primeru kolektiva CCRU, tudi danes akademije, umetniški kolidži in sorodne institucije ostajajo valilnice visoko izobraženega kreativnega razreda, katerega predstavniki se s prepletanjem progresivnih glasbenih praks ter kritične teorije in filozofije profilirajo kot obrazi nove elektronske avantgarde.

Reynoldsov poskus kategorizacije nekega glasbenega fenomena v času, ko je večina progresivne javnosti proti vsakršnim poskusom predalčkanja, ni bil sprejet najbolje. Cinizem do njegovega poskusa teoretizacije se je odražal v številnih zabavnih memih. Najbolj so bili skeptični tisti, ki so se v njegovih klasifikacijah bržkone najbolj našli. Problem članka je po mnenju nekaterih komentatorjev v izbiri posamičnih primerov, ki jih povezuje s konceptroniko in izhajajo iz zadnjega desetletja (Chino Amobi – *Paradiso*, Lorenzo Senni – *Scacco Matto*, Lee Gamble – *In A Paraventral Scale* idr.), in neupoštevanju izdaj iz poznih devetdesetih let, ki spadajo v sorodni okvir. Ko govori o IDM-ju, najprej izpostavi kontrast med nabuhlimi in pretencioznimi diskurzi, ki spremljajo sodobno produkcijo, ter prizemljeno nonšalantnostjo IDM-ja iz pionirskega obdobja britanske založbe Warp (glasbo Aphex Twina in Luka Viberta naj bi denimo zaznamoval nek pubertetniški humor, prepreden z referencami na pornografijo). Druga razlika med IDM-jem in konceptroniko je vezana na sam zvočni karakter in aranžmaje. IDM je bil pogosto namenjen kontemplativnemu, "afterparty" poslušanju v objemu domačega kavča. Nasprotno je konceptronika zvočno precej intenzivna in konfrontacijska, aranžmajske dinamična ter obtežena z različnimi koncepti. In čeprav nas s svojimi krčevitimi ritmi po svoje vabi na ples, njen primarni cilj po mnenju Reynoldsa ni fizična reakcija, temveč kontemplacija ob in o sami glasbi. A pogosto se poslušalcu zgodi, da je izkušnja take glasbe (ne glede na ambiciozni konceptualni okvir) precej suhoparna in enodimenzionalna.

Fenomen konceptualne elektronike sega globoko v zgodovino popularne in avantgardne elektronske glasbe. Izpostavi gre prelomne albume *Autobahn* (1974) nemških ikon Kraftwerk, *Big Science* (1982) ameriške avantgardne pop ustvarjalke Laurie Anderson, *Chill Out* (1990) britanskega ambient house dvojca The KLF, *Time Tourist* (1996) angleških pionirjev "inteligentnega" techna B12 in diskografijo afrofuturističnega detroitskega elektro dvojca Drexciya. Da konceptronika ni novost, potrjujejo tudi konceptualne izdaje nemške založbe Mille Plateaux iz poznih devetdesetih let in začetka

4 Goodman, Steve: *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Massachusetts: MIT Press, 2012

novega tisočletja, ki so se sklicevale na Deleuzove ideje. Kot je povedal ustanovitelj Achim Szepanski, je šlo za poskus rahljanja žanrskih definicij in vpeljevanja novih elektronskih estetik. Njihove izdaje so spremljali poglobljeni teksti z levičarskimi pogledi na aktualna družbena, politična in tehnološka vprašanja. Založba je bila pomembna pri vpeljevanju novih digitalnih “glitch” estetik in “mikroskopskih” zvokov v sfere housa in techna, zato jo lahko označimo za nekakšnega predhodnika konceptronike, ki se je kot fenomen izoblikovala šele v zadnjem desetletju.

Navezovanje na teorijo in filozofijo je postalo nekakšen *preset* za predstavnike nove generacije konceptualne elektronike. Reynolds opozarja na način, kako umetniki v svoja dela včasih pretenciozno vsiljujejo narative, ki niso skladni s samo reprezentacijo glasbenega dela. Ustvarja se vtis, da je raba akademskega žargona in sofisticiranega sloga predvsem poskus elitizacije in legitimacije same vsebine. V to kategorijo spadajo albumi že omenjenega Leeja Gambla, ki bi lahko izšli tudi v obliki knjige na teme kapitalizma, neoliberalizma in brexita. Še en eklatanten primer sodobne konceptronike je album *Another Life* (2018) finskega dvojca Amnesia Scanner, tipične dvoživke, ki je doma v *underground* klubih in galerijah. Spremlja ga namreč zgoščen in sofisticiran tekst, poln teoretskega žargona o sodobnih tehnologijah. Album *Tearless* (2020) pa je dvojec konceptualiziral kot “album razhoda z Zemljo”. Tu je tudi umetnica Holly Herndon, ki se je na albumu *Proto* (2019) lotila vprašanja usode človeštva v svetu internetnih protokolov, umetne inteligence in vsakdanjih političnih turbulenc. Kot številni drugi se tudi zgoraj omenjeni umetniki benevolentno naslanjajo na razne koncepte s ciljem iskanja novih oprijemljivih rešitev in spodbujanja družbenih sprememb, a je razkorak med intenco in učinkom po mnenju številnih kritikov več kot očiten.

Na drugi strani obstajajo nebinarne in queer producentke ter transspolne osebe, kot so Arca, Lyra Pramuk, Elysia Crampton, Colin Self in Lotic, ki pri konceptualizaciji svoje glasbe v navezavi na identitetne politike izhajajo iz bolj iskrenih pozicij. Kot piše Reynolds, slednje uporabljajo lastne vokale, sebe vključujejo na albumske platnice in v videospote, na svojih teatralnih nastopih pa nastopajo kot performerke, v nasprotju z nesramnim in raztelesenim pristopom nekaterih drugih predstavnikov konceptronike. V svojih delih se izogibajo velikopoteznim narativom in pridgarskemu tonu. Teme, ki jih obravnavajo, imajo zanje intimno vrednost, saj izhajajo iz osebnih izkušenj. Spremlni teksti so večinoma precej dostopni, hkrati pa se koncepti, iz katerih izhajajo, neposredno izražajo v samih glasbenih formah, ki se nagibajo k aranžmajskeemu nekonformizmu (vznemirljivi plesni ritmi, inventivna raba samplov ipd.) in uporabljajo sveže zvočne palete. Intimno in politično v njihovi glasbi sobivata brez pretirane pretencioznosti. S svojo odkritosrčnostjo nagovarjajo posameznice s podobnimi izkušnjami in jim tako pomagajo pri sprejemanju lastne identitete. Njihova glasba ima skratka neposredne družbene učinke.

Ti novi načini reprezentacije glasbenih del so našli publiko pri specifičnem tipu glasbenih novinarjev, ki dajejo prednost konceptom in narativom. Med progresivnimi glasbenimi ustvarjalci in novinarji, ki iščejo nove trende, je nastala povratna zanka. Nišni glasbeni mediji zato več pozornosti posvečajo sofisticiranim interdisciplinarnim projektom kot pa funkcionalni elektronski glasbi. Tako se vzpostavlja dihotomija med intelektu-

alno oziroma “visoko” in žanrsko oziroma funkcionalno elektronsko glasbo. Gre za nekakšno dialektiko med uživanjem v konceptualni vis-à-vis vulgarni elektroniki, kar nekoliko spominja na Adornova negodovanja. Če na eni strani neodvisne subkulturne scene s pomočjo družbenih medijev, demokratizacijo produkcijskih sredstev in promocijo inkluzivnosti spodbujajo povečanje dostopnosti elektronske glasbe, na drugi strani akademski krogi v sodelovanju s festivali, kulturnimi institucijami in mediji poskušajo redefinirati pojem visoke kulture v kontekstu elektronske glasbe.

Evropska festivalska mreža

Konceptronika izhaja iz polja sodobne interdisciplinarne umetnosti. S prepletanjem avdiovizualnih elementov, plesa, performansa in drugih umetniških oblik ustvarja nekakšen *gesamtkunstwerk* v tradiciji domačih konceptualistov Laibach. Kot piše Reynolds, je rejverska kultura luči, laserje in video projekcije uporabljala komplementarno ob glasbi kot sredstvo za povečanje halucinogenih učinkov. Po izbruhu EDM (electronic dance music) kulture pred dobrim desetletjem, popularizaciji njenih superzvezdnikov (Calvin Harris, Avicii, Skrillex ipd.) in ekspanziji festivalskega industrijskega kompleksa (EDC Las Vegas, Tomorrowland, Ultra Music idr.) pa so vizualne komponente skupaj s pirotehniko postale ključen element glasbenega spektakla. Na drugi strani se ustvarjalci iz sfere konceptronike, ki so doma na eksperimentalno usmerjenih festivalih, zanašajo na bolj abstrakten in grotesken tip vizualij, ki dopolnjujejo njihovo pogosto nič manj abstraktno glasbo. Posledično tudi kuratorji tovrstnih festivalov vse pogosteje dajejo prednost spektaklu. Kot primer te prakse gre omeniti živo premiero albuma *Cocoon Crush* (2018) britanskega producenta Objekta na puljskem festivalu Dimension leta 2019 v sodelovanju z vizualnim umetnikom Ezro Millerjem. Opis istega performansa v sklopu poljskega festivala Unsound se je glasil: “Newyorški umetnik uporablja luči, laserje in podobe, da ustvari vznemirljivo in globoko izkušnjo, ki premika meje klasičnega techno seta.”⁵ Da je to nujnost, je v intervjuju z Reynoldsom v sklopu tukaj obravnavanega članka potrdil že omenjeni Lee Gamble: “Na festivalu potrebujete to neposrednost in udarnost, nekaj, kar lahko hitro in silovito premakne ljudi.”⁶ A ultimativno gre tukaj za avtorsko odločitev. Kultni britanski IDM dvojec Autechre namreč še naprej nastopa v popolni temi in prednost daje glasbi.

Ko govorimo o konceptroniki, moramo izpostaviti pomen festivalske mreže, ki ob finančni podpori državnih (ministrstva za kulturo, mestne oblasti) in zasebnih institucij

5 <https://www.unsound.pl/en/archive/en/solidarity/artists/objekt-ezra-miller.html> (20.9. 2022)

6 <https://pitchfork.com/features/article/2010s-rise-of-conceptronica-electronic-music/> (20.9. 2022)

(korporativni sponzorji) ter drugih mednarodnih projektov (evropska mreža za inovativno glasbo Shape Platform) omogoča realizacijo tovrstnih projektov. Nastopi na nekomercialno usmerjenih, javno podprtih festivalih številnim zgoraj omenjenim umetnikom predstavljajo enega redkih virov zaslužka. Ustvarjalci konceptronike, ki v svojih delih kritizirajo neoliberalno ideologijo in poznokapitalistični produkcijski sistem, pa so hkrati del izkustvene ekonomije. Kot piše Reynolds, je za festivale, kot so Unsound, Flow, Supernormal, Nuits Sonores, Supersonic, CTM Berlin in MUTEK, značilno prodajanje idej ekskluzivnosti, elitizma in sofisticiranega okusa. Zaradi finančne podpore so njihove vstopnice relativno poceni, zato se vse več obiskovalcev raje odloča za nakup festivalskih kot klubskih vstopnic, kar ima negativen vpliv na neodvisno sceno. Posledično je tudi konkurenca med glasbeniki, ki bi želeli nastopati na omenjenih festivalih, vse večja, kar se manifestira v velikopoteznosti njihovih projektov.

Še ena značilnost takih festivalov je delitev programa na konferenčni in glasbeni del. S tem se nagovarja posebna ciljna publika "rejverjev-intelektualcev". Po mnenju egipčanskega producenta in pisca Ramija Abadirja, ki se je v članku *Conceptronica: On the elitism of contemporary electronic music*⁷ odzval na Reynoldsove ideje, to publiko predstavljajo aktivistično usmerjeni milenijci z levoliberalnimi prepričanji, ki so v zadnjih letih ponotranjili diskurze okoli identitetnih politik in drugih aktualnih političnih tem. Njihov moralistični pristop je v delu *Ubijte vse normalneže: internetne kulturne vojne od 4chana in Tumblrja do Trumpa in alternativne desnice* (slovenski prevod je izšel leta 2020)⁸ izpostavila pisateljica Angela Nagle, ki verjame, da je levičarsko moraliziranje dodatno spodbudilo rast alternativne desnice. Podoben samopravičniški ton zaznamuje dela nekaterih tukaj predstavljenih umetnikov. Dilema se pojavi ob vprašanju, ali gre pri navezovanju na politične teme zgolj za ustvarjanje navidezne globine. Dvom v transformativno moč institucionalno in korporativno podprte avantgardne umetnosti je v času poglobljenja vseh aspektov našega obstoja utemeljen. Obstajajo pomisleki, da je celotna "antiestablišment" poza pogojena z neko preračunljivostjo, vezano na razpisni birokratski jezik in trendovske teme. V zadnjem desetletju se je po mnenju kritikov izoblikoval balonček družbenokritične elektronske glasbe v službi elite, ki financira interdisciplinarne festivale. Mreža festivalov, kulturnih institucij, korporativnega kapitala, nišnih avantgardnih založb (NON, PAN, Raster, UIQ idr.) in glasbenih umetnikov z akademskim ozadjem je ustvarila nišno, po mnenju nekaterih elitno glasbeno sceno.

⁷ <https://www.madamasr.com/en/2020/10/26/feature/culture/conceptronica-on-the-elitism-of-contemporary-electronic-music/> (20. 9. 2022)

⁸ Nagle, Angela: *Ubijte vse normalneže: internetne kulturne vojne od 4chana in Tumblrja do Trumpa in alternativne desnice*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2020

Kaj pa Slovenija?

Podobne festivale elektronske glasbe, zvočne umetnosti in novih medijev, ki svoje programe oblikujejo okoli določenih konceptov ali sloganov, najdemo tudi v naši okolici. Med bolj profiliranimi regionalnimi festivali sta recimo Elevate iz Gradca in Terraforma. V isto kategorijo lahko uvrstimo tudi butična ljubljanska festivala Sonica in Grounded, ki poleg progresivno kuriranega glasbenega programa ponujata teoretsko-aktivistično obarvane okrogle mize, intervjuje in predavanja. Poleg širjenja glasbenih obzorij je del njihove agende tudi opozarjanje na različne aktualne teme: pluralizem, pacifizem, globalno segregiranje, geopolitika, javni prostor, nove tehnologije, digitalna cenzura itd.

Grounded predstavlja primer festivala na presečišču elektronske glasbe, kritične misli in novodobnega aktivizma. Je ena ključnih slovenskih platform za predstavljanje najaktualnejših elektronskih trendov. Med gosti festivala najdemo mednarodno odmevna imena eksperimentalne in (post)klubske elektronske glasbe (Shygirl, LSDXOXO, LOFT, Loraine James). Vendar je Grounded bolj usmerjen v eksplicitno klubsko glasbo kot pa konceptroniko. Vendarle lahko vsakoletne teme festivala (AVTONOMIJA MIGRACIJ, INTIMA V ČASU UMETNE INTELIGENCE, AVTOMATIZACIJA IN OBLAST, RESNICA, DRŽAVA, ODGOVORNOST)⁹ beremo kot poglavja s področja kritične teorije ali naslove pesmi zasedbe Laibach. Njihov diskurzivni program vključuje nekatere vidnejših domačih intelektualcev in intelektualcev iz akademskih, pravniških, znanstvenih in drugih krogov. Za takšne festivale je pogosto simptomatično, da se redko lotevajo konkretnih tem, vezanih na lokalne ali nacionalne politike, kar v primeru Groundeda ne drži, saj so letos neposredno obravnavali položaj kulturnih delavcev, lokalne klubske scene itd. Ne glede na dobronamernost tovrstnih festivalov, ki spodbujajo razmišljanje o dialektiki med sodobnimi glasbenimi in politični tokovi, slednji pogosto ustvarjajo zaprto povratno zanko, kjer so predavatelji in publika diskurzivnega programa del istega balončka. Na to je v svoji recenziji festivala iz leta 2020 za platformo Odzven opozoril tudi kritik Muanis Sinanović: "Drugo pomembno družbeno protislovje se je kazalo v razkoraku med obiskovalci pogovorov ter glasbenih dogodkov. Če so bili pripadniki generacije zoomerjev na prvih v precejšnji manjšini, pa so dominirali s svojo prisotnostjo na setih."¹⁰

Navezovanje na kritične teme je morda posledica želje po legitimaciji progresivne elektronske scene kot političnega agenta, odgovornega tako za kulturno produkcijo kot tudi širjenje političnih idej. Toda diskurzivni program festivala Grounded lahko kritičnemu opazovalcu s periferije izpade kot krožek ljubljanske akademsko-intelektualne elite. Kot podpornik in sopotnik te scene sem nemalokrat razpet med brezpogojno podporo sorodnim iniciativam, ki širijo obzorja duha, in dvomi glede njihovega dejanskega dometa in učinkov. Po mnenju kritičnih glasov debate o pluralnosti, okoljevarstvu, cen-

⁹ <https://www.grounded.si/>

¹⁰ <https://www.sigic.si/stalitev.html> (20.9. 2022)

zuri in drugih relevantnih temah ultimativno izpadejo kot usluga lokalnim oziroma nacionalnim oblastem, saj progresivnim publikam nudijo priložnost za diskusije ob dobri hrani in tako aktivistični potencial sublimirajo v salonsko kramljanje. Ta sodobni tip aktivizma, ki ima zaradi odvisnosti od javnih in drugih financ veliko izgubiti, se močno razlikuje od naredi-sam pristopa določenih glasbenih skupnosti iz nekih drugih časov in prostorov, naj si gre za zgodnji free jazz, anarho punk, zgodnjo disko sceno ali gibanje rock v opoziciji.

Na drugi strani festival tranzitornih umetnosti Sonica, ki je močno vpet v sodobne umetniške in interdisciplinarne zvočne prakse, že od leta 2009 vodi programsko politiko, ki je precej bližje Reynoldsovemu dojetju konceptronike. Skupaj s sorodnimi mednarodnimi festivali (CTM, Unsound idr.) tvori močno festivalsko mrežo, ki je vključena v mednarodno festivalsko platformo SHAPE, s pomočjo katere MoTA (Muzej tranzitornih umetnosti) mednarodno sceno povezuje z domačimi avtorji. Festival se s programskega vidika primarno ukvarja s sodobnimi glasbenimi trendi na področju popularne in avantgardne kulture, ki glasbo umeščajo v polje intermedijske oziroma zvočne umetnosti. Utemeljen je kot laboratorij, ki ustvarjalcem z raziskovalnimi rezidencami, razstavami, performansi in javnimi intervencijami omogoča raziskovanje specifičnih aktualnih tem in realizacijo ambicioznih umetniških projektov. Program, ki je vsako leto osredotočen na specifično temo (*krajine, preobčutljivost, varuhi, Vrt, ki ga preganja raj, Labirint odpira pot koži*),¹¹ je razdeljen na koncertni, diskurzivni in galerijsko-razstavni program. Vključuje koncerte, razstave, intermedijske in zvočne instalacije, avdiovizualne performanse, nastope elektroakustične ter elektronske glasbe in klubske večere. "Tokratna Sonica nas je konceptualno popeljala na avdio-vizualno ekspedicijo prevpraševanja lastnega obstoja in vloge tehnologije v času, ko se preplet naravnega in umetnega približuje svojim skrajnim mejam," je v recenziji za Radio Študent leta 2019 pisala Hana-Uma Zgajmajster, in zaključila: "A šest dni glasbe, vizualne umetnosti, delavnic in pogovorov z avtorji kontemplativne publike seveda ni pustilo prazne, téma letošnjega festivala (...) je namreč interpelirala k ponovni obravnavi umetnika in njegove vloge v času, ko je potrebno določiti nove univerzalijske ter nas spodbudila k razmisleku o tem – kako lahko tudi sami priporočimo k varovanju pravih vrednot ..."¹²

Med gosti festivala so bili v zadnjih letih prominentni zvočni umetniki, elektrofoniki in avdiovizualci, kot so Tim Hecker, Actress, Lee Gamble, Rashad Becker, Lawrence English, Fennesz, Emptyset, Plaid, Byetone in SND, ki ustvarjajo na križišču elektronske plesne glasbe, IDM-ja in zvočne umetnosti. Toda zaradi njihove dolgoletne prisotnosti na eksperimentalni elektronski sceni jih le stežka opišemo kot predstavnike konceptronike. Edini pravi "konceptronik" med gosti festivala je bil Lee Gamble, ki pa se je leta 2018 predstavil s klubskim DJ setom in ne ambicioznim živim nastopom, kar kaže tudi na finančno podhranjenost Sonice v primerjavi z boljje stoječimi evropskimi partnerji. V kon-

11 <https://sonica.si/> (20. 9. 2022)

12 <https://radiostudent.si/glasba/r%C5%A1-recenzija/sonica-2019-varuhi-sentinels> (20.9. 2022)

tekstu razmerji med klubske in (post)klubske elektroniko je poveden komentar pod eno od recenzij festivala iz leta 2018 na spletni strani Radia Študent, “*slaba kolonizacija klubskega s strani neklubskega*”¹³, ki se nanaša na vse bolj zabrisane delitve med klubske in galerijsko izkušnje ter zvočnimi umetniki in klbskimi producenti. Komentar je cilj na postopno prisvajanje *grassroots* klubske scene od javno ali drugače financiranih umetniških projektov. Kljub smiselnosti trditve v globalnem kontekstu, je situacija pri nas drugačna, saj je težko pridobiti podporo že samega ministrstva za kulturo, kaj šele zasebnih partnerjev. Posledično festivala, kot sta Sonica in Grounded, nikakor ne ogrožata obstoja tradicionalne klubske scene, ki jo pestijo številni drugi, veliko pomembnejši problemi.

Nujno pa je izpostaviti tudi predhodnike omenjenih festivalov, kot je denimo bil Festival pomladi (v organizaciji nekaterih predstavnikov Sonice), ki je že leta 2004 v Ljubljani gostili Kodwa Eshuna in predstavljal robne elektronske in eklektične glasbene prakse,¹⁴ kot tudi različne institucije, kot sta Zavod Projekt Atol in založba rx:tx, ki so v zadnjih dveh desetletjih veliko prispevali k vzpostavitvi diskurza okoli mejnih elektronsko-eksperimentalnih glasbenih praks, ki so se v zadnjem desetletju skoncentrirale pod krovnim terminom konceptronika.

Ali obstaja slovenska konceptronika?

Majhnosti domačega trga, nezainteresiranosti kapitala, omejeno število ustvarjalcev, ignoranca glasbene akademske sfere (kar se tiče elektroakustične in avantgardne elektronske glasbe) in konservativni okus splošne javnosti zavirajo obstoj eksperimentalne elektronske glasbe, ki bi jo lahko obravnavali kot konceptroniko. Seveda obstajajo ustvarjalci, ki se ukvarjajo z eksperimentalno elektronsko glasbo in o njej razmišljajo onstran klubske izkušnje. Izvedbe njihovih del se zaradi slabe infrastrukture in javne podpore večinoma odvijajo v manjših klubih, četudi so v svoji praksi bližje “galerijskemu” *modus operandi*.

Tak primer je album *Mindrift* (Polynya Records, 2022) veteranskega producenta Octexa (Jernej Marušič). Album sloni na konceptu spektralnih zvokov, ki jih naši možgani proizvajajo ob poslušanju repetitivnih ritmičnih ali melodičnih motivov, ter tako brišejo meje med dejansko percepcijo in zvočnimi halucinacijami. Je tipično ambivalenten album sodobne elektronike, ki je namenjen tako dolgoletnim fenom dub techna kot tudi mlajši publiki, ki jo vznemirja sodobna ambientalno-eksperimentalna elektronska produkcija. Če bi se njegova lanska premiera namesto v klubu Channel Zero odvila v Moderni

¹³ <https://radiostudent.si/glasba/r%C5%A1-recenzija/sonica-2018-10-obletnica-2del> (20.9. 2022)

¹⁴ <https://www.dnevnik.si/82987> (20.9. 2022)

galeriji ob spremljavi kompleksnih vizualij in drugih elementov spektakla (luči, megla), bi morda lahko govorili o slovenski konceptroniki, a je realnost povsem drugačna. Podobno velja za dronovsko-nojzerski elektronski album *Dementia* (samozaložba, 2020) producenta in glasbenika Warlord Chipmonka (Gašper Letonja), o katerem sem v recenziji za platformo Odzven pisal, da ga lahko “po tematski zasnovi uvrstimo v tradicijo določenih konceptualnih albumov zadnjih dvajsetih let, ki se ukvarjajo z odnosi med zvokom, nostalgijo, spominom in izgubo spomina”.¹⁵ A je Letonja predstavnik stare garde, saj album razen evokativnega naslova in abstraktnih naslovov kompozicij poslušalcem ne vsiljuje nikakršnih konceptov.

Pomembno vlogo na slovenski eksperimentalno-elektronski glasbeni sceni ima spletna založba Kamizdat pod vodstvom Luke Prinčiča. Slednji je letos predstavil avdiovizualno kompozicijo *xenotopic networks*, sicer del projekta *trans.fail*, ki je koncipiran kot “kinozvočna in (po potrebi tudi) spletna serija avdiovizualnih raziskovanj, ki temeljijo na vzniku sinestetičnega prostora, ki ga povzročita tesno povezana in sinhronizirana zvok in gibljiva podoba”.¹⁶ Prinčič je ob Blažu Pavlici (s katerim sta se letos predstavila na dogodku *Algorave* v sklopu festivala *Algopolis*) sicer tudi eden redkih predstavnikov živega kodiranja v Sloveniji, še ene nišne elektronske scene, ki pa ne spada pod konceptroniko.

Ko razmišljamo o domači konceptroniki, se hitro zabrišejo meje z zvočno umetnostjo. Med zvočnimi umetniki gre izpostaviti Staša Vrenka z izdajo *Klima* (Zvočni prepipi, 2018), četudi gre pri njem izključno za galerijski kontekst. Opis albumov *Noise For Strings Vol 1* in *Vol 2* zvočne umetnice beepblip (Ida Hiršenfelder), ki bi lahko zaživela tudi v koncertni obliki, pa neposredno sovpadata z Reynoldsovimi opazkami o kompleksnosti spremnih tekstov. “Album je zasnovan na nekaterih idejah teorije strun in kompleksnosti kvantnih delcev (...) razmišljanja o apokalipsi, kako se z njo spopadati, in pomen magičnih ritualov,”¹⁷ se glasi del opisa njenega prvenca.

V isto kategorijo spada tudi izdaja *Transversal Is a Loop* (Kamizdat, 2019) postmedijske umetnice Saše Spačal. Opis omenjenega dela se glasi: “Saša Spačal skupaj in v dialogu s črički *Acheta domesticus* raziskuje, kako misliti glasbo, zvočno manipulacijo in kompozicijo (...) Prepletenost človeka s črički v tem zvočnem delu izpostavlja črto potovanja, ki po več ciklih, povratnih medvrstnih zank in premislekih o načinu preživetja živalske vrste skozi poglobljenje pristane na začetni točki.”¹⁸ Tu je tudi izdaja *ICTUSCORDIS “memoriae”* (Kamizdat, 2021) zvočnega umetnika Januša Aleša Luznarja, ki predstavlja četrti del raziskovalne serije, ki “temelji na avdiovizualni podobi in izhaja iz srčnega utripa in dinamično prikazuje intimno razmerje med občinstvom ter kolektivnim srčnim utripom”¹⁹. Omenimi moramo tudi skladateljico, zvočno umetnico in književnico Nino Dragičević. Fizično izdajo njene trodelne elektroakustične kompozicije *Parallellax*

15 <https://www.sigic.si/demenca-kot-dromljanje-medzvezdnega-prostora.html> (20.9. 2022)

16 <https://emanat.si/si/produkcija/trans-failxenotopic-network/> (20.9. 2022)

17 <https://emanat.si/si/zalo%C5%BEni%C5%A1tvo/beepblip--noise-for-strings/> (20.9. 2022)

18 <https://emanat.si/si/zalo%C5%BEni%C5%A1tvo/sasa-spacal--transversal-is-a-loop/> (20.9. 2022)

19 <https://emanat.si/si/zalo%C5%BEni%C5%A1tvo/janus-ales-luznar--ictuscordis-memoriae/> (20.9. 2022)

(Kamizdat, 2016) je spremljal članek sociologinje in pesnice Nataše Velikonja, v katerem med drugim piše, da nas “Nina Dragičević vabi v ponovno premišljanje temeljnih razsvetljenjskih konceptov, koncepta prostosti, eksistencialne svobode, skupnosti, subjektivnosti”²⁰. Nataša Velikonja je podpisala tudi spremni tekst za kompozicijo *Gospa, tega v realnosti ni* (Kamizdat, 2019), v katerem piše, da “Dragičević niza zvočne situacije, izreke in glasove ljudi, ki razrešujejo svoje specifične osebne mizerije v kontekstu sodobnega kapitalizma, toda – in to je temeljno opozorilo pričujočega dela – načini govorjenja o mizeriji so obenem tudi izrazi strategij soočanja z njo”.²¹ Toda omenjene ustvarjalke in ustvarjalca ni mogoče stlačili pod krovni termin konceptronika, saj gre bolj za tradicionalno zvočno umetnost oziroma elektroakustično glasbo, zapisano na zvočni nosilec.

Med predstavniki mlajše generacije, ki se navdihujejo pri sodobnih tokovih t. i. hyperpopa (sodobna transžanrska oblika elektronskega popa), duh konceptronike najbolj uteleša kompilacija *ISKRA DELTA: Onboarding Soundscapes* (Nimaš izbire, 2021), ki je izšla v sklopu 34. mednarodnega grafičnega bienala Ljubljana. Idejni okvir kompilacije je že dolgo neobstoječe slovensko računalniško podjetje ISKRA DELTA, ki se je v osemdesetih letih kosalo z ameriškimi tekmeci. Konceptualno izhodišče predstavlja premisa, kako bi podjetje kot visokotehnološka velesila danes delovalo v vzporednem vesolju, kjer Jugoslavija ni razpadla. Gre za spekulativno-futuristično kompilacijo “korporativne glasbe”, na kateri najdemo 17 sistemskih džinglov in abstraktnih zvočnih kulis do dolgih atmosferičnih kosov in hiperaktivne *elevator* glasbe, v katerih se kot fraktali prelamljajo postinternetne glasbene estetike. Med pisano množico globalnih ustvarjalcev najdemo tudi domača imena, kot so Warrego Valles (producentski dvojec, ki ustvarja na polju “dekonstruirane” oziroma postklubske glasbe), Kristjan Kaluža in Ascyth. Slednji je izdal tudi EP *Life of a Prince* (Nimaš Izbire, 2022), ki je nastal vzporedno z razstavo *LivinLaVidaLoca* umetnice Neže Knez in predstavlja njeno zvočno komponento. Producent mlajše generacije na njem predstavlja svojo vizijo transhumanističnega popa, sestavljenega iz hiperdigitalnih zvočnih barv in kiborških vokalov, ki brišejo meje med človekom in robotom, a je njegova estetika še precej rudimentarna in v fazi razvoja.

Zaključek

Četudi zgoraj naštetih zvočnih umetnikov in glasbenih producentov operirajo v sorodnih estetskih okvirjih na meji med eksperimentalno in klubsko elektroniko ter zvočno umetnostjo in klasično avantgardo, je o njih težko govoriti kot o tipičnih predstavnikih konceptronike

20 <https://emanat.si/en/publishing/nina-dragi%C4%87Devi%C4%87--parallellax/> (20.9. 2022)

21 <https://emanat.si/si/zalo%C5%BEni%C5%A1tvo/nina-dragicevic--gospa-tega-v-realnosti-ni/> (20.9. 2022)

po Reynoldsovi široki definiciji. Temu botruje predvsem manko institucionalne podpore in investicijskega kapitala, ki bi njihovo eksperimentalno elektroniko/zvočno umetnost povezal z drugimi umetniškimi praksami (vizualije, performans, ples itd.) in jo transformiral v sodobni *gesamtkunstwerk*, ki bi zaživel na nižnih evropskih festivalih.

Na mednarodnem nivoju pa ambiciozni glasbeni projekti, ki spodbujajo reševanje globalnih problemov in v visokem akademskem tonu odpirajo aktualne teme, ostajajo priljubljena oblika reprezentacije specifičnega segmenta sodobne elektronske produkcije (na festivalu Terraforma sem denimo letos doživel ekskluziven *site-specific* AV šov finskega dvojca Amnesia Scanner, umeščen v labirint vile Arconati, ki ga sofinancirala luksuzna modna znamka Bottega Veneta). Nekateri jih optimistično dojemajo kot platforme za raziskovanje novih glasbenih in umetniških form ter produkcijo novih utopij oziroma distopij. Spet drugi pa jih kritizirajo kot orodje, s katerim se v polju kulture reproducirajo obstoječa družbena razmerja in utrjuje hegemonija političnih, kulturnih in raznih kapitalističnih institucij, ki se s sofinanciranjem tovrstnih "radikalnih" in "daljnosežnih" konceptualnih del legitimirajo kot progresivno-liberalne družbene sile.

Iz zgodovine popularne glasbe vemo, da so se dejanske družbene spremembe, ki so izvirale iz nekega političnega naboja specifičnih glasbenih fenomenov (hipiji, rejverji, punkerji), po pravilu zgodile samoniklo, od spodaj navzgor, brez institucionalne ali druge podpore. Prevpraševanje in kritika sodobnih trendov v polju progresivne elektronske glasbe in zvočne umetnosti so zato nujne, če želimo ločiti med golo estetizacijo političnih bojev z zvokom in dejansko željo po spreminjanju družbe s pomočjo glasbe.

Povzetek

Avtor ob sklicevanju na članek *The Rise Of Conceptronica* glasbenega novinarja Simona Reynoldsa ilustrira povezave med sodobno (post)klubsko izkušnjo, eksperimentalno elektronsko glasbo in zvočno oziroma interdisciplinarno umetnostjo, ki so utelešene v terminu konceptronika. Izpostavljena je vloga različnih institucij (festivali, evropske iniciative, založbe), ki v mednarodnem in domačem prostoru skrbijo za širjenje najaktualnejših glasbeno-estetskih trendov in promocijo progresivnih političnih idej. Avtor vzame pod drobnogled pojav konceptualne elektronske glasbe in obravnava implikacije o elitizaciji mednarodne eksperimentalne elektronske glasbene scene v zadnjem desetletju. Obravnavani so tudi nekateri drugi negativni vidiki tega nižnega glasbenega miljeja (pretirana teoretizacija, oportunistični aktivizem, nelojalna konkurenca, podpora političnim elitam). Članek ponuja vpogled v domačo produkcijo eksperimentalne elektronske glasbe in odgovarja na vprašanje, ali imamo tudi v Sloveniji predstavnike konceptronike.

Ključne besede

konceptronika, zvočna umetnost, IDM, glasbeni festivali, avantgarda, elektronska glasba

Summary

The author refers to the article *The Rise Of Conceptronica* by music journalist Simon Reynolds to illustrate the connections between the modern (post)club experience, experimental electronic music and sound or interdisciplinary art, which are embodied in the term conceptronica. The role of various institutions (festivals, European initiatives, record labels) is highlighted, which in the international and domestic space ensure the spread of the most current musical-aesthetic trends and the promotion of progressive political ideas. The author examines the emergence of conceptual electronic music and discusses the implications of the elitization of the international experimental electronic music scene in the last decade. Some other negative aspects of this niche musical milieu are also discussed (excessive theorizing, opportunistic activism, unfair competition, support for political elites). The article provides an insight into domestic production of experimental electronic music and responds to the question as to whether we also have representatives of conceptronica in Slovenia.

Keywords

conceptronica, sound art, IDM, music festivals, avantgarde, electronic music

Razgrinjanje okoljskega opustošenja s čezvrstno zvočno umetnostjo

Katarina Radaljac

Kako v času, ko je govor o podnebnih spremembah postal integralen del naših življenj, iskanje rešitev problema pa se zdi vedno bolj oddaljeno, raziskovati nove načine razgrinjanja okoljskega opustošenja? Kako še najti smisel v povezovanju različnih disciplin, znanosti in umetnosti ter s svojim delom nagovoriti osebe, ki so prenasočene z informacijami o tem, kaj vse je narobe? Je govor o zvočni ekologiji¹ in čezvrstni zvočni umetnosti² ravno še dovolj "svež" in "alternativen", da ljudi pritegne in kje moramo postaviti mejo, ko pri tem vlečemo vzporednice z okoljskimi katastrofami in speciesizmom – da ne izpademo preveč radikalni in odklonilni?

1 Zvočna ekologija je veda, ki se ukvarja s preučevanjem akustičnih (zvočnih) odnosov med živimi organizmi, človekom in drugimi živalmi, ter njihovim okoljem, ne glede na to, ali so ti organizmi morski ali kopenski.

2 Čezvrstna zvočna umetnost je umetnost, pri kateri kot aktivni akterji sodelujejo pripadniki ce več vrst. Običajno ustvarjalni proces poteka med človekom in drugo živalsko vrsto, lahko pa se odvija tudi med več vrstami nečloveških živali.

Začetki čezvrstne zvočne umetnosti in njene ustvarjalno-etične dileme

Bernie Krause, eden od pionirjev na področju snemanja naravnih zvočnih krajin in utemeljiteljev zvočne ekologije, je s svojim delom pritegnil veliko število posameznikov, raziskovalk_cev in organizacij. Njegova delitev zvočne krajine na tri osrednje vire zvoka (biofonijo, geofonijo in antropofonijo) je vsekakor pripomogla k bolj poglobljenim raziskavam akustičnih odnosov med živimi organizmi, človekom in nečloveškimi živalmi ter njihovim okoljem. A ob Krausovem prispevku na teoretskem področju zvočne ekologije je pomembno, in morda za nas v tem trenutku tudi bolj relevantno, njegovo delo na terenu in v studiu. Že leta 1968 je v svoj album sintetizirane glasbe vključil posnetke naravne zvočne krajine, seveda kot neločljivo povezan del orkestracije, in skušal na ta način opozoriti na pomembna ekološka vprašanja ter vzvišen odnos človeka do drugih živali in narave. Kot raziskovalec in umetnik je potoval na različne predele sveta, kjer je snemal zvoke naravnih habitatov in njihovih prebivalcev. Zvočni arhiv njegove organizacije *The Wild sanctuary*³ je še danes svojevrstna bioakustična zakladnica, ki vsebuje posnetke morskih in kopenskih zvočnih krajin ter predstavlja glasove več kot 15 tisoč živih organizmov z vsega sveta. A bolj kot sama zbirka in arhiviranje teh posnetkov, so bistvene zvočne primerjave istih habitatov, na katere se je Krause s snemalnikom vračal več desetletij. Več kot polovica teh habitatov je danes popolnoma tihih ali pa je njihova zvočna podoba močno spremenjena. S temi primerjavami je lahko na slikovit in pretresljiv način dokazal drastične spremembe v zvočni pestrosti habitatov ter govoril o njihovi zvočni onesnaženosti. In ko spregovorimo o tišini, lahko hkrati spregovorimo o upadu biodiverzitete. In ko na posnetku ne slišimo več celega "živalskega orkestra" ampak zgolj še preletavanje letal, motorne žage ter padanje dreves, lahko spregovorimo o krčenju gozdov in podnebnih spremembah. In to je bil Krausov prispevek k tem temam. O njih je pred nekaj desetletji govoril iz povsem nove perspektive in naletel na odprta ušesa. Leta 2012 je izdal tudi knjigo z naslovom *Veliki živalski orkester: Odkritje začetkov glasbe v neokrnjeni divjini*. Knjiga je navdušila angleškega skladatelja Richarda Blackforda, ki je ob Krausovi pomoči ustvaril istoimensko simfonijo. Bolj kot samo orkestrsko delo je pomembno to, da lahko tukaj prvič omenimo čezvrstno zvočno umetnost – morda celo v njeni najbolj uigrani in naravni obliki, ko pri njej sodeluje več vrst živali. Če ob pozornem poslušanju v tropskem deževnem pragozdu slišiš zelo jasno razmejene plasti zvokov živali in jih kasneje vidiš še na spektrogramu, (in si glasbenik), intuitivno verjetno res pomisliš na razporeditev različnih instrumentov v orkestru. Zvočna korespondenca med živalmi in njihova naravna organizacija zvokov v več zvočnih plasti je k temu spodbudila Bernija Krausa, ki je tako razvil svojo teorijo "velikega živalskega orkestra". Predstavljajmo si vse od najvišjih frekvenc netopirjev, ki jih sicer ne moremo slišati, a so vseeno prisotne, do brenčanja insektov,

3 več informacij na: www.wildsanctuary.com

petja ptičev in dvoživk, zvokov sesalcev ter nizkih frekvenc baritonističnega godrnjanja pume, ki v nekem trenutku izstopa iz zvočne atmosfere amazonskega pragozda ...

Takšna čezvrstna zvočna umetnost zveni kar preveč idilično, da se vanjo ne bi vmešal tudi človek. Pa ne mislim, da je z vmešavanjem človeka nujno nekaj narobe, a vsekakor morajo obstajati določena pravila za to! Ko govorimo o čezvrstni zvočni umetnosti kot umetnosti, pri kateri sodeluje človek in vsaj še ena druga živalska vrsta, moramo kot ljudje (in ustvarjalci) upoštevati slednje: Cilj človeških udeležencev pri tovrstnem ustvarjanju je v prvi vrsti vzpostaviti stik z drugimi živalmi s pomočjo zvoka, pa tudi nadaljnje izmenjevanje znanj in izkušenj. Razumeti moramo, da bodo slednja morda podana na drugačen način, kot ga poznamo ljudje. Glavna metoda tega umetniškega raziskovanja je torej zvočno ustvarjanje za in z živalmi. Delo temelji na spoštljivem in enakopravnem odnosu z drugimi živalmi ter spodbuja spremembo človeškega videnja in razumevanja živali, pa tudi narave in planeta. Predpogoj za tovrstno ustvarjanje je spoznanje, da so tudi živali posameznice z lastnimi željami, potrebami, interesi. S svojimi načini sporazumevanja in tvorjenja kulture. Privzeti moramo možnost, da imajo lasten občutek za estetiko ter da so njihovi zvoki lahko manifestacija umetniškega izraza. A o tem običajno niti ne razmišljamo ... Zakaj? Ker z zanikanjem vseh teh lastnosti utemeljujemo speciesistično diskriminacijo, ki jo izvajamo nad nečloveškimi živalmi. Gre za diskriminacijo, ki jo ljudje izvajamo nad pripadniki vrst nečloveških živali. Največkrat jo upravičujemo s svojo navidezno moralno in intelektualno superiornostjo ter hkrati izključujemo možnost drugačnih perspektiv in izkušenj. Iz te definicije je razvidno, da gre za vzpostavljanje vrednostne razlike med človekom in živaljo, ki pa nima nobene logične osnove, tako kot težko najdemo logiko, ki bi upravičevala kakršnokoli drugo obliko diskriminacije. Filozof Peter Singer leta 1975 v svoji knjigi *Animal Liberation* definira speciesizem kot človekovo diskriminacijo živalskih vrst, ki je utemeljena na domnevni človeški superiornosti. Kaj to pomeni? Da je naša družba vzpostavljena na ideji povečevanja človeka in na ideji razumnega, moralnega bitja, ki si s podelitvijo teh zmožnosti hkrati podeli tudi pravico »vrhovnega razsodnika« – torej tistega, ki odloča namesto vseh drugih živih bitij, ki tega domnevno niso zmožna. To je skrajno antropocentrična gesta, kar pomeni, da ljudje neutemeljeno in negativno obravnavamo vse tiste, ki niso klasificirani kot pripadniki človeške vrste.

Če ob čezvrstnem zvočnem ustvarjanju razumemo in udejanjamo zgoraj omenjeno ter se zavedamo speciesistične diskriminacije, ki jo izvajamo nad drugimi živalmi, smo nedvomno tudi korak bližje bolj vključujoči družbi. Na nujnost slednje lahko med svojim delom subtilno (ali malo manj subtilno) opominjamo tudi svoje poslušalce. V tem pogledu so si vse tri izvedbe cikla *AnimotMUZIK*, ki sem ga kurirala za zavod Cona, in v čigar produkciji je potekal med letoma 2019 in 2022, precej različne.

AnimotMUZIK – čezvrstni glasbeni cikel in interakcijski eksperiment

Prvi dve izvedbi cikla je povezovala 8-kanalna zvočna kompozicija, ki jo je pripravil gostujoči zvočni umetnik. Izziv pri skladanju je predstavljal pogoj, da mora biti kompozicija zasnovana na zvokih in/ali glasbi nečloveških živali. V prvi izvedbi se je gostujoči umetnik Brane Zorman odločil za slednje ter skušal s kompozicijo *Insecta Cantata* občinstvu in sodelujočim v projektu približati glasbeni izraz izbranih žuželk iz družin Cicadidae in Gryllidae. Izvedba je tako več pozornosti namenila področjem, ki se ukvarjajo z razširitvijo človekovih predstav o glasbeni izraznosti živalskih vrst. Takšno, izrazito interdisciplinarno področje, ki med drugim povezuje muzikologijo, etnomuzikologijo, etologijo, biologijo, antropologijo, filozofijo in sociologijo, je zoomuzikologija. Ukvarja se s preučevanjem estetske uporabe zvočne komunikacije med živalmi in izpostavlja nujnost govora o glasbi živali, ki ni zaznamovan z narekovaji. Kot zapiše francoski skladatelj in muzikolog François-Bernard Mâche v četrtem poglavju svoje knjige *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, v katerem je izraz »zoomusicologie« prvič omenjen, bi moralo zavedanju, da glasba ni samo človeški fenomen, slediti tudi prevpraševanje naše trenutne definicije glasbe, človeške kulture in odnosa, ki ga gojimo do nečloveških živali.

Če se je prva izvedba cikla *AnimotMUZIK* – skladno z Mâchejevimi izhodišči – osredotočala predvsem na poskus preseganja naših antropocentričnih predstav o glasbenem, je druga izvedba osvetljevanja odnos, ki ga ljudje gojimo do nečloveških živali per se. Gostujoči skladatelj Tilen Lebar je v svoji kompoziciji z naslovom *Emancipacija fávne* skušal obravnavati živalsko industrijo ter njene panoge (živinorejo, zabavno, tekstilno in druge industrije). Čeprav je uporabljene zvočne posnetke kapljanja krvi, krikov, izdihljajev in hropenja mučenih živali estetiziral do neprepoznavnosti, je bila osnovna ideja prisotna med celotno kompozicijo ter bdela nad poslušalci. K temu je pripomogel tudi zapis *Kaj pa če jim prisluhnemo? Zvočna ekologija skozi prizmo specizma*, ki ga je izdal zavod Cona in ki ga bom v nadaljevanju še nekajkrat citirala. Zakaj? Ker je ta izvedba cikla *AnimotMUZIK* dober primer preizkušanja mej sprejemljivega znotraj polja zvočne ekologije in čezvrstne umetnosti. Čeravno se v osnovi obe trudita osvetljevati probleme, s katerimi se sooča narava, planet in živa bitja na njem, zlasti in predvsem zaradi človeške malomarnosti, se (podobno kot v različnih okoljevarstvenih organizacijah) problematike živalske industrije (zlasti živinoreje) in z njo povezanega vpliva na okolje ter podnebne spremembe, ne dotikata pogosto. Hkrati je Tilen Lebar za osnovo svoje kompozicije izbral zvočne posnetke, ob katerih je moral gledati (na video posnetkih), podoživljati in celo v živo spremljati mučenje/uboj živali, kar je v njem sprožilo ne le premislek o lastni vlogi, ki jo ima pri tem, pač pa je v kompozicijo hote ali nehote prelil občutke tesnobe in nelagodja, ki so se pojavili ob teh prizorih. Snemanje zvočnih krajin umetnika zelo redko pripelje do takšnih stanj, zato se mi zdi Lebarjev način dela ter uporabljeni material pomemben in hkrati, znotraj področij zvočne ekologije in čezvrstne umetnosti, "radikalen". Z ekstremnim prikrivanjem teh

zelo nazornih in grozečih zvokov, je želel opozoriti tudi na vzporednice s produkti – ki so prav tako kot zvoki, ki jih je estetiziral – odvezani smrti, izkoriščanja in trpljenja živali.

Tako kot so se v Lebarjevi kompoziciji kriki živali spremenili v počasno, umirjeno zvočno krajino, se lično zaviti produkti živalskega trpljenja "smehljajo" kupcem s polic – z marketinško spretno zakritimi potmi, ki bi lahko vodile do njihovega izvira ali procesa nastanka. *Emancipacija fávne* je tako v prvi vrsti skušala vzpostaviti zvočno izkušnjo, katere namen je bilo subtilno približevanje in ozaveščanje o posebni diskriminaciji. Njena razsežnost je prevelika, da bi jo bilo mogoče zajeti na nekaj straneh, saj je časovno, kulturno in tradicijsko preveč zakoreninjena v človeškem delovanju (obredno žrtvovanje živali, uporaba živali za prenašanje tovora, sodelovanje živali v vojnah, poskusi na živalih, uporaba živali za obdelovanje zemlje in za lov, razstavljanje živali v živalskih vrtovih, uporaba živali za hrano, obleko, obutev, zabavo in užitek, "športno" ubijanje živali, prisilno tekmovanje in bojevanje živali, genski inženiring na živalih, uporaba živali v znanstvene namene, načrtno pobijanje divjih živali ...).

Ker se kompozicija Tilna Lebarja z uporabljenimi zvoki v največji meri posveča uporabi živali v prehrabeni industriji, se bom v nadaljevanju dotaknila te oblike izkoriščanja. Etičnih vprašanj o uporabi določenih vrst nečloveških živali v prehrabeni industriji je nešteto, če na to pogledamo še z okoljskega vidika (kar se, kot omenjeno premalokrat obravnava v drugih umetniških delih s področja zvočne ekologije), se pred nami pojavi še večji nabor vprašanj. Zakaj? Ker v izkoriščanje niso več vpete "zgolj" nečloveške živali, ki jih uporabljamo za hrano, ampak tudi vse tiste, ki jim škodujemo med samim procesom. Istočasno lahko med izkoriščane živali vključimo tudi človeka. Govorimo lahko o delu v klavnicah, na klavni liniji, ki povzroča visoko stopnjo alkoholizma in posttravmatskega stresa, primerljivo z vojaškim poklicem. Govorimo lahko o milijonih ljudi, ki stradajo, medtem ko v razvitih državah ljudje umirajo zaradi debelosti, diabetesa tipa 2 in srčno-žilnih bolezni, ki so v veliki meri povezane prav z uživanjem izdelkov živalskega izvora. In nenazadnje, govorimo lahko o uničujočih vplivih na okolje in o podnebnih spremembah, ki bodo prej kot slej zadevale vso človeštvo.

"Kmetijstvo predstavlja eno največjih gospodarskih panog na svetu, znotraj katere samo živinorejski sektor zaposluje okoli 1,3 milijarde ljudi po celem svetu. Petinštirideset odstotkov kopenske površine je namenjene živinoreji, največ v obliki kmetijskih površin za gojenje žit in stročnic za pridelavo živalske krme. Velika odvisnost živinoreje od okolja nakazuje na to, da so tudi vplivi živinoreje na okolje veliki (Thornton in dr. 2011, 1). Dokazano je, da živinorejski sektor spada med tri okolju najbolj škodljive sektorje in dandanes njegovi vplivi postajajo vedno bolj očitni in zaskrbljujoči. Vplivi živinoreje na okolje obsegajo vse od krčenja gozdov, širjenja puščav, onesnaževanja okolja ter ozračja, prekomerne porabe sladke vode, neučinkovite rabe energetskih virov, uporabe velike količine hrane za krmo rejnih živali do proizvodnje emisij toplogrednih plinov (United Nations Environment Programme 2012)."

Vsako leto je na svetu vzrejenih okoli 70 milijard rejnih živali, ki potrebujejo zadostno količino hrane in vode. Zaradi tega so kopenske površine, na katerih bi lahko gojili hrano za ljudi (in bilo bi je dovolj, da rešimo svetovno lahkoto), opustošene z monokulturami

pšenice, soje in koruze. Izsekavanje amazonskega pragozda, kjer zdaj ležijo nepredstavljivo velika polja omenjenih monokultur, nepovratno vpliva na upad biodiverzitete in izumiranje živalskih ter rastlinskih vrst. Zaradi živalskih fekalij, ki se izlivajo v reke in morja, nastajajo v oceanih mrtve cone – povsem opustošeni predeli, kjer ne uspeva niti *fitoplankton*, droben rastlinski organizem, ki je bistvenega pomena za obstoj vseh živih bitij na planetu. Je namreč največji proizvajalec kisika na zemlji. Oceani so dodatno obremenjeni z ribolovom, pri katerem sploh ne govorimo več o posameznih živih bitjih, ampak le še o tonah ubitih živali. Ribe, ki so ene najbolj čutno občutljivih bitij, med procesom strašansko trpijo. Velik odstotek ulovljenih rib je namenjen krmi rejnih živali, med vlečenjem ribiških mrež iz morja pa se vanje ujamejo tudi večje morske živali, kot so želve in delfini, ki jih stroka imenuje "by-kill".

“Živinoreja že nekaj časa predstavlja eno izmed panog, ki je v veliki meri odgovorna za emisije toplogrednih plinov. Eno najboljšežnejših in največkrat citiranih poročil o vplivu živinoreje na okolje iz leta 2006 ocenjuje, da živinoreja letno proizvede 7.516 milijonov ton toplogrednih plinov, oziroma kar 18 odstotkov vseh letnih izpustov. Poročilo zajema pet glavnih panog onesnaževanja ozračja s toplogrednimi plini: energetika, gospodarstvo, ravnanje z odpadki, gozdarstvo in raba zemljišč ter kmetijstvo. Živinoreja predstavlja okoli 80 odstotkov vseh emisij kmetijstva in vsaj polovico emisij rabe zemljišč ter gozdarstva in ravnanja z odpadki (Organizacija Združenih narodov za prehrano in kmetijstvo 2006, 112). [...] Po podatkih poročila Organizacije Združenih narodov za prehrano in kmetijstvo (2006, 112–14) je živinorejska panoga odgovorna za 9 odstotkov vseh antropogenih emisij z ogljikovim dioksidom, ki se večinoma sprošča ob krčenju gozdov za rejo živine in za pridelavo krme. Poleg tega je živinoreja glavni vir onesnaževanja ozračja z metanom, saj predstavlja 35 do 40 odstotkov vseh emisij metana. Metan se proizvaja predvsem v prebavnem procesu goveda, manjši delež pa se sprošča iz iztrebkov goveda. Ne nazadnje pa je živinorejska panoga tudi največja onesnaževalka ozračja z za okolje najbolj škodljivim toplogrednim plinom, dušikovim oksidom, saj je odgovorna za kar 65 odstotkov vseh emisij, ta delež pa se bo po napovedih strokovnjakov v naslednjih desetletjih znatno povečal. Poleg treh omenjenih toplogrednih plinov je živinoreja odgovorna tudi za izpust 64 odstotkov amonijaka, saj se le-ta sprošča ob ravnanju z živalskimi iztrebki.” (Golja, 2015, 25–26)⁴

Kritična poraba sladke vode, zastrupljanje oceanov, izsekavanje gozdov, opustošenje kopenskih površin, upad biodiverzitete in izumiranje živalskih ter rastlinskih vrst, izpusti toplogrednih plinov, širjenje puščav, znaten vpliv na podnebne spremembe, enormna poraba hrane in vode, s katero bi lahko nahranili ljudi in preprečili svetovno lakoto, izkoriščanje delavcev, trpljenje 100 in več milijard živih bitij, ki so vzrejena z enim samim namenom. Da bodo napitana, tako ali drugače izrabljena ter na koncu ubita. Zakaj? Za košček lepo zapakiranega produkta. Za nekaj, kar so nas tako dolgo učili, da se imenuje hrana, da si velikokrat sploh ne upamo podvomiti o tem. Podobno se ljudje včasih niso drznili niti poigravati z mislijo, da je črnska suženjska sila nekaj neobičajnega in nehumanega, da so tudi ženske sposobne razmišljanja in samostojnega odločanja, da spolna usmerjenost posameznice_ka ni razlog za njeno_govo mučenje in usmrnitev ... Želela bi si, da bi vsaj ti primeri danes bili zgolj in samo še stvar preteklosti, pa žal niso. Zato jih lahko naslavljamo skupaj in v ozaveščanje o njihovih posledicah vključimo tudi govor o izkoriščanju nečloveških živali.” (Radaljac, 2021, 17–23)

⁴ Golja, Teo: *Vplivi živinoreje na okolje: varnostni izziv 21. stoletja*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2015

Druga izvedba cikla *AnimotMUZIK* je z izdanim besedilom *Kaj pa če jim prisluhnemo? Zvočna ekologija skozi prizmo specizma** (njegov daljši odlomek ste lahko ravnokar prebrali), predvsem pa s samim procesom skladateljevega dela in z reprezentacijo kompozicije, ponudila precej samosvoj in "drzen" način obravnave speciesizma ter okoljske krize znotraj področij zvočne ekologije ter čezvrstne umetnosti. Tretja izvedba se je tako vrnila k bolj intimnemu in subtilnemu ozaveščanju ter prebujanju človeške radovednosti o zvočnem ustvarjanju z živalskimi vrstami. V naravnem, zaščitenem območju Iškega morosta in Škocjanskega zatoka je gostujoči umetnik David Rothenberg v živo improviziral s tam živečimi slavci in drugimi pticami. Ob pozornem poslušanju in z improvizacijo na svoj klarinet, jih je povabil k čezvrstnemu zvočnemu ustvarjanju. Ameriški jazz glasbenik, skladatelj in profesor je svojo solistično in improvizatorsko kariero že pred več desetletji razširil in obogatil z ustvarjanjem z drugimi živalskimi vrstami, zato velja za enega najbolj prepoznavnih medvrstnih zvočnih umetnikov in zoomuzikologov. Njegove izkušnje na "terenu" in pisanje o njih tako z vidika raziskovalca kot umetnika, so dragocene pri razvoju teh področij.

Termin medvrstna glasba (ang. interspecies music) se je sicer razvil v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, vzporedno z ustanovitvijo neprofitne organizacije *Interspecies Inc* leta 1978 ter z izidom albuma z naslovom *Ustvarjanje glasbe z živalmi – medvrstna komunikacija Jima Nollmana s 300 purani, 12 volkovi in 20 orkami*, leta 1982. Jim Nollman je torej tisti, ki je utemeljil medvrstno glasbo – je konceptualni umetnik in okoljski aktivist. Z njim je večkrat sodeloval tudi Rothenberg, skupno jima je zlasti muziciranje s kiti. Nollman je nedvomno najbolj poznan prav zaradi svojega več kot 25 let trajajočega projekta, v katerem je v živo igral in muziciral skupaj z orkami – pogosto jazz in blues glasbo, z električno kitaro, ozvočeno s podvodnim zvočnim sistemom – hidrofonom za poslušanje in podvodnimi zvočniki za oddajanje zvoka. David Rothenberg je leta 2008 izdal album z naslovom *Whale music* ter knjigo *Thousand Mile Song*, v kateri opisuje svoje izkušnje pri soustvarjanju s kiti. Poleg že omenjenih slavcev, s katerimi redno muzicira v Berlinu (leta 2019 so o tem izšli dokumentarni film, knjiga in album z naslovom *Nightingales in Berlin*) se ukvarja tudi z raziskovanjem glasbe insektov. Leta 2013 je izšel njegov album z naslovom *Bug music* ter istoimenska knjiga. V zloženki albuma je omenil pomenljivo razlago začetka človeškega učenja ritma: "Skušal sem se učiti od njih, spremeniti svoje slušne zaznave, svoje igranje pa v prasketanje in brnenje teh antičnih ritmov, ki padajo iz sinhronizacije in jo spet vzpostavijo ... v ritme, ki so bili na Zemlji že tisočletja, veliko pred začetki glasbenega udejstvovanja ljudi."

In če se vrnemo k razgrinjanju okoljskega opustošenja ter ozaveščanju o specistični diskriminaciji skozi čezvrstno zvočno umetnost. Rothenberg v svojih knjigah spodbuja bralce, da razširijo svoje občutenje in doživljanje zvočne umetnosti. Iz slednjega bomo – kot upa – sčasoma sposobni globljega doživljanja svoje okolice. Verjame, da lahko spre-

* Razen na mestih, kjer gre za citate, je bila izpeljanka *specizem* popravljena v pravilno tvorjeno obliko *speciesizem*, ker je osnova izpeljave *species*, tj. biološka vrsta (op. lekt.).

membra našega mišljenja in doživljanja zvočne umetnosti pozitivno vplivata na več ravneh: tako na nas kot posameznike, na celotno človeško vrsto in posledično na celoten planet. Podobnega mišljenja je tudi Lisa Jevbratt – umetnica in predavateljica na kalifornijski univerzi Santa Barbara v ZDA. Na njihovem oddelku za umetnost, študentke_e predmeta *Interspecies Collaboration* že od leta 2006 spodbuja k ustvarjanju projektov v sodelovanju s posamezniki drugih živalskih vrst. Zanj je pri medvrstnem sodelovanju in ustvarjanju medvrstne umetnosti ključno preseganje človeške antropocentrične pozicije, prevpraševanje naših pravil o tem, kaj je "naravno", ter zanikanje speciesizma kot diskriminacije na podlagi vrste zaradi vrste. Pri medvrstnem sodelovanju se namreč kaže potreba po obravnavi nečloveških živali kot individualnih oseb s svojimi lastnimi interesi, željami in potrebami – s kompleksnim razponom misli, čustev in potreb (včasih podobnih našim in včasih ne). Jevbratt gre še korak dlje, ko zapiše: "Ne ubiješ, škoduješ ali izkoriščaš tistega, s katerim sodeluješ." (Jevbratt, 2009, 2)

Poslušalci zvočnega dogodka v okviru tretje izvedbe cikla AnimotMUZIK so lahko na Ljubljanskem barju s pomočjo Rothenbergove improvizacije s slavcem (ali morda bolj improvizacije slavca z Rothenbergom) nedvomno spoznali osnovne zakonitosti medvrstne zvočne umetnosti. Ob idiličnem, toplem pomladnem večeru, med "neokrjneno" naravo (in realističnimi zvočnimi "motnjami" traktorja z bližnjega travnika), predvsem pa z glasbenikom, ki se je previdno premikal od grma do grma ter s svojim klarinetom nagovarjal slavce, dokler se ga ni eden od njih "usmilil" in za nekaj posrečenih minut odpel skupaj z njim. Ta improvizacija je predvsem poskusila navezati stik, poskusila razumeti, zakaj pojejo in ali si pri tem želijo družbe, poskusila pokazati, da je to mogoče, poskusila pustiti ljudem nekaj v razmislek ...

Zavod Cona kot glasnik zvočne ekologije pri nas

Še dva projekta zavoda Cona, ki je v našem prostoru vodilen na področju produkcije umetniških del s področja zvočne ekologije, bi rada omenila, saj se vsak na svoj način lotevata razgrinjanja okoljskega opustošenja.

Večkanalna zvočna kompozicija in instalacija Braneta Zormana z naslovom *Duh dreves I Dotik* se primarno posveča letnemu in življenjskemu ciklu drevesa. A v to večletno raziskovanje, razmišljanje, učenje in seveda zvočno ustvarjanje, je vpeto bistveno več. V ospredju je avtorjevo neposredno obravnavanje podnebnih sprememb, tako v besedilu, ki je izšlo ob premierni izvedbi kompozicije, kot v sami zvočni pripovedi, v kateri so mojstrsko prepleteni zvoki dotikanja dreves, drobljenja lubja, šelestenja listov v krošnjah, lomljenja vej, padanja dreves in na koncu prasketanje ognja, čigar zublji vedno pogosteje zajemajo gozdove. Navajam citat iz omenjene avtorske knjižice:

“Ob dvigu temperature se drevesa po (vse krajši) zimski hibernaciji prebudijo in prično črpajo vodo in rudninske snovi po deblu do vej, kjer se pospeši nova rast in zdravljenje poškodb. Obseg debela se poveča za letnico. V letnem ciklu se drevesa soočajo še s pospešeno linearno časovno komponento. Podnebne spremembe, ki jih vključujejo v svoj razvoj, so dinamični, nedokončani procesi. Okolica se brez prestanka pospešeno spreminja in vpliva na ponavljajoče se cikle življenja, kot ga opazujemo, analiziramo in poskušamo razumeti. Največja novost v opazovanju in beleženju, ki smo ji v tej rezini antropocenega časa izpostavljeni, je hitrost sprememb, ki se dogajajo kot v prehitro predvajanem filmu. Od ekvatorja in skrajnih polov zemlje se postopoma širi vroč in sušni pas. Temperatura se dviga, toplotna obdobja se podaljšujejo, zemlja se suši. Zaradi vetra in nenadnih nevihtnih udarov in nalivov vode se debelina prsti tanjša. Ravnotežje, zavetje, vezi in povezanost med sodelujočimi v naravi se krhajo in razpadajo. Višina morske gladine se dviga in postopno poplavlja nizko ležeče obalne krajine. Na prsti se nalaga sol, ki pospeši zastrupljanje tal in odmrtnje nešteti mikroorganizmov, rastlin in dreves na teh področjih. Drevesa in gozdovi se soočajo z velikim izzivom. Se organizmi v tako kratkem času sploh lahko prilagodijo novim bivalnim pogojem? Se bodo preselili v pasove, kjer je klima ugodnejša? Ali lahko pričakujemo eksodus življenjskih oblik, množično izumrtje ali kombinacijo obojega? V vsakem primeru se tisočletja trajajoče, dopolnjujoče in razvijajoče se ravnotežje bliskovito ruši pred našimi očmi in z nami.” (Zorman, 2021, 7)

Brane Zorman je tako v prvi vrsti ustvaril močno umetniško delo, ki nas, zlasti ob poznavanju tematike, ne pusti ravnodušnih in lahko v nas vzbudi občutke žalosti, morda tudi nemoči – ob zavedanju, kako neizprosna je lahko narava. A takšna (v veliki meri) ni sama po sebi, pač pa jo v to silimo ljudje ... S to mislijo ostanemo, po poslušanju in doživetju dela *Duh dreves I Dotik*, sami. Kaj/če kaj bomo za to naredili, je na nas.

Jedro kompozicijske strukture večkanalne zvočne kompozicije Manje Ristić z naslovom *Sonična ontologija malomarnosti*, ki je nastala leta 2020 za zavod Cona, je sestavljeno iz terenskih zvočnih posnetkov narejenih na zapuščenem pogradbenem območju megastrukture v Stožicah. Idejno je umetnica v delo vpeljala koncept *tretje krajine*, ki lahko ponudi tudi nadvse osvobajajoč, postapokaliptični odgovor o tem, kaj se bo z našim iztrošenim planetom zgodilo, ko nas ne bo več. Manja Ristić koncept *tretje krajine* razširi in obogati s predlogi, ki sicer ne predvidevajo nujnega bridkega konca za človeštvo, pač pa kot rešitev pred tem predlaga več nujnih obratov v našem delovanju. S tem aktivno obravnava našo malomarnost in brezbrižnost do vsega živega, a ji ponudi roko in (verjetno zadnji) izhod v sili, ko zapiše:

“Neizprosni ‘zob časa’ je pokazal, da je edini zanesljivi in odgovorni dejavnik, ki je sposoben ohranjati evolucijski razvoj na Zemlji v ravnovesju, narava, katere neodtujljivi del je – s stališča širšega evolucijskega okvira – tudi človek. Tak pogled zahteva razumevanje kompleksnih ekosistemov, na katera poleg bivanjskih razmer, ki jih omogoča naše Osončje, vpliva tudi dinamika ekso okolij celotnega vesolja. K tej temi pristopam s pomočjo koncepta tretje krajine. S tega vidika bi lahko rekli, da je tretja krajina genetski rezervoar planeta, prostor prihodnosti. Če tretjo krajino razumemo kot biološko nujnost, ki pogojuje prihodnost živih stvari, to predrugači našo interpretacijo teritorija in pospeši razvoj območij, ki jih uvrščamo med zanemarjena. Naloga političnega telesa je, da se organizira tako, da bo prevzelo odgovornost za ta neopredeljena območja, ki so ključnega pomena za našo prihodnost. [Gilles Clement, Manifeste du Tiers Paysage, 2003, Editions Sujet/Objet.] [...] Z nadgradnjo koncepta tretje krajine želim osvetliti relacijsko brezpogojnost vseobsegajoče narave in izpostaviti pomembnost priznavanja: - samoregulativne dinamike celotnega

ekosistema; - hierarhije in komunikacije med ogromnimi količinami dinamičnih plasti, ki tvorijo ekosistem; - sinkopiranja in naraščajočega razkoraka med človekovim razumevanjem časa in dejansko evolucijsko dinamiko planeta Zemlja; - pomena razumevanja brezpogojne odvisnosti od Ekosistema, ki je tudi sam zgolj del širšega kozmološkega stanja; - krhkosti zavračanja medsebojne povezanosti s planetarnimi dinamikami in cikli; - naslavljanja pomembnosti dviga družbene ozaveščenosti, ki bo presegla obstoječe družbene strukture, kot je recimo politično opolnomočenje; - ustvarjanja pogojev za ohranjanje kulture spomina; - širjenja družbene odgovornosti onkraj trenutne stvarnosti; - in, nenazadnje, prepoznanja, da je naša časovnost nedvomno ustvarjalni dejavnik v formativnem razvoju trajnostnega načina življenja za prihodnost.“ (Ristić, 2021, 5-6)

Ob predstavljanju teh umetniških projektov, ki segajo na področja zvočne ekologije in čezvrstne zvočne umetnosti, pa tudi ob razmišljanju o tovrstnih delih na splošno, se kljub iskanju racionalnih odgovorov pojavlja vprašanje o tem, ali si umetniki želijo aktivno obravnavati razloge za okoljsko opustošenje ter ponuditi/zahtevati spremembe v človekovem načinu razmišljanja in delovanja, ali pa v svoje delo vključujejo tovrstne tematike zlasti zaradi potrebe po osebni refleksiji in čustveni razrešitvi tesnobe ob zavedanju realnosti. Verjetno se teh tematik lotevajo zaradi obojega, v določeni meri pa tudi zato, ker je govor o podnebnih spremembah, antropocenu, čezvrstnem povezovanju in še čem, postal nova gonilna sila našega vsakdana, pa tudi akademskih in umetniških krogov. Skratka, ker je preprosto "in". In s tem seveda ni samo po sebi nič narobe. Pravzaprav bi moralo biti dejstvo, da z vso hitrostjo drvim v propad, najbolj relevantno in najbolj "in" na vseh področjih našega delovanja. A v kakšni meri tovrstni projekti zares spreminjajo (rešujejo?) svet? Je sploh normalno pričakovati (zahtevati?) to herojsko, odrešeniško nalogo od njih? Zrno na zrno pogača, kamen na kamen palača ... Bo to dovolj, da zaustavimo izumrtje vsega živega na Zemlji? Ne. Ampak zaenkrat je to vse, kar zmoremo. In če se ne izide, nam ostaja vsaj prijetna misel na obraščene avtoceste, megastrukture, industrijske obrate in vse, kar bo še dolgo po tem, ko nas že več ne bo, ostalo na planetu kot opomin na opustošenje, ki smo ga pustili za seboj.

Viri in literatura:

United Nations Environment Programme. 2012. *Growing greenhouse gas emissions due to meat production*. <https://wedocs.unep.org/handle/20.500.11822/40702> (4.9.2022)

Golja, Teo: *Vplivi živinoreje na okolje: varnostni izziv 21. stoletja*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2015

Radaljic, Katarina: *Kaj pa, če jim prisluhnemo?*. Ljubljana: Cona, 2021

Jevbratt, Lisa. 2009. *Interspecies Collaboration – Making Art Together with Nonhuman Animals*. http://jevbratt.com/home_texts.html (4.9.2022)

Zorman, Brane: *Duh dreves I Dotik / Tree Spirits I Touch*. Ljubljana: Cona, 2020/2021

Ristić, Manja: *Sonična ontologija malomarnosti / Sonic Ontology of Negligence*. Ljubljana: Cona, 2021

Rothenberg, David: *Bug Music*. CD. Frankfurt na Majni: Gruenrekorder, 2013

Povzetek

Obravnavanje človekovega uničujočega vpliva na okolje ter razčlenjevanje različnih vzrokov za vseprisotne posledice podnebnih sprememb je esencialen del umetniških stvaritev, ki segajo na področje zvočne ekologije in čezvrstne zvočne umetnosti. Ustvarjalci prispevajo k razvoju teh področij tudi teoretično, zlasti s povezovanjem z drugimi disciplinami. Njihovo soočanje z zahtevno tematiko je lahko subtilno – z željo po opolnomočenju oseb, ki si želijo narediti korak v „svetlejšo prihodnost“, – ali bolj nazorno, osredotočeno na človekovo delovanje. Čeprav so tovrstna dela le drobci, ki skušajo zakrpati naš izčrpani planet in verjetno ne bodo zmogli v celoti izzvati potrebnih sistemskih rešitev, so pomemben del naše realnosti in vsakdana.

Ključne besede

čezvrstna umetnost, zvočna ekologija, zoomuzikologija, speciesizem, živinoreja, podnebne spremembe

Summary

Consideration of humanity's destructive impact on the environment and analysis of the various causes of the pervasive consequences of climate change is an essential part of artistic creations that enter the field of sound ecology and cross-species sound art. Artists also contribute to the development of these fields theoretically, especially by connecting with other disciplines. Their encounter with a challenging topic can be subtle – with the desire to empower people who want to take a step towards a “brighter future” – or more demonstrative, focused on human action. Although these kinds of works are only small pieces that try to patch up our depleted planet and probably will not be able to fully provoke the necessary systemic solutions, they are an important part of our reality and everyday life.

Key words

interspecies art, sound ecology, zoomusicology, speciesism, animal agriculture, climate change

Zvok kot nematerialna kulturna dediščina

Zbiranje zvočnega gradiva za oblikovanje zvočnega prostora
muzejske postavitve in kreiranje glasbe

Boštjan Perovšek

Večina ljudi je vizualno usmerjenih. Tistih, ki smo bolj nagnjeni k temu, da svet okoli sebe najprej zaznamo slušno, je manj. Zato lahko nekoliko posplošeno rečemo, da zvok ostaja v ozadju in se ga, skorajda paradoksalno, zavemo šele ob njegovi odsotnosti.

V praksi to pomeni, da lahko spremembo v nam znanem zvočnem okolju dojamemo kot motnjo, ki je sprva ne moremo definirati. Ko rečem znano zvočno okolje, pri tem mislim na vizualno dojetje prostora, pri katerem zvok dokončno definira vtis o njem ali njegovo vsebino. Kot primer naj navedem vizualno dojetje mestnega križišča v pomladnem jutru brez prometa. Če bi „izklopili“ dejanski zvok prostora, bi lahko že vnaprej pričakovali spokojno zvočno vzdušje brez hrupa avtomobilov, morda še ptičje žvrgolenje, lahen vetrič ... Gre za skorajda kliše, ki smo ga navajeni tudi v filmih. Pričakovanje je toliko večje, če se nam takšno vzdušje ponavlja, ko vsakodnevno hodimo po isti poti. Pripravljeni smo iti skozi istovrstno vidno in zvočno izkušnjo. Toda nekega dne v to okolje vdre nov zvok; morda strojno kopanje jarka, morda prelet letala, ki ga prej ob isti uri nikoli ni bilo, morda zvok otroškega igrišča, ki ga prej nismo slišali ... Zvok nam tako isti vizualni prostor na novo definira. Pravzaprav se v takšnem primeru približamo času, ko je bil človek še bolj povezan s svojim naravnim okoljem; ko je določen zvok dojemal tudi kot opozorilni signal pred nevarnostjo.

Če takšno situacijo prenesemo na film, imamo opravka z definiranjem situacije na vizualnem in zvočnem področju, ki nam na koncu prinese vsebino, ki jo želimo podati. Vzporedno potekata dve pripovedi: vizualna in zvočna. Kako bomo dojeli projekcijo prej opisane situacije prostora, je odvisna od tega, kako bomo gradili vizualno in zvočno pripoved, ki nam kot končni rezultat podaja ali nas prepričuje o vsebini. Isti sliki dodamo zvočni prostor, ki nam lahko pričara sproščujoče pomladno jutro z zvoki ptic, šelestenjem listov dreves, umirjeno hojo pešcev ... ali pa hrup oddaljenih strojev, z vpitjem, preletom letala v nizkem letu. Skratka, isto sliko nam zvok definira na dva različna načina in naš odnos do vidnega bo tako morda diametralno nasproten. S tem primerom nam je sedaj lahko bolj jasno, zakaj govorimo o zvoku kot elementu, ki definira sliko. Pri tem zvok razumemo kot nepovezani zvočni pojav ali zvočni efekt in tudi kot zvočno pripoved, sestavljeno iz medsebojno smiselno povezanih zvočnih efektov, arhivskih zvokov dejavnosti in glasbe. Zvočna pripoved je v tem primeru podana kot zvočno-šumska kompozicija v kombinaciji z glasbo.

Zakaj sem primer zvočne pripovedi povezal s filmom? Film je za spremljanje zelo dostopen medij s kompleksno govorico, ki jo hitro dojemamo in smo ga navajeni. Navajeni smo ga tako zelo, da posamičnih elementov filmske govorice pri spremljanju ne razdružujemo, temveč ga dojemamo kot eno. Ob primeru pa smo opozorili na končno definiranje slike. Z menjavo le nekaterih zvočnih elementov je možno pričarati drugačno dojetje vidnega.

Film je pravzaprav podajanje iluzije o neki vsebini, ki ima za osnovo realne ali povsem izmišljene dogodke. Nasprotno pa imajo muzeji nalogo, da podajajo vsebino realnih dogodkov. Pri tem je zaželeno, da uporabljajo tudi tiste elemente, na katere smo obiskovalci navajeni iz drugih medijev. Sam muzej dojemam tudi kot medij s specifičnimi elementi.

Predstavil bom pet projektov: dva muzejska in dva umetniška, ki obravnavata zvok tudi kot muzealijo in dokument časa, in enega, ki vsebuje zvok kot arhivsko gradivo, razstavni predmet in umetniško izpeljavo v živo.

Oblikovanje zvočnega prostora za muzejske postavitve

Jedro muzejskih postavitve predstavljajo predmeti, ki so umeščeni v prostor. Predmetom dodajamo zgodbe, ki so z njimi povezane. Na mikro ravni govorimo o predmetih in njihovih zgodbah, na makro ravni pa o zgodbi celotne postavitve. Fizičnim predmetom so dodane tudi vsebine, za katere ni potrebno ali nimajo z njimi povezanih fizičnih predmetov. V vsakem primeru pa govorimo o tem, da mora obiskovalec doživeti vsebino, ki je po izraznosti bogata. Eden izmed pogojev za to je uporaba razpoložljivih in zgodbi ustreznih medijev, med katerimi je seveda tudi zvok. Prav tako kot po svetu ne hodimo z zatisnjenimi ušesi, tudi v muzeju pričakujemo zvočno razsežnost, ki pa je usklajena z osnovnim konceptom posamične postavitve.

Železna nit – Stražarji časa – BorderLife

Za arheološko razstavo *Železna nit* v Gorenjskem muzeju v Kranju sem ustvaril zvočni prostor, ki je upošteval natančna navodila avtorice dr. Verene Vidrih Perko. Posebnost je bila v tem, da v času nastajanje razstave ni bilo običajno, da bi se za arheološko razstavo predvideval zvočni prostor. Razstava je postavljena v šestih sobah in “z razstavljenim gradivom vključuje najpomembnejše arheološke najdbe z Gorenjske in Kranja.”¹:

- prva soba: naravno okolje ledenodobnih lovcev
- druga soba: kulture stare kamene dobe
- tretja soba: v času prva stalne poselitve in udomačevanja živali (življenje ljudi v neolitiku in v času mlajše kamene dobe)
- četrta soba: v času brona in železa (bronasta in železna doba na Gorenjskem)
- peta soba: v dobi Rimljanov (Gorenjska v rimski dobi)
- šesta soba: Kranj postane Kranj – rojstvo slovenske kulture (obdobje preseljevanja ljudstev po padcu Zahodnega rimskega cesarstva v 5. stoletju)

Zvočni prostor razstave sledi konceptu po sobah in je tako razdeljen na 6 različnih zvočnih prostorov. Ti so distribuirani preko 16-kanalnega avdio distribucijskega sistema na 17 zvočnikov različnih karakteristik in v obliki 13-minutne zvočne zanke. Dolžina zanke je bila določena na osnovi povprečnega časa, potrebnega za ogled eksponatov in branja napisov v posamični sobi. Seveda je največji problem v določitvi dolžine, saj nekateri obiskovalci kar zdrviijo po razstavi, medtem ko si drugi zelo podrobno ogledujejo eksponate in berejo napise.

Povprečni čas je bil določen na podlagi preverjanja z različnimi obiskovalci in skupinami. Izbran je bil princip, da obiskovalec zelo težko večkrat sliši isti odlomek zvočnega

1 Perko, Verena, Ogrin, Mija: *Železna nit - vodnik za slepe*. Kranj: Gorenjski muzej, 2014

prostora. Če pa že, potem dolžina 13 minut zagotavlja, da ponovno slišane odlomka ne prepozna takoj kot ponavljanje. S poskusi je bilo tudi ugotovljeno, da ob kroženju po razstavi zelo redko pridemo v istem prostoru na isti zvočni odlomek. Situacija tako spominja na vsakodnevno premikanje npr. po mestu, ko na istem mestu ni vedno isti zvok.

Za 13-minutno zvočno zanko je bilo uporabljenih 139 različno dolgih zvočnih posnetkov; od nekaj sekund do največ 2 minut. Večino posnetkov je bilo na novo ustvarjenih, nekaj je bilo arhivskih. Arhivski so bili predvsem posnetki naravnega okolja, novo ustvarjeni pa vse od kovanja žeblja do interpretacije besedila *Brižinskih spomenikov*. Pri umeščanju posamičnih zvokov so bila upoštevana dejstva in interpretacije določenega okolja in obdobja. Tako je bil npr. pri zvoku v prvi sobi zvok mamuta rekonstruiran na podlagi podatkov o telesu, za osnovo pa je služil zvok slona, ki je bil primerno transponiran navzdol, za predvideno globino zvoka. V tretji sobi, kjer je prikazan čas prve stalne poselitve in udomačevanja živali je upoštevano dejstvo, da v tistem času v Evropi še ni bila udomačena kokoš, čeprav bi lahko nekdo v zvočnem prepletu pogrešal prav oglašanje kokoši, ki je značilno za današnje kmečko dvorišče.²

Zvočni prostor *Železna nit* je iz muzejskega okolja prešel v umetniški projekt *Stražarji časa – Železna nit*, ki je bil del širšega mednarodnega projekta *BorderLife*. Prostorsko-zvočna akcija *Stražarji časa – Železna nit* se ukvarja s problemom prestopanja mej med resničnim in namišljenim. Pri tem so meje med državami tudi zelo pomembne. Še bolj pa so pomembne meje, ki si jih postavljamo ali rahljamo in odpravljamo sami med seboj. Pri tem nam pomaga poznavanje sledi preteklosti. Prostor je obvladan z zlitjem dveh elementov: doživljanja relativnosti časa kot kategorije bivanja – *Stražarji časa* – in zvočnih ambientov od paleolitika do zgodnjega srednjega veka – *Železna nit*. O uporabi zvočnega prostora razstave v okviru umetniškega projekta je avtorica razstave *Železna nit* dr. Verena Vidrih Perko napisala:

“Kako vstopiti v svet polzavestnega zaznavanja in čustvenega sprejemanja oddaljene preteklosti, od paleozoika do zgodnjega srednjega veka? Kako pričarati pokrajino in prepričljivost civilizacij na prostoru današnje Kranjske? Z zvoki, vpetimi v zvočno šumsko kompozicijo, ki je postavitev arheološke razstave Železna nit dodala zvočni prostor, ki pomaga dojeti duh časa.

Zvoki pričarajo vzporedno bližino, trgajo časovne meje in brišejo razumske pregrade v razumevanju odnosa med duhovno in materialno kulturo, med sedanjo in preteklimi kulturami v tem odnosu. S pomočjo zvočnega prostora padejo ostre meje med razstavljenimi muzejskimi eksponati, arheološkimi najdišči in pokrajino, od koder prihajajo obiskovalci. Zabriše se meja med muzejem in okolico ter obiskovalci in muzealci. Zvoki obiskovalca in muzealce zbližajo, postavijo jih na enakopraven raven čutnega zaznavanja. Kompozicija Boštjana Perovška “Železna nit”, z istoimenske razstave Gorenjskega muzeja Kranj, je mojstrsko izdelan zvočni prostor, ki neopazno odpre nove poti razumevanja.”³

² Zvočni primeri so na povezavi:

<https://u.pcloud.link/publink/show?code=kZGVe8VZrT69nAwnkpHMrCz0sNii1f62nh2k> (18. 9. 2022). Sledijo si v naslednjem vrstnem redu: 01+02 paleolitik, 03 neolitik, 04 železna doba, 05 Rimljani, antika, 06 zgodnji srednji vek.

³ Vidrih Perko, Verena: Zvočni prostor *Železna nit*, besedilo k projektu *Stražarji časa – Železna nit*, 2002

O doživljanju relativnosti časa je za projekt prispeval svoje besedilo tudi dr. Peter Vodopivec:

“O Stražarjih časa

Je tok kot dihanje, je čas kot gibanje, je trenutek, ki ima svoj nekdanj, svoj zdaj, svoj potem, svoj včeraj, danes, jutri...

So spomini, ki so sporočila preteklosti, ki nas dohitevajo kot utrinki iz oddaljenih svetov, ki jih zaznavamo v neenakomernem ritmu, ki so nam zdaj bolj, zdaj manj domači, zdaj bolj, zdaj manj tuji...

In sta tišina in molk, ki sta prav tako zgodovina, ki sta utrip in gibanje, pa ju ne slišimo, ki sta čas, ko so utrinki in sporočila, pa jih ne zaznamo, ki sta meja, s katero se pomikamo, pa se tega ne zavedamo...

Zgodovino vidimo kot preteklost, ki je ni več. Habsburške monarhije ni več. Kraljevine SHS in Kraljevine Jugoslavije ni več. Tretjega rajha in fašistične Italije ni več. Ljudske in socialistične Jugoslavije ni več. Smo le mi, ki gledamo nazaj.

Zgodovina je v tej luči kot razburkano morje, ki odnaša in prinaša, odplavlja in naplavlja, ruši in gradi... Je polna prelomnic, ki brišejo stare in vzpostavljajo nove meje, ki prekinjajo tok in drobijo čas, ki ustvarjajo vtis, da je, kar je bilo, za večno minilo in danes in tukaj nimata prihodnosti...

Toda razburkano morje je le površje, prevrati in prelomnice so le del gibanja, meje ne zaustavljajo in ukinjajo časa, tisto, kar je bilo, nikoli povsem ne odide in vsak danes ima svoj jutri.

Preteklost je še vedno, tudi tedaj, ko se zdi, da je ni več. Vsakič, ko se ozrem vase, iščem svoj stik z okolico, oblikujem svoj prav in neprav, srečujem svoje prednike. Vsakič, ko stopim na ulico, se sprehodim skozi stoletja. Vsakič, ko pogledam v knjigo, se zazrem v sliko in prislunem bližnji ali oddaljeni melodiji, čutim, da med nekdanj in danes ni meje...

Zgodovina mineva, vendar nikoli ne mine ...”⁴

Temeljitejša razlaga ali analiza projekta na tem mestu ni potrebna, saj bi se oddaljil od naslova. Želel sem le pokazati na povezanost med različnimi vrstami komuniciranja z različno publiko, vendar z istim materialom.

Zvukovi kukaca – orkestar najmanjih (Zvoki insektov – orkester najmanjših)

Za razstavo *Zvukovi kukaca – orkestar najmanjih*⁵ v Hrvaškem prirodoslovnem muzeju Zagreb (2016–2018) sem ustvaril zvočni prostor razstave, na kateri je bil glavni

4 Vodopivec, Peter: *O stražarjih časa*, besedilo k projektu *Stražarji časa - Železna nit*, 2002

5 Dostopno na: <https://pmd.hr/hr/zvukovi-kukaca-orkestar-najmanjih/> (18.9. 2022)

element zvok. Seveda so bili razstavljeni tudi predmeti v obliki zbirk insektov in tudi modelov insektov. A glavni element razstave je bil zvok, o čemer priča tudi sam naslov. Posebnost te razstave je tudi v tem, da je pri njej prišlo do povezovanja znanosti in umetnosti. Vsi zvoki, uporabljeni v zvočnih prostorih, so bili pridobljeni iz zvočnih arhivov znanstvenikov. Kreirani so bili štirje različni zvočni prostori in sicer po sobah z različno tematiko na tak način, da ni šlo za linearno nizanje zvokov kot primerov posamičnih vrst, temveč za zvočno-šumsko kompozicijo, ki je ponazarjala možno zvočno situacijo. Uporabljenih je bilo 94 različnih zvočnih posnetkov. Skupna dolžina zvočne zanke na vseh štirih avdio kanalih je 9 minut in pol. Skrben poslušalec in specialist, ki pozna različne napeve insektov, bi lahko zaznal določena neskladja, saj v kompozicijah niso vedno nastopale vrste, ki bi se lahko skupaj oglašale v naravi. Tako je šlo najprej za kompozicijo, ki je pričarala vzdušje in nato za zvočne citate posamičnih vrst, umeščene v njo. Kompozicija je na ta način postala tipično bioakustično glasbeno delo, ogled zbirk in modelov insektov pa intermedialno doživetje v muzeju.

Osnovnemu zvočnemu prostoru razstave sta bila dodana še dva: najava razstave v predverju stavbe, ki je vabila obiskovalce muzeja na razstavo, in še poseben zvočni prostor v času otvoritve, ki je na ulici vabil na obisk muzeja. Ta zvočni prostor dolžine 24 minut je upošteval dinamiko in zvočno intenziteto zunanjega prostora ulice. Poleg vseh elementov, ki so bili prisotni v razstavnih prostorih, so bile vključene tudi krajše elektroakustične in bioakustične skladbe in iste glasovne najave kot v predverju.

Distribucija zvoka je bila v razstavnih prostorih realizirana s 4-kanalnim avdio sistemom, v predverju pa preko klasičnega stereo ozvočenja. Pločnik pred muzejem je bil opremljen z močnejšim stereo ozvočenjem, pri čemer je bila razdalja med zvočnikoma relativno velika, da je bila dosežena večja zvočna pokritost. Zvočnika sta bila usmerjena drug proti drugemu, v rahlem kotu, za delno distribucijo zvoka na cesto in na nasprotni pločnik.

Koncept razstave je naletel na dober odmev pri publiki. Poleg velikega števila obiskovalcev v Zagrebu, je razstava potovala še po nekaj mestih po Hrvaški.⁶

Oko, ki sliši

Oko, ki sliši / An Eye That Hears je projekt, zasnovan na dokumentiranju zvoka, ki je v kasnejšem procesu uporabljen za zvočno instalacijo. Bistvo te instalacije je v tem, da ponuja plastenje zvokov na način, ki nas spominja na prepletanje zvokov v realnem življenju. Zvočni prostor v razstavnem prostoru ponuja dokumentirane zvočne dogodke, ki namesto fizičnih predmetov pripovedujejo zgodbe. Realiziran je kot večkanalna zvočna projekcija v surround 5.1 sistemu, ki s svojimi viri omogoča gibanje zvoka. Prepletanje

⁶ Odlomku lahko prisluhnete na povezavi: <https://u.pcloud.link/publink/show?code=XZ5ze8VZDL2xypzQlSHkIq-XatWDoqRmnebCy> (18. 9. 2022)

zvokov je očitno, vendar ne kakofonično, saj jakostna razmerja dopuščajo prepoznavanje zvočnih dogodkov in podrobnosti. Za boljše ponazoritev prepletanja/plastenja zvokov je zvočni instalaciji dodan video zapis, ki pa nikakor ne sledi zvočnim dogodkom, niti jih ne razlaga. Tudi video zapis je narejen kot večplastna projekcija in čez čas obiskovalec poveže vizualno prepletanje z zvočnim kot principom realizacije. Video ima tudi povsem praktično komponento, ki je obiskovalcu skrita. Navodilo za postavitve projekcijskega platna zahteva, da je le-to postavljeno na višino, ki od obiskovalca zahteva zelo strm kot gledanja navzgor. Projekcija je dolga 40 minut in po kakšnih petih minutah obiskovalec ne more več zbrano gledati platna stoje, sede na ponujeni stol in se bolj prepusti zvoku. Bolečina v vratu terja počitek in v tem trenutku nastopi večja zbranost poslušanja.

Prva izvedba projekta je bila na ljubljanskem gradu v peterokotnem stolpu, ki je bil zelo ustrezno mesto, saj že s svojo obliko ponazarja postavitev zvočnikov v surround 5.1 postavitvi.

Spremno besedilo, ki razlaga zvočni potek, ponujeno na razstavi na ljubljanskem gradu, pravi:

“Sprehod po zvočni Ljubljani se prične na Zmajskem mostu in nas vodi preko centralnega živilskega trga po ulicah mesta, dvoriščih, parkih, knjižnici in primestnih zelenih predelih, ki jih poznamo ali spoznavamo v glavnem z očmi.

Redko se zavemo, da zvok okoli nas prostor dokončno definira. Na razstavi spoznamo to zvočno komponento kot utripanje živega organizma. Izpostavljen, v ospredju našega zanimanja, se nam predstavi tudi kot hrup, ki se ga ne zavemo, ko le z očmi plujemo v informacijskem toku vseh oblik: motorji, pešci, stroji, signali, veter, grom, govorice z vseh vetrov ...

Na koncu zvočnega sprehoda se povzpne na grad in prisluhnemo nedeljskemu utripu mesta iz daljave, sprehajalcem okoli nas. Preselimo se še na grajsko dvorišče pred vrata peterokotnega stolpa, kjer domuje ta razstava zvoka.

Vsi zvoki so bili posneti v tehniki surround 5.1, kakovost 24 bit / 96 kHz, razen štirih krajših posnetkov, ki so v mono tehniki, kakovost 24 bit / 96 kHz, npr. na začetku kompozicije. V procesu postprodukcije niso bili dodani drugi zvoki. Gre za čisti dokumentarni zvočni posnetek.

Spoznajte Ljubljano na drugačen način! Privoščite si zvrhano žlico zvoka z ‘očesom, ki sliši’, polnih 40 minut!”

Značaj dokumentarnosti posnetkov je v spremnem besedilu poudarjen zato, da poslušalec dojema zvočni prostor brez spraševanja o tem, ali so nekateri zvoki res avtentični mestu samemu kot zvočnemu organizmu in ne umetno proizvedeni in dodani zvočni masi za ustvarjanje dodatnega estetskega učinka. Seveda pa so vsi zvoki uvrščeni v kompozicijski načrt, ki sledi principu ustvarjanja zvočnih objektov kot zgodb, utemeljenih na realnem zvočnem okolju, uvrščenih na časovno premico. Rezultat tako ponuja zvočno-šumsko kompozicijo, ki se poleg glasbene estetske forme ukvarja tudi z vprašanjem zvočne

ekologije, saj poslušanje sili tudi v razmislek o zvočni nasičenosti in zvočnem onesnaževanju.⁸

Mrmranje tokov / Murmuring Streams

Projekt je bil narejen na način, da dokumentarni zvok prevzema vlogo muzealije, čeprav je namenjen realizaciji v klasičnem galerijskem prostoru. Slika na platnu ima funkcijo podnapisov. Vendar to niso podnapisi, ki razlagajo ali govorijo o posamičnih zvokih, temveč o principu in odnosu do zvoka, ki je lahko tudi že del zgodovine, kot zvočni arhiv. Zato tudi podnaslov *Skozi čas in prostor*. Projekt je bil realiziran posebej za Evropsko prestolnico kulture Maribor 2012.

Pozabljene spominske podobe v soočanju s sedanostjo se nam v zvoku projekta *Mrmranje tokov/Murmuring Streams* z uporabo sodobnih tehnologij razgalijo kot zvočna pokrajina preteklosti in sedanosti. Živimo v svetu, ki čisla podobo tako visoko, da pozablja na zvok. Nanj se spomni šele takrat, ko ga ni več. Prostori, po katerih stopamo, so dokončno definirani šele z zvokom, ki nas opominja in pelje v različnost časovnih pasov; kratkih ali daljših. Govorica kot sredstvo verbalne komunikacije in govornica kot zvok prostora. Zvok prostora kot kulisa naših pogledov in zvok prostora kot njegov samosvoj govor. Melodija zvočnega prostora preteklosti in sedanosti kot zvočna montaža in kot element glasbe.

Zvok, v katerem se koplje mesto Maribor kot mestna tvorba in dogodki, ki se navezujejo nanj, komunicira s svojim zaledjem in širšim prostorom Slovenije. Na prvi posluš slišimo brnenje panja človeškega gnezda, v katerega pritekajo zvoki kot vlakovna kompozicija ali kot krdelo merjascev, ki si želijo podrediti prostor. V njem prepoznamo tudi govornico širši javnosti znanih in neznanih posameznikov. Stičišče zvočnih dogodkov je v galerijskem prostoru, kjer se zvok predstavi kot kompozicija, ki nas obdaja z vseh strani.

Poleg zvočnega gradiva, ki je bilo posneto posebej za projekt *Mrmranje tokov/Murmuring Streams*, je bilo uporabljeno tudi zvočno gradivo iz zasebnih zvočnih zbirk, posneto po krajih širom Slovenije.

Zbiranje zvočnega gradiva in kreiranje glasbe

Glasbo sem začel spoznavati v otroštvu s poslušanjem vinilnih plošč in se pri tem nisem mogel nehati čuditi kombinaciji zvoka inštrumentov in prasketanja plošče pod iglo. To me

8 *Oko, ki sliši*, video v stereo različici dostopen na povezavi: <https://youtu.be/VSYxjejh008> (18. 9. 2022)

je spominjalo na hojo po gozdu, ko pod nogami pokajo vejice, se v krošnjah oglašajo ptiči, z bližnjega travnika pa v daljavi cvrči. Zvok narave sem dojel kot mogočen orkester. Proti koncu sedemdesetih let prejšnjega stoletja sem se seznanil s snemalno tehniko in pričel snemati zvoke narave in industrije. Kasneje sem se navdušil nad žabjim petjem in želel narediti koncert za žabe in ansambel inštrumentov. Pri iskanju producenta takšnega projekta sem leta 1985 s pomočjo muzikologa, profesorja Andreja Rijavca, ki je bil tedaj vodja glasbenega programa v Cankarjevem domu v Ljubljani, spoznal biologa profesorja dr. Matijo Gogalo, ki mi je razkril zvoke stenic, kar je zame pomenilo zvočni šok. Kot bi pokukal skozi zvočni mikroskop in našel neodkrit, oddaljen zvočni svet. Za nekaj časa sem pozabil na žabe in se lotil orkestra stenic. Te zame še danes, poleg ostalih zvokov narave in civilizacije, pomenijo zvočni vir za komponiranje in elektroakustično obdelavo v živo na koncertih. V zadnjem obdobju se je stenicom in ostalim žuželkam pridružil tudi zvočni svet pajkov in digitalizacije človekovih aktivnosti. Sam ne morem posneti vsega, zato svoje zbiranje delim na pridobivanje zvokov iz različnih arhivov in na lastno terensko snemanje.

Spoznanje, da živimo v zvočno večplastnem svetu, od katerega slišimo le drobec, me je zapeljalo h komaj slišnemu zvočnemu materialu. Pri tem je zame postalo zelo pomembno tudi to, da čim bolj razumem izvor in pogoje nastanka zvoka. Zato je sodelovanje z znanstveniki popolnoma logična odločitev. Kombiniranje različnih zvočnih plasti v kompozicije je drugačno ob zavedanju, da medsebojno kombiniraš zvoke, ki jih v naravi istočasno ne bi mogel slišati, kot pa, da te zvoke kombiniraš le po principu všečnosti. Estetski moment se na ta način povezuje z racionalnim, znanstvenim. Kot primer naj navedem svojo tridelno kompozicijo *Belum*,⁹ pri kateri je bil upoštevan „vozni red“ oglašanja živali. Tako že posamični naslovi delov opredeljujejo časovno pojavnost oglašanja živali in hkrati nakazujejo enega izmed principov izbire zvočnega materiala.

Bioakustična glasba: koncept, izbira materiala, analiza in elektroakustična obdelava

Kreiranje bioakustične glasbe zahteva drugačen pristop kot kreiranje klasično napisane glasbe, pri kateri je notacija bistvena sestavina. Gledano radikalno, obstaja glasba in zvočna umetnost, ki naj bi se celo medsebojno izključevali; zvočna umetnost po prepričanju nekaterih ni glasba.¹⁰ Sam ne delim tega mnenja. Ne bi se spuščal v razprave o razmerju med glasbo, ki je notirana (če znaš brati notni zapis, izvedbe niti ne potrebuješ, saj jo

⁹ *Belum*, v: Perovšek, Boštjan: *Dotiki/Touchings* CD. Ljubljana: KifKif, 1995, posnetki 8, 9, 10

¹⁰ O razmerju med glasbo in zvočno umetnostjo obširno govori knjiga Gardner, Thomas & Voegelin, Salomé (ured.): *Colloquium: Sound Art and Music*. London: Zero Books, 2016

notranje že podoživiš) in v živo izvajana. O tem, koliko notni zapis verno prenese vse ideje komponista v smislu podajanja t. i. teksta, predvsem ekspresije, in koliko je v tem verna le živa izvedba, je vprašanje za muzikologe. Nye Parry utemeljuje povezanost obeh pojmov (glasba in zvočna umetnost) na način, da lahko sprejmemo trditev, da ne moremo ločevati glasbe od zvočne umetnosti in obratno, temveč gre za med seboj prepletene koeksistenco.¹¹ A dejstvo je, da bioakustična glasba prevzema principe ustvarjanja konkretne in elektronske glasbe, ko je kontrola komponista (zvočnega umetnika) nad izvedbo skorajda absolutna. Pri ustvarjanju notni zapis večinoma ni prisoten, saj je nadomeščen z zvočnim zapisom. Zapisovalnik zvoka ima tako vlogo glavnega instrumenta in notnega papirja, na katerem se namesto not (z vsemi oznakami trajanja, tempa, ekspresije,...) nahajajo posamični zvočni zapisi. Sam uporabljam princip priprave zvočnega gradiva kot modulov, miniaturne zvočne kompozicije, ki se v procesu medsebojno združujejo na osnovi predhodnega načrta. Načrt ima vlogo partiture, ki določa ali končno posneto skladbo ali pa le napotila za živo izvedbo.

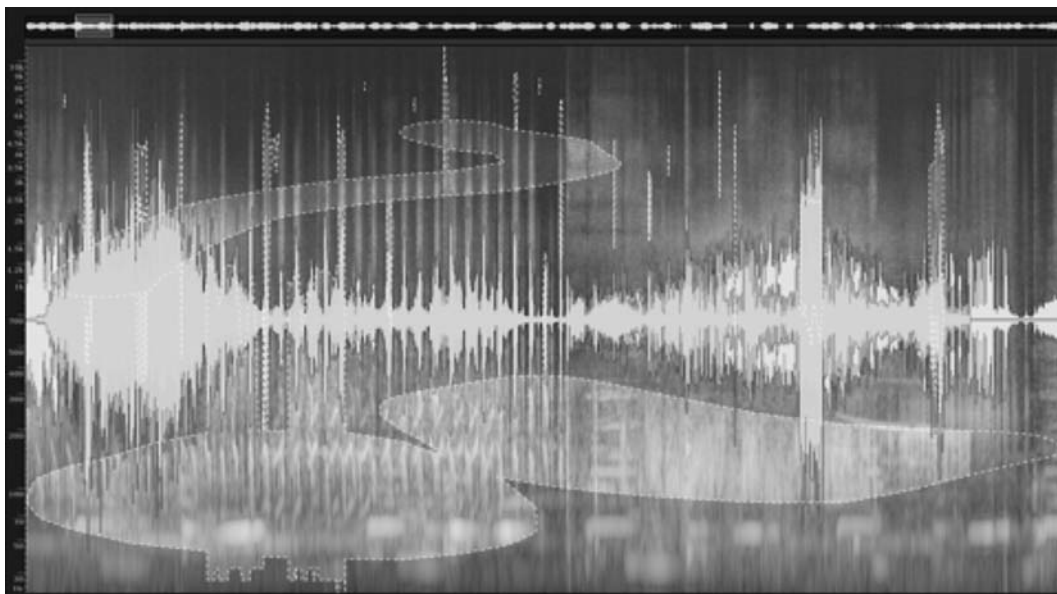
Izbor in priprava zvočnega materiala pri ustvarjanju bioakustičnih kompozicij poteka v sozvočju med skladateljem/zvočnim umetnikom in tistim, ki je pripravil oziroma posnel zvočni material. Sam večinoma sodelujem z biologi, ki mi posredujejo različne posnetke živalskega oglašanja. Material je znanstveno razvrščen in mi zelo pomaga tudi pri izbiri. Ni namreč vseeno, kdaj je uporabljen določen posnetek, in seveda tudi ne, na kakšen način. Podatke o posnetih osebkih in pogojih snemanja lahko primerjamo s poznavanjem inštrumentov, ki bi jih uvrstili v glasbeno kompozicijo. Zato je z znanstvenega stališča urejen zvočni material izredno pomemben in predstavlja prvo stopnico pri razvrščanju. Nadaljnji postopek je v sferi analize, ki je najprej narejena že v znanstvenem laboratoriju. Gre za izdelavo spektrogramov¹² in spektralne analize¹³ posnetkov. V kombinaciji s kasnejšo primerjavo krivulj signala v realnem času (ko se prekrivata spektrogram in zvočne krivulje na časovni premici) dobimo vpogled v sam posneti zvok in tudi primerjavo s posnetki morfološko identičnih osebkov, kar je za biologe/raziskovalce pomembno pri razvrščanju, za glasbenika pa za izražanje razlik med na pogled identičnimi, a po zvoku različnimi osebki, ki predstavljajo zvočni vir; lahko bi rekli tudi, da gre za različni instrument znotraj družine (kot npr. družine godal, pihal ...). V tem koraku je opravljena prva faza priprave nove kompozicije. Nadaljnji postopek vključuje razvrščanje materiala glede na trajanje, frekvenčni razpon, ritem, tempo in izreze glede na obseg vsega predhodno naštetega. Včasih je posnetek že sam po sebi zaključen zvočni modul in ne potrebuje nobene dodatne obdelave, npr. krajšanja ali izrezovanja frekvenčnega obsega ipd. Edina obdelava je tako le postavljanje na časovno premico. V drugih primerih pa pride do prilaganja originalnega zvočnega posnetka na način, ko lahko izrežemo določeno "frekven-

11 Parry, Nye: "Notation and Work-Concept in Conceptions of Music and Sound Art" v: Gardner, Thomas & Voegelin, Salomé (ured.): *Colloquium: Sound Art and Music*. London: Zero Books. 2016

12 kaj je spektrogram: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Spectrogram>

13 kaj je spektralna analiza: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Spectral_analysis

čno pogačo”,¹⁴ ki ima določeno časovno trajanje, ritem in tempo in postane zvočni modul za kasnejše razvrščanje na časovno premico. Dobljene module na koncu oblikujemo v medsebojne zveze, ki so lahko še dodatno elektroakustično obdelane z orodji, kot npr. odmev, ponavljanje, zakasnjevanje, zvočne zanke, premoduliranje, popačenja, zvočne izravnave, kompresije ... Vse to na koncu predstavlja koncept/partituro namenjeno posneti glasbi ali živemu izvajanju.



• Primer št. 1, Bugs WD 01, pripravljeno v programu iZotope Iris 2

Skladba *Bugs, a walrus and a door - Trento 16 (live electronics)* je bila predvidena za živo izvajanje in ima zato nekaj posebnosti pri pripravi. Določeni moduli so predhodno obdelani in se v poteku žive izvedbe ne spreminjajo, drugi pa so predvideni za elektroakustično obdelavo v živo. Skladbi so dodani tudi povsem elektronski moduli, ki so v svoji strukturi podobni neobdelanim ali obdelanim modulom živalskega oglašanja. Priprava elektronskih elementov se inspirira, napaja s strukturo živalskih. Rezultat je skladba, ki na nekaterih mestih poslušalca spravlja v dvom, da posluša čisto elektroniko ali čisto konkretno glasbo. Če je bila predhodnica te kompozicije posneta, povsem konkretna glasba,¹⁵ realizirana kot 31-minutna, 8-kanalna prostorska kompozicija, ses-

¹⁴ glej primer št. 1. Posnetku Bugs WD 01 je bilo izrezano določeno področje in shranjeno kot nova zvočna datoteka / modul

¹⁵ Skladba je bila realizirana kot posneta 31-minutna 8-kanalna prostorska različica (prva izvedba Cankarjev dom, Ljubljana, 1986) in kot posneta 12 minutna različica, dostopna tudi na vinilnem LP-ju ali kot digitalna različica,

tavljena iz vibracijskih, biotremoloških signalov stenice, pri kateri zvoki vrat in mroža predstavljajo le zvočni efekt, je izpeljanka iz leta 2016 načrtovana kot živa izvedba. Posamični zvočni moduli in elektroakustična obdelava v živo se izvajajo na podlagi načrta /strukture, ki je časovno omejena. Spajanje elementov je določeno kot izvajanje zvočnih nizov, ki se medsebojno prepletajo tudi po principu naključja in načelu reakcij na vmesne zvočne rezultate. Rezultat naj bi spominjal na naravno zvočno okolje, ki se stalno spreminja. Čeprav je prvi vtis bivanja v naravnem zvočnem okolju (zlasti za tiste, ki se s spreminjanjem naravnega zvočnega okolja ne ukvarjajo profesionalno) vedno isti ali vsaj podoben zvočni niz, odvisen morda le od letnega časa, podrobnejši vpogled v strukturo pokaže na stalno spreminjanje, dodajanje in celo izginjanje posamičnih zvokov. Skladba tako nikoli nima iste končne forme. Edina končna forma je v obliki posnetka vsake posamične izvedbe, kot npr. posnetek nastopa v galeriji Minimal leta 2016.¹⁶

Bioakustika pa se ne ukvarja le s proučevanjem oglašanja živali, temveč je to kompleksna veda, ki v svoje proučevanje vključuje tudi človekovo dejavnost. Zato so nekateri moji projekti, ki na prvi pogled ne delujejo bioakustično, pravzaprav še vedno bioakustični, saj bioakustika proučuje tudi povezavo med lastnostmi zvočnih signalov in lastnostmi okolja, v katerem se uporabljajo.¹⁷ Eden zadnjih in tudi najbolj kompleksnih projektov je *Zvočna prepletanja V5.6*, ki je nastal na osnovi dveh projektov; leta 2020 prvič izvedenega projekta *Zvočna prepletanja* (Steklenik, Ljubljana 2020)¹⁸ in radiofonskega dela *Šepet vrčev / Whispering Bowls* (radio Hr2 Kultur, 2020), kasneje nadgrajenega v 8-kanalno živo izvedbo.¹⁹ Spoj obeh projektov večinoma predstavljam pod imenom *Zvočna prepletanja V5.6*, ker se je osnovnim materialom dodala še svetloba v izvedbi kolektiva OM produkcija.

Postavlja se vprašanje združevanja projektov. Kje so skupne točke in zakaj lahko govorimo tudi o smiselnosti istočasne izvedbe dveh konceptov z naslovom *Zvočna prepletanja V5.6*?

Oba projekta sem pričel ustvarjati skoraj istočasno, ko sem proučeval in v glasbo pretakal dva, na prvi pogled popolnoma različna zvočna svetova; arhivske posnetke prisluhov in zaslišanj Službe državne varnosti SFRJ in arhivske posnetke aktivnosti pajkov, nadgra-

dostopna na tej povezavi: <https://bostjanperovsek.bandcamp.com/track/bugs-a-walrus-and-a-door-start-dancing>. Skladba *Stenice, mrož in vrata – Steklenik 2018* je različica izvorne skladbe iz leta 1986 nadgrajena z novimi zvoki stenice *Legnotus limbosus* kot v skladbi *Bugs, a walrus and a door - Trento 16 (live electronics)*, vendar se vrača k svoji osnovni zvočni realizaciji za 8-kanalni zvočni sistem. Tako kot leta 2016 je v osnovnem zvočnem materialu uporabljena tudi elektroakustična obdelava zvočnih vzorcev in modulov živalskega sveta v kombinaciji s sintetičnimi elektronskimi viri, ki po svoji strukturi in zvočnosti spominjajo na osnovni akustični (živalski) zvočni material. Dostopna na: <http://www.steklenik.si/bostjan-perovsek-stenice-mroz-in-vrata-steklenik-2018/> (18. 9. 2022)

16 prva izvedba v živo je bila na prvem mednarodnem simpoziju o biotremologiji, Trento 2016 (1st International Symposium on Biotremology, Fondazione Edmund Mach, San Michele all'Adige), posnetek živega nastopa v galeriji Minimal, Ljubljana, 2016 je dostopen na tej povezavi: <https://bostjanperovsek.bandcamp.com/album/bugs-a-walrus-and-a-door-trento-16-live-electronics> (18. 9. 2022)

17 <https://sl.wikipedia.org/wiki/Bioakustika> (18. 9. 2022)

18 <http://www.steklenik.si/bostjan-perovsek-zvocna-prepletanja/> (18. 9. 2022)

19 <http://www.spanskiborci.si/7/1691/sludhodvod-bostjan-perovsek-tjasa-pureber.html> (18. 9. 2022)

jene z novimi, prav za projekt *Zvočna prepletanja* posnetimi vzorci. V Arhivu RS sem dobil dovoljenje za uporabo posnetkov, upoštevajoč stroge pogoje in leta 2018 pričel s proučevanjem in sortiranjem posnetkov. Iste leta sem odšel v Berlin v Studio Tomás Saraceno, kjer sem v sodelovanju z dr. Rolandom Mühlethalerjem proučeval njegov osebni arhiv in arhiv Studia. Istočasno sem snemal aktivnosti različnih vrst pajkov.

V obeh projektih sem našel skupno točko v organiziranju zvočnih signalov, ki preko zvočnega načrta (partiture) iščeta načine zvočnega komuniciranja v obliki umetniškega, zvočnega izdelka; tako umeščanja posnetkov vibracijskih signalov živali kot tudi uporabe človeškega govora in digitalnih odtisov, ki jih pušča za seboj človek s svojim delovanjem. Gre pravzaprav za zvočno mreženje, ki se manifestira v obliki glasbenega dela. Poudarek na pojmu mreženje ni naključen, saj se v primeru *Zvočnih prepletanj* to manifestira v fizični mreži pajkov kot izvoru zvoka, pri *Šepetu vrčev* pa se namesto fizične mreže uporablja simbolna/virtualna v obliki organizacijske mreže nadzora obveščevalnih služb in medmrežja. Hkrati se sprašujem o povezanosti ljudi preko lastnega informacijskega sistema in o planetu, ki povezuje vse, celo lastnega ignorantskega prebivalca – človeka. Zato opredeljujem *Zvočna prepletanja V5.6* kot vsakič ponovno vzpostavljeni zvočno kompozicijski organizem na dan žive izvedbe.

Zvočna prepletanja V5.6 / Interweaving Soundscapes V5.6²⁰

Umetniško delo *Zvočna prepletanja V5.6* deluje na področju spajanja znanosti in umetnosti. Znanstveno proučevanje vibracijskih signalov živali (biotremologija) je z vidika umetnosti zanimivo predvsem zaradi zvočne manifestacije aktivnosti živali, s specifično organizacijo zvočne mase pa lahko seže tudi v polje komunikacije med živimi bitji. Ali je možno, da ljudje preko zvoka vzpostavijo izgubljeno prvinsko povezanost z naravo? Veliko zvočnih signalov je brez ustreznih pripomočkov nemogoče slišati, pa vendar smo vsak trenutek prisotni v zvočnem valovanju nam neslišnega sveta ...

Pajkove mreže niso zgolj pasti za plen, ampak delujejo tudi kot neke vrste podaljšek pajkovih senzornih sistemov. Vibracij, ki jih pajki oddajajo in sprejemajo preko mreže, človeško uho ne zazna, a projekt odstira prav ta nevidni zvočni svet. Kompozicijo tvorijo neobdelani zvoki aktivnosti žuželk in pajkov, ki so naknadno elektronsko obdelani. Večina posnetkov je bilo narejenih v studiih Zavoda Cona in Boštjana Perovška. Za snemanje je bil uporabljen niz piezo senzorjev, izdelanih po meri. Nekaj izbranih posnetkov je bilo

²⁰ Živa izvedba projekta je bila predstavljena na več koncertih in festivalih

narejenih s senzorji povezanimi s pajkovo mrežo v studiu Tomás Saraceno, nekateri posnetki pa so del zasebnega zvočnega arhiva dr. Rolanda Mühlethalerja.

V delu so prisotni tudi izbrani posnetki Arhiva Republike Slovenije, ki so bili uporabljeni že v projektu *Šepet vrčev*, ki se je ukvarjal z zvočnim dožemanjem razmerja med umetnim in naravnim, med realnim in fiktivnim in med svobodo posameznika in kontroliranjem oz. omejevanjem te svobode. Uporabljena so originalna arhivska besedila, posneta besedila na podlagi generatorja besedil, elektroakustična obdelava besedil, pretvorba črkovnega materiala besedil v znakovni MIDI zapis in generiranje GPS podatkov premikanja oseb v MIDI zapis.

V tem projektu pajkove mreže na simbolni ravni predstavljajo tudi mrežo človekovega medsebojnega komuniciranja na vseh ravneh. Vendar ta mreža ni le dobrohotni pomočnik, temveč tudi opazovalec centrov moči in kontrole. Posameznik sodobnega sveta hote in nehoče za seboj pušča vidne in nevidne odtise svojega obnašanja, hotenj in gibanja v realnem in virtualnem svetu. Sledi pridno beleži zlasti medmrežje. To mrežo tako lahko povezujemo tudi s popolnim kontroliranjem, ki ga skušajo korporacije in zatem še države vzpostaviti kot normalni element vsake družbene ureditve. Posameznik postane plen, ujet v lepljivo mrežo obljub, v kateri se niti kontrole zategnejo okoli njega tako kot pajkove niti okoli svoje žrtve. Svilen nit pokaže svojo bivalentno moč; spletena v tkanino lahko boža, ovita okoli plena zaslužnji ali zaduši. Procesiranje GPS podatkov gibanja posameznih oseb (prostovoljno so predali podatke za sodelovanje pri projektu), je bilo narejeno v Laboratoriju za računalniški vid, Fakultete za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani. Sledi GPS so bile s pomočjo globokih nevronske mreže preslikane v zvočni format MIDI. S tem je bila dosežena sonifikacija gibanja izbranih oseb.

Koncert projekta *Zvočna prepletanja* v verziji 5.6 predstavlja nadgradnjo zvočno kompozicijskega organizma, ujetega na dan dogodka, ki se mu običajno pridružuje svetloba v izvedbi kolektiva OM produkcija.²¹

Na koncu naj poudarim, da je zvok dobrina, ki se je še premalo zavedamo. Kaže se nam kot nekaj samoumevnega, a v popolnosti dojamemo njegov pomen šele ob nepričakovani odsotnosti. Pomislimo le na to, na kaj vse nas opominja. Če na primer ne bomo slišali več čebel, bomo zelo hitro spoznali, da nam trda prede. Tudi dihanje ni le premikanje prsnega koša, je tudi zvok, ki nam pove, če dihamo lahkotno ali težko. Ko se bomo zavedli, da se ne spomnimo več, kako se sliši delovanje kakšnega stroja ali oglašanje živali, bomo vedeli, da se je okolje spremenilo do takšne mere, da ga ohranja morda le še spomin. In zvok je del našega kolektivnega spomina. Je nematerialna kulturna dediščina in sedanost hkrati. Tudi v obliki glasbe in zvočne umetnosti.

²¹ Posnetek koncerta na festivalu R.o.R, 2. julij 2021 dostopen na: <https://youtu.be/bGrCbJHJb1Q> (18. 9. 2022)

Povzetek

Članek govori o zvoku kot fenomenu, ki se ga zavemo šele takrat, ko ni več prisoten, in o zvoku kot nematerialni kulturni dediščini. V članku je predstavljenih pet projektov: dva za potrebe muzejskih postavitvev, dva umetniška, ki obravnavata zvok tudi kot muzealijo in dokument časa, in eden, ki vsebuje zvok kot arhivsko gradivo, razstavni predmet in umetniško izpeljavo zvočnega dogodka v živo. Avtorjev odnos do zvoka je opredeljen kot navdih in kot gradnik kompozicij. Rdeča nit je zavedanje, da zvok definira vizualno podobo tudi na nezavedni ravni in s tem bistveno pripomore k razumevanju videnega. Pomislimo tudi, na kaj vse nas zvok opominja. Če ne bomo slišali več čebel, bomo zelo hitro spoznali, da nam trda prede. Tudi dihanje ni le premikanje prsnega koša, temveč tudi zvok, ki pove, če dihamo lahkotno ali težko. Ko se bomo zavedli, da se ne spomnimo več zvoka delovanja kakšnega stroja ali oglašanja živali, bomo vedeli, da se je okolje spremenilo do takšne mere, da ga ohranja morda le še spomin. In zvok je del našega kolektivnega spomina. Je nematerialna kulturna dediščina in sedanost hkrati. Tudi v obliki glasbe in zvočne umetnosti. V članku so navedeni posamični zvočni primeri, dostopni na medmrežju.

Ključne besede

zvok, bioakustika, muzej, zvočna umetnost, kulturna dediščina

Summary

This article discusses sound as a phenomenon that we become aware of only when it is no longer present, and about sound as intangible cultural heritage. Five projects are presented in the article: two for the needs of museum installations, two artistic projects that consider sound also as museology and a document of time, and one that contains sound as archival material, an exhibition object and an artistic performance of a live sound event. The author's attitude towards sound is defined as an inspiration and as a building block of compositions. The common thread is the awareness that sound defines the visual image even on an unconscious level and thus significantly contributes to the understanding of what is seen. Let us also consider all of what sound reminds us of. If we no longer hear any more bees, we will very quickly realize that our future is bleak. Breathing is not just a movement of the chest, but also a sound that tells if we are breathing lightly or heavily. When we become aware that we no longer remember the sound of a machine operating or the call of an animal, we will know that the environment has changed to such an extent that perhaps only memory preserves it. And sound is part of our collective memory. It is intangible cultural heritage and the present at the same time. Also in the form of music and sound art. Particular audio examples available on the internet are cited in the article.

Key words

sound, sound art, bioacustica, museum, cultural heritage

Sound art

Luka T. Zagoričnik

The thematic set of articles in this issue is devoted to sound art. Sound art is a common denominator connecting different practices of artistic creation, the main medium of which is sound – sound as not only music, but as a broader entity that is in contact with various currents of contemporary music while at the same time also drawing on other sources, especially in contemporary art and in the interdisciplinary field of sound, electroacoustic and electronic music studies in connection with new technologies and in contact with new media and non-established representational spaces such as galleries and museums. Sound art is thought to have emerged as long ago as in the post-war period, but these dates are moving further and further back based on new research and new curatorial practices, as new interpretations of works from the recent history of art are appearing. In any case, the sound arts are fundamentally characterized by the gap between sound and tonality, between the system that we understand as music and is encoded with its own rules, institutions and ways of representation, and sound understood as an inherent layer of noise or as a broad potential that then enters into relationships with listening, our perception, enters the resonance of space and expands the semantic space traditionally established by music. In doing so, of course, it also relies on music and on certain events that opened up its formal framework in the past. Technology has played a key role in this, especially technology for sound reproduction and mediation of music through various media, from exclusively sound to audiovisual, as well as embedded in the forms and concepts of visual and performative arts, in

the field of modern sciences, and in literary experimentation. Through technology, in the last three decades, certain musical fringes have expressed themselves more easily and given new impetus to practices and aesthetic considerations in sound that existed on the musical fringes in the past and that have become more prominently embedded in musical discourse in recent years precisely through sound art. At the same time, the practices and ideas of some artists, whom the system of contemporary art had confined to the field of intermedia art for many years, were able to be clarified. A sound artist is today a generally recognized label under which the artist is formed and enters the system of both contemporary art and music. Of course, not without tension, conflicts and misunderstandings, but at the same time, we cannot say that there are no mutual exchanges and broadening of horizons on both sides. For sound art, it could be loosely stated that it regularly creates using material that music understands as “extra-musical”, as something that is not woven into its inherent formal structure, as, for example, it was understood and semantically analyzed by past musicology or popular music criticism. At the same time, sound art has also brought about shifts in the perception of contemporary art, at the level of form, process, its recording and archiving as well as presentation, and last but not least, it has changed the exhibition space and the relationships that this space establishes. In these collisions and interludes, changes are slowly taking place that affect contemporary art itself as well as music, and these changes take place at the level of studies of both, at the aesthetic, organizational, scientific, systemic and potentially social levels as well.

The guest of the Interview section, *Borut Savski*, is one of the pioneers of sound art in Slovenia, an artist who was active in the field even before the concept itself was established. His background is in media and modern digital technology. Together with his colleagues, he has established a living field that is in dialogue with both past and current conceptions in Slovenia and in the world. Distinction from music seems necessary in establishing one’s own creative poetics. Interfaces, algorithms and the creation of one’s own sound-mechanical devices and sound systems, and later new spaces for artistic creation, are part of the same agenda of searching for new spaces for a different “production of art” outside the established artistic, musical, production, political, market and social frameworks.

The interstices between music and sound art lie at the heart of musicologist *Primož Trdan's* writing, which precisely places us there with the help of domestic and foreign creations. If, on the one hand, we must not overlook the differences between music and sound art, we must also not ignore the junctions that today are articulated and interact precisely in this difference.

Nina Dragičević, in a condensed presentation of sound research, places us at the crossroads of theoretical reflections on sound as the backbone of modern understandings of sound, which are not only theoretical foundations of sound arts, but in sound we can hear new possibilities, discern many social patterns, repression, suppression and emancipatory effects, and at the same time also a different history, criticism of politics, (post)colonialism, gender, environmental issues, etc., topics that are expressed in many works of sound artists precisely when sound is used as a unique agent. At the same time, according to the author, sound research is a transdisciplinary field that connects many disciplines, but at the same time also transcends them, crosses them and poses new questions and challenges to them as well.

In my contribution, I address the various acoustic territories occupied by sound art, drawing mainly on my own encounters with it, my involvement with it and my thinking about it. In this regard I think about the sound embodied in the silent medium of sculpture, in voice and radio transmission, in text, sign and image, in visual language, audio recording, matter, medium, in the audiovisual field, in the everyday environment, in public space and in the form of a sound walk and in the gallery, and about the many discourses and topics that are thereby opened up.

As sound art enters the broader context of contemporary art, it can also not avoid integration into popular culture. *Jaša Bužinel* writes about this when he tackles the current notion of conceptonica, which defines the production of electronic music that is fitted into related conceptual frameworks. This is not surprising given that in everyday life we are increasingly embedded in an intermedia environment, through which popular culture and popular music are transmitted, which also becomes one of the sound deposits of sound artists and their reflections on sound. Of course, the contexts here are different, we are still at a turning point between high and low culture, which still persists in the background although it is steadily breaking down. This opens up

many questions and problem sets in the context of electronic music and its club habitat, which will only be unraveled in the future.

The uncertain future of our living space in the form of a severe environmental crisis is a silent rumbling that haunts our everyday life and is increasingly reflected in our sound reality. Sound art captures it and reflects on it through various sound practices, also in connection with modern sciences. These considerations and practices are presented to us by *Katarina Radaljac*, who also thinks about the role of animals in the sound landscape, our relationship to them and the ability to change it with the help of interspecies and transspecies music and sound art.

Here we also enter the fields of sound ecology and bioacoustics, which for many years have been embedded in the work of *Boštjan Perovšek*, another pioneer of sound art in our country, who rounds off the set with a reflection of his artistic activity and diverse works created in different contexts. Against the background of the museum experience of his sound practices, he reflects on sound and its traces also as our intangible cultural heritage. Once recorded it ceases to be a fleeting memory, and the audio record itself reveals many levels of our society, environment and residence in it.

Sound is too often pushed aside in our lives; we think about it too little in all the shades in which it exists and transects. Sound art reveals many of its nuances and presents us with its fascinating potential and the influence it has on our lives. It reveals new dimensions and ways of listening to us, thereby also opening up new horizons and new ways of thinking, which is even more important in times of “no alternative”. The set of articles published here presents us with this scattered field in all its multifacetedness, but does not even come close to exhausting it. Along with the invitation to read, we also invite you to attune your ears.

<http://www.aristej.si/slo/dialogi/index.html>

<https://www.facebook.com/revijadialogi>

<https://www.eurozine.com/journals/dialogi/>