

Чланак примљен 4. јуна 2020.
Чланак прихваћен 5. јуна 2020.
Научна критика, полемика

Ивана Илић*

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности, Катедра за музичку теорију

Ива Ненић**

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију

АНАТОМИЈА ГЛАСА: ДВА ПОГЛЕДА НА ИЗЛОЖБУ *ПОСТ-ОПЕРА* (ГАЛЕРИЈА „TENT“ И „V2_LAB FOR THE UNSTABLE MEDIA“, РОТЕРДАМ, 19. АПРИЛ–30. ЈУНИ И 3–26. МАЈ 2019. ГОДИНЕ)¹

Апстракт: У раду се говори о изложби *Пост-опера*, комплексном и провокативном кустоском пројекту Крис Дител и Јелене Новак, у којем су у међусобном сапостављању и огледању визуелних уметности, технологије и опере, из стваралачке и теоријске перспективе истражене вишезначне, променљиве релације између гласа и (људског) тела. У првом делу рада сагледава се сам кустоски поступак, у помаку од његове посредничке функције између дела и публике ка пракси која интервенише у оба домена и резултира изложбом као аутономним уметничким објектом. У другом делу рада тумачи се политичност-дејственост певајућег и говорећег гласа у савременој уметности и култури, док су у трећем делу сагледане ресемантизације односа између певајућег тела и певаног гласа у оквиру „инсталирања оперског“.

Кључне речи: опера, постопера, оператично, глас, тело, певајуће машине

Изложба *Пост-опера* је замишљена и реализована као комплексан и провокативан кустоски пројект који је за циљ имао да у међусобном сапостављању и огледању визуелних уметности, технологије и опере истражи вишезначне, променљиве и у теорији доскора готово потпуно занемарене односе између гласа и (људског) тела. У мрежи која је у том процесу саткана глас је постављен као ексклузивни означитељ оператичности саме опере, а однос између гласа и тела као равноправан у процесу производње значења. Окупивши како уметнике, тако и теоретичаре уметности, изложба *Пост-опера* је понудила стваралачке и теоријске одговоре на питање „чега има/шта остаје изван/после опере?“ пропитујући, истовремено, дискуризивне оквире и економију односа између самих тих домена у свету савремене уметности и културе. Будући да је постављена као привилеговано исходиште промишљања релације гласа и тела, опера је на овој изложби била свеприсутна ма какви и ма колики да су били трагови који су остали *након* што је

* Ауторкина контакт адреса: ivana.ilic.stamatovic@gmail.com

** Ауторкина контакт адреса: genije@gmail.com

¹ Овај рад је реализован у оквиру пројеката „Идентитети српске музике у светском културном контексту“ (бр. 177019) и „Музичка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије (бр. 177024) које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, у оквиру пројектног циклуса 2011–2019.

она различитим медијским и технолошким интервенцијама и дискурзивним стратегијама, у оквирима посве особених ауторских поетика и теоријских платформи, најпре расклопљена и демонтирана, а потом наново актуелизована на начине који посетиоца не остављају равнодушним.

Изложба *Пост-опера* је резултат заједничког ауторско-кустоског рада који су потписале историчарка уметности Крис Дител и музиколошкиња и теоретичарка опере и медија Јелена Новак. Обухватила је неколико жанровски и медијски различитих сегмената: поставку у галеријском простору, периодичне „активације уживо“ у простору изложбе, у простору галерије или на одабраним „отвореним“ локацијама града, перформансе, вокалну радионицу и симпозијум. У локацијском смислу, носилац изложбе била је галерија „Тент“ – својеврсни симбол урбане културе Ротердама, програмски опредељена ка савременој уметности. За други изложбени простор одабран је интердисциплинарни центар за уметност и технологију „V2_Lab for the Unstable Media“.

Централни и стални сегмент целокупног догађаја чинила је поставка изложбе: укупно дванаест радова од којих су сви осим једног били изложени у галерији „Тент“. Већински део поставке чиниле су звучне/визуелне/мултимедијалне инсталације поручене специјално за *Пост-оперу: Scores for Rotterdam* Мерцедес Азпиликуете (Mercedes Azpilicueta) и Џона Бингам-Хола (John Bingham-Hall), *a love poem* (2019) Франка Леибовиција /Franck Leibovici/, *The Audition* (2019) Тома Џонсона (Tom Johnson) изведена на *Singing Machine* (2010–2013) Мартина Ричеса (Martin Riches), *Opera of Things* Јасне Величковић, *Reading 'Europe, Where Have You Misplaced Love?'* Катарине Здјелар и *Swarming Chants* Јана Адријанса (Jan Adriaans). Поставка је обухватила и два рада која су селектована из постојеће уметничке продукције: интерактивну скулптуру *A Truly Magical Moment* (2016) Адама Басанте (Adam Basanta) и тродимензионалну анимацију *No Man II* (2017) Хо Цу Нјена (Ho Tzu Nyen). Наведеним радовима била су придружена и четири цртежа/илустрације/гравуре из периода од средине седамнаестог до самог почетка двадесетог века.

Звучни слој инсталација био је остварен на три начина. За једну групу радова (Азпиликуета/Бингам-Хол и Величковић) подразумевао је унапред утврђен временски распоред реализован у оквиру компјутерски програмираног *loopa* и прилагођен кретању посетилаца у галеријском простору. У другој групи радова звучни слој је био активиран повремено, када би то учинио или *host* рада за окупљен одређени број посетилаца (Ричес/Џонсон) или сам посетилац када би директно покренуо интерактивну скулптуру (Басанта). У трећој групи радова звук је био емитован континуирано, преко слушалица (Здјелар, Леибовици) или звучника (Нјен). Осим тога, поједине инсталације (Азпиликуета/Бингам-Хол, Ричес/Џонсон, Величковић, Адријанс) имале су и своје „активације уживо“, у неколико наврата током трајања изложбе, како је већ речено.

Изложба *Пост-опера* обухватила је и програм перформанса, у оквиру којег су били заступљени радови *BirdBecomeBird* Сузане Волш (Suzanne Walsh), *How we learn the old songs* Пола Елимана (Paul Elliman), *Solo Acoustic Performance* Јанеке ван дер Путен (Janneke van der Putten) и *Empty Orchestra* Урок Ширхан (Urok Shirhan). У овом сегменту, у изложбу је уврштена и вокална радионица *Juicing Your Hole* Џеа Вајета (Geo Wyeth).

Експлицитан теоријски глас представљеним уметничким радовима пружен је једнодневним симпозијумом под насловом *Installing the Voice* (18. мај) који је окупио

како теоретичаре, тако и неке од уметника чији су радови били обухваћени изложбом. Уписујући се у тек око двадесет година дугу историју студија гласа, симпозијум је имао за циљ да, како му и сам наслов говори, „глас учини манифестним, да му да место, да га постави на позицију, и понуди као објект анализе и експеримента“.

Изложба *Пост-опера* је била сачињена из хетерогених елемената од којих су поједини били активирани на различите начине и у различитим контекстима, али она није била замишљена тако да је сваки посетилац мора видети у целости. Кустоскиње су рачунале с тим да ће свако заинтересован начинити сопствени избор из понуђеног садржаја. Ми смо ову изложбу посетиле на њеном отварању у галерији „Тент“, што значи да смо биле у могућности да непосредно сагледамо само један њен део. На основу искуства које смо том приликом стекле, као и на темељу појединих видео-снимка „живих“ извођења који су нам накнадно достављени, у наставку овог текста пружићемо наше погледе на три кључна проблема која је ова изложба покренула.

Кустос као уметник / изложба као форма уметности.

Кустоски поступак који стоји у основи изложбе *Пост-опера* наставља се на високомодернистичке и постмодернистичке реинтерпретације односа између уметничког дела и техничко-организационих услова његове егзистенције у свету уметности данас. Насупрот традиционалном схватању кустоса који „споља“ уређује простор око довршеног уметничког дела нудећи га, у релацији са другим одабраним артефактима, одређеној друштвеној групи као културалну вредност, Дител и Новак су деловале „изнутра“ и сам процес настајања, реализације и презентације изложбе замислиле тако да интервенишу у оба домена. Тиме што су у међусобну везу довеле радове селектоване из постојеће продукције и новонастале наручене радове, кустоскиње су у извесном степену наступиле као посредници између дела и публике у домену тумачења и организације излагања уметничког рада. Истовремено, понудивши платформу за приступ пост-оперском свету уметности и културе, оне су наступиле и као концептуални катализатори самог стваралачког процеса: одговарајући на задате тематске и проблемске координате изложбе, уметници су разрадили (и) поетику саме изложбе као својеврсне уметничке надструктуре, односно као аутономног објекта који је понуђен публици.

Свесне опасности од претераног уписивања сопствене (музичке) тачке гледишта у интерпретацију тог објекта, чини се да можемо рећи да је поставка изложбе имала и извесна музичка својства, и то не само због тога што је сваки њен чинилац звучао, најједноставније речено. Њено унутрашње звучно ткање било је полифоно и алеаторичко, јер је посетилац као активни учесник (извођач?) имао прилику да у оквиру могућности које су кустоскиње предвиделе „укључи“ или „искључи“ појединачне вокалне деонице, одређујући тиме густину тог ткања и трајање појединачних линија, и све то на својеврсном шестосатном бордуну, колико је трајала тродимензионална анимација Хо Цу Нјена. Та алеаторичка полифонија је за посетиоца естетичка фикција, али она постоји у методу којим је изложба настала.

Посебну перформативну димензију таквом објекту пружили су програм перформанса и „активације изложбе уживо“ који су се одигравали у простору галерије. Њима је додатно проблематизована, у представљању уметности све присутнија, пракса

да галерије дословно узимају извођачке уметности под своје окриље иако иницијално нису замишљене нити организоване као њихови примарни простори. Тиме је овом изложбом пропитан и однос између кустоса као уметника, уметника као извођача и институције која те улоге омогућује. Из свих описаних разлога, кустоски поступак у изложби *Пост-опера* није почивао на пуком стављању знака једнакости између чина селекције и чина стварања, већ на дубинској ауторефлексији подједнако процеса излагања, колико и самог стваралачког и извођачког процеса. Показао је не само да однос између тих категорија није једноставан и једнозначан, него и да може бити издигнут како на ниво поетичког, тако и на раван методолошког принципа кустоског рада као уметничког рада.



Фотографија 1: Мерцедес Азпиликуета и Џон Бингам-Хол, *Scores for Rotterdam* (2019), инсталација, [photo by Aad Hoogendoorn]

У реализацији изложбе као специфичне форме уметности, сам галеријски простор имао је важну улогу. Био је све само не неутралан. Традиционална „бела коцка“, која радикално укида просторно-временске референце уметничког рада, овде је била замењена индивидуализованим визуелним решењима која су својим карактеристичним својствима улазила у значењску игру између самог рада и његовог примаоца. Кустоскиње су управо рачунале на трострукост тог односа; рачунале су с тим да галерија није само неопходан физички оквир у којем се посетилац креће, већ да је интеракција између посетиоца и простора конститутивна у процесу успостављања значења. Тако је, на пример, инсталација *Scores for Rotterdam* („Партитуре за Ротердам“), као галеријски превод гласовних експеримената изведених на одабраним градским локацијама (метро станица, подводни тунел који повезује обале реке Мас, подножје железничког вијадукта), била смештена у приземљу здања, у просторији чији један зид садржи прозоре који се протежу целом његовом висином (Фотографија 1). Инсталација је тако била изложена (и) погледу споља, дословно са улице града чији су простори и њихови

гласови уметничким гестом преведени у галеријски контекст. Граница између те две реалности, галеријске, уметничке, с једне стране стакла, и свакодневне градске, с друге стране, била је посебно порозна. Посетилац је могао, крећући се међу невидљивим телима „обученим“ у текстил а истовремено тако јасно присутним, доступним чулу слуха захваљујући гласу који су емитовала, да погледа и изван галерије, у видљива али нечујна тела (такође обучена у текстил) само да би му се тај поглед вратио назад као припадајући месту из којег је потекао. Гласови без тела и тела без гласова раздвојени (или спојени?) у несигурности и вишезначности заједничке егзистенције носе снажне поруке. Узнемирујуће, чак. Оне позивају посетиоца да се упита о видљивости и чујивости сопственог (не)сигурног и (више)значног постојања и о свом гласу као његовом привилегованом означитељу.

Насупрот описаној изложености архитектуре и гласова града, мултимедијална инсталација *a love poem* („Љубавна песма“) Френка Лејбовиција била је постављена у готово потпуном мраку. Пресекала су га висећа бела платна великих димензија на којима су биле дате странице партитуре (Фотографија 2). Осветљење је било везано за појединачне пултове, а посетиоци су га могли активирати по својој вољи, све у оквиру конструкције која подсећа на студио за снимање звука: пулт, на њему партитура, слушалице, беле рукавице и лампица, и висинска конструкција за доток електричне енергије. Галеријски простор овде није деловао само као окружење посетиоца, већ и као својеврсна сцена, и то врло онеобичена. Наиме, када би посетилац приступио инсталацији, упалио лампицу и ставио слушалице, он би пред собом имао партитуру сачињену према крајње провокативном извору (посреди је аматерски онлајн порнографски видео) и чуо би њено извођење – вокализације и звуке дисања. Контраст између „хладних“ техничких елемената, с једне, и „врућег“ текстуалног и звучног садржаја, с друге стране, чинио је целокупну инсталацију потпуно посебним искуством. Истовремено, посетилац као реципијент рада постајао би и део саме инсталације: онај који је гледан док у мраку чита и слуша *љубавну песму*. И то заједно са другим посетиоцима који би, за неким од преосталих пултова, ушли у ту исту игру.



Фотографија 2: Френк Лејбовици, *a love poem* (2019), мултимедијална инсталација, [photo by Aad Hoogendoorn]

Поступак онеобичавања овде се указивао као двострука игра одраза и њихових хијерархија: порно као свеприсутни, нормализовани *love* контекст данашњице са својом какофонијом звукова тела и „интонирања“ сладострашћа, и од-звук или даљина опере као историјског предлошка који се предочава слушатељу/слушатељки кроз аудитивни медиј порнографског. Залажење „иза кулиса“ или: демонтирање задовољства, његова преобразба у музички језик, подразумевали су и упошљавање конкретних, високо специјализованих техника научног и уметничког рада попут употребе класичне музичке нотације и етномузиколошке дијакритике (како би се забележиле специфичне флексије, микротони, „агогика“ секса) или визуелног сугерисања „праћења“ партитуре (уздаха, мрмљања, крикова, знаковитих пауза) током слушања, што је вештина коју поседују музичари – баш као што и секс, страст и поама постају техничке вештине које се упражњавају учењем и усавршавањем у хладним, сјајним контекстима порно продукција, али и у монтираној, чезнутљивој ’непосредности’ дељења аматерског снимања секса, тој готово паничној „симулацији након симулације“. Леибовицијев рад нас подстиче да се запитамо ли се и у доминантним облицима слушања у раном ХХИ веку, где из интимности сопствене собе можемо – не крочивши – да заправо искорачимо у *било које* звуковље, историјско, поп, замамно егзотично, древно – заправо у бити крије једна воајерска симулација *присутва*, баш као што је има и сам медијски посредован *sex tape*? Ако је, на концу, сам партитурни предлошак превођење нечег квази-интимног и непоновљивог у техничко и забележено, истовремено је и техничко-репетитивни аспект сниманог сексуалног чина преведен у интимну удомљеност „љубавне песме“ у тренираном гласу (у ходу од „аматерског“ актера до „професионалног“ певача), па су се ове категорије указале, помало иронијски, али у извесном смислу и збиљски, као трошне, преплетене и несигурне, подложне трајању и темељно еродирани новим онтологијама визуелног и слушног. Последњи, теоријски завртањ овом односу, напослетку, дало је и смештање инсталације у контекст изложбе, где су мрак и платно намењени једном погледу и уху, додатно појачали тензију између свечаног и иронијског, афекта скривеног у телу и симулације афекта вештим, оперским гласом, интимности чина сведеног слушања и екстимности *виђеног* (чутог) секса, али и: певања, опере, гласа самог.

Домени гласа у савременој уметности и култури.

У концепту изложбе могла се јасно назрети упитаност над *изрицањем* певајућег и говорећег гласа, над политичношћу-дејственошћу гласа у савременом друштву и медијској култури престилизованих, полираних, *heavily* процесираних попевки данашњице. Како, дакле, глас делује као интервенција, заступање, опомена, поготово имајући у виду његову нову, готово-савршену и медијски посредовану опну моменталне презентности и хиперестетизације? Видео рад Катарине Здјелар *Reading 'Europe Where Have You Displaced Love?'* истражује могућност да се у простору између певања и *запевања*, озвучавања поетског текста и вокалне амплификације искуства маргинализације и разарајућих последица идентитетских политика, постави питање о припадању и одбачености, о пристиглој кризи унутар „тврђаве Европе“, о обележеној позицији Другог који није нѐм, већ проговара, замера, иронијски пропитује. „Европо, белци свакодневно плују за нама у метроу. Они збиља верују да им седишта припадају рођењем. ... Мина и Бахар су отишли, не верујем да ће се враћати“ (Europe, every day

white people spit after us on the subway. They seriously believe that the seats are their birthright. ...Mina and Bahar have left, I don't think they'll come back). *Отворено писмо* шведске песникиње Атене Фарокзад (Athena Farrokhzad) упућено Европи, добро знани *itago* Европе као узвишене фигуре-перјанице на прамцу развоја човечанства суочава са узнемирујућим призорима миграната-дављеника на Медитерану, поновним буђењем фашизма и одбацивања по верској, етничкој и расној основи, док нам сабласт Розе Луксембург „шапуће да се смрзава“. У сасвим деридијанском кључу, Европа се представља као митска девица чије је тело овештало, а њен потенцијал за идентитетску и политичку *полифонију* на ивици да буде прокоцкан,² док је епистола коју је сачинила Фарокзад моћно сведочанство изневереног обећања, у којем се потиснути Други указују у својој пуноћи, огорчености и бесу. Однос певајућих гласова у филму Катарине Здјелар и забележених гласова које нам предочава поетски одломак јесте интертекстуалан и сложен, и подразумева испевавање тих различитих гласова са границе, посезање за Другим без тежње да му/јој се припише некакав фиксни идентитет, импровизацију, пој, читање и шапат/мрморење, тренутачну синергију четворо музичара чија спонтана „проба“ заправо и јесте произведена у запис, извођење, испресецано повременим кадровима дечје игре. Музика се опире фиксирању, прелазећи из кратких мелодијских мотива у инструментима у понављање једног тона, који на мах делује као остинато, а потом и као назнака (сенка) мелодијског финалиса са горњом малом секундом у виду конвенције „музички егзотичног“, да би се већ у наредном кораку претопила у узнемирујућу асоцијацију на сирене за опасност, и са уласком певачице која се поиграва фразом „I don't think“, у брујећи блок дисонанци, а потом прешавши у назнаку песме подржане дурском / модалном звучношћу у деоници гитаре, поново се расула у шапат, испробавање, тиху буку предсимболичког. Овде ваља споменути како лакановски филозоф Младен Долар објашњава политичност и идеолошку ситуираност гласа као присуства које измиче (идентитету, логици присвајања) када каже: „То је глас који ништа не говори и глас који се не може изговорити. То је тихи глас апела, позива, апела да се одговори, да се заузме позиција субјекта“.³ Управо су слојеви које чине певачицин глас који бруји, јача па утихне изговарајући фрагменте текста, певање без речи и кратки речитативи, уздаси, „расути“ шумови произведени шкрипом по корпусу инструмената и ритмички „откуцаји“ на *кахуну*, својеврстан одсев-знак идентитетског измицања, трауме и ускраћености – не само политичке, већ и суштинске несводивости оног унутрашњег у пројекцију чврстог идентитета и колектива, али и заузимања субјектне позиције са места Другог кроз једну рањену, али сопствену *гласност*, супстанцијалност измичућег гласа.

Занимљиву тезу о политичности гласа нуди и део визуелне поставке изложбе, подсећањем на историјске представе о слушању и *чујењу*, те на различите механичке „протезе“ и машине које ће помоћи да се звук отисне даље од места где је настао, у дословном и метафоричком смислу. Изложени цртеж језуитског научника Атанасиуса Кирхера (Athanasius Kircher) приказује уређај у облику спирале (*cochleato*), гигантски

² „Њено име можда носи нешто што још нема лице? Надамо се, страхујемо и дрхтимо – на шта ће личити? ... Је ли то она *персона* Европа коју мислимо да познајемо?“ (Žak Derida, *Други правас*, Београд, LAPIS, 1995, 10). Готово тридесет година касније у односу на тренутак када је Дерида писао ове речи, Фарокзад и Здјелар у суштини понављају иста питања, само изоштрена различитим „кризама“ које су уследиле, без доласка неке тачке разрешења.

³ Mladen Dolar, *Glas i ništa više*, Београд, Fedon, 2012, 172.

механички наутилус која спаја трг са приватним просторијама и доноси звук од споља једном слушаоцу у његовом личном простору (дворани). Илустрација је објављена у Кирхеровом знаменитом делу *Речник музике и музичара – Musurgia Universalis* (1650), вишетономном издању које на пост-схоластички начин карактеристичан за XVII век феномен звука третира у смислу подробног пописивања анатомије, историје, естетике и метафизике музичког звука и звукова природе, али и са знацима раног научног приступа музичкој материји и опсесије механичким звучним направама која ће ускоро преплавити Европу. Овде је глас јавности приказан у „замрзнутом“ превођењу између простора агоре и личних одаја где владалац има ексклузивну привилегију да прислушкује поданике, али и да слуша какофонију других звукова који допиру од споља. „Излаз“ кроз који се емитује сакупљени звук приказан је у облику људске бисте која тако непосредно збори моћнику који је у позицији да слуша. Концепцију оваког антропоморфног аутоматона Кирхер ће доцније развијати у делу *Phonurgia nova* под називом *statua citofonica*. Када се, међутим, смести у тренутни контекст свеprisутности и (илузије) поседовања „светског звука“ у доба Интернета, овај специфични барокни спој науке и магије стиче нове импликације.⁴ Најпре, овај далеки приказ звучног аутоматона који преноси информације (али и забавља), сагледан на фону технолошке вреве двадесет првог века где се запитаност над пореклом и начином преношења звука најчешће потпуно потиरे у механичком чину конзумирања и без могућности верификације, делује истовремено невино и опомињуће. У чему се састоји опомена? Најпре, у позиву да се изнова премери идеја „присутности“ гласа, веродостојности онога што чујемо, а чије невидљиве канале, изувијане путеве и „тубе“ пренете на микронску скалу доживљавамо као аутентично, непатворено присуство у феноменолошком, естетском, па и у политичком смислу. Потом, цртеж нас тера да се суочимо са зазорним приказом растеловљеног гласа, гласа као објекта, али: и немогућности да досегнемо Другог пуким чином слушања. Или, ако се опет послужимо Доларовим речима, „ако постоји неки празан простор у којем глас одзвања, тада је то једино празнина Другог, Други као празнина. Глас нам се враћа кроз петљу Другог и то што нам се враћа од Другог јесте чиста другост онога што је изречено, односно глас“.⁵ Кустоска интервенција у виду суочења Кирхеровог приказа аутоматона који „прикупља“ и појачава спољни звук са новим звучним машинама које емитују глас приказаним на изложби, стога, функционише на неколико нивоа: најпре, као излагање исечка документације дуге историјске чежње да се звук растелови, пренесе и механички копира; потом, и као пропитивање статуса гласа-објекта, што јесте лајтмотив којим је проткана целокупна изложба и којим је снажно подупрт њен теоријски концепт; напослетку, и као опомињање на то да нисмо увек склони да се критички позабавимо надзирањем и манипулацијом (гласом) у контексту бивања грађанима, а о чему је нужно размишљати у светлу технолошко-информатичке макроинфилтрације у свакодневицу и пристижућих, још ближих односа телесно-машинског који су на хоризонту.

Афективно-политичка димензија *колективног* гласа предмет је обраде у аудио инсталацији и перформансу Јана Адрианса. Уколико у радовима Здјелар и Кирхера глас јесте приказан као изолован, индивидуализован, како у контексту емитовања, тако и

⁴ Cf.: Lamberto Tronchin et al., „The marvellous sound world in the 'Phonurgia Nova' of Athanasius Kircher“, *The Journal of the Acoustical Society of America*, 123(5), 2008, 4187.

⁵ Mladen Dolar, op. cit., 218.

рецепције, Адриансова звучна инсталација под називом *Swarming chants* („Напеви ројења“) настоји да засече у звучно пулсирање великих и спонтаних колектива и једновремено укаже на релациону природу идентитета, узимајући звук навијачких група са разних места и рекомбинујући га у звучни објекат који се њише, лишен својих конкретних месних, политичких и културалних референци. На трагу тезе о природи „мноштва“ у биополитичком тумачењу колективног делујућег субјекта, Адрианс одабира да звук навијачких трибина прикаже као оспољење логике „роја“, где индивидуалност мора да устукне пред чињеницом да појединац постаје чинилац у склопу мноштвеног „тела без удова“. Појединачност индивидуалног гласа чили, као што и бледи чињеница да су навијачки репертоари специфични бриколаж локалних и глобалних исечака поп културе, химни, патриотских песама, дечијих напева, па чак и појединих оперских одломака – звук се третира као материја којој је одузета првобитна семантика, и који стога постаје сонорна пластика која се може додатно обликовати и другачије ослушнути. Из удаљене тачке коју рад заговара, то запевање, брујање, гibaње делује као готово сетно оглашавање једног омасовљеног тела које до нас допире акузматички у виду таласа, делокализованог звука *роја*, и где се појединости препирања, политичких порука и идентитетских изрицања губе у корист великих структура чији смо (вољни или невољни) део. У извесном смислу, монтажа присутна унутар Адриансовог рада одражава и концепт саме изложбе у којем се употреба гласа у/око/поводом опере такође из посматрачке позиције „одозго“ може сагледати као патерн или међусобна *игра* више уметничких остварења повезаних у синтетском, игривом и теоријски производном маниру у (могућ) образац пост-оперског.

Да данашњи колективи претпостављају и измештеност гласа у дигиталну културу, приказао је хор сачињен од близу педесет људских, хуманоидних и пост-хуманих бића која скупа певају у мултимедијском 3D остварењу *No Man II* (2017) Хо Цу Нјена, анимацији пројектованој на велику огледалну површину која као да „увлачи“ посматрача у уметников „секундарни свет“, поникао на хибридном споју митолошких матрица и популарне културе. Ако се у претходно поменутом раду људски колектив у извесном смислу дехуманизовао, овде су виртуелни људи, анатомске фигуре, киборзи, животиње и химере са знацима митског, етничког/расног и сваког другог порекла, који делују као да су насумично прикупљени из различитих кутака виртуелних анимираних светова, приказани као интегрални део свакодневице, као наше екстензије расуте кроз историју и културе које потражују своје право на припадност човечанству. На бесмртне стихове Џона Дона⁶ (John Donne) (Ниједан човек није острво, само по себи целина / Сваки је човек део Континента, део Земље...), њихово певање изведено је у преплету истакнуте солистичке деонице поверене певачици, дијалога женског и мушког гласа са овлашним знацима тоналности, те густог и слободно третираног хорског слога, у лаганом темпу и на свечан начин. Рад укључује личну тачку гледишта уметника у смислу пропитивања смештености његове сопствене културе (азијске, сингапурске) у свет који делимо, што се може сагледати у извесним визуелним знацима, али и текстуалним интервенцијама (у одломку Доновог текста, реч „Европа“ мења се речју „Малаја“ што је стари назив за федерацију која је укључивала и Сингапур). *No man II* такође позива на сагледавање начина путем којег фикционализујемо, стварамо,

⁶ Стихови су преузети из Доновог прозног рада *Devotions upon Emergent Occasions – Meditation XVII* (1624).

приповедамо (а онда, и певамо) различите колективе – на самом крају извођења, и слушалац/слушатељка појављује се као одраз међу ликовима у огледалу.

Певајуће тело/певани глас као изложбени објект: опера је (поново) на сцени!

Извесне сете има и у начину на који је опера, као исходна тачка целокупне изложбе, допирала до посетилаца. Њен излазак из институционалних граница оперске куће и улазак у поље визуелних уметности, својеврсно „инсталирање оперског“, ⁷ догодило се уз радикалну фрагментаризацију и делимичну ликвидацију њених традицијом установљених елемената. Постављајући у фокус вендрилоквистички јаз између певајућег тела и певаног гласа, између онога што се чује и онога што се види на оперској сцени и искорачујући у преиспитивању те релације у простор аутоматизованог и/или технолошки генерисаног транс- или постхуманог света, представљени радови су на узбудљив начин преиспитали критичну тачку ресемантизације односа између та два елузивна, али за оперу ипак конститутивна елемента, као онога што 'оперу чини оперском'. ⁸ Та расклопљена машина, чији гласови се осамостаљују од извора који их је произвео, тражећи при том звучну резонанцу и симпатетичку вибрацију других окружујућих звучних и беззвучних тела, као и емпатичну емоцију свог некадашњег 'гледајућег слушаоца', донела је – у носталгичном одразу сопствене 'грандиозне' прошлости – неколико занимљивих преиспитивања саприпадности и (де)синхронизованости гласа и тела.

У перформансу Јенеке ван дер Путен на делу је тријалог између гласа који је већ произведен и враћа се свом пошиљаоцу са информацијом како о себи тако и о физичким својствима изведбеног простора, гласа који је у датом тренутку у процесу одашиљања, и резонантог тела перформерке као извора и реципијента. Она се креће простором, ослушкује како њен глас путује и какву информацију јој враћа натраг и на лицу места импровизује једногласне или двогласне вокализације које звуче час хумано, час потпуно деуманизовано и, чак, ослобођено од сваке директне референцијалности. Казати да је ово извођење виртуозно у потпуности би промашило објект, а, опет, слушно искуство је веома интензивно: гласови који умножавају животни пулс свог примарног извора распршујући се простором и испуњавајући га готово опипљивом сонорном густином попут некакве акустичне верзије електронског лупинга, и који истовремено озвучавају иначе нечујне бетонске зидове дајући живот неживом, егзистирају на магичном хоризонту реалности и магије. Попут самог хуманог живота, уосталом.

Истраживање границе између људског тела и њему припадајућег гласа, с једне, и трансформације, транспозиције и идентификације тог гласа са референцијалношћу нехуманих гласова – анималних (птичјих) у перформансу Сузане Волш и сигналних звукова возила хитних служби у раду Пола Елимана – с друге стране, покренуло је размишљања о томе колико је та граница не само танка, него управо подложна интервенцији споља. И колико је интензивно човеково чулно искуство те интервенције. У перформансу Сузане Волш преиспитивање те границе је стављено у службу преиспитивања саме музике. Перформанс подразумева наслојавање звучних материјала (електронског звука, гласовних импровизација и музичких фраза) у недвосмислено

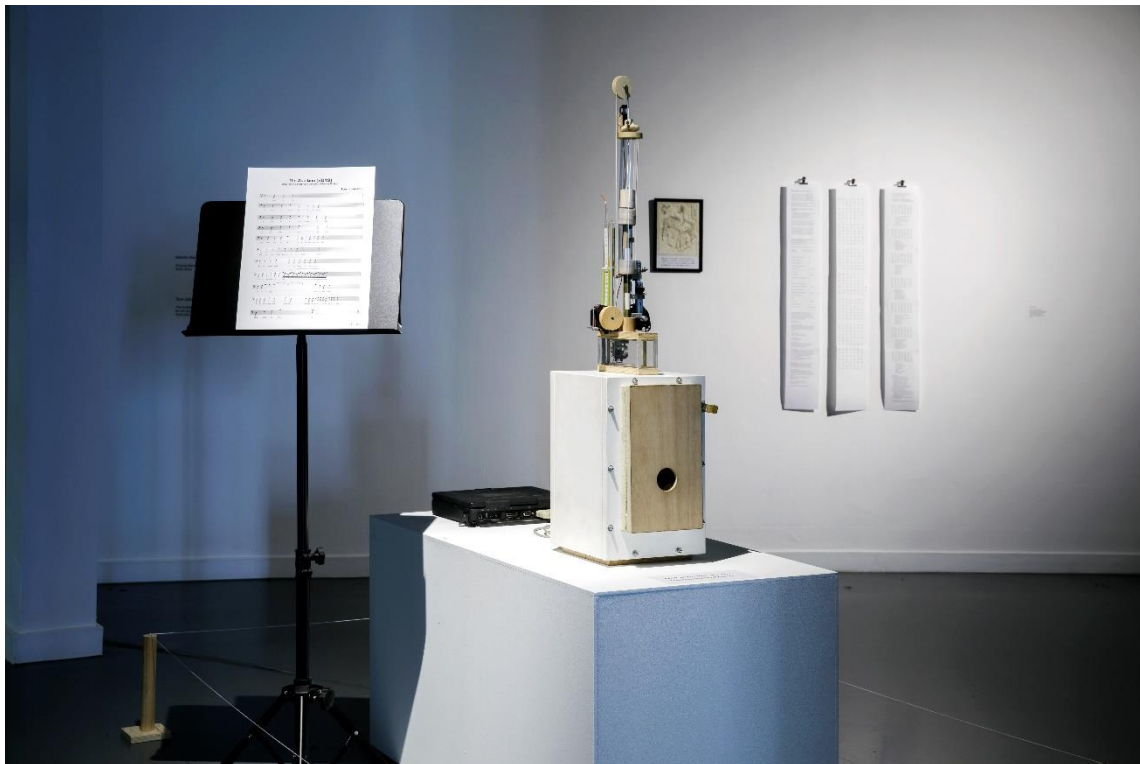
⁷ Novak, Jelena, *Operofilia*, Beograd, Orion Art, 2018, 75–97.

⁸ Jelena Novak, „Operско (operatic), predlog za definisanje pojma“, u: Ibid., 75–78.

музичком одвијању од квазианђеоске полифоне еуфоније поступно вођених деоница женских гласова, преко постепене трансформације хуманог гласа у птичји цвркут и разноврсних концертантних дијалогизирања птичјег камерног ансамбла и хуманог/анималног гласа до фактурно засићеног цвркутања, гакања, крикова, попут одлучног изричаја „(и) ја сам музика!“. У раду Пола Елимана музичка структура је такође јасна. Чине је уводни соло, дует у оквирним и ансамбл са издвојеним солистом у средишњем сегменту, а сложена значењска мрежа овог рада плете се на основи намерних прекида између звука, слике и догађаја, с једне, и неочекиваних кореспонденција које се међу њима јављају, с друге стране. Еманциповани од свих „стандардних“ техника које износе на видело механизам и „прокрвљеност“ вокалног апарата свог домаћина, хумани гласови се у овом раду преображавају у дехуманизоване машине: у завијајуће сирене, чија референцијалност је све само не једноставна. Глас машине долази из људског тела. Али, тај глас се иначе чује само онда када долази у спас – управо људском телу. У ком кључу читати овај рад? Ко има власт над ким: људско тело над гласом машине или машина над људским гласом и телом? Ова питања су додатно потцртана сценичношћу саме изведбе, будући да су извођачи помешани с публиком и започињу извођење ненадано, интервенишући у неку текућу ситуацију не само звучно, већ и гестом и кретањем.

Ако смо као слушаоци у радовима Ван дер Путенове и Волшове могли да осетимо извесну очаравајућу магију човековог гласа, у Елимановом раду пре бисмо могли говорити о дози нелагоде. А она је обележила и инсталацију Мартина Ричеса и Тома Џонсона. Ричесова *Singing Machine* је синтетизовани глас произведен машином уз подршку оператера (или: механички уређај који производи нешто налик гласу) (Фотографија 3). На отварању изложбе ова певајућа справа је у неколико наврата, када се окупи одговарајући број слушалаца, изводила кратку арију *The Audition* Тома Џонсона, осмишљену тако да демонстрира могућности машине, а уједно и да, уз неопходну подршку партитуре понуди својеврстан ауторефлексивни коментар о мукама и тежњама (механичког) певача који покушава да се „пробије“ на оперској сцени. Производећи имитацију вокалних вибрација људског говорног апарата, уз помоћ механичких еквивалената у виду „усана“, „ларинкса“, „језика“, овај оперски Франкенштајн звучи *unheimliche*, но тај звук није миметички и отргнут од тела као у случају савремених технологија што верно опонашају људски глас, већ узбудљиво несличан – хомологан, а опет друкчији, туђински, отворено артифицијелне материјалности. Са амбитусом октаве и могућношћу да артикулише самогласнике (а, е, и, о, у), *Singing Machine* је у стању да изведе кратке мелодије, чији се текст може разумети уз помоћ партитуре. У Џонсоновом распису то су силабични певани стихови, кратки речитативни одломци који најављују жељу машине да наступа у опери и указују на њена ограничења (I can only pronounce vowels), премда се ова скромност премеће у духовито констатовање да је у ери брзог слушања у којој се не застаје дуже над текстом/партитуром/историјским окружјем музике који захтевају дуже и дубље инвестирање, „разумљивост“ често колатерална штета, у дословном и пренесеном значењу (So you have to read the text/But that is true in many operas today). Машина демонстрира и своју техничку и интерпретацијску спретност мелизматичним вокализама изведеним у ситним ритмичким вредностима на речима попут „брзо“ (I can sing very fast), или дугим држаним тоновима (And for a long time on one breath),

успостављајући тиме иконички однос између вербалног и звуковног знака. Примећујемо да се фрагментираност и спектакуларизација присутни на сценама данашњице, у поставци ове изложбе заснованој на постулатима пост-драматске опере, укидају и сврховито презначају, нудећи заинтересованим слушаоцима/слушатељкама да у развалинама некадашњег слушања и бивања у историјским традицијама музике, не наседну на доминантну, медијску и „углачану“ слику оперског која често настоји тек да реанимира окамењену слику прошлости, већ да, уместо тога, завире у бочне путеве, осмотре линије развоја које на свеж начин ураћају у архив оперске прошлости, те тако и ослушну нове и несвакидашње савезе, попут хора људско-машинских гласова.

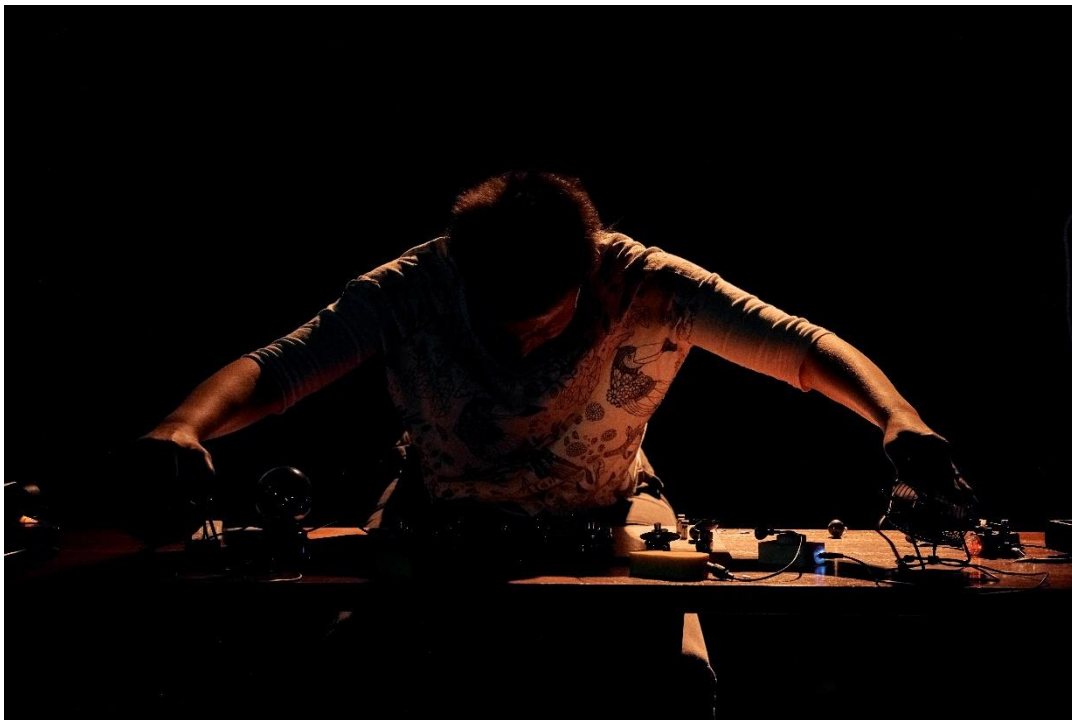


Фотографија 3: Мартин Ричес, *Singing Machine* (2010 –2013) изводи арију *The Audition* Тома Џонсона (2019), инсталација, [photo by Aad Hoogendoorn]

Тај синтетизовани *оперски глас* није, тада, хомункулус скривен у конструкцији, већ може бити изнова призван анимистички принцип који се обзнањује „певањем“ машине, и чији је глас довршење једног далеког сна, попут одјека Кирхерових скица, а свакако и, за разлику од до савршенства доведених технолошких синтетизација људског гласа (сетимо се само „говорећих софтвера“!), у својој (не)разумљивости помало и магичан.

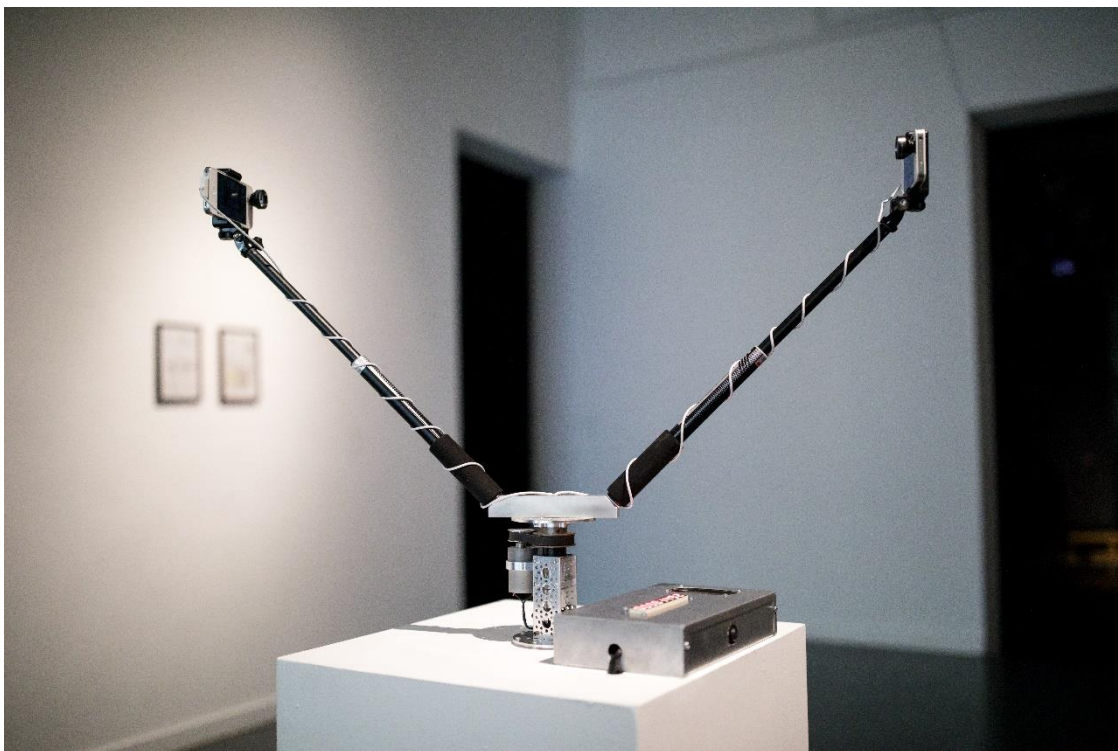
Кустоско умрежавање гласова и историјата механичке производње певајућег гласа специфично резонира и са радом Јасне Величковић, у којем се такође пропитује сублимни, пост-хумани потенцијал певања и *гласања* неживих објеката. Троделна инсталација *Opera of Things* („Опера ствари“) Величковићеве проистиче из концепта „Internet of Things“: као што „интернет ствари“ подразумева ширење могућности преноса података на мрежу свакодневних предмета, механичких и дигиталних уређаја, тако се у раду Величковићеве концепт гласа проширује изван домена живих бића на

звуче које прозиводи електромагнетно поље уређаја (пуњача, даљинских управљача). Три дела инсталације обухватају арију „Лепотица 3.2 Волта“ за пуњач, дует „Дива и Звер“ за великон, инструмент који је конструисала сама композиторка, и женски квартет „Офелија“ за групу пуњача. Ови „предмети“ – само наизглед нема и хладна метална или пластична кућишта, а заправо ризнице најразличитијих звучкова, од готово опипљиво робустних ниских, до врло финих и деликатних високих – добили су свој глас путем покрета композиторке/перформерке. Посебност тих предмета/инструмената јесте, поред осталог, у томе што у производњи музичког звука практично нема паузе: сваки покрет уметнице генерише неки звук (Фотографија 4). Посреди је радикално преосмишљавање традиционално схваћеног извођаштва: нема експресивног геста, нема афекта, нема емоције, нема никаквог „вишка“ који трансцендира сирову механику производње тона и нуди се као естетска вредност самог извођачког чина. Овде је на делу дословност улога инволвираних тела (перформерке и инструмента) и њихова тотална, унеколико и магична, међузависност. Објектност, демаскирање, презентност самог извођења на посебан начин активира чула: *све* што се чује и види постаје део музике и *све* је део доживљаја. Стога се на извођењу ових радова не могу затворити очи – не само као у опери, него и више од тога. Још један елемент у мозаику преосмишљених елемената музике и/или опере јесте сложени вишезначни однос између процеса компоновања, импровизације, композиције као довршеног производа и извођења, где је сам процес компоновања померен уназад на одлуку не само о избору предмета/инструмента, већ и на њихову диспозицију, која предодређује шта је могуће извести, то јест какав звук и структуру је могуће добити. Када је то одлучено, компоновање/импровизација/извођење улазе „у игру“, пресецају једни друге, уписују се једни у друге, чине те равни међусобног спајања/разилажења флуидним те је, сагласно томе да у одређеном степену сваки од тих домена подразумева елемент новог, и њихова резултанта (композиција) увек другачија.



Фотографија 4: Јасна Величковић, *Opera of Things* (2019)
[photo by Yoon Kwan Hee]

Инсталирање оперског у овим радовима реализовано је на још један начин. Наиме, „тело“ оперске солисткиње/извођача/пуњача у арији било је изложено у истој просторији као и два анатомска цртежа (1745–46) Жака Фабијена Готијеа д’Аготија (Jacques Fabien Gautier d’Agoty), на којима је реалистично, са свим мускуларним и органским детаљима у дословности црвене боје, представљена анатомија говорног апарата на једном, и дисајног апарата на другом цртежу. Квартет пуњача је био у непосредној близини инсталације *Singing Machine/Audition* и техничких нацрта за Ричесову направу, а дует – у истој соби у којој и Кирхеров цртеж звучних аутоматона, репродукција гравуре *Sirènes a voyelles et résonateurs buccaux* („Сирене са осмогласницима и усним резонаторима“, 1900) Жоржа Ренеа Мари Маража (Georges René Marie Marage) и интерактивна кинетичка скулптура *A Truly Magical Moment* („Истински магичан тренутак“) Адама Басанта. На такав начин добијене су три праве мале оперске сцене чији су гласови/тела имали и своје дводимензионалне тихе антиподе, све то у констелацији која се, упркос свим технолошким и медијским интервенцијама, преобликовањима и демонтирањима снажно показивала управо, како је то исказано у наслову Басантиног рада, као истински магична. За магију је, по Басанти, потребан пар који жели да буде (поново) уједињен, два ај-фона, апликација ФејсТажм, интернет и само минут времена: позивом на дате телефонске бројеве пар покреће инсталацију – кружно кретање телефонских апарата у темпу од лаганог до брзог и назад – уз сукцесивно надовезане фрагменте увертире *Ромео и Јулија* Петра Иљича Чајковског, *Мадам Батерфлај* Пучинија (Giacomo Puccini) и поп хита *Reunited* дуа Пичиз и Херб (Peaches and Herb).



Фотографија 5: Адам Басанта, *A Truly Magical Moment* (2016), интерактивна кинетичка скулптура, [photo by Aad Hoogendoorn]

Телефонски апарати, екранима окренути један према другом, поново – али у дирљивој инверзији – одигравају клишеизирани представе заљубљених парова око којих се свет окреће и време пролази док се они нетремице гледају право у очи, чула неосетљивих ни за шта око себе осим једно за друго (Фотографија 5). Та магична прикованост за објект жудње, који готово соматски осећамо као свој, а он нам измиче све даље и даље, можда јесте и поетизована срж ове целокупне приче о гласу који се одметнуо од свог (оперског) тела. Она се, *mutatis mutandis*, транспонује и на поглед и ухо посетиоца који у представљеним креацијама пост-оперске магије треба (и може!) да пронађе свог пара и да се препусти чаролији.

Цитирана дела

Derida, Žak: *Drugi pravac*. Beograd: LAPIS, 1995.

Dolar, Mladen: *Glas i ništa više*. Prev. Iva Nenić. Beograd: Fedon, 2012.

Novak, Jelena: *Operofilia*. Beograd: Orion Art, 2018.

Tronchin, Lamberto et al.: „The marvellous sound world in the 'Phonurgia Nova' of Athanasius Kircher“, *The Journal of the Acoustical Society of America*, 123(5), 2008, 4184–4190.

Сажетак

Изложба *Post-opera* је сложен и провокативан кустоски и ауторски пројект који су потписале историчарка уметности Крис Дител и музиколошкиња и теоретичарка опере и медија Јелена Новак. Ова изложба је имала за циљ да, у међусобном сапостављању и огледању визуелних уметности, технологије и опере, преиспита вишезначне и променљиве релације између гласа и (људског) тела. У међусобном уодношавању ових домена глас је постављен као ексклузивни означитељ оператичности саме опере, а однос између гласа и тела као равноправан у процесу производње значења. Изложба је обухватила неколико жанровски и медијски различитих сегмената: поставку изложбе у галерији, периодичне „активације уживо“ у простору изложбе, у простору галерије или на одабраним „отвореним“ локацијама града, перформансе, вокалну радионицу и симпозијум.

Изложба је покренула три кључна питања. Прво, посреди је позиција кустоса као уметника и изложбе као форме уметности. У помаку од пуког стављања знака једнакости између чина селекције и чина стварања ка дубинској ауторефлексији подједнако процеса излагања, колико и самог стваралачког и извођачког процеса, кустоскиње су однос између ових категорија издигле како на ниво поетичког, тако и на раван методолошког принципа кустоског рада као уметничког рада. Друго, реч је о вишеструкости домена гласа у савременој уметности и култури. У концепту изложбе могла се јасно назрети упитаност над *изрицањем* певајућег и говорећег гласа, над политичношћу-дејственошћу гласа у савременом друштву и медијској култури престилизованих, полираних, *heavily* процесираних попевки данашњице. Глас се указао као означитељ маргинализације и разарајућих последица идентитетских политика, односа моћи дејњтвујућих у његовом растеловљеном присуству, невидљивим каналима трансмисије и позицијама примаоца, релационе политике колективних идентитета конструисаних како у свакодневной тако и у дигиталној 'реалности'. Треће, изложба је проблематизовала вентрилоквистички јаз између певајућег тела и певаног гласа као оно што 'оперу чини оперском'. Ступајући у поље аутоматизованог и/или технолошки генерисаног транс- или пост-хуманог света, представљени радови су на узбудљив начин преиспитали критичну тачку ресемантизације односа између та два елузивна, али за оперу ипак конститутивна елемента.