

Milan Milojković

Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu

Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju

Novi Sad, Serbia

PROCESUALNOST U OSTVARENJIMA MIROSLAVA MIŠE SAVIĆA

Apstrakt: Cilj ovog rada jeste sagledavanje različitih vidova procesualnosti u performansima i instalacijama Miroslava Miše Savića nastalih u periodu od 1976. do 2009. godine. U tekstu je najpre učinjen osvrt na relevantne teorije i primere iz polja konceptualne umetnosti u kojem je procesualnost kao umetnička strategija prvo bila implementirana, a zatim su razmatrani stavovi muzikologa i teoretičara muzike, koji su procesualnost vezivali za oblasti minimalizma, elektroakustičkog stvaralaštva i aleatorike. Centralni deo rada je posvećen sagledavanju Savićevih ostvarenja, počev od njegovih radova sa klavirom i grafičkim predstavama zvuka, preko instalacija sa računarom i ulaznim i izlaznim periferijama, sve do recentnog monumentalnog ostvarenja pod nazivom *Train mix*, preko čijeg retrospektivnog karaktera će biti izložena i završna razmatranja u vezi sa poimanjem procesualnosti u savremenom kontekstu, posredovanom digitalnim medijima.

Ključne reči: procesualnost, konceptualna umetnost, performans, instalacija, Miroslav Miša Savić, minimalizam

Uvod

Prilikom sagledavanja mogućih značenja pojma procesualnosti u umetnosti, može se uočiti da postoji određeni pluralizam u stavovima autora koji ovu pojavu definišu iz različitih aspekata. Među njima se grubo mogu uočiti dve dominantne „struje“ koje ovu pojavu sagledavaju iz ugla muzike, naročito minimalizma, odnosno, iz ugla konceptualnih intervencija u oblasti slikarstva, skulpture i fotografije. Kako je odnos između ovih stanovišta veoma kompleksan i često kontradiktoran, ali ne i isključiv, činilo se uputnim sagledati poetike autora čiji je opus zalazio u oba polja koja mapiraju ove teorijske struje. Iako se u stvaralaštvima više autora mogu uočiti ovakvi „prestupi“, čini se da se performansi, instalacije i muzička ostvarenja

* Author's contact information: milanmuz@gmail.com

Mirolava Miše Savića nastajali u periodu od sredine sedamdesetih godina do danas, mogu posmatrati i u odnosu koji uspostavljaju prema tumačenjima procesualnosti u različitim umetničkim kontekstima. U daljem tekstu će najpre biti sagledano Savićevo stvaralaštvo iz sedamdesetih godina u vezi sa performansima i konceptualnom umetnošću, a zatim će u fokus doći njegova dela sa računarom nastajala krajem sledeće i tokom poslednje decenije XX veka, u kojima se mogu uočiti i veze sa procesualnošću u muzičkom smislu, zajedno sa teorijama iz drugih umetnosti. Na kraju, biće učinjen poseban osvrt na kompoziciju *Train mix*, budući da se u njoj autor na specifičan način obratio svom prethodnom stvaralaštvu, predstavljajući osobeno shvatanje procesualnosti, sintetizovano na temelju prethodnih dostignuća.

Proces, procesualnost i konceptualna umetnost

Kako navodi Miško Šuvaković, procesom u umetnosti se smatra „izmena stanja i položaja tela, predmeta, prostornih mesta, oblika materije i energije koja se odvija u vremenu i ima strukturu događaja“ (Šuvaković 2011, 591). Razumljivo je da je ovakvo shvatanje procesa bilo prisutno najpre u konceptualnoj umetnosti,¹ budući da je jedan od njenih ciljeva bila dematerijalizacija umetničkog objekta (Šuvaković 2011, 591). U tom smislu, proces je došao na mesto artefakta, tj. dela, skrećući pažnju sa oblikovanog materijala (zvuka, mermera, boje...) na događaj procesuiranja, tj. radnju koja se nad materijom izvršava. Tako, kod jedne grupe stvaralaca sa kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina 20. veka dolazi do realizacije „procesa kao umetničkih dela“ koji postaju opazivi percepcijom izmena stanja materije od koje je delo sačinjeno.² Kod takvih poetika se najčešće govori o vizuelizaciji/sonifikaciji inače nevizuelnih/nezvučnih pojava, odnosno, podataka. Značajno je istaći da je postavljanjem procesa u fokus, umesto konačnog i zaokruženog dela, umetnost postala vremenski i prostorno zavisna, budući da se za razliku od slike, skulpture ili kompozicije na notnom papiru, procesualno delo uvek odvija, tj. događa ili nastaje u nekom vremenu i prostoru. Može se reći da je to svakako slučaj sa svim umetničkim artefaktima, ali se zbog ideje „autonomije“ tumačenja umetničkog dela, ono razmatra kao nepromenjivi, dovršeni entitet, nezavisan od konteksta u kojem se nalazi.³ Upravo su stvaraoci sa prelaska iz šezdesetih u sedamdesete godine

1 „Konceptualna umetnost se zato može smatrati skupom [...] kritičkih i analitičkih pravaca koji napuštaju sigurne kontekste visokog modernizma. Autorefleksija, primat konceptualizacije, kao i odvratanje od tradicionalne usredsređenosti na objekat kao rezultat umetničkog rada predstavljao je tada nove bitne karakteristike. Konceptualna umetnost odbacuje osnovnu zamisao likovne umetnosti sadržanu u estetičkom i poetičkom stavu da se umetnost mora zasnivati na čulno predočivim objektima“ (Unterkofer 2012, 18).

2 Kao primer se mogu navesti ostvarenja Roberta Berija (Robert Berry) *Serijsa sa inertnim gasovima, helijum, neon, argon, kripton, ksenon* (1969) i Dejvida Neza (David Nez) pod nazivom *Električna grejalica termometar* (1969) (Šuvaković 2011, 591).

3 Milan Uzelac smatra da se „umetničko delo može razumeti kao proces, kao promenljiv odnos celine i delova...karakteristika umetničkog dela je da ono nije ništa u sebi čvrsto i definitivno; ono je pokretljivo i prolazno, jer su mu i delovi od kojih je satkano prolazni.“ (Uzelac 1993, 142)

inicirali procese dematerijalizacije, kako bi se ostvarila kritika umetničkog objekta i skrenula pažnja sa veštine oblikovanja dovršenog dela na događaj umetničkog čina u nekom određenom kontekstu. Kako, drugim rečima, ističe Ješa Denegri, „trenutno odvijanje jednog događaja je zamenilo postojanost fiksnog, oblikovanog predmeta“ (Denegri 1974, 20).

Imajući to u vidu, performansi, instalacije i hepeninzi, te razne vrste činova,⁴ postaju vrstama konceptualne umetnosti, omogućavajući da se skrene pažnja sa veštine oblikovanja i prikazavanja na ideju, tj. koncept koji dolazi na mesto dela.⁵ Ovakva promena načina umetničkog izražavanja imala je za posledicu i institucionalnu promenu, naročito u zemljama Istočne Evrope, s obzirom na to da su konceptualni umetnici često napuštali galerije i ateljee, izmeštajući umetnost iz njenih uobičajenih okvira u „realan“ život.⁶ Samim tim, ukupnost ovakvih akcija je svoje efekte grupisala oko zahteva za preispitivanjem samog pojma umetnosti, problematizujući materiju, mesto izlaganja i način institucionalizacije i naposljetku, sam umetnički artefakt, tj. delo, postavljajući proces na njegovo mesto.

Procesualnost u muzici

Za razliku od skulpture ili slikarstva, izvođenje muzičkog dela uspostavlja naročit odnos prema prethodno opisanom shvatanju procesa. Iako je kompozicija na notnom papiru od 19. veka smatrana dovršenim i originalnim autorskim delom, njena interpretacija je nužno vremenski i prostorno zavisna čin, kome je prolaznost čak i nakon pojave mogućnosti snimanja, jedna od osnovnih odlika.⁷ Samim tim, uvođenje procesualnosti u muzičko delo se vezuje za kompozicione postupke koji mogu, ali nisu nužno povezani sa shvatanjem procesa kao strategije za postavljanje čina umesto dela, analogno pojavama u konceptualnoj umetnosti.

S druge strane, u muzikološkoj literaturi se procesualnost najčešće vezuje za minimalizam i odnosi se na postepene i diskretne promene u repetitivno zasnovanom

4 „Performans je režirani ili neregirani događaj, zasnovan kao umetnički rad koji umetnik ili izvođači realizuju pred publikom“; „Instalacija je prostorni raspored slika, skulptura, objekata i konstrukcija. Ona nije jednostavni skup predmeta, nego prostorno zavisna odnos barem dvaju delova s mogućnošću različitih rasporeda“; „Hepening je prostorno-vremenski i bihevioralni događaj u kojem učestvuju umetnici i publika, provodeći prethodno zamišljeni scenario ili ostvarujući slučajne, neregirane, spontane situacije“ (Šuvaković 2011, 528, 326, 302).

5 Miško Šuvaković ističe da je „konceptualna umetnost jedna autorefleksivna, analitička i proteo-retska umetnička praksa, zasnovana na posmatranju prirode i koncepta, sveta i institucija umetnosti. Konceptualna umetnička dela mogu biti koncepti ili teorijski objekti“ (Šuvaković 2003, 211).

6 „U skladu sa tim, ni izložbe ni prezentacije ove umetnosti nisu u velikoj meri zavisile od materijalnih ili logističkih problema. Njihov informativni karakter je dozvoljavao brzu organizaciju, performativnu pokaznost i zaobilaznje oficijelnog sistema komunikacije i izlaganja“ (Unterkofer 2012, 29).

7 Zofija Lisa istražuje procesualitet kao način na koji je „kategorija vremena djelatna u glazbenom djelu“, ispoljavajući se kroz formalnu integraciju u slušaočevom doživljaju, te pretpostavljajući da je procesualnost muzičke forme univerzalna kategorija, „zajednička svim kulturama i civilizacijama, i svim razvojnim stadijima i pojavnim oblicima kultura naše Zemlje“ (Lisa 1977, 37).

muzičkom toku. Kako ističe Jelena Novak u vezi sa stavovima Ditera Šnebel (Dieter Schnebel),⁸

repetitivnost u 'procesu' onemogućava slušaocu bilo kakvu mentalnu refleksivnu aktivnost koja je usmerena na poimanje celine kompozicije. Da bi se to postiglo 'proces' funkcioniše kao organizator perceptivne nepažnje i dekoncentracije. Slušalac je vođen zvukom, ali nikada do određene tačke. Pošto svaka tačka u 'procesu' reprodukuje prethodnu, potreba za zadržavanjem, pamćenjem i predviđanjem je iščezla. Paradoksalna je upravo ta kombinacija striktnosti i nepredvidivosti koju ova muzika nosi. Koliko god određeno deluje sukcesija zvukova, nju ni u jednom momentu nije moguće predvideti, što dovodi do neprestanog oscilovanja slušaoočeve pažnje (Novak 2001, 8).

Iz toga se može uvideti da su razlike između „muzičkog“ i „konceptualnog“ shvatanja procesualnosti proizašle iz osobenosti umetničkih materijala od kojih su dela sačinjena, te da se u zvučnoj umetnosti ton kao vremenski određena stvar procesom repeticije „fiksira“ kako bi do izražaja došao „proces reprodukcije tačaka“, umesto tradicionalnog funkcionalnog ili serijalnog odnosa između tonova.⁹ Time nije došlo do otvaranja dela niti uvođenja procesa kao dela. Naprotiv, odnos između kompozitora i izvođača je ostao nepromenjen, ali je u strukturi muzičkog dela došlo do promene od dramaturgije forme i izražajnosti ka prezentaciji promena stanja, bez ideje da se njime dođe do zaokružene i koherentne celine, što naglašava i Jelena Novak kada navodi da

postoji mišljenje da je tradicionalna umetnička zapadnoevropska muzika dijalektička i da repetitivna muzika njoj kontrastira nedijalektičnošću, zamenjivanjem koncepta dela konceptom procesa, postavkom da niti jedan zvuk nije važniji od bilo kog drugog zvuka, neizražajnošću i nereprezentativnošću nasuprot moćima prikazivanja i ekspresije tradicionalne dijalektičke muzike. Ističe se da ova muzika prikazuje samo svoju strukturu i poredak svojih konstituenata (Novak 2001, 14).

S druge strane, uspostavljanjem odnosa prema zvuku kakav je prethodno opisan, otvorena je mogućnost da se proces uvede u kompoziciju na nivou partiture, u smislu da proces stvaranja dela postaje izjednačen sa procesom njegovog izvođenja. Takva ideja u osnovi nije u vezi sa minimalističkom muzikom, već dolazi iz ranog elektroakustičkog stvaralaštva, u kojem je često autor stvarao kompoziciju bez

8 Kako Šnebel navodi: „u procesualnoj kompoziciji, muzika se više ne ispisuje u detalje, već se markira polje unutar kojeg mogu da se odigraju određene muzičke akcije. Materijal se više ne zapisuje u tradicionalnom smislu, a kompozitor daje manje ili veće područje materijala iz kojeg se mogu stvarati oblici na ovaj ili onaj način“ (Šnebel 1984, 321).

9 Značajno je pomenuti da i Leonard Mejer ističe u vezi sa stilom da „ono što ostaje konstantno od stila do stila, nisu skale, modusi, harmonije ili načini izvođenja, već psihologija ljudskih mentalnih procesa – načini na koje svest, delujući u okviru utvrđenih kulturnih normi, vrši izbor i organizaciju stimulusa koji su joj dati“ (Mejer 1977, 176).

posrednika, strukturišući zvučni sadržaj na traci. Uporedo s ovom strategijom, razvijala se i ideja o živom izvođenju elektroakustičke muzike, koja takođe, često nije bila precizno zabeležena kao što je to slučaj sa klasičnom notacijom. Naprotiv, u određenom broju dela postojao je samo inicijalni predložak koji se odnosio na hardversku postavku, na kojoj će se realizovati muzički sadržaj.¹⁰ Pored pomenutih američkih stvaralaca, značajno je istaći i koncept „organskih mašina“ Pola Pinjona realizovan u Elektronskom studiju Radio Beograda, koji iako studijski, podrazumeva učešće mašine u izboru zvučnih elemenata, te nakon početnog peča, nadalje stvoreni zvuk direktno zavisi od trenutka u kojem nastaje i procesa sonifikacije generisanih slučajnih (random) naponskih vrednosti.¹¹

Ovakvo nastala muzika se ne smatra minimalističkom, ali se teško može osporiti procesualnost njene prirode u smislu u kojem je ovaj termin korišćen kada je bilo reči o konceptualnoj umetnosti. S druge strane, odnos kompozitora prema elektroakustičkoj kompoziciji, naročito studijskoj, ispoljava dosta sličnosti sa modernističkom skulpturom i slikom, te ne iznenađuje što je upravo ovakvo shvatanje procesualnosti implementirano kao rešenje problema zaokruženosti i statičnosti. Naime, studijske kompozicije su zaista nalikovale zvučnim skulpturama ili slikama koje nije bilo potrebe izvoditi, tj. interpretirati kao ostalu muziku, te je samim tim, ovakvo stvaralaštvo bilo često uskraćeno za mesto i ritual izvođenja i repcepcije muzičkog dela. U tom smislu, autori su uvođenjem procesualnosti u svoje kompozicije nastojali da vrate elektronskoj muzici mogućnost koncertnog izvođenja, često čineći deo kompozicionog procesa (nekad i ceo proces) činom koji se dešava pred publikom, tj. elementom muzičke interpretacije.

Proces stvaranja segmenta ili cele kompozicije tokom njenog izvođenja je tako iz elektroakustičkog stvaralaštva, posredstvom darmštatskih letnjih kurseva, „prešao“ u poetike autora kojima elektronski instrumenti nisu bili bliski, rezultirajući formiranjem aleatorike, kompozicione tehnike zasnovane na uvođenju „slučaja“ u muzičko delo.¹²

Iako se u Savićevim delima povremeno mogu uočiti bliskosti sa nekim

10 To je slučaj sa ostvarenjima *Mikrofon* i *Prašuma* Dejvida Tjudora (David Tudor), ili sa srodnim delima američkog autora Gordona Mame (Gordon Mumma).

11 Kako Pinjon navodi „na velikom sintetizeru elektronskog studija moguće je izgraditi složene sisteme koji mogu sami, čak i bez upravljačkih gestova kompozitora da generišu muzički prihvatljive zvučne putanje. Ovakve postave nazivam organskim mašinama jer ih posmatram kao neka bića koja imaju svoj samostalan, kroz muziku manifestovan život. Obično ih projektujem tako da reaguju na relativno proste, real-time upravljačke gestove, kojima ih usmeravam na njihovoj putanji kroz prostor, čiji su koordinate zvuk i vreme. Očigledno, veliki broj kompozicionih odluka donosi se na nivou stvaranja tih bića, što predstavlja izvesnu novinu u kompozicionom postupku. Takav postupak sam primenio već u nekoliko dela. Konačan rezultat je neka vrsta zajedničkog izvođenja u kojem učestvuju i kompozitor i bića koja je sam kompozitor stvorio“ (Pignon 1980).

12 Termin „aleatorika“ se pripisuje Verneru Mejer-Epleru (Werner Meyer-Eppler) koji je na Darmštatskim letnjim kursevima definisao kao „proces čiji je tok generalno determinisan ali su pojedivosti prepuštene slučaju“ (Werner Meyer-Eppler 1957, 55–61). Upotrebu termina u široj kompozicionoj praksi je razradio Pjer Bulez u čuvenom tekstu pod nazivom *Alea* (Boulez 1964, 42–53).

aleatoričkim postupcima, oni nisu u fokusu ovog razmatranja, te nema potrebe za daljom problematizacijom ovog polja. Čini se da je, za sada, dovoljno samo ukazati na različite vrste procesualnosti u muzici i istaći njihovu međusobnu povezanost, što je čini se najznačajnije za dalje sagledavanje Savićevih ostvarenja. Bez obzira na to što opisana dostignuća iz oblasti elektroakustičke muzike nisu u direktnoj vezi sa minimalizmom i sa njim povezanom procesualnošću, nije bez značaja to što je Savić upravo na kursevima Vladana Radovanovića i Pola Pinjona u Elektronskom studiju Radio Beograda stekao tehničko znanje potrebno za realizovanje sopstvenog ostvarenja pod nazivom *Artikulacija vremena jednako artikulacija prostora* (1980). Ova kompozicija se može posmatrati kao ilustrativna tačka preseka korpusa elektroakustičkih kompozicioih tehnika i Savićevog osobenog „fleksibilnog“ minimalističkog pristupa koji je, kako navodi Marija Masnikosa, zasnovan na „simultanim, dvostruko repetitivnim i suprotno usmerenim procesima“ poverenim različitim muzičkim parametrima (Masnikosa 2012, 186).¹³

Performansi sa zvukom i vremenom

Čini se da je za razumevanje Savićevih performansa sa klavirom iz druge polovine sedamdesetih godina, značajno pomenuti pojedine pojave iz istorije domaće konceptualne umetnosti. Pre svega, bitno je istaći delovanje jugoslovenske grupe OHO, čiji su članovi nizom svojih aktivnosti nastojali da ukažu na procese vizuelizacije objekata postojanog i nepostojanog materijalnog sastava.¹⁴ Međutim, za Savićeve prve procesulane radove su značajnije aktivnosti nešto kasnije nastale grupe 143,¹⁵ u čijem časopisu *Katalog 143* je objavljivao svoje prve radove iz ove oblasti.

Iako su Savićeve umetničke zamisli bile veoma bliske pomenutim grupama konceptualnih umetnika, on je ipak značajniji muzički angažman ostvario kao član kolektiva kompozitora *Nova generacija* koji su još činili tada mladi stvaraoci Milimir

13 Na primer, u seriji ostvarenja ABC music, Savić često upošljava algoritme koji omogućavaju postepeno permutovanje visina, koje ne utiče na striktno ponavljanje ritmičkih modela.

14 Na primer, ostvarenja Andraža Šalamuna *Odnos gips staklo* (1969) ili grupna izložba *Pradedovi* (1969) koja je posvećena „egzaltaciji prirodnim ili veštačkim materijalima kao što su, s jedne strane, seno, kukuruzovina, cigle i crepovi, ili pak s druge strane, guma, staklena vuna i različite mase“ (Denegri 1976, 20).

15 Grupu su činili Biljana Tomić (1975-1980), Miško Šuvaković (1975-1980), Jovan Čekić (1975-1979), Paja Stanković (1975-1980), Maja Savić (1975-1980), Mirko Diliberović (1978-1980), Vladimir Nikolić (1977-1980), Dejan Dizdar (1975-1976), Nada Seferović (1975), Bojana Burić (1975), Stipe Dumić (1975), Momčilo Rajin (1975), Ivan Marošević (1975) i Slobodan Šajin (1975). Kako ističe Unterkofler „Saradnici Grupe 143 bili su zainteresovani za teorijske prakse savremene umetnosti i kulture. Oni su odbacili shvatanje o umetnosti koje se temelji na estetičkoj spekulativnosti i višeznačnosti. Imali su kritičan odnos prema neodadi i fluksusu kasnih šezdesetih. Njihova umetnička produkcija bila je epistemološki i analitički orijentisana. Saznajno-teorijski pristupi, razvijani u Grupi 143, bili su orijentisani na pitanja o načinu funkcionisanja sistema i istorije umetnosti, o odnosu između umetnosti i nauke, kao i o strukturalno predočivim uslovima stvaranja umetnosti, odnosno, teorijskih praksi unutar svetova umetnosti“ (Unterkofler 2012, 14).

Drašković, Miodrag Lazarov, Vladimir Tošić, Miloš Raičković i Miloš Petrović uz povremenu saradnju sa drugim muzičarima različitih usmerenja. Autori koji su bili okupljeni oko tadašnjeg SKC-a nisu bili uniformnih stavova, i možda ne bi bilo preterano reći da ih je ujedinjavala samo želja da prevaziđu postojeća akademska ograničenja, dok su vizije kako bi to realizovali bile posve različite (Savić 1979, 1–2). Četvorica iz pomenute grupe autora (Savić, Drašković, Lazarov, Tošić) kasnije će osnovati novu grupu pod nazivom *Opus 4*.

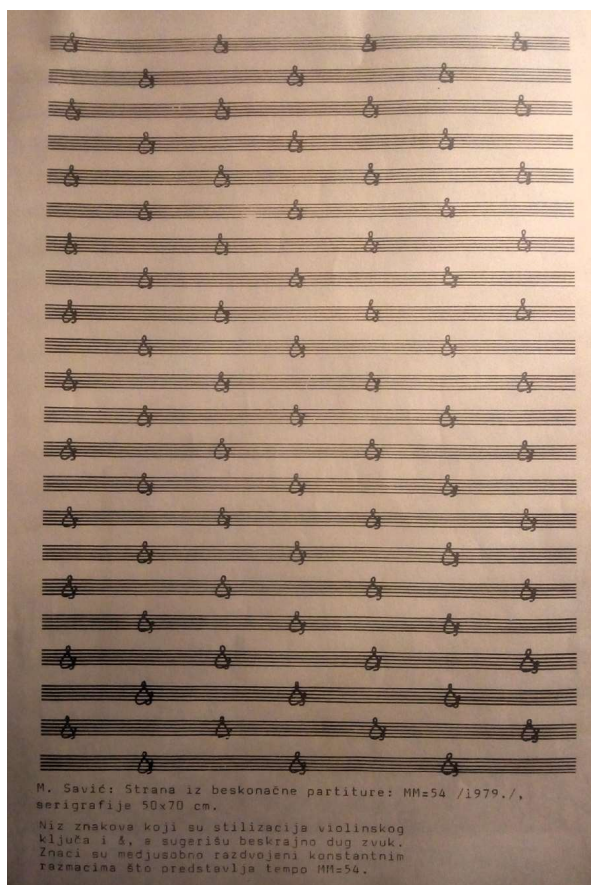
Savićevi performansi sa klavirom iz ovog perioda, na prvi pogled, asociraju na „razračunavanje“ sa starim autoritetom ovog instrumenta i po svojoj „prirodi“ deluju ekscesno, nije neobično kada je o konceptualnoj umetnosti reč. Međutim, *Zagrejani kružeći zvuk klavira* (1977) ne deluje kao destruktivno usmeren rad i pored toga što autor leži na instrumentu. On, zapravo, na taj način svira, dakle, proizvodi muzički sadržaj, istovremeno, bivajući procesualnom „instalacijom“, koja se zahvaljujući „živoj materiji“ u svom sastavu neprekidno transformiše čineći vidljivim sviračeve napore i emocije dok u ležećem položaju pokušava da svira. Autorova zamisao je da zvuk klavira traje, a kako je to fizički nemoguće, pribegao je tehnicima tremola, koja rezultira kontinuiranim treperenjem i zahteva neprekidnu aktivnost svirača. Zbog toga, svaki pokret ili grč, preneće se preko muzičarevih ruku na žice klavira, što je zapravo analogno postupku sonifikacije. Ova zvučnost se može shvatiti i kao muzika za sebe, ali je funkcionalna i kao deo performansa u kojoj prati vizuelizacije koje nastaju pomeranjem autorovog tela.

U svojevrsnom „negativu“ ovog performansa, delu *Svirati/ne-svirati – ne-zvuk/zvuk* (1978), autor je prikazao proces „nemog“ sviranja, tj. ulaganja fizičkog napora u sviračke radnje koje ne rezultiraju zvukom. Naime, Savić i ovde leži na klaviru, ali ovog puta na leđima, tako da mu glava i raširene ruke vise nad klavirom. Iako naizgled udoban, ovaj položaj zapravo zahteva mišićnu aktivnost kako bi telo ostalo potpuno mirno i bešumno. Samim tim, pijanista dok svira ne proizvodi nikakav zvuk, ostajući u tom položaju koliko god može. Kada napor postane neizdrživ, sviranje prestaje, ruke i glava padaju na klavijaturu te proizvode zvuk koji označava kraj dela. Iako nema zvukova osim jednog, i u ovom slučaju se može govoriti o sonifikaciji, budući da upravo odsustvo zvučanja čini sviračeve napore opazivim.

Pored radova sa klavirom, u ovom periodu su nastala i ostvarenja posvećena zvuku kao apstrakciji, tj. neodređenom, odnosno, mogućem zvuku. To je slučaj sa ambijentom *Zatvoreni zvuk* (1978) u kojem je ceo prostor divanhane u SKC-u bio oplepljen plakatom *Zvuk 326880* i zatim zatvoren za posetioce. Naime, zvuk je u ovom radu shvaćen kao element grafičkog izraza, tj. repetitivna geometrizovana struktura koja vizuelnim utiskom „sugeriše ideju zvuka“ (Lazarov 1979, 6).¹⁶ Kako je prostor u kojem je delo realizovano kružne osnove sa sferom, vremenska dimenzija zvuka je sugerisana rotacijom koja nastaje kada se prati „patitura“, odnosno kada se posmatra sled grafičkih elemenata. Blisko ovom radu je i ostvarenje *Sound*

¹⁶ Srodnim zamislama se bavio i Vladimir Tošić u svojim grafičkim radovima kao što su *Trajanje 1* (1978) i *Videomélange 1 i 2* (1979).

1.11 (1978), gde je grafika u funkciji vizuelnog predstavljanja ideje o zvuku koji bi trajao 1.11 sekundi, kada bi se reprodukovao na magnetofonu odabirom jedne od standardnih brzina. Ovo trajanje je nastalo „prevodenjem konstante MM=54, u realno vreme“. Kako Savić navodi, „uvek kada radim, radim u odnosu na konstantu. Ona je jedina propozicija koju sebi postavljam. Konstanta je inicijator aktivnog stanja onoga koji stupa u odnos sa njom. Suštinski to je dijalektički odnos u kome već postojeća statičnost uslovljava dinamičnost“ (Lazarov 1979, 5). S tim u vezi, oznaka tempa MM=54 može se pronaći u više njegovih muzičkih dela, kao što su ona iz serije 10, ali je prisutna i u grafičkim radovima, kao što je *Strana iz beskonačne partiture: MM=54* (1979), gde je ovaj interval preveden u uvek isto rastojanje između violinskih ključeva/ampersenda (Primer 1). Ponavljanje ovih znakova na linijskim sistemima sugerise protok vremena u notnom zapisu, te iako nema zvučnih simbola niti prikaza sonornosti, muzikolika temporalnost je sugerisana beskrajnom repeticijom ovog intervala. U tom smislu, vizuelno predstavljanje trajanja se može smatrati muzičkim pandanom uvođenja vremenske komponente u skulpturu, instalaciju ili sliku, te se može govoriti o procesualnosti ovih grafika, budući da je njihov glavni cilj vizuelizacija odvijanja sonornosti.



Primer 1: Miroslav Savić, *Strana iz beskonačne partiture: MM=54*

Pored zanimanja za zvuk, koje je „prirodna posledica“ Savićevog kompozitorskog obrazovanja i njegovih muzičkih aktivnosti, brojevi su takođe u fokusu ovog stvaraoca još od sredine sedamdesetih godina. Naime, pored već pomenute konstante i njene uloge u stvaralačkom procesu, Savić pre nego što mu je računar postao dostupan, skreće svoju pažnju na odnos između 1 i 0. Pored serije instrumentalnih ostvarenja zasnovanih na ovim ciframa, autor je izveo i performans *Dve pozicije* (1978) u kojem stoji ispred klavira obučen samo u belu košulju, tako da je već inicijalnom postavkom (konstantom), sugerisan ovaj binarni odnos – čovek/klavir i go/obučen (Primer 2). Performans se sastoji od toga što svirač prilazi klaviru i istovremeno svakim prstom pritisne različitu dirku, ostajući u tom položaju dok god zvuk traje. Ova radnja se ponavlja deset puta. U ovom slučaju se može reći da su konstante 1 i 0 (ili bi preciznije bilo reći da je to jedna konstanta sa *dve pozicije*, tj. dva stanja) inicirale akciju spajanjem u broj 10, određujući kako zvučnost (desetozvuci), tako i relativno trajanje dela budući da postojanost zvuka klavira zavisi od jačine pritiska na dirke, koji može biti samo približno ujednačen.



Primer 2: Miroslav Miša Savić, *Dve pozicije* (1978, foto Slavko Timotijević)

Savić će se i krajem devedesetih u znatno drugačijem kontekstu ponovo obratiti performansu sa klavirom, u ostvarenju pod nazivom *Uvo* (1989). Međutim, u ovom delu klavir ima „sporednu“ ulogu, a u fokusu je skulptura čovekovog uha, u koju autor pomoću baštenskog creva pokušava „uliti“ zvuk.

Performansi i instalacije sa računarom

S obzirom na Savićevo intenzivno interesovanje za brojeve i operacije sa njima, te imajući u vidu njegovo bavljenje elektroakustičkom muzikom u Elektronskom studiju III programa, ali i van njega, ne iznenađuje što je sredinom osamdesetih godina ovaj autor u svoje stvaralaštvo uključio i računar. Ovo zanimanje za digitalnu tehnologiju dolazi u vreme ekspanzije najpre kućnih, a nešto kasnije i ličnih računara, koje će Savić na specifičan način inkorporirati u svoju poetiku.

Najpe, značajno je pomenuti festival *Lična muzika – I jugoslovenski festival kompjuterske muzike* (1987) koji je Savić organizovao i koji je dobio naziv po njegovom ostvarenju *Mala lična muzika*. Ova igra rečima i značenjem koja „neočekivano“ spaja svet računara i klasične muzike aludirajući na „lično“ u „ličnim računarima“ (Personal Computer) i na čuvenu Mocartovu *Malu noćnu muziku*, ističe poziciju ličnih/personalnih računara kao pogodnih uređaja za stvaranje muzike, ali i naročitu „privatnost“ takvog stvaralaštva koje nastaje u intimnoj/kućnoj atmosferi, u odnosu između kompozitora i virtuelnog studija. Međutim, to je samo jedan od aspekata integracije računara u Savićev kreativni proces, budući da će u instalacijama sa kraja decenije i kroz delovanje u grupi MGM ostvariti znatno kompleksniji odnos prema digitalnoj tehnologiji.¹⁷

Kako se naglašava u svojevrsnom manifestu grupe MGM, Savić

koristi računar za generisanje zvuka/slike sa kojima izvođač stupa u interakciju. Matrica iz koje se generišu elementi računarskog programa je sačinjena od procesa tranzicije varirajućih vizuelnih aspekata audiovizuelnih elemenata u numeričke odnose, sa kojima stupaju u interakciju kroz procesuiranje. (MGM 1991, 1)

Iz prethodnog citata je očito da su procesualni aspekti dela koji su bili prisutni u radovima iz sedamdesetih, do 1991. godine doživeli „transpoziciju“ u digitalni svet i tako postali element interakcije između učesnika u izvođenju dela, virtuelnih (softverskih) i realnih. Može se reći da je matrica preuzela ulogu nekadašnje numeričke konstante kao njen višedimenzionalni ekvivalent, inicirajući procese iz svog početnog stanja. Procesi digitalizacije, tj. pretvaranja fizičkih pojava u brojčane informacije i dalja njihova obrada, te reprodukcija u vidu audiovizuelnih sadržaja, omogućili

¹⁷ Grupu MGM su činili Marjan Šijanec, Gordana Novaković i Miša Savić. Grupa je inicirala nastanak mnogo šire platforme pod nazivom Asocijacija umetnika elektronskih medija (AUEM) 1991. godine. Kako je udruženje bilo jugoslovenskog karaktera, građanski rat je prekinuo njegov rad, sprečavajući bilo kakve aktivnosti.

su Saviću da vizuelizaciju i sonifikaciju oslobodi fizičkih ograničenja tela ili instrumenta i da realizuje složene mreže simbola i informacija koji će korespondirati sa tada aktuelnim postmodernističkim stremljenjima ka „restauraciji“ prošlosti.

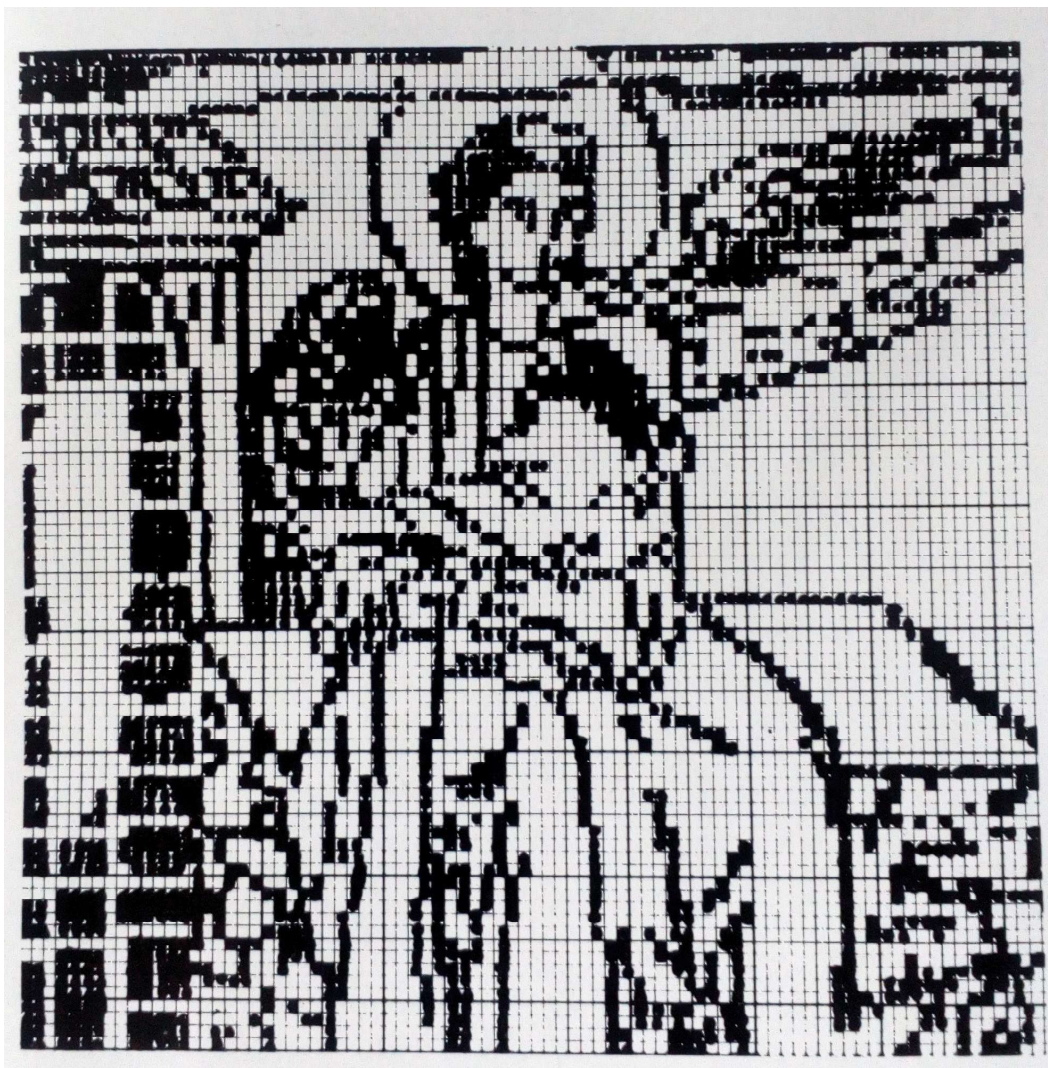
Zanimljivo je istaći da, iako veoma kompleksna i sadržajna, Savićeva ostvarenja iz osamdesetih i devedesetih godina ne izazivaju efekat šoka kao performansi sa klavirom iz prethodne decenije, što ne umanjuje njihovu efektnost, već naprotiv, ističe veoma promišljen odnos ovog autora prema mediju u kojem radi, utičući, retroaktivno, da se i njegova ekscesna ostvarenja sagledavaju iz vizure inkorporiranja procesualnosti u umetničko delo, tj. kao deo iste niti ispitivanja odnosa između konstante i pokreta, slike i zvuka, podataka i njihove estetske manifestacije.

Šest pogleda na jedno (1990) i *Glas anđela* (1991) kojima je Savić bio zastupljen na grupnoj izložbi *Kompjuterska umetnost* ilustruju njegova stremljenja u ovom periodu na polju odnosa između procesa u delu i njihove manifestacije.² Prvo delo uključuje živog izvođača, čembalistu, koji svojom improvizacijom reaguje na transformacije vizuelnih entiteta koje generiše računarski sistem. Uloga računarske grafike u njemu je dvojaka – ona ima svoje estetske kvalitete i istovremeno „služi“ kao muzička grafika koja navodi čembalistino sviranje. Delo, u tom slučaju, postoji kao algoritam, dok audio-vizuelni sadržaj omogućava da se on, kao proces, dakle, vremenski zavisna radnja, čulno opazi kao deo umetničkog čina. Iako možda najznačajniji, to jeste samo jedan segment ostvarenja, budući da se muzička improvizacija i video rad koji nastaje radom algoritma, mogu posmatrati kao zasebne umetničke celine. Tako, dokumentacija o umetničkom činu u ovom slučaju može postati i nov umetnički artefakt koji je nastao procesom izvođenja *Šest pogleda na jedno*.

Bliskost sa postmodernističkim idejama je svakako izraženija u ostvarenju *Glas anđela* u kojem je za inicijalnu konstantu uzet digitalizovani prikaz čuvene freske „Anđeo na grobu Hristovom“ (Primer 3). Ovo je jedno od retkih Savićevih ostvarenja sa eksplicitnim religijskim simbolima koje veoma rano ukazuje na predstojeći trend digitalne manipulacije estetskim, ali i političkim stanovištima, koji će nešto kasnije kulminirati sa ekspanzijom interneta. Pretvaranjem religijskog simbola u digitalnu informaciju, Savić otkriva „lakoću“ sa kojom se može intervenisati u značenje ikone, lucidno aludirajući na tada već uobičajen način „kretanja“ kroz računarsku memoriju i aplikacije pomoću tzv. ikona. Ovaj simbol i kod vernika i kod korisnika računara pokreće procese identifikacije, tj. pretvaranja apstraktnih podataka u čoveku razumljive predstave, koje u doba ličnih računara, nužno dobijaju i lično značenje, prilagođeno potrebama korisnika. Tako ikona, religijska i/ili na desktopu, upućuje (poziva) na aktivnost (molitvu ili dvoklik) za koju ćemo postati svesni da li se ostvarila tek kad opazimo rezultate interakcije sa ikonom. Savić time ukazuje na „prirodu“ procesualnosti u njegovim delima koja se opaža zahvaljujući artefaktima koji ostaju kao posledica izvođenja. U *Glasi anđela*, zvučni sadržaj je ostvaren tako

18 Izložba je održana u galeriji ULUS-a od 8. do 22. maja 1991. godine, a na njoj su bili zastupljeni gotovo svi članovi prethodno razmatranih grupa – pored Savićevih, predstavljeni su radovi Gordane Novaković, Marjana Šijaneca, Vladimira Tošića i Milimira Draškovića, a kao čembalista/improvizator je nastupio i Miloš Petrović (Šiđanin 1991, 2–9).

da „boje na freskama odgovaraju muzičkim intervalima“ (Šidanin 1991, 9), što je jedna od retkih eksplicitnih formulacija procesa sonifikacije grafičkog sadržaja u napisima naših umetnika.



Primer 3: Miroslav Miša Savić, *Glas anđela* (1991)

Savićeve instalacije sa računarom, kao i upotreba ovog uređaja u njegovim muzičkim ostvarenjima, otkrivaju promene do kojih je došlo u poetičkoj koncepciji ovog umetnika, za koje se može pretpostaviti da su sa jedne strane bile motivisane tehnološkim razvojem i rastom dostupnosti računara, a sa druge, autorovom potrebom da odgovori na znatno drugačije društvene i kulturne okolnosti koje su nastupile krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina. Savić je tokom poslednje decenije XX veka nastavio saradnju sa Gordanom Novaković, realizujući niz novomedijskih ostvarenja poznatih pod zbirnim nazivom *Košulja srećnog čoveka* (1992–1998). Dug period (višestruke) realizacije ovog ostvarenja već upućuje na procesualnost u stvaranju dela, koje svakim izvođenjem dobije po neki novi i/

ili izmenjeni strukturni segment. Reč je o instalaciji, odnosno ambijentu – iako, naročito u televizijskoj verziji, delo ispoljava nedvosmislene veze sa performansom – u kojem se u četiri poglavlja upotrebom računara i njegovih periferija generišu novi i modifikuju već postojeći audio/vizuelni sadržaji. Prilikom različitih realizacija ovog ostvarenja, dolazilo je do izmena u toku i načinu reprodukcije sadržaja, ali im je ostalo zajedničko to što su zasnovane na prenosu informacija dobijenih merenjem pulsa čoveka koji „pokreće“ instalaciju, a na osnovu tih informacija se reprodukuje jedinstveni audiovizuelni sadržaj, direktno zavisano od telesnih procesa čoveka koji se vizuelizuju i/ili sonifikuju.

Train mix

Iako kriza devedesetih godina nije u potpunosti prekinula Savićev rad, mnoge od njegovih zamisli iz prethodnog perioda nisu doživele svoju realizaciju, te se on tokom ove i početkom sledeće decenije fokusira na digitalizaciju radova iz analognih medija i na obradu i sistematizaciju svog prethodnog stvaralaštva. Međutim, umesto pouzdane i trajne arhive, dogodilo se upravo suprotno. Savićeva kolekcija je nestala, a sa njom i ideja o mogućnosti „zaokruženja“ dotadašnjih postignuća sagledavanjem u digitalnom modu postojanja. Za razliku od većine korisnika sa ovakvim iskustvom, Savić nije posegnuo za ovlašćenim servisom, već je ovaj događaj učinio predmetom svog daljeg rada.

Monumentalna umetnička zamisao, nazvana *Train mix* (2009-) originalno namenjena izvođenju na železničkoj stanici uz učesće vozova i, na osoben način, publike, pored muzičkog izvođačkog aparata podržanog video i audio instalacijama, rezultat je Savićevog „obračuna“ sa gubitkom arhive. Savić je muzički sloj *Train (re) mix*-a sačinio od segmenata ili celih ostvarenja koja je uspeo da sačuva na originalnim nosačima. U tom smislu, delo čine deonice koje iz partitura muzičari izvode uživo, elektroakustički sadržaj koji se generiše na računaru, kao i reprodukovani segmenti sa traka, audio-kaseta, CD-ova i vinila. Prilikom izvođenja, autor je izvore zvuka rasporedio u prostoru prema vremenu njihovog nastanka – novija dela su u prvom planu, dok se snimci sa starijih nosača postepeno udaljavaju od mesta posmatrača/slušaoaca.

Kao što je pomenuto, ideja autora je bila da se delo izvodi na železničkoj stanici, koja bi u ovom slučaju bila koncertna dvorana, sa šest kompozicija vozova. Zvuk bi se emitovao iz vagona u kojima su muzičari i sa zvučnika koji se nalaze na peronima pored displeja za prenos događaja iz kupea i reprodukciju ranije zabeleženog TV i video materijala. Muzičari sve vreme menjaju vozove u kojima sviraju, dok je publici sav sadržaj dostupan za pregledavanje u birou za izgubljene stvari. Imajući u vidu teškoće postavljanja ovakvog ostvarenja, autor je sačinio i verziju namenjenu izvođenju u zatvorenom izložbenom prostoru.

U galerijskoj verziji dela, dakle *Train re-mix*-u, prave vozove su zamenile makete lokomotiva i vagona, te nema živog izvođenja muzičara, već se sav zvučni sadržaj

reprodukuje sa zvučnika raspoređenih u prostoru. Međutim, izvođenje je, ipak, u izvesnom smislu živo, budući da se od posetioca očekuje da preuzmu ulogu mašinovođe i da upravljaju kompozicijom – železničkom i muzičkom. Pokretanjem makete voza, posetilac-mašinovođa „okida“ zvučne segmente, te se u zavisnosti od reda vožnje strukturise i muzički sadržaj koji se emituje. Za to vreme, utisak ambijenta železničke stanice pojačava glas spikera koji se obraća prisutnima. Umesto dolazaka i polazaka, on – zadržavajući „staničnu“ intonaciju – izgovara teorijske tekstove i fraze na monoton i povremeno nerazumljiv način. Zvuk spikera se ponekad gubi u buci koju pokreću vozovi, a njegov nerazgovetan govor na duhovit način ilustruje čestu situaciju savremenog doba – važne informacije se emituju i navodno su dostupne, ali se ne mogu uočiti u haosu strimova, te ne doprinose uspostavljanju reda, već naprotiv, samo intenziviraju utisak haosa.

U ovu verziju dela je uključena i video-igra virtuelnog dispečerskog sistema koja, kako autor ističe, „dodatno usložava ambijent u kojem se miks odvija“, te se može reći da je u funkciji osobenog „uvećanja stvarnosti“ (eng. augmented reality). S tim u vezi se uočava da je igrice povezana sa maketom vozova, dok su oni neposredni pokretači zvučne i vizuelne „radnje dela“ koja se odvija, u prvom redu, kako bi se ponovo odslušalo ono što je „preživelo“ digitalizaciju. Drugim rečima, želja za delima iz prošlosti pokreće vozove, dok je oni svojim kretanjem zadovoljavaju prolaskom kroz zvučne predele jednog sadržajnog i pomalo nostalgичnog putovanja. Može se reći da je Savić segmente svojih prethodnih ostvarenja upotrebio kao sredstvo kojim će doći do novog poetičkog stanovišta, utemeljenog na neposrednom iskustvu, da upotrebim autorov termin, „tiranije“ sadašnjice (SEECult 2012) – koja nas ubeđuje da sve digitalizujemo, a onda to digitalno nestane – ali i nekih prošlih „tiranija“ nastajalih iz negacija onih još starijih. U tom smislu je razumljivo horizontalno prisustvo svih ranijih medija u delu, koji su, iako „poređani“ u perspektivi, ipak tu pred nama, i to kao opominjuća pozajmica iz prošlosti kojom se nadomešćuju savremeni nedostaci. Pored toga, izbor i redosled materijala u delu, određuje kompjuterski algoritam po sistemu bacanja kockica, čime je uloga računara određena upravo onim njegovim svojstvom koje je za muziku kroz istoriju i bilo jedno od najznačajnijih – izračunavanjem slučajnosti. Savić ovakvim tretmanom kao da posredno kritikuje postmodernistički računarski kult memorije i evocira upravo sam „kompjuting“, tj. procesualni aspekt računarstva koji je bio u fokusu u eri mejnfrejмова, čime uspostavlja relacije sa programerskom orijentacijom Milera Paketa (Miller Puckette) i konceptom „dataflow processing“-a (Puckette 2002). Ovaj osobeni izraz „poštovanja“ prema artefaktima pre-digitalnog doba, čini se, dolazi kao posledica post-digitalnog „gubljenja iluzija“ u vezi sa tehnologijom, što ne znači i njeno izostavljanje ili zaobilaženje. Naprotiv, Savić upravo insistira na digitalnom nasleđu (gejming, interaktivna postavka, višemedijska projekcija, upotreba algoritama), ali ga kritički inkorporira u svoj „beg od tiranije“, uzimajući od njega ono što može biti od koristi u tom begu – mogućnost izračunavanja slučaja i neposredne interakciju sa medijskim sadržajem – istovremeno, čineći da ono što je

izostavljeno „upadljivo nedostaje“, upotrebom medija koje je digitalna tehnologija „obećala“ da će zameniti nečim boljim, ali u ovom slučaju nije ispunila.

Treći vid postojanja *Train (re)mix*-a je audio-vizuelni zapis kao dokument o izvođenju, koji, razume se, nije mogao biti bez konceptualizacije i osobenog doprinosa dometima ovog ostvarenja.¹⁹ Naime, audio-vizuelni rad čine kadrovi koji su zabeleženi prilikom izvođenja sa nekoliko kamera, među kojima su i one montirane na voziće, koje uvode još jednu „virtuelnu“ perspektivu ovih putovanja – onu iz ugla igračke/makete koja ovim činom dobija svoj „pogled na jedno“. To je upravo pogled koji deci igračke čini zanimljivim, „pravi im društvo“, dok u Savićevom ostvarenju on, kao u „Maloj ličnoj muzici“, personalizuje posmatračevo iskustvo uvodeći ga u svoju igru, tj. deleći je sa njim kao što se u detinjstvu sa drugom dele igračke. Time Savićev poduhvat dobija i ličnu, privatnu dimenziju, odnosno, kućnu verziju monumentalne zamisli koja nije tek podsećanje na „pravo“ izvođenje, već jedan od vidova postojanja dela prilagođen savremenim metodama reprodukcije, upravo u privatnosti vlastitog doma, sa ličnog, tj. personalnog računara.

Zaključak

Kao što je pomenuto, zvučni aspekt *Train remix*-a čine ostvarenja koja je Savić realizovao od početka osamdesetih do prvih godina XXI veka. Među ovim delima je moguće identifikovati ona na tragu minimalizma (poput serije dela pod nazivom „10“ i „10/2“), kao i kompozicije neoklasičnog „duha“ (*Mesijan Trio*, *Mesijana*, *St. Lazarus Waltz*), ali se generalno može uočiti da je Savić nastojao da prevaziđe stilska ograničenja konceptima koji su, čini se, značajni podjednako kao i zvučni rezultat kroz koji se manifestuju. Već prema nazivu recentne Savićeve zbirke klavirskih dela iz različitih perioda njegovog stvaralaštva – Animirani brojevi – može se pretpostaviti koliki značaj algoritmi i progresije imaju za ovog beogradskog autora, jer, kako naglašava: „brojevi su moja konstantna opsesija. Poput boja, oni nemaju neki poseban smisao niti objektivnu definiciju i ne sadrže značenja osim onih koja im mi pridajemo. Moje kompozicije uvek odražavaju neki aspekt broja. Definisanjem MIDI-ja i naglom ekspanzijom algoritamske kompozicije, praktična dimenzija broja takođe postaje značajna u njihovom nastajanju“ (Savić 2016, 6). U procesu strukturiranja zvučnog sadržaja Savićevih dela, tako, značajnu ulogu imaju

19 Imajući u vidu Savićevu bliskost sa minimalističkim stremljenjima u prethodnom periodu, a s obzirom na naslov i železničku „temu“ ostvarenja, nameće se poređenje sa čuvenom kompozicijom Stiva Rajha (Steve Reich) *Različiti vozovi* [Different trains, 1988] za gudački kvartet i traku/elektroniku. Međutim, osim samog motiva vozova i upotrebe snimljenog govora, gotovo da nema drugih sličnosti između ovih ostvarenja na nivou zvučnosti ili kompozicionih postupaka. Međutim, moguće je uočiti, namernu ili slučajnu, vezu između autobiografskih elemenata i motiva voza koji je zajednički ovim kompozicijama. I Rajh i Savić biraju vozove – doduše potpuno drugačijih ruta i oblika – kako bi putovali kroz sopstvenu prošlost i suočili se sa traumatičnim događajima na kojima će izgraditi svoje delo. Rajh to čini kako bi prevazišao traume iz mladosti zbog rastavljenih roditelja, dok se Savić, u izvesnom smislu, suočava sa gubitkom artefakata sopstvene stvaralačke prošlosti.

„petlje“, tj. permutujuće (self-similar) melodije koje ponavljanjem ističu postepene transformacije, čineći na taj način čujnim generički proces koji im je prethodio, bez obzira na to da li je reč o računarskom programu ili ležanju na klaviru, čime se evocira stav Jelene Novak o „tačkama koje se reprodukuju“ bez ambicije da ostvare ništa više od prikazivanja „sopstvene strukture i poretka svojih konstituenata“.

Kompleksne odnose između različitih shvatanja procesualnosti u većini Savićevih ostvarenja, a naročito u *Train mix*-u možemo razumeti srodno Štokhauzenovom određenju „višedimenzionalnosti saznanja“, gde je „sasvim moderno saznavati i upoznavati više procesa istovremeno i sve ih tačno shvatiti“ (Štokhauzen 1989, 13). U tom smislu, Savić je još 1984. godine istupio protiv termina „minimalna muzika“ i naveo nekoliko alternativa, koje uključuju i termin koji u fokusu ovog rada, te pružaju bliži pogled na terminološki problem koji je u ovom slučaju nastao. Savić ističe tri istovremene grupe rešenja, kojima se upravo akcentuje „višedimenzionalnost“ umetnosti koju nastoji da odredi, navodeći da se ona može posmatrati:

- s obzirom na kompozicionu genezu samih radova – kao reduktivna, repetitivna, procesualna muzika i sl.
- s obzirom na način realizacije – kao proširena, multimedijalna, ambijentalna, performans, muzička instalacija i dr.
- s obzirom na karakter muzičkog mišljenja i doživljaja – kao konceptualna, meta-muzika, muzika ideja i sl. (Savić 1984, 338).

Na osnovu ovih predloga, a s obzirom na prethodno sagledano stvaralaštvo, može se pretpostaviti da je Savić bio svestan terminoloških i poetičkih problema koji su nastali pojavom konceptualne umetnosti i srodnih pojava u muzici, te za svoje stvaralaštvo predlaže čitav korpus termina koji se u ovom slučaju mogu primeniti, i to u odnosu na kompozicione tehnike, žanrove tj. vrste i ideju koja toj umetnosti prethodi, te ne bi bilo pogrešno zaključiti da značenje procesualnosti u Savićevim delima postoji kao „proces“ koji se, kao i u pojedinačnim delima, postepeno transformiše iz ostvarenja u ostvarenje, čineći time uočljivim ukupnost autorovih intervencija u ovo široko umetničko polje koje mapiraju njegova dela.

Lista referenci

- Boulez**, Pierre. 1964. „Alea“, *Perspectives of New Music* 3/1: 42–53.
- Denegri**, Ješa. 1976. „Prisećanje na rad grupe OHO“. *Polja*: 20-21.
- Lazarov**, Miodrag. 1979. „Nova generacija“. U *Muzički program Studentskog kulturnog centra*, urednik Miša Savić, 3-8. Beograd: SKC.
- Lisa**, Zofia. 1977. „Procesualnost glazbe“. U *Estetika glazbe – ogledi*: 37–45. Zagreb: Naprijed.
- Masnikosa**, Marija. 2012. „The reception of Minimalist Composition Techniques in Serbian music of the Late 20th century“. *New Sound* no. 40: 181–190.

- MGM.** 1991. *AUEM-MGM* (manifest). Beograd: Galerija Narodnog Fonda.
- Medić, Ivana.** 2017. „Parenting the piano: Miroslav Miša Savić's St. Lazarus Waltz“. *New Sound* no. 49: 123–138.
- Mejer, Leonard B.** 1977. „Značenje u muzici i teorija informacija“. U *Estetika i teorija informacije*, urednik Umberto Eko, 173–198. Beograd: Prosveta.
- Meyer-Eppler, Werner.** 1957. „Statistic and Psychologic Problems of Sound.“ *Die Reihe 1* (Electronic Music): 55–61.
- Novak, Jelena.** 2001. „Matrix u operi - (De)/(Re) konstrukcija opere Ajnštajn na plaži: uporednost tekstova“. *Teorija koja hoda* br. 2: 5-21, http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/01/TkH_2.pdf.
- Pignon, Paul.** 1980. Mechanical cartoons (programski komentar uz kompoziciju), transkript audio zapisa sa koncerta Elektronskog studija Trećeg programa Radio Beograda (traka u arhivi studija).
- Puckette, Miller.** 2002. Pd documentation. http://msp.ucsd.edu/Pd_documentation/
- Unterkofler, Dietmar.** 2012. *Grupa 143*. Beograd: Službeni glasnik.
- Uzelac, Milan.** 1993. „Procesualnost umetničkog dela“. U *Uvod u estetiku*, 141–143. Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Savić, Miroslav Miša.** 2016. *Animirani brojevi*. Beograd: Vertical jazz.
- Savić, Miša.** 1979. *Muzički program Studentskog kulturnog centra* (predgovor). Beograd: SKC.
- Savić, Miroslav Miša.** 1984. „Minimalna muzika – situacija u Jugoslaviji“. *Treći program I/60*: 337–344.
- SEECult.** 2012. “Train Re-mix Miše Savića”, <http://www.seecult.org/vest/train-re-mix-mise-savica>.
- Šidanin, Predrag.** 1991. *Kompjuterska umetnost* (katalog). Beograd: ULUS.
- Šnebel, Diter.** 1984. „Procesualno komponovanje“. *Treći program I/60*: 319–327.
- Šuvaković, Miško.** 2003. *Impossible Histories, Historical Avantgardes, Neoavantgardes, and Postavantgardes in Yugoslavia 1918-1991*, urednici Miško Šuvaković i Dubravka Đurić, London: MIT, Cambridge.
- Šuvaković, Miško.** 2011. *Pojmovnik savremene umetnosti*. Beograd: Orion art.
- Štokhauzen, Karlhajnc.** 1989. *Četiri kriterijuma elektronske muzike*. Niš: SKC Niš.

Article received: October 1, 2018
 Article accepted: October 15, 2018
 Original scientific paper