

Ivana Ančić

studentkinja doktorskih studija, Univerzitet umetnosti, Beograd
ancic.ivana@gmail.com

Ambijentalna muzika kao praksa popularne umetnosti

Apstrakt: Ovaj rad se bavi tumačenjem i funkcijom fenomena ambijentalne muzike na komparativan način. Uzimajući godinu 1950. kao polaznu tačku, poređiću ideje Erika Satija o *Muzici nameštaja* sa idejama ambijentalne muzike Brajana Ina. Sati se smatra začetnikom ambijentalne muzike, kao prvi kompozitor koji je svesno razmišljao o tome kako je muzika uvek i neizbežno prožeta zvucima ambijenta. Muzika koju Brajan Ino stvara skoro trideset godina kasnije ima uporište u Satijevom konceptu primene ambijentalne muzike i podrazumeva stav da muzika treba „da traje i da predstavlja okruženje“ (Brian Eno, „Ambient Music“, 2014). Teoretske osnove ambijentalne muzike mogu se porediti sa američkim minimalistima i umetnošću životne sredine (*environmental art*). Fenomen auditivne percepcije i Adornovo tumačenje pojma *regresivno slušanje* su takođe od značaja za razumevanje ove problematike. Cilj rada je da se prouči umetnički aspekt ambijentalne muzike, koji ima primenu daleko širu od sveta umetnosti. U tom smislu biće ukazano na razlike između ambijentalne muzike kao umetničkog ‘dodatka’ svakodnevnom životu i ambijentalne muzike kao sredstva kojim se ‘kontrolišu’ ljudsko ponašanje.

Ključne reči: kritička teorija, Frankfurtska škola, ambijentalna muzika, *aura*, minimalizam

Uvod

Polazeći sa platforme kritičke teorije koju su zastupali neki od najznačajnijih predstavnika Frankfurtske škole – Adorno (Theodor W. Adorno) Horkhajmer (Max Horkheimer), Benjamin (Walter Benjamin), Markuze (Herbert Marcuse), baviću se fenomenom ambijentalne muzike od pojave muzike Erika Satija (Erik Satie) dvadesetih godina 20. veka do koncepta ambijentalne muzike Brajana Ina (Brian Eno) iz sedamdesetih godina. U pristupu određenoj tematici koristiću se metodama

diskurzivne i komparativne analize. Teza koju zastupam glasi: ambijentalna muzika je moćan medij društvene transformacije. U tom smislu, razmatraću pitanje koje je od značaja za procese društvene transformacije: na koji način zvučno okruženje utiče na identitet, ponašanje, komunikaciju i kreiranje privatnog i javnog prostora? Sa tim u vezi, neophodno je napomenuti da se danas, sa stanovišta studija kulture, Adornova kritika popularne muzike prihvata sa rezervom. Razlog tome je vremenska distanca, odnosno činjenica da je iz perspektive i vremena u kome je Adorno živeo pogled na muziku svakako morao biti drugačiji u odnosu na današnji diskurs o muzici. Moja namera nije da preispitujem i kritikujem Adornovu tezu o tome na koji način se muzika, umetnost i kultura 20. veka međusobno uodnošavaju u okviru celine društvenih praksi. Umesto toga, ponudiću neke sugestije o tome kako se neke od Adornovih teza o popularnoj muzici mogu tumačiti sa ciljem prevazilaženja njegovog često vrlo dogmatskog i ekstremnog teorijskog suda.

Trajektorije ambijentalne muzike

Treba imati na umu da ambijentalna muzika, ili muzika koja služi kao 'pozadina', nije nastala u drugoj polovini 20. veka – muzika se na ovaj način koristila od kako postoji. Od sedamdesetih godina nadalje, o ambijentalnoj muzici se govori na poseban način, drugačije nego ranije. Kompozitori koji stvaraju zvučnu pozadinu našem svakodnevnom životu pojavljuju se tek kada je naše prirodno zvučno okruženje postalo i suviše bučno. Ambijentalna muzika pruža prijatnu i osvežavajuću alternativu žurbi i metežu javnih prostora i istovremeno nam omogućava da obratimo pažnju na nju ukoliko to želimo. Po definiciji, ona odbacuje ideju koncertne sale, nije joj potreban sterilan, tihi prostor, ona je deo života gde god da se on dešava: „kućni muzički stub, instalacija u galeriji, vokmen, prolaz između rafova u supermarketu, neki neuobičajeni javni prostor, sve su to mesta na kojima se može pojaviti.“¹ Prema ovom viđenju, ambijentalna muzika je zvučna pratnja našim svakodnevnim zadacima, u savršenoj ravnoteži sa prirodnim zvučnim okruženjem, pri čemu nijedno od njih ne narušava ovo drugo. Kao što je Murej Šefer (Murray Schaeffer) objasnio, koncertna sala se pojavila u urbanom prostoru tek kad je on postao suviše bučan za izvođenja na otvorenom.² Stoga, o produkciji i plasmanu koncepta ambijentalne muzike možemo da govorimo islučivo kao o savremenom fenomenu.

Postavangardne muzičke produkcije su započete na nekoliko planova tokom šezdesetih i sedmadesetih godina prošlog veka. Za uspostavljanje veze sa ambijentalnom muzikom nakon Drugog svetskog (koja je predmet mog istraživanja) među ovim produkcijama je posebno bilo važno: (a) uspostavljanje minimalne muzike (Rajli /Terry Riley/, Glas /Philip Glass/, La Monte Jang /La Monte Young/, Rajh /Steve

¹ Murray R. Schaeffer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1994, 103.

² Ibid, 103.

Reich/) i (b) narušavanje čvrstih granica između visoke umetničke muzike i popularne masmedijske muzike, odnosno, između žanrova visoke i popularne muzike (npr. filmske i koncertne muzike) u kasnom kapitalizmu, u praksama brojnih umetnika: Dejvida Bouvija (David Bowie), Brajana Ina (Brian Eno), Lua Rida (Lou Reed), Lori Anderson (Laurie Anderson)...

Adorno: kulturna industrija

U cilju trasiranja puta kojim se ambijentalna muzika kretala od svog nastanka do danas, smatram da je važno da se odrede različiti diskursi kojima su tumačene prakse koje su prethodile ambijentalnoj muzici, a među kojima je svakako popularna muzika.

Teodor Adorno i Maks Horkhajmer, glavni predstavnici Frankfurtske škole i osnivači Instituta za kritičku teoriju, uveli su termin *kulturna industrija* u studiji *Dijalektika prosvetiteljstva*³ i time formulisali utemeljujući diskurs za današnje studije kulture i društva spektakla. Pod pojmom kulturne industrije podrazumeva se skup društvenih institucija koje proizvode razne aktivnosti koje se prezentuju ljudima, a sa ciljem stvaranja i održanja sistema zabave. „Zabava i svi elementi kulturne industrije postojali su davno pre nje. Kulturna industrija može da se pohvali da je odlučno sprovela često nespretnu transpoziciju kulture u sferu potrošnje, da je to uzdigla u princip, oslobodila zabavu nametljivih naivnosti i popravila kvalitet robe.“⁴ U uslovima poznog kapitalizma zabava je mentalni odmor od rada, beg od svakodnevne rutine i svojevrsna nagrada za postignute rezultate. Centralna ideja kapitalističkog poretka je pacifikovanje radničke klase da bi ona prihvatila kapitalizam, odnosno uljuljkivanje, otupljivanje mase da se ne bori i ne buni protiv sistema. „Usled izjednačavanja kulturne proizvodnje sa bilo kojom drugom vrstom proizvodnje dolazi do promene samog robnog karaktera umetnosti. Robni karakter nije nešto novo: ali da se to rado priznaje, a umetnost odbacuje svoju autonomiju i ponosno se svrstava među potrošna dobra, čini draž novine. Čista umetnička dela koja negiraju robni karakter društva već samim tim što slede svoj vlastiti zakon bila su uvek ujedno i roba.“⁵ Proces standardizacije zajednički je za svaku robu, dok je proces pseudo-individualizacije samo prevara kulturne industrije, jer je individualizacija, zapravo, ideološki proces koji skriva proces standardizacije. „Potrošač postaje ideologija industrije zabave, čijim institucijama ne može da umakne. Sve ima vrednost samo ukoliko se može zameniti, ne po tome što samo jeste. Upotrebna vrednost umetnosti, njen bitak važi im kao fetiš, a fetiš, njihova društvena procena koju smatraju rangom umetničkog dela, postaje jedina upotrebna

³ Adorno, Teodor, Horkheimer, Max, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo, Veselin Masleša–Svjetlost, 1982, 126–172.

⁴ Ibid, 77.

⁵ Ibid, 92.

vrednost, jedini kvalitet u kojem uživaju.⁶ Tako i muzika dobija robni karakter, tj. postaje vrsta robe prilagođena industrijskoj proizvodnji, odnosno, kako Adorno kaže „muzika postaje robni artikal“⁷.

Adorno: regresija slušanja

Jedna od najvažnijih distinkcija koju treba napraviti kada je u pitanju stil ambijentalne muzike jeste ona koje se tiče pitanja *aktivnog* i *pasivnog* slušanja koje je davne 1938. godine Adorno definisao u svom eseju *On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening (O fetiškom karakteru u muzici i o regresiji slušanja)*.⁸ U ovom eseju Adorno razmatra pitanja koja su i dan danas relevantna za oblast muzičke produkcije i recepcije muzike. Ambijentalna muzika ‘ruši’ mnoge Adornove teorijske poglede – stil ambijentalnih kompozicija ima sopstveni koncept i razlog opstanka, kao održiva umetnička forma, uprkos tome što je i na nju moguće primeniti neke aspekte Adornovog kriticisma. Postoji nekoliko kritičnih pitanja u vezi sa primenom ambijentalne muzike: jedno od najvažnijih je da smo mi kao individue i slušaoci u kapitalističkom, ekonomskom sistemu obeshrabreni da muziku slušamo na strukturni način i da smo izgubili slobodu izbora muzike koju slušamo. Iako bi neki muzikolozi kritikovali pomenuti Adornov esej zbog njegove marksističke orijentacije, esej se sam po sebi izdvaja od marksistički orijentisanog stava. Ovaj esej, sa jedne strane, veoma jasno ocrtava rast i razvoj kulturne industrije a, sa druge, ističe ‘pad’ estetskog odgovora pojedinca u kapitalističkom društvu. Važan koncept koji Adorno u ovom tekstu postavlja odnosi se na regresivno slušanje koje nastaje kao posledica pasivnosti slušalaca. Adorno tvrdi da smo mi kao slušaoci i konzumenti izgubili slobodu izbora i mogućnost za svesnu percepciju muzike. Takođe, on tvrdi da se pasivni slušaoci ponašaju kao deca; iznova i iznova, uporno i tvrdoglavo zahtevaju jedno jelo koje im je nekad bilo služeno. Adorno dalje još oštrije trdi da su slušaoci postali ‘nasilno retardirani’. Ta regresija je povezana sa mašinerijom muzičkog biznisa, distribucijom i reklamiranjem, jer je regresivno slušanje povezano sa produkcijom kroz mrežu distribucije, a posebno kroz reklame. Na ovaj način, sva muzika prolazi kroz uski kanal i najveći deo nje najčešće završi kao korporativni zaštitni znak. „Monopolistička proizvodnja nudi svakome isto, ali postoji tržišna nužnost prikrivanja ove represivne jednakosti, jednakosti koja vodi do manipulisanja ukusa, do individualnog privida oficijelne kulture koja raste nužno proporcionalno sa likvidiranjem individuuma.“⁹

Regresija slušanja je složeni koncept koji je Adorno kritički razmata i u kontekstu rada kompozitora i u kontekstu recepcije muzike. ‘Ometano slušanje’ je ono što je,

⁶ Ibid, 93.

⁷ Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 208.

⁸ Theodor Adorno, *On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening*, <http://elenarazlogova.org/hist452w07/adorno.pdf>, acc. 21. 01. 2012.

⁹ Tatjana Velimirović, „Kultura i/ili obmana“, *Filozofija i društvo*, br. 1, 2008, 318.

prema njegovom mišljenju, uzrokovalo pasivnost, a ta pasivnost je dalje vodila do još veće pasivnosti u masama, te do mogućnosti formiranja fašističkog društva. Pasivno prihvatanje umetnosti, prema Adornu, vodi pasivnom prihvatanju politike, što to se po svaku cenu trebalo izbeći. Njegov stav je da muzika treba da neguje aktivnu praksu strukturalnog i kritičkog slušanja.

Adorno u ovom eseju tumači i pojam *dekoncentracije* i objašnjava da je „dekoncentracija perceptivna aktivnost koja priprema put za zaboravljanje i naglo prepoznavanje masovne muzike“¹⁰. Njegova poenta je da mi kao pasivni primaoci muzike nismo više u stanju da skoncentrisano slušamo, delimično zbog ograničenog strukturnog okvira popularne muzike. ‘Ometano slušanje’ Adorno vidi kao ‘retardirano slušanje’¹¹ zato što slušalac prima mnogo manje informacija nego kada sluša klasičnu muziku. Prema njegovom mišljenju, pažljivo, aktivno slušanje popularne muzike vodi ka gotovo trenutnoj dosadi jer za prosečnog slušaoca ima malo, ili nimalo strukturne sofisticiranosti. Adorno, takođe, tvrdi da su popularna muzika i umetnost postali žrtve fetišizma koji se najpre definiše kroz obrazac ponavljanja. Fetišizam je rezultat nekoliko faktora: manipulacije kultom lika, kao i ukusom putem medija i komercijalne distributivne mreže koje koriste skoro sve muzičke kuće. Najpopularnija dela postaju ona dela koja se najviše ponavljaju, iznova i iznova. To je kumulativni proces, koji prema Adornovim rečima postaje ‘fatalni krug’. Vredna muzika, iz Adornove perspektive, jeste ona koja zahteva pažljivo, aktivno slušanje od strane slušaoca, kao na primer u slučaju kompozicija Šenberga (Arnold Schoenberg) ili Betovena (Ludwig van Beethoven). Ovakav stav postavlja Adorna u izolovanu, izrazito elitističku teorijsku poziciju, s obzirom na to da vrsta muzike za koju se Adorno zalaže zahteva visok stepen edukacije, kao i aktivno razumevanje kompozicione tehnike od strane onoga ko je sluša. Muzika, prema Adornovom konceptu, mora da bude deo aktivnog slušnog iskustva. U tom smislu, ovaj autor smatra da je popularna muzika u najboljem slučaju regresivna, ‘lako slušljiva’, ne zahteva puno pažnje i sadrži vrlo malo strukturne organizacije koja bi zadržala aktivnu zainteresovanost slušaoca.

O pitanjima *aure*

„Za tumačenje stanja otuđenja između muzike i društva Adorno uzima kao primer oblast muzičke reprodukcije, koja na specifičan način posreduje između njih. Sa jedne strane, kao i svaka druga proizvodnja, reprodukcija ispunjava zahtev autentičnosti time što nastoji da proizvede što izvorniji produkt, to jest da što originalnije uđe u svet muzičkog dela, te što nadahnutije ozvuči njegov zapis. Sa druge strane, pred reprodukcijom kao i pred svakom drugom proizvodnjom stoji i (društveni) zahtev za shvatljivošću proizvoda, to jest za razumljivošću interpretacije, što, opet, podrazumeva svojevrsno pre naglašavanje, ‘preuveličavanje’ Gestalta izvođenog dela. A upravo se

¹⁰ Theodor Adorno, *On the Fetish Character...* op. cit., 288.

¹¹ *Ibid*, 290.

time na terenu reprodukcije ponovo uspostavlja veza između dela i slušalaca, koja je, po Adornovom mišljenju, u svojevrsnom kontinuitetu postojala sve do 19. veka, kada je ozbiljno narušena razvojem kapitalističkih odnosa.¹²

Teodor Adorno je zamisao *aure* preuzeo od nemačkog filozofa Valtera Benjamina i sa izvesnom skepsom ga je podvrgao analizi. Dok je za Benjamina *aura* nešto što se gubi sa tehničkom i medijskom reprodukcijom, kod Adorna se „*aura* ukazuje kao neizvesna dijalektička napetost između pojedinačnog i opšteg, odnosno, individualno predočenog i bezlično umnoženog, onog što se ostvaruje kao celina i onoga što izmiče celini i integraciji ostajući fragment.“¹³

Benjamin je zastupao tezu da se ljudska percepcija suštinski promenila sa nastankom novih uslova proizvodnje i novih medija (filma, fotografije, gramofona, radija). Njegova druga teza o auri glasi da je autentično originalno umetničko delo određeno 'upisom' tela umetnika u materijal od koga je nastalo. Umetnik upisuje sebe u komad materijala, a mi gledajući taj komad osećamo izvesno estetsko dejstvo. Čulni karakter dela je određen time da je delo istovremeno sasvim blizu čulima ali i daleko, a to znači da je iznad trivijalnosti svakodnevnog življenja.

Pozivajući se na Benjamina i Adorna, Iv Mišo (Yves Michaud) ukazuje na još jedan karakterističan problem sa *aurom*. On ukazuje na razdvojenost 'dela' i 'aure' i samim tim na obrt od autonomnog umetničkog dela u društveni događaj, u izvođenje (*performing*), koje se dešava kao samo oblikovanje i ukrašavanje života izvan prizivanja i oslanjanja na 'dela' ili, čak kulturalne proizvode – *artefakte*. Ali, dok je za Benjamina *aura* imala prizvuk mističnog, ezoteričnog i metafizičkog prizivanja nostalgije za izvorom iz tradicije, za Mišoa *aura* jeste organizacija i proizvodnja intenziteta življenja posredstvom tehnologija prikazivanja, izražavanja ili izvođenja kojima nije potrebna posredna uloga umetničkog dela. „Kulturalna industrija je pronašla nove medije i tehnologije kojima je umnogostručeno dejstvo umetničkog dela i time preneseno na zabavu, turizam, modu, potrošnju i sve prateće oblike spektakularnog delovanja razvijene kulturalne industrije.“¹⁴

Međutim, mnoga pitanja koja je Benjamin postavio u vezi sa kategorijom 'autentičnosti umetnosti' danas zahtevaju ozbiljno prevrednovanje. Benjamin nije pisao u vremenu kada su se čitavi žanrovi muzike zasnivali u studiju za snimanje, a komercijalni zapisi bili originalni muzički performansi. Takođe, sa razvojem digitalne tehnologije osamdesetih i interneta devedesetih godina, promenio se ceo koncept pristupa muzici, pri čemu je digitalna tehnologija postala dominantan segment muzičke industrije.

¹² Mirjana Veselinović-Hofman, op. cit., 209.

¹³ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art-FMU, 2010, 482.

¹⁴ Ibid, 484.

Studija slučaja

Neki stručnjaci smatraju da je Svetska izložba u Parizu 1899. godine početak ambijentalne muzike. Ovde su neki francuski kompozitori, pre svega Klod Debisi (Claude Debussy) i Erik Sati zajedno sa inostranim muzičarima koji su u to vreme bili u Parizu prvi put slušali nezapadnjačku muziku. Ovo je neke od njih ohrabrilo da komponuju muziku sa egzotičnim prizvukom ili da se oslanjaju na nezapadnjačke skale. Ipak, trebalo je da prođe preko dve decenije da bi delo zbog koga se Sati smatra začetnikom ambijentalne muzike bilo prvi put izvedeno. To je bilo delo *Musique d'ameublement* (Muzika nameštaja), koje je Sati komponovao zajedno sa Darijusom Mijoom (Darius Milhaud), za klavir u četiri ruke, trombon i tri klarineta, i koje je nastalo kao muzika za pauzu u izvođenju drame Maksa Žakoba (Max Jacobs) *Ruffian toujours, truand jamais* (Siledžija uvek, lezilebović nikad, 1920). Ali, ovo nije jedino Satijevo dostignuće, jer kako kaže Mark Prendergast „njegovo interesovanje za simetrično ponavljanje je suština minimalizma.“¹⁵

Sati nije stvorio već je nastavio dugu tradiciju komponovanja muzike čiji cilj je da slušaocima da zvučni dekor za njihove sastanke, bankete, parade, prikazivanje filmova itd. On je verovatno bio prvi kompozitor koji je, pošto je stekao popularnost i priznanje za dela kao što su *Parade* ili *Sports et Divertissements* (Sport i zabava), bio dovoljno ironičan da predloži publici da ne obraća pažnju na njegova *oeuvres* (dela). Njegov cilj je bio da stavi tačku na buržoasku reprezentativnu funkciju muzike. Ovde se krije razlog zbog koga repetitivna muzika u Satijevoj kompoziciji *Vexations* (Poniženja) nije predvidela repetitivno potrošačko društvo već je potvrdila njegovo postojanje u modernim gradovima dvadesetih godina prošlog veka. Zbog toga bi možda bilo interesantno sagledati Satijeva dela u skladu sa teorijama njegovih savremenika. U svakom slučaju, ovo delo se može posmatrati iz različitih uglova: sastoji se od muzičke fraze koja se ponavlja 840 puta i time postaje poput muzičke mantre koja uvodi slušaoca u novu vrstu prijema gde se poimanje zvuka menja. Paradoksalno je da sam Sati nikad nije slušao celo izvođenje dela *Vexations*, što potkrepljuje teoriju da muzika osvešćuje nove percepcije, kao i činjenicu da kada je ansambl počeo da svira publika je stala sa svojim razgovorima da bi se posvetila muzici, „na užas kompozitora“¹⁶. To znači da se „postepeni proces“ koji Stiv Rajh¹⁷ voli da sluša u muzici dešava u umu slušaoca dela *Vexations*. Sa druge strane, prvi izvođač ovog dela, zajedno sa jedanaest drugih pijanista, bio je Džon Kejdž (John Cage), koji je, svojim radom, pored ostalih interesovanja, ukazao na odnos između tišine i prirodnih zvukova ambijenata u kontekstu muzike kao umetnosti. Kejdž je, inače, pratio Satijeve ideje iz posleratnog

¹⁵ Mark Prendergast, *The Ambient Century. From Mahler to Moby – The Evolution of Sound in the Electronic Age*, London, Bloomsbury Publishing, 2003, 9.

¹⁶ Nicola Bernardini (Autor) „Erik Satie’s Furniture music, some ninety years later“, u: *Furniture Music*, Venice, Compuservice Poligrafica Venezia, 2008, 22–29.

¹⁷ Steve Reich, „Music as a Gradual Process“, u: Christoph Cox i Daniel Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York, Continuum, 2004, 304.

perioda prema kojima je francuski kompozitor označen kao prvi koji je svesno razmišljao o tome kako je muzika uvek i neizbežno prožeta zvucima ambijenta.

Sati je u svom delu *Mémoires d'un amnésique* (*Memoari jednog amnezičara*) govorio o muzici nameštaja koja je nastala kao suprotnost muzičkim delima koja se koriste kao pozadina drugim aktivnostima ali nemaju nikakve veze sa kontekstom kome su namenjena.¹⁸ Muzika nameštaja na taj način ima prednost nad baroknom ili klasičnom muzikom kada se svira kao pozadinska muzika: ona je komponovana za savremenu publiku/potrošače, da „ispuni ljudske potrebe“¹⁹.

Ukoliko pedesete godine uzmemo za polaznu tačku ovog istraživanja, Sati je trideset godina pre te vremenske ose razmišljao o ambijentalnoj muzici, iako je nije na taj način imenovao, dok je Brajan Ino skoro trideset godina nakon nje, tek 1978. godine, stvorio svoju muzičku kuću pod imenom Ambient Records. Prema imenu ove izdavačke kuće naziv je dobio muzički žanr koji je već postojao ali nije imao prepoznatljiv naziv. Muzika koju je izdavala ova muzička kuća imala je bar jednu zajedničku osobinu sa Satijevim delom *Vexations* – trebalo je „da traje, da predstavlja okruženje“²⁰. Prema Aleksu Rosu (Alex Ross), prilikom Kejžovog izvođenja ovog dela 1963. godine samo jedan slušalac je ostao skoro 19 sati koliko je trajalo izvođenje i zbog toga mu je vraćen novac za kartu.²¹ Posle slušanja dela *Vexations*, Endi Vorhol (Andy Warhol) je dobio ideju da napravi ambijentalni film, *Sleep* (*San*). Gledaoci ne bi trebalo da ga pogledaju za jedan dan već da stalno rade i neke druge aktivnosti. Ova ideja je usko povezana sa činjenicom da minimalistička umetnička dela treba razumeti 'na prvi pogled'.

Inova muzička kuća je imala za cilj da „poveća atmosferske idiosinkrazije naše okoline“, kao što je to objašnjeno na omotu njegove ploče *Music for Airports* (*Muzika za aerodrome*, 1978).²² Ino poredi slušanje ambijentalne muzike sa fenomenom prenošenja priče od osobe do osobe, kada svaki put kad se nekome ispriča priča drukčije izgleda (engl. *Chinese Whispers*), što je svakako postepeni zvučni proces. U tekstu „Studio kao oruđe za komponovanje“²³ ovaj kompozitor objašnjava da mu njegov metod rada omogućava da izdvoji zvuk iz vremenske dimenzije i vrati ga u prostornu dimenziju zahvaljujući tehnologiji snimanja. Ovaj kontinuitet muzike u vremen-sko-prostornoj dimenziji je ono čemu je Sati težio u delu *Vexations*. To važi i za Satije-vu 'ideju odvojenosti', koja se odnosi na činjenicu da svaki koncert uživo sadrži zvuk okoline u kojoj se izvodi. Kada se koncert snimi i onda pusti u drugom kontekstu,

¹⁸ Erik Satie (Autor), „Mémoires d'un amnésique“, Petite Bibliothèque Ombres, Ombres, 2010, 111

¹⁹ Robert Fink (Autor) „Who Cares if You (Don't) Listen? (Toward a Defense of Repetitive Listening)“, u: *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 2005, 195–207.

²⁰ Brian Eno, „Ambient Music“, u: Christoph Cox i Daniel Warner (eds.), op. cit., 94.

²¹ Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus i Giroux, 2007, 526–527.

²² Ibid, 97.

²³ Brian Eno, „The Studio as a Compositional Tool“, u: Christoph Cox i Daniel Warner (eds.), op. cit., 127–130.

slušaoci snimka mogu da obrate pažnju na zvuk okoline koji je deo događaja kao što je i snimljena muzika. Ova ideja bi mogla da se smatra Inovom ličnom verzijom „rasprostranjenog turizma“²⁴ koja pripada Anahidu Kasabianu (Anahid Kassabian). Danas nas muzika može odvesti bilo gde na planeti, bez obzira koliko to daleko bilo.

Inovo viđenje da je ambijentalna muzika bliska slikarstvu ga je usmerilo ka eksperimentima i stvaranju multimedijalnih dela u kojima slikarstvo ima uticaj na muzičku kompoziciju i obrnuto. Softver *77 miliona slika* je primer ovoga. Ovaj softver stvara koncerte/izložbe u kojima nasumice bira Inove slike i muziku pri čemu bi nam bio potreban ceo život da budemo svedoci svih mogućih kombinacija. Za razliku od snimaka muzike koji nam omogućavaju da slušamo istu muziku koliko god puta želimo, smenjivanje slike i zvuka koji ovaj softver omogućava ne može se ponoviti osim ako korisnik ne podese takvu funkciju softvera.

U kontekstu postmoderne, minimalizam umetnika kao što su Filip Glas, Stiv Rajh i Teri Rajli nastavio je put evropskog eksperimentisanja i ideja avangarde „da su socijalna promena i transformacije u svakodnevnom životu stavljene na kocku u svakom umetničkom eksperimentu“²⁵. Minimalistička vizuelna umetnost je kao i muzika repetitivna i modularna da bi gledalac uhvatio i brzo razumeo predmet (‘ono što vidiš je ono što vidiš’). Kada se sluša ambijentalna muzika, mi istovremeno opažamo i kompoziciju i zvuke sredine a to se upravo dešava sa umetničkim delima koja su *vezana za određeno mesto*: umetnik postavlja skulpturu u odnosu sa ostalim izabranim objektima da bi gledalac mogao da ih sve poveže i sagleda kao celinu. Ronald Radano (Ronald Radano) tvrdi da ambijentalna muzika Muzak korporacije postiže ono što se Džon Kejdž, otac američke posleratne avangarde, nadao da će postići sa vrlo radikalnim muzičkim jezikom koji odbacuje ideju umetnika i autonomni jezik umetničkog dela.²⁶ U svakom slučaju, mora da postoji jasna razlika između umetnosti i biznisa. Kao što Nikola Bernardini (Nicola Bernardini) ističe, Sati je ‘stvarao kulturu’ dok Muzak korporacija ‘proizvodi zabavu’, to jest, prvo podstiče individualnost dok drugo zadovoljava *meinstrim*.²⁷ U ovom smislu, Muzak, shvaćen kao korporacija za zabavu pre nego umetnička institucija (kako je njeni direktori shvataju) bi predstavljala ‘muziku koncenzusa’, odnosno, dela koja bi odobrila najšira publika.²⁸

Sve prethodno izloženo navodi na razmatranje negativnih uticaja koje bi ambijentalna muzika mogla da ima na naše ponašanje i koje bi dovelo do neželjenih reakcija. Jedan od ključnih uslova da ambijentalna muzika funkcioniše kao ‘pozadinska’

²⁴Više o tome videti u: Anahid Kassabian, „Would you like some World Music with your Latte? Starbucks, Putumayo, and Distributed Tourism“, *Twentieth Century Music*, No. 1, 2004, 209–223 i „Here, There, and Everywhere“, <http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=298887&sjid=TCM&volumeId=1&tissueId=02&aid=298886>, ac. 27. 1. 2012.

²⁵ Mike Brown, „Muzak“, *Hyperreal Music Archives*, <http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/muzak.html>, ac. 18. 1. 2012.

²⁶ Ronald Radano, „Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life“, *American Music*, no. 4, 1989, 448–460.

²⁷ Nicola Bernardini, op. cit., 23.

²⁸ Ronald Radano, op. cit., 458.

muzika jeste da ne izazove identifikaciju sa slušaocem i da ne odvuče našu pažnju sa drugih zadataka. U medijski zasićenoj sredini, slušanje podrazumeva čitav niz heterogenih aktivnosti koje uključuju percepciju zvuka. Sve, počev od estetske kontemplacije u koncertnoj dvorani, preko slušanja radija ili snimaka u svakodnevnom okruženju može biti shvaćeno kao 'slušanje'. Pojam 'slušaoca' u pomenutim okolnostima denotira osobu koja percipira zvuk, bilo u aktivnom ili pasivnom smislu, ili u oba. Stoga, umesto fokusa na odgovor slušalaca koje najčešće smatramo 'konzumentima' u okviru šoping molova, u fokusu zapravo treba da budu produkcija, distribucija i slušalački odgovor potrošača. Ovaj dvosmisleni status slušanja i neidentifikacija slušaoca sa sadržajem muzike koju sluša je ključ za razumevanje socijalne organizacije muzike koja u kapitalističkom mas-medijskom okruženju, na mestima poput šoping molova i aerodroma kreira zvučnu arhitekturu životne sredine, kao što objašnjava Džonatan Stern (Jonathan Stern).²⁹ Umesto pukog ozvučavanja takvih mesta, muzika postaje konzistentni deo tog prostora. Zvuk postaje sveprisutan i esencijalni deo infrastrukture zgrade i prostora unutar nje. Cilj ambijentalne muzike kao deo ove ideje jeste da podrži različite upotrebe javnih prostora koje podrazumevaju da ljudi koji pripadaju različitim socijalnim grupama ne dele isti javni prostor. Ne treba zaboraviti da muzika kao 'pozadina' ne može uvek da se upotrebi kao dekor svakodnevnoj rutini života. Na sličan način Tia de Nora citira Jozefa Lancu (Joseph Lanza) vezano za Inovo delo *Muzika za aerodrome* koja se pušta na aerodromu u Pitsburgu.³⁰ Kompozitor ovog albuma objašnjava da ona mora da bude takva da se može prekinuti (zbog zvučnih obaveštenja), mora da bude van govorne frekvencije i drugačije brzine od govornih obrazaca (da ne bi narušila komunikaciju) i, na kraju, „mora da prihvati svu buku koja postoji na aerodromima“. I, što je još važnije za ovu studiju, ona „mora da ima na neki način veze sa tim gde se nalazite i zbog čega ste tu – letenje, lebdenje i tajno, flertovanje sa smrću“³¹. Ova muzika služi da proizvede mir u smislu da vas navede da sebi kažete „u stvari, nije strašno ako umrem“, to je muzika „koja vas priprema za umiranje“³². Možda su putnici na pitsburškom aerodromu suviše dobro razumeli Inove namere i muzika je vrlo brzo ukinuta zbog zatheva putnika. Prema La Monte Jangu, „ponavljanje demonstrira kontrolu“, slušalac je podređen muzičkom procesu i muzički proces zato primenjuje silu nad percepcijom slušaoca. Ino je nastavio da traga za specifičnom muzikom 20. veka, jer, kao što kaže Debisi, „vek aviona zaslužuje svoju sopstvenu muziku“³³.

Ovaj tekst prikazuje socijalne, estetske i istorijske elemente koji deluju u životnoj sredini i stvaralaštvu nekih umetnika. Izgleda da u današnje vreme ambijentalni zvuk ide ruku pod ruku sa ambijentalnom slikom. Naš svakodnevni život se sastoji

²⁹ Jonathan Sterne, *Sounds like The Mall of America: Programmed Music and the Architectoncs of Commercial Space*, <http://sternetworks.org/soundslikemofa.pdf>, acc. 20. 01. 2012.

³⁰ Tia de Nora, *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge Univesity Press, 2009, 14.

³¹ Brian Eno, „Ambient Music“, op. cit., 96.

³² Ibidem.

³³ Mark Prendergast, op. cit., 9.

iz stalne borbe da se prihvate sredine koje su pola prirodne pola veštačke, u stalnom učenju da razlikujemo šta je rezultat kreativnog čina i šta nam je priroda dala. Zahvaljujući prirodnim lepotama koje nas okružuju, šumu vetra, talasa, dobovanju kiše, cvrkutu ptica, koloritnim pejzažima, slikama izlaska i zalaska Sunca, neba i svemira, mi shvatamo da su prirodan zvuk i vizuelno okruženje izvor inspiracije za mnoga umetnička dela.

Zaključak

Muzika je uvek bila važan deo ljudskog života, pratila i podržavala razne aktivnosti. Početkom 20. veka uloga muzike u društvu je počela da se menja. Razvoj tehnologije i industrijska revolucija učinili su muziku dostupnom široj publici, tako da su srednja i niža klasa mogle da priušte razna kulturna dobra koja su ranije bila dostupna samo kulturnoj eliti. Sa ovakvom dostupnošću muzike svim članovima društva i raznim pronalascima u tehnologiji, muzika je postala industrija. U poslednje dve decenije došlo je do još bržih i drastičnijih promena u muzičkoj industriji. Internet je radikalno povećao dostupnost i brzinu pristupa informacijama, a samim tim i muzici iz svih delova sveta. Pojava društvenih mreža i drugi oblici medija i dalje oblikuju način na koji konzumiramo, slušamo, pa čak i uživamo u muzici. Osim toga, istovetnošću svoje ponude, društvo sprovodi represiju nad individuom i prisiljava je na nesvesno uniformisanje.

Sagledavajući funkciju koju ambijentalna muzika ima u društvu i na koji način može da utiče, ili konkretno utiče na društvenu transformaciju, došla sam do zaključka da se kroz model ponavljanja muzike iznova i iznova demonstrira 'kontrola'. Slušalac je podređen muzičkom procesu, te na taj način muzički proces primenjuje 'silu' nad percepcijom slušaoca. Ovakvo viđenje potkrepljuju Adornovu tezu o regresivnom slušanju. Sa druge strane, Satijeva ideja o repetitivnosti muzike se, sa vremenske distance u kojoj stvara Ino, može uporediti sa pojavom tehničke i medijske reprodukcije o kojoj govori Benjamin. „Samim tim što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umetničkog dela zamenjuje masovnom.“³⁴ Međutim, ipak treba napraviti jasnu distinkciju između ambijentalne muzike Satija i Ina, kao umetničke tvorevine ('dodatka' svakodnevnom životu) i ambijentalne muzike koja se namenski koristi u svrhe sticanja kontrole, profita i povećanja radnog elana (Muzak korporacija).

³⁴ Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: *Eseji*, Beograd, Nolit, 1974, 94.

Ambient Music as Popular Art Practice

Abstract: This paper considers ambient music in a comparative perspective. Taking the 1950s as a mirror time axis, I suggest comparing Erik Satie's ideas on *Furniture music* (1920s) to Brian Eno's notions of ambient music (1970s onwards). Satie is considered as the father of ambient music as he was among the first people aware of the interconnection of music and ambient sounds. Music that Brian Eno creates almost thirty years later has deep roots in Satie's concept of implementation of ambient music, which means that the music „should last and represent the environment“³⁵ (Brian Eno, „Ambient Music“, 2014). Ambient music's theoretical foundations can be compared to American Minimalist and environmental art. Consideration of the audio perception phenomena is also very important for understanding and Adorno's interpretation of the term *regressive listening* that will be explored later in this paper. This is an attempt to study the artistic side of ambient music, which has a wide scope of applications beyond the art sphere. In this respect, I will try to state the differences between ambient music as an art intermission in our everyday life and ambient music as a control device over human behaviour.

Keywords: critical theory, Frankfurt school, ambient music, *aura*, minimalism

³⁵ Ibidem.