

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

**Disertační práce**

**Mgr. Jitka Hlaváčková**

**Grafické partitury jako cesta ke skutečnosti.  
Ukázka „komplexního realismu“ v tvorbě československých umělců  
60. a 70. let 20. století  
v kontextu mezinárodního hnutí experimentální tvorby.**

**Graphic Scores as a Way towards Reality.  
Example of "Complex Realism" in the Works of Czechoslovak Artists of  
the 1960s and 1970s within the Context of International Experimental  
Creation Movement.**

**Praha 2015**

**vedoucí práce: prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.**

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

*Mgr. Jitka Hlaváčková*  
*V Praze, 15. 5. 2015*



***Poděkování:***

Děkuji vedoucímu své práce prof. Vojtěchu Lahodovi za vstřícnost a velkou podporu při studiu. Za ochotu a za cenné a podnětné rady děkuji Michaelu Siebenbrodtovi z Bauhaus Musea Weimar, Haně Rousové, Miloši Štědroňovi, Jaroslavu Šťastnému, Jarmile Doubravové, Ivaně Loudové, Viktoru Pantůčkovi, Jiřímu Zahradkovi, Josefu Cseresovi a Heleně Musilové. Svě rodině děkuji za nekonečnou trpělivost a účinnou pomoc.

**Mgr. Jitka Hlaváčková**

**Grafické partitury jako cesta ke skutečnosti. Ukázka „komplexního realismu“ v tvorbě československých umělců 60. a 70. let 20. století v kontextu mezinárodního hnutí experimentální tvorby.**

**Graphic Scores as a Way towards Reality.  
Example of "Complex Realism" in the Works of Czechoslovak Artists  
of the 1960s and 1970s within the Context of International  
Experimental Creation Movement.**

## OBSAH

Summary .....	7
1. Úvod .....	9
1.1. Co je a co není předmětem této práce. ....	9
1.2. O struktuře práce, o metodě a o některých teoretických souvislostech.....	10
1.3 Co je grafická partitura? Pokus o apriorní definici zkoumaného předmětu.....	15
2. Literatura a situace akusticko-vizuálních studií v Čechách .....	20
2.1 Rozbor použité literatury .....	20
2.2 Stav bádání v Česku – stručný přehled .....	24
3. O intermedialitě a o čase, prostoru a významu v umění. Stručný nástin estetických teorií vnímání. ....	27
3.1 O intermedialitě.....	27
3.2 Iniciační moment této práce: text M. Horyny Nástin geneze problému syntetizmu v umění .....	29
3.3 Bezprostřední východiska grafických partitur: KONCEPT, NÁHODA, TICHŮ .....	34
3.3.1 Marcel Duchamp, Evropa a desátá léta .....	34
3.3.2 Dada .....	36
3.3.3 Náhoda, řád a zvukové básně .....	37
3.3.4 Umění hluku .....	39
3.3.5 John Cage, komplexní realismus, náhoda a světočáry .....	42
3.3.6 Umění bez práce a práce bez umění. Kapitola o tichu. ....	46
3.3.7 Tichá modlitba a Bílé obrazy .....	48
3.4 Počátky intermediality jako disciplíny: teorie vnímání.....	49
3.5 Theodor W. Adorno .....	50
4. Zrození abstrakce .....	59
4.1 Situace a vztahy.....	59
4.2 Sixten Ringbom, <i>The sounding cosmos</i> ; studie o Kandinském a počátcích abstrakce. ....	61
4.3 Stručné dějiny barevné hudby a historie „barevného klavíru“ .....	66
4.3.1 Synesthesie .....	72
4.4 Teorie barev ve vědě a umění: Wilhelm Ostwald a Bauhaus .....	73
4.5 Miroslav Ponc a berlínská umělecká scéna kolem poloviny 20. let XX. Století .....	75
4.5.1 S jakými idejemi se Ponc v Berlíně blíže seznamoval? .....	77
4.5.2 Nové směry německého divadla .....	79
4.5.3 Ponc v Berlíně v roce 1924 .....	80
4.5.4 Teorie barev u Ponce.....	81
5. Grafické partitury v Čechách a na Slovensku .....	84

5.1 O zdrojích grafických partitur v bývalém Československu .....	84
5.1.1 Počátky Nové hudby v Čechách.....	86
5.1.2 Výtvarná scéna .....	89
5.1.3 Čechy a hnutí Fluxus.....	91
5.2 Přehled vybraných autorů grafických partitur v Čechách a na Slovensku.....	97
5.3 O výstavě Partitury, uspořádané v roce 1969 Jiřím Valochem v Domě umění města Brna a jejích dobových souvislostech. ....	106
5.3.1 Pokus o rekonstrukci výstavy.....	109
5.3.2 John Cage: Notations .....	111
5.3.3 Ohlasy a dále .....	112
6. Závěr.....	114
6.1 Definice partitur .....	117
Seznam vyobrazení .....	122
Bibliografie: .....	124
Obrazová příloha .....	143

## Resumé

Práce se zabývá v obecné rovině zkoumáním metod vyobrazení zvuku, zejména pak výskytem fenoménu grafických neboli výtvarných partitur v bývalém Československu v kontextu hnutí experimentální tvorby na počátku 60. let 20. Století. Usiluje o nalezení historických i bezprostředních, společenských a tvůrčích příčin jejich vzniku. Nalézá je v potřebě vyjádření primární (empirické) smyslové zkušenosti, oproštěné od všech formálních předpokladů, vycházejících z tradičních zobrazovacích forem. Práce poukazuje především na multidisciplinární kvality zkoumaného fenoménu, definuje „intermedialitu“ jako „realistickou tendenci“ a výsledné tvůrčí projevy charakterizuje ne zcela běžným pojmem „komplexní realismus“. Snaží se doložit pomocí reflexe starší literatury z oboru dějin umění, hudby, filosofie (Th.W. Adorno), sociologie (M. McLuhan), sémiotiky (N. Goodman) a dalších dotčených disciplín, i vlastní analýzou materiálu, genezi a význam intermediality v kontextu výtvarného umění, zejména ve 20. století.

Práce dále zkoumá paralely z historického vývoje dějin umění a hudby, zejména z počátků avantgardy (dadaismus, vznik konceptuálního umění a komplexní činnost okruhu školy Bauhausu). Provádí reflexi dobového, zejména zahraničního kontextu výskytu grafických partitur v prostředí bývalého Československa, především vlivu tvorby Johna Cage a hnutí Fluxus. S pomocí konkrétních ukázek nastiňuje lokální situaci a snaží se o analýzu, návrh uměleckohistorické klasifikace a definice zkoumaného fenoménu.

## Summary

The present work deals, from a general point of view, with the research of methods of depiction. In particular, it focuses on the phenomenon of graphical or visual scores in the former Czechoslovakia within the context of experimental creation movement of the early 1960s. It tries to discover the historical and also immediate social and artistic sources of their existence. It finds them in the need to express the primary (empiric) sensual experience, free from any formal assumptions stemming out of the traditional ways of depiction. The text points out mainly to the multidisciplinary qualities of the studied phenomenon defining "intermediality" as a "realistic tendency" and trying to substantiate both the origins

and importance of intermediality within the artistic context of second half of 20th century by means of reflexion of older sources from the fields of history of art, music, philosophy (T. W. Adorno), sociology (M. McLuhan), semiotics (N. Goodman), as well as through original analysis of material.

The work further investigates into the parallels within the evolution of visual art and music, mainly of the early avant-garde period (Dadaism, birth of conceptual art and complex work of the Bauhaus circle). It reflexes on the contemporary, and mostly foreign, context of the existence of the graphical scores in the former Czechoslovakia focusing mainly on the works of John Cage and the Fluxus movement. By means of concrete examples it outlines the local situation trying to analyze and bring up an art historical classification as well as to establish a definition of the phenomenon itself.

**Klíčová slova:**

výtvarné umění a hudba – grafická partitura – výtvarná partitura – hudební grafika – konceptuální umění – komplexní realismus – náhoda v umění – ticho v umění

**Key words:**

visual arts and music – graphic score – visual score – musical graphic – conceptual art – complex realism – chance in music – silence in music

# 1. Úvod

## 1.1. Co je a co není předmětem této práce.

Tématem této práce je krátký a dosti úzce zaostřený (vymezený) pohled do dosud poměrně málo zmapovaného prostoru mezi výtvarným uměním a hudbou. V tomto prostoru se odehrává řada velmi rozličných procesů a vzniká široká škála různorodých výtvorů. Od pokusů o vizuální zachycení těkavé esence hudby s pomocí hudební ikonografie v historických vyobrazeních hudebních zátiší, alegorií či personifikací, přes obrazy písňových námětů nebo portrétů hudebních skladatelů a interpretů, přes snahy o zachycení hudební kompozice a barevných analogií tónů či rytmů zejména v abstraktním malířství. V současnosti je pak téměř všudypřítomné účelové využití zvuku, zároveň s obrazem či objektem, zejména u nových komunikačních technologií (v umění například u videoartu, soundartu aj.), ale běžné je také u akustických plastik a instalací různého charakteru. Naprostá většina zmíněných forem není, už z důvodu obrovského rozsahu a členitosti zmíněného prostoru, předmětem této práce.

Co naopak je tématem mé práce, jsou způsoby vnímání, představování si a zobrazení určitého časového projevu, zvuku, rytmu nebo konkrétní tvůrčí činnosti vizuálními prostředky. Tedy povětšinou záznamy nebo návody k určitým, většinou akustickým činnostem. Souhrnně se pro tyto vizuální útvary používá většinou označení *grafické*, nebo také *výtvarné partitury*, jež ve své struktuře využívají určitou podobu *grafické (výtvarné) notace*. V případě, kdy toto dílo postrádá interpretační vlastnosti, a naopak u něj radikálně převažují výtvarné kvality (obvykle výtvarné dílo inspirované hudbou nebo pouze výtvarným způsobem využívající prvky hudebních notace jako například notovou osnovu), používá se pro něj termín *hudební grafika*.

Výtvarné partitury jsou především téma, které *spojuje*. Spojuje nejen různé formální prvky z oblasti hudební a výtvarné, ale především dvě základní dimenze – prostorovou a časovou a dvě smyslové oblasti, vizuální a akustickou. K těmto dvěma se však přidává v mnoha případech ještě třetí, a sice oblast performativní: divadla, tance, happeningu a akce.

Spojuje však samozřejmě také tvůrčí osobnosti těchto dvou oborů napříč

zeměmi a kontinenty, a svádí je ke vzájemné spolupráci, a v neposlední řadě spojuje také teoretické disciplíny, které se těmito i dalšími, jak uvidíme, obory zabývají, a jejich představitele.<sup>1</sup> Toto příznačné propojování je ostatně mimořádně reprezentativním aspektem pro atmosféru období počátku šedesátých let, kdy se také u nás, s téměř desetiletým zpožděním oproti západním zemím, rozšířily alternativní metody notací s výtvarnými přesahy.

Díky své historické spjatosti se společenskými a kulturními změnami ve dvacátém století, a díky svým netradičním formálním postupům, typickým pro „transdisciplinární“<sup>2</sup> umění, ocitá se tento fenomén v jakémsi teoretickém vakuu, neboť pro jeho reflexi zejména z pozice české teorie a dějin výtvarného umění nebyly dosud ustaveny v podstatě ani základní teoretické a metodologické nástroje<sup>3</sup>. Z tohoto důvodu, a také v zájmu potřeby subjektivního pochopení tématu, bylo třeba jej uchopit v širších teoretických souvislostech, přestože vlastní téma – grafické partitury – je dosti specifické. Proto také tato práce bere ohled na interpretační stanoviska dalších obecně humanitních a kulturně vědních disciplín, mezi jinými například psychologie a filosofie vnímání zvuku, sémiotiky<sup>4</sup> nebo sociologie umění.

## 1.2. O struktuře práce, o metodě a o některých teoretických souvislostech

---

<sup>1</sup> Kupříkladu příprava této práce se stala bezprostředním impulsem k uspořádání mezioborového kolokvia Ústavu pro dějiny umění FFUK a Národní galerie v Praze k výstavě *Vivat musica* v NG v Praze, které proběhlo ve dnech 4.– 5. 11. 2014. Zúčastnilo se ho přes dvacet přednášejících, odborníků z oblasti muzikologie i výtvarného umění, a několik desítek posluchačů a byly zde navázány cenné mezioborové kontakty. V současné době je připravován sborník příspěvků z kolokvia s názvem *ZVUKY, KÓDY A OBRAZY* (2015).

<sup>2</sup> Tento pojem používá například Doubravová 2002, s.10.

<sup>3</sup> Výjimku tvoří práce Jarmily Doubravové (viz Doubravová 1982), *Hudba a výtvarné umění*, Studia ČSAV, Praha 1984, a některé studie a články Jiřího Valocha (viz např. Valoch 1969, 1980 nebo Valoch-Sekera 1980).

<sup>4</sup> Vzhledem k povaze grafických partitur jakožto vizuálních záznamů, systému kódů a jejich vnitřnímu potenciálu „překladu“ do vnějšího projevu – performance – je touto platformou zřejmě nejobecnější možné uchopení problému, a sice prostřednictvím jeho sémiotické reflexe.; Noam Chomsky je autorem práce o struktuře jazyka a vztahu jazyka a myšlení. Teorie kompetence (schopnost osvojit si určitý jazykový systém) a performance (projev, provedení – změna hloubkových na povrchové a současně přizpůsobení se komunikační situaci). Uplatňuje se nejen v jazyce, ale i v umění. (Noam Chomsky 1966.) Susanne Langerová následovnice Whiteheada (matematická logika). Situovala hudbu (podobně jako mýtus) do nejasné střední oblasti mezi bezprostřední biologickou zkušenost lidského živočicha a jemnější sféru rozumu. Jak při vytváření mýtů, tak v hudbě, není ukončen akt rozlišování, výsledku a procesu tvorby, pokud jde o jejich význam. Hudbu nazvala „neukončeným symbolem“. Vypracováváme, rozvíjíme symbolismus, který je tak životný, že zakotvuje princip svého vývoje ve svých elementárních formách, což je schopnost každého skutečně dobrého symbolismu. „Nejenom věda, ale také mýtus, analogie, metaforické myšlení a umění jsou určitými duševními činnostmi, prostřednictvím symbolických modů. Vztah mezi uměním a poznáním se naplňuje teprve v reflexi prostřednictvím fenomenálního charakteru zkušenosti...“ (Philosophy in a New Key, 1942)



Co se metody týče, je v této práci využito více různých postupů, od historických a archívních rešerší, přes aplikování filosofických, psychologických či sémantických analýz po snahu o postižení hudebních, výtvarných a konceptuálních aspektů jednotlivých děl. Jednoznačně však není předmětem této práce srovnávání konkrétních děl hudební a výtvarné historie jakožto kulturních projevů té které doby, tedy hudebně-výtvarná komparatistika, na níž je založena podstatná část studií z této oblasti, zejména ze staršího období.<sup>5</sup>

Velmi příznačná a inspirativní je v tomto smyslu reakce Th. W. Adorna, jednoho z autorů, z jejichž studií tato práce vychází, jehož univerzální osobnost i dílo je přímo esencí multidisciplinárního přístupu. Adornovu metodu charakterizuje lingvista docent Petr V. Zima následovně: „*Nespojoval totiž jenom nejzákladnější znalosti z oblasti literatury a umění s příslušnými zkušenostmi na poli hudební praxe, ale jako sociolog byl schopen vyhovět i vědeckému dělení sfér zájmu. Jeho estetika se nevznáší ve výšinách nad vědami, nýbrž vstřebala do sebe výsledky sociologie umění, psychologie umění a muzikologie. Podobná syntéza je něčím jedinečným.*“<sup>6</sup>

Sám Adorno vychází z jednoznačného přesvědčení o jedinečnosti uměleckých děl, o nichž říká: „Díla komunikují mezi sebou jedině antiteticky: „Jedno dílo je smrtelným nepřítelem jiného díla.“<sup>7</sup> Těmito a podobnými tvrzeními se Adorno proti zmíněným komparatistickým metodám dosti ostře vymezuje, jednotlivá umělecká díla považuje za nesouměřitelná, a odmítá jakoukoli uměleckou kritiku, která staví své úsudky na jejich porovnávání. Petr V. Zima se v této souvislosti ptá: „...jakým způsobem tedy Adorno, literární a hudební teoretik, vytváří vztahy mezi jednotlivými uměleckými formami? Jsou si v jedinečnosti a nezaměnitelnosti svých médií navzájem natolik cizí, že nelze nalézt žádné analogie a činit jakékoliv pokusy o srovnání?“ Způsob propojení různých disciplín a přístupů popisuje Adorno v souvislosti s úvahami o parataktických parametrech Hölderlinových básní, v knize Poznámky k literatuře, například následovně: „Je hudební ona proměna řeči v řazení, jehož součásti se spojují jinak než v úsudku.“<sup>8</sup> Adornovy komentáře k Hölderlinově lyrice nás nenechávají na pochybách o tom, že mu nejde primárně

---

5 Jaroslav Bláha 2013

6 Zima 2008, s. 25

7 Adorno 1997, s. 276

8 Adorno 1965, s. 185.

o snadno rozpoznatelné afinity jako „zvukomalbu“, ale o zásadní spjatost, kterou lze jazykem tradiční filozofie jen stěží popsat. Adorno se chce vyvarovat toho, co sám nazývá „připodobnění“ nebo „pseudomorfóza“<sup>9</sup>. Podstatné nejsou zvukové figury literatury nebo malující gestus hudby, nýbrž původní muzikalita slovesné tvorby nebo malířství, tedy „zvuková barva“ („Klangfarbe“)<sup>10</sup> v hudbě.<sup>11</sup>

Jak bude podrobněji popsáno v kapitole č. 3, věnující se podrobněji společným dějinám intermediality a konceptu, stejně jako Adorno, ani my se nebudeme snažit popsat to, co vzniká na poli výtvarného umění ve spojení s hudbou, ani to čím výtvarné umění obohacuje hudbu, ale budeme se pokoušet zachytit to, co vzniká právě jejich skutečným spojením. To, čím dokážou obě tyto disciplíny přispět ke vzniku nového média.

Vedle vytváření vlastní uměleckohistorické klasifikace zkoumaného materiálu je ovšem možno, a také nutné, využívat teoretických výsledků bádání v oblastech, jež jsou vizuálním zvukovým záznamům blízké svou multimediální podstatou, a také analogické svými východisky a účastí na podobných historických procesech (experimentální hnutí zejména 50. a 60. let 20. století a jeho vývojových předstupňů). Konkrétně je třeba reflektovat vývoj studia v oblasti grafické (případně fónické) poezie, dále akčního umění a především konceptuálního umění, jež všechny tyto směry, včetně grafických partitur (podle mne) zastřešuje.

Dalším přirozeným zdrojem teoretických impulzů je reflexe badatelských výsledků v oblasti hudební teorie, kde je, především díky experimentálnímu zaměření brněnské Hudební fakulty Masarykovy univerzity a zájmu několika dalších osobností tomuto předmětu věnováno podstatně více pozornosti. Konkrétními badatelskými výstupy se věnuje kapitola 3. o literatuře k tématu, detailněji pak část této kapitoly věnovaná stavu bádání v České republice.

V následující kapitole (2.) se pokouším zkoumat především filosofické, historické i bezprostřední, společenské a tvůrčí příčiny vzniku grafických partitur obecně, tedy jak těch, jež vznikaly v rámci experimentálních výbojů rané i pozdní moderny, tak i Cageových a „postcageovských“ pokusů od poloviny 20. století. Nalézám je zejména v potřebě vyjádření primární (empirické) smyslové zkušenosti,

---

<sup>9</sup> Adorno, 1978, s. 629.

<sup>10</sup> Ibid., s. 637.

<sup>11</sup> Zima, 2008, s. 23

oproštěné od všech formálních hledisek, vycházejících z tradičních forem záznamů smyslových – zde audio-vizuálních – vjemů. V tomto smyslu práce poukazuje především na multidisciplinární kvality zkoumaného fenoménu a pokouší se definovat „intermedialitu“ jako „realistickou tendenci“ a doložit pomocí reflexe starší literatury z oboru dějin umění, hudby, filosofie (Adorno), sociologie (McLuhan), sémiotiky (Goodman) a další dotčených disciplín, i vlastní analýzou materiálu, její mimořádný význam.

Zde se také snažím formulovat pro potřeby této práce okolnosti vzniku konceptuálního umění, tedy především přístupy dadaistů, Marcela Duchampa a komplexně vedená činnost Bauhausu. S tím bezprostředně souvisí také intermediální tendence o přenesení jednotlivých disciplín do dalšího rozměru – hudby do prostorového, umění do časového a propojování tradičních uměleckých směrů například právě v tvorbě Bauhausu<sup>12</sup>. Druhým zásadním aspektem je pak reflexe dobového, zejména zahraničního kontextu, konkrétně především aktivit Johna Cage a hnutí Fluxus.

V této kapitole jsou dále detailněji rozebírána bezprostřední východiska grafických partitur, vzájemně provázaná a tvořící společně podhoubí experimentálnímu hnutí druhé poloviny 20. Století. Jde o přijetí reality jako rovnocenného partnera v procesu tvorby a s tím související konceptuální tendence, již probírané intermediální tendence a aleatorní postupy. V rámci těchto kategorií se speciálně zaměříme na přenesení Duchampovy idey ready-mades do hudebního prostředí (tvorba Johna Cage, jeho předchůdců i následovníků), kde se stávají hlavními tvůrčími prvky ticho a hluky.

V kapitolách 3., 4. a 5. se zabývám shrnutím známých historických faktů o vývoji fenoménu barevné hudby a o zásadních momentech proměny hudební notace, neboť oba tyto příběhy představují významné předstupně pro oblast grafických partitur. Zde vycházím téměř výhradně ze sekundárních zdrojů, neboť jde o oblasti relativně dobře popsané ve starší literatuře.

O něco složitější bylo vyhledání bezprostředních zdrojů pro situaci v Československu po uvolnění poměrů na počátku 60. let. Odborné a kvalitní

---

<sup>12</sup> Této problematice se detailně věnuje Martin Flašar v knize *Poème électronique*, 1958, Le Corbusier E. Varese I. Xenakis, MUNI, Brno 2012, a také v dosud nevydaném příspěvku s názvem *Od kódu k hmotě. Několik poznámek k materializaci hudby*. Prosloveno na kolokviu Vivat musica v Ž NG v Praze, dne 5.11.2014.

literatury k vývoji místního uměleckého kontextu je sice mnoho<sup>13</sup>, avšak téměř v ní neexistují zmínky o této netypické oblasti, považované dosud zjevně za zcela okrajový fenomén. Jedním z důvodů by pravděpodobně mohlo být také to, že jde o fenomén víceméně importovaný ze zahraničí až v této době, bez významných souvislostí s vývojem československého umění v předchozím období. Nejvýznamnějším prostředníkem bylo pro něj navíc hudební prostředí, které bylo v této době překvapivě progresivní a jeho kontakty se zahraničím byly silně stimulované několika konkrétními událostmi jako například možností návštěv velmi dramaturgicky otevřeného festivalu Varšavský podzim, případně darmstadtských letních kurzů Nové hudby a také snazším přístupem k zahraničním nahrávkám a partiturám (což vychází pochopitelně z povahy tohoto média).

Vedlejším, avšak významným přínosem práce mělo být zmapování výskytu grafických partitur v bývalém Československu a uvedení jednotlivých autorů do lokálního kontextu. Mnoho informací se podařilo získat díky návštěvám v osobních archivech významných tvůrců a sběratelů (Jiří Valoch, Jaroslav Šťastný, J. H. Kocman, Milan Grygar, Olga Karlíková a další) a rozhovorům s některými z pamětníků. Nejdůležitějším zdrojem zde však zůstávají katalogy jednotlivých autorů a rešerše dobových časopiseckých článků. Závěrem je poznání, že katalogizace v současnosti velmi roztráštěného materiálu zásadně přesahuje možnosti této práce, neboť materiálu je velmi mnoho a míra jeho zpracování je téměř nulová. Nicméně, 6. kapitola přináší základní přehled jednotlivých osobností společně se stručnými charakteristikami jejich aktivit na zkoumaném poli. Součástí reflexe dění na našem území je také pokus o rekonstrukci a analýzu okolností mimořádné události z roku 1969, kterou byla výstava Partitury uspořádaná Jiřím Valochem v Domě umění města Brna a reprízovaná v Galerii hlavního města Prahy v následujícím roce.

Poslední kapitola (č. 7., před Závěrem) je věnovaná představení stávajících definic grafických partitur, vycházejících jak z hudebních, tak z výtvarných pozic, a pokusu o vytvoření vlastní definice a systému klasifikace.

---

<sup>13</sup> Z nejvíce mnou citovaných publikací zde uvádím: Ohniska znovuzrození (Judlová – Lahoda – Nešlehová 1994), (Umění zastaveného času 1996), (Umění zrychleného času 1999), *Barva linie prostor* (viz Rousová 1988).

### 1.3 Co je grafická partitura? Pokus o apriorní definici zkoumaného předmětu.

U naposledy zmíněného bodu předchozího oddílu bych se ráda na chvíli zastavila již na tomto místě, neboť alespoň základní definici toho, k čemu se následující kapitoly implicitně (někdy se bude nutně zdát, že poněkud příliš skrytě) nebo explicitně, nicméně bez výjimky, vztahují, je jistě žádoucí přestavit ještě v úvodu.

Grafické partitury jsou způsoby hudebního zápisu, využívající netradiční zobrazovací prostředky. Obecně vycházejí z potřeby zachytit akustické představy, které se z různých důvodů vymykají artikulačním možnostem klasických notačních systémů.

Může jít o individuálně modifikované notace, z těchto tradičních soustav vycházejících, obohacené o významově přesně definované grafické prvky. Může však také jít o zcela nehudební výtvarné variace na motiv hudební partitury s pouze nezamýšleným potenciálem interpretace. Většina typů grafických notací (s výjimkou grafických záznamů elektronické hudby a jiných speciálních technicky generovaných systémů) však ponechává obecně mnohem větší volnost, tedy možnost uplatnění, osobě interpreta, neboť nevyužívají univerzálně platný a precizní způsob sdělení informací, jak je tomu u tradičních druhů notace. Existují však také kategorie konceptuálních partitur, které redukuje roli interpreta (pokud je vůbec zapotřebí) na prostředníka určitých mechanických procesů podle více či méně přesných pokynů.

Ukázky z tvorby, které se v této práci objeví, zviditelňují mnohotvárné vztahy mezi *partiturou* a určitou formou fyzické nebo imaginární reality. Pokrývají dvě základní polohy pojmu – retrospektivní (záznam) a prospektivní (návrh, návod). Často, stejně jako naprostá většina tradičních notací, však zahrnují obě tyto funkce. Vezměme toto za jedno z východisek při pokusu o formulaci vlastní definice. Je grafickou (výtvarnou) partiturou to, co obsahuje alespoň jednu z těchto funkcí?

I v této jednoduché definici (bohužel stejně jako ve většině ostatních definic, kterými se budeme dále v této práci zabývat) jsou však již od počátku přítomné dva problematické momenty.

Prvním z nich je fakt, že experimentální partitury (a jak si později ukážeme, experimentální partiturou může být z formálního hlediska téměř cokoliv!) často nejsou ani záznamem, a nejsou ani **vědomě** určeny k realizaci. Z čeho pak poznáme, že jde o partitury? Musí být partitura realizovaná – alespoň v mysli – aby se vůbec stala partiturou?

Druhý problematický moment souvisí s napětím mezi hudebním a výtvarným aspektem každé konkrétní partitury. Obě východiska – tedy hudební i výtvarné – mají své principiální, byť obtížně definovatelné nároky. Z akustického hlediska – které zmiňujeme jako první, neboť partitury, resp. notace mají prokazatelně původ v hudební sféře – je podstatným kritériem interpretační kvalita. Estetik Nelson Goodman<sup>14</sup> definuje tuto podmínku jako nutnou vlastnost notace: Goodman rozlišuje notaci (zaznamenávání), deskripci (popis) a depikci (zobrazení) a stanovuje čtyři (respektive tři nebo pět) požadavků, za jejichž splnění může notační systém splnit prvořadou funkci – poznání díla: „Víme, že umělecké dílo či jeho provedení vykazují jednu nebo více z jistých referenčních funkcí: zobrazení, popis, exemplifikaci a expresi.“ (...) „Umění bez reprezentace nebo bez exprese nebo bez exemplifikace – ano, umění bez všech těchto tří způsobů (symbolizace) – ne.“ Podobně skladatel György Ligeti zdůrazňuje samostatnost grafické stránky notace a současně upozorňuje, že notace neznamená ani znázornění, ani zobrazení, ale že představuje systém, což ji odlišuje od nesystémové **hudební grafiky**.<sup>15</sup>

Oba teoretici tedy požadují od termínu notace vnitřní systém znaků – kódů k interpretaci, a tím odlišení specifické partitury od kterékoliv jiné, a to i pouze na základě její **realizace v čase**, tedy na základě její akustické či konceptuální podoby. Jednoduše řečeno, realizace partitury by neměla být zcela nahodilá (závislá například pouze na názoru interpreta), nýbrž nějakým způsobem specifická. Jak si však později ukážeme, jsou případy, kdy ani sami interpreti tento interpretační systém k realizaci nevyžadují.

Oproti tomu stojí požadavek vizuálně, resp. výtvarně estetického charakteru, jenž souvisí s faktem, že grafické partitury ve své podstatě nutně obsahují hledisko výtvarné, tedy vizuální nebo konceptuální kvality. A to opět: buďto záměrné nebo

---

<sup>14</sup> Viz (Goodmann 2007, s. 195): „Základní charakteristikou uměleckých děl je jejich znaková (symbolická) funkce.“ (Kubalík 2012, s. 93.)

<sup>15</sup> Viz (Ligeti 1965)

nezamýšlené.

Jak si lze na představených dílčích definicích povšimnout, opakovaně se v nich vyskytuje pojem *konceptuální* – a to jak z pozice hudební, tak z hlediska výtvarné charakteristiky. **Zdá se tedy, že ono konceptuální je společné pro obě (vizuální i akustické) východisko. Co je však podstatou, respektive obsahem této charakteristiky?**

Pokusíme se na tomto místě prozatím jen o velmi stručnou a subjektivní odpověď na tuto nesnadnou otázku, které jsou v dějinách estetiky umění věnovány tisíce stran textů mnoha studií: Pokud tvoří autor se záměrem přinést sobě, potažmo divákovi smyslový požitek nebo mu sdělit určitý narativní obsah, pravděpodobně vznikne dílo, jež lze vnímat v kategoriích Panofského interpretační teorie buďto zcela bez specifického poučení (pouze na základě smyslové, tedy prvotní empirické zkušenosti) nebo se znalostí konvenčních – tedy v určitém rámci obecně sdílených – významů obsahu díla nebo dokonce v jeho širokých souvislostech.

U konceptuálních děl tomu tak docela není. První úroveň – empirické poznání díla – ve většině případů nefunguje vůbec. U ready-mades, happeningu, sociální intervence, či hlukové performance nepoučený divák zpravidla nepozná, že jde o umělecké dílo. Druhá úroveň, konvenční obsah, zde přítomný je, bývá však mimořádně nejasný, neboť je obvykle **velmi subjektivní**. Třetí, významová složka je pochopitelně přítomna vždy, a bývá také jediná skutečně relevantní. Ta se však ze své podstaty nalézá natolik vně samotného díla, pouze v jeho **záměru**, že ji lze uchopit spíše intuitivně. Tento vnitřní význam spočívá u konceptuálního díla nikoliv v díle samotném nebo v jeho souvislosti s díly dalšími, nýbrž v jeho zpětném **působení na realitu** (zahrnující v to obvykle také všechny zúčastněné osoby: autora, interpreta i diváka) a ve vytváření dalších, zpravidla nepředvídatelných situací.

**Tyto vlastnosti, spočívající v neuzavřenosti formy, v interakci s realitou (prvek náhody) a především ve schopnosti vytváření nových reálných situací, jsem se – společně s historičkou umění Hanou Rousovou – rozhodla nazvat „konceptuálním potenciálem“. Je tedy možné, že by právě tato kvalita, respektive její míra, mohla být univerzálním hlediskem také pro definici grafických partitur? Je vůbec v moci umění ovlivnit realitu?**



**Na základě takto stanovených otázek a předpokladů se v této práci pokusím prozkoumat různá hlediska „konceptuality“, různé přístupy k tomuto fenoménu, a zhodnotit, zda má dané kritérium skutečnou relevanci.**

Podstatným zmíněným, byť nikoliv zcela nezbytným aspektem konceptuálního umění je schopnost interakce díla s realitou. To je ovšem požadavek, odkazující na časový rozměr díla, který ovšem konceptuální díla mohou, ale nemusí obsahovat (viz ready-mades). V kapitole 3. v rámci výkladu principů tvorby Johna Cage, se budeme zabývat tím, jak velký význam měly pro autora v těchto situacích vnější okolnosti, které Cage vždy vědomě respektoval a posléze explicitně formuloval do principu náhody, o něž se ve své tvorbě i v životě systematicky opíral. Tato schopnost interakce s vnější realitou vyžaduje určitou nezáměrnost, jinými slovy otevřenost nedeterminovanost (*indeterminancy*). Struktura toho, co Cage nazýval chaosem, byla hluboce zakořeněna v jeho úsilí (přesvědčení) **nenapodobovat přírodu (jako zobrazivé umění), nýbrž procesy v ní probíhající**. Všechny tyto vnitřní principy Cageovy tvorby vytvářejí systém, který historička Joan Retallack ve studii z roku 1994<sup>16</sup> nazývá „komplexním realismem“. Jeho součástí, jak tvrdí autorka, je konfrontace našich očekávání (v rámci konfrontace díla) s určitou reálně komplexní situací, v níž jsme nuceni vzít na vědomí, že skutečný stav věcí je nesrovnatelně bohatší a pestřejší (a nevyzpytatelnější) než jsme zvyklí vnímat v rámci uměle (umělecky) vymezené situace.

Pokusila jsem se v rámci přípravy této práce posoudit na větším množství materiálu vztah různých přístupů konceptuální tvorby k obsahu tohoto pojmu.

Vedlejší otázka, týkající se klasifikace zkoumaného materiálu, pak zní: **Existují hlediska, podle kterých lze posoudit, co je dílo s pouze vizuální nebo hudební, anebo jen konceptuální estetickou kvalitou (tedy nikoliv akusticko-vizuální ve smyslu intermediality), a které zahrnuje alespoň dvě nebo dokonce všechny tři tyto kvality? Je možné, při konstatování přítomnosti více než jedné zmíněné složky, podle míry výtvarného či hudebního pojetí rozlišit kategorie a) grafická partitura, b) hudební grafika a c) konceptuální partitura?**

Obávám se, že, ačkoliv se touto poslední otázkou budu na více místech této práce zabývat, a pokusím se vytvořit určité sémantické vymezení zmíněných

---

<sup>16</sup> (Retallack 1994)



kategorií, zůstane toto úsilí pouze v rovině intuitivních konstatování, neboť se zde ocitáme v příliš subjektivní rovině estetických soudů. Pokusím se však na základě rozboru původu, kontextu, významu a nejčastějších formálních znaků, definovat mnohé jiné, méně diskutabilní aspekty fenoménu grafických partitur, a tím alespoň přispět k jejich emancipaci zejména v oblasti teorie dějin vizuálního umění.

## 2. Literatura a situace akusticko-vizuálních studií v Čechách

### 2.1 Rozbor použité literatury

V úvodu této práce jsem zmínila, že téma, respektive materiál grafických partitur je velmi málo zpracované. Toto konstatování se však týká pouze situace v Čechách, byť Slovensko a některé další postkomunistické země, které začali se systematickou reflexí svých autorských archivů s velkým časovým odstupem (podle situace i desítky let) jsou na to podobně. Mnoho autorů se dočkalo monografií teprve po pádu komunismu, a, dostatečně detailních na to, aby se v nich objevily i tak okrajová témata jako experimentální kresby z 60. let.

Tato situace je, velmi lapidárně řečeno, důsledkem toho, že v oblasti neoficiálního umění v období totality zcela chyběly prostředky i možnosti pro prezentaci a tudíž zpravidla i vůle materiál systematicky zpracovávat. Úroveň dokumentace, například katalogů, či výstavních archivů například z období šedesátých let je místy skutečně tristní. V katalogích či katalogových listech často chybí téměř veškeré údaje o dílech, mnohdy dokonce včetně názvu a datace. S díly samotnými je to bohužel často podobné, což opět velmi dobře ilustruje situaci, kdy autoři svá, zvláště drobnější díla (což je bohužel případ naprosté většiny grafických partitur) tvořili bez nejmenší ambice je kdy prezentovat (o prodeji ani nemluvě).

Situace ve světovém umění je ovšem diametrálně odlišná. Zejména od poloviny šedesátých let vychází v mnoha zemích katalogy, monografie i velké několik obsáhlých syntetických publikací.

Zřejmě nejobsáhlejší a nejkomplexnější syntézou na téma průniků zvuku a obrazu ve dvacátém století, je publikace Karin von Maur (ed.) a dlouhé řady dalších autorů, *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* z roku 1985 (Maur 1985) Publikace na prostoru téměř pěti set stran velmi vyčerpávajícím způsobem popisuje dějiny tématu v tematických studiích. Svým rozsahem a detailností informací má tato kniha až encyklopedický charakter.

Mnohem více kontextuálně zaměřená je obdivuhodná dvoudílná kniha dílo Petera Verga, profesora dějin umění univerzity v Essexu, Peter Vergo, *That Divine Order* (Vergo 2005) pojednávající o všech společných aspektech hudby a umění od

počátků lidské kultury do konce 18. století a to včetně obsáhlých exkurzů do umění mimoevropských kultur 2005. Na tuto knihu pak navazuje *The Music of Painting, Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage* (Vergo 2010), která se na stejném rozsahu zabývá mnohem úžeji vymezenou oblastí. Obě knihy jsou velmi inspirativní svým hermeneutickým přístupem – nejenže systematicky zkoumá vzájemné vztahy závislosti mezi oběma disciplínami, ale také všechny jednotlivé historické relace způsobem, svědčícím o neuvěřitelné erudici.

Menší a specializovanější studie Petera Verga k tomuto tématu se zabývají zpravidla tématy z počátků abstraktního umění. V této práci jsem se ještě inspirovala studií *Kandinsky and Music* (Vergo 2003) a *Kandinsky y sinesthesia* (Vergo 2004). Dalšími autory a editory významných studií či obsáhlejších antologií k tématu je například Jean Yves Bosseur, R. Murray Schaffer, Helga de la Motte-Haber, Tim Shephard a Anne Leonard (2014). K období moderny jsou nezastupitelné publikace *Art in Theory 1815-1900. An Antology of Changing Ideas*, (*Art in Theory* 1998) a kniha **Sixtena Ringboma, The sounding cosmos (Ringbom 1970)**, v níž autor podrobně analyzuje Kandinského teoretické spisy (především *Über das Geistliche*, 1911). Ty a také vlastní Kandinského dílo, pak konfrontuje na jedné straně s citovanými i hypotetickými zdroji inspirace – především teosofickou literaturou a s texty filosofů německého romantismu. Z velmi hojné literatury k otázce barevné hudby zde vybírám: **Otokar Fischer, Pokus o barvách (1929)** – vychází z rozdělení tvůrců na auditivní (E. T. A. Hoffmann, F. Nietzsche) a vizuální (Ch. Baudelaire, G. A. Burger, O. Wilde, Rémyde Gourmont, S. George, J. Zeyer, J. Mahen, F. Dyk) a uvádí synestetické metafory z jejich tvorby a Zdeněk Bartošík, studie **Vliv synestezí na kompoziční myšlení (disertační práce, HAMU) 2014**.<sup>17</sup>

Pro zasazení tématu do mezioborového kontextu – což se mi zdálo v tomto případě nezbytné, vzhledem k dosavadní absenci tohoto kontextuálního rámce – jsem čerpala ze zásadních estetických pojednání následujících autorů Estetické teorie Theodora W. Adorna a příslušné sekundární literatury. Dále jsem pracovala s tezemi Nelsona Goodmana z knihy *Jazyk symbolů*, ze studií Jana Mukařovského, Arthura Danta, George Dickieho a studii K interpretaci Pavla Kouby. K pochopení

---

<sup>17</sup> souvisejícím se širším výzkumem, který je předmětem disertační práce na téma *Vliv synestezí na kompoziční myšlení*

filosofických koncepcí jmenovaných autorů jsem využila také knihu Jakuba Housera o Adornově filosofii a sborník příspěvků k filosofii Nelsona Goodmana, obzvláště závěrečný příspěvek Štěpána Kubalíka. Mimořádně inspirativní byl pro mne také sborník textů *Vybrané kapitoly z intermediality*, obzvláště texty Petra V. Zimy a Mojmíra Grygara a velmi obsažná práce Jarmily Doubravové, *Hudba a výtvarné umění* (Doubravová 1982).

Velmi užitečná mi byla antologie pramenných textů o experimentální hudbě 20. století *Sound. Documents of Contemporary Art* (ed. Caleb Kelly), 2011, která obsahuje množství dobových textů či jejich částí, zejména z období experimentálních hnutí druhé poloviny 20. století.

Pro pochopení hudebních souvislostí mi pak byla mimořádně užitečné knihy Richarda Ribariče, Boguslawa Schaeffera, Lubomíra Chalupky (Chalupka 2011), Erhardta Karkoschky (Karkoschky 1966), Friedricha Herzfelda Herzfeld, *Musica nova*, a studie Vladimíra Lébla *O mezních druzích hudby* (Lébl 1970).

K tématu konceptuálního umění jsem vycházela mimo jiné z v úvodu citovaných textů Dicka Higginse (*Statement of Intermedia* (Higgins 1966) a *Against movements* (Higgins 1967) a spisů Josepha Kosutha *Art After Philosophy and After, Collected Writings* (Kosuth 1991) nebo například kniha Karla Srpa, *Minimal & earth & koncept Art* (Srp 1982) o americkém umění druhé poloviny 60. let. Bezprostředně k tématu grafických partitur v Čechách existuje pouze jediná publikace s názvem **Partitury. Grafická hudba, fonická poezie, akce, parafráze, interpretace** (Valoch 1982). Obsahuje okolo stovky ukázek grafické hudby, dále nejrůznější návody na akce, hraničící mezi performance a koncertem, a to z českého i zahraničního prostředí. Úvodní stať historika umění prof. Mojmíra Horyny je jedním z iniciačních momentů této práce a skvělým vhledem do historického kontextu tématu. Následuje text Jiřího Valocha, který uvádí čtenáře do specifické problematiky „grafické hudby“. Jiří Valoch je také autorem koncepce a výběru ukázek, a autorem medailonů všech autorů. Jeho výběr byl podřízen zejména vizuální podobou: „(...) jsme se záměrně soustředili na ty, které mají svou vlastní hodnotu pro každého vnímatele, ať již jako finální umělecké dílo nebo jako návod k vlastní interpretaci“<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup>Valoch 1980, nestr.

Možná nejdůležitějším zdrojem – vzhledem k obsaženému vizuálnímu materiálu – byly pro mne katalogy výstav, neboť různé aspekty zvuku a výtvarného umění jsou zejména od počátku tohoto století velmi frekventovaným námětem výstav. Uvedu zde pouze v krátkosti přehled těch z mého hlediska nejvýznamnějších: Eye Music, The Graphic Art of New Musical Notation, London, 1986; Sons and Lumieres, Paris, Centre Pompidou, 2003; Musik und Malerei im Aufbruch, 03.10. – 17. 12. 2006 v Kunsthaus Zug; Fluxus East, Berlin 2007; Sound of Art, Salzburg, 2008; Kunst zum Hören, House Full of Music, Strategien in Music und Kunst, Darmstadt, 2012; The Lunatics are on the Loose, Berlin, 2012 (a Praha 2014); Sounding the Body Electric, Lodž/Londýn, 2012; v Čechách pak **Akce slovo, pohyb, prostor, experimenty v umění 60. let (ed. Vít Havránek), 1999**; Membra disjecta, Praha 2012; **Rytmus-pohyb-světlo, Plzeň-Brno 2012** a mnoho dalších.

Vedle těchto vyjmenovaných jsem v dílčích otázkách vycházela ze studia množství autorských katalogů, časopiseckých článků (Hudební rozhledy, Konfrontace, měsíčník pro soudobou hudbu, Výtvarná práce, Divadlo, Umění, host do domu, aj.), a také z několika bakalářských či diplomových prací obzvláště na téma Barevné hudby (Matulová 2003, Pastyříková 2003) ale také z prací přímo o grafických partiturách (Pantůček 2004, Matulová 2008, Navrátil 2009).

Množství literatury o osobě a tvorbě Johna Cage vypovídá o jejich mimořádném vlivu, u prvního z nich navíc hned v několika oblastech. Autoři, z nichž jsem čerpala informace k dílu obou autorů já, jsou následující: kteří John Cage: Richard Kostelanetz, Kenneth Silverman, Marjorie Perloff, Joan Retallack, Kathrine Heyes, Dieter Daniel, a další.

Podobně literatury k umělecké škole Bauhausu je mnoho, proto jen výběr: Michael Siebenbrodt, Peter Stasny (L. Hirschfeld-Mack), Jeannine Fiedler, Peter Feierabend Kerry Brougher, Judith Zilczer, (Synesthesie) a další.

V poslední době se začínají objevovat také velmi žádoucí studie na téma kontaktů Evropa, vztah západu a východu, respektive střední Evropy: Piotr Piotrowski, Petra Stegman, Pavlína Morganová, Tomáš Pospíšil, Jiří Valoch, Helena Musilová, Petr Kofroň.

## 2.2 Stav bádání v Česku – stručný přehled

Grafické partitury, respektive vztahy zvuku a obrazu představují obor bádání, propojující určité segmenty tradičně etablovaných disciplín, jimiž jsou teorie a dějiny výtvarného umění a hudby, je v České republice – a zejména v Čechách – dosud velmi málo emancipovaný. Zatímco v zahraničí existuje celá řada center zaměřených výhradně na téma „visual music“, stejně jako nespočetné množství soukromých galerií, internetových rádií, festivalů, a jiných platform zcela specificky tuto oblast reflektujících, v našich zemích se zatím nic podobného v podstatě nevyskytuje. Množství těchto zahraničních platform navíc neustále narůstá. Důvodem je bezpochyby fakt, že jde o obor, nabízející ve své multidisciplinaritě a jisté nevyčerpanosti neobyčejný potenciál, ale i díky zcela konkrétním okolnostem, z nichž zmiňme například nedávné multivýročí Johna Cage (2012: 1912-1992, + uvedení přelomové skladby *Silence* v roce 1952), které ve světě, a v náznacích také u nás, katalyzovalo tento potenciál realizací množství pozoruhodných akcí.

Jako studijní obor zůstává zmíněná disciplína dosud v našich zemích bez významnější pozornosti a nejrůznější aktivity na tomto poli mají stále, příznak experimentu. Je zde však celá řada jednotlivců, občanských sdružení nebo různě přidružených pracovišť, které problematiku obou disciplín a jejich vzájemných přesahů intenzivně řeší, v některých případech již dokonce velmi dlouho.

Na počátku historie psaní o výtvarném umění a hudbě v Čechách stojí několik výrazných osobností české kulturní scény, které se k tomuto tématu dostali spíše jen na okraji své systematické práce na poli svých hlavních zájmů. Tyto průniky do experimentální tvorby přitom vždy svědčí o velké otevřenosti a aktuálnosti jejich přístupu. Jsou to především Jan Mukařovský, Jindřich Chalupecký, Jaromír Paclt, Vladimír Lébl, Jiří Kolář a Jiří Valoch. Od 60. let působil na půdě již dávno zaniklého, resp. rozděleného Ústavu pro dějiny výtvarného umění a hudby Akademie věd v Praze, tzv. Pražský mezioborový tým, kde se této problematice (vedle prof. Jaroslava Volka, a dalších) věnovala prof. Jarmila Doubravová, působící dnes na katedře estetiky v Plzni, která je autorkou zřejmě jediné české komplexnější syntézy o hudbě a umění (*Hudba a výtvarné umění*, Studie ČSAV, 1982).

Neméně významným pracovištěm byla a je katedra skladby AMU, kde působí vedle dalších výrazných transdisciplinárně zaměřených osobností také profesorka Ivana Loudová, autorka vynikajících publikací o hudebních, především grafických notacích (*Moderní notace a její interpretace*, Praha, AMU, 1997). Na tomto pracovišti působí také pan Mgr. Bartošík, jenž se mimořádně precizně a zasvěceně zabývá fenoménem synestezie.

Zřejmě nejvýraznějším centrem, zabývajícím se v současné době, resp. již od 90. let, hudební grafikou a notací vůbec, případně dalšími vizuálními podobami hudby, je Ústav hudební vědy MU v Brně. Zde působí celá řada odborníků, jež na toto téma pravidelně publikují texty v periodících či sbornících a věnují se v tomto směru intenzivní pedagogické činnosti. Jmenovitě prof. Miloš Štědroň, který je jednou z iniciačních osobností pro řadu aktivit na tomto poli od 60. let, nebo například dr. Jiří Zahrádka, který je autorem koncepce a kurátorem dlouholetého výstavního projektu *Druhotvary v Památníku Leoše Janáčka* v Brně, v jehož rámci současní výtvarní umělci reflektují a reinterpretojí vlastní tvorbou části partitur Leoše Janáčka. Dále zde působí PhDr. Martin Flašar, zabývající se například příčinami materializace hudby prostřednictvím výtvarného umění (práce po *Poeme electronique 1958 – Le Corbusier, E. Varese, I. Xenakis*, MUn, Brno, 2012), Mgr. Viktor Pantůček, který se specializuje kromě jiného přímo na grafické partitury a je vedle mnoha dalších aktivit také dramaturgem brněnského festivalu *Expozice Nové hudby* a Mgr. Jozef Cseres, autor zásadních výstavních projektů jako například výstavy *Hermes' Ear* v brněnském Domě pánů z Kunštátu nebo *Cageovských výstav Partitury náhody a rytmy ticha a Membra disjecta* a také řady publikací a přednášek.

O tom, že Brno je pro téma experimentální hudby skutečně významným centrem svědčí i jména dalších odborníků, kteří zde působí. Jeniffer Helia de Felice z VUT Favu, jež se zabývá konceptuálními partiturami a návody, a Doc. Jaroslav Šťastný a Mgr. Michal Nejtek z JAMU.

Další z významných iniciativ, řešících v současnosti otázky vztahu obou médií je opavské sdružení *Bludný kámen* a zejména jeho hlavní protagonista Martin Klimeš, který založil v Opavě *Galerii Cella* a *Hovorný* a mj. zde organizuje zvukové performance, festivaly *Pohyb-Zvuk-Prostor*, *Minimaraton elektronické hudby*, a řadu dalších živých událostí na rozhraní obou disciplín.

Velmi důležité je také Ostravské centrum Nové hudby, založené a vedené skladatelem Petrem Kotíkem, kde vedle velkého množství hudebních i vizuálních performancí, v rámci každoročního festivalu nové hudby Ostravské dny i mimo něj, probíhají i podnětná setkání (Petr Kotík, Viktor Pantůček, Ladislav Kupkovič and Rudolf Komorous. Začátky Nové hudby v Praze 1959–64, Ostrava, 2008, záznam debaty). Pro pražské prostředí jsou mimořádně významné aktivity Iniciativy *Školská 28*, jejíž dva kurátoři, kteří jsou zároveň zaměstnanci Centra audiovizuálních studií na FAMU, Miloš Vojtěchovský a Michal Kindernay.

Tyto „pozoruhodné“, avšak lokálně zcela roztráštěné aktivity by si podle mého názoru zasloužily komplexnější dokumentaci, a především kompetentní reflexi, už proto, že tato disciplína (resp. multidisciplína) má nejen ve světě, ale v Česku nejméně stoletou tradici, jak ukázala např. Hana Rousová na výstavě meziválečné abstrakce v GHMP, kde představila kresby Aloise Bílka, Arne Hoška a Jaroslava Ponce, plastiky Zdeňka Pešánka a obrazy Františka Foltýna.

Nedávná výstava Rytmy Pohyb Světlo se zase zabývala počáteční fází syntézy obrazu a hudby z jiného aspektu. Lada Vacková Hubatová, Alena Pomajzlová, Jiří Pospizsyl a další ji zde představili na množství materiálu, mj. na obrazech Františka Kupky nebo Růženy Zátkové.

Výstava *Vivat musica*, jež se odehrála v roce 2014 v Národní galerii v Praze, ač je její koncepce rozkročena velmi doširoka a oblast vizuální hudby v ní zůstává poněkud na okraji, se stala jedním z iniciačních momentů pro další aktivitu (prozatím mezioborové kolokvium – viz pozn. č.1. této práce).



### 3. O intermedialitě a o čase, prostoru a významu v umění. Stručný nástin estetických teorií vnímání.

#### 3.1 O intermedialitě

*„V posledních asi tak deseti letech přecházejí umělci podle situace od jednoho média k druhému, a to v takové míře, že tato média ztratila své tradiční formy a staly se z nich pouhé referenční body. Zdánilivě spontánně se po celém světě šíří myšlenka, že jde o body náhodné, použitelné výhradně jako kritické nástroje, určující, že to které dílo je v zásadě hudební nebo básnické povahy. Intermediální přístup klade důraz na dialektiku mezi médii. Netvoří-li autor pro všechna média a pro svůj svět, je mrtvý.“*

(Dick Higgins, Statement on Intermedia, 3. září 1966, New York, překlad Martin Micka)<sup>19</sup>

V roce 1966 zformuloval autor úvodního citátu Dick Higgins, performer, vlivný člen a teoretik hnutí Fluxus, toto významné prohlášení k vývoji umění posledního desetiletí. Jakkoliv jsou určité intermediální tendence, obvykle na bázi spojení slova (textu) a vizuálních představ, textu a hudby, nebo například hudby a barev<sup>20</sup>, přirozenou součástí lidské kultury odedávna, je tento text zřejmě prvním, v němž se slovo intermedialita přímo objevuje a zabývá se jeho vymezením. Higginsův Statement on Intermedia je pro nás výpovědí o to cennější, že jde o pohled zevnitř dění, o autentický záznam uvažování o podobě a funkci umění ve vrcholné fázi experimentálního hnutí, které ve druhé polovině 50. a v první polovině 60. let ovládlo progresivní segment umělecké tvorby napříč celým, západní kulturou ovlivněným světem.<sup>21</sup>

Hnacím motorem tohoto hnutí bylo především úsilí o splynutí s realitou, o autentičnost prožívání, a především o možnost bezprostředního ovlivnění samotné

---

<sup>19</sup> Higgins 1967

<sup>20</sup> Tomuto spojení, které je z intermediálního hlediska pro dějiny výtvarného umění dominantní oblastí zájmu věnujeme v této práci samostatnou kapitolu. Jen pro ilustraci zde můžeme uvést, že například Aristotelova teorie barev, zakládající se na převodu souzvuků hudebních intervalů do barev, byla široce akceptována až do 17. století (viz Aristoteles 1984, s.327-358), kdy ji postupně nahradila řada paralelních studií zkoumajících toto téma z hlediska mnoha disciplín.

<sup>21</sup> Tři čtvrtě roku po citovaném prohlášení *Statement on Intermedia* (Higgins 1966) následovalo v květnu 1967 další prohlášení téhož autora s názvem *Against Movements* (Higgins 1967), kde Higgins již velmi konkrétně rozebírá situaci v jednotlivých výtvarných „médiiích“, a především kritizuje jejich „módní“ dělení do umělých kategorií – *movements*.

reality. Dick Higgins dále ve svém textu konstatuje, že „po objevu intermédií není hlavním problémem formální starost o to, jak je ovládnout, ale spíše sociálnější otázka, jak jich využít. ...ústředním problémem, jímž se v příštích deseti letech budou zaobírat všichni umělci všemi možnými formami, nebude až tak další zkoumání nových médií a intermédií, ale objevování způsobů, jak je vhodně a přesvědčivě využít k tomu, o co nám jde?“<sup>22</sup>

Jak Higgins dále ve svém prohlášení konstatuje, bezprostředním předpokladem tohoto procesu socializace umění, vedoucí mimo jiné k rozšíření intermediálních, respektive konceptuálních forem, je bezpochyby rozšíření a vliv masových médií. Tuto skutečnost, kterou řeší řada autorů před ním, jak později rozvedeme, formuluje Higgins ve svém prohlášení takto: „V důsledku masového rozšíření ... televize a rádia prošlo naše vnímání změnou. Díky komplexnosti tohoto vlivu získáváme cit pro jednoduchost, pro umění založené na zdrojových obrazech... Stejně, jako tomu bylo u kubistů, žádáme i my o nový pohled na svět, jde však o změny zásadnější, neboť jsme méně trpěliví a žene nás větší touha proniknout k základním obrazům.“<sup>23</sup>

Z pohledu Dicka Higginse, ale také například Marschala Mc Luhana, na něhož se Higgins odkazuje, byla **sociální argumentace (úsilí o ovlivnění společnosti samotné)** pro vznik konceptuálního umění základním předpokladem. Může se proto v této souvislosti zdát paradoxní, že se jeho tvůrčí projevy pro svou odlišnost od veškerých mainstreamových aktivit zdají být často výrazem extravagance hraničící s asocialitou a jejich reálný dopad se omezuje na spíše marginální segment kulturní veřejnosti.

Otázkami po skutečném dopadu umění na společnost se zabývá řada teoretiků, s nimiž se v této práci setkáme i v dalších souvislostech. Například Th. Adorno, jakkoliv jinak hodnotí situaci i dopady soudobého umění spíše pozitivně, se k této otázce vyjadřuje značně skepticky. Michael Hauser jeho postoj parafrázuje takto: „Adorno říká, že kritický potenciál umění je slabý a že se musíme zříct jeho přímého bezprostředního vlivu na společnost. Umění ponechává společnost, kterou

---

<sup>22</sup> *Ibid.* pozn. 8.

<sup>23</sup> *Ibid.* 1.

napadá, které se děsí, nedotčenou.“<sup>24</sup> Byť se v této souvislosti hovoří především o politické angažovanosti umění, svým způsobem lze tuto odpověď zobecnit: bezprostřední dopad umění na většinovou společnost zpravidla vskutku není téměř zaznamatelný. To však neznamená, že tento dopad neexistuje – pouze je třeba hodnotit se značným časovým, respektive kulturním, odstupem.

Konfrontujeme-li tak již dnes Higginsovu vizi s běžnou realitou současné umělecké tvorby, nemůžeme, než dát Dicku Higginsovi za pravdu. Prosazení konceptuálních přístupů vedlo zákonitě k destrukci umění v rámci jeho tradičních kategorií. Umění, které chce svět (v tomto případě především realitu uměleckého prostředí) skutečně ovlivnit, se musí stát skutečně bezprostřední, vycházet smyslem i formou z reálné životní situace, neuzavírat se do ulity exkluzivní formy a stylu. Lze samozřejmě klást opět otázky, do jaké míry experimentální umění určitému společenskému vývoji pouze předchází a nakolik jej skutečně také determinuje. Toto samozřejmě v rámci této práce vyzkoumat nemůžeme, základním jejím předpokladem (opírajícím se jak o soudy některých dále citovaných teoretiků, založených mimo jiné na reflexi podstatně vzdálenější historie<sup>25</sup>) je však pojetí umění jako jedné z určujících složek celospolečenské reality.

### **3.2 Iniciační moment této práce: text M. Horyny Nástin geneze problému syntetizmu v umění**

*„Abych věděl, jak žít, musím znát i místo, které náleží lidskému životu v rámci celého kosmu a ve vztahu k tomu, co se na pozadí nesamozřejmostí a nezakotvenosti lidského života jeví jako přirozený řád, jak jej pozorujeme třeba na pohybech kosmických těles.“*

(Miroslav Petříček, *Myslet obrazem*, 2009)

---

<sup>24</sup> Viz Hauser 2005. V úvodu zde Hauser stručně popisuje nově přitažlivé aspekty Adornovy filosofie a dále cituje: „*Nejistota v pojmání moderny a rostoucí rozčarování z interpretačních omezeností jak normativních teorií, tak poststrukturalismu je pravděpodobně jednou z hlavních příčin dnešního zájmu o Adornovo dílo...*“

<sup>25</sup> Jako příklad za všechny prostorově náročnější teorie lze uvést esej architekta Stana Allena *Trace Elements* (Allen 2006), který představuje význam geneze konceptuálního umění zasazením do historického kontextu, s pomocí následujícího příkladu: „*Jaký význam by měl mít koncept v umění? Jaké jsou vztahy mezi záměrem a výslednou podobou díla? Mohlo by umění být redukováno na návrh (skicu) nebo popis? Je umění dílo, proces, nebo nápad? V těchto otázkách je dílo Marcela Duchampa pro dvacáté století reprezentativní stejným způsobem, jako Giottovo dílo pro vývoj století čtrnáctého.*“

Na samém počátku této práce, jako možná její nejpůvodnější inspirace, stojí teoretický text, jenž je velmi netypický, a to hned z několika důvodů: je velmi stručný, pouhé dvě strany textu, avšak mimořádně obsažný a poutavý. Metodicky stojí na pomezí filosofie, sémiotiky, teorie umění a hermeneutiky. Jeho tématem jsou příčiny intermedialní tvorby, především historické, avšak také filosofické a sémantické. Jde o úvodní text ke knize o velmi současném a velmi experimentálním fenoménu, kterým jsou grafické partitury. Jeho autorem je přitom paradoxně jeden z nejuznávanějších historiků umění v oboru barokního umění. Jde o knihu s názvem *Partitury, grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*, uspořádanou v roce 1980 Jiřím Valochem, vydanou Jazzovou sekcí v edici Jazzpetit a je jedinou knihou, která u nás výhradně k tomuto tématu kdy vyšla.<sup>26</sup> Autorem úvodního textu je historik umění Mojmír Horyna.

To pozoruhodné na tomto textu je však nejen skutečnost, že byl psán z perspektivy historika, jehož obvyklými východisky bylo duchovně, respektive křesťansky ukotvené umění založené na smyslově-estetickém zobrazivém a navíc figurativním základě, a odlišném historickém a kulturním kontextu, ale především fakt, že tento krátký text obsahuje, byť jen zmínkou, téměř všechny klíčové indicie pro teoretickou interpretaci předmětu. Tento text, podobně jako po dlouhou dobu i celé téma grafických partitur, zůstal téměř zcela stranou jakékoliv pozornosti dalších badatelů. S vřelou vzpomínkou na pana profesora se zde toto historické opomenutí pokusím alespoň částečně napravit: vzhledem k nedocenenému vlivu (a relativní nedostupnosti) této mini studie, rozhodla jsem se zde ocitovat rozsáhlé pasáže, zejména z její závěrečné, analytické části.<sup>27</sup>

Na počátku Horyna vyzdvihuje význam experimentálního umění jako takového – neustálou inovativní schopnost umění, v *současnosti* stále více překračující meze uměleckých druhů „které normativní estetiky i současná konvenční tvorba pociťují **ještě** jako bytostně oddělené“.

V dalších nastiňuje historické podoby intermediality: „v řecké filosofii byl konstatován společný kořen všech umění v jejich základně napodobivém charakteru (...), která ovšem nemíří vždy „k zachycení vnější, proměnlivé, fenomenální vrstvy skutečnosti, nýbrž k neproměnnému věčnému řádu harmonie bytí.“ (...) a touto

---

<sup>26</sup> M. Horyna, *Nástin geneze problému syntetizmu v umění*; in: Valoch 1980, nestr.

<sup>27</sup> Viz Valoch 1980, nestr.

podstatně zakládající relací jsou (všechny druhy skutečně hlubokého umění) vnitřně spřízněny.“ Horyna dále zmiňuje Pythagorejskou kosmologii, k jejímuž zachycení (participaci na ní) všechna díla směřují, přičemž Platónův přístup jim tuto možnost odepírá, zatímco Aristotelovo pojetí ji opět rehabilituje (moudrost umělce se podobá moudrosti filosofově). Představa universálního řádu se v následujících staletích značně mění, avšak podstata vztahování se k němu zůstává pro všechna umění stejná. „Ještě na sklonku středověku umělec *nebyl tak úzce omezen na svůj specifický vnější výrazový materiál: hudebník na zvuk, malíř na barvu, ale že všichni vycházeli ze stejných, určitým způsobem stabilizovaných základů (...)* vyvozených s filosofické struktury. Umělci, byli současně i vědci v tehdejších slova smyslu. (M.Venhoda)

Představa řádu bytí v renesanci je založena nově a podstatně na matematickém schématu, který sjednocuje východiska pro architekturu, malbu, plastiku i hudební díla (například z počátků franko-flámské školy). Struktura díla je zde dvouvrstevná: na spekulativním matematickém půdorysu, který představuje hlubší symbolicko-řádovou rovinu významovosti díla odkazující opět k božskému řádu, je vlastní smyslově přístupná vrstva. Tyto nové postupy souvisí se vznikem nových systémů notací, často dokonce zajímavého výtvarného charakteru (kruhové notace apod.), ale mají také další aspekty v nových typech esoterických systémů kosmologického typu z oblasti astrologie, alchymie, symboliky čísel atd., přičemž matematické spekulace nabývá stále silnějšího vlivu, byť přitom ztrácí na své původní racionalitě.

V umění baroka pak dochází fenomenalizaci a relativizaci vůči subjektu v uměleckém díle, k sílení dramaturgie výstavby hudebního díla, v zásadní strukturální paralele k nové (novověké) filosofii: sebereflekující subjekt, důraz na gnoseologii, na maximální prožitek, všeobecná subjektivizace světa. „Vědomá relativizace vůči diváku, počítání s jeho přítomností a jeho pohybem (psychickým či fyzickým) představuje **latentní konceptuální aspekt** barokní tvorby.“

Klasicismus pak v protikladu k teatralitě baroka (která podle jeho názoru přinesla profanaci umění) konstatuje autonomii a svébytnost oproti dobovým myšlenkovým komplexům. Tento moment pak spolu se základním motivem novověkého subjektivismu pak v dialektickém napětí **určuje vývoj umění 19. století**: umění se na jedné straně člověka zásadně dotýká (...), na druhé straně

začíná sledovat vlastní problémy a jeho systematika tvoří vlastní svět: často ještě v duchu renesančního pojetí chápaný jako sféra vyšší, opravdovější zkušenosti.“ Oba tyto myšlenkové aspekty lze sledovat i v ideji komplexního díla pozdního romantismu (tzv. Gesamtkunstwerk) systematizující jednotlivé umělecké druhy, spojené jak jednotou fundamentální, tak jednotou účinu. (...).“

Zbývající část textu se mizdá natolik pregnantní, že ji raději ponechávám v plném znění:

„Jedním z podstatných rysů vlastního moderního umění oproti tvorbě předchozích epoch je jeho nemetafyzický koncept. Zdá se, jakoby moderní umělec se nezajímal ani o to, co je, ani o to, co se jeví, nýbrž o to, ‚jak‘ se jeví, ‚jak‘ zní atd. Tento přesun zájmu k vlastní struktuře a materialitě díla je prohloubením nároku autonomie uměleckého, na druhé straně pak bytostným komplementem ontologické otevřenosti moderního myšlení. Právě v tomto smyslu je mimořádně pronikavý postřeh R. Ingaardena konstatující, že námětem moderního abstraktního malířství byla malba sama (tedy samotná materialita výtvarného díla s její řádovou potencí, z hlediska autonomie uměleckého apriorní zobrazení). Významově analogický je i známý výrok I. Stravinského charakterizující hudbu jako „projektování možných řádů“. Vývoj moderní hudby mu dává zapravdu, přičemž experimentální zkoumání „materiality“ uměleckého druhu není žádným „prázdným formalismem“, nýbrž (tím, jak každá uspořádanost je vlastně sdělením) je fundamentálním odkrýváním nových komunikativních modů a rovin umění. S. Langerová ve své filozofii hudby charakterizuje tuto jako „neukončený symbol“ a srovnává její povahu s charakterem mýtu, pro který je rovněž charakteristická nerozlišenost procesu a výsledku tvorby. Navazuje přitom na originální dosud nedoceněný a často i nepochopený systém filozofie kultury jako historického pohybu symbolických forem německého myslitele E. Cassirera.

V tomto obratu moderního umění k odhalování latentní řádové důležitosti svých vlastních prostředků můžeme konstatovat určitou analogii se zaměřením staršího umění k předpokládané universální harmonii. Podstatný rozdíl je však v tom, že dříve byla tato harmonie chápána jako daná, božsky určená či tvořená a úkolem umění bylo její zjevení v nápodobě. Nyní však je řádovost aktivně nacházena jako možnost samotných uměleckých prostředků a tvorbou konstituována. Zmíněný rozdíl je pak zcela ve shodě s novým pojetím světa jako otevřeného dynamického

systému. Řádovost umění tedy není čímsi, k čemu díla směřují a co pasívně zrcadlí, nýbrž je problémem jejich společné podstaty jako lidských kulturních aktů symbolické konstituce světa. V tomto kontextu teprve plně vynikne závažnost konstatování W. v. Humboldta, dle něhož je „umění nejlidštější ze všech lidských výtvorů“. Nová tematizace umělecké tvorby rovněž otevírá platformu nově tematizované syntézy různých uměleckých oborů. V současném výtvarném umění a nové hudbě tvoří v posledních desetiletích syntetizující projevy již zajímavou a souvislou, hluboce podnětnou linii tvorby.“ (Horyna, 1978)

Text dále v katalogu nepřímo pokračuje statí k experimentální tvorbě básníka a malíře Václava Vokolka, jakožto osobnosti ve své polarizované tvorbě (mezi výtvarným uměním a literaturou), v níž se již věnuje přímé analýze grafických partitur samotných. Konstatuje, „že vývoj nových kompozičních a reprodukčních technik, (...) vedl k podstatnému přehodnocení znakového schematismu vizuálního záznamu hudebního díla a k originálním novým řešením, z nichž některá vykazují i mimořádnou výtvarnou zajímavost a kvalitu“. Citací Boguslaw Schäffera dokládá bezprostřední vývoj grafických partitur od počátků elektronické hudby (Stockhausenova *Studie II*): „...architektonický výkres, řešící každý detail konstrukčního celku musí být nahrazen skicovitým, otevřeným záznamem, ponechávajícím prostor k dotvoření. Ekvivalentem takové skici je v nové hudební notaci grafika. Grafická hudba je hudba sugerovaná, zaznamenaná v celku, v drobných detailech svobodně dotvářená. Analogie k aleatorismu je zde nápadná.“ (B. Schäffer<sup>28</sup>).

Horynovým vlastním rozbohem Vokolkovy tvorby se budeme blíže zabývat v kapitole o českých autorech grafické hudby (respektive hudební grafiky).

Dovolím si tento text, jenž pozoruhodně komplexním způsobem kombinuje syntetický i analytický přístup, ilustrovat v následující části této práce některými konkrétními příklady z období historického a posléze i z oblasti konceptuálního umění dvacátého století.

---

<sup>28</sup> Boguslaw Schäffer, viz (Schaffer 1976)



### 3.3 Bezprostřední východiska grafických partitur: KONCEPT, NÁHODA, TICHŮ

#### 3.3.1 Marcel Duchamp, Evropa a desátá léta

Jedním z podstatných principů, jež vedly k rozpadu tradičních tvůrčích forem jak v hudební, tak výtvarné oblasti bylo zapojení náhody do procesu tvorby.

Jedním z prvních, kdo tuto výzvu ze strany reality vědomě přijal za plnohodnotný tvůrčí prvek, byl Marcel Duchamp. V dubnu roku 1910 představil své dílo, přímo předznamenávající pozdější ready-mades, *Bilboquet*, dřevěnou hračku skládající se z koule a ozdobné tyčky, a opatřil jej věnováním svému německému příteli Maxi Bergmannovi<sup>29</sup>. Podle pozdějších interpretací mohl mít objekt sexuální konotace a mohl být upomínkou na společnou výpravu obou přátel do některého z erotických podniků na Pigalle.

V tomto období pařížském období se Duchamp s intenzívně stýkal především s Picabiou a s řadou dalších progresivních osobností tehdejší umělecké scény – s kubisty i pozdějšími dadaisty a futuristy, ale také například s matematikem Mauricem Princetem, s nímž intenzívně diskutují otázky tří- i čtyřdimenzionálního prostoru.<sup>30</sup>

Mezi lety 1912 a 1915, ve svém pařížském (a částečně mnichovském) období, před přesunem do New Yorku, tedy asi ve stejné době kdy Duchamp vytvořil svá zásadní díla jako *Akt sestupující ze schodů č. 2 (Nude Descending the Stairs, No. 2, 1912)* nebo *Nevěstu (Bride, 1912)*, a ovšem své první široce známé ready-mades *Bicycle Wheel* (1913), *Bottle Dryer* (1914) a další, pracoval Duchamp také s několika originálními hudebními ideami. Většina jeho pokusů se bohužel nezachovala, podle tří dochovaných však lze prokazatelně označit Duchampa za jednoho z prvních experimentátorů nejen s výtvarnými (což je nezpochybnitelné), ale rovněž s hudebními formami, byť on sám se hudebníkem být necítil a své hudební výtvary zřejmě nezamýšlel realizovat. Zachovaly se dvě skladby založené na „*chance operations*“, náhodných operacích a jedna partitura pro hudební

<sup>29</sup> (Duchamp–Man Ray–Picabia 2008, s. 177-178)

<sup>30</sup> Tyto pravidelné (nedělní) schůzky se konají zejména v domě Duchampova staršího bratra Eugena v Puteaux na periferii v západní části Paříže, kde se postupně od roku 1906 schází – obvykle v neděli – řada umělců, mezi jinými Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger, Robert de la Fresnaye a pochopitelně blízký přítel Guillaume Apollinaire.



happening (!).

Qvazi hudební notace s názvem *Erratum Musical* pro tři hlasy, z roku 1913, byla poprvé publikována v roce 1934. Vznikla na základě náhodného generování čísel, podle nichž pak umístil noty do notové osnovy. Druhá skladba nese název *La Mariée mise à nu par ses célibataires même. Erratum Musical*. (1913) nebyla dokončena, ani za Duchampova života publikována. Podle instrukcí v rukopisu notace měla být skladba interpretována kromě klavíru také mechanickými nástroji (předměty), přičemž role interpreta měla být redukována na vykonavatele určitých mechanických procesů. Instrukce také obsahují popis „aparátu, generujícího a zaznamenávajícího jednotlivé hudební úseky, složeného z trychtýře, několika vozíků a velkého počtu koulí, označených čísly (a pravděpodobně tabule nebo nějakého záznamového média).<sup>31</sup>

Tyto skladby s velkým předstihem předznamenaly skladby Johna Cage založené na podobném principu, například *Music of Changes* (1951)<sup>32</sup>, která je často považována za v tomto ohledu průlomovou.

Na rozdíl od většiny dalších avantgardních tvůrců grafických partitur (K. P. Rohl, Ponc aj.), se navíc u Duchampa dostává fenomén grafické partitury do kontextu výtvarného happeningu, nebo spíše eventů (malého experimentálního útvaru, usilujícího o propojení více uměleckých oblastí), jež dobře známe z 60.let.

Duchampův zdánlivě zcela bezprecedentní krok směrem k realitě, provedený navíc na hudebním poli, na němž se Duchamp v jiných souvislostech nepohyboval, nás do jisté míry opravňuje, abychom význam toho, co znamená tento čin pro výtvarné umění, analogicky přenesli také zpět na pole hudební.

*Duchampovo zveřejnění ready-mades jakožto uměleckých objektů nastolilo teorii umění jakožto univerzálního tvůrčího konceptu, něčeho, co se podobá fyzikální vlastností elektromagnetického pole. Pokud je objekt nebo akce dostatečně silně nabitý touto „uměleckou energií“, stává se automaticky nositelem*

---

<sup>31</sup> Petr Kotik. Liner Notes to CD "The Music of Marcel Duchamp", Edition Block + Paula Cooper Gallery, 1991. V posledních letech došlo k několika pokusům o interpretaci těchto skladeb, některé je možné shlédnout na internetu, například: <https://vimeo.com/54930332>

<sup>32</sup> Sylvère Lotringer, *Becoming Duchamp*. www.Toutfait.com. Přečteno 5.10.2014.

*umění*. Vzhledem k všeobecnému přijetí výtvarného konceptu, jakožto dávno etablované umělecké disciplíny, naprostou většinou umělecké, uměleckohistorické i ostatní veřejnosti, je pro nás, výtvarníky či výtvarné teoretiky, mnohem snazší přijmout stejným způsobem také koncept zcela univerzálního, takřka ničím neomezeného pojetí hudební partitury.

Adorno<sup>33</sup> v reakci na tvorbu Marcela Duchampa, který byl zřejmě prvním, kdo (asi v roce 1914) použil termín anti-art v souvislosti s ready-mades uvedl, že „...even the abolition of art is respectful of art because it takes the truth claim of art seriously.“

### 3.3.2 *Dada*

„Dada vytvořilo v moderním umění nový řád, jehož vlivy cítíme ještě dnes. Nebylo uměleckým hnutím v tradičním slova smyslu, bylo spíše bouří, která se přihnala na umění oné doby jako válka na národy zanechalo za sebou nový den, v němž se energie napěchované v Dada a vyzařující z něho dokumentovaly v nových formách, nových materiálech, nových idejích i nových lidech a na nové lidi se rovněž obracely.“ (...) „Dada nemělo žádné jednotné formy, mělo však novou uměleckou etiku, z níž potom, vlastně nečekaně, vznikaly nové formy. Výraz této etiky byl v různých zemích různý. Projevovala se někdy jako umění, a pak zase jako totální popření umění, někdy hluboce morálně, někdy naprosto amorálně.“

Ve chvíli, kdy básník, spisovatel, filosof a divadelník Hugo Ball založil spolu se svou přítelkyní Emmy Henningsovou 5. února 1916 Cabaret Voltaire, ve Spiegelgasse v Curychu, a vytvořil tím dynamickou situaci, na níž bylo třeba reagovat.

K této skupince se záhy přidala pozdější rumunská sekce dada: Tristan Tzara a Marcel a Georges Jancovi, o něco později lékař Dr. Richard Huelsenbeck, malíř a básník Hans Arp ze Štrasburku, ještě později Dr. Walter Serner. Marce Jancvo dodával kabaretu spolu s Marcelem Slodkim plakáty, spolu s Maxem Oppenheimerem (Moppem) dekorace a masky pro tance. Tzara, jako nejvíce energický a zapálený dadista vydával časopis (první číslo časopisu *Dada* vyšlo

---

<sup>33</sup> Adorno 1970

v červenci 1917) a manifesty<sup>34</sup>, v nichž „básnický formuloval směrnice, obsah a antiobsah Dada“<sup>35</sup>. Tím vším byl zřízen mezinárodní status Dada. V dalších číslech časopisu Dada se pak Tzarovi podařilo prezentovat výkvět mladé „dadaistické“ generace, publikoval zde André Breton, Aragon, Soupault, Eluard, Ribemont-Dessaignese, atd. Konce, roku 1916 založena Galerie Dada – otevřena v únoru 1917 v Tiefenhöfe v Curychu (Kabaret Voltaire byl mezitím na protest spořádaných občanů Curychu zavřen) – aktivita Dada pak pokračovala téměř stejně intenzívně, jen s poněkud menším rámcem (s.5).

Recitace básní najednou (více autorů najednou – každý své básně: Tzara, Huelsenbeck a Arp). Arp, Tzara a Serner spolu zkomponovali cyklus básní pro simultánní přednes „Hyperbola o krokodýlu-kadeřníkovi a holi špacírce“. V této kompozici psal každý střídavě jednu větu. Byl to zárodek automatických textů. Spílání publiku (**kravály**) – technika provokace, která později sehrála velmi podstatnou roli v metodách prezentace Dada i v jeho pozdějších centrech.

### 3.3.3 Náhoda, řád a zvukové básně

V červnu 1917 navrhl Hugo Ball jako svůj nový příspěvek k Dada, že bude předčítat své abstraktní básně v dramatické podobě formě. *„Rozhodnutí poezie upustit od řeči z podobných důvodů jako malířství od předmětu je před námi. Takovéhle věci tu snad ještě nikdy nebyly. Těmito tónickými básněmi se chceme vzdát řeči, kterou zpusťošil a znemožnil žurnalismus. Musíme básnictví uchovat jeho nejsvětější doménu“*<sup>36</sup>.

Zatímco v prvním, živelném období se Dada realizovalo především ve svérázných performancích a literárních, pseudoliterárních výbojích, následoval nyní, ve druhé, poněkud rozvolňující fázi dada posun k výtvarnému umění. Přidávali se více výtvarní umělci (Arp, Janco. Luthy, Baumann, Richter,...), konaly se výstavy Kléa, Kandinského a Chirica. Richter poetickým stylem upozorňuje na to, že v jejich tvorbě byla stále více patrná tendence ke zbavování se objektu a k abstraktní malbě: **„Básníci jako správci vitae contemplativae: jako zvěstovatelé**

---

<sup>34</sup> Tristan Tzara, Manifeste de Monsieur Antipyrin, Zurich, 1916, Tristan Tzara, Lyra de ses oeuvres et le Manifeste Dada 1918, Mardi dle 23 Juillet a 8 ½ heures de soir, 1918 a dalších 33 manifestů Dada.

<sup>35</sup> Richter 1969, s. 5.

<sup>36</sup> Hugo Ball, Lautgedicht, Zürich 1917 viz Richter 1969, s. 19.

### *nadpřirozené řeči znaků... je řeč znaků vlastní řečí ráje?''<sup>37</sup>*

Koncentrace na *znak* byla velmi typickým rysem pro celá desátá léta, z nichž pak vyústila do různorodých konstruktivistických tendencí, jak například ve škole Bauhausu, tak v jiných, vnitřně spřízněných skupinách napříč mnoha zeměmi (Rusko, USA atd.).

K bližším okolnostem tohoto pro naše téma mimořádně významného fenoménu se vrátíme v následující kapitole, pojednávající více o spojení hudby (tónu, rytmu, atd.) a obrazu (barvy, znaku) na základě především psychologických (smyslových) souvislostí.

Radikální odmítání všech pravidel umění přivedl dadaisty, stejně jako dříve Duchampa, do jakéhosi bodu nula, kdy bylo vše možné, který znamenal absolutní svobodu. Umělecký potenciál byl v tomto bodě nekonečný. Hans Richter ve svých vzpomínkách<sup>38</sup> popisuje událost (pravděpodobně z roku 1916), kdy Hans Arp jednoho dne roztrhal svou nevydařenou kresbu, nechal útržky slétnout na zem, přičemž v tomto náhodném uspořádání spatřil obraz, který pak přesně v této podobě slepil. Také ostatní dadaisté curyšského okruhu i v pozdějších fázích přijali náhodu za jedno z určujících hledisek svého „nového“ umění (antiumění). Tento postoj, jak bylo zvykem, zformuloval Hans Arp v prohlášení: „Zákon náhody, který v sobě zahrnuje všechny zákony, je nepochytilelný ve svém prazákladě, z něhož stoupá život, lze ho prožít jenom v naprostém odevzdání nevědomému. Tvrdím, že ten, kdo je tohoto zákona poslušen, vytváří čistý život.“<sup>39</sup>

To ovšem neznamená, že náhoda byla nutným znakem všech ideí dadismu. Naopak, principem dada byla otevřenost vůči všem tvůrčím principům, tedy i řádu, a to často v sofistikovaných kombinacích obojího.<sup>40</sup> „Mezi absolutní svobodou a novým řádem se rýsoval životní prostor, problém umění a antiumění Dada. Spojit spontaneitu s plánem se stalo pak vlastním pracovním cílem, jemuž jsme se švédským malířem Eggelingem věnovali následující tři roky. Jakoby historickým procesem jsme došli přes malířství k abstraktnímu filmu, na jehož vzniku měl

---

<sup>37</sup> Richter, 1969. s.20

<sup>38</sup> Richter 1969. s.6

<sup>39</sup>(Richter 1969. s.7

<sup>40</sup> Což je princip, který tehdy i později uplatňovala řada tvůrců – Duchamp a Cage, ale například také v Čechách Milan Grygar nebo Zdeněk Sýkora, stejně jako většina hudebních skladatelů, kteří s náhodou zacházeli.

Eggeling podstatný podíl.“<sup>41</sup>

### 3.3.4 Umění hluku

*„This Revolution of Music is Paralleled by the Increasing Proliferation of Machinery“*

Luigi Russolo, *The Art of Noise*, 1913

Historie experimentálních hudebních nástrojů je dlouhá, spleť a navíc v mnoha studiích poměrně dobře popsána<sup>42</sup>. Vzdáme se zde proto systematického popisu jejich historického vývoje a namísto toho se zaměřím pouze na několik momentů, které se přímo vztahují k našemu tématu, zpravidla tím způsobem, že přispěli svým dílem k dalšímu narušení klasické hudební formy, a tím také k rozkladu hudební notace. Zmíněné kritérium je však značně relativní, neboť k většině těchto historických experimentálních nástrojů se nám nedochovaly žádné ukázky notací. Nicméně lze předpokládat, že každý z těchto praktických příspěvků k dobovým teoriím poznání má v dějinách experimentálního umění a intermediality své nezastupitelné místo.

O nástrojích, které byly sestrojeny se záměrem propojení zvuku a obrazu na základě teorií vnímání barev a tónů, pojednáme více v kapitole věnované tzv. historii barevného klavíru.

Jedním z prvních, kdo se systematictěji zabýval adekvátností hudební notace a možnostmi její radikální proměny byl italský skladatel a klavírista Ferruccio Busoni.

Ten v roce 1907 publikoval své stěžejní teoretické dílo (*Nová estetika hudby*)<sup>43</sup>, ve kterém vyjadřuje nespokojenost s přílišnou formální svázaností dosavadní hudby a předvídá, že hudba budoucnosti bude založena na rozdělení oktávy na více než dvanáct tónů. Jeho přesvědčení, že „Hudba se zrodila svobodná a získání svobody je jejím osudem“, hluboce ovlivnila jeho studenty, zejména Edgarda Varèse

---

<sup>41</sup> Richter 1969. s.7

<sup>42</sup> Viz Lébl 1966, Syrový 1984, Guštar 2007, Raszka 2010.

<sup>43</sup> Busoni 1907

a Percyho Graingera, kteří později se hráli významnou roli v rozvoji hudby 20. století. Ve své publikaci mimo jiné poukazuje na elektrické a jiné nové formy hudby jako zdroje inspirace pro hudbu budoucí.

V úzkém kontaktu s Busonim byly také někteří z umělců, kteří se jen o málo později začali angažovat ve futuristickém hnutí. Skupina italských umělců kolem Filippa Tommasa Marinettiho a Luigi Russola se Busoniho dílem silně inspirovala a jednou z jejích prvních aktivit byl projekt futuristické hudby, jejíž koncepci publikoval Luigi Russolo v roce 1913 ve známém manifestu *Umění hluku* a dalších textech. Formulovala v nich novou hudební estetiku charakterizovanou využitím rozmanitých zvuků a hluků a použitím nových hudebních nástrojů a přístrojů pro jejich vytváření. Luigi Russolo začal v roce 1913 tyto myšlenky uskutečňovat prakticky. S Ugem Piattim začali stavět soubor hlukových nástrojů, které nazvali Intonarumori. (obr.6.)

Tento manifest nebyl prvním – již pouze doplňoval a uceleně shrnoval proklamace k nové hudební estetice z prvního manifestu (1911), na jehož základě uspořádal Russolo s Marinettim koncert futuristické hudby v Teatro dal Verme v Miláně s názvem *Umění hluku*. Koncertní hudba byla složena z reálných zvuků, jako šoupaní, vytí, řvaní, či mumlání. Samotný koncert se skládal ze 4 částí: *Procitnutí města, Setkání automobilů a letadel, Jídlo na hotelové terase a Šarvátka v oáze* a byl doprovázen všemi devatenácti hřmotiči (Intonarumori) vytvořenými Russolem a Uggem Piattim<sup>44</sup>. Postupně bylo vytvořeno dvacet devět těchto hlukových nástrojů<sup>45</sup>. Zdroj nástrojů byl elektrický a mechanický. Pro pohon mechanických nástrojů sloužily kliky umístěné na zadní stěně skříní, kde byly též páky pro ovládání výšky, případně i barvy zvuku. I když byl Russolo plodným autorem, z jeho hudební pozůstalosti se dochovaly pouze 2 skladby, které náhodou ve zvukových dokumentech objevil německý muzikolog Fred K. Prieberg. Šlo o chorál a serenádu ze staré, téměř zničené desky *His Masters Voice R 6919*<sup>46</sup>. Poté se konaly ještě další tři koncerty futuristické hudby v Théâtre des Champs Élysées v Paříži.

Některé principy futuristické hudby později (v roce 1917) přejala skupina šesti

---

<sup>44</sup> Russolo 2009

Dostupné z: < [http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_music) >

<sup>45</sup> Guštar 2007, s. 112

<sup>46</sup> Lébl 1966, s. 14

pařížských umělců z okruhu experimentátora par excellence Jeana Cocteaua, založená z iniciativy Henri Colleta pod názvem Šestka<sup>47</sup>. Své koncerty hráli často na nástroje, na něž často hrát příliš neuměli nebo na ne-nástroje, jako například *Druhá sestava nábytkové hudby* (*Chez un 'bistrot' a Un Salon*, 1920). Skládali také společně hudbu na texty Jeana Cocteaua, například slavný balet *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921). Vedle Cocteaua byl tvůrčím duchem jejich oruhy také Eric Satie, s nímž někteří členové Šestky například zprodukovali představení *Parade*, kde (podle vzpomínek Ivryho) „hráli na nějaké hluky vydávající nástroje dodané Cocteauem“.

Již z roku 1912 pocházejí také první pokusy s upraveným klavírem (doplněným o různě znějící předměty) amerického skladatele Henryho Cowella, na něž později vědomě navázal Edgar Varése i John Cage. Cowell také expresivně rozvinul již dříve používané netradiční způsoby hry na klavír (dlaní, předloktím, na struny atd. – tzv. Cluster). Je také například autorem *Elastické skladby*, jejíž délka se mění podle vůle interpreta a různých vnějších okolností – využívá tedy princip náhody (aleatorní princip), který zhruba ve stejné době jako Marcel Duchamp se svými aleatorními partiturami *Errat*.

Edgar Varése, jeden z nejslavnějších, ale také nejranějších průkopníků *Nové hudby* využíval ve svých skladbách množství neobvyklých nástrojů nebo prostě jen akustických předmětů (sirény apod.), čímž vědomě navazoval také na italské futuristy. V roce 1930 dokončil jednu z svých nejslavnějších „neelektronických skladeb“ *Ionisation*, určenou pro perkuse a nástroje, jejichž existenci teprve předvídal. Popsal však charakter zvuku, který by měly vydávat, a představy o způsobu a metodách, jak ho dosáhnout. Hudební skladatel se tímto stává objevitelem a navrhovatelem zvukových možností a technik, směřujících k novým dimenzím chápání hudby. Díky grantové podpoře na vývoj nových nástrojů vyvinul Varése tzv. hmatníkový theremin, jeden z prvních elektronických nástrojů, upravený jako violoncello, jež pak využívá ve svých skladbách a dále rozvíjí.

V rámci svého experimentálního potenciálu se tyto nástroje snaží zachytit novým způsobem přistoupit k produkci, potažmo vnímání a později také zaznamenávání zvuku. Zpravidla při tomto procesu nějakým způsobem snaží

---

<sup>47</sup> Jméno přejala skupina podle slavné ruské skupiny Pětka a jejími členy byli: Honegger, Durey, Tailleferre, Auric, Poulenc a Ivry (Lébl 1966, s. 15)



přiblížit určitému východisku z reality: Castelův barevný klavír a většina jeho pozdějších variant se pokouší zprostředkovat skutečný prožitek synestezie (spojitého vnímání zvuků nebo rytmů a barev či jiných dvou tradičně oddělených veličin). Souvislost Russolova konceptu *Intonarumori* s reálným světem je zjevná: pokouší se maximálně přiblížit reálné zvukové situaci (*Procitnutí města, Setkání automobilů a letadel, Jídlo na hotelové terase a Šarvátka v oáze*), a to nejen v abstraktní pocitové rovině jako například impresionistická hudba, ale zcela konkrétně, sice pouze imitací reálných zvuků, avšak co nejpřesněji. Jde sice o hru podle předem stanoveného plánu, zaznamenaného do perspektivní notace, avšak oproti klasické striktní notaci obsahuje tento přístup značnou interpretační volnost.

Russolovo *Umění hluku* posléze bezprostředně ovlivnilo genezi fenoménu – konkrétní hudby – *musique concrète*, která definitivně zrovnoprávnila využití „nehudebních zvuků“, tedy hluků. Pierre Schäffer, zakladatel a propagátor konkrétní hudby, vědomě navázal na hudební činnost Luigiho Russola, a od roku 1948 tak začala v nově vzniklém nahrávacím studiu v Paříži vznikat studiová sbírka hluků.

### **3.3.5 John Cage, komplexní realismus, náhoda a světočáry**

V podstatě všechny zmíněné postupy (Cowell, Bussotiho, futuristů i Varéseho), rozšířené o řadu dalších uplatnil ve své tvorbě John Cage, jehož význam však spočívá především v radikálnosti, s níž své myšlenky realizoval. Cageovy ranné pokusy s aleatorikou, ale také s upraveným klavírem a různými jinými zdroji zvuků, mají zcela prokazatelně základ v ranných kontaktech s Varésem, Cowellem a zprostředkovaně též s futuristy. John Cage ovšem svým zaujetím, důsledností a programovou otevřeností všem vnějším i zcela niterným impulsům dokázal dovést všechny tyto ideje ke komplexnímu uplatnění jakožto uměleckého a také filosofického principu. Zásadním momentem pro novou hudbu je jeho teorie neurčenosti (princip náhody), kterou definitivně zavádí do hudební tvorby, a dále důraz na performanci a v neposlední řadě otevření možností experimentu ("všechno je možné").

Americká historička Joan Retallack ve studii *Poethics of a Complex Realism*



z roku 1994<sup>48</sup> otištěný ve sborníku symposia s názvem *John Cage: composed in America* na rozboru dvou Cageových děl ukazuje, jak v praxi teoretické principy Cagovy tvorby fungovaly.

První z popisovaných situací je založená na vztahu Cage-umělce k počasí, jakožto velmi typického nepředvídatelného, a tedy neurčitého, projevu okolního prostředí. Cage vždy vědomě a posléze i cíleně, respektoval vnější okolnosti, a explicitně je přijal do tvůrčího principu náhody, o nějž během svého života téměř ve všech nejednoznačných situacích opíral. Popisuje průběh koncertu pod širým nebem v Momě, narušeného deštěm, a jak s touto situací Cage zacházel.

Druhým tématem je rozbor Cageovy krátké mesostické básně, jež je formálně i významově velmi ambivalentní. J.Rettalack na ní obměněným způsobem demonstruje stejný princip (jako v první části), jenž zde nazývá „whether system”. Čtení Cageovy básně je komplikováno škrty a přepisy, byť jde o knižně tištěné vydání. Nabízí se dualistický systém čtení, přičemž čtenáři nic nenapovídá, který z možných způsobů je ten správný. Autorka vyčerpávajícím způsobem představuje všechny možnosti, nechává však na čtenáři, kterou z nich si vybere. V závěru pak autorka shrnuje přínos uplatnění principu komplexního realismu v poezii; **na rozdíl od klasického, významově i formálně jednoznačného textu, přenechává tato forma značnou část aktivity na čtenáři** (podobně jako v předchozím hudebním příkladu na počasí). Narušuje tím klasický, navyklý způsob čtení, kříží naše očekávání, čímž otevírá nové možnosti nahlížení na text a tím v neposlední řadě mění jak autora, tak i čtenáře jako takového. Zde jde o pouhou hříčku, v ní obsažený princip otevřenosti je však zcela zlomový. „Jde o přínosný akt hry v podobě zkoumání a vzájemné proměny – poetika zvidavého dialogu vedeného s hmotnou skutečností.“

Článek je uveden odkazem na estetickou teorii filosofa Johna Deweye<sup>49</sup>, jenž zdůrazňuje potřebu opětovného přiblížení se umění reálnému životu, lidské zkušenosti: „*A conception of fine art, that sets out from its connection with discovered qualities of ordinary experience will be able to indicate the factors and forces that favor the normal development of common human activities into matters*

---

<sup>48</sup> Rettalack 1994

<sup>49</sup> Art as Experience, New York 1958

of artistic values.“<sup>50</sup> To následně demonstruje na Cageově příměru o jeho práci jakožto o počasí“, které je přitom nejběžnější realitou našeho každodenního života: „I like to think of my music as weather...“<sup>51</sup>, stejně nahodilé, nevyzpytatelné, napínavé a podmanivé.

J. Retallack v této souvislosti předkládá jeden z nejvýznamnějších Cageových argumentů pro *chance operations* v rámci jeho tvorby: „...silencing the ego, so that the rest of World has chance to enter into the ego's own experience...“<sup>52</sup>

Člověk (posluchač) nikdy nemá abstrahovat od okolního dění, náhodných, nezamýšlených zvuků či vizuálních vjemů, které by jiný interpret považoval za rušivé. Zde uvádí podstatné srovnání s přístupem meteorologů a fyzikálních vědců, podle Richarda Feynmana, fyzika, s nímž Cage spolupracoval, zakládají svou práci výhradně na daných podmínkách, a zkoumají, co se za těchto podmínek děje. Z Cageových společných výzkumů s Fenmanem a dalšími fyziky a meteorology vyplývá, že podmínek je v reálném světě nahodilé a nekonečné množství. Příмым důsledkem těchto výzkumů a zjištění bylo Cageovo přijetí teorie chaosu za další z tvůrčích principů. Struktura toho, co Cage nazýval chaosem, byla hluboce zakořeněna v jeho **úsilí (přesvědčení) nenapodobovat přírodu (jako zobrazivé umění), nýbrž procesy v ní probíhající.** („The structuring of what Cage called chaos was deeply in accord with his pledge to imitate not nature but her processes.“)<sup>53</sup>

Všechny tyto vnitřní principy Cageovy tvorby vytvářejí systém, který nazývá „komplexním realismem“. Jeho součástí, jak tvrdí autorka, je konfrontace našich očekávání (v rámci konfrontace díla) s určitou reálně komplexní situací, v níž jsme nuceni vzít na vědomí, že skutečný stav věcí je nesrovnatelně bohatší a pestřejší (a nevyzpytatelnější) než jsme zvyklí vnímat v rámci uměle (umělecky) vymezené situace.

Další autorka N. Katherine Hayes ve stejném sborníku, ve studii s názvem *Chance Operation: Cagean paradox and Contemporary Science*, zaměřuje svůj zájem na Cageovu ústřední tvůrčí metodu, na niž se během svého života často

---

50 Dewey, in: (Retallack, s.244

51 Cage, in Rettalack, s. 244

52 Cage, Lecture on the weather, 1975(viz Retallack, s. 270)

53 Retallack, s.251

odkazoval jako na hlavní tvůrčí zdroj – chance operation. Na základě svých poznatků nabytých studiem přírodních věd, nabízí autorka tři vzájemně se doplňující možnosti interpretace Cageovy metody: „*intersecting worldlines, temporal asymmetry, and informational incompressibility.*“

První z nich se zakládá na fyzikální teorii tzv. *světočar*, jež jsou virtuální stopou, představující dráhu každého tělesa v prostoročase. Konjunkce různých nezávislých *světočar* vytvářejí různé situace a z nich celé příběhy. Cage se rozhodl ve své tvorbě nezávislé světočary – nahodilé situace a příběhy náhodně mu vstupující do cesty – respektovat a povýšit na úkor své vlastní vůle. Při rozepisování vlastních notací tak například zařadil do partitury také defekty papíru, na nějž právě psal.

Později začal generovat náhodné situace z náhodných operací odvozených často ze staré čínské věštecké knihy *I Ching* nebo z náhodných číselných tabulek. Skrze tento *respekt k danému* dospěl k ocenění zvuku pro jeho jedinečné smyslové kvality, nezávisle na záměru, s nímž je tento zvuk interpretován a prezentován. Náhodě, chápané jako propojení nezávislých *světočar* přikládal **osvobozující moc zprostit nás omezení vlastních očekávání. „...náhoda má šanci otevřít nás světu takovému, jaký je, nikoliv jen jaký si myslíme, že je nebo jaký by měl být.** „Chance, understood as connection between independent worldlines, has the liberating power to release us from the limitations of our expectations. “...chance has a chance to open us to the world as it is, not merely as we think it will or it should be.”<sup>54</sup>

Druhá interpretace je založena na Cageově neortodoxním přístupu k času a prostoru v hudební performanci. Autorka porovnává Cageovy představy o čase s fyzikálními teoriemi o směrech proudění času a teorií fraktálního času (podle níž je čas složen z nekonečně malých navzájem si podobných částí). Cage se ptá, proč musí být hráči a zvuky nakupeni na jednom místě v jednom čase, když (jeho) záměrem není fúze zvuků, ale spíše zdůraznění jedinečných kvalit každého samostatného zvuku. (*Why should musicians (and sounds) be grouped together in space and time, when the Intend is not to have sounds fuse but rather to allow each sound its unique autonomous qualities*).<sup>55</sup>

Do třetice aplikuje autorka na Cageovu tvůrčí metodu **principy (extrémní)**

---

54 Heyes 1994, s. 231

55 Heyes 1994, s. 234

**teorie informací, podle níž i náhodně vygenerované shluky písmen nesou více informací než záměrně psaný text.** Porovnává tuto teorii s Cageovou poezií a hudbou, a konstatuje, že funguje lépe v hudbě než v psaném textu, pro nějž však (naštěstí!) Cage tuto teorii neuplatňuje tak důsledně.<sup>56</sup>

### **3.3.6 Umění bez práce a práce bez umění. Kapitola o tichu.**

*„Svatý Jan řekl: "Na počátku bylo Slovo a Slovo bylo u Boha a Bůh byl to Slovo." Nu, a kdo chce to slovo v Otci slyšet, kde je úplné ticho, ten člověk musí být úplně zticha a musí se zbavit všech obrazů, ba i všech tvarů. Takový člověk by se musel držet Boha tak věrně, aby ho vůbec žádná věc nemohla ani potěšit, ani zarmoutit. Musel by všechny věci brát v Bohu tak, jak tam jsou.“*

Mistr Eckhardt, s. 259

„Nemluvili, nezpívali, mlčeli takřka vesměs značně zarputile, avšak z prázdného prostoru kouzlili hudbu. Všechno byla hudba..., přicházející ze všech stran, z výšky, z hloubky, odevšad, jímající posluchače do svého středu, zaplavující ho, drtící...“ Franz Kafka, Výzkumy jednoho psa, 1922<sup>57</sup>

Ve druhé polovině 40. let 20. století Cage navštívil na Harvardově univerzitě zvukotěsnou komoru, tedy místnost, jejíž stěny pohlcují všechny zvuky a žádné neodrážejí. Cage do ní vstoupil očekávaje, že uslyší ticho, ale to se nestalo: „Slyšel jsem dva zvuky, vysoký a nízký. Když jsem to popsal místnímu technikovi, řekl mi, že vysoký zvuk vytvářel můj nervový systém a nízký můj krevní oběh.“

Druhým bezprostředním impulsem k napsání této skladby byla pro Cage série Bílých obrazů Roberta Rauschenberga z roku 1951. Prázdná plátna byly prý tak neobyčejně prázdné a reflexivní, že jejich povrch reagoval a měnil se v závislosti na světelných podmínkách a stínech procházejících osob v „takže byste skoro mohli

---

<sup>56</sup> V předposlední kapitole této práce, pojednávající mimo jiné o Cageově publikaci Notations (Cage 1969), si na příkladu této knihy ukážeme, jak vypadá uplatnění této metody v textu.

<sup>57</sup> Franz Kafka, Výzkumy jednoho psa, 1922, Sounds like Silence 2013

řít, kolik lidí je právě v místnosti,“ jak poznamenal sám Rauschenberg zdánlivě „prázdné“ plátno se mění. Toto inspirovalo Cage k užití podobné myšlenky ticha jako zvukově prázdného plátna, které by odráželo proud zvuků z okolí.

4'33", skladba bez jakýchkoliv záměrných zvuků Cageův zdánlivě jednoduchý " tichý kus " je ve skutečnosti velmi složité dílo. Skladatel napsal několik různých partitur, stejně jako celou řadu variant a pokračování. V průběhu své dlouhé tvůrčí kariéry jej opakovaně aktualizoval a recontextualizoval. 4'33", zdánlivě nic, chvíle mlčení, výsek reality, prázdný rám... Pokud však vezmeme v úvahu umělecký dopad tohoto počínu, stává se z ní jeden z nejhlasitějších a „nejumělečtějších“ výkřiků v historii. 4'33", kompozice o třech „částech“, bez jediného záměrného zvuku, se ukázala být dílem s největším dopadem na další vývoj nejen hudebního, ale především vizuálního a intermediálního ho umění až do současnosti. Jakožto „art without work“, jak skladbu někdy nazýval Cage, navazuje a aktualizuje „groundbreaking concepts of avantgarde“ ze začátku století, zejména Duchampovy ready-mades, jež sám jejich autor charakterizoval jako „práci bez umění“ („works without art“ – Duchamp).

Premiéra skladby proběhla 29. srpna 1952 ve Woodstocku při recitálu současné hudby předváděném pianistou Davidem Tudorem, dlouholetým interpretem Cageových kompozic. Skladba proběhla, aniž by Tudor či kdokoli jiný něco zahrál. Jen Tudor podle stopek otáčel listy notového zápisu.

Cage sám prohlásil, že délku zvolil náhodně, nicméně se spekulovalo o tom, že 4 minuty 33 sekund je převedeno 273 sekund, což může odkazovat na teplotu absolutní nuly, -273 °C. Při této teplotě by bylo absolutní ticho, neboť částice by se nehýbaly – ale není jí možné dosáhnout.

Přestože se 4'33“ často nazývá „silente piece“, není vlastně příliš o tichu, ba dokonce ani o hluku (zvuku). Je založena na aktivním poslouchání okolních (ambientních) zvuků, hluku prostředí, zvuků, jež nás neustále obklopují, a sice v tomto specifickém případě nezáměrných zvuků, jež se vyskytnou v průběhu performance. Ve svém díle Cage představuje tyto zvuky posluchačům jako hudbu, jako nový druh hudebního, resp. zvukového zážitku, který však neskončí po čtyřech a půl minutách: „*Do mé smrti tu budou zvuky. A až zemřu, budou tu stále.*“

*Nemusíme se obávat o budoucnost hudby.*<sup>58</sup> Konstatoval poté. Podle Cageovy vlastní výpovědi jej tento zážitek přivedl k napsání skladby 4'33".

### **3.3.7 Tichá modlitba a Bílé obrazy**

Cage vždy zdůrazňoval, že 4:33 následoval až po Rauschenbergových Bílých obrazech, až Rauschchenberg prý dodal „odvahu“ složit takto radikální dílo, protože v něm vzbudily obavu, že vývoj hudby zůstává pozadu za vývojem výtvarného umění. Navzdory Cageovu tvrzení teoretici jsou v pokušení posouvat vznik Cageovy skladby až k roku 1948. V řeči nazvané Zpověď skladatele, přednesené, Cage uvádí, že chtěl: „složit dílo ... a prodat ji společnosti Muzak, s názvem Tichá modlitba a délkou až 4,5 min. Na začátku bude jediná idea, kterou se pokusím vytvořit tak svůdnou jako je svůdná barva tvar a vůně květiny a konec se bude blížit nevnímatelnosti.“

Přestože Tichá modlitba představuje nepochybně ranou fázi vývoje 4 33, vychází každé z těchto děl do odlišného estetického paradigmatu. V roce 1948 Cage ještě nedospěl ke svému zralému konceptu ticha: „nepřerušované ticho“ Tiché modlitby stále chápal jako naprostou absenci zvuku. Avšak ani v této rané fázi nepojímal Cage tento kus pouze negativně a primárně určitě nezamýšlel pouze šokovat publikum. Prostřednictvím Tiché modlitby měl naopak Cage v úmyslu zdůraznit hodnotu ticha a jako odlišné esence tím, že ho bude prezentovat prostřednictvím jeho vlastní positivity. Měla sloužit jako akustická demonstrace metafyzického konceptu Cageova studia středověkého evropského mystika Mistra Eckharta. Jeho metaforický popis díla jako květiny významně odráží linku z Eckharta: „Přicházím jako vůně květiny.“ U Eckharta se tato věta objevuje jako jedna z řady podobností sv. Augustina, jimiž tento popisuje způsob, jak lze věčný svět vyjádřit v osobě syna, který však zároveň ze své přirozenosti zůstává bohem. Ještě i Cageův počáteční přístup k Tichu se podobal Rauschenbergovu chápání jeho Bílých maleb z hlediska inkarnace (viz Eckhart). Stejně jako ony i Tichá modlitba byla pravděpodobně vytvořena jako pozemský odkaz Boží existence. Jako ztělesnění „absolutního ticha“. A právě v kontextu této citace Eckhart popisuje všeobjímající a nedělitelnou povahu božské podstaty právě jako „absolutní“

---

<sup>58</sup> John Cage, *Experimental Music*, 1958, in: *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961, s.8.

nehybnost (klid) a ticho.

Mezi lety 1951 a 1952 se však Cageova idea ticha začala rychle proměňovat. Namísto toho, aby na zvuk a ticho hleděl jako na opozita, začal je Cage chápat jako neoddělitelně provázané. Tato proměna Cageova uvažování zčásti odráží jeho hlubší pochopení Eckhartovy teologie.

### 3.4 Počátky intermediality jako disciplíny: teorie vnímání

Otázky interdisciplinaritativity či intermediality, jakkoliv bez explicitního použití těchto pojmů, se řešila v historii řada autorů, až do pokročilého 20. století však mnohem více v rámci jiných oblastí než propojení výtvarného umění a hudby, jež nás na tomto místě zajímá nejvíce. Tradičně byly více zkoumány vztahy literatury a hudby nebo literatury a výtvarných umění:

Pro starší období jsou určující již zmíněné spisy Aristotela, Leonarda da Vinci, Vasariho a dalších a (viz barevná hudba). Zejména od Baumgartenovy estetiky, obsahující teorii smyslového vnímání, je však toto téma zpracováváno zcela systematicky. Nepominutelné je jistě teorie Lessingova<sup>59</sup> nebo Goetheho nauka o barvách<sup>60</sup>, zdůrazňující mimo jiné účinek barev na citový život. Výše uvedené úvahy však zůstávají vesměs v kategorii fenomenologie, přičemž neusilují o vědecké zakotvení.

Harold Innis, jeden z prvních teoretiků médií, však založil svou analýzu smyslového vnímání podstatně systematictěji na kategorizaci médií podle dimenze, v níž se realizují: časové nebo prostorové. Jeho žák, Marshall McLuhan v knize *The Medium is the Massage* (1967), rozvádí myšlenku, která se poprvé objevila v prologu ke *Gutenberg Galaxy* (1962), že všechna média jsou "rozšíření" našich lidských smyslů, těla a mysli.<sup>61</sup>

V knize *Visual and Acoustic Space* McLuhan tuto teorii upravil a dále rozvinul. **Podle toho, které smysly jsou daným médiem aktivovány, bude výsledné prostředí tvořit buď vizuální, nebo akustický prostor.** Tyto pojmy nejsou na rozdíl od Innisovy teorie odvozeny od formy konkrétního média, ale od druhu jeho

---

<sup>59</sup> Lessingova teorie viz Schoon 2006, s. 14.

<sup>60</sup> Goethe 1810

<sup>61</sup> McLuhan 1967 a McLuhan 1962



působení na příjemce. Média tak mohou vytvářet vizuální, taktilní nebo akustické prostory. Například televize je však, jak uvádí McLuhan, audio-taktilní, neboť se zabývá několik smysly současně: vytváří **akustický prostor**. Klíčovou charakteristikou **akustického prostoru** je, že je zapojeno více smyslů současně. Abychom pochopili akustický prostor, musíme vnímat všechny složky působení najednou, ne se soustředit na jednu část. Vzhledem k tomu, že každý smysl je v interakci s ostatními, je-li jeden smysl takto aktivován, fungování ostatních smyslů je tím ovlivněno. McLuhan používá v tomto kontextu termín "sensorium," který si půjčil od Tomáše Akvinského, a odkazuje na interakci smyslů.<sup>62</sup>

Někteří teoretici reagovali na McLuhanovu teorii kriticky, v tom smyslu, že jeho užívání termínů vizuálního a akustického prostoru je nesystematické. Například jeho vizuální prostor není vždy spojen s fyzickým viděním. Ačkoliv literatura je obvykle spojena s linearitou a vizuálním prostorem, McLuhan považuje literaturu za taktilní, stejně jako poezii. Výtvarná umění se realizují ve vizuálním prostoru, avšak kubismus a tvorbu umělců jako například Cézanne, přiřazuje McLuhan do prostoru akustického, protože vyžaduje vnímání zobrazeného subjektu společně s vnímáním jeho vnitřní podstaty.<sup>63</sup>

Duchampovo proklamativní gesto v podobě ready-mades, podobně jako později zřejmě nejslavnější dílo Johna Cage, *Silence* (1952), otevřelo nekonečný prostor novému vnímání reality v kontextu subjektivních, a tedy zároveň všem dostupných, estetických kritérií.

### 3.5 Theodor W. Adorno

Ve dvacátém století se však uvažování o hudbě a výtvarném umění čím dál častěji objevuje ve spektru estetických teorií. Mezi prvními, kteří se těmto vztahům věnovali systematictěji, byl filosof, sociolog, estetik a muzikolog Theodor W. Adorno.

Mimořádně univerzální osobnost a dílo tohoto autora mnoha zájmů a zaměření už na základě pohledu zvnějšku, tvoří podivuhodnou analogii k fenoménu intermediálního přístupu v umění. Ačkoliv Adornovým hlavním mimofilosofickým zájmem byla po celý život hudba, své estetické teze častěji demonstruje na

---

<sup>62</sup> Patterson – Graeme 1990

<sup>63</sup> Theall, *The Medium is the Rear Mirror: Understanding McLuhan*, p. 84-89; viz rovněž Cavell.



příkladech z oblasti výtvarného umění, literatury a dalších uměleckých oborů. Neuvěřitelné množství podnětů a komplexní způsob myšlení v souvislostech mnoha disciplín, je rozkročené mezi snad všemi humanitními obory, z nichž mnohé se v průběhu Adornova života teprve rozvíjely. Vedle studia fenomenologie a filosofů jako Hegela, Kanta, Marxe nebo Kierkegaarda významně utvářely Adornovu osobnost a názory také Freudova psychoanalýza, hudební teorie Arnolda Schoenberga, nebo ikonologie Abyho Warburga.<sup>64</sup> Jeho otevřený způsob myšlení se odráží ve specifické formě filosofické eseje, jež mu také umožňuje téma „*vytrhnout ze zkosnatělých pohledů, postupů a kategorií, s úsilím o překvapivé objevy nových souvislostí, s důrazem na zvláštnosti či jednotlivosti, jimiž ale má prosvítat obecnost...*“. Zásadním prvkem Adornovy filosofické metody je kombinace Hegelovy dialektické argumentace s principem paradoxu, který je jedním z jeho hlavních filosofických prostředků. „Adorno vědomě stupňuje paradox až k dialektice extrémů a jako metodě zkoumání i výkladu. Řešení přitom nehledá ani na straně některého z extrémů, ani v jejich mechanickém středu, nýbrž v jejich překonání.“<sup>65</sup>

Jedním z Adornových ústředních témat je interpretace Nového umění, čímž jsou v jeho pojetí míněny všechny směry uměleckých avantgard, využívající nové postupy. Pasáže zabývající se situací „Nového umění“ (jež jsou zpravidla jeho obhajobou) se nacházejí v naprosté většině Adornových děl, v největší míře však v díle závěrečného období – Estetické teorii. Adorno se obecně vždy zabývá mnohem více obsahovou složkou umění, tedy tím, co sám nazývá pravdivostní obsah, a jeho společenskou recepcí, než jakýmkoliv formálním hlediskům. Velmi progresivně (vzhledem k současnému vývoji umění, ať již konceptu nebo například sociálních intervencím) přitom definuje univerzální funkci umění, jehož vnější/estetické projevy mohou být, jak Adorno jasnozřivě předvídá, zcela pominutelné.<sup>66</sup>

Adorno z tohoto činí vývojovou zákonitost: „*umělec musí disponovat jednou*

---

<sup>64</sup> Blízkost tvůrčí umělecké sféře dokládá i silný vliv Adornových myšlenek na některé umělce či interprety jako byl například skladatel Alban Berg nebo spisovatel Thomas Mann, který na základě Adornova výkladu vytvořil román Doktor Faustus (1947), v němž prostřednictvím hlavního hrdiny – hudebního skladatele Adriana Leverkühna – předkládá Schönbergův dvanáctitónový kompoziční systém.

<sup>65</sup> Dušan Prokop, Doslov k českému vydání, in: Adorno 1997, s.492

<sup>66</sup> Adorno 1997, s. 15

*dosaženým standardem svého období*". Proto je podle Adorna abstrakce a konceptualita nového umění nutná.

*Estetické teorie* jsou věnovány některým aspektům vývoje umění po r. 1910, přičemž rozšíření hranic umění je zde vnímáno nejen jako otevření nových možností a získání nové autonomie, a spíše jako jen zdánlivý přínos absolutní svobody, ale také jako značné utažení pravidel, a nastolení nových tabu. S odstraněním, v mnoha případech až negací, kultovní (tedy utilitární) funkce umění, přichází proměna, ale také pozvolné omezení jeho společenské funkce a jeho formální autonomie. Umění ztrácí rozměr humanity jako základní umělecké konstituenty, nastává moment „slepoty“: emancipace umění vyvolává nejistotu v tom, čemu nyní slouží. Tato nejistota přináší jistou neschopnost moderního umění jednat bez reflexe. „Sekularizace“ umění znamená, že se zřeklo nároku na pravdivost spásy, na svět útěchy. Tato ztráta/negace společenské funkce – také tradiční estetičnosti – nastoluje nové otázky po hledání nového smyslu (tyto zůstávají nezodpovězeny až do současnosti), a tedy i nových podob umění.

Hledání odpovědi na tyto otázky logicky nastoluje otázku další – a sice: čím bylo umění dříve? Nejobecnější odpověď podle Adorna zní: „*umění bylo protikladem empirického světa*“.

Na tento axiom navazuje pak v *Estetické teorii* celá řada úvah, jejichž cílem je právě snaha o konkrétnější definici umění, a to přesto, že dalším významným postulátem je tvrzení o ontologické nedefinovatelnosti umění. Tato definice musí, podle Adorna, zohlednit jak původ a současnou funkci umění, tak také možnosti jeho budoucího vývoje: „*Definice umění je vždy předznamenána tím, čím umění kdysi bylo, je však legitimní jen díky tomu, čím se umění stalo, otevřeno vůči tomu, čím se stát chce a čím se stát může.*“

Stále přítomné napětí mezi aktuálním obsahem/hnací silou umění a jeho historickým vývojem/vývojovým zákonem řeší Adorno osvobozujícím tvrzením, že není možné popřít ani zavrhnout dosavadní vývoj, neboť současnost ho ospravedlňuje: i umění zcela utilitární má svůj naprosto nezastupitelný význam ve vztahu k umění současnému, zdánlivě nefunkčnímu<sup>67</sup>, jež by bez něj nemohlo existovat.

---

<sup>67</sup> Adorno o současném umění též píše, že „*Funkcí umění je jeho nefunkčnost v prakticko-ideologickém kontextu.*“

**Na příkladu Kleea Adorno shrnuje: „Blíží se virtuální ideji přírody, která odraňuje prvenství lidské smysluplnosti.“<sup>68</sup>**

Ačkoli je v této souvislosti zmiňována také Hegelova teorie „konce umění“<sup>69</sup>, Adorno sám se s ní neztotožňuje – naopak se usilovně snaží hledat z této nové situace pozitivní východiska: „*Umění se musí obrátit proti tomu, co vytváří jeho vlastní pojem, a stát se tak nejistým až do morku kostí.*“<sup>70</sup> Popřením své vlastní nejhlubší tradice se tak umění stává něčím docela jiným než jen svou negací. Právě v tomto bodě se Adorno vymezuje vůči Hegelovi, jehož teorie konce umění připouští možný konec umění, jeho pomíjejičnost, i přesto, že Hegel definuje umění jako projev „absolutního ducha“, což ovšem, jak Adorno konstatuje, odpovídá podvojnosti Hegelovy teorie. Adorno nevyžaduje od umění absolutní rozměr<sup>71</sup>: „*Obsah umění nevstupuje do rozměru jeho života a smrti. Umění by mohlo mít svůj obsah ve své vlastní pomíjivosti.*“ Z těchto tvrzení vyvozuje Adorno vzhledem k dalšímu vývoji umění ve 20. a 21. století mimořádně jasnozřivé (protože mimořádně svobodomyšlné) stanovisko: „... i kdyby se však umění samo odstranilo, kdyby pominulo, nebo zoufale pokračovalo, nemusí nutně padnout sám jeho obsah. Obsah by byl schopen pomoci umění přežít ve společnosti, která by se zbavila barbarství své kultury.“<sup>72</sup>

Adorno ve své filosofii systematicky reflektuje stav společnosti, zejména pak uměleckých sfér. Vedle mapování autonomních vlastností umění tak neustále hledá definici vztahu umění a společnosti, tedy společenské funkce umění.

Zkoumá vztahy umění a reality: po vzoru A. Warburga a jeho školy (na níž se

---

<sup>68</sup> Adorno 1997, s. 82

<sup>69</sup> Části Hegelovy teorie rozvádí například Hans Belting 2000, konkrétně jeho výrok: „Estetická autonomie uměleckého díla se ozřejmila ztrátou dřívějších funkcí...“ (str. 146), dále se zabývá také Danto 1998, nebo Hauser 2007.

<sup>70</sup> Adorno 1997, s.10.

<sup>71</sup> Adorno požaduje vnitřní pravdivost uměleckého díla (podle Hegela je umění vyzařováním pravdy) – umělecké dílo konstituuje jeho „pravdivostní obsah“: „*Co je společensky nepravdivé, narušené a ideologické se přenáší do stavby uměleckých děl jako to, co je narušené, neurčité a nedostatečné, neboť způsob reakce uměleckých děl samých, jejich objektivní „postoj k objektivitě“, zůstává postojem ke skutečnosti.*“ (Par., s. 371) „*Umělecká díla potřebují transcendenci kultury, aby ji uspokojila; v tom je silná motivace radikální moderny.*“ (Par. s.405).

<sup>72</sup> Adorno dále rozvádí myšlenku, že: „*Nejen formy, nýbrž i nesčetné látky (náměty) již odumřely ...*“, neboť ztratily svůj dobový společenský význam, Adorno 1997, s.15. Podle mého názoru tento výrok velmi dobře vystihuje situaci vývoje umění v pozdějších letech, kdy se formy umění rozkládají do nejrůznějších podob minimalismu, stavějících často jen velmi málo na estetickém, a naopak téměř výhradně na obsahovém účinku (viz akční umění nebo současné formy uměleckých sociálních intervencí apod.).

výslovně odvolává, a jejíž metodu vyzdvihuje na úkor metod historismu a formální analýzy<sup>73</sup>) vyvozuje jednotlivé estetické formy z obsahů. V kořenech umění nachází základní význam zprostředkování reality: tanec či ornament mají původ v rituálech nesoucích kultovní obsahy. Zatímco A. Warburg demonstroval zmíněný princip zejména na antickém umění, Adorno jej -byť jen teoreticky- využívá k prokázání sociální funkce různých projevů (literárních, výtvarných i hudebních) umění novodobého, i zcela soudobého, konkrétně ke zdůvodnění vzniku abstraktního umění a potlačení umění předmětného.<sup>74</sup> „*Neřešené antagonismy reality se v uměleckých dílech vracejí jako imanentní problémy jejich formy. Toto, nikoliv přídavek předmětných momentů, definuje vztah umění ke společnosti. Vztahy napětí v uměleckých dílech se krystalizují pouze v nich samých a svou emancipací od faktické fasády (empirické jsočnosti/zjevné reality) se setkávají s reálnou podstatou.*“<sup>75</sup>

Zárodkem abstrakce je podle Adorna myšlení v protikladech a "zavržení iluze čistě duchovního bytí umění", proto i Hegel, jenž klade absolutní důraz na obsahovost, ale také na subjektivitu díla, je pro Adorna jednou z bran nového umění a myšlení vůbec. Hegelova obsahová estetická teorie překonala Kantovskou formální estetiku umění tím, že poznala imanentní (a konstitutivní) moment umění v tom, co je v něm jiné, a tím uvolnila určité vývojové tendence, jako např. nepředmětné malířství, zároveň však umožnila zneužití umění ideologií moci.<sup>76</sup>

Třetím významným myslitelem, na něhož Adorno navazuje, a vůči němuž má potřebu se systematicky vymezovat je Freud, jehož teorie sublimace podle Adorna dosti výstižně zachycuje dynamický charakter umění: „*Umění je společenskou antitezí společnosti ... vychází z prostoru jejich představy..., je proto přijatelné koncipovat vymezení toho, co umění je, z teorie duševního života.*“

Sociologický rozměr nového umění je podle Adorna podmíněn novým společenským požadavkem uspokojení sociálních potřeb širokých mas. To způsobuje, že se umění stává provozem. Určité kategorie umění se tomuto vývoji pokouší vymknout, proto jsou také veřejností přijímány obtížněji: „Starší hudba

---

<sup>73</sup> Adorno 1997, s. 465

<sup>75</sup> Na tomto citátu, vztahujícím se k problematice utilitárnosti umění, je dobře patrná Adornova výchozí dialektická pozice: Adorno 1997, s.15.

<sup>76</sup> Adorno 1997, s. 17, 465.

není zapomenuta, jak tomu dříve vždy bývalo, nýbrž podržela si svou životnost – to je jedna z příčin naší rozpolcenosti ve vztahu k *Nové hudbě*. A tato starší hudba si podržela životnost proto, že uspokojuje očekávání, které lidé – jak se zdá – považují za nezvratitelný zákon.<sup>77</sup>

Adorno z tohoto činí vývojovou zákonitost: „*umělec musí disponovat jednou dosaženým standardem svého období*“. Proto je podle Adorna abstrakce a konceptualita nového umění nutná. „*V abstraktnosti nového se ukládá něco obsahově rozhodujícího...*

Podobně jako Adorno, také Mukařovský kritizuje statické pojetí vzájemných vztahů umění, založené na souběžnosti tvarů. Vychází z pojetí vývoje umění jako vnitřně proměnlivé struktury, v níž v určité době nebo v určitém stylovém směřování převažují určité druhy umění. Na tomto základě se jednotlivé druhy umění spojují přes různost materiálu za jednotlivým estetickým cílem. Toto spojování má naprosto dynamický a přirozený charakter. Různá umění se v různých dobách slučují (architektura s hudbou a poezií na přelomu 19. a 20. století, poezie s hudbou a výtvarným uměním v secesi), nebo naopak převládá jeden druh umění (výtvarné umění v renesanci), případně se spojuje jedno umění s mnoha jinými (poezie parnasistní s malířstvím, poezie symbolistní s hudbou).<sup>78</sup>

Štěpán Kubalík ve své srovnávací studii o estetickém znaku Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského<sup>79</sup> odkrývá ve zdánlivě poměrně jednoznačných teoriích Mukařovského, a především Goodmana, méně zjevné roviny, z nichž vyplývá, že hledisko estetického uchopení světa, zdánlivě založené pouze na jeho zkoumání prostřednictvím obsahu je relativizováno možností naprostého pomnutí estetického prožitku (u Goodmana) a u Mukařovského.

Štěpán Kubalík konstatuje, že jakkoliv Goodman zakládá svou sémiotickou teorii umění na nutnosti symbolické (znakové) funkce<sup>80</sup>, přesto je jak pro

---

<sup>77</sup> Herzfeld 1966, s.382

<sup>78</sup> Mukařovský 1941

<sup>79</sup> Kubalík 2012, s. 91-109.

<sup>80</sup> Viz Kubalík 2012: Podle Goodmana „zobrazivá výtvarná díla jsou zjevně znaky, které odkazují na nějakou jinou skutečnost, která se nachází mimo ně samotné; jsou to obrazy něčeho, něco zobrazují, zastupují. Odkazující funkce je zde, ..., nejzřetelnější. Dalším zpracováním tohoto základního vzhledu a jeho projekcí na ostatní umělecké druhy získává Goodman ucelenou sémiotickou teorii umění. „Kdokoli bude hledat umění bez symbolů, nenajde žádné – pokud vezmeme v úvahu všechny způsoby symbolizace.“ Základní charakteristikou uměleckých děl je jejich znaková (v Goodmanově terminologii „symbolická“) funkce. Znakovou funkci Goodman zcela obecně vymezuje pomocí primitivního tedy dále

Goodmana, stejně jako pro Mukařovského, „status estetického znaku (- tedy i uměleckého díla) vlastností přechodnou, kterou může určitá věc či událost nabýt a posléze zase ztratit. To je pochopitelně důsledek oběma autory sdíleného základního pojetí estetické situace jako zvláštního případu situace znakové. **Konstitutivní komponentou je zde subjekt v roli vnímatele, interpreta. Věci samé přísluší pouze role nosiče význam, který sám o sobě, aniž by k němu přistoupil jeho příjemce, někdo, kdo jej bude dešifrovat, jednoduše není.** V tom spočívá dynamičnost obrázku, který shodně nacházíme u obou autorů: „Nápadným rysem symbolizace (...) je, že může nastat a zase pominout. Objekt může symbolizovat různé věci v různých obdobích a jindy zase nemusí symbolizovat nic. (...) To, že a jak nějaký objekt nebo událost fungují jako dílo, vysvětluje, jak prostřednictvím jistých modů reference **mohou takto fungující objekty či události přispívat k představě a k vytváření světa.**“

Kubalík zajímavě vyvozuje, že „uznáním subjektu jako nedílné součásti existence estetického znaku se Goodman s Mukařovským, alespoň pokud je řeč o estetické funkci a hodnotě, stavějí do opozice vůči naivnímu platonismu, který existenci takových věcí jako jsou funkce či hodnoty, pokládá za nezávislou na jakémkoli člověku vůbec.“ Mukařovský tak v jedné z mnoha svých formulací této myšlenky tvrdí: „Hodnota platí pro někoho; bez toho ji nelze myslit, to je obsaženo již v jejím pojmu. (...) Odmítli jsme možnost pokládat hodnotu za reální vlastnost objektu, když jsme konstatovali účast subjektu.“

Mukařovský dále (Kubalík s. 99): „A tak výchozí otázka pro nás zní: co je funkce viděná „ze stanoviska subjektu“? (...). Definice pak bude znít: „**Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšmu světu.**“

Richard Shusterman ve své studii *Konec estetické zkušenosti* (1997) poskytuje přehled vývoje debaty o smysluplnosti či naopak vyprázdňenosti pojmu estetické zkušenosti v estetice druhé poloviny 20. století. Podobnou koncepci našel Paul Ricoeur v Goodmanových *Jazycích umění*: „Můj vlastní přístup se shoduje s obecnou tezí této knihy, totiž, že naše estetické uchopování světa je **radikální porozumění, jež spočívá v „přetváření světa prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa“.**“<sup>81</sup> Kubalík trochu překvapivě konstatuje, že „ je zřejmé,

---

již neidentifikovatelného pojmu *reference*.

<sup>81</sup> Ricoeur 1979, s.117; citováno podle Kubalík 2012.



že jeho (Ricoeurovou) snahou, kterou identifikoval i u Goodmana, je **zachovat svébytný prostor pro estetické vyrovnání se se světem.**“ Právě pro zachování soběstačnosti tohoto jedinečného modu lidského chování (způsobu poznání chcete-li) považuje Kubalík Goodmana za stejného zastánce estetické koncepce jakým je Mukařovský.<sup>82</sup>

K velmi podobnému závěru dochází studiem Heideggerovy filosofie poznání také Pavel Kouba<sup>83</sup>. Ve studii K interpretaci, popisuje „(...) *spor mezi Gadamerovským důrazem na dobrou vůli porozumět a postupné splynutí odlišných horizontů díla a interpreta na straně jedné a derridovským důrazem na tvůrčí, „přepisující“ charakter každé interpretace na straně druhé.*“ Kouba zcela jednoznačně konstatuje: „Je zřejmé, že žádné dílo neexistuje „o sobě“, v čisté, „objektivní“ podobě, že existují jen různá pojetí, různá přiblížení těch, kdo se s dílem setkávají, kdo je přetvářejí a utvářejí tím, že je zasazují do nových a nových souvislostí.“

Zároveň je však nezpochybnitelná určitá míra objektivit v možnostech hodnocení jednotlivých interpretací. Jak to? Kouba odpovídá vysvětlením, že

„podle Heideggera rozumění není původně „poznáním“ nebo „vědění“ nýbrž způsobem bytí.“ (...) „Formálně je toto bytí, tj. fakticita existence, u Heideggera charakterizováno jako *bytí ve světě.*“<sup>84</sup> Právě určení *bytí ve světě* vytyčuje u Heideggera celkový půdorys paradoxní struktury, která je svou povahou kruhová. Rozumět něčemu (cizímu) v ní už vždy znamená rozumět sobě (vlastnímu) a naopak (...) Každá skutečná zkušenost (...) se vyznačuje tím, že mezi cizím a vlastním nelze – v rámci této události – vést hranici, protože sám význam „vlastního“ a „cizího“ se tu mění... Rozumíme cizímu natolik, nakolik proměňujeme naše rozumění.“

„Ve světě uměleckého díla nebo v určitém pojetí světa v díle filosofickém tak interpretace nalézají konkrétní a produktivní podobu vzájemné odkázanosti dvou různých kontextů, které bychom mohli označit také za **vztah kontextu vrženosti a rozvrhu.** V tomto smyslu je opravdová interpretace vždy rozuměním situovanosti samé, to znamená určitým porozuměním světu jako takovému.“

---

<sup>82</sup> Kubalík 2012, s.109.

<sup>83</sup> Kouba 1997

<sup>84</sup> Srv. Heidegger 1988

Nakonec pak Kouba cituje velmi jednoznačnou a inspirativní Heideggerovu tezi: „...nikdy nejde o pouhé přetvoření toho, čemu rozumíme, zasazením do našeho kontextu, nýbrž stejně původně i o přetvoření našeho kontextu tím, čemu rozumíme. Kde nedochází k obojímu, tam buď pouze reprodukuje a rozměňujeme, nebo si svévolně vymýšlíme.“

Interpretace – ani rozumění vůbec – nemá proto nikdy kritérium mimo sebe: „kritériem“ je jedinečná událost interpretace samé, v níž skrze tvůrčí výkon interpreta přichází ke slovu dílo samo, podobně jako v opravdových dílech přichází ke slovu sama skutečnost.“



## 4. Zrození abstrakce

### 4.1 Situace a vztahy

S příchodem abstraktního umění přechází výtvarné umění bezděčně z roviny ikonického zobrazení do roviny schematického zobrazení, a tudíž se přibližuje oblasti abstraktních věd nebo hudební tvorbě. Všeobecné rozšíření motivu zvuku ve výtvarném umění je v zásadě skutečně spojeno s počátky abstrakce<sup>85</sup> tedy s nástupem druhé dekády 20. století. Nejzřetelněji se tato tendence projevuje v tvorbě V. Kandinského a dalších umělců berlínské skupiny Der Blaue Reiter a školy Bauhausu, dále členů orfistického hnutí, Františka Kupky a Roberta Delaunaye, a v neposlední řadě příslušníků francouzské skupiny Les Artistes Musicalistes a příznivců italského futurismu. Ze zmíněné německé a francouzské linie lze pak přímo odvozovat výskyt abstrakce s námětem zvuku či přímo výtvarného hudebního záznamu i v Čechách. V prvním případě jde vedle Františka Kupky především o Arne Hoška a Aloise Bílka, v německém prostředí se naopak inspiroval Miroslav Ponc nebo Zdeněk Pešánek.

Na počátku druhé dekády 20. století se začínají zejména ve Francii a v Německu, ale postupně i jinde, dostávat do módy různé psychologizující tendence, inspirované staršími myšlenkami o paralelách mezi barvami a tóny, jejichž historie sahá až do 18. století, oživené byly pak v průběhu německého romantismu (například Novalis, Fragmenty). Druhá vlna zájmu o využití zvuku ve výtvarném umění přichází kolem poloviny 20. let, opět především v prostředí německé avantgardy, spolu s pronikáním vědeckých studií do umělecké sféry – viz například výzkumy Wilhelma Ostwalda v oblasti barevné chemie v Bauhausu. Pro kulturní myslitele této doby, mezi nimiž byl jedním z nejvlivnějších například Rudolf Steiner, reprezentovala hudba jednu z nejvyšších duchovních kvalit, pro moderní abstrakcionisty byla od počátku vzorem čistého umění, které nenapodobuje, nezobrazuje, ani žádným způsobem neoznačuje realitu tak, jak ji známe ze zkušenosti. Někteří z nich se snažili odhalit zákonitosti, obvykle na bázi populární theosofie a také psychologie, které by byly výtvarnému umění a hudbě společné. Barvě přiřkládali funkci tónů a strukturu obrazové kompozice (která

---

<sup>85</sup> Ringbom 72, s 14

ostatně přejala dosud především hudební terminologii) chápali jako obdobu struktury hudební skladby. Hudební inspirace se promítly například v rané abstrakci dvou českých malířů, žijících v Paříži: Františka Kupky (obr. 8) a Aloise Bílka, v jehož sérii kompozic z let 1913-1914 (obr. 29-30), ovlivněných ještě secesně-symbolistní obrazností, na hudební vazby upozorňují názvy a v některých případech i připsané texty. Miroslav Ponec, člen Devětsilu, se v polovině dvacátých let k výtvarné abstrakci dostal z opačné pozice: jako hudební skladatel namaloval pod vlivem opticko-akustických projektů Moholy-Nagyho, experimentátora berlínské avantgardní skupiny Der Sturm, sérii akvarelů, které nazval *Kompozice melodické linie barevné* obr.. Významný pro naše prostředí byl v této době také okruh malířů kolem německé avantgardní skupiny Der blaue Reiter, jako byl V. Kandinsky, P. Klee, ale také například vliv P. Mondriana a K. Maleviče, pro jejichž tvorbu měla hudba mimořádný význam. Podobně jako pro Františka Kupku, nebo dalšího představitele orfismu Roberta Delaunaye, byla pro ně hudba sice pouze jedním z mnoha témat, avšak dosti klíčovým. Jejich obrazy jsou ovšem spíše záznamem pocitu nebo zážitku z určité poslouchané hudební skladby, ne tedy přímo záznamem nebo partituroou jako například u Miroslava Ponce.

K nejintenzivnější komunikaci výtvarných umělců s hudebníky však došlo v roce 1932, kdy byla v Paříži založena mezinárodní skupina s názvem Les Artistes Musicalistes. Skupina pořádala výstavy v různých městech Evropy a Ameriky a díky jejímu jedinému českému členovi Arne Hoškovi v roce 1935 také v Praze. Hoškovou ambicí bylo na základě své schopnosti synestezie zobrazit konkrétní hudební skladby způsobem, který lze z výtvarného hlediska považovat za abstraktní.

Přímým spojením výtvarného umění s hudbou a také s pohybem a světlem, se v téže době zabýval v Čechách také sochař Zdeněk Pešánek, který na svých projektech spolupracoval se skladatelem Ervinem Schulhoffem. Jeho zřejmě nejznámějším interaktivním dílem je Barevný klavír, neboli Spektrofon, jehož předobrazy byly například barevný klavír hudebníka Castella, navržený již v roce 1725 a v jedné z mnoha verzí realizovaný a představený v roce 1900 na Světové výstavě. Jednalo se o klavír upravený tak, že při hraní na jeho klaviaturu se v horní části objevovaly barevné světelné obrazce, vyvolané vždy stiskem určité klávesy. Pochopitelně ani on nebyl osamocen, podobnými aktivitami se zabývala řada jeho

současníků opět zejména v Německu.

Zcela ojedinělé místo náleží nepříliš známému německému skladateli Karl Peter Röhlovi, který svými abstraktními partiturami z meziválečného období předznamenal o 20-30 let mladší tvorbu původce nové hudby, a je proto z hlediska mého zájmu postavou hodnou mimořádné další pozornosti. (Obr. 28.)

#### **4.2 Sixten Ringbom, *The sounding cosmos*; studie o Kandinském a počátcích abstrakce.**

Slavný britský historik umění a profesor univerzity v Essexu, Sixten Ringbom věnoval svou knihu *The sounding cosmos*<sup>86</sup> (Ringbom 1970) malíři Vasily Kandinskému, jakožto stěžejní osobnosti pro genezi abstraktního umění. Ringbom se velmi detailně vyrovnává s dosavadními teoriemi a konfrontuje je s vlastními hypotézami. Podrobně analyzuje Kandinského teoretické spisy, mezi nimiž ústředním zdrojem, na nějž je odkazováno průběžně v celé knize je kniha *Über das Geistliche*, 1911, eng. *Concerning the Spiritual in Art*). Ty pak konfrontuje na jedné straně s citovanými i hypotetickými zdroji inspirace – především teosofickou literaturou a s texty filosofů německého romantismu. Na druhé straně pak přímým empirickým průzkumem množství Kandinského cyklů maleb a kreseb zkoumá skutečný vliv jeho teoretických přesvědčení na vlastní tvorbu.

V první kapitole se S. Ringbom věnuje genezi Kandinského zájmu o spiritualismus. Pro uměleckou dráhu se Vasilij Kandinsky rozhodl jako třicetiletý až v roce 1896 pod vlivem, jak sám uvádí, silného vnitřního morálního apelu za znovustvoření společensko- kulturních norem, založených na čistě duchovním základě. Stejně jako mnoho jeho vrstevníků na přelomu století, mimo jiné členů Kandinským založené Phalanx Art Group, byl i Kandinsky pod vlivem náboženských a okultních spisů. Klíčovým setkáním pro jeho osobu i tvorbu bylo setkání s Rudolfem Steinerem v Mnichově roku 1909 a s jeho theosoficko- antroposofickou naukou. V následujícím roce 1910 píše svou první knihu „*Über das Geistliche*“, kde se přímo odvolává na Helenu Petrovnu Blavatskou, vůdčí osobnost této duchovní nauky, stejně jako na Steinerův journal *Lucifer-Gnosis* (1904). Také Kandinského druhý spis, věnovaný „to the atom theory“ je psán, i přes

---

<sup>86</sup> Ringbom 1970

své zdánlivě vědecké téma, zcela v intencích Kandinského teosofického přesvědčení, k čemuž S. Ringbom uvádí, že Kandinsky sám ve spise tvrdí, že „the methods of materialistic science are insufficient, and he then goes on to describe how Theosophy has adoptive „primitive“ and half-forgotten methods and brought them into a relatively precise form“.

Ve druhé kapitole (*The Colourful Worlds of Theosophy*), rozsahem největší, se Ringbom zaměřuje na barevnou a světelnou morfologii u Kandinského, založenou na symbolice teosofického systému. Tak jako u každého tématu, Ringbom nejprve věnuje přísnou kritickou analýzu mnoha dokladům závislosti Kandinského ovlivnění určitými zdroji. Podrobněji se zde proto vykládá nauka ruské zakladatelky teosofického hnutí Heleny Blavatské na základě jejích knih *Isis Unveiled* (1877) and *The Secret Doctrine* (1888) i systém Theosophy jejího následníka Rudolfa Steinera. Poté Ringbom ve světle svých zjištění detailně analyzuje velké množství Kandinského obrazů, především z konce první a počátku druhé dekády 20. století.

Jak uvádí Sixten Ringbom, barva v pojetí Kandinského je metafyzickým spirituálním elementem. Barva se u něj nikdy nepodřizovala formě ani linii, ale byla v rámci obrazu samostatným projektem. Stejně tak jako Rudolf Steiner si byl Kandinsky vždy vědom specifických asociačních vlastností barev, jak ve smyslu okultním, tak psychologizujícím. Tento fakt je demonstrován na neduchovnějším z motivů teosofické barevné symboliky, totiž na ikonografii bílé barvy. Ta představuje světlo, duševní obraz ducha a nekonečný prostor. Kandinsky navíc využívá bílou barvu také jako „prostor pro duši“. Základem této teorie je jednoznačně Mme Blavatskou viděný obraz paprsku čistého světla, jenž se rozděluje do barev spektra. Toto vidění je ikonografickým obrazem základního teosofického učení o „one eternal truth“ which had been given to man in the beginning of his existence. This „unique truth“ had become adulterated in the course of time...“ V této souvislosti Ringbom poté mluví o dvou pohybových směrech: koncentrický (směr od diváka) a excentrický (k divákovi). Koncentrický směr považuje za duchovní, excentrický pohyb pak za tělesný.

Dále Ringbom dokládá četnými citáty z *Über das Geistige*, odkazujícími například k určitým scénám z Fausta, metafyzické pojetí účinků a vlastností barev převzal Steiner i Kandinsky vedle theosofie také od Goetheho, tedy z tradice

romantismu. Na rozdíl od Steinera jsou však u Kandinského patrné také odkazy k fauvismu. Fauvismus ovlivňuje Kandinského zejména čistým výrazem barvy, promítl se také do jeho kolorismu.

Třetí kapitola je věnována opět především analýze hlavních spisů Kandinského a Steinera z hlediska Kandinského abstraktní malby. Hlavním tématem je tzv. princip „inner necessity“, jež je nutným předpokladem jakékoliv tvorby, a dále vnitřní obsah samotné malby a vzájemný vztah obsahu a vnější formy obrazu.

Theosofická nauka se neodvolává na autoritu, ale na duchovní intuici každého jedince. Rudolf Steiner se domnívá, že „vyšší nazírání“ vzniká uvnitř nitra na základě „živého dojmu“. Jak Ringbom z obsahu spisů obou autorů dokládá, také Kandinsky odkazuje na soulad s „principem“ vnitřní nutnosti, který jediný se dotýká duše a vychází z duchovní sféry.

Nezpochybnitelným prvkem v Kandinského tvorbě je emoční element, spontánní složka. Jakkoliv je vědomá inspirace theosofickou ikonografií určující pro tvarosloví a barevnost jeho obrazů a racionální rozvržení a začlenění každého bodu, tvaru, linie nebo skvrny do kompozice je její nedílnou součástí, kompozice sama vychází z vnitřní potřeby, duševního chvění (soul vibration), nikoli z logické „kalkulace“. Toto "soul vibration" hraje opět v Steinerově a Kandinského teorii mimořádnou roli: „Art, in the last resort, is *knowledge* achieved by fine vibrations in the soul. ... The abstract work instead emerges ‚out of artist‘ shaped by the soul vibrations which are a resonance of **sounding cosmos**, and this process in the guarantee for the connection between the inner, spiritual content of the work and the inner, spiritual element of the world.“ (p.130) The paths of the inner knowledge is divided by Steiner into three main stages: *imagination*, *inspiration* and *intuition* which are higher than „material knowledge that is familiar from the everyday life as well as from conventional science.“

Dále v textu ukazuje Ringbom v četných citacích z originálních Kandinského textů jak pro umělce hrála čím dál větší význam forma, tedy precizní barevné a tvarové uspořádání plochy, jako vyjádření explicitního vnitřního obsahu: Ideální forma podle Kandinského by měla ve výsledku vykazovat „vnitřní znění (inner sound)“ kompozice, podřizovat se celku tak, aby neztratila svou *solitérnost*.

Plocha je primární jednotka, která umělci umožňuje zachytit duchovní vibrace.

Každá směřující linie představuje určité „znění“. Horizontální linie vyobrazuje pozemskou rovinu a s ní i světskou tíhu, vertikální pak symbolizuje sférické uspořádání nadpozemského řádu, éterický klid a lehkost. Diagonální linie narušuje tyto polohy a tím zvyšuje, nebo snižuje vibrační energii. Silné dynamické extrémy vyvolané složitými zalomenými liniemi (mnohdy se překrývajícími) využívá Kandinsky k silným vibracím a k uvolnění atmosféry. Linie zastupuje rytmus, kterým se Kandinsky snaží vyvolat napětí mezi vibrací a neutrálností. S linií a s jejím rytmickým uspořádáním v díle často zachází jako s hudebním tónem.

V dalších částech knihy se autor mnohem intenzivněji zabývá aplikací teorií, o nichž předtím prokázal, že jimi Kandinsky byl ovlivněn, na jeho konkrétní tvorbu. Oproti předchozímu textu, v němž pracuje především s literaturou, je nyní hlavním předmětem zkoumání samotná malba. Ringbom se snaží vyložit na jejím kontextu Kandinského vlastní terminologii, především to, co Kandinsky nazývá „inner sound“ a „nature of words“.

*Ringbom zde poukazuje na to, že po roce 1908 je Kandinského tvorba pod silným vlivem hudby. Hudba Kandinského osvobozuje, protože jako jediná z uměleckých prostředků nevykazuje vnější vzhled, a proto ji přenáší na plátno v podobě nové estetiky, kterou mu poskytuje hudební rytmus. Hudbu považuje Kandinsky podobně jako Arthur Schopenhauer za nejčistší duchovní prostředek. Duše se hudbou povznáší k intenzivnějším vibracím.*

V následujícím období, jak dokládá svědectvím Gabriela Müntera z roku 1912, oddal se Kandinsky studiu mystické literatury. Vedle Vidění svatých ho zaujal například spis Joachima von Fiore z 12. Století. Jak poukázal Hajo Düchting, právě pod vlivem Joachima von Fiore vytváří Kandinsky vlastní ikonografii obsahující eschatologická témata. Hlavním ikonografickým motivem se stává kruh jako symbol kosmického středu a dokonalé formy.

Přes své zaujetí se Kandinsky ani v tomto období neodvrací od výtvarné tradice, ba naopak vyzdvihuje díla některých autorů v minulosti, Rosettiho, Böcklina a Segantiniho, kterým se podařilo zachytit určitou vnitřní hodnotu, ale jen ve vnější formě. Stejně jako jeho předchůdci se proto nechává inspirovat biblickými tématy, která ovšem zpracovává abstraktní, tedy ideální duchovní formou. U *Kompozice V* z roku 1911 a *Kompozice VI* a *VII* z roku 1913 Kandinsky uvádí náměty Vzkříšení, Potopu a Poslední soud.

I v další Kandinského abstraktní tvorbě můžeme vždy sledovat dvě rozhodující polohy: lyrickou malbu podloženou tvůrčími emocemi a na druhé straně přísný analytický přístup stavící umění na vědeckou rovinu.

V závěrečném epilogu pak autor klade tři otázky, jejichž zodpovězením dokládá vnitřní spojitost vlny modernistického (Kandinského) okultismu s romantismem a tedy nevyhnutelnost vnějšího ovlivnění jeho abstraktní tvorby. Zmiňuje blízkost pojmů „Sounding Cosmos“ a romantické „inner music“, a také romantické kořeny R.Steinerja, který se odvolává na Goetha, Novalise (teorie synesthesie), Schellinga a Fichta. Jednotlivými odkazy autor dokládá nezpochybnitelnost přímé vazby Kandinského na Steinera, potažmo Novalise. Tím také naplňuje své úvodní premisy a svou studii tím logicky uzavírá.



### 4.3 Stručné dějiny barevné hudby a historie „barevného klavíru“

Termín barevná hudba neboli optofonie<sup>87</sup>, vychází, podle německého muzikologa Jörga Jewanského<sup>88</sup>, z psychologických a psychofyzických předpokladů. Těmi jsou barevné slyšení<sup>89</sup>, nebo naopak tónové vidění, synestezie, synopsie a podvojně umělecké zaměření. Přestože není prokazatelný u každého člověka, objevuje se velice často, a to zejména lidí, zabývajících se intenzívně hudbou. Umění, založené na barevné hudbě využívá především spojení mezi zrakovou a sluchovou činností. Tzv. synopsie označuje jakékoliv spojení zrakového a sluchového vjemu, synestezie zase označuje tzv. dvojitý pocit – neúmyslné spojení dvou smyslových oblastí v aktu vnímání nebo představování si. Synestézie a synopsie tvoří problematické pole pro teoretickou psychologii, neuropsychologii nebo lingvistiku, objevují se stále nové výklady a nová využití v umění i mimo ně. Výzkum synestezí zatím nepřináší jednoznačná stanoviska, ani jednotnou terminologii. Stovky publikovaných prací z oblastí neurologie, psychologie, psychiatrie, umění nebo lingvistiky pozvolna nacházejí způsob, jak celou problematiku uchopit.

Nejstarší dochovaný písemný doklad, resp. popis některých synestetických projevů, pochází z roku 1812<sup>90</sup>. Pojem barevná hudba a jeho varianty jsou známy už od 18. století. Ovšem skutečná historie barevné hudby má kořeny kdesi ve starověku. „Antičtí Řekové jako první sestavili barevnou škálu rozdělenou do sedmi částí, podle sedmi hudebních tónů a sedmi tehdy známých planet. Barevné analogie pro souzvuk hudebních intervalů popsal ve svém již uvedeném spisu *O vnímání a vnímatelném*<sup>91</sup> Aristoteles, a jeho teorie byla akceptována až do 17. století. Jak je již zmíněno výše, byly v antice, a poté i v renesanci velmi intenzívně promyšleny

---

<sup>87</sup>V podstatě jiný termín pro spojení audiovizuální tendence. Výraz optofonický použil český hudební pedagog E. Berka v roce 1958 v souvislosti s problematikou nácvičku písni intenzívním osvojováním notačního a vůbec grafického záznamového principu.

<sup>88</sup>Jde o tuto práci: Jörg Jewanski, *Barvy a hudba*, kompilace z článků autora v lexikonu *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1994-2008*, in: *Manifesty pohyblivého obrazu: Barevná hudba, Pastiche Filmz*, Olomouc 2010, s. 13-26.

<sup>89</sup>Nezaměňujme barevné slyšení s barevnou hudbou. Barevná hudba (optofonie) bývá definována jako audiovizuální projev, v němž hudba a viditelná kinetická akce simultánně vystupují jako víceméně rovnocenné esteticko-umělecké složky. Srov. Fukač, Jiří; Vysloužil, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon Praha 1997, str. 658.

<sup>90</sup>Sachs, Georg Tobias Ludwig. *Historiae naturalis duorum leucaetiopum: auctoris ipsius et sororis eius. Solisbaci: Sumptibus Bibliopolii Seideliani*. 1812 (vědecká studie, disertační práce věnovaná albinismu).

<sup>91</sup>Aristoteles, 1984



kosmologické teorie, v jejichž rámci hrály harmonie tónů často také barev, svou roli.

Jeden z možných způsobů, jak najít souvislost mezi sluchovým a zrakovým vnímáním, popsal ve své studii z počátku 20. století lékař Jindřich Chalupecký (otec stejnojmenného teoretika umění).<sup>92</sup> Princip barevné hudby popisoval na základě fyzikálních vlastností světla a zvuku. Tyto popisy poukazují na pohyb světelných vln, které je člověk schopen vnímat zrakovými smysly a vlnvzduchových, které pojmáme sluchovým ústrojím.<sup>93</sup> „Studie tohoto typu se zabývají také způsobem, jak se utváří barva a zvuk v lidském vědomí. Barva vzniká na oční sítnici rozkladem některých látek, čehož výsledkem je podráždění sítnice, ta posílá signál do mozku, kde se pocit barvy stává vědomým. Podobně se pocit zvuku odehrává uvnitř sluchového ústrojí. Chalupecký popisuje vnitřní představy, na základě kterých jedinci, disponující barevným slyšením zbarvují tóny, ale i číslice, historické epochy, různé situace, velice často také samohlásky nebo celá slova a věty. Zmiňuje řadu teorií pokoušejících se vysvětlit dvojí pocity na anatomickém základě. Všechny dle něj vycházejí z poznatku, že zakončení obou nervů, tedy sluchového i zrakového, končí v šedé kůře mozkové: *„Střed buněk v šedé kůře má svoji specifickou energii, způsob výkonu, který odpovídá na podráždění buněk vždy stejně. Na podráždění zrakového ústrojí pocitem vidění, na podráždění sluchového ústrojí pocitem slyšení. Kdyby bylo možné spojit mozkové buňky spojené se sluchovým ústrojím a buňky spojené s ústrojím zrakovým, bylo by možné zvuky vidět a barvy slyšet... Jedna z teorií založených na lidské anatomii tvrdí, že středy vnímání zvuku a barvy nejsou v šedé kůře mozkové od sebe natolik vzdáleny, aby u některých osob nemohlo podráždění jednoho středu vyvolat podráždění druhého, nacházejícího se v jeho blízkosti.“*<sup>94</sup>

Z přímých svědectví, významných hudebních skladatelů 20. století, přibírám od skladatele a hudebního teoretika Zdeňka Bartošíka<sup>95</sup> následující výpovědi György

---

<sup>92</sup> Chalupecký 1906

<sup>93</sup> Citovaný text vychází především ze zmíněné studie Jindřicha Chalupeckého (Chalupecký 1906). Tuto studii podrobně reflektovala ve své diplomové práci Jana Matulová (Matulová 2003), a ve zkrácené podobě (pro potřeby této práce zcela dostačující) tvoří také úvod ke knize *Manifesty pohyblivého obrazu: Barevná hudba* s. 9.

<sup>94</sup> Viz Chalupecký 1906, s. 38.

<sup>95</sup> Bartošík 2014

Ligetiho a Oliviera Messiaena.<sup>96</sup> Ligeti se ke svým synesteziím vyjádřil poměrně stručně, spíše obecně, např. v tomto smyslu: „*Mé vnímání je synestetické. Zvuky se mi spojují s barvami a tvary. Cítím, že všechna písmena mají, mimo svůj tvar, také svou barvu. Nemám absolutní hudební sluch, takže když řeknu, že je C moll rezavá, červenohnědá a D moll hnědá, tak to nepramení ze vztahu k určitému typu ladění (tónovým výškám), ale ze synestetického vidění grafémů, v tomto případě písmen C a D.*“ Ligeti však určitou spojitost s laděním (v tomto případě s relativním hudebním sluchem) uvádí, když tvrdí, že durové akordy jsou červené nebo růžové a mollové akordy někde mezi zelenou a hnědou.<sup>97</sup> Na rozdíl od Ligetiho patří Messiaen mezi nejlépe „zdokumentované synestetiky“. Měl obousměrnou formu barevného slyšení, tzn., že nejen zvukové události vyvolávají barevné obrazce, ale také barevné stimuly spouštějí zvuky.

Messiaen využíval ve své kompoziční praxi důmyslnou metodu, jejíž teoretická podstata přímo souvisí s barevným slyšením (vidění zvukových událostí) a tónovým viděním (slyšení viděných, barevných obrazců, ploch). Podle amerického muzikologa Jonathana W. Bernarda<sup>98</sup> je možné analyzovat dostupné korelace mezi zvuky a barvami v Messiaenově díle, protože vykazují vysoký stupeň vnitřní konzistence.

O fyzikálních vlastnostech barev a později i o jejich fyziologické zpracování se začala moderní věda zajímat již na konci 17. století, zvláště po Newtonově tehdy provokativní demonstraci rozkladu bílého slunečního světla na spektrální barvy při průchodu světla skleněným hranolem. Newton předpokládal existenci sedmi separátních barev, které definoval indexem lomu. Vzájemný vztah mezi těmito sedmi barvami se pokoušel vystihnout jejich rozmístěním po obvodu kruhu tak, že jejich relativní vzdálenosti (vyjadřující rozdíl ve vlnové délce) byly analogické intervalům tónů v oktávě. (obr. 1.) Achromatická bílá se nalézala ve středu kruhu, jakožto barva vzniklá smícháním dvou protilehlých obvodových barev.

---

<sup>96</sup> Ligeti, György (1923—2006), maďarský hudební skladatel. Messiaen, Olivier (1908—1992), francouzský hudební skladatel.

<sup>97</sup> Srov. Häusler, Josef; Ligeti, György; Samuel, Claude; Várnai, Péter. Ligeti in conversation. London: Eulenburg Books 1983, str. 58.

<sup>98</sup> Srov. Bernard, Jonathan W. Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music. Music Perception: An Interdisciplinary Journal Vol. 4, No. 1 Fall, 1986, str. 41-68.

O sto padesát let později upozornil německý přírodovědec Helmholtz<sup>99</sup> na to, že k namíchání bílé je potřeba různého množství obou komplementárních barev. Z tohoto důvodu označil kruh jako tvar vystihující fyzikální vlastnosti barev za nevyhovující a navrhl křivku, na níž nestejná vzdálenost od různých míst po obvodu k centru indikuje, které z barev je k neutralizaci potřeba méně a které více. Podle Helmholtzovy teorie je lidské oko schopné rozeznat pouze tři základní barvy (červenou, zelenou a modrou). Young-Helmholtzova, nebo-li také trichromatická teorie, jak bývá často nazývána, je pravděpodobně nejcitovanější teorií vnímání barev. Tato teorie byla téměř bezvýhradně přijímána až do sedmdesátých let 19. století, kdy německý fyziolog Ewald Hering<sup>100</sup> publikoval oponentní teorii, podle níž jsou na sítnici tři páry receptorů odpovídající dvojicím komplementárních barev modrá-žlutá, červená-zelená a černá-bílá. Heringova teorie tedy předpokládá, že vztah mezi dvojicí receptorových barev je antagonický: pouze jedna se vždy podílí na vnímání, druhá zůstává v nečinnosti. Moderní psychofyzický výzkum ukázal, že obě tyto kontrastní teorie se mýlí v detailech, v principu jsou však správné.

*„Chalupecký uzavírá, že jediné obecné pravidlo spojitosti těchto dvou jevů, vyplývající z množství pokusů a výzkumů, může být snad jen korespondence mezi výškou tónu a stupněm světlosti barvy. Obvykle bývá udáván vyšší tón se světlejší barvou a nižší tón s barvou tmavší. Jinak je ale zbarvování hudebních tónů, ať už lidského hlasu či hudebních nástrojů, podle výšky tónu nebo podle timbru hlasu či zvuku hudebního nástroje, záležitostí natolik subjektivní, že nelze určit jakoukoliv zákonitost, podle které by se dala určit škála barevného slyšení.“<sup>101</sup>*

Tento přístup je téměř analogický k teorii hudebního vědce Eduarda Hanslicka, autora hojně citované studie *Vom Musikalisch-Schönen* (Hanslick 1954). Podle P. Verga<sup>102</sup> Hanslick ovlivnil Kleea a zprostředkovaně také Kandinského a Steinera –

---

99 Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821–1894), profesor psychologie na univerzitě v Heidelbergu, byl jedním z nejvlivnějších přírodovědců 19. století. Byl mimo jiné zakladatelem experimentálního studia zrakového a sluchového vnímání a vynálezce oftalmoskopu, přístroje pro sledování činností oka, zejména sítnice. Svou teorii vnímání barev, obecně známou pod názvem *Sensations of Tone* publikoval v knize *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, první vydání, Braunschweig 1863.

<sup>100</sup>Karl Ewald Konstantin Hering (1834 - 1918) byl německý fyziolog zabývající se vnímáním prostoru a zvláště barvy. V letech 1870–1895 působil na pražské univerzitě. Jeho teorie barvy ve své době nezískala větší ohlas, v druhé polovině 20. století na ni však navázala tzv. oponentní teorie barvy a uznala Heringa za jednoho ze zakladatelů moderní vědy o barevném vnímání, vedle Thomase Younga a Hermanna von Helmholtze.

<sup>101</sup> Viz Rousová 1988.

<sup>102</sup> Vergo 2013, s. 443.

tedy počáteční fázi abstrakce. Sám však přitom odmítal existenci jakékoliv přímé objektivní (fyzické) souvislosti mezi emocionálním působením hudby a jiných médií (vizuálních představ nebo konkrétních emocí), a to včetně objektivních paralel mezi barvou a tóny, což však abstrakcionisté, oproti Hanslickovi, vesměs uznávali a ve své tvorbě využívali. Hanslick argumentoval ve své teorii jedinečností toho kterého média (to přejal také Adorno!!!). Hudbu charakterizoval jako „znějící forma v pohybu“. Tato premisa byla založena na přesvědčení o čistě abstraktní podstatě hudby (absolutní hudba), jež nemá žádnou schopnost v sobě obsahovat a zprostředkovávat jakékoliv konkrétní (například vizuální nebo narativní) obsahy. Jinými slovy, u hudby neexistuje žádný rozdíl mezi jejím obsahem a její formou.

Zmínky o spojitosti barev a tónů se objevují už v staroindických védách, týkají se vztahu metra, tónové stupnice a barevné řady. Aristoteles vyslovil myšlenku o souvislosti barevné harmonie a hudební konsonance na základě číselných poměrů. V renesanci byla tato myšlenka aktualizována Leonardem da Vincim, z této doby se také datují projekty prvních barevných nástrojů jako například arcimboldovské loutny. Rozhodující význam v této oblasti měl jezuita Athanasius Kirchner, který na základě hudebně kosmologické spekulace, formulované ve svém hlavním díle *Musurgia universalis* (1650), prohlásil zvuk a světlo za identické. Z jeho systému pak vycházeli tvůrci různých barevných nástrojů.

S teoriemi barevné hudby bezprostředně souvisí další fenomén, jenž byl po staletí jedním z mála jejich hmatatelných důsledků, a sice tzv. barevné nástroje.

Již zde byla zmíněna tzv. arcimboldovská loutna. V r. 1725 se pokoušel o sestrojení barevného „clavecin oculaire“ (doslova „oční cembalo“) L. B. Castel, který svým projektem, i když jej nikdy nezrealizoval, inspiroval řadu pozdějších tvůrců barevných nástrojů. Tento přístroj měl být sestaven ze dvou pevných disků a cembala, podle zahraného tónu by promítal barvy pomocí svíček a barevných skel. Do r. 1754 se datují snahy o sestrojení tzv. „ocularharpsichordu“, který už využíval lamp. D. D. Jameson vytvořil v polovině 19. století přístroj, využívající skleněných nádob s barevnými tekutinami, je též autorem zvláštní hudební notacea teoretické práce o barevné hudbě z r. 1844 *Colour Music*. F. Kastner zkonstruoval v letech 1869-73 „pyrophon“ (varhany na plyn), elektrického světla potom začal využívat americký konstruktér speciálních varhan B. Bishop (kolem r. 1880). V 18. a 19. století se hodně diskutovalo o barevných možnostech nástrojů a vznikla řada

návrhů, nový podnět ale přinesl až Skrjabinův „clavier lumire“ z roku 1911, který byl však pouze konceptem, projektem, jehož realizace byla neúspěšná.

Pešánkův a Schulhoffův barevný klavír je v principu realizací Castelova plánu z 18. století. K nástrojům tohoto typu patřil i tzv. „clavilux“ Thomase Wilfreda, „Farblichtklavier“ Alexandra László a jiné pokusy z první poloviny 20. století, na které navazují další barevné nástroje, vyvíjející se současně s technikou a využívající jiných technologických principů, např. varhany R. E. Williamse (Photoelectric Organ, patent z r.1964), varhany Nelsonovy (Low Distortion Optical Organ, 1973), varhany Blomeyerovy (Opto-Orgel, „ein Lichtgesteuertes elektronisches Musikinstrument in LSL-Technik“) a Bondarenkův elektrofonický nástroj typu „Termenvox“, patentovaný v r. 1972. (Chalupecký 1906, s. 73.).

Pešánek pracoval s tónem, barvou a tvarem jako se třemi nezávislými fenomény. Ve svém druhém klavíru se snažil o maximální rozšíření možností spojování tónů, barev a tvarů.

Princip spojení barevných tvarů a tónů zůstával stejný jako u přístroje prvního, nadále se snaží pouze o mechanickou synchronizaci světelné kinetiky s hudbou. Tímto způsobem práce se světlem, barvou a tvarem (ve spojitosti s hudbou), který je již předem určen mechanickou konstrukcí přístroje, nemůže nikdy vzniknout převedení hudební skladby do skladby barevné.

Bude se vždy jednat pouze o barevný doprovod hudebního díla, jehož kompozice bude vždy odlišná, ať už bude přístroj ovládat kdokoliv, a výsledný emocionální dojem viděného tak bude vždy v rozporu s dojmem ze slyšeného. Zdeněk Pešánek navazuje na velmi starou myšlenku barevné hudby, kde se jedná o přesnou synchronizaci barevné hry a hudby, jejímž výsledkem je impresionistický barevný výraz. Naproti tomu existuje řada tvůrců, kteří sledují harmonizaci obou fenoménů spojením určité fáze barevného pohybu s určitými hudebními tvary, čímž vzniká možnost dosáhnout podobného emocionálního působení zvuku a obrazu na diváka. Mohou tak vznikat vizuálně-hudební a hudebně-vizuální představení, kde zvuk a obraz tvoří jeden celek. Oba výrazové prostředky se tak mohou vzájemně doplňovat bez toho, aby jeden ohrožoval výsledný umělecký výraz toho druhého. Tento způsob práce s barevným klavírem založený převážně na základě pocitů zaznamenal ve své době větší ohlas, způsobem tvorby se však z kontextu tradiční barevné hudby, založené na přesně vymezeném vztahu hudby a barevné hry již

vymyká.

Pro konstrukci svého třetího barevného klavíru se Zdeněk Pešánek rozhodl zcela oddělit optickou funkci od funkce fonetické, částečně se tak oprostil od původní myšlenky přesného mechanického spojení tónu a barvy a dal tak větší prostor vlastní představivosti a umělecké tvořivosti v souvislosti se slyšenou hudbou. [8] Tento záměr uskutečnil improvizovaně na svém vystoupení v roce 1930 v Hamburku, kde měl zároveň možnost konfrontace s ostatními tvůrci barevných klavírů.<sup>103</sup>

#### **4.3.1 Synestésie**<sup>104</sup>

Barevné slyšení, slyšení barev a jeho opačná obdoba „vidění tónů“ je typický a nejzřejmější případ synesthesie, tj. bezděčné spojení dvou nebo více smyslových dojmů; zjev je častý, třeba ho jednotlivci obyčejně nepozorují; není ovšem zcela pravidelný, ale přesto nikoli nenormální, ač byl původně pokládán za psychopathologický. Při barevném slyšení se sdružuje tón s barvou zcela subjektivně buď jednotlivě (analytické barevné slyšení), nebo ve shlucích (synthetické barevné slyšení); při poslechu nebo i při pouhé představě hudby vybavuje se buď obraz více méně stálý nebo se barvy postupně mění. V tom tkví bezpochyby psychologická podmínka tzv. barevné hudby (*musique des couleurs*), o kterou usiloval prvně fr. jezuita L. B. Castel (od 1723) se svým barevným klavírem (*clavecin oculaire*); v nové době myšlenku uskutečnil nejúspěšněji A. László<sup>105</sup> (*Farblichtklavier*)<sup>106</sup>. Intenzita a psychologická jakost jevů, vybavených tóny probíhá velkou stupnicí od počitků vnitřně konkrétně viděných (eidetických) po čisté představy n. dokonce po barvy jen myšlené. Fysiologický průběh mimovolného barevného slyšení není dosud objasněn. Pravidelně běží o asociace z dětství, více méně nahodilé, později ustálené, často na základě citové analogie

---

<sup>103</sup> Např. s L. Hirschfeldem-Mackem nebo s O. Fischingerem.

<sup>104</sup> Přejato z: Ottův slovník naučný nové doby, 1930-1943, Literatura: F. Mahling, *Das Problem der Audition colorée*, G. Anschütz, *Farbe-Ton-Forschungen*, 1927, A. Argelander, *Das Farbenhören*, 1927, J. Chaloupecký, *Hudba barev*, 1906, A. Hošek, *Je melodie základem umění?*, *Stavba* 5, 1926-1927, č.8, s.121.

<sup>105</sup> Alexandr László (nar.1895 v Budapešti): v letech 1915-16 byl klavírním sólistou Blüthnerova orchestru v Berlíně, pak skladatelem *Deutsches Theater* v Berlíně, od 1926 hud. ředitelem mnichovské filmové společnosti; od 1933 dirigentem filmové kanceláře maďarské v Budapešti. Skladby: taneční pantomimy *Pohádka*, *Loutky*, *Krásná O-sang*, *Panoptikum aj.*, písně, klavírní. László byl průkopníkem barevné hudby (dal jí název „*Farblichtmusik*“): sestrojil barevný klavír, našel pro barevnou hudbu zvláštní způsob notace, složil skladby pro barevné světlo a klavír a napsal knihu *Farblichtmusik*.

<sup>106</sup> Viz. A. László, *Die Farblichtmusik*, *Die Musik* 17, č. 9, červen 1925, s. 682.



mezi různorodými počítky. Objektivní pravidla pro tyto „souvztažnosti“ (correspondances) jsou jen zcela všeobecná, na př.: vysoké tóny se přidružují k barvám světlým, a naopak; v posledních letech bylo zjištěno, že tóny se druží k jednotlivým konkrétním barvám podle určitých relativních zákonitostí. Smysl pro tyto souvislosti a víra v ně je prastará (stopy již v 3. tisíciletí př. Kr.); o barevném slyšení jako psychologickém jevu známe však doklady teprve z konce 17. stol. Věc souvisí s přerůznými zjevy kulturními, na př. s hudebními mýty a spekulacemi starších dob (tak v „harmonii sfér“), s tónomalbou, s tónovou symbolikou atd. a zejm. v nové době s tak řečenou barevnou hudbou. Pro náklonnost moderní doby k této synthesi hudby s malířstvím vzrostl v poslední době zájem o barevné slyšení tou měrou, že se utvořil zvláštní druh vědy o barvách a tónech (Farbe-Ton-Forschung) pod vedením hamburského psychologa a estetika G. Anschütze, která měla svůj první sjezd v březnu 1927 v Hamburku. Barevným slyšením v poesii se zabývali někteří básníci na konci 19. stol., kteří se dokonce pokoušeli zavést domnělé zákony o barvitosti jednotlivých hlásek (zejm. samohlásek) i do své poetiky. Nejznámější je takový pokus Rimbaudův, po němž následovaly jiné pokusy básníků dekadentních a symbolistních. I když jejich úspěch byl malý pro naprosto nekontrolovatelnou subjektivnost počítků při vnímání tak nepatrně odstíněných zvuků, jaké se naskytují při poslouchání řeči, přece přispěly k rozvoji a zjemnění moderní lyriky, neboť přiměly básníky k podrobnému a drobnohlednému zkoumání zvukových hodnot slova. Skutečné barevné slyšení básně je většině lidí nepřístupné asi tak, jako estetické vnímání čtvrttónové hudby (která ovšem buduje na podkladě mnohem konkrétnějším). Je to hlavně proto, že dnešní člověk, i když má smysly dosti jemné, aby vnímal zvukově-barevnou potenci hlásek nebo intervaly čtvrttónové stupnice, není zvyklý vnímat je esteticky.

#### **4.4 Teorie barev ve vědě a umění: Wilhelm Ostwald a Bauhaus<sup>107</sup>**

Wilhelm Ostwald (1853-1932), litevský Němec, chemik, fyzik, nositel Nobelovy ceny, ale také filosof a amatérský malíř, básník a hudebník, jehož výzkum a práce v oblasti teorie barev zásadně ovlivnila také uměleckou scénu (výtvarnou i hudební) zejména ve dvacátých letech v Německu. Ve svých bádáních na počátku 20. století Ostwald navázal na starší teorie barev, vypracované mj. I. Newtonem,

---

<sup>107</sup> Philip Ball and Mario Ruben, Color Theory in Science and Art: Ostwald and the Bauhaus, Angew. Chem. Int. Ed. 2004, 43, 4842–4846, [www.angewandte.org](http://www.angewandte.org)

W. Goethem a americkým malířem A. H. Munsellem (1858-1918). Stejně jako poslední jmenovaný si vytkl za cíl umožnit přesné a snadné dorozumění při používání barev, exaktní pojmenování barev a jejich standardizaci, tedy zavedení exaktního systému definic barevných odstínů a prozkoumání jejich vzájemných vztahů, ale také vztahů barev, tvarů a tónů. Mezi několika obsáhlými pracemi o teorii barev je nejvýznamnější shrnující *Die Farbenfibel* (1917), která byla hojně využívána v uměleckých kruzích,

*Die Farbenlehre* a *Die Harmonie der Farben*. Vydával také periodikum *Die Farbe*, publikoval své dopisy malířům, *Malerbriefe*, a ve spolupráci s Wassily Kandinským a s Alexanderem Scriabinem (autorem barevného klavíru) sepsal také pojednání *Musical Art and the Art of Light*. V lednu 1927 přijal pozvání Waltera Gropia, a podílel se svým cyklem přednášek na výuce ve škole Bauhausu v Dessau, kde jeho myšlenky již dříve uplatňovali především Johannes Itten, W.Kandinsky and Paul Klee, o něco méně také Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy a Josef Albers. Ostwaldova teorie „harmonické kompozice barev v umění“ byla v tomto prostředí přijímána částečně kriticky, ovlivnila však zejména široký proud zde vznikajícího směru uměleckého designu.



## 4.5 Miroslav Ponc a berlínská umělecká scéna kolem poloviny 20. let XX.

### Století

V letech 1922-24 strávil do té doby zcela neznámý hudební skladatel a klavírista **Miroslav Ponc** (1902-1976) zásadní tvůrčí období v Berlíně. Na jeho poznávání tamní umělecké avantgardní scény lze dobře demonstrovat pronikání nových tendencí z oblasti hudební a výtvarné tvorby do českého prostředí.

První rok svého pobytu v Berlíně byl M.Ponc žákem skladatele Aloise Háby, od něhož převzal – a dále systematicky rozvíjel - rozhodující impuls své pozdější hudební i hudebně-výtvarné tvorby, čtvrttónový tonální systém.<sup>108</sup> Inspiraci pro vytvoření tohoto inovativního směru našel A. Hába v moravské lidové hudbě, aby jej posléze rozvinul do šestinotónového a osminotónového systému, jejichž předobrazy našel – již oba spolupracující autoři- v hudbě asijských kultur.<sup>109</sup>

Již v prvním roce svého berlínského pobytu se Ponc začal účastnit pravidelných setkávání berlínského sdružení mladých výtvarníků, spisovatelů a skladatelů Novembergruppe, kde se seznamoval s díly hudebního atonálního expresionismu: A. Schönberga, B. Bartóka, A. Berga, W. Weberna, Jarnacha, Petyrka, Hindemitha, a kde se také poprvé seznámil s pozdějším pro Ponce mimořádně významným vzorem a spolupracovníkem Erwinem Schulhoffem. Pod vlivem těchto impulsů začal záhy pracovat na svém prvním hudebním díle ve znamení konstruktivismu a abstrakce: *Velkém kánonickém preludiu* (op.2): mnohohlasu, komponovaném na principu racionální konstrukce, tedy matematických výpočtů (základní členění: 168 taktů dělených po čtyřech), geometrických náčrtů dílčích tónových náčrtů a tematických vztahů ap., především však korelací (jejichž přehledy se zachovaly) určitých barev a hudebních témat:

a	tmavomodrá	T (hlavní téma)
b	červená	N I. (vedlejší téma)
c	zelená	II.
d	žlutá	III.

---

<sup>108</sup> Hába 1925, s.12.; Nejedlý1923, s.18.

<sup>109</sup> Např. Indové využívají i třetinotóny. Při tvorbě svých systémů vycházeli však oba skladatelé z prací hudebního teoretika, snad prvního průkopníka čtvrttónové hudby R.H.Steina.

e	světle modrá	IV.
f	oranžová	V.
g	růžová	VI.
h	cihlově červená	VII.
i	tmavohnědá	VIII.

Střední část opusu byla s největší pravděpodobností komponována na základě principu výběru a kombinací barev, k nimž Ponc dodatečně přiřadil hudební témata (podle výpovědi skladatele zde byl primární princip určité systematizace a kombinatoriky barevných hodnot a pojetí hudební formy jakožto spojení dvou pravoúhlých trojúhelníků). Tato skladba tedy pravděpodobně znamená počátek intenzivních experimentů s barevnou hudbou. Z útržkovitých zpráv rovněž vyplývá, že stavebnému principu (systému) se Ponc snažil odřídit stejně racionalisticky a konstruktivisticky organizovanou zvukovou výstavbu díla.<sup>110</sup> Opus zůstal v původní koncepci nedokončený, třebaže se k němu Ponc vracel a zaujal též Josefa Suka a další skladatele. Svou novobarokní koncepcí, předem promyšlenou a připravenou výstavbou a přísnou inverzní formou nemá obdoby a odpovídajícího vzoru ani v tehdejší moderní světové hudbě.

V následujícím roce vypracoval Ponc na podobném principu *Pět polydynamických skladeb* (op.3). Toto dílo bylo opět pokusem o přísnou, matematicky a geometricky přesnou konstrukci – tentokrát nikoliv na poli tematické, ale dynamické organizace.

Zásadní zlom znamenal pro Poncovu tvorbu rok 1924, kdy autor dospěl k tvůrčímu obratu od čistě hudebního projevu k oblasti výtvarného umění, což znamenalo čím dál větší (až v jisté fázi zcela výlučné) zaměření na optickoakustické projekty a koncepce. Katalyzátorem pro tyto již nějakou dobu skrytě rozvíjené myšlenky bylo setkání s dílem Moholy-Nagye na jeho společné výstavě s portrétistou Hugem Schreiberem ve výstavní síni Sturmu. Ponc zde měl možnost spatřit strojové emailové obrazy, vyrobené podle Ostwaldovy barevné tabulky pomocí rastrové mřížky. Ponce zaujala především skica „mechanické excentriky“, v níž Moholy-Nagy graficky a výtvarně vyznačil organizovanost

<sup>110</sup> Paclt, 1990, s. 32. Strukturu díla názorně zachycují tabulky a nákresy přetištěné zde spolu s podrobným hudebním rozbohem díla.

optických a akustických divadelních složek v jejich syntéze a akční koncentrovanosti na scéně. Horizontální průřez partitury o 4 sloupcích znázorňoval současnost „dění“, a jeho forem na třídlíne scéně ve spojení se světlem, barvou a zvukem (hudbou). Vertikální osa partitury zachycovala všechny proměny složek v jejich časoprostorovém průběhu. Inspirativní hodnota „mechanické excentriky“ nespočívala pro Ponce v estetickém typu navrhovaného divadla (určeného pro podívanou varietního typu, následovník futuristického a dadaistického „divadla překvapení“), z něhož zmizel dramatický text a s ním i herec – člověk, nositel logických souvislostí a myšlenkových obsahů díla. Ponce však bezpochyby zaujala možnost racionálně přesně stanoveného, rozvrženého a mechanicky řízeného jevištního průběhu ve všech dílčích částech vznikajících forem, kde nic není ponecháno náhodě a nahodilosti.“ Zaujaly ho také formální a technické aspekty díla – filmová projekce na vyklápěcí skleněnou plošinu, práce se světlem apod.<sup>111</sup>

Tato zkušenost znamenala pro Ponce mj. nalezení „idey“ pro další dílo, a počátek období jeho výtvarně konstruktivistických tendencí,<sup>112</sup> a posléze zprostředkování poznání Ostwaldovy koncepce syntetických vztahů barev, která byla pro něj zdrojem inspirace v pozdějším období, „barevných experimentů“. Dalším impulsem pak bylo postupné seznamování s díly Kokoschky, F.Marca, Kandinského, Kleea, Chagala, U.Boccioniho, Légera, archipenka, M. Ernsta, Periho, M.Larionova, G. Severiniho, A.Gleizeze, L.Kassáka, Moholy-Nagy, J. Peeterse, O.Nerlingeera, O.Nebela, B.Kádára, M.Szczuky, V.Idelsonové, H.Schreibera, K. Schwitterse, L.Schreyera a dalších, s nimiž se ve Sturm setkával. Na přelomu let 1924 a 1925 se pak Ponce sám stal členem skupiny Der Sturm.

#### ***4.5.1 S jakými idejemi se Ponce v Berlíně blíže seznamoval?***

Jednu z prvních teoretických zkušeností přinesl Poncevi článek L.Moholy-Nagy, *Neue Gestaltung in der Musik, (Möglichkeit des Grammophons)*<sup>113</sup>, který se dovolává Mondrianova textu o novém ztvárnění v hudbě a o italských bruitistech, publikovaného v holandské revui *The Stijl*. Mondrianovu ideu o uspořádání tónů a ne-tónů navrhoval Moholy-Nagy realizovat gramofonem,

---

<sup>111</sup> Die Bühne im Bauhaus, München (1924).

<sup>112</sup> Pod vlivem této vizuální zkušenosti se Ponce také přihlásil do psychologicky motivovaných kurzů malířství u Lothara Sreyera ve Sturm.

<sup>113</sup> Moholy-Nagy 1923, s. 102.

jakožto „produktivním“ (nejen reprodukčním) přístrojem. Představoval si to tak, že drážky „čisté“ gramofonové desky by se určitým způsobem deformovaly (například škrábáním), čímž by se získal nový zvukový materiál (hluky, šumy, praskoty aj.), po zesílení mnohem rozmanitější a operativnější než zvukový materiál, který produkují nástroje futuristů (viz např. hřmotiče Luigiho Russola). Moholy-Nagy si ovšem představoval ohromnou gramofonovou desku o průměru 5 metrů, která by se nejdříve kompozičně zpracovala, a potom by se fotomechanicky zmenšila na normální velikost, aby byla reprodukovatelná. V pokusech autenticky komponovat na gramofonovou desku pokračoval G. Antheil a H. H. Stuckenschmidt.<sup>114</sup> Jiné možnosti práce s gramofonovou deskou nepřicházely tehdy v úvahu ani pro M. Ponce.

V roce 1924 se Ponce v Berlíně blíže seznámil se skupinou Der Sturm, a brzy (v tomto, nebo začátkem následujícího roku) se sám stal jejím členem. Ještě v roce 1924 měl ve výstavní síni Sturmů výstavu "hudebních kreseb", později, v roce 1927 pak cyklus přednášek. Aktivita Sturmů byly v té době bohaté (kurzy, koncerty, přednášky, recitace, divadlo), ale ne zcela vyhraněné: jak vlastní skupina, tak stejnojmenný časopis se sice orientovaly především na abstraktní a expresionistické umění - v opozici k časopisům Die Aktion, který prosazoval –levicovou-angažovanost umění, a Das Kunstblatt, který se naopak vůči expresionismu – podobně jako futurismu a kubismu (ale zahrnoval do toho i ruské a holandské konstruktivisty, Bauhaus, F. Légera, nebo třeba fauvisty a orfisty) v této době již vymezoval, naopak stavěl se za německé veristy „G. Grosze, O. Dixe, G. Scholze, R. Schlichtera a O. Gabriela. Ponce však četl také Kunstblatt velmi intenzivně, neboť přinášel více textů o hudbě. Jeho hudebním redaktorem byl v té době H. H. Stuckenschmidt, který kriticky sledoval vývoj poimpresionistické hudby až k „nové věčnosti“. od E. Satieho k pařížské Šestce, tvorbu I. Stravinského, ale i G. Antheila, A. Schönberga a J. M. Hauerů. Právě Westheimův Kunstblatt zprostředkoval Poncevi základní informace o Schönbergově a Hauerově výstavbě nového kompozičního systému (12ti tónového<sup>115</sup>) s odkazy na jejich teoretické práce a poslední díla.) Der Sturm oproti tomu neprosazoval žádný hudební směr ani osobnost (snad jen svého aktivního člena H. Waldena), a naopak publikoval i texty

---

<sup>114</sup> Stuckenschmidt 1925, s. 297, Paclt 1990, s.50.

<sup>115</sup>Hauer 1924, s. 252.

vůči expresionismu kritické.

H. Walden zde definoval „nové umění“ (expresionismus) jako umělecky logické ztvárňování optických a akustických prvků<sup>116</sup>. Takové umění nemá podle Waldena žádného ducha (Geist), a nelze mu tedy ani rozumět. Ne ze smyslu (Sinn) ale jedinež ze smyslů (Sinne) člověka - tvůrce může vzniknout umění. L. Schreyer přistupoval k dílu jako ke „zprávě“ či „obrazu vnitřního života“ tvůrčího subjektu, a konečně R. Reiter se pokusil v eseji Společnost-umělec-umělecké dílo prozkoumat vztah umělce a jeho výtvoru k určité společenské struktuře. ... („Umělec nestojí nad třídami, ale mezi člověkem a univerzem... tvoří z vlastní vůle. – odmítnutí degradace umění na „prostředek agitace“).

M. Ponc se dostal do blízkosti Sturmů v době, kdy se expresionismus jako hnutí rozkládal, a jako umělecký styl vyžíval. Ponc se proto nemusel se svým členstvím automaticky ztotožnit s expresionistickou estetikou a poetikou, mohl však plně využívat možnosti zveřejňování svých skladatelských i výtvarných děl v rámci aktivit spolku.

Dalším pro Ponce podnětným aspektem Moholy-Nagyovy tvorby byl princip mechanické excentriky<sup>117</sup>, který znamenal pro Ponce doplnění jeho vlastní tvorby „mechanické“ výstavby hudebního díla (Velké kanonické preludium).

#### ***4.5.2 Nové směry německého divadla***

Vedle Moholy-Nagy a Hanse Richtera se Ponc v Berlíně setkával také s Wili Baumeisterem – německým malířem a sochařem, ovlivněným Archipenkem (jeho strukturální malbou), za války spolupracovníkem O. Schlemmera a autorem konceptu mechano-techniky Mechano (1921)<sup>118</sup>, určené ke „ztvářňování rozmanitého akustického a optického materiálu v čase a pohybu k estetickým účinkům“ – v jakési moderní „činohře“.

Další akcí, která probíhala současně s předchozí, bylo Schwittersovo Merzbühne – vědomě primitivní představení, v němž se vše, od herců po rekvizity, podřizovalo

---

116 Walden 1924, s. 124.

117 Viz také K. Teige, Moderní umění a společnost, Pásmo č.1/1925, a také Fr.Halas (in: List z Czechoslovacj, Blok 1924, č.6-7) psal, ve shodě s poeticko-konstruktivistickou teorií Devětsilu: „Naše estetika je estetikou stroje...“, „Strojovost je světladárce nového světa. Standardizace, normalizace, ekonomie signalizují budoucí dobu...“.

118 Baumaister, Mechano, Pásmo 1, 1924, č. 4, s.1.

principu náhody: jednou vytvořená situace na scéně se odvíjela k „trvajícím improvizacím“ mezi osobami na pódiu a obecnstvem (aktivně se podílejícím na představení Merz) a tvůrcem (Merzer), vrchním pořadatelem a nenápadným usměrňovatelem představení, jehož úlohou bylo posunovat průběh představení do nových situací.<sup>119</sup> Tento typ myšlení, založený na náhodě, či vnitřním hlasu nevědomí, byl však Poncovi (jenž byl rozhodně spíše racionalistou) cizí. Zajímal se však o divadlo futuristické, předchůdce koncepcí Schlemmerových, Moholy-Nagyových nebo Baumeisterových a celého konstruktivistického hnutí, a zejména o futuristy zdůrazňovanou „autonomii scénického obrazu“, o celkovou i dílčí jevištní architektonickou konstrukce Enrika Prampoliniho, o nezvyklé členění a tvarování prostoru, o nové divadelní hmoty atd.

#### **4.5.3 Ponc v Berlíně v roce 1924**

Dne 2. dubna předváděl ve Sturmu Kurt Schwerdtfeger čtyři kompozice tzv. reflektorických her světla<sup>120</sup>: syntézu pohybu, světla, barvy, tvarů, vytvářenou pomocí ručně ovládaných elektrických zdrojů světla a výměnou barevných sklíček kladených před tyto zdroje. Výsledné syntézy se docílovalo nasvícením různých kontrapunkticky uspořádaných geometrických útvarů vyřezávaných z lepenky a přenášených na plátno. Celá časoprostorová a obsahová kompozice reflektorické hry světla nebyla ve svém průběhu nahodilá, ale sled, kompozici a barevnost určoval sám tvůrce (50). (K. Teige dával reflektorickým hrám K.Schwerdtfegera i Ludwiga Hirschfelda-Macka, této „poezii pro oči“ přednost před bezpředmětným tabulovým obrazem: „Je to moderní ohněstroj a ohněstroj směl býti abstraktní a bezpředmětný... Jsou to optické fugy, pro něž paralelní hudební doprovod je nutností.“<sup>121</sup> Schwerdtfegerovy reflektorické hry světla se zatím zkoušely bez hudby.

V červnu 1924 vystavoval ve Sturmu své „léčivé“ obrazy s vestavěným horským sluníčkem nebo modrým světlem Nikolaus Braun. V zářijovém čísle časopisu Der Sturm následovaly reprodukce Braunových tzv. proměnlivých světelných obrazů a světelného jeviště (Lichtbühne). Svítící obrazy, vlastně reliéfní kompozice ze dřeva či kovu měnily zapínáním či vypínáním uvnitř různě umístěných zdrojů

---

<sup>119</sup> Schwitters–Rolan 1923, s.68.

<sup>120</sup> Schwerdtfeger, Reflektorisches Lichtspiel, Der Sturm 15, 1924, č., s.46.

<sup>121</sup> viz pozn. 10,.

vztahy světla, stínu a barev na neměnném reliéfním obrazu a tím i jeho vnitřní kompozici a strukturu. Braun navrhl také jevištní scénu bez jakýchkoliv dekorací na stejném principu<sup>122</sup>. Stupňovaná intenzita světla a barev, jejich simultánní časoprostorová polyfonie se stane důležitou složkou scénického modelu opery, na němž Ponce tehdy pracoval.

Ve Sturm se v té době stále provozoval pestrý program: výstavy černošské plastiky, Periho, Nell Waldenové, B. Kádára, L. Schreyera, W. Dexela, O. Nebela a K. Schwitterse, přednášky R. Blümnera a K. Vogta o divadle, herectví a rétorice, H. Waldena o básnictví, L. Schreyera o malířství, W. Wauera o filosofických problémech humanismu, a také četné recitace futuristických, expresionistických i jiných básní. Z hlediska prolínání výrazových prostředků, zde literatury a vizuálního umění, je především zajímavá konstruktivistická absolutní (abstraktní) báseň O. Nebela, UNFEIG (Eine Neun-Rune-Fuge), využívající abecedu zredukovanou na 9 písmen a alternativně k nim pak systém zástupných symbolů. Nebel tak pomocí této redukované „abecedy“ výtvarných prostředků proměňoval a vystavoval básnické texty jako optické artefakty, obrazové útvary a struktury, které bylo možné po vertikální ose i převracet. Nebelova metoda připomíná Schönbergův, potažmo i Ponceův princip hudební skladby – Ponceovu kombinaci devíti témat ve Velkém kánonickém preludiu, jehož partituru, a zejména přípravnou skicu, je ostatně také možno vnímat jako vizuální artefakt, dovolující divákovi zaznamenat zákonitosti struktury díla, které by vlastním poslechem skladby neměl možnost odhalit (naopak pro nepoučeného posluchače by skladba sama o sobě působila zcela neorganizovaně, dokonce jako záměrně chaotizovaná forma, „expanzivně narůstající až k hlukové kulminaci kolem „zlatého řezu“ kompozice“).

Nebelovy automatické proměny hlásek (a celých básní) ve výtvarné znaky (a celé obrazy) přiváděly Ponce k problému, jak spojit a systematizovat příbuzné vztahy tónů a barev. K řešení tohoto problému Poncevi nejvíce napomohlo poznání systému barev, vypracovaného německým chemikem Wilhelmem Ostwaldem, na nějž ho upozornil Moholy-Nagy.

#### ***4.5.4 Teorie barev u Ponce***

---

<sup>122</sup> Braun 1924, s. 113.



Ponc využíval konkrétně Ostwaldův kruh dvaceti čtyř barev, který sestával z osmi hlavních (čistých) barev a šestnácti mezitónů. Vnější i vnitřní straně kruhu přiřadil jeden z tónů chromatické stupnice.<sup>123</sup> Dvojím očíslováním Ostwaldova kruhu získal Ponc dvě stupnice barev/tónů odpovídající: 1. chromatické stupnici 12tónové, 2. bichromatické stupnici 24tónové (čtvrťtónové). Z takto mechanicky uspořádaných vztahů barev/tónů nemohla vzejít než opět mechanická koncepce barevné hudby, což -ani pro Ponce- nepředstavovalo plodné řešení. Dalším krokem bylo tedy vytvoření tzv. „Chromatické turbíny osmitónů“ (viz Paclt, s.61), v níž Ponc zapojil do struktury vizuální partitury nejen samotné barvy, ale také v několika rovinách se překrývající geometrické tvary a dynamické spojení diagonál, horizontál a vertikál. Spojení barev Ostwaldovy škály s tóny chromatické (i čtvrťtónové) stupnice překvapivě potvrdilo Poncovy intuitivní akusticko-optické vjemy mající základ v tzv. barevném slyšení, jímž podle svého přesvědčení Ponc disponoval.<sup>124</sup>

V březnu 1925 se uskutečnila 139. výstava Sturmu, kde vystavoval: H. Schreiber, Moholy-Nagy, F. Marc, A. Archipenko, S. Charchoun, černošská a ostrovní plastika, L. Schreyer, K. Schwitters, V. Kandinskij, O. Nebel, Peri, A. Gleizes, B. Kádár, W. Wauer, O. Nerlinger ad. Ponc<sup>125</sup> zde vystavoval mezi jinými také Model opery č.1, který představoval scénu pro Abstraktní erotiku (Rotes Spiel), Poncův vlastní divadelní kus na pomezí expresionismu a konstruktivismu, s prvky geometrické abstrakce, v němž se Ponc pokusil spojit slovo, (absolutní báseň, hru slabik), hudbu (čtvrťtónový zvuk), pohyb (polyrytmiku) a výtvarný prvek v pohybu mechanickým způsobem a osvětlováním.<sup>126</sup>

Od roku 1925 usiloval Ponc o získání stipendia v Německu, aby mohl studovat

---

<sup>123</sup> Vztahy mezi barvami a tóny určoval Ponc následovně: každou z 24 barev označil takto: vně kruhu: C-žlutá, CIS-1 díl žluté/2oranžové, D-2oranžové/1červené, DIS-červená, E-1červené/2fialové, F-2fialové/1modré, FIS-modrá, G-1modré/2modrozelené, GIS-2modrozelené/1zelenomodré, A-zelenomodrá, AIS-1zelenomodré/2zelené, H-2zelené/1žluté.

<sup>124</sup> Zhodnocení a srovnání Poncových prací s tvorbou autorů berlínského okruhu viz Paclt, s.63-64: „Formový repertoár Poncových hudebních kreseb je shodný s tvaroslovím současných abstrakcionistů. Jejich silně individualizovaná tvarová a barevná orchestrace, neobvyklé seskupování, vázání, propojování varů a jejich barevné tónování odlišuje a vzdaluje Poncovy kresby od abstraktně geometrických kreseb, obrazů grafik futuristů, expresionistů, dadaistů, konstruktivistů, s nimiž se umělec v Berlíně seznámil, např. E.Prampoliniho, V.Kandinského, P.Kleaa, W.Baumeistera, B.Kádára, A.Gleizeze, O.Nerlingera, L.Schreyera, O.Nebela, Moholy-Nagye aj. Poncovy kreace se od nich vzdalují aktivním působením implicitní akustické složky jeho obrazů.“

<sup>125</sup> V roce 1924 (leden 1925 ?) se Ponc stává členem Devětsilu, od té doby vystupoval – i na této výstavě Sturmu - pod hlavičkou Devětsilu.

<sup>126</sup> Hába 1930,s.7.



nově se objevující systémy barevné hudby (zejména esteticky a technologicky nejvyvinutější teorie A. László a Hirschfelda-Macka). Po nevyslyšených žádostech v Bauhausu a na berlínské Akademii (u prof. Hornbostela), se mu nakonec podařilo získat pouze podporu pro svůj cyklus přednášek o čtvrttónové hudbě, který realizoval na jaře 1927 v Berlíně pod patronátem Sturm. Při této příležitosti navštěvoval Ponc přednášky A. Schönberga na berlínské Akademii.

## 5. Grafické partitury v Čechách a na Slovensku

### 5.1 O zdrojích grafických partitur v bývalém Československu

V předchozích kapitolách jsme již opakovaně zdůraznili a popsali, že jedním z významných rysů experimentálních směrů, jak desátých, tak šedesátých let 20. století, bylo překračování hranic, a to jak ve smyslu fyzickém – ve formě intenzivní mezinárodní spolupráce, tak narušováním tradičního vymezení jednotlivých uměleckých disciplín. Pokusili jsme se také stručně zprostředkovat fakt, že určité intermediální situace se vyskytovaly pravděpodobně ve všech historických fázích kulturních dějin lidstva. Od počátku dvacátého století se tyto tendence objevovaly stále častěji. Avšak rozsah vlny experimentálních forem, ve smyslu prolínání a spojování dosud neslučitelných tvůrčích prostředků a vytváření zcela nových, byl nyní po polovině století, respektive na přelomu 50. a 60. let, zcela bezprecedentní. Do zemí bývalého Československa přišel tento vývoj pochopitelně se značným zpožděním, a ještě dlouho zůstával přítomen jen latentně – více v rovině úvah a rozhovorů, než ve skutečných uměleckých dílech. Postupně se však, přibližně od konce 50. let přece jen tu a tam určitý náznak „intermediálního“ experimentu objevil.

Velkým impulsem bylo jednoznačně **Expo 58**, a sice ve dvou rovinách. Jednak znamenalo možnost realizovat významná a všeobecně inspirující především abstraktní díla (prostorová vitráž Jana Kotíka, mozaika Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové, instalace René Roubíčka, nebo textilie Antonína Kybala a Olgy Karlíkové), a pochopitelně intermediální novinky **Laterna magika** tvůrců Alfréda Radoka, Miloše Formana, Jána Roháče, Vladimíra Svitáčka a scénografa Josefa Svobody, která dokázala invenčně propojit filmové projekce s divadelní akcí, tancem, zpěvem, hudbou a pantomimou. Druhou inspirační rovinou Expa však byl masivní příliv informací z všech možných oblastí světového kulturního dění. Expo v Bruselu navštívilo přes šest tisíc Čechů, a byť šlo o privilegium spojené přinejmenším s nekonfliktním politickým (tedy i uměleckým) profilem, dostala se do Bruselu i řada neformálně (experimentálně) zaměřených umělců a studentů umění, přičemž mnozí z nich využili svou návštěvu také k nákupu katalogů a uměleckých časopisů, nebo alespoň svým vyprávěním po návratu šířili svědectví o skutečných podobách současného západního umění.

Skladatel Petr Kolman<sup>127</sup> například vyprávěl o své naprosté fascinaci **pavilonem Philips**, jenž a snad dodnes zůstává nepřekonatelnou esencí intermedialního přístupu v jediném díle na pomezí architektury, sochy a experimentální hudby: „(...) hlavně si pamatuji na Philips pavilon, který navrhl Le Corbusier, tedy jeho ateliér, ve kterém vlastně jako architekt pracoval Xenakis a kde se hrála Varèsova hudba. Byla to elektronická hudba a myslím, že to bylo poprvé, co jsem něco podobného slyšel. Každopádně to ve mě zanechalo velký dojem.“ Stejnou vzpomínku uvádí také další tvůrce grafických partitur, skladatel Marek Kopelent: „(...) A vidět ten Xenakisův pavilon, bylo něco fantastického. Nedalo se tam posadit, všichni jsme stáli. Byl to kruhový prostor, zvuk se pohyboval kolem dokola. Na tu dobu to vyvolalo naprosto nezapomenutelný dojem.“ Viktor Pantůček, moderátor debaty, v níž tyto vzpomínky zazněly, k tomu dodává: "Existuje o tom dlouhý článek v Hudebních rozhledech, v něm se píše, jak poprvé mohli čeští účastníci zaslechnout elektronickou hudbu. Nějaký vliv to muselo mít, ale nic prokazatelného neexistuje." Toto konstatování platí v podobné míře také pro výtvarnou oblast. Z řady svědectví zde můžeme zmínit vzpomínku Olgy Karlíkové, jež je pro nás relevantnější než jiné i proto, že je autorkou, o jejíž tvorbě budeme dále pojednávat v souvislosti s grafickými partiturami.

Výtvarnice Olga Karlíková, která se sice (jako řada dalších autorů bruselské expozice) z politických důvodů nemohla zúčastnit oficiálního zahájení, ale později se do Bruselu na pár dní podívat mohla, vyprávěla o tom, jak nesmírně inspirativním zážitkem pro ni byly návštěvy bruselských muzeí a galerií moderního umění.<sup>128</sup>

Vliv Expa 58 na místní umělecký vývoj je nesporný, avšak jeho konkrétní spojitost s experimentálními projekty, založenými například na záznamech či jiném využití elektronické hudby nebo na dalších intermedialních principech, zřejmě jednoznačně doložit nelze.

Ve výše zmíněném rozhovoru<sup>129</sup> ale také uvádí Petr Kotík: „V roce 1957 jsem (...) přivezl ze Ženevy LP s elektronickou hudbou. Byla tam skladba od Eimerta a Stockhausenovy *Gesang der Jünglinge*. Eimert se mi moc nelíbil, ale Stockhausen

---

<sup>127</sup> Počátky nové hudby 2008, s. 17.

<sup>128</sup> Miroslava Hlaváčková, Olga Karlíková

<sup>129</sup> Počátky nové hudby 2008, s. 18.

vyvolal senzaci, ale pouze mezi výtvarníky, nikoho z hudebníků to nezajímalo. Deska kolovala po ateliérech, šla z ruky do ruky. To bylo, myslím poprvé, co se v Praze objevila elektronická hudba.“

Tato poznámka je velmi důležitá z hlediska zkoumání vnitřního i vnějšího kontextu počátků experimentálních forem v umění 60. let a přenosu idejí, jež je iniciovaly. Vypovídá nejen o tom, jakými cestami se k nám mohly tyto ideje dostávat, ale především o tom, jak se rozšiřovaly v místním uměleckém prostředí. Pokud tímto směrem pátráme dále, odhaluje se nám poměrně plastický model této vzdálené (časově i ideově) situace.

### ***5.1.1 Počátky Nové hudby v Čechách***

Cesty vývoje hudby a výtvarného umění šly v našich zemích většinou vždy paralelně, vedle sebe, a jen málokdy se měly možnost protnout v podobě individuální tvůrčí inspirace jednoho média druhým. V tomto období, v souvislosti s experimentální tvorbou 60. let, se však tyto cesty začaly propojovat zcela systematicky, respektive systémově. Zvláště ve svých počátcích bylo hnutí Nové hudby výrazným inspiračním zdrojem pro výtvarné umění, podobně jako hudebníci se v této době ve větší míře než kdykoliv předtím otevřeli výtvarným postupům. Z tohoto důvodu se zde pokusíme stručně nastínit historii počátků tzv. Nové hudby v Československu.

Informačním zdrojem pro nás byly především výpovědi hudebníků a výtvarných umělců (Kotík, Kostohryz, Klusák, Šťastný, aj.), jejich deníkové záznamy (Medek, Koblasa) a korespondence (Medek, Kolář aj.) a již zmíněný záznam debaty s názvem *Začátky Nové hudby v Praze 1959-64*, uskutečněné v rámci festivalu *Ostravské dny v roce 2007*<sup>130</sup>.

Skutečně aktivně se experimenty s elektronickou hudbou začal v roce 1959 zabývat skladatel Vladimír Šrámek (sestrojil a pořídil potřebnou technologii jako např. Martenotovy vlny, magnetofonové pásky a jiné) a s ním velmi začal spolupracovat tehdy ještě student skladby (a hry na dřevěné dechové nástroje) na AMU, Petr Kotík. V březnu 1961 spolu založili soubor *Musica Viva Pragensis*, do něhož přizvali mimo jiné již známé hudebníky Rudolfa Komorouse, Milana

---

<sup>130</sup> *Počátky nové hudby 2008*

Kostohryze nebo Františka Čecha a v září 1961 společně realizovali první koncert v sále Městské knihovny. V roce 1961 se ke skupině kolem hudebníků Nové hudby v Praze volně přidružili dva skladatelé z Bratislavy, Ladislav Kupkovič a Peter Kolman. Ještě před jejich příchodem však již navázali se souborem Musica Viva Pragensis písemný kontakt a zaslali své partitury, mimo jiné (podle slov pamětníků především), partituru L. Kupkoviče, napsanou a nazvanou podle nedávno vzniklého obrazu Mikuláše Medka *Maso kříže* (*Mäso kríža*, 1961-62). (obr. 87)

Podle svědectví Petra Kotíka<sup>131</sup> získávali českoslovenští hudebníci zprávy o současném dění v zahraničí zpočátku především z Vídně, a to například v podobě složek vybraných partitur, darovaných jim v roce 1963 ředitelem Universal Edition Alfredem Schlee, legendárním hudebním vydavatelem, který stejně jako během druhé světové války podporoval židovské skladatele, později po desítky let velmi efektivně podporoval hudebníky z východního bloku.<sup>132</sup>

Dalším velmi důležitým místem kontaktů zvláště hudební, nepřímou však i výtvarné scény se světem byl festival Varšavský podzim. Podle svědectví Petra Kotíka navštěvovali čeští hudebníci tento festival pravidelně od roku 1961: „V září 1961 se jelo do Varšavy poprvé. ... Jeli jsme autobusem cestovní kanceláře Čedok... byla tam spousta lidí, Kolář, Rychlík, Istler. Tam jsem poznal řadu lidí, skladatelů, interpretů – Xenakis, Rzewski, Cardew, Otto Tomek, Eric Velin a spoustu jiných.“ R. Komorous k tomu dodává, že zájezd organizoval on v rámci svého působení v Supraphonu.<sup>133</sup>

Mezinárodní hudební festival Varšavský podzim byl zejména v prvních desetiletích po svém založení v roce 1956 zcela jedinečným místem propojení mnoha směrů a rovin soudobé hudební produkce. Nejen proto, že byl dlouho jediným festivalem zaměřeným na současnou vážnou hudbu ve střední a východní Evropě, ale především díky své mimořádné otevřenosti a vynikající dramaturgii fungoval jako místo setkávání hudebníků z východu a západu, jako amalgam staré i nové hudby napříč politickými systémy. I díky němu se polská hudba vyvíjela mnohem dynamičtěji. Nezastupitelný byl i jeho vliv na soudobou hudbu v Československu a dalších zemí východního bloku. Zároveň byl festival také

---

<sup>131</sup> Začátky Nové hudby 2008, s. 5.

<sup>132</sup> Začátky Nové hudby 2008

<sup>133</sup> Viz pozn. 5.

branou pro hudební tvůrce z východního bloku směrem na západ.

Již v roce 1958 zde byla poprvé představena hudba Johna Cage (konkrétně skladba *Music of Changes* v provedení Davida Tudora, v následujících letech také skladby *Fontana Mix* (1960, audiokazeta) a *Fontana Mix with Aria* (1961, Berberian, audiokazeta).

Co se týče dalších, zejména hudebních aktivit československých umělců na festivalu Varšavský podzim, z archivu festivalu<sup>134</sup> lze vyčíst následující informace: V roce 1963 na Varšavském podzimu již aktivně vystoupil Petr Kotík s Rudolfem Komorousem. Hráli zde duo pro flétnu a fagot Ladislava Kupkoviče *Dialogy*. O rok později realizovala *Musica viva pragensis* na varšavském festivalu dva mimořádné projekty. V rámci samostatného koncertu představila několik skladeb českých autorů, mezi jinými skladbu Petra Kotíka *Musica in memoriam Jan Rychlík*. Mezi dalšími uvedl na festivalu v letech 1964 ansámbl Novák String Quartet skladby Marka Kopelenta (*String Quartet No. 3*) a Aloise Háby (*String Quartet No. 14*). V roce 1965 byla polskými interprety představena Kopelentova skladba pro flétnu a sbor *Mother* a o rok později se na Varšavském podzimu představil také bratislavský soubor *Hudba dneška* s již zmiňovanou skladbou Ladislava Kupkoviče, *Mäso križa*.<sup>135</sup> V roce 1964 pak Ladislav Kupkovič založil v Bratislavě soubor *Hudba dneška*, sesterský a spolupracující ansámbl k orchestru *Musica viva pragensis*.

Ideje Nové hudby se ovšem šířily také jinými cestami, do dalších míst Československa, v roce 1961 vzniká soubor *Musica Nova* v Brně, o dva roky později zakládá Josef Horák se svou partnerkou Emmou Kovárnovou v Praze světoznámé duo (*Due boemi di Praga*) zaměřené na interpretaci především nové experimentální hudby a takto by bylo možné pokračovat v zkoumání historie Nové hudby v bývalém Československu dále. Vraťme se však, po tomto hudebním exkurzu, který dokresluje situaci ve zkoumaném období děním v jednom z (pro oblast grafických partitur) výchozích oborů, zpět ke scéně výtvarné.

---

<sup>134</sup> viz archiv Festivalu Varšavský podzim: [http://www.warszawska-jesien.art.pl/files/2013/07/Ksi\\_\\_\\_ka\\_WJ2013\\_indeks\\_ANG.pdf](http://www.warszawska-jesien.art.pl/files/2013/07/Ksi___ka_WJ2013_indeks_ANG.pdf), ze dne 20.11.2013

<sup>135</sup> Z dalšího experimentálního programu z počátečního období festivalu Varšavský podzim uveďme ještě několik hudebních performancí Cageových partů, kterých se aktivně účastnili čeští hudebníci: *Concerto for Piano and Orchestra* (\*64. performed as music to the ballet *Antic Meet*. Merce Cunningham Dance Company / Tudor, pf / *Musica viva pragensis* / Cage; *Solo VII, Variations II*(\*64. *Musica viva Pragensis* / Cage; 74. *Music Workshop*); *Variations III* (\*64. *Musica viva Pragensis* / Cage), see also *Klang / Licht / Duft-Spiele*; *Solo* (\*68. Dempster, tbn); Cage, John: *Cartridge Music* (\*69. *Music Workshop*).

### 5.1.2 Výtvarná scéna

Problematice získávání informací o zahraničním dění se zabývá ve svém textu Zlatá šedesátá<sup>136</sup> (2008), také Tomáš Pospiszyl. Kromě jiného zde citátem z knihy *Let let* Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala (zápis k roku 1958) představuje situaci ze setkání skupiny umělců v bytě Mikuláše Medka v roce 1958. Popisuje vzrušenou reakci Mikuláše Medka na blíže neurčený katalog popartu (Santa Claus na obálce), a komentář Jiřího Koláře ke zprávě o „prvním takzvaném happeningu, jehož autorem byl „umělec jménem Allan Kaprow“.<sup>137</sup> Odkud tyto materiály a informace přesně pocházely, nevíme, víme ale, že Mikuláš Medek byl jedním z mála lidí, kteří i v padesátých letech udržovali kontakty se svými zahraničními přáteli.

V pozůstalosti Mikuláše Medka se nachází část korespondence s několika zahraničními autory z řad výtvarných umělců i hudebníků, dokládajících velmi blízké vzájemné vztahy – evidentně i z doby předcházející těmto dopisům: V dopise z 25. února 1960 píše Józef Patkowski, zakladatel legendárního Experimentálního studia Polského rozhlasu<sup>138</sup>, o proběhlé několikadenní návštěvě Luigiho Nona a jeho ženy Nurie u Medků (kterou potvrzuje také následný pozdrav od Luigiho Nona) a také o vzájemném sdílení některých katalogů (např. katalogu Dokumenta II.). V přátelském dopise Mikuláši Medkovi z 1. července 1960 píše Krysztof Penderecki o velkém zájmu, jenž vyvolal v Polsku Medkův obraz a plánuje jeho polskou výstavu.<sup>139</sup> Mikuláš Medek k tomu v deníku z let 1959-60<sup>140</sup> sám uvádí: „(...) z iniciativy Jana Kotíka a jeho polského přítele malíře Mariana Bogusze se od začátku 60. let rozvinuly kontakty mezi pražskými „neoficiálními“ výtvarníky a jejich kolegy z Varšavy a Krakova – umělci se navzájem navštěvovali ve svých ateliérech a to posléze vedlo ke společné výstavě ve Varšavě v roce 1962.“<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Pospiszyl 2008, s. 135-136

<sup>137</sup> Grögerová – Hiršal 2007, s. 225.

<sup>138</sup> Experimentální studio Polského rozhlasu, založené v roce 1957 Józefem Patkowskim, bylo jednou z prvních institucí tohoto druhu na světě po Paříži, Kolíně nad Rýnem a Miláně. Na rozdíl od zmíněných bylo toto studio proslulé svým otevřeným a komplexním přístupem, neboť svou produkci neomezovalo pouze na elektronickou hudbu jako například německé studio, ani výhradně na konkrétní hudbu, jako studio pařížské.

<sup>139</sup> Výňatky z deníků a korespondence byly publikovány v knize Mikuláš Medek, Texty, Praha, Torst 1995, uvedené dopisy na s. 401-404.

<sup>140</sup> Medek 1995

<sup>141</sup> Neoficiální výstava českého a polského abstraktního umění „Argumenty 62“ byla uspořádána za spolupráce organizátorů festivalu „Waszawska jesień“ a Mikuláše Medka a Jana Koblasy ve Varšavské



Pravidelné sešlosti, zejména u Medků<sup>142</sup>, při nichž se hojně diskutovalo o současných tendencích v umění, zmiňuje také Petr Kotík: „(...) Rychlík, který znal umělce své generace jako třeba Jiřího Koláře a Jana Kotíka, se občas různých schůzek účastnil. (...) Co mám na mysli, je chození do ateliérů a osobní přátelství s výtvarníky. Těch rozhovorů a diskusí, kterých jsme se my dva zúčastnili, a to nejen s lidmi generace mého otce malíře Jana Kotíka, ale i s lidmi naší generace jako byl třeba Tomalík<sup>143</sup> a Málek<sup>144</sup> a spoustu jiných. To všechno dohromady vytvářelo atmosféru, ve které člověk tehdy žil a pracoval a bylo to něco velmi důležitého. Jistě si vzpomeneš na tu sešlost u Medka v ateliéru, mohlo to být někdy v pětadesátém roce. Strhla se tam strašná scéna, kdy se Josef Istler utrl na Luigiho Nona a začal kravál. „(...) To všechno dohromady vytvářelo atmosféru, ve které člověk tehdy žil a pracoval, a bylo to něco velmi důležitého. Jistě si vzpomeneš na tu sešlost u Medka v ateliéru, mohlo to být někdy v pětadesátém roce. Strhla se tam strašná scéna, kdy se Josef Isler utrl na Luigiho Nona a začal kravál. Rychlík tam například byl taky.“<sup>145</sup>

Dodejme, že součástí velmi širokého a proměnlivého okruhu osobností, scházejících se u Medků, byly také Libor a Anna Fároví (kteří se zde ostatně podle Fárové seznámili). Fárová, vzhledem ke svému francouzskému původu, byla evidentně jedním ze zprostředkovatelů zahraničních kontaktů. Například v roce 1956 se během návštěvy své matky v Paříži setkala s André Bressonem (A. Fárová je mj. autorkou jeho první monografie z roku 1958), i dalšími umělci. Těchto spojujících momentů bychom mohli postupně nalézt a vyjmenovat dlouhou řadu<sup>146</sup>, nicméně, jak konstatuje Tomáš Pospiszyl v již citované studii: „Je nutné rozlišovat mezi informovaností a pochopením, což pro poválečné umění představuje dvě zcela odlišné roviny vnímání uměleckých děl.“ Přejdeme tedy

---

galerii „Krzywe Kolo“ v době konání festivalu v roce 1962. Zastoupení autoři byli přibližně z poloviny z polské a z poloviny z české strany. Obrazy se do Polska dopravovaly ilegálně a pak zůstaly v Polsku, nyní se nacházejí ve sbírkách „Muzeum Pomorza Środkowego Słupsk“.

<sup>142</sup> Mikuláš Medek, spolu se svou ženou Emilou, bydlel v této době v bytě svého bratra Ivana a jeho rodiny v Praze na Letné, kde měl Mikuláš také ateliér. Právě zde probíhala pověstná setkání.

<sup>143</sup> Antonín Tomalík 1939 – 1968, malíř.

<sup>144</sup> Antonín Málek, nar. 1937, malíř, scénograf, fotograf.

<sup>145</sup> Začátky Nové hudby 2008, s. 5.

<sup>146</sup> Bratr Mikuláše Medka Ivan, muzikolog, a také Herberta Masaryková pracovali v této době v Supraphonu, stejně jako například Marek Kopelent a řada dalších významných hudebníků. Další spojení (vcelku všeobecně známé) uvádí opět Petr Kotík ve zmíněné debatě: „V roce 1966 jsem se oženil s její dcerou Charlottou, ale náš vztah, a tím myslím nejen s Charlottou, ale také s Herbertou, začal už roku 1956. Herberta Masaryková byla také vzdálená sestřenice malíře Mikuláše Medka. Takže to celé prostředí byl vlastně takový kruh, plný velmi zajímavých lidí.“



(raději) k fázi skutečných projevů a zpětných reflexí těchto informací, respektive dezinformací.

### 5.1.3 Čechy a hnutí Fluxus

V další fázi tohoto období vstřebávání nových tendencí ze zahraničí i prostě jen nepřímou z atmosféry doby (neboť i to, jak si později ukážeme na tvorbě například Milana Grygara, je relevantním východiskem) se již začínají tyto impulsy promítat zcela hmatatelně také do tvorby výtvarných umělců.

V roce 1964 se odehrála jedna z prvních akcí, díky níž se místní veřejnost (a tomto případě nejen odborná) mohla s tvorbou legendárních „západních“ umělců seznámit nejen zprostředkovaně, díky textovým či obrazovým dokumentům, ale na vlastní oči. Jak popisuje Jaroslav Šťastný v textu katalogu Akce-slovo-pohyb-prostor<sup>147</sup>: „V roce 1958 navštívil John Cage s Davidem Tudorem ‚Mekku evropské Nové hudby‘ prázdninové kompoziční kurzy v Darmstadtu, a získal tak rázem značný vliv na evropskou skladatelskou avantgardu: Stockhausen, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Sylvano Bussotti a o něco později také Witold Lutoslawski pocítí setkání s Johnem Cagem jako katalyzátor, urychlující jejich vlastní kompoziční vývoj.“ V podstatě totéž se odehrálo o tři roky později, po prvním, a pak každém dalším zájezdu na Varšavský podzim, také na české scéně. Šťastný zde také konstatuje že „Cageovy experimenty s náhodnými prvky v tvůrčím procesu, byly v této době (hovoří se o počátku 50. let) akceptovány více výtvarníky než hudebníky.“ To sice na počátku 60. let již tak docela neplatilo, nicméně, Cageův vliv na výtvarnou scénu byl nesmírný. V roce 1964 zavedlo Cage, společně se souborem Merce Cunningham Dance Company, světové turné také do Prahy, „kde vystoupili 22. září v tehdejšímu Parku kultury a oddechu Julia Fučíka (dnes Výstavišti). Iniciátorem a zprostředkovatelem pražského vystoupení byl mladý flétnista (a skladatel) Petr Kotík, který na jaře téhož roku hrál s Cagem ve Vídni. (...) Pro Cageovo vystoupení zajistil Kotík své spoluhráče hráče ze souboru Musica viva pragensis.“ Po detailním popisu programu, průběhu a okolností tohoto unikátního vystoupení Šťastný zmiňuje úryvky z jeho ohlasů: „Kolem díla Johna Cage po jeho vystoupení došlo k ostrým názorovým střetům.“ Autor článku v Hudebních rozhledech se čtenářům snaží objasnit důvody Cageova

---

<sup>147</sup> Havránek 1999, s. 270-275.

„nepochopitelného počínání“ a nabádá je k nepředpojatosti a nutnosti poznat základní premisy, z nichž Cageovo dílo vychází.<sup>148</sup>

Na počátku šedesátých let, zejména po roce 1962, nastalo uvolnění politické i společenské, a spolu s ním se otevřely také kulturní komunikační kanály směrem na západ, do center uměleckého dění.

Podívejme se, co o tomto období píše Pavlína Morganová,<sup>149</sup> další z teoretiků, věnujících se české experimentální tvorbě, tentokrát především z perspektivy umění akce. V obsáhlém a nesmírně informativním katalogu Fluxus East, věnujícím se aktivitám hnutí Fluxus především ve střední a východní Evropě (Fluxus East 2007) píše: „Po roce 1965 jimi proudilo do země velké množství informací o dění v zemích s progresivnějším uměleckým vývojem, země však zůstávala ve stavu pouze relativní svobody: tisk, knihy i výstavy byly i nadále pečlivě cenzurovány. Přesto proběhlo v Praze několik významných zahraničních výstav. V roce 1966 vyšla Chalupického kniha Umění dnes (Art today), sbírka filosofických studií o současném světovém umění – nicméně se zde zatím neobjevila zmínka o hnutí Fluxus. V Českém prostředí to byla samotná umělecká tvorba, spíše než teoretická reflexe, jež reagovala na happeningy hnutí Fluxus, a akční umění obecně. Skupina Aktual (Aktuální umění, Aktual Art) kolem Milana Knížáka se začala formovat začátkem roku 1960. V roce 1964 vystoupila na veřejnosti s prvním manifestem aktuálního umění (obr. 1–3) a začala vydávat vlastní samizdatový časopis. Manifest skupiny, jenž byl zároveň programovým prohlášením akčního umění, se objevil v prvním čísle. Text Manifestu byl poté začátkem roku 1965 přetištěn také v časopisu Tvář.“

Morganová zde konstatuje, že: „Radikálnost a progresivnost (aktuálnost) myšlenek skupiny Aktual si evidentně v ničem nezadala s vývojem kdekoli jinde ve světě. Skupina svůj program prosazovala intenzivní činností: pořádáním eventů (happeningů), a vydáváním časopisu Aktuální umění a celé řady dalších tiskovin. Velmi brzy se skupina prostřednictvím Jindřicha Chalupického, kontaktovala s Georgem Maciunasem a hnutím Fluxus. Chalupický byl hnutím Fluxus (tedy zřejmě především Maciunasem, s nímž si korespondoval) pověřen, a v roce 1966

---

<sup>148</sup> Bek 1964b, s. 838-839.

<sup>149</sup> Pavlína Morganová, in: (Fluxus East 2014) a také (Akce slovo pohyb prostor 1999)

zorganizoval festival Fluxus v Praze – první festival Fluxu ve střední a východní Evropě. Již o půl roku dříve proběhl event organizovaný Addi Köpke, Tomasem Schmitem a Ericem Andersenem v klubu Reduta. Bohumila Grögerová popsala v úvodu do svého deníku v knize *Let let*, velmi výstižně atmosféru akce i reakci českého publika na tento avantgardní počín západních umělců takto: ... následuje popis rozčarování z toho, že performeři udělali jen to, že rozhodili několik papírů po zemi. Nikdo to neoceníl. V této době byl Knížák a jeho skupina v těsném kontaktu se členy hnutí Fluxus. George Maciunas ustanovil Knížáka „ředitelem pro východní Evropu“, a ten pak spoluorganizoval Fluxus festival a další eventy. Jeho reakce na festival však nebyla jednoznačná. Skupina Aktuální umění, která o dva roky dříve publikovala tak radikální program jistě nemohla být uspokojena některými spíše samoučelnými eventy. V té době také skupina přehodnotila svůj program a rozhodla se vypustit ze svého názvu slovo „umění“ - od roku 1966 vystupovala skupina jen pod názvem Aktual. Antologie, již lze považovat za třetí číslo časopisu Aktuální umění nesla název *Nutná činnost*. Také to vypovídá o tom, že skupina neměla zájem pouze o transformaci umění, nýbrž usilovala o změnu života.“

Dále Morganová uvádí, že „V souvislosti s happeningem v Redutě a festivalem Fluxu se objevila v tisku řada zpráv, které se pokoušely přiblížit českou veřejnost historii a současný stav toho uměleckého směru. Ve *Výtvarné práci*<sup>150</sup> vysvětloval J. Chaloupecký termín happening a popsal tři hlavní trendy reprezentované Alanem Kaprowem, Johnem Cagem a Wolfem Vostelem. „ Po podrobném popisu průběhu sporů mezi Knížákem a Chaloupeckým a Skupinou Aktual a společností obecně, Pavlína Morganová popisuje reakce české společnosti (novinové články) i umělecké veřejnosti a opět (nezdolnou) snahu J. Chaloupeckého vysvětlovat podstatu nových forem (konkrétně eventů a happeningů) umělecké i širší veřejnosti.<sup>151</sup> Dalším detailním textem o akčním umění byl článek Jaroslava Kořána *Happening včera a dnes aneb poněkud opožděný úvod do činnosti*, kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak aby vyhovovala uměleckým kritériím, uveřejněný v *Sešitu pro mladou literaturu*. Představoval hnutí Fluxus a autorem vybrané české paralely k němu. Článek doprovázela řada reprodukcí, příkladů návodů k happeningům a textům Ladislava Nováka a manifest skupiny Aktual „Co

---

<sup>150</sup> *Výtvarná práce* 12, 1966.

<sup>151</sup> *Výtvarná práce*, 17, 1966.

je nutná činnost?“. V roce 1966 byl v sekci Hovory, kterou Alexej Klusák připravoval pro Výtvarnou práci uveřejněn rozhovor s Wolfem Vostellem. Článek Jindřicha Chalupického Úzkou cestou, uveřejněný ve Výtvarném umění, zkoumal Aktual, Fluxus a manifesty explosionismu Vladimíra Boudníka v *kontextu filosofických reflexí z pozic umění a umělců v současném světě*. Akční umění vstoupilo do povědomí širší veřejnosti díky účasti na festivalu Fluxu, což dokládá mj. Číslo 6 časopisu *Acta scaenographica* z roku 1966/67, zaměřené na experimentální poezii, divadlo, hudbu a happening. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Václav Kučera, Luděl Novák a Miloš Horanský analyzují ve svých textech interakci (vztahy) mezi uměleckými oblastmi, často poukazující na historické kořeny současných experimentálních směrů. Článek je doplněn překladem textu Michaela Kirbyho o happeningu Allana Kaprowa *Eat*, který se odehrál na náměstí v Bronxu v roce 1964, a výtahem z textu Michela Smithsona o americkém experimentálním divadle. Podobně v lednovém čísle časopisu *Divadlo* roku 1967 bylo publikováno několik článků, zabývajících se uměleckými eventy překračujícími zavedené hranice. Milan Obst v článku *Z historie divadelní poezie nesmyslu*, analyzuje historii Dada a jeho manifestů ve světě a v Československu. Srovnává také Dada s happeningem (tímto novým druhem divadelní zábavy). Obsáhlá studie Vladimíra Burdy *Fluxus-happening-event* popisuje historii a aktivity hnutí Fluxus. Článek je doplněn fotografiemi Josefa Koudelky z happeningů skupiny *Aktuální umění a happeningu* z festivalu Fluxu v Praze. Výchoziskem následující eseje Miloše Horanského „45 odstavců o happeningu a divadle, je zážitek z happeningu Milana Knížáka a jeho skupiny s názvem „Druhá manifestace aktuálního umění“ z roku 1965. Esej obsahuje množství úmyslně provokativních srovnání z historie divadla a experimentálního umění. V roce 1967 vyšla antologie „Slovo, písmo, akce hlas“. K estetice kultury technického věku., sebraná Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou. Obsahovala eseje a umělecké programy o experimentální a konkrétní poezii, na jejímž konci byly uvedeny dva texty spojené s hnutím Fluxus. První byla dlouhá esej George Brechta *Náhoda a obraz*, posuzující náhodu jako univerzální princip, aplikovaný v životě stejně jako v umění. Následoval text George Maciunase, *Fluxus – jeho historický vývoj a vztah k avantgardním hnutím*, v němž se Maciunas pokouší definovat hranice oddělující umění od ostatních oblastí. Aktivity hnutí Fluxus ve většině případů s těmito hranicemi experimentují. U textu je uveden diagram, mapující vývoj vztahů uvnitř

a vně hnutí Fluxus.<sup>152</sup>

Co vlastně bylo hnutí Fluxus? Z jaké krize vychází? Je destruktivní nebo konstruktivní? Ačkoliv proklamace některých protagonistů hnutí Fluxus, podobně jako předcházejícího směru abstraktního expresionismu, vyznívají ve smyslu destrukce, anti-umění a asociálnosti, při bližším pohledu je pravdou pravý opak. Prvky náhody a anti-estetika (ve smyslu vymezení se vůči klasickým estetickým formám), jsou oběma hnutím blízké. Avšak zatímco dada bylo skutečnou proklamací negace všech přístupů („DADA se neoddává ničemu, ani lásce, ani práci. Neumí si představit, že by člověk měl po své existenci na této zemi zanechat nějakou stopu.“, André Breton, 1920)<sup>153</sup>, Fluxus (jak ostatně dobře ilustruje v úvodu této práce citovaný statement Dicka Higginse) a další projevy experimentálního hnutí poválečné éry usilují systematicky, často vysoce konstruktivním způsobem, o hledání nových forem.<sup>154</sup>

Ludvík Kundera předkládá ve své stati DADA v Čechách a na Moravě, přednesené a publikované v roce 2007 v rámci Festivalu spisovatelů<sup>155</sup>, analýzu okolností existence, resp. neexistence dadaismu v Čechách. „Konec války nám přinesl osamostatnění, budování státu, pozitivní, ba optimistické tendence, kdežto Německo bylo na dně debaklu, negace tam přímo bujela, perspektivy žádné, usoudilo se, že v českých zemích prostě nebyla pro dadaismus živná půda a vše se odbývalo zmínkou o velice letném ohlasu, jenž nestojí za valnou pozornost.“ Jako nutné východisko dada, coby směru destruktivního, ironizujícího a pesimistického („Od pesimismu se upřímně upouští,“ napsal Karel Teige.), byla tedy považována společenská krize. Aktivity zmíněných skupin a jednotlivců, vyskytující se, sice ojedinele, ale přece, přibližně od poloviny 50.let, této teorii dávají za pravdu.

Aktivity s nádechem dekadentního humoru, jež charakterizují především činnost skupiny skupiny Šmidrů a její pozdější dědičky Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, spolu s některými dalšími protagonisty rané fáze konceptuálního umění v Čechách, lze s trochou nadsázky definovat jako projev poněkud opožděného hnutí

---

<sup>152</sup> Fluxus East 2014

<sup>153</sup> „Dvacet tři manifestů hnutí Dada“, Tzara, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Arensberg, Breton Litterature, č. 13 (Paříž), květen 1920; k tomu dále: Der Dada 3, Berlín, duben 1920, Raoul Hausmann, on: [http://www.pwf.cz/rubriky/projekty/dada-east/berlin/raoul-hausmann-dada-v-evrope\\_8093.html](http://www.pwf.cz/rubriky/projekty/dada-east/berlin/raoul-hausmann-dada-v-evrope_8093.html)

<sup>154</sup> Lukáš Kliment, Akční umění v ČR po roce 2000 (diplomová práce), Masarykova univerzita, Brno 2014

<sup>155</sup> [http://www.pwf.cz/rubriky/dalsi-projekty/dada-east/ludvik-kundera-dada-v-cechach-a-na-morave\\_3246.html](http://www.pwf.cz/rubriky/dalsi-projekty/dada-east/ludvik-kundera-dada-v-cechach-a-na-morave_3246.html), ze dne 20.11.2013

dada, které až do této doby v našich zemích nemělo téměř žádný ohlas.

Dada je nutným předstupněm Fluxu a konceptuálního umění vůbec: „Pocit osvobození od pravidel, od před- a popisů, jakož i od jakékoli nabídky kupcům či chvály kritiky nás přirozeně vedl k tomu, že jsme se neřídili ničím jiným než vlastním vnitřním hlasem, abychom došli poučení z říše neznámého.“<sup>156</sup> Tím, že Dada svou negací pomohlo rozvrátit dosavadní systém, umožnilo otevřít neomezené možnosti dalšího vývoje.

„Dada toužilo dosáhnout bodu nula, dotknout se pralátky a projít katarzí, která svět očistí. Odporovalo samo sobě, objevovalo nové formy, bylo hranicí, která dosud nebyla překročena, skutečným mezníkem v dějinách moderního umění. Dada dalo vzniknout novým postupům, poprvé ještě před surrealismem postavilo náhodu na roveň základním principům, kterými (ne)umění vzniká, objevilo koláž, fotomontáž a ansambláž, fonetickou poesii beze slov, tvořilo hrou, manifestovalo novou estetiku, za vším zůstával jako nejvyšší tvůrčí princip především odpor a znechucení. Rozrostlo se o nová ohniska, na starém kontinentu i za oceánem. Bylo první podobou globalizace, nepočítáme-li španělskou chřipku.“

Snad proto také zařazení Marcela Duchampa mezi dadaisty není zcela přesvědčivé a bývá často zpochybnováno. Duchamp byl osobností vysoce konstruktivní, stejně jako John Cage byl neúnavným experimentátorem, zároveň však také neúprosným kritikem všech vyčpělých (odduševnělých) uměleckých forem.

Na základě popsaných teorií je snad možné pokusit se analyzovat také situaci experimentálních hnutí v Čechách první poloviny 60. let, tedy doby, kdy do Čech začaly pronikat konkrétnější zprávy o dění ve světě.

Příznačný je přístup a reakce jednotlivých osobností zdejší umělecké scény například na aktivity hnutí Fluxus. (Kolář – programový a bytostný experimentátor – je pochopil, nemarginalizoval, ačkoliv mu nebyly zcela blízké, některých se účastnil, držel si však distanci. Knížák se zapojil, avšak ponechal si svůj částečně destruktivní přístup. Steklík přejal formu, avšak pouze v rovině bezprostřední inspirace, ve smyslu negace daných struktur (propalované partitury apod.).

---

<sup>156</sup>Richter 1969

Helena Musilová v Příspěvků o Jiřím Valochovi a Brněnském okruhu<sup>157</sup> píše: „Hnutí Fluxus, působící na světové umělecké scéně od roku 1962, sehrálo v umění střední Evropy daleko významnější roli, než bývá v dosavadní literatuře zmiňována a to zejména v možnosti přinášení určitého, jakkoli zdánlivě minimálního vztahu s celosvětovým aktuálním uměním.“

Tomáš Pospiszyl dokládá, že první informace o hnutí Fluxus, získal a svému úzkému okruhu zprostředkoval Jiří Kolář a skupina, která se pravidelně scházela v ateliéru Mikuláše Medka. Pavlína Morganová a opět Pospiszyl popisují, jak Kolář a Jindřich Chaloupecký také pomohli navázat vztah Fluxu a Milana Knížáka, dnes nejnámějšího představitele tohoto hnutí u nás, disponujícím také titulem ředitel Fluxus East. Podobně Jiří Kolář stál u zprostředkování kontaktů na Fluxus pro Jiřího Valocha, který také s nejnámějšími aktéry hnutí Fluxus intenzivně komunikoval a pro kterého se Fluxus aktivity, a zejména způsob práce a uvažování, staly v určité době naprosto zásadní.<sup>158</sup>

## **5.2 Přehled vybraných autorů grafických partitur v Čechách a na Slovensku**

Tvorbu autorů, kteří se problematice zvuku a výtvarných aspektů umění v tomto období věnují, lze řadit, či dělit podle různých hledisek. Rozhodla jsem se – na základě přesvědčení, které se v průběhu této práce stále upevňuje, že se nebudu při následující analýze české scény a psaní o jednotlivých autorech, nijak striktně držet obvyklého dělení autorů podle oborových východisek na „hudebníky“ a výtvarníky“. Přesto však tento aspekt zůstává, jak se ukáže, poměrně podstatný.

České a slovenské autory grafických záznamů, návodů a zřejmě i ještě dalších podob výtvarných partitur patří umělci z obou zmíněných táborů (byť hudebníků je pravděpodobně více).

Vezměme si pro začátek dva výtvarné umělce, pro které se stal zvuk zcela zásadní a určující inspirací k tvorbě, a sice Milana Grygara a Olgu Karlíkovou. Jejich dílo, zejména Grygarovo, je poměrně dobře zdokumentováno a reflektováno. Je proto třeba se zaměřit spíše na uvedení práce v určitém kontextu – pochopitelně hlavního východiska mé práce – intermediality.

---

<sup>157</sup> Musilová 2014

<sup>158</sup> Musilová 2014



Malířka Olga Karlíková (1923-2004) od 2. poloviny 60. let rozvíjí Karlíková v kresebných záznamech ptačího zpěvu, zpřítomňujících básnickou zkušenost naslouchání, konceptuální přístupy „návratu k přírodě“. Vytváří vizuální znakové písmo adekvátní intonačním charakteristikám ptačích hlasů pro pokračující rozsáhlý cyklus partitur ptačího zpěvu na dlouhých svitcích papíru se zvukovým záznamem kaligrafie tónů konkrétního časového úseku. Etické principy rodícího se planetárního vědomí a soucítění s tvory, na nichž se člověk současné civilizace dopouští bezpráví, určují tvorbu Karlíkové více než estetické principy. V jejím díle se projevuje hluboká intuice pro řeč přírody, pro mélické formy, které zaznamenává jako tvary tónů (zpěv velryb, žab), a které pronikají abstraktní topografií krajiny, prozářené vnitřním světlem. (obr. 52)

Přechod od abstraktního, stále však pouze vizuálního záznamu zvuku, ke skutečně akustickému dílu může dobře ilustrovat vývoj tvorby zmíněného Johna Cage nebo českých umělců Zdeňka Pešánka a Milana Grygara, jejichž práce předznamenávají různé technologické přístupy současné akusticko vizuální tvorby. John Cage (1912-1992) začal již v rané fázi své tvorby, pod vlivem Arnolda Schönberga, vytvářet grafické, vizuálně pozoruhodné partitury (obr. 6). Přes experimenty s hudebními nástroji (vynález preparovaného klavíru ve 40. letech) a reprodukovanou hudbou (skladba pro 12 gramofonů *Imaginary Landscape No. 1*, 1939) se dostává až k experimentální zvukové instalaci s prvky umělecké performance: ke skladbě pro 12 radiopřijímačů (*Imaginary Landscape No. 4*, 1951) Ke každému z přístrojů byli přiděleni dva hráči; podle velmi přesných skladatelových pokynů ovládal jeden z nich výběr frekvencí, druhý úroveň hlasitosti. Výsledná zvuková stopa ovšem odrážela také předem neurčený prvek skladby momentálního rozhlasového vysílání volených stanic.

Malíř Milan Grygar (1926) dospěl v roce 1965 k akustickým instalacím zcela nezávisle na obou jmenovaných autorech. Při práci na svých kresbách vytvářených tuší a dřívkem objevil akustickou složku – „rytmus“ - svých kreseb. Uvědomil si, že zvuky, které doprovázejí akt kreslení, mají svoji vlastní výrazovou hodnotu, že jejich využití znamená významné obohacení dosud pouze grafického projevu o časový a akustický rozměr. Pro zvýraznění zvukové stopy začal vedle dřívek využívat i různé atypické tvůrčí nástroje jako kovová kolečka, zvonečky či mechanické hračky. Proces vzniku svých kreseb pak nahrával na magnetofonové



pásky a obě složky své práce – vizuální i akustickou – spolu s dokumentací tvůrčího procesu pak prezentoval jako samostatná díla (obr. 8). Stejně jako Johna Cage ho na postupech blížících se happeningu přitahoval prvek náhody (v případě Cage princip neurčitosti), který do procesu vnášel nové napětí.

Zcela zásadním momentem je pro mnohé autory osobní autentická, fyzická zkušenost zvukového prožitku. Pozoruhodné je, že tato zkušenost má vždy přímou souvislost s prožitkem ticha. Jako zcela iniciační zážitek popisuje svou zkušenost se „slyšením ticha“ řada autorů. „Ticha“, umožňujícím slyšet. Ticha, které je pouze negativní definicí zvuku, které ve skutečnosti neexistuje, a které v sobě implicitně obsahuje všechny potenciální zvuky.

Vedle Johna Cage, jeho motivy a zacházení s tichem a náhodnými zvuky, se řada dalších autorů vyjadřuje v tomto smyslu. Milan Grygar říká: „K překlenutí mlčení kresby mi pomohlo ticho ateliéru.“<sup>159</sup> Olga Karlíková – podle Miroslavy Hlaváčkové si asi v roce 1964 na procházce uvědomila, že vidí zvuky přírody – zejména ptačí zpěvy<sup>160</sup>.

Podobně k tichu přistupují i další umělci, jako například Marián Palla (1984)<sup>161</sup> podle jeho ontologické podstaty (?) – zda jde o „ticho absolutní“ nebo o ticho „cageovské“ – tedy „relativní“, spočívající v „mlčení“.

---

<sup>159</sup> Grygar Milan 1992

<sup>160</sup> Hlaváčková 2011

<sup>161</sup> Marián Palla, Ticho jednoho stromu

Ticho = Existence

Existence + Ticho + Hudba

Protože strom existuje /důkaz nehledám/, obsahuje i ticho.

Každý strom má své ticho a každý člověk má svou hudbu. Když přistoupím ke stromu, nevnímám jeho ticho, vnímám svou hudbu.

Ticho stromu je obsaženo v mé hudbě.

Štěstí stromu je v jeho tichu a štěstí člověka je v možnosti pojmout toto ticho do své hudby.

Někdy ticho pojme naši hudbu a my uvidíme Strom.

Strom je 1257 kroků od mého domu.

Šel jsem k němu sněhem.

Nazval jsem ho Stromem.

Dotkl jsem se ho.

Opřel jsem o něho větev.

Sednul jsem si k němu do sněhu.

Snažil jsem se odhadnout směr jeho kořenů.

Zeptal jsem se ho, co si o tom všem myslí.

Donesl jsem k němu kámen.

Několikrát jsem ho obešel.

Po sto krocích jsem se otočil.

30.1.1984 M.P.

Na výpovědi obou zmíněných autorů je pozoruhodný popis zážitku uvědomění si druhé dimenze, respektive další smyslové roviny známého jevu. Jakkoliv jsou oba vizuální umělci, pracující s podobnými prostředky, každý z obou autorů vstupuje do tohoto okamžiku transformace jednoho média do druhého kupodivu z opačného východiska: Zatímco Milan Grygar popisuje okamžik přecodu od viděného ke slyšenému, Olga Karlíková popisuje svou zkušenost opačného charakteru: známé, po léta vnímané zvuky získávají svou viditelnou formu.

Proces je nicméně velmi podobný: dlouho opakovaným prožitkem se osobnost umělce dostává do stavu splynutí s daným médiem natolik, že skrze něj prohlédne až za jeho primární formu. Viděné se změní ve slyšené, slyšené ve viděné. Proces této transformace je s vědomím tohoto prožitku vše jiné než mechanickým převedením jednoho média do druhého. Je skutečným zážitkem komplexního charakteru reality. Poznání dvou projevů určité situace jakožto jediné komplexní události. O tom, že tento zážitek není jen zpětnou iluzí, zajímavým tvůrčím aspektem, který bezděčně vyplynul z nahodilé situace, ale formujícím možno snad říci zenovým prožitkem, který posouvá dotčenou uměleckou osobnost o úroveň dále, svědčí jistě i fakt, že oba zmínění autoři tento životní moment reflektovali ve své tvorbě bez viditelné známky tvůrčí inflace dalších 45 (Karlíková), respektive 50 (Grygar) let.

Pro nás, konzumenty umění obou forem, je ovšem nejvýznamnější proces následující – zprostředkování tohoto zážitku vizuálním médiem.

Co z popsaného prožitku lze reprodukovat formou obrazu a zvuku, resp. jejich kombinací. Jsme my, diváci, schopni tento záznam zpětně rozvinout do multimediálního (vícesložkového) prožitku? Nebo se spokojíme s vizuální hodnotou, jež nám v případě obou zvolených autorů přináší zpravidla mimořádnou estetickou satisfakci.

Mimořádně zajímavá jsou pro naši analýzu východiska jednotlivých autorů. Pochopitelně zřejmě nejvýraznějším specifickým východiskem je *oborový* kontext toho kterého autora – míněno zejména hudební vs. vizuální. Avšak napříč touto fundamentální charakteristikou hned několik dalších velmi podstatných kritérií. Jedno z nich jsem již zmínila – intenzitu zaujetí tématem – neboť čím hlouběji se do prostoru mezi oběma disciplínami noříme, tím více se – zpravidla – původní východiska znejasňují.

Příběh Jiřího Grygara, respektive geneze jeho zaujetí zvukem, je poměrně dobře znám.

**Milan Grygar** – nar. 1926, žije v Praze. Po výtvarných začátcích se zabývá vztahem mezi zvukem a obrazem (od roku 1965) v podobě akustických kreseb, partitur a živých akcí. (obr. 65-69) V souvislosti s dílem Jiřího Grygara je zajímavé sledovat, jak v průběhu své tvorby odkrývá možnosti vztahu obrazu a zvuku v tvorbě interpretovatelných akustických kreseb, partitur a jiných hudebních akcí, přičemž bezděčně téměř beze zbytku naplňuje již zmíněné požadavky konceptu.

Mezi těmito „celoživotními tvůrci partitur“ musíme uvést také Milana Adamčiaka – bratislavského skladatele a hudebního teoretika. Ve druhé polovině šedesátých let realizoval řadu grafických a verbálních partitur, zabýval se i vizuální poezií. V poslední době se věnuje především teorii a hudebním konceptům. Milan Adamčiak (1946) začínal v šedesátých letech instrukcemi na fluxový způsob, později, jako student muzikologie, se věnoval převážně hudební grafice, vizuálním partiturám a vizuální poezii. Vedle Roberta Cypricha byl jediným představitelem tohoto typu tvorby na Slovensku. Ke konci desetiletí vyzkoušel v zmíněných žánrech nové polohy. Podivuhodnou tvárnost dostávají lidové ornamenty transponovány do podoby typografických či strojopisných básní jako Typoornamenty (1969). V jiném druhu strojopisných básní M. Adamčiak reagoval na tehdejší situaci obdobnými znaky jako Koller, jen v jiném vizuálním vydání (Konstelace, 1968). Jeho lineární vizuální partitury se staly symbolickým záznamem o lidské existenci. Obdobně jeho Invenciogramy a Intenciogramy (1969–1970), záznamy fiktivních až nesmyslných dějů či vztahů mezi abstraktními pojmy - jak grafické záznamy příběhu, jsou prvními počiny tohoto druhu na Slovensku.

Další skupinou jsou autoři – výtvarní umělci, v průběhu šedesátých let bezprostředně ovlivnění vlnou tzv. Nové hudby a také děním na mezinárodní, především německé scéně, kteří mezi jinými experimenty v oblasti konceptuální tvorby uplatnili též tvorbu grafických partitur.

Jedním z nejznámějších je **Milan Knížák**, nar. 1940, výtvarník, autor akcí, konceptuálních i grafických partitur (hudba tušená a myšlená), i hudebních objektů. Zakladatel skupiny Aktual, jediný oficiální český protagonista hnutí Fluxus, zaujímající od roku 1965 pozici ředitele Fluxu pro střední a východní Evropu, je

vynálezcem „architektonické“ hudby (1968).

Nejnámějším (a světově proslulým) Knížákovým dílem je *Destruovaná hudba*. Milan Knížák popisuje počátky a základní charakteristiku Destruované hudby ve svém textu *Destruovaná hudba* takto: „V roce 1963-4 jsem zpomaleně nebo zrychleně přehrával gramofonové desky, tím měnil kvalitu skladby. Tvořil jsem vlastně skladbu jinou. V roce 1965 jsem začal desky destruovat: škrábat, probodávat, lámat. Jejich přehráváním. (které ničilo gramofonové jehly i gramofony samotné) vznikla zcela nová hudba. Nečekaná, drásající, útočná i humorná. Skladby trvající vteřinu anebo téměř nekonečně dlouho (to když jehla uvízla v hlubokém vrypu a neustále přehrávala jedinou frázi). Rozvíjel jsem dále tento způsob. Začal jsem desky přelepovat, přemalovávat, spalovat ohněm, rozřezávat a slepovat části různých desek do sebe, atp. abych docílil co největší zvukové různosti.“

Knížák zde používá velmi radikální druh cenzury uměleckého díla: Řádky partitury jsou v celé ploše začerněny. Ponechán je pouze jeden motiv, kterému je předepsáno stonásobné opakování. Gramofonová LP deska s nahrávkou B. Smetany *Má vlast* je na třech čtvrtinách své plochy poškrábána krouživými vrypy. Destruovaná hudba se neomezuje jen na zasahování do gramofonových desek. Notové hudební záznamy se rovněž stávají předmětem úprav. Milan Knížák popisuje tuto část své tvorby ve svém textu *Destruovaná hudba*<sup>162</sup> takto: „Později jsem začal stejným způsobem pracovat i s partiturami. Vymazával jsem některé noty, předznamenání a další značky, celé takty (a tím určoval rytmus), přikresloval noty a předznamenání, měnil tempa apod. Také jsem měnil pořadí taktů, hrál skladby pozpátku, převracel řádky, slepoval dohromady nejružnější části různých partitur atp. Například notový záznam skladby Zdeňka Fibicha *Poem* Milanem Knížákem výrazně upraven.“ Destruovaná hudba znamenala vlastně i nový druh přístupu k hudbě. Úmyslné popírání některých formálních principů (či jejich ironické zlehčování) může být sice označeno jako destrukce, zároveň však dává vzniknout novým útvarům. Vzniká nový typ hudby, respektive našeho přístupu k hudbě, který umožňuje i jevy jindy považované za mimohudební vnímat jako hudbu. Tento základní přístup k hudbě, promyšlení jejího nového vymezení pomocí "nehudebnosti", hudební experimenty, hledání nových souvislostí a především

---

<sup>162</sup> Knížák 1989, s. 75

svými konceptuálními kompozicemi se Milan Knížák bez předběžného záměru doplňuje s tvorbou umělců hnutí Fluxus (např. J. Cage).

S podobným, i když méně důsledným přístupem se setkáváme u **Jana Steklíka**, spoluzakladatele Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, tvůrce koláží, akcí, kreseb a her. Ve spolupráci s Jiřím Valochem zkoumal možnosti vzájemného vztahu verbálních a vizuálních prvků například v podobě propalovaných partitur. V těchto kolážích a dekolážích, vytvářených většinou hořící cigaretou, můžeme od šedesátých let až do dneška pozorovat postupné potlačování surrealizujících prvků a snahu o odstranění jakékoliv stylizace. Z výtvarného díla se stává záznam, dokument akce, často za použití dalších materiálů (vedle papíru: pivní tácky, hospodské účtenky, kávová sedlina), přibližují situaci až k bezprostřednímu záznamu určité akce. (obr. 85)

Z dalších je to zejména **Aleš Lamr**, malíř, který v parafrázích partitur využívá obdobně jako v obrazech psaného expresivního záznamu. (obr. 67). **Václav Vokolek** je autor vizuální poezie a kresebných parafrází partitur, odkazujících k akci i ke zvukové realizaci, jeho „první realizace z kolekce Partitury ... byly míněny především jako výtvarná díla – vzniklá jednak na základě autorovy představy imaginárního hudebního celku, jednak jako individuální výtvarný záznam konkrétního hudebního prožitku. Inspirace slyšenou či myšlenou hudbou a inspirace vizuální stránkou faktu partitury (i partitury ještě tradičního typu) se zde často prolíná.“<sup>163</sup> **Pavel Rudolf**, vytvářející lineární kresebné partitury, mezi jinými např. matematicko-grafické interpretace notových zápisů, klavírní výtah Výletů pana Broučka. Posledně uvedený zastává názor, že všechny jevy patrně podléhají určitým zákonům proměn a vývoje. Nic není neměnné, jednou provždy dané. Je dán pouze bod, ale ten se také pohybuje. Všechno je v pohybu. Mezi jevy navzájem existují také určité vztahy a vzájemná ovlivňování. Ve své práci využívá geometrických tvarů a konstrukcí, kdy každá geometrická figura je určena svými vrcholy a spojnicemi těchto bodů. Body tvoří kostru obrazce. Spojnice jsou zviditelněné vztahy mezi body. Tyto body jsou pro jeho konstrukce určující. Pro proměny obrazců volí jednoduchá pravidla. Konstrukce vychází z předem daného útvaru. Výsledná podoba je dána použitím předem zvoleného pravidla, které je závazné. Od roku 1998, kdy se vrátil k médiu obrazu, začal do svých prací

---

<sup>163</sup> Partitury 1980, nestr.

zapojovat aspekty lineární geometrické konstrukce, spjaté s barvou. Velkým celkem byly struktury, vznikající postupným rýsováním kružnic či půlkružnic podle určitého jednoduchého pravidla.

Patří mezi ně rovněž **Pavel Holouš**, jehož zájem se soustřeďuje také na bezprostřední hmatový záznam akce nebo **Boris Mysliveček**, který je zaměřen na výtvarné parafrázování vizuální podoby notové osnovy. **Dezider Tóth**, alias Monogramista IT, je výtvarník, jehož tvorba zahrnuje akce, objekty a vizuální parafráze partitur. Charakteristickým rysem je lyrická transpozice myšlenkového konceptu.

**Jan Wojnar** realizoval řadu parafrází systému notové osnovy v rámci své koncepce „mřížkových básní“, v nichž zkoumá vztahy mezi dvěma vizuálními strukturami. Samostatnou kapitolu pak tvoří skupina autorů happeningů a konceptuálních akcí s hudebními prvky, tvořících především v sedmdesátých a na počátku osmdesátých let, jako **Marián Palla**, vytvářející konceptuální hudební partitury (návody) nebo

**Milan Maur**, zaměřující se na záznamy rytmů (padajících listů atd.) v přírodě a jejich akustizace.

Třetí skupinou československých autorů grafických partitur jsou tvůrci přistupující k problému více z pohledu hudebního. Mezi skladatele, tvořící v určité době notace uplatňující nezvyklé, výtvarným uměním ovlivněné notace, jako jsou vizuální parafráze partitur formou kreseb, grafik, koláží, akcí i objektů patří například **Jaroslav Pokorný**, **Ladislav Kupkovič**, **Jan Rychlík**, **Zbyněk Vostřák**, **Jaroslav. J. Wolf**, Ivana Loudová nebo v pozdější době Vlastislav Matoušek. Jejich partitury však zpravidla, na rozdíl od prací jejich protějšků výtvarné scény, jsou zpravidla určeny k realizaci.

**Rudolf Komorous** – nejvíce se grafické hudbě přiblížil v roce 1965 a tehdy úplně nejvíce kompozicí Mignon.

Okruh pozdější skupiny Měkkohlavých<sup>164</sup>, kteroužto geniální egidu tehdy

---

<sup>164</sup> Skupina Měkkohlavých vznikla v roce 1988 v Plzni a sdružovala umělce a výtvarné teoretiky z Čech (Miloš Šejn – Jičín, Milan Maur, Václav Malina, Jan Rauner – Plzeň, Ivona Raimanová – Praha), Moravy (Marian Palla, Dalibor Chatrný, Petr Kvíčala, Milan Magni a Jiří Valoch – Brno), Slezska (Jiří Šigut – Ostrava, Martin Klimeš – Opava, Karel Adamus – Třinec) a Slovenska (Otis Laubert, Dezider Tóth – Bratislava). Aktivita skupiny v době před sametovou revolucí zahrnovaly společné akce (např. Autodafé

vymyslel **Marian Palla** pro umělce, kteří byli protikladem k preferovaným Tvrdohlavým s jejich postmoderním programem, neboť správně pochopil, že lze také ještě nově a dál rozvíjet konceptuální podněty. Filosofem Měkkohlavých byl Karel Adamus, aktivními členy byli Martin Klimeš, Jiří Šigut a Jiří Valoch.<sup>165</sup>

**Jiří Valoch** je známým autorem především vizuální poezie a koncept-artu, ale realizoval také strojopisné parafráze partitur, verbální návody k akcím a textové koncepty hudebního charakteru. Od 70. let působil jako kurátor Domu umění města Brna, kde realizoval především výstavy významných osobností českého poválečného umění (např. V. Boudníka, M. Knížáka, J. Koláře, B. Kolářové, A. Šimotové, L. Nováka), byl autorem prvních československých výstav počítačové grafiky a grafických partitur. Spolupracoval na neoficiálních výstavách, samizdatových katalogích a sbornících. Autor několika monografií a řady katalogových textů. (obr 60.-61).

**Karel Adamus** patřil původně k pražskému okruhu nové poezie. Práci s původně hudebními partiturami zahrnul do svého zájmu o letristickou tvorbu, u nějž básně-partitury tvoří jednu ze skupin typogramů, v nichž parafrázuje vizuální podobu partitury. V obsáhlém souboru partitur využíval struktury mnohokrát opakovaných identických strojopisných znaků - a programově ozvlášťoval linie notové osnovy v esteticky nesmírně působivých plošných strukturách. Jedny z prvních Adamusových realizací na pomezí sémantické a vizuální poezie pocházejí z let 1967-1969. Jedná se ještě o plnosémantické texty kladoucí v plošném uspořádání jazykových prvků důraz na estetickou stránku záznamu jazyka. Stavebními prvky sémantické poezie jsou, stejně jako v poezii experimentální, slova a písmena; experiment spočívá v jejich užití netradičním způsobem. Pocit, který má divák po zhlédnutí vizuální básně je ale srovnatelný s pocitem po přečtení básně sémantické. (obr. 72)

**Jan Wojnar** vytvořil skoro pravý opak: striktní konceptuální vztah dvou podob lineární struktury notové osnovy a její vztah k podobě této lineární struktury podle určitého pravidla proměněné. Obojí konfrontoval ve dvou sekvencích, oddělených vertikálou. Také jej zaujala možnost vnímat jako vztah akci stékaných barevných

---

– pálení vlastních uměleckých děl na vrchu Zebíně nedaleko Jičína v době jarního slunovratu 1989 nebo Měkkfest v Rudolfově v srpnu 1989) a schůze (v Plzni, Rousínově, Praze a dalších místech).

<sup>165</sup> Valoch 2011



stop a racionálního řádu předtištěné notové osnovy.

Stejně pionýrská byla také díla jediného československého celoživotního lettristy, ostravského **Eduarda Ovčáčka** - ten navíc stále inovativně uplatňuje nové „nástroje“, v poslední dekádě je průkopníkem počítačové grafiky, kterou kongeniálně spojuje se svým východiskem - písmem, texty a samozřejmě také partiturami. Právě počítač mu dovolil proměňovat nalezené tištěné partitury do nových, esteticky i komunikačně ozvláštňených struktur.

Opavský průkopník analytické malby u nás, **Martin Klimeš**, realizoval v **osmdesátých letech** také cykly kreseb, které můžeme vnímat jako sui generis partitury k realizaci následných kresebných „akcí“ - nejminimálnější, ale jasná pravidla jasně determinovala v ploše papíru kresebnou akci v podobě maximálně rychlého spojování vymezených bodů, někdy hodně oproštěné, jindy komplexnější, ale vždy tematizující vztah racionálních „pravidel hry“ a jejich interpretace.

V opavském okruhu tvoří jedinečné kresebné struktury, také jakousi „geometrii od ruky“, již od sedmdesátých let i **Dušan Chládek**. U něj je vztah k hudebnímu dílu nesen dřív formováním určitého syntaktického řádu ve vymezené ploše.

**Dáša Lasotová**, dřív lyrická, ale přece v podstatě konceptualistka již od sedmdesátých let, vztahující se k přírodním situacím i materiálům, v poslední době parafrázuje v obvyklých hotových notových osnovách situace z přírody kolem sebe a intervenue jimi tak, že parafrázuje tradiční hudební záznam záznamem vlastním - buď „materiály“ přírodními (12 tónů jabloně, 12 tónů čemeřice) nebo tvarovými konstelacemi stop akvarelové barvy.

### **5.3 O výstavě Partitury, uspořádané v roce 1969 Jiřím Valochem v Domě umění města Brna a jejích dobových souvislostech.**

Rok 1969 v české kultuře podávají především smutné svědectví o rychle postupující paralýze moci a represí. Znamenal politický a celospolečenský zlom, který ukončil téměř veškeré ambice zařadit se do proudu společenského, zejména kulturního hlediska vývoje ve svobodných částech světa. Na druhou stranu se však v tomto roce, často díky mimořádnému nasazení konzistentně jednajících jednotlivců i díky počátečnímu chaosu postupně se zdokonalujícího mocenského systému, ještě stihla uskutečnit řada kulturních akcí velkého významu, jež byly



vzhledem k situaci vědomým završením vývoje předchozích let. V tomto roce se v Liberci uskutečnila vynikající výstava Socha a město, v pražském Mánesu velkolepá Nová figurace, byla založena Jazzová sekce. V hudební sféře se například odehrál první (a nadlouho také poslední) ročník mezinárodní skladatelské soutěže elektroakustické hudby Musica nova ve Studiu pro experimentální hudbu Československého rozhlasu v Plzni, jednom z prvních profesionálních elektroakustických studií v tehdejší Československu.<sup>166</sup> Ve Smolenici se konal 2. Seminář Nové hudby za účasti významných zahraničních hostů, a v Praze se na příklad ještě na podzim odehrál Seminář elektronické hudby vedený holandskými odborníky z Utrechtské Univerzity<sup>167</sup>.

Jeden z vrcholných počínů české hudební scény, jež se odehrál v září a říjnu 1969 (ještě před uzavřením hranic státu v říjnu) byl IV. Mezinárodní hudební festival v Brně, Musica Vocalis. Této velkolepé hudební události se zúčastnilo přes 1500 interpretů z toho 410 zahraničních, přes 130 hudebních teoretiků a kritiků z dvaceti států a byl zejména v zahraničí velmi oceňován pro vynikající hudební dramaturgii doplněnou množstvím podnětných hudebněvědných kolokvií.<sup>168</sup>

Příprava festivalu se stala mimo jiné také bezprostředním impulsem pro uspořádání výstavy experimentálních hudebních a výtvarných notací Partitury, uskutečněné na podzim roku 1969 Jiřím Valochem v Domě umění města Brna a reprízované v následujícím roce v Galerii hlavního města Prahy pod názvem Hudební grafika.

Přestože výstava Partitury sama o sobě zdaleka takový zájem a ohlas jako festival nezaznamenala, svou koncepcí za ním nezůstala za nijak pozadu. Stačí uvést, že na výstavě bylo zastoupeno 76 autorů, z toho téměř 60 zahraničních a asi 17 československých. O průběhu její přípravy máme bohužel jen velmi málo dokladů a informací, resp. žádné, které by byly v současné době snadno nebo vůbec dostupné. Je však zcela zřejmé, že šlo o výsledek dlouhodobého zájmu a práce kurátora Jiřího Valocha, který, ve spolupráci s dalšími umělci a teoretiky, především Jiřím Kolářem a Jindřichem Chalupěckým systematicky vytvářel mezinárodní síť vztahů a kontaktů.

---

<sup>166</sup> Koutná 2013

<sup>167</sup> Kabeláč 1969, s. 641-645

<sup>168</sup> Pečman 1969, nestr.

O této pozoruhodné komunikační strategii, jež se vyvinula z jedné strany z potřeby aktuálních informací o zahraničním dění ze strany místní kulturní obce a z druhé strany z velmi konvenujícího mail-artového proudu umělců hnutí Fluxus, píše Helena Musilová: (Valochovy) nově získané poznatky se projevovaly i ve výstavní dramaturgii – poučen o aktuálním dění ve světě a ve snaze vysvětlit ostatním díla autorů nebo práce, jimiž byl osobně fascinován (1966 Eduard Ovčáček), připravil pro Dům umění města Brna v roce 1967 výstavu *Nové výtvarné postupy*,<sup>169</sup> Fluxusem podněcený zájem o intermedialitu ho vedl zájmu o novou hudbu a o její vizuální kvality včetně se rodičím světa elektronické hudby či o médium fotografie a možnosti jejího sdělení. To se odrazilo i na dvou výstavách – kurátorsky v roce 1968 jako první v Československu uvedl počítačové grafiky (*Computer graphic, DUMB – hala, katalog*)<sup>170</sup>, a následně na výstavě *Partitury* v roce 1969, kde se objevila grafická hudba, verbální partitury i návody k akcím, partitury fónické poezie apod. Vedle toho připravoval výstavy autorů rozvíjejících jazyk geometrie. Tuto dobu uzavřel rok 1970 symbolicky dvěma akcemi – osmihodinovou výstavou Dalibora Chatrného, na které podle pravidel daných autorem participovali samotní návštěvníci, tedy jakási odpověď na eventy, které znal ze světa, a zahájení rekonstrukce DUMB, čímž se progresivně se rozvíjející výstavní program zastavil – a pochopitelně nástup husákovského režimu.“<sup>171</sup>

O kontaktech české především výtvarné scény s protagonisty hnutí Fluxus a významnými představiteli experimentálních směrů se v poslední době zabývá více autorů: řadu významných souvislostí publikovala v posledních letech Petra Stegman<sup>172</sup>, v Sešitech pro umění a příbuzné zóny publikovali v letech 2013 a 2014 texty na toto téma Pavlína Morganová a Tomáš Pospiszyl.<sup>173</sup>

Pokusím se zde shrnout několik situací, jež se odehrály v Československu v průběhu 60. let, a které prokazatelně měly – nebo mohly mít – bezprostřední vliv na koncepci výstavy *Partitury*. Vzhledem k tomu, že fenomén grafických partitur, jež byly hlavní náplní zkoumané výstavy, je tématem výsostně interdisciplinárním, je třeba zaměřit pohled na situaci jak ve výtvarné, tak v hudební oblasti.

---

<sup>169</sup> Zahrnující například Boudníkovu strukturální grafiku, koláže Jiřího Koláře a Ladislava Nováka či lettristické struktury Eduarda Ovčáčka.

<sup>170</sup> Vystavovali Charles Csuri (USA), Leslie Mezei (Kanada), Frieder Nake (NDR), Georg Ness (DDR), Michael Noll (USA), Lubomír Sochor (ČSSR), v katalogu byla otištěna i část textu profesora Maxe Bense a Friedera Nakeho ze Stuttgartu, matematika a průkopníka počítačové grafiky.

<sup>171</sup> Musilová 2014

<sup>172</sup> Stegman 2007.

<sup>173</sup> Morganová 2013, s 34-57; Pospiszyl 2014, s. 6-17

### 5.3.1 Pokus o rekonstrukci výstavy

Na výstavě Partitury byla zastoupena široká škála materiálů z oblasti grafických partitur. Tajemník pražské reprízy výstavy O.A.Kukla podává ve své zprávě k výstavě stručný popis expozice, zaměřený však především na díla místních autorů. Ten je také jediným dochovaným záznamem o její koncepci: „Exposice zahrnuje několik rozmanitých přístupů k problematice grafické hudby, v nichž můžeme zjednodušeně rozeznat dvě základní odlišné polohy, dvě různá východiska. První je východisko hudebníka, který vychází ze zvukových předpokladů, a konstruuje pro ně partituru, jejíž výsledný optický dojem jí vtiskuje zřetelný charakter výtvarného díla (například do vstupní místnosti jsme umístili Komorousovu partituru pro elektronickou hudbu, nazvanou „Náhrobek Malevičův“). Druhé je východisko výtvarného umělce, malíře nebo grafika, který si za základ vezme výtvarné působení, vyjde z tvarových vlastností díla a dovede je k závěrům, jež jsou realizovatelné také zvukově (to je případ kupříkladu pražského grafika Milana Grygara; pro zřetelné rozlišení těchto dvou poloh jsme jednu z jeho partitur umístili do vstupní místnosti přímo naproti partituře Komorousově).

Exposice se ovšem zdaleka neomezuje na grafické partitury realizovatelné zvukově. Vedle ukázek z oblasti například visuální poezie (která je těmto oblastem velmi blízká) zahrnuje rovněž velkou skupinu prací, jež se grafickým partiturám blíží pouze některými složkami, ve skutečnosti jsou však výhradně výtvarnými díly, tedy obrazy, které vůbec nepočítají se zvukovou realizací, jsou však bezprostředně inspirovány hudbou nebo výtvarným působením partitur s klasickou notací. Sem patří pozoruhodné koláže Jiřího Koláře (Partitury, Stará hudba, etc.), Ladislava Nováka („Partitura pro brněnský rozhlas“), Jana Steklíka apod. V tomto případě jde již o díla tradičně výtvarného charakteru.

Instalace se snažila odlišit od sebe tyto základní polohy a ukázat rozdílné přístupy. Rozdílnost dvou základních poloh je výrazně naznačena již v úvodu (Komorous, Grygar). V hlavním výstavním sále jsou podrobněji rozlišeny jednotlivé další přístupy, od partitur zřetelně hudebních přes výtvarně zajímavé partitury, jejichž cílem je hudební produkce (partitury Le Corbusierova spolupracovníka, řeckého architekta a hudebního skladatele Anestise Logothetise), přes fónickou a visuální poesii až k výtvarným dílům, která s hudební realizací nepočítají.“

Pokud zachováme základní Kuklovo rozlišení hudebních versus výtvarných přístupů, můžeme konstatovat, že nejméně dvě třetiny z šedesáti sedmi zjištěných autorů přistupovaly k tématu z pozice profesionálních hudebních skladatelů. Byly mezi nimi jak autoři, využívající klasické tonální postupy a využívající v autorských notacích zcela nové funkční znaky a struktury pro vyjádření experimentálních skladebných autorských postupů Nové hudby, například již zmíněný Anestis Logothetis, ale také Krzysztof Penderecki, Tom Philips nebo Milan Adamčiak a Ladislav Kupkovič. Zřejmě největší zastoupení měla na výstavě produkce autorů elektronické hudby, počínaje slavnou Varéseho *Poème électronique*, vytvořenou pro Phillips Pavilion na Expo 1958, přes skladbu *Allotropia* Rolanda Kayna po zmíněný vizuální záznam skladby *Náhrobek Malevičův* Rudolfa Komorouse.

Specifickou skupinou, jež z největší části souvisí s vlastní teoretickou činností Jiřího Valocha byly vystavené partitury členů Fluxu, s nimiž byl jak Valoch, tak například Jindřich Chalupecký, Jiří Kolář a Milan Knížák od poloviny 60.let v korespondenčním kontaktu. Byly to práce George Maciunase, George Brechta, Bena Vautiera nebo Wolfa Vostella. Tyto práce představovaly celou škálu tehdy nových typů notací, doslova od diagramů elektronické hudby přes grafickou hudbu až po verbální návody, nejčastěji od umělců z hnutí Fluxus. Jiří Valoch zde pojmenoval tuto sféru jako „jednu z forem oné nové citlivosti šedesátých let, na níž se velice podílel vznik intermédií“ (viz Dick Higgins).

V menšině byly naopak práce vycházející z výtvarných pozic, přičemž je pozoruhodné, že jejich autory jsou téměř výhradně autoři čeští: jde o objekty Jiřího Koláře, výtvarné partitury Milana Grygara nebo Jana Steklíka, vesměs abstraktní kompozice, využívající téma partitury pouze jako vizuálního prvku, například objekty Jiřího Koláře. Poslední skupinou, kterou také Kukla uvádí, byly verbální partitury, *Zkapalnění geometra Descarta a jeho další život v kapalném skupenství* (1969) Ladislava Nováka nebo návody člena Fluxu Boba Cobbinga.

Jediným dokumentem zatím zůstává co do názvů děl velmi nekompletní seznam zastoupených autorů, uložený v archivu výstav Domu umění. Názvy, pokud vůbec, jsou zde však uvedeny pouze heslovitě a nepřesně, bez dat, rozměrů či jakéhokoliv jiného identifikačního údaje. Zůstává tedy pouze možnost spolehnout se na vzpomínky pamětníků, především autora výstavy Jiřího Valocha a na výsledky,

které snad časem přinese pátrání v jeho osobním archivu.

### 5.3.2 *John Cage: Notations*

Pozoruhodnou okolností Valochovy aktivity ve spojení s výstavou *Partitury*, je časová i tematická shoda s projektem Johna Cage *Notations*<sup>174</sup>.

Kniha notací, respektive ukázek grafických partitur (ve velmi širokém smyslu tohoto termínu), byla publikována v roce 1969 – tedy ve stejném roce jako výstava Jiřího Valocha – Johnem Cagem a Alison Knowles. Obsahuje 269 notací od stejného množství autorů, převážně hudebních skladatelů z celého světa. Notace jsou zde řazeny podle abecedy, na každé straně jedna, a jsou opatřeny útržky textů, zpravidla o rozsahu několika málo nesouvisejících slov. Slova byla vybrána z velkého množství textů, nejčastěji autorských komentářů k dotčeným notacím aleatorní metodou *I Ching*, po dlouhých dnech strávených se spolueditorkou Alison Knowles házením mincí. Jak notace, tak komentáře získal Cage od jejich autorů na základě výzvy, kterou rozšířil již v roce 1965, s úmyslem uspořádat benefiční výstavu *Notací*, z jejíhož výtěžku by financoval provoz *Foundation for Contemporary Performance Arts*, Nadace, kterou založil s dalšími umělci v roce 1963 na podporu veškerých experimentálních umění. Z různých, v největší míře organizačních důvodů se mu tento záměr nedařilo zrealizovat a ustoupil od něj. Po několika letech se mu však sešlo tak velké množství notací, že se rozhodl pro knižní publikaci, která však svým dopadem pravděpodobně vysoce předčila možný dosah jakékoliv výstavy či výstavního katalogu.<sup>175</sup>

Proč se zde této události tak podrobně věnuji: s počinem Jiřího Valocha jej pojí extrémní množství paralel:

1. časová shoda – příprava publikace i výstavy probíhala v téměř shodném období, výstava se uskutečnila dokonce o několik měsíců dříve.
2. Naprostá většina autorů (kromě místních) se shoduje, byť Cage má mnohem širší škálu hudebníků (od Stockhausena po Beatles), zatímco Valoch zahrnuje také výsostné výtvarníky (Kolář, Steklík, Novák, aj.).
3. Koncepce obou projektů je blízká také v tom, že Cage i Valoch získali většinu

---

<sup>174</sup>Cage 1969.

<sup>175</sup>Silverman 2010, s. 220 – 225.

exponátů korespondenčně na vyžádání osobními dopisy nebo prostřednictvím svých zahraničních přátel, aniž by dopředu věděli, co jim bude zasláno. Valochův koncept prezentace sice nebyl tak komplexně radikální jako Cageův, neboť neopatřil výstavní exponáty náhodně generovanými popiskami, avšak na druhou stranu je neopatřil ani ničím výrazně odlišným – s výstavou nebyly spojeny žádné vysvětlující texty, kromě dosti lapidárního jednostránkového textu katalogu. Přiznejme si, že za daných okolností, v prostředí normalizačního Československa, nebylo vystavení tohoto prudce experimentálního materiálu téměř bez komentáře, počinem o nic méně avantgardním.

Pro doplnění je třeba uvést, že v roce 1980 použil Jiří Valoch podobný model také pro svou publikaci *Partitury*, vydanou v Jazzové sekci, která z dnešního pohledu nahrazuje katalog výstavy *Partitury*, přestože se s ní obsahově zcela neshodovala a vyšla až o jedenáct let později.

Zatímco pohnutky Johna Cage k vydání *Notations* jsou zjevné – jeho cílem bylo podpořit experimentální umění a svou nadaci, co vedlo Jiřího Valocha k uskutečnění celého projektu *Partitur*, není zcela jasné: šlo o informace, nebo spíše o komunikaci samotnou? O vědecký projekt? O experiment? Jistě se tyto důvody vzájemně nijak nevylučují a pouze svědčí o komplexní osobnosti Jiřího Valocha. Každopádně šlo o naprosto mimořádný počín prosazení internacionalismu do jinak silně introvertně založené místní umělecké scény, jehož dosah nebyl myslím dosud řádně zhodnocen.

### ***5.3.3 Ohlasy a dále***

Ani tento výjimečný internacionalismus, ani multidisciplinární rozměr výstavy však zjevně neocenila výrazněji ani širší veřejnost (v Brně nebyla návštěvnost nijak převratná, v Praze dorazilo dokonce pouze 99 lidí), ani novináři (výstava zcela bez reflexe), především však ani uměleckohistorická veřejnost. Z dobových zmínek spíše než komentářů (neboť ty v podstatě žádné nejsou) je zřejmé, že výstavu *Partitur*, spíše než širší veřejnost nebo výtvarně zaměřené publikum oceňovalo publikum hudební. Zatímco v Brně se výstava setkala s dosti značným ohlasem zejména mezi hudební a odbornou veřejností, vzhledem k jejímu uvedení v rámci Festivalu, v Praze byl její osud více než tristní: výstava byla téměř zakázána,

později přerušena propagace téměř nulová. Díky výstavě Partitury se poprvé v historii podařilo navázat spolupráci Mezinárodního hudebního festivalu Brno (jehož tajemníkem byl dr. Rudolf Pečman) s Domem umění, což ze strany organizátorů festivalu bylo přijato se zjevným nadšením. Dokládá to například citát Miloše Štědrone v publikaci k 90 letům Domu umění, kde uvádí: *„Koncem 60. let vedla nová umělecká mentalita organizátorů experimentálních koncertů v Domě umění k nápadu „vystavovat“ hudbu - k pokusu zrušit osvědčený rituál koncertu a nahradit tento rituál „expozicí“ hudby v jiném než koncertním prostoru. Dům umění byl přirozeným centrem avantgardních snah, a jeho vedení (tehdy ještě posledním rokem Adolf Kroupa), mělo projev interdisciplinární prozíravosti na nejvyšší úrovni.“*<sup>176</sup>

Druhým, ještě přesvědčivějším důkazem je vlastní výsledek této spolupráce, jíž byla operativně vytvořená a v rámci vernisáže 28. září 1969 provedená dnes již téměř legendární skladba Hlasová vernisáž, Teamwork pro 2 hlasy, housle, trubku, basklarinet, klavír, 2 hráče na bicí a magnetofonový pás s komentátorem, společná skladby Aloise Piňose, Josefa Berga, Miloslava Ištvana, Arnošta Parsche, Rudolfa Růžičky a Miloše Štědrone.

---

<sup>176</sup> Štědroň 2000, s. 177-180



## 6. Závěr

Nejpodstatnějším obsahem a výsledkem této práce je hledání a nacházení historických i bezprostředních, společenských a tvůrčích příčin vzniku grafických neboli výtvarných partitur, v obecnější rovině pak zkoumáním metod vyobrazení zvuku vůbec.

Primární východisko jsem se rozhodla hledat především v jeho multidisciplinárních kvalitách, neboť právě to je aspekt, který tento fenomén zásadně odlišuje od jiného výhradně uměleckohistorického (výtvarného) materiálu.

Na základě dlouhodobé reflexe sekundární literatury i množství materiálu z dějin umění, jsem se rozhodla *intermedialitu*, jakožto specifickou verzi *interdisciplinarity*, typickou pro oblast umění, definovat jako „realistickou tendenci“ a její výsledné tvůrčí projevy charakterizují spolu s historičkou umění Joan Rettalack ne zcela běžným pojmem „komplexní realismus“ (viz, kapitola 3.). Pokusila jsem se prozkoumat různé případy umění z období jak historické fáze dějin umění (od Aristotela po Bauhaus) i z oblasti nových konceptuálních situací z umění dvacátého století (především Duchampa, Cage a několika vybraných případů z českého prostředí.

Vývoj a význam intermediality v kontextu výtvarného umění, zejména ve 20. století, jsem se pokusila přiblížit dvěma odlišnými metodami: Za prvé pomocí reflexe starší literatury z oboru dějin umění a hudby (Vergo, Horyna aj.), filosofie (Th.W. Adorno, P. Zima, P. Kouba aj.), estetiky (N. Goodman, J. Mukařovský, J. Doubravová aj.) sociologie (M. McLuhan) a dalších dotčených disciplín. Za druhé jsem předchozí teoretické poznatky ilustrovala vlastní analýzou materiálu formou uměleckohistorických exkurzů do dějin konceptuálního umění, dadaismu, futurismu, fenoménu barevné hudby, některých aspektů abstraktního umění zejména z okruhu Bauhausu, a dále vybraných situací z počátků vlny experimentální tvorby druhé polovinu 20. století – tvorby Johna Cage, hnutí Fluxus a příkladů vývoje experimentální hudby.

Bezprostřední, historické společenské a tvůrčí příčiny vzniku grafických partitur (ve všech jejich podobách) jsem našla v potřebě vyjádření primární (empirické) smyslové zkušenosti, oprostěné od všech formálních předpokladů, vycházejících z tradičních zobrazovacích forem.



K původně zamýšlenému hlavnímu tématu práce, tedy vlastní tvorbě z oblasti grafických partitur v československém prostoru se ve své práci nakonec věnuji zdánlivě okrajově. Ve skutečnosti byl tomuto předmětu věnován dosti rozsáhlý průzkum. Mnoho informací se podařilo získat díky návštěvám v osobních archivech významných tvůrců a sběratelů (Jiří Valoch, Jaroslav Šťastný, J. H. Kocman, Milan Grygar, Olga Karlíková a řady dalších), rozhovory s některými z pamětníků, a samozřejmě na základě práce s dalším archívním materiálem (články katalogy).

Bohužel, dočasným závěrem tohoto bádání je poznání, že katalogizace v současnosti velmi roztržštěného materiálu zásadně přesáhla mé možnosti v rámci této práce, neboť materiálu je velmi mnoho a míra jeho zpracování je téměř nulová. V 6. kapitole jsem proto uvedla alespoň základní přehled jednotlivých osobností společně se stručnými charakteristikami jejich aktivit na zkoumaném poli. Součástí reflexe dění na našem území byl také pokus o rekonstrukci a analýzu výstavy Partitury uspořádané Jiřím Valochem v roce 1969. Zjistila jsem, že vzhledem k naprosté absenci dokumentů tuto událost nelze s větší mírou přesnosti rekonstruovat, avšak na základě částečných seznamů, pokusů o studium a analýzu korespondence J. Valocha v předchozím období, a dále komparací s materiálem využitým pro publikaci Partitury stejného autora z roku 1980, lze vytvořit poměrně plastickou představu o podobě této přelomové výstavy.

Průzkum vývoje vztahů a vlivu zahraniční tvorby na českou scénu období šedesátých let, který je pro zkoumanou oblast zcela určující, neboť v českém umění jde o téma víceméně importované, přinesl několik poznatků o kulturních procesech v období uvolňování politických poměrů a otevírání kulturního prostoru v Československu vůči novým impulsům. Především poznatek o tom, že dosud zůstává poměrně málo prozkoumaný rozsah a okolnosti styků představitelů českého umění se zahraničím (kontakty Mikuláše Medka s řadou zahraničních umělců, návštěvy výtvarných umělců i hudebníků v Praze apod.).

Podobně útržkovitá je také představa o vzájemné propojenosti představitelů jednotlivých disciplín – výměna tvůrčích idejí mezi představiteli literární, výtvarné a hudební scény. V této souvislosti je zjevné, že podnětů je mnoho neboť umělci (tak jako kdokoliv jiný), se zpravidla ve svém reálném životě neuzavírali a neuzavírají pouze do bublin svých vlastních oborů a zaměření, ale například své osobní vztahy a tvůrčí (konceptuální) východiska zakládají na svých přirozených

vnitřních afinitách. Mým přesvědčením, které nakonec také určilo základní východisko této práce (intermediální hlediska), je, že tento přirozený stav vnitřní sounáležitosti je obsažen také v konkrétních uměleckých dílech a při jejich reflexi je třeba je zohledňovat na úkor reflexe podle determinující tradiční klasifikace, která nutně vždy vychází z reflexe vývoje předchozího a nemůže tedy efektivně postihnout aktuální konstelaci.

Shodou okolností jsme v jedné z předcházejících kapitol uvedli Marcela Duchampa jakožto autora snad vůbec první novodobé výtvarné partitury, která, ačkoliv nebyla pravděpodobně určena k interpretaci, předznamenala vizuální potenciál notací pro výtvarné umění. Na rozdíl od většiny dalších avantgardních tvůrců grafických partitur (K. P. Rohl, Ponc aj.), u Duchampa se tento prvek dostává do svého přirozeného, z poválečné tvorby nám známého kontextu happeningu, nebo spíše eventy – jde rovněž o malý experimentální útvar, usilující o propojení více uměleckých oblastí.

To, co znamená pro výtvarné umění tvorba Marcela Duchampa, lze zcela analogicky přenést také na pole hudební, respektive na pole hudební grafiky. Duchampovo zveřejnění ready-mades jakožto uměleckých objektů nastolilo teorii umění jakožto univerzálního tvůrčího konceptu, něčeho, co se podobá fyzikálním vlastnostem elektromagnetického pole. Pokud je objekt, akce nebo dostatečně silně nabitý touto „uměleckou energií“, stává se automaticky nositelem umění. Vzhledem k všeobecnému přijetí tohoto pojetí výtvarného konceptu, jakožto dávno etablované umělecké disciplíny, naprostou většinou umělecké, uměleckohistorické i ostatní veřejnosti, je pro nás, výtvarníky či výtvarné teoretiky, mnohem snazší přijmout stejným způsobem také koncept zcela univerzálního, takřka ničím neomezeného pojetí hudební partitury. Pokud nemá většina historiků umění problém přijmout podepsaný sušák na lahve (Duchamp), prázdný rám či *list přilepený páskou k chodníku (Kovanda)* jako umělecké dílo – byť třeba i pod nálepkou „anti-art“, není podle mne důvodu, proč pod oblast „grafických partitur“ nezahrnout jakékoliv dílo, jehož potenciál k interpretaci byl historicky naplněn jeho hudební realizací (akustickou nebo myšlenou).

Z tohoto pohledu jsou mnohem lépe pochopitelné a akceptovatelné pokusy výtvarníků, zabývajících se od přelomu 50. a 60. let 20. století vytvářením vlastních, zcela nehudebních hudebních grafik. Theodor W. Adorno

v Estetické teorii (1970) v reakci na tvorbu Marcela Duchampa, který byl zřejmě prvním, kdo (asi v roce 1914) použil termín anti-art v souvislosti s ready-mades uvedl, že „...even the abolition of art is respectful of art because it takes the truth claim of art seriously.“

## 6.1 Definice partitur

Na počátku této práce stál základní axiom, říkající, že Grafická partitura je způsob zvukového zápisu, využívající netradiční zobrazovací prostředky.

Jakýkoli další přidaný predikát se, z hlediska široké škály variant tohoto fenoménu, zdál být diskutabilní.

Na základě poměrně obsáhlého zkoumání (v rámci této práce) těchto mnohotvárných vztahů mezi *partiturou* a určitou formou fyzické nebo abstraktní reality (například zvuku), se nyní mohu pokusit o formulaci vlastní definice.

### **Otázky, jež jsem si položila v úvodu, byly tyto:**

„Musí partitura splňovat sémiotickou funkci buď záznamovou (retrospektivní) nebo návodnou (prospektivní), případně obě?“ Podotázkou předchozí je pak otázka, zda partitura musí být realizovatelná, – alespoň v myslí – respektive realizovaná, způsobem nezaměnitelným s jinou partiturou, aby se vůbec partiturou stala? Z čeho totiž jinak poznáme, že jde o partituru?

Pokud se v tomto bodě budeme chtít shodnout s naprostou většinou v této práci zmíněných sémioticky uvažujících estetiků či teoretiků hudby (Goodman, Doubravová, Loudová), musíme na tuto otázku pravděpodobně odpovědět kladně. Zopakujme si, co k tomuto uvádí Goodman: „Z akustického hlediska je podstatným kritériem notace interpretační kvalita“, kterou Goodman identifikuje se záznamem (se všemi jeho sémiotickými hledisky<sup>177</sup>).

Poněkud problematickým momentem je zde vztah mezi hudebním a výtvarným aspektem partitury (notace):

Jak jsme uvedli, obě východiska – tedy hudební i výtvarné – mají své

---

<sup>177</sup> Viz Goodmann 2007, s. 195: „Základní charakteristikou uměleckých děl je jejich znaková (symbolická) funkce.“ Kubalík 2012, s. 93.

principiální, byť obtížně definovatelné nároky: Goodman k tomuto určuje základní kritéria pro poznání uměleckého díla (čtyři druhy symbolizace): „Víme, že umělecké dílo či jeho provedení vykazují jednu nebo více z jistých referenčních funkcí: zobrazení, popis, exemplifikaci a expresi.“

Po prozkoumání velkého množství materiálu z oblasti hudebního i z oblasti výtvarného, zejména experimentálního umění, lze konstatovat, že nejenže, jak jsme si povšimli hned v úvodu, se v popisech nových směrů umění opakovaně vyskytuje pojem *konceptuální* – a to jak z pozice hudební, tak z hlediska výtvarné a zdá se tedy, že ono *konceptuální* je společné pro obě (vizuální i akustické) východiska.

Během práce jsme zaznamenali, že prvky, které se v obou těchto oblastech objevují, skutečně souvisí s naší definicí konceptuálního umění: obsahují tedy principy aleatorní, otevřenost formy a otevřenost, nebo dokonce aktivní přístup vůči realitě (tyto vlastnosti jsme rovněž stanovili v úvodu a zkoumali dále v kapitole 3.) Podoby konceptu v obou oblastech jsou zřejmé: kategorie aleatorních konceptuálních partitur, které redukují roli interpreta (pokud je vůbec zapotřebí) na prostředníka určitých mechanických procesů podle více či méně přesných pokynů, jsou z hlediska experimentální hudby obvykle přijímány jako zcela relevantní. O výtvarném pojetí konceptu se zde myslím není třeba rozepisovat.

Problémem je, že například v Goodmanově pojmovém aparátu se nevyskytuje pojem konceptuální – kam tedy v rámci jeho estetické teorie lze konceptuální dílo umístit? Možná, (ale nevím to jistě), že by také Goodman a Mukařovský na uvedenou definici přistoupili (o Adornovi nemluvě) neboť i součástí jejich estetických teorií je analogická idea: „...jak pro Goodmana, tak i pro Mukařovského, „status estetického znaku (- tedy i uměleckého díla) vlastností přechodnou, kterou může určitá věc či událost nabýt a posléze zase ztratit. (...) Konstitutivní komponentou je zde subjekt v roli vnímatele, interpreta. Věci samé přísluší pouze role nosiče význam, který sám o sobě, aniž by k němu přistoupil jeho příjemce, někdo, kdo jej bude dešifrovat, jednoduše není.“

(...) „Nápadným rysem symbolizace (...) je, že může nastat a zase pomínout. Objekt může symbolizovat různé věci v různých obdobích a jindy zase nemusí symbolizovat nic. (...) To, že a jak nějaký objekt nebo událost fungují jako dílo, vysvětluje, jak prostřednictvím jistých modů reference mohou takto fungující objekty či události přispívat k představě a k vytváření světa.“

Mukařovský také v jedné z mnoha svých formulací této myšlenky tvrdí: „Hodnota platí pro někoho; bez toho ji nelze myslit, to je obsaženo již v jejím pojmu. (...) Odmítli jsme možnost pokládat hodnotu za reální vlastnost objektu, když jsme konstatovali účast subjektu.“

Mukařovský dále (Kubalík s. 99): „A tak výchozí otázka pro nás zní: co je funkce viděná „ze stanoviska subjektu“ ? (...). Definice pak bude znít: „Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu.“ Kubalík ještě zmiňuje citát Richarda Shustermana ve jeho studii *Konec estetické zkušenosti* (1997): „naše estetické uchopování světa je radikální porozumění, jež spočívá v „přetváření světa prostřednictvím díla a díla prostřednictvím světa“.

Problémem grafických partitur, jakožto díla intermediálního tedy je, že musí splnit jak kritéria stanovená zde pro umělecké dílo jako takové (například vizuální nebo konceptuální), tak musí dostát funkci interpretační a tedy splnit kritérium notace (záznamu).

Po prozkoumání množství materiálu a také interpretačních přístupů (viz výše), se mi zdá, že každé dílo svou interpretační funkci získává na základě různých principů. Tyto okolnosti jsou v zásadě trojího druhu: jednak společensko-kulturní, tedy dané konvencí (takto umělecké dílo, respektive partitura „vypadá“ – ve smyslu očekávání) nebo konkrétním kontextem (předmět byl označen jako umělecké dílo, respektive dílo bylo označeno jako partitura) nebo (a to je zřejmě nejpodstatnější) vnitřním *stavem* interpreta.<sup>178</sup>

K poslednímu principu zde znovu uvedu část citátu z Koubovy analýzy interpretace u Heidegra z kapitoly 3:

„Každá skutečná zkušenost (...) se vyznačuje tím, že mezi cizím a vlastním nelze – v rámci této události – vést hranici, protože sám význam „vlastního“ a „cizího“ se tu mění... Rozumíme cizímu natolik, nakolik proměňuje naše rozumění.“ „Ve světě uměleckého díla nebo v určitém pojetí světa v díle filosofickém, tak interpretace nalézají konkrétní a produktivní podobu vzájemné odkázanosti dvou různých kontextů, které bychom mohli označit také za vztah kontextu vrženosti a rozvrhu. V tomto smyslu je opravdová interpretace vždy rozuměním situovanosti samé, to znamená určitým porozuměním světu jako

---

<sup>178</sup> Kubalík 2012

takovému.<sup>179</sup>

Pokud však původní podmínku nutnosti interpretace notace (Goodman a další) konfrontujeme s hledisky teorie konceptuálního umění, musíme konstatovat, že si tato hlediska odporují.

Z hlediska výtvarného umění, lze konstatovat, že grafická partitura často spíše bezděčně přejímá určitý kód nebo schéma hudební notace (vizuální prvky hudební notace, její vnitřní strukturu atd.) a přenáší je do kontextu vlastních tvůrčích a estetických zákonitostí. Tento nový rámec, zohledňující množství příznaků a vztahů, jež jsou typické pro oblast výtvarného umění – avšak nikoliv interpretační systém – vzdaluje charakter grafických partitur charakteru hudebního záznamu. Přesto si díky své experimentální povaze si může ponechat významný potenciál hudební realizace.

Někdy však nejsou přítomny jakékoliv, byť jen vnějškové, příznaky notace.

Jak například jednoznačně určit záznamovou (interpretační) hodnotu vrcholně abstraktní, nicméně také konceptuální malby Milana Grygara Antifona z roku 2014? Vzhledem k tomu, že jsem v nedávné době byla sama přítomna její interpretaci (přikládám zde také její technickou – pomocnou partituru, vytvořenou pro potřeby koncertu interpretujícími hudebníky ze souboru Mo-Ensemble), vím zcela jistě, že ji tito hudebníci za partituru považují.

Východiskem z této situace je podle mne jediná možná odpověď:

Konceptuální, ale také interpretační potenciál partitury se nenachází uvnitř tohoto obrazu, nýbrž někde docela jinde. Stejně jako u Duchampova Sušáku, je třeba přistoupit na relativitu kritérií, jež společně ve velmi subtilní vzájemné interakci, vytvářejí požadovanou „intermediální“ estetickou funkci.

Na základě vlastní empirické úvahy se mi v mentálním prostoru této práce přenesla od esenciálního pojetí uměleckého díla k teorii kontextuální podstaty, jež byla pochopitelně už dávno definována známými estetiky. Možnost definovat umění jeho kontextuálním rámcem a propojení teorie a definice umění považoval například Arthur Danto na rozdíl od anti-esencialistů za zcela zásadní pro úspěšnou identifikaci uměleckých a ne-uměleckých objektů. Danto a následně i Georg Dickie

---

<sup>179</sup> viz Kouba 1997

se pokusili definovat umění na základě jeho nezjevných vztahových atributů existujících mimo umělecké dílo.

Nicméně, tímto konstatováním získává tato práce jistý konceptuální potenciál, což mě vcelku uspokojuje.

## Seznam vyobrazení

- Obrázek č. 1 Abbé Castel: Musique oculaire, 1770  
Obrázek č. 2 Marcel Duchamp: Erratum musical, 1913  
Obrázek č. 3 Francis Picabia: La Musique est comma la peinture, 1913–16  
Obrázek č. 4 Marcel Duchamp: Bilboquet, 1910  
Obrázek č. 5 Marcel Duchamp: 3 Stoppages étalon, 1913–14, replika 1964  
Obrázek č. 6 Luigi Russolo: Intonarimori  
Obrázek č. 7 Newtonovy kruhy, 1923  
Obrázek č. 8 František Kupka: Dvoubarevná fuga, 1912  
Obrázek č. 9 Robert Delaunay: Simultaneous Windows on the City, 1912  
Obrázek č. 10 Robert Delaunay: Rytmy bez konce, 1934  
Obrázek č. 11 Vasilij Kandinskij: Kompozice VII  
Obrázek č. 12 László Moholy-Nagy: Z IV  
Obrázek č. 13 László Moholy-Nagy: Kompozice A II, 1924  
Obrázek č. 14 Piet Mondrian: Kompozice, č. 6, 1914  
Obrázek č. 15 Kazimir Malevič: Žlutá, oranžová a zelená, 1914  
Obrázek č. 16 Zdeněk Pešánek: Pohled na první spektrofon, 1924–25; Studie ke světelnému klavíru, 1925–28  
Obrázek č. 17 Zdeněk Pešánek: Skica barevné stupnice pro první spektrofon, 1923; Schéma zapojení světelného klavíru, 1925; Studie ke světelnému klavíru  
Obrázek č. 18 Zdeněk Pešánek: Světelně kinetická plastika z Edisonovy transformační stanice v Praze, 1929–30  
Obrázek č. 19 Ludwig Hirschfeld-Mack: Reflektorische Lichtspiele. Dreiteilige Farbenonatine Ultramarin-Grün, 1924  
Obrázek č. 20 Ludwig Hirschfeld-Mack: Farb-Licht-Spiel, kolem 1923  
Obrázek č. 21 Viking Eggeling: Diagonal Symphony, 1923–24  
Obrázek č. 22 Viking Eggeling: Diagonal Symphony, 1923–24  
Obrázek č. 23 Irena a Karel Dodalovi: Hra bublinek, 1937  
Obrázek č. 24 Kurt Kranz: Projekt pro abstraktní barevný film  
Obrázek č. 25 Johannes Itten: Farbenkugel in 7 Lichtstufen und 12 Tönen, 1921  
Obrázek č. 25 Johannes Itten: Die Begegnung, 1916  
Obrázek č. 27 Johannes Itten: Turm des Feuers, 1920  
Obrázek č. 28 Karl Peter Röhl: Partitura, 1926  
Obrázek č. 29 Alois Bílek: Kompozice, 1913–14; Melodie do temné modré a disharmonie, 1913  
Obrázek č. 30 Alois Bílek: Radost těžce nad smutkem vítězí, 1914; Kompozice, 1914  
Obrázek č. 31 Arne Hošek: Rukopis souvislostí, barev a tónů, 1932  
Obrázek č. 32 Arne Hošek: Kresba č. 35, 30. léta 20. století  
Obrázek č. 33 Miroslav Ponc: Kresba, kol. 1925  
Obrázek č. 34 Miroslav Ponc: Chromatická turbina v osminotónech, ko. 1925  
Obrázek č. 35 Miroslav Ponc: Skica k barevné filmové hudbě, kol 1925  
Obrázek č. 36 Arne Hošek: Rukopis souvislostí, barev a tónů 1932  
Obrázek č. 37 Arne Hošek: Rukopis souvislostí, barev a tónů 1932  
Obrázek č. 38 Edgar Varese: Spiral Drawing, Diagram for „Poeme électronique“  
Obrázek č. 39 Karlheinz Stockhausen: Studie 2  
Obrázek č. 40 Iannis Xenakis: Metastaseis I  
Obrázek č. 41 John Cage: Cartridge Music  
Obrázek č. 42 John Cage: Variations I, 1958  
Obrázek č. 43 Earl Brown: December 1952



- Obrázek č. 44 Anestis Logothetis: Styx, 1968  
 Obrázek č. 45 Hashagen: Cymbalon  
 Obrázek č. 46 Ferdinand Kriwet: Sehtexte nr. XIV  
 Obrázek č. 47 Robert Leonard Moran: Four Visions [2+3], 1963  
 Obrázek č. 48 Boguslaw Schaeffer: PR – I VIII, 1972  
 Obrázek č. 49 Milan Grygar: Akustická kresba, 1965  
 Obrázek č. 50 Milan Grygar: Akustická kresba, 1969  
 Obrázek č. 51 Milan Grygar: Partitura VZOREC, 1969  
 Obrázek č. 52 Olga Karlíková: Záznamy ptačího zpěvu: slavík, sýkora, drozd, slavík  
 Obrázek č. 53 Jiří Kolář: Partitura pro auditivní báseň na jméno Baudelaire  
 Obrázek č. 54 Jiří Kolář: Analfabetogram, 1962  
 Obrázek č. 55 Milan Knížák: 80. léta 20. stol.  
 Obrázek č. 56 Milan Knížák: Destroyed Music, 1980  
 Obrázek č. 57 Milan Knížák: n!, 1973  
 Obrázek č. 58 Milan Knížák: n!, 1973  
 Obrázek č. 59 Milan Knížák: n!, 1973  
 Obrázek č. 60 Jiří Valoch: Cvičení ze sémiotiky  
 Obrázek č. 61 Jiří Valoch: Partitura 27.4.1968  
 Obrázek č. 62 Milan Adamčiak: Duo pro dva libovolné nástroje, 1965  
 Obrázek č. 63 Milan Adamčiak: Cytogamia, 1966  
 Obrázek č. 64 Milan Adamčiak: Mosaica per organo, archi e percussioni, 1968  
 Obrázek č. 65 Milan Adamčiak: Würtelspiel + variation 1 für John Cage, 1964  
 Obrázek č. 66 Milan Adamčiak: Pinpongový míček etc., 1969  
 Obrázek č. 67 Aleš Lamr  
 Obrázek č. 68 Pavel Rudolf  
 Obrázek č. 69 Richard Brun: Grafická hudba  
 Obrázek č. 70 Jan Steklík, Jiří Valoch: Musica per pianoforte  
 Obrázek č. 71 Václav Vokolek  
 Obrázek č. 72 Karel Adamus: Básně – partitury, 70. léta 20. století  
 Obrázek č. 73 Jan Kubíček: Linie a pohyb ve čtvercích, 1969  
 Obrázek č. 74 Dalibor Chatrný: Grafická partitura – 1969–70  
 Obrázek č. 75 Jan Wojnar  
 Obrázek č. 76 Pavel Rudolf  
 Obrázek č. 77 Pavel Rudolf: Čtverec  
 Obrázek č. 78 Pavel Holouš  
 Obrázek č. 79 Zdeněk Kučera  
 Obrázek č. 80 Milan Dobeš  
 Obrázek č. 81 Kupkovič: „...“  
 Obrázek č. 82 Webern: op. 24 a 28  
 Obrázek č. 83 Milan Grygar: Antifona 2014  
 Obrázek č. 84 Jaroslav Pokorný-Šťastný: Bez názvu, 70. léta 20. stol.  
 Obrázek č. 85 Jan Steklík, Propálená paramusica, 1963  
 Obrázek č. 86 Karel Adamus, Až do konce, 1973  
 Obrázek č. 87 Ladislav Kupkovič, Maso kříže, 1961–1962  
 Obrázek č. 88 Jan Wojnar, Skladba pro svislou plochu, 1980

## **Bibliografie:**

Adorno 1940/41

Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Dessen 1940/41.

Adorno 1978

Th. W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, in, *Musikalische Schriften*, Bd. III (Gesammelte Schriften, Bd.16), Frankfurt a. M., 1978

Adorno 1997

Theodor Adorno, *Estetická teorie*, Praha 1997.

Alberro – Stimson 1999

Alexander Alberro and Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, 1999.

Allen 2006

Stan Allen, Trace Elements, in: *Tracing Eisenman: Peter Eisenman Complete Works*, ed. by Cynthia Davidson, Rizzoli: New York, 2006, s. 49-65.

An Anthology of Noise 2001

*An Anthology of Noise & electronic Music (first a-chronology 1921–2001)*, Vol 1: Russolo, Walter Ruttmann, Pierre Schaeffer, Henri Pousseur, Gordon Mumma, Anguse McLise, Tony Conrad, John Cale, Philip Jack, Otomo Joshihide, Sonic Youth, ed. Guy Marc Hinant, Sub Rosa, rok. 2001.

Aristoteles 1984

Aristoteles, O vnímání a vnímatelném, in: *Člověk a příroda*, Svoboda, Praha 1984.

Art in Theory 2003

*Art in Theory, 1900-2000: an Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison, Paul Wood (eds.), Malden: Blackwell, Oxford 2003

Báseň, obraz 1997

*Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), ed. Josef Híršal, Praha 1997.

Bednárčík 1969

Ondřej Bednárčík, Grafický prvek v díle B. Scháffera, in: *Opus musicum 1969*, s. 172.

Bek 1964

Josef Bek, *Impresionismus a hudba*, Praha 1964.

Bek 1964b

Josef Bek, John Cage v Praze, *Hudební rozhledy*, 1964, č. 19

Belting 2000

Hans Belting, *Konec dějin umění*, Mladá fronta, Praha 2000.

- Beil – Kraut 2012  
Ralf Beil, Peter Kraut (eds.), *House Full of Music, Strategien in Music und Kunst*, Darmstadt, 2012.
- Bílek s. d.  
Alois Bílek, *Výňatek z přednášky o barvách*, separát z neurčeného časopisu 30. let, Archiv Národní galerie v Praze.
- Bitrich 2001  
Tomáš Bitrich, *Alternativní kultura*, ed. Josef Alan, Lidové noviny, Praha 2001.
- Bláha 2007  
Jaroslav Bláha, *Křižovatka geneze moderního malířství a hudby*, PedF UK, Praha 2007.
- Borecký 1996  
Vladimír Borecký, Václav Svoboda Plumlovský, *Co složím, to mám*, Torst, Praha 1996.
- Braun 1924  
N.Braun, Erlösung im Licht, *Der Sturm* 15, 1924, č. 2, s.113
- Bregantová – Bydžovská – Dufek 2005  
Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Antonín Dufek, in: *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, edd. Rostislav Švácha – Marie Platovská, Academia a Ústav dějin umění AV ČR, Praha 2005.
- Bregantová – Dufek – Hlaváček 2007  
Polana Bregantová – Antonín Dufek – Josef Hlaváček, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000 VI/1.*, edd. Rostislav Švácha – Marie Platovská, Academia, Praha 2007.
- Busoni 1907  
Ferruccio Busoni, *Nová estetika hudby*, 1907.
- Cage 1969  
John Cage (ed.), *Notations*, Something Else Press. New York 1969.
- Cage 1994  
Marjorie Perloff, Charles Junkerman (eds.), *John Cage: composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.
- Cage – Feldman 1996  
John Cage, Morton Feldman, *Rozhlasové happeningy I–V*, přel. Jozef Cseres, 1996.
- Crowley –Muzyczuk 2012  
David Crowley, Daniel Muzyczuk, *Sounding the Body Electric* (kat. výst.), Lodž/Londýn, 2012.
- Cseres – Adamčiak 1992  
Jozef Cseres, Milan Adamčiak, *Profil súčasného výtvarného umenia*, 1992, č. 24.

- Cseres 1992  
Jozef Cseres, *Milan Grygar: Akustické kresby a partitúry* (kat. výst.), Nové zámky 1992.
- Cseres – Murín 2010  
Jozef Cseres – Michal Murín, *Od analogového k digitálnému... Nové pohľady na nové umenia v audiovizuálnom veku*, Banská Bystrica 2010.
- Cseres – Weckwerth 2012  
Jozef Cseres - Georg Weckwerth, eds. 2012. *Membra Disjecta for John Cage. Wanting to Say Something about John* (kat. výst.), Praha: DOX, Ostrava: Galerie výtvarného umění v Ostravě, Praha 2012.
- Černík 1930  
Adolf Černík (ed.), *Světlo a výtvarné umění*, Praha 1930.
- České umění 1998  
*České umění 1900–1990*, (katalog ze sbírek GHMP, Dům u Zlatého Prstenu), Praha 1998.
- České umění 2000  
*České umění 1939–1999, Programy a impulsy*, sborník symposia, Vědecko-výzkumné pracoviště AVU v Praze, Praha 2000.
- Danto 1998  
Arthur C. Danto, *Konec umění*, *Estetika*, 1/1998, Praha.
- Davies– Lawson – Regan 1986  
Hugh Davies, Julie Lawson, Michael Regan, *Eye Music, The Graphic Art of New Musical Notation*, Arts Council, Londýn, 1986.
- DČVU 1998  
*Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938 IV/2*, edd. Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová, Academia, Praha 1998.
- Dipingere la musica 2001  
*Dipingere la musica, Musik in der Malerei von 1500 bis 1700* (kat. výst.), Kunsthistorisches Museum, Wien 2001.
- Doubravová 1982  
Jarmila Doubravová, *Hudba ve výtvarném umění*, Praha 1982.
- Duchamp/Man Ray/Picabia 2008  
Duchamp/Man Ray/Picabia (kat.výst.), Mundy, Jennifer, (ed.), Tate, London 2008.
- Evarts 1968  
John Evarts, *The New Musical Notation – a Graphic Art?*, *Leonardo*, 1968, č. 1, Cambridge 1968.
- Fluxus East 2007  
*Fluxus East*, katalog výstavy, Berlin 2007.

- Geršová 1991  
Jana Geršová, Rozhovor s M. A., *Profil*, 1991, č. 1.
- Goebels 1972  
Franzpeter Goebels, Gestalt und Gestaltung musikalischer Grafik, *Melos*, 1972, č. 39, s. 23.
- Goethe 1810  
Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre*, 2 vyd. Cotta, Tübingen 1810.
- Golding 2003  
John Golding, *Cesty k abstraktnímu umění*, Barrister &Principal, Jihlava 2003.
- Goodman 2007  
Nelson Goodman, *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*, Academia, Praha 2007.
- Grögerová – Hiršal 1999  
Bohumila Grögerová – Josef Hiršal, *Akce, slovo, pohyb, prostor*, (kat.výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1999.
- Grögerová – Hiršal 2007  
Bohumila Grögerová a Josef Hiršal, *Let let. Pokus o rekapitulaci*, Praha 2007.
- Groh 1972  
Klaus Groh (ed.), *Aktuelle Kunst aus Osteuropa*, Köln 1972.
- Gruša 1991  
Jiří Gruša, *Jan Koblasa – Sochy* (kat. výst.), Praha 1991 / Hamburg 1991.
- Grygar Milan 1991  
*Milan Grygar* (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze 1991.
- Grygar Milan 1992  
Milan Grygar, *Mezi viděním a slyšením* (kat. výst.), Dortmunder Kunstverein, Kabinet české grafiky, 1992.
- Grygar Milan 1999  
Milan Grygar, *Obraz a zvuk* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Gema Art, Gallery, 1999.
- Grygar Milan 2001  
*Milan Grygar: Obraz a barva* (kat. výst.), Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice 2001.
- Grygar Mojmir 1996–1999  
Mojmír Grygar, *Jak se čte kresba, 1996–1999*, (strojopis), nestr.
- Grygar Mojmir 2008  
Mojmír Grygar: *O srovnávací sémiotice umění* in : VYBRANÉ KAPITOLY Z INTERMEDIALITY, edd. Jan Schneider – Lenka Krausová, Univerzita Palackého v Olomouci 2008, s. 33–48.

- Grygar – Paclt 1966  
Mojmír Grygar – Jaromír Paclt, *Milan Grygar: nová kresba*, Galerie bratří Čapků, Praha 1966.
- Guercio 1991  
G. Guercio (ed.) *Joseph Kosuth, 1966–1990*, MIT Press, 1991.
- Guštar 2007  
Milan Guštar, *Elektrofony - Historie, Principy, Souvislosti, Část I: Elektromechanické nástroje*, Praha 2007.
- Hába 1925  
A.Hába, *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*, Praha 1925.
- Hába 1930  
A. Hába, *Scénická hudba M.Ponce, Národní divadlo 7, č.44, 14.6.1930, s.7*
- Haldemann 2006  
Matthias Haldemann, *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch*, Wien 2006.
- Halířová 1991  
Marie Halířová, *Karel Nepraš (kat. výst.)*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1991.
- Hanslick 1854  
Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Lipsko 1854 a pozdější vydání.
- Harrison – Wood – Gaiger 1998  
Charles Harrison - Paul Wood – Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory 1815–1900. An Antology of Changing Ideas*, London 1998.
- Haubenstock 1971  
Roman Haubenstock, Ramati, *Zwischen Traum und Computer, Wort und Wahrheit*, 1971, č. 26, s. 39.
- Hauer 1924  
J. M. Hauer, *Eine Erwiderung auf den Artikel „Unmaterielle Klangfarbe“*, von A.Jemnitz, *Das Kunstblatt* 8, 1924, č. 6, s. 252
- Hauser 2005  
Michael Hauser, *Moderna a negativita*, Filosofia, Praha 2006.
- Hauser 2007  
Michael Hauser, *Co dělat v umění?, Sešity pro umění, teorii a příbuzné směry 3/2007*, Praha.
- Havránek 1999  
Vít Havránek (ed.), *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let*, (kat. výst.), GHMP, Praha 1999

Hayes 1994

N. Katherine Hayes, *Chance Operation: Cagean paradox and Contemporary Science*, in: Marjorie Perloff, Charles Junkerman (eds.), *John Cage: composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 226-241.

Heidegger 1988

Ontologie (Hermeneutik der Faktizität). GA, sv. 63, V. Klostermann, Frankfurt n. Mohanem 1988.

Herzfeld 1966

Friedrich Herzfeld, *Musica nova*, Mladá fronta, Praha 1966.

Herzog 1964

Petr Herzog (ed.), *Nové cesty hudby*, Praha 1964.

Higgins 1967

Dick Higgins, Against Movements, The something else Newsletter, vol 1., No. 6, New York 1967.

Higgins 1967

Dick Higgins, Statement on Intermedia, in: Wolf Vostell (ed.): *Dé-coll/age (décollage) \* 6*, Typos Verlag, Frankfurt – Something Else Press, New York 1967.

Hiršal 1967

Josef Hiršal; Bohumila Grögerová (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku: výběr z esejí, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. Století*, Československý spisovatel, Praha 1967.

Hlaváček 2001

Josef Hlaváček, *Milan Grygar: Obraz a barva* (kat. výst.), Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice 2001.

Hlaváčková 2011

Miroslava Hlaváčková, *Olga Karlíková*, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Louny 2011

Chadová 1994

Anna Chadová, Petrof, Schulhoff, Pešánek a barevný klavír, *Hudební nástroje XXXI*, č. 3, Hradec Králové 1994, s. 146–149.

Chalupecký 1906

Jindřich Chalupecký, *Hudba barev*, Praha 1906.

Chalupecký 1978

Jindřich Chalupecký, *Duchampovské meditace*, Praha 1978.

Chalupecký 1980

Jindřich Chalupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, Jazzpetit, Příbram 1980.

Chalupecký 1990

Chalupecký Jindřich, *Na hranicích umění*, Praha 1990.

Chalupecký 1994

Chalupecký Jindřich, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994.

Chalupka 2011

Ľubomír Chalupka, *Slovenská hudobná avantgarda: Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*, Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava 2011.

Chytilová 2002

Jana Chytilová, *Odseknout se od průměru*, *Art & Antiques*, léto 2002, č. 1.

Jirousová 1991

Věra Jirousová, *Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu*, Galerie moderního umění Hradec Králové 1991.

Judlová – Lahoda – Nešlehová 1994

Marie Judlová – Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová, *Ohniska znovuzrození*, České umění 1956–1963, Galerie hlavního města Prahy a AV ČR 1994.

Kabeláč 1969

Miloslav Kabeláč, *Elektronické konfrontace*, *Hudební rozhledy* XXII/1969.

Kagel 1960

Mauricio Kagel, *Translation Rotation*, Wien 1960.

Kahn 1999

Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in Arts*, MIT Press, Cambridge 1999.

Kandinsky 1994

Kandinsky, Wassily, *Complete Writings on Art*, ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Da Capo, New York 1994.

Kandinsky 1998

Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění*, Praha 1998.

Kandinsky 2000

Wassily Kandinsky, *Bod – linie – plocha*, Triáda, Praha 2000.

Karkoschka 1966

Erhardt Karkoschka, *Das Schriftbild der neuen Music*, Celle 1966.

Kasarda 1996

Martin Kasarda – Adamčiak, M.: *Nechcel by som byť vosková figurína*, *Dotyky*, 1996, č. 7.

Kelly 2011

Caleb Kelly (ed.), *Sound. Documents of Contemporary Art*, New York 2011.

Kesner 1997

Ladislav Kesner, *Vizuální teorie*, Praha 1997.



- Kesner st. – Assmann 1999  
Ladislav Kesner st. – Petr Assmann et al., *Alfréd Kubín*, Správa Pražského hradu, Gema art, 1999.
- Klee 1999  
Paul Klee, *Pedagogický náčrtník*, Triáda, Praha 1999.
- Klee 2000  
Paul Klee, *Vzpomínky, deníky, esej, Arbor vitae*, Praha 2000.
- Klimešová 1997  
Marie Klimešová, *Alena Kučerová*, Praha 2006.
- Knížák 1989  
Milan Knížák: *Broken Music*, in *Broken Music, artists' recordworks*, Berlín 1989
- Koblasa 2002  
*Jan Koblasa, Záznamy z let padesátých a šedesátých*, Brno 2002.
- Koblasa – Jirousová 2005  
Jan Koblasa – Věra Jirousová, *Šmidrové, Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky*, Fontána, Olomouc 2005.
- Kofroň 1987  
Petr Kofroň (ed.), *Th. W. Adorno*, (samizdat), Praha 1987.
- Kofroň – Smolka 1996  
Petr Kofroň – Martin Smolka, *Grafické partitury a koncepty*, Olomouc/Praha 1996.
- Kohoutek 1965  
Ctirad Kohoutek. *Novodobé skladebné směry v hudbě*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.
- Konečný 1970  
Dušan Konečný, *Kinetismus*, Bratislava 1970.
- Koreň 2011  
Daniel Koreň, *Milan Adamčiak: život ako umenie, umenie ako život*, (bakalářská diplomová práce), Brno 2011.
- Kostelanetz 2000  
Richard Kostelanetz, *John Cage: writer: selected texts*, Schirmer Trade Books, New York 2000.
- Kouba 1997  
Kouba Pavel, *Kritérium interpretace*, in: *Logos a svět. Sborník k sedmdesátinám L. Hejdánka a J. S. Trojana*, OYKOYMENH, Praha 1997.
- Koutná 2013  
Jana Koutná, *Musica nova 1969: analýza vybraných skladeb prvního ročníku soutěže konkrétní a elektronické hudby*, Magisterská diplomová práce, Masarykova univerzita v Brně 2013

- Kovář 1971  
Ján Kovář, O hudobnej grafike, *Hudobný život*, 1971, č. 5.
- Králíková 2009  
Eva Králíková, *Jazzová sekce a výtvarné umění*, (bakalářská diplomová práce), Masarykova univerzita Brno 2009.
- Krátká 2013  
Eva Krátká (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Host, Brno 2013.
- Kříž 1965  
Jan Kříž, *Šmidrové* (kat. výst.), Galerie umění Ostrov nad Ohří 1965.
- Kříž 1967  
Jan Kříž, *Estetika Divnosti, Výtvarné umění XVII*, 1967, č.1, s. 1–13.
- Kříž 1968  
Jan Kříž, *Šmidrové* (kat. výst.), Špálova galerie, Praha 1968.
- Kříž 1970  
Jan Kříž, *Šmidrové, Obelisk*, Praha 1970.
- Kubalík 2012  
Štěpán Kubalík, *Estetický znak u Nelsona Goodmana a Jana Mukařovského*, in *Studie k filosofii Nelsona Goodmana*, Ludmila Dostálová, Tomáš Marvan (eds.), *Filosofický časopis*, Filosofický ústav AVČR, Praha 2012, s. 91-111.
- Kubler 1962  
Kubler Georg, *The Shape of Time, Remarks on the History of Thinks*, New Haven and London 1962.
- Kupka 1999  
František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Brody, Praha 1999.
- Langer 1998  
Susane K. Langer, *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*, trans. Jozef Cseres, 1998.
- Larvová 1994  
Hana Larvová, *John Cage, François Morellet, Milan Grygar: Otevřená forma* (kat. výst), Dům U kamenného zvonu 1993–1994, Praha 1994.
- Larvová 2009  
Hana Larvová, *Milan Grygar*, Praha 2009.
- Lébl 1970  
Vladimír Lébl, *O mezních druzích hudby*, in: *Nové cesty hudby II*, Praha 1970.
- Les Six 2000  
"Les Six". Satie, and Cocteau by Stéphane Villemin. *XXth Century*, September 1, 2000.
- Licht 2007  
Alan Licht, *Sound Art: beyond music, between categories*, New York 2007.

Ligeti 1965

G. Ligeti: Neue Notation - Kommunikationsmittel oder Selbstzweck? In: Ernst Thomas (ed.) *Notation Neuer Music, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX*. Mainz 1965, s.35-40.

Loudová 1998

Ivana Loudová, *Moderní notace a její interpretace*, HAMU, Praha 1998.

Mach 1999

Jan Mach, *Karel Nepraš: Iron Story*, Galerie Peron, Praha 1999.

Manifesty 2010

Martin Bernátek, Kateřina Krejčová, Martin Mazanec, Matěj Strnad (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba*, Pastiche Filmz, Olomouc 2010.

Mann 1986

Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mladá fronta, Praha 1986 (překlad H. Karlach).

Matulová 2008

Jana Matulová, 2012. *Barevná hudba* (bakalářská práce), Masarykova univerzita, Brno 2008.

Matulová 2012

Jana Matulová, 2012. *Mezi obrazem a zvukem. Grafické partitury a jejich význam v současném audiovizuálním umění* (diplomová práce), Masarykova univerzita, Brno 2012.

Matuščík 1994

Radislav Matuščík, *Predtým 1964–1971. Prekročenie hraníc* (kat. výst.), Považská galéria umenia, Žilina 1994.

Maur 1985

Karin von Maur (ed.), *Vom Klang der Bilder. Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Munich 1985.

Maur 1999

Karin von Maur, *The Sound of Painting: music in modern art*, Munich 1999.

McLuhan 2011

Herbert Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: extenze člověka*, Mladá fronta, Praha 2011.

Mistr Eckardt 1993

*Mistr Eckhardt a středověká mystika*, uspořádal Jan Sokol, překl. Lenka Karfíková, Miloš Dostál a Jan Sokol, Vyšehrad, Praha 1993.

Moholy-Nagy 1923

L.Moholy-Nagy, *Neue Gestaltung in der Musik, (Möglichkeit des Grammophons)*, *Der Sturm*, 14, č.37, červenec 1923.

Moholy-Nagy 2000

*Laszlo Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film*, Berlin 2000.

- Moholy-Nagy 2006  
László Moholy-Nagy, *Color in transparency, Photographic experiments in color 1934–1946*, Göttingen 2006.
- Mojžíš 1985  
Vojtěch Mojžíš, *Netradiční notační postupy v tvorbě soudobých českých skladatelů*  
(diplomová práce), Praha 1985.
- Mondrian 2002  
Piet Mondrian, *Lidem budoucnosti*, Triáda, Praha 2002.
- Morganová 1999a  
Pavína Morganová, „České akční umění 60. let v dobovém tisku,” in: *Akce, slovo, pohyb, prostor / Experimenty v umění šedesátých let*, Vít Havránek, ed., Galerie hl. m. Prahy, Praha 1999, pp. 54–60.
- Morganová 1999b  
Pavína Morganová, *Akční umění*, Votobia, Olomouc 1999.
- Morganová 2013  
Pavína Morganová, „Smysl slova spočívá v jeho použití, Jiří Kolář – Yoko Ono“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2013, č. 15.
- Moritz 1987  
William Moritz, *Der Traum von der Farbenmusik*, in: Veruschka Bódy – Peter Weibel (edd.), *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Cologne 1987, s. 17n.
- Motte-Haber 1990  
Helga de la Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst*, Laaber 1990.
- Murin 1991  
Michal Murin, Transmusic comp., *Slovak Music*, 1991, č. 2.
- Murin 1995  
Michal Murin, *Avalanches 1990–95*, Bratislava 1995.
- Murin 1998  
Michal Murin, Klavír z anglickej ambasády. Skladby Milana Adamčiaka pre klavír, *Ticho -současník hudby*, 1998, č. 10.
- Murin – Adamčiak 1992  
Michal Murin – Milan Adamčiak, What Was Behind All This, *Slovak Music*, 1992, č. 1.
- Navrátil 2009  
Ondřej Navrátil, *V tepu krajiny. Záznamy přírody v díle Milana Maura*, (diplomová práce), Masarykova univerzita Brno 2009.
- Nejedlý 1923  
Z. Nejedlý, O čtvrttónové hudbě, *Smetana* 13, č.2, 19.4.1923.

Nešlehová 2002

Mahulena Nešlehová, *Jan Koblasa*, Karolinum, Praha 2002.

Notation Neuer Music 1965

Notation Neuer Music, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX. Mainz 1965.

Nová citlivost 1994

*Nová citlivost* (kat. výst.), texty Zdeněk Beran, Jan Burda, Vlasta Čiháková-Noshiro, Josef Hlaváček, Jan Koblasa, Stanislav Kolíbal, Jan Kotík, Pavel Nešleha, Jiří Padrta, Eva Petrová, Arsén Pohribný, Zdeněk Sýkora, Jiří Šetlík, Ludmila Vachtová, Jiří Valoch, Jaromír Zemina, GVU, Litoměřice 1994.

Novák 1970

Luděk Novák (ed.), *Nové cesty hudby*, Praha 1970.

Novotný 2007

Mikuláš Novotný, *Mezi zvukem a obrazem, Pokus o kontextualizaci tvorby Tomáše Dvořáka* (bakalářská diplomová práce), Brno 2007.

Nowell Smith 2013

David Nowell Smith, *Sounding/Silence. Martin Heidegger at the Limits of Poetics*, Fordham University Press, New York 2013.

Nyman 1999

Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond.*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Ondračka 2006

Pavel Ondračka, Šmidrové, exšmidrové a přišmidrové, *Host*, 2006, č. 5.

P.S. 1957

P.S., Výstava na jeden večer, *Večerník Praha III*, č.83, 8.4. 1957.

Paclt 1987

Jaromír Paclt, Koncepce barevné hudby ve výtvarném díle skladatele Miroslava Ponca, *Umění* 1987, s. 151-157.

Paclt 1990

Jaromír Paclt, *Miroslav Ponc: neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*, Praha 1990.

Pantůček 2001

Viktor Pantůček, *Vznik a vývoj grafických partitur na území bývalého Československa* (bakalářská práce), Brno 2001.

Pantůček 2014

Viktor Pantůček, nepřednesený příspěvek na kolokvium Vivat Musica, 4.–5.11. 2014.

Pastyříková 2003

Lenka Pastyříková, *Vizualizace hudby v českém meziválečném výtvarném umění* (diplomová práce), FF UK, Praha 2003.

Partitury 1980

*Partitury. Grafická hudba, fónická hudba, akce, parafráze, interpretace*, Praha 1980.

Patterson – Graeme 1990

Patterson - Graeme, *History and Communications: Harold Innis, Marshall McLuhan, the Interpretation of History*. University of Toronto, Toronto 1990.

Pečman 1969

Rudolf Pečman, Festival Musica vocalis očima zahraniční kritiky. *Zpravodaj Kruhu přátel hudby při PKO v Brně*, 1969/XI.

Perloff – Junkermann 1994

Marjorie Perloff – Charles Junkerman (edd.), *John Cage: composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.

Pešánek 1941

Zdeněk Pešánek, *Kinetizmus*, Praha 1941.

Pešánek 1958

Zdeněk Pešánek, O světle, světle barevném a kinetickém ve výtvarném umění, *Kultura* 1958, č. 33, s. 5.

Pešánek 1959

Zdeněk Pešánek, Poznámky k estetice světelné kinetiky, *Výtvarné umění*, 1959, č. 5, s. 220-227.

Pešánek 1964 a

Zdeněk Pešánek, Světelně kinetická plastika, *Acta scaenographica*, září 1964, sešit 2, s. 21.

Pešánek 1964b

Zdeněk Pešánek, „Světelně kinetický objekt“, *Acta scaenographica*, prosinec 1964, sešit 5, s. 8.

Pešánek 1965

Zdeněk Pešánek, Světelná fontána, *Acta scaenographica*, únor 1965, sešit 7, s. 121–123.

Pospiszyl 2014

Tomáš Pospiszyl, Jiří Kolář a Fluxus. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2014, č. 16.

Potůčková – Neumann 1999

Alena Potůčková – Ivan Neumann, *Umění zrychleného času*, ČMVU, Praha 1999.

Raszka 2010

Tomáš Raszka, *Elektroakustická hudba, její technologie a proces se zaměřením na československou scénu* (bakalářská práce), Masarykova univerzita, Brno 2010.

Retallack 1994

Joan Retallack: *Poethics of a Complex Realism*, in: Marjorie Perloff, Charles

- Junkerman (eds.), *John Cage: composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 242-274.
- Ricoeur 1979  
Paul Ricoeur, The Function in Fiction in Shaping Reality, *Man and World* 12, s.123-141.
- Richter: 1969  
Hans Richter: *Náhoda a antináhoda*, in: DADA 1916 – 1966. Dokumenty mezinárodního hnutí Dada. Ed. Hans Richter, Southbury, Connecticut, Goethe-Institut 1969
- Ringbom 1970  
Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos, A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*, Åbo [Finland] 1970.
- Roschitz 1967  
Karlheinz Roschitz, New Methods of Musical Notation, *Musical Austria*, Wien 1967, č. 3, s. 1.
- Roth 1998  
Moira Roth, *Difference/indifference: musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Routledge, New York 1998.
- Rousová 1988  
Hana Rousová, *Linie/barva/tvar*, (kat. výst.), GHMP, Praha 1988
- Rousová 1998  
Hana Rousová, *Alois Bílek, Abstrakce 1913–1914*, Národní galerie v Praze 1998.
- Russolo 2009  
Luigi Russolo, *L'art des bruits, Manifeste futuriste 1913*, Paříž 2009
- Rybarič 1982  
Richard Rybarič, *Vývoj evropského notopisu*, Bratislava 1982.
- Řehánek 1968  
František Řehánek, Barevné slyšení, *Hudební věda* V, 1968. č. 3, s. 405–413.
- Sauer 2008  
Theresa Sauer, *Notations 21*, New York 2008.
- Seifert 2006  
Aleš Seifert, *Jan Koblasa, Dialogy s hmotou*, Oblastní galerie vysočiny v Jihlavě 2006.
- Schaeffer 1971  
Pierre Schaeffer, *Konkrétní hudba*, Praha 1971.
- Schäffer 1976  
Boguslav Schäffer, *Wstep do kompozycji*, Kraków 1976.
- Schnebel 1969  
Dieter Schnebel: *Mo-No: Music to Read*, Köln 1969.



Schneider 2000

Frank Schneider (ed.), *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*, Munich 2000.

Schönberg 2000

*Arnold Schönbergs Wiener Kreis, Arnold Schönberg's Viennese Circle*, Bericht zum Symposium 1999, ed. Christian Meyer, Arnold Schönberg Center, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 2/2000).

Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter 2000

*Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten – Art belongs to the unconscious*, ed. Christian Meyer, Arnold Schönberg Center, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000).

Schönberg in Berlin 2001

*Arnold Schönberg in Berlin*, Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 28.–30. September 2000, ed. Christian Meyer, Arnold Schönberg Center, Wien 2001 (Journal of the Arnold Schönberg Center 3/2001).

Schönberg in America 2002

*Arnold Schoenberg in America*, Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 2.–4. Mai 2001, ed. Christian Meyer, Arnold Schönberg Center, Wien 2002 (Journal of the Arnold Schönberg Center 4/2002).

Schönberg und sein Gott 2003

*Arnold Schönberg und sein Gott*, Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 26.–29. Juni 2002, ed. Christian Meyer, Arnold Schönberg Center, Wien 2003 (Journal of the Arnold Schönberg Center 5/2003).

Schönberg. Maler 2004

*Der Maler Arnold Schönberg*, Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 11.–13. September 2003, ed. Christian Meyer, Arnold Schönberg Center, Wien 2004 (Journal of the Arnold Schönberg Center 6/2004).

Schönberg. Spiele 2004

*Arnold Schönberg, Spiele, Konstruktionen, Bricolagen*, ed. Christian Meyer, Arnold Schönberg Center, Wien 2004.

Schönberg. Catalogue 2005

*Arnold Schönberg, Catalogue raisonné*, edd. Christian Meyer und Therese Muxeneder, Arnold Schönberg Center, Wien 2005.

Schönberg. Portfolio 2005

*Arnold Schönberg, Portfolio, Eine Auswahl von Schönbergs bildnerischen Werken*, Arnold Schönberg Center, Wien 2005.

Schoon 2006

Andi Schoon, *Die Ordnung der Klänge: das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, transcript Verlag, Bielefeld 2006.

Shusterman 1997

Richard Shusterman, The End of Aesthetic Experience, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 55, s. 29-41.

Schwitters–Rolan 1923

K.Schwitters - F.Rolan, Aus der Welt: Merz. *Der Sturm* 14, 1923, č.5, s.68.

Silverman 2010

Kenneth Silverman, Begin Again: A Biography of John Cage, Alfred A.Knopf, New York 2010, s. 220 – 225.

Stegmann 2012

Petra Stegmann (Ed.) „*The lunatics are on the loose ...*” *European Fluxus festivals 1962–1977, DOWN WITH ART!* , Postdam, 2012.

Sons et Lumières 2004

*Sons et Lumières, A History of Sound in the Art of the 20th Century* (kat. výst.), 22 September 2004–3 January 2005, Centre Pompidou, Paris 2004.

Sounds like Silence 2013

*Sounds like Silence, John Cage 4'33": Silence* (kat. výst.), Dieter Daniels, Inke Arns (eds.) New York 2013.

Srp 1982

Karel Srp, *Minimal and Earth and Concept Art*, Jazzová sekce, Praha 1982.

Stegman 2007

Petra Stegman. *Fluxus East* (katalog výstavy), Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa ; anlässlich der Ausstellung Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa im Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 27. Sept. - 4. Nov. 2007

Stockhausen 1960

Karlheinz Stockhausen, Music und Graphik, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik III*, Darmstadt 1960.

Stuckenschmidt 1925

H.H.Stuckenschmidt, Die Mechanisierung der Musik. *Das Kunstblatt* 9, 1925, č.9, s. 297.

Syrový 1984

V. Syrový, Technické základy elektroakustické hudby. *HAMU*, 1984, vol. , č.1, s. 101.

Szabó-Knotik – Boisits 2006

Cornelia Szabó-Knotik – Barbara Boisits, *Die Vorstellung von Musik in Malerei und Dichtung*, Musicologica Austriaca, Band 25, Wien 2006.

Šest'desiate 1995

*Šest'desiate* (kat. výst.), SNG Bratislava 1995.

Šetlík 1996

Jiří Šetlík, *Cesty po atelierech 1976–86*, Torst, Prahám 1996.

- Ševčík – Morganová – Dušková 2001  
Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989*, Academia, Praha 2001.
- Ševeček 2007  
Ludvík Ševeček, Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, *Prostor Zlín XIV*, 2007, č. 3.
- Šmejkal 1988  
František Šmejkal, *Skupina Ra*, Galerie hlavního města Prahy 1988.
- Šmejkal 1996  
František Šmejkal, *České imaginativní umění*, Galerie Rudolfinum, Praha 1996.
- Šmejkal – Linhartová 1964  
František Šmejkal – Věra Linhartová, *Imaginativní malířství 1930–1950*, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou 1964.
- Štefančíková 1992  
Alica Štefančíková, Posel světla Zdeněk Pešánek, *Revolver revue*, 1992, č.21, s.83–126.
- Štědroň 2000  
Miloš Štědroň, Nová hudba v 60. letech v brněnském Domě umění, in *90 let Domu umění města Brna*, Brno 2000
- Umění zastaveného času 1996  
*Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969-1985* (kat. výst.) ČMVU, Praha 1996.
- Umění zrychleného času  
*Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968* (kat. výst.) ČMVU, Praha 1999.
- Umenie akcie 2001  
*Umenie akcie 1965–1989* (kat. výst.), SNG Bratislava 2001.
- Valoch 1969  
Jiří Valoch (ed.), *Partitury* (kat. výst.), GHMP, Praha 1969.
- Valoch 1980  
Jiří Valoch (ed.), *Partitury, grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace*, Jazzová sekce, Praha 1980.
- Valoch 2011  
Jiří Valoch, *PARTITURY Parafráze* (katalogový list výstavy), Antikvariát a klub Fiducia, Ostrava, 2011
- Valoch – Sekera 1980  
Jiří Valoch – Jan Sekera, *Milan Grygar* (kat. výst), Středočeská galerie, Praha 1991.

Vergo 2003

Peter Vergo, 'Kandinsky and Music', *Experiment/Eksperiment: a Journal of Russian Culture* 9, 2003 (Festschrift for Vivian Endicott Barnett), s. 49–56.

Vergo 2004

Peter Vergo, "Kandinsky y sinestesia", in: Javier Arnaldo (ed.), *El mundo suena. El modelo musical de la pintura abstracta* (Symposium, no. 2), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2004, s. 81–102.

Vergo 2005

Peter Vergo, *That Divine Order*, Phaidon, London, New York 2005.

Vergo 2010

Peter Vergo, *The Music of Painting, Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Phaidon, London, New York 2010.

Vergo 2013

Peter Vergo, Hanslick and the visual arts, *Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky* Roč. 61, č. 5 (2013), s. 437-443.

Vitvar 2001

Jan H. Vitvar, Ticho silnější než hluk, *Mladá fronta Dnes* 27. 2. 2001.

Vokolek 2001

Vokolek Václav, Rozhovor v prostoru mezi černou a bílou, *Ateliér*, 2/ 2001.

Vrbanová 1998

Alena Vrbanová, Milan Adamčiak – presahy hudby a výtvarného umenia, *Romboid*, 1998, č. 9.

Všetičková 2013

Gabriela Všetičková, Role grafických partitur a vizualizace hudby v hudebně kreativním projektu Slyšet jinak. *Kultura, umění a výchova*, 1(2), 2013.

Walden 1924

H.Walden, *Einblick in die Kunst*, Berlin 1924 (3.-5.Auflage).

Winterová 2008

Astrid Winterová: Intermedialita a synestezie, in“: VYBRANÉ KAPITOLY Z INTERMEDIALITY, edd. Jan Schneider – Lenka Krausová, Univerzita Palackého v Olomouci 2008, s. 49-66.

Wittlich 1991

Petr Wittlich, *Jan Koblasa*, Severočeská galerie v Litoměřicích 1991.

Wittlich 2007

Petr Wittlich, *Zaostalí Forever*, Praha 2007.

Začátky Nové hudby 2008

Peter Kolman – Rudolf Komorous – Marek Kopelent – Petr Kotík – Ladislav Kupkovič – Viktor Pantůček, *Začátky Nové hudby v Praze 1959-64* (záznam debaty), Ostravské centrum nové hudby, Ostrava 2008

Zbiejczuk 2005 // 2005a

Adam Zbiejczuk, Chronologie propojení zvuku a obrazu úvod do dějin VJingu, *Literární noviny*, Brno 2005, č. 43, s. 10.

Zbiejczuk 2005b

Adam Zbiejczuk, Vizuální umělci jsou víc než jen VJs, *Literární noviny*, Brno 2005, č. 43, s. 10.

Zemánek 1996

Jiří Zemánek, *Zdeněk Pešánek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Gema Art, Praha 1996.

Zemánek 1997

Jiří Zemánek, *Milan Grygar: Obraz a zvuk* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1997.

Zemánek 1998

Jiří Zemánek, *Zdeněk Pešánek* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1998.

Zemánek 2003

Jiří Zemánek, Poetika ‚svítivého tvaru‘, in: *Ejhle světlo* (kat. výst.), Moravská galerie Brno 2003.

Zemina 1994

Jaromír Zemina, *Krajina – světlo – prostor*, Art studio Kovalam, Praha 1994.

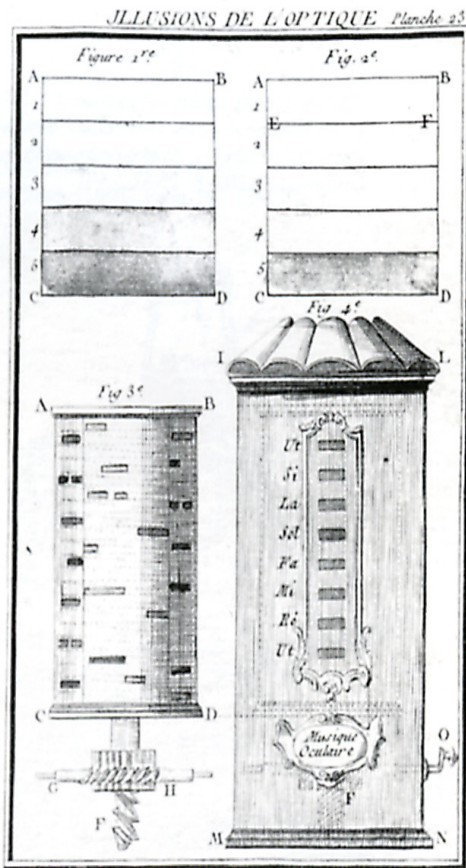
Zima 2008

Petr V. Zima, *Estetika, věda a „oboustranné osvětlení umění“*, in: VYBRANÉ KAPITOLY Z INTERMEDIALITY, edd. Jan Schneider – Lenka Krausová, Univerzita Palackého v Olomouci 2008, s. 17-32.

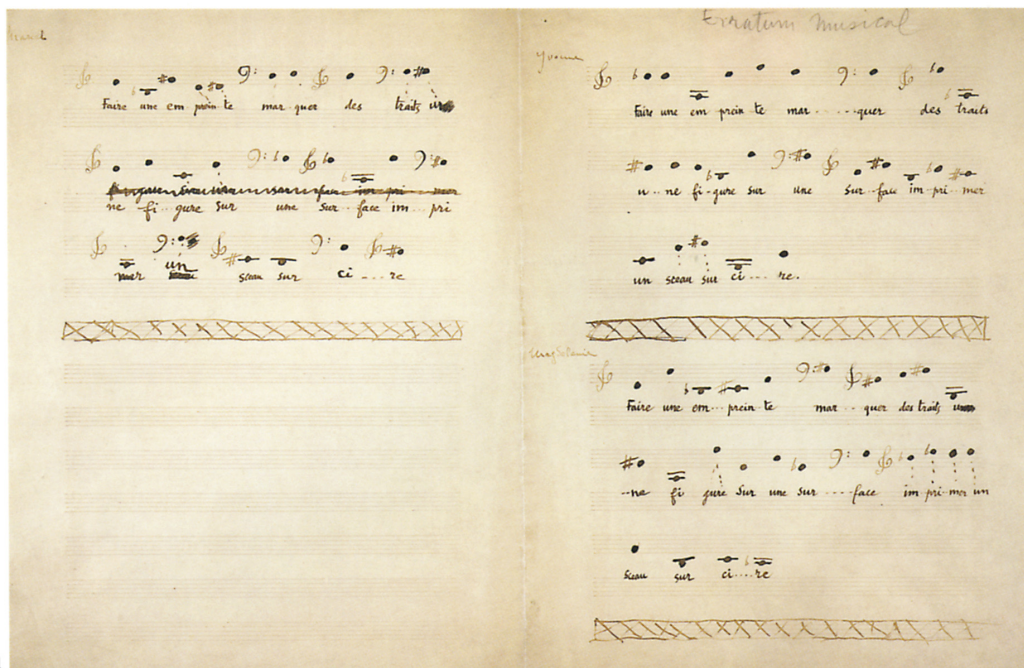
Zudová 2009

Hana Zudová, *Sound Art, umělecký směr 20. století*, (diplomová práce), Brno 2009.

# Obrazová příloha

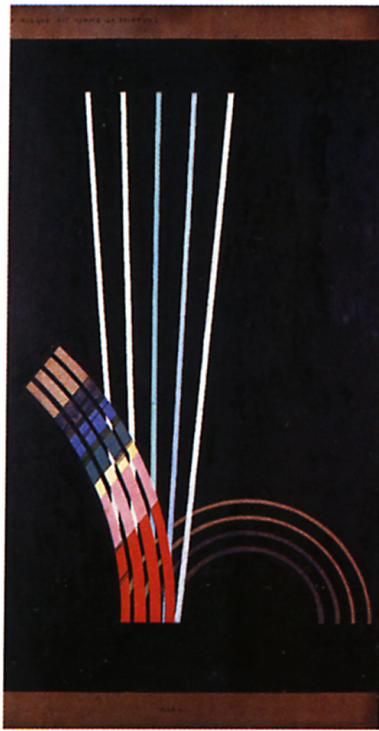


Obrázek č. 1  
Abbé Castel: Musique oculaire, 1770



Obrázek č. 2  
Marcel Duchamp: Erratum musical, 1913

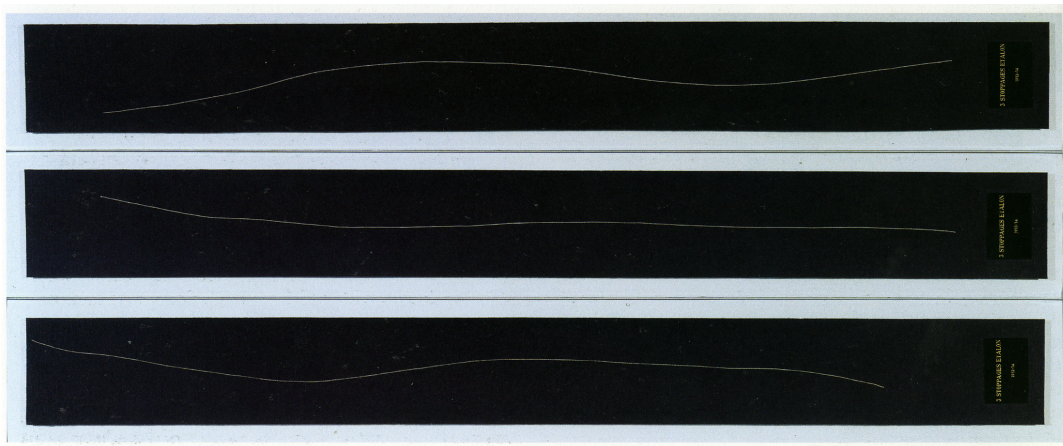




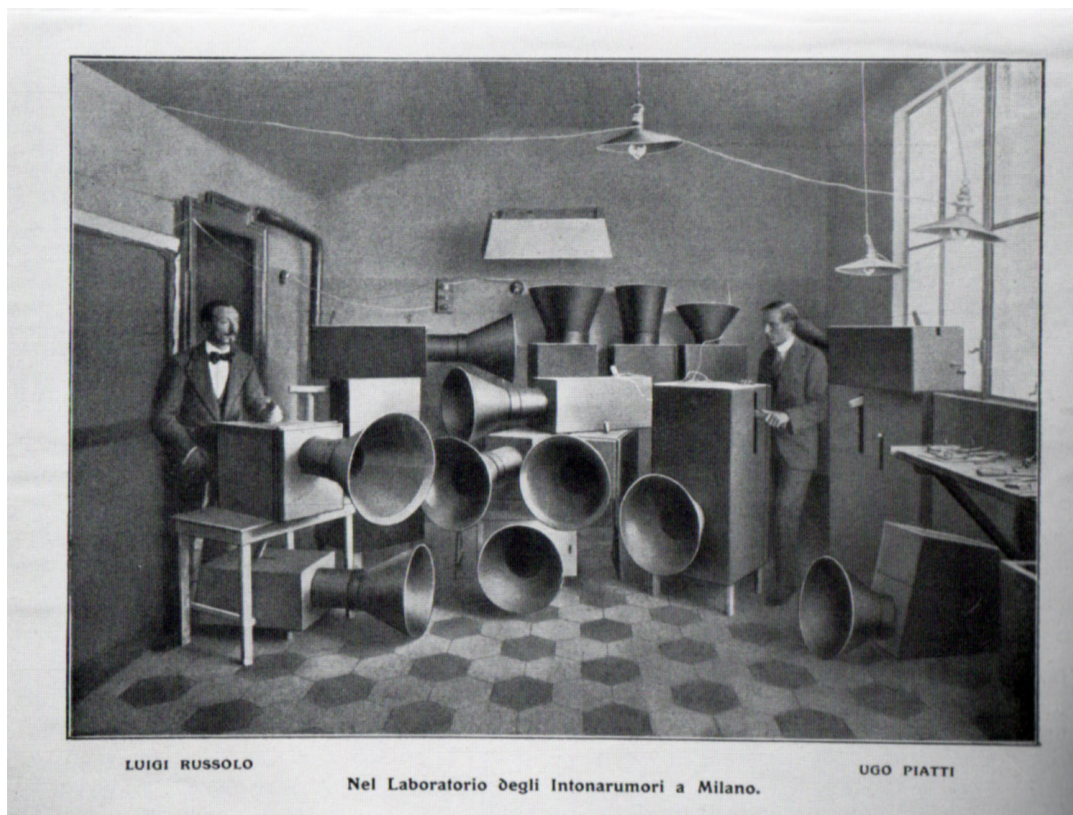
Obrázek č. 3  
Francis Picabia: La Musique est comma la peinture, 1913–16



Obrázek č. 4  
Marcel Duchamp: Bilboquet, 1910

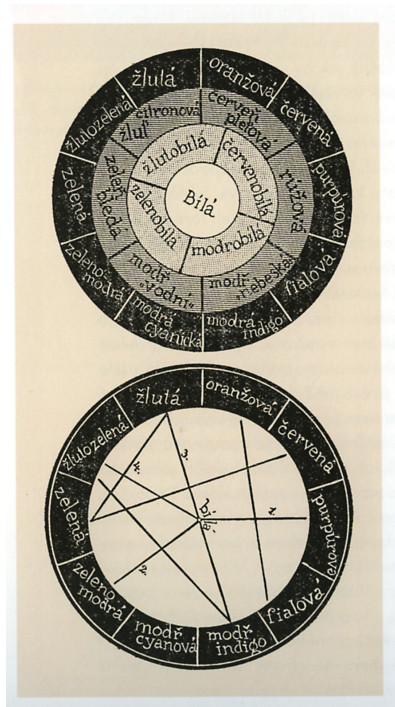


Obrázek č. 5  
Marcel Duchamp: 3 Stoppages étalon, 1913–14, replika 1964

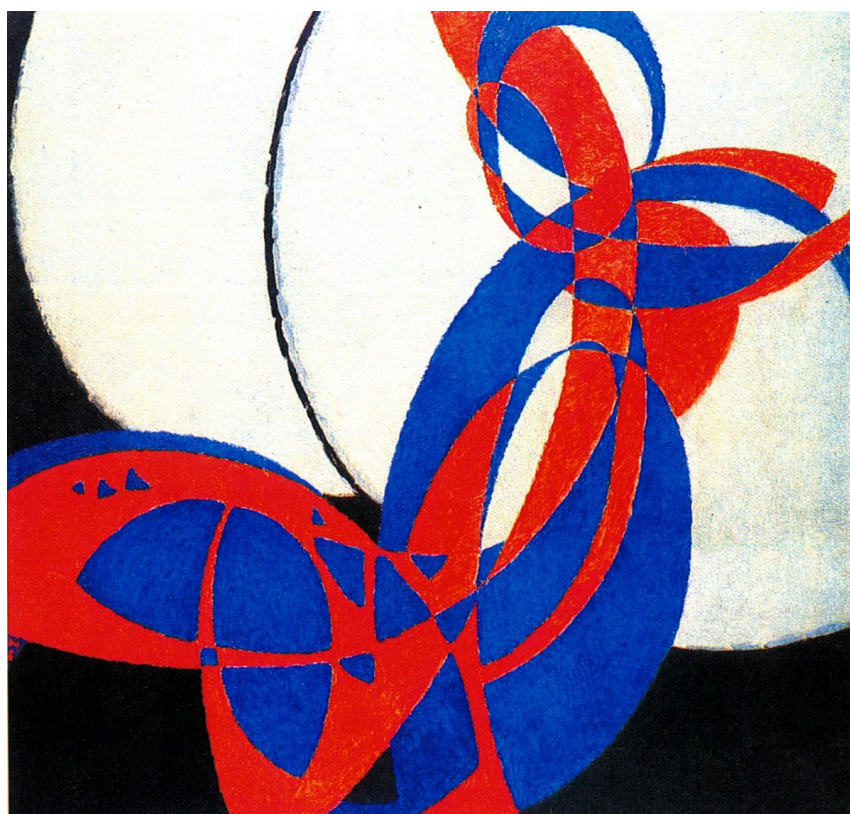


Obrázek č. 6  
Luigi Russolo: Intonarimori





Obrázek č. 7  
Newtonovy kruhy, 1704



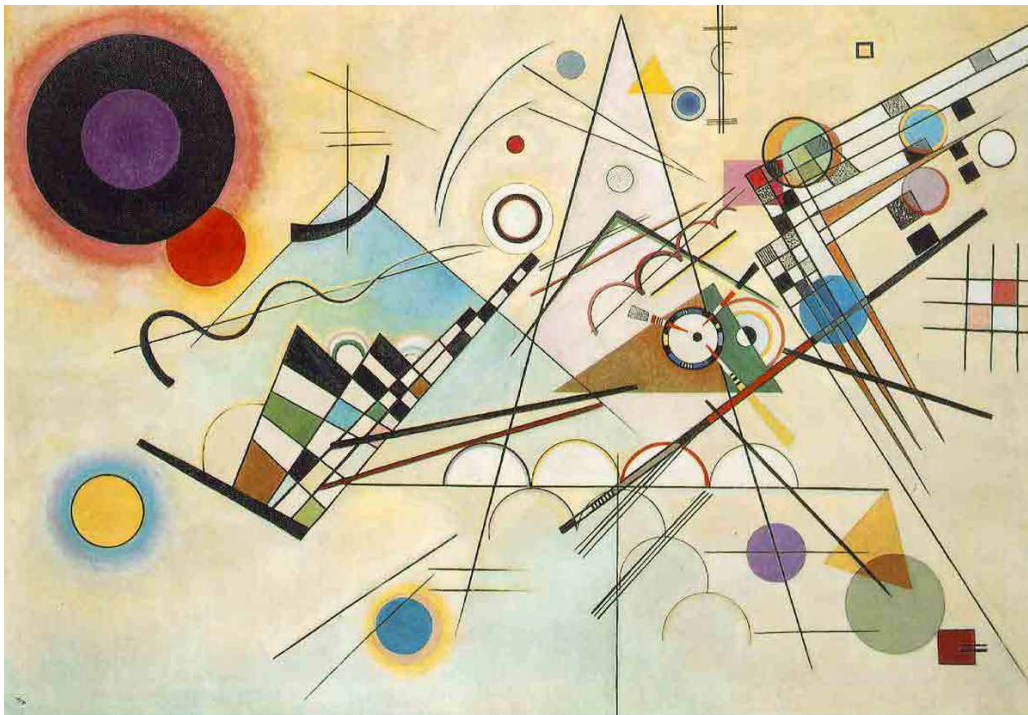
Obrázek č. 8  
František Kupka: Dvoubarevná fuga, 1912



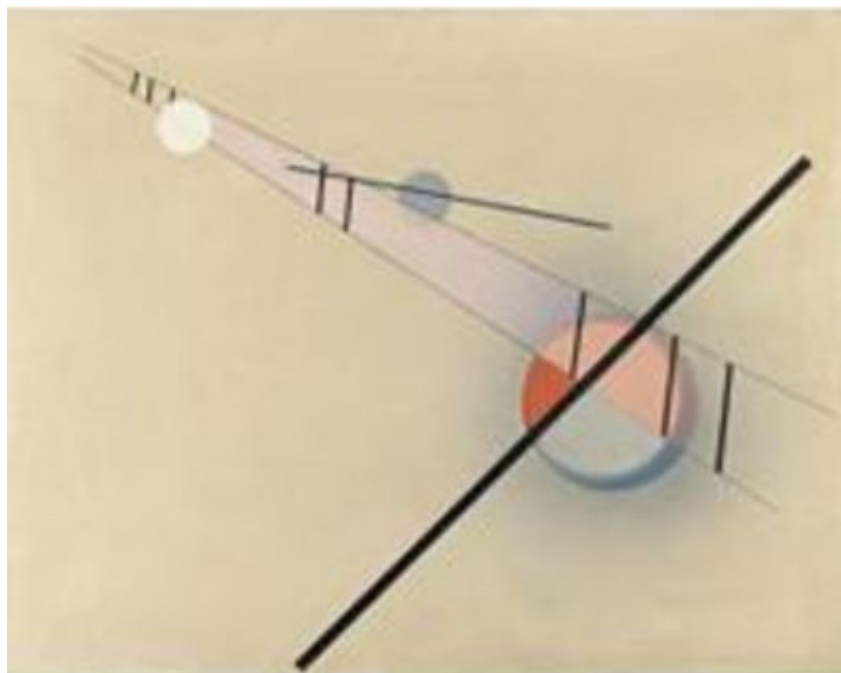
Obrázek č. 9  
Robert Delaunay: Simultaneous Windows on the City, 1912



Obrázek č. 10  
Robert Delaunay: Rytmy bez konce, 1934

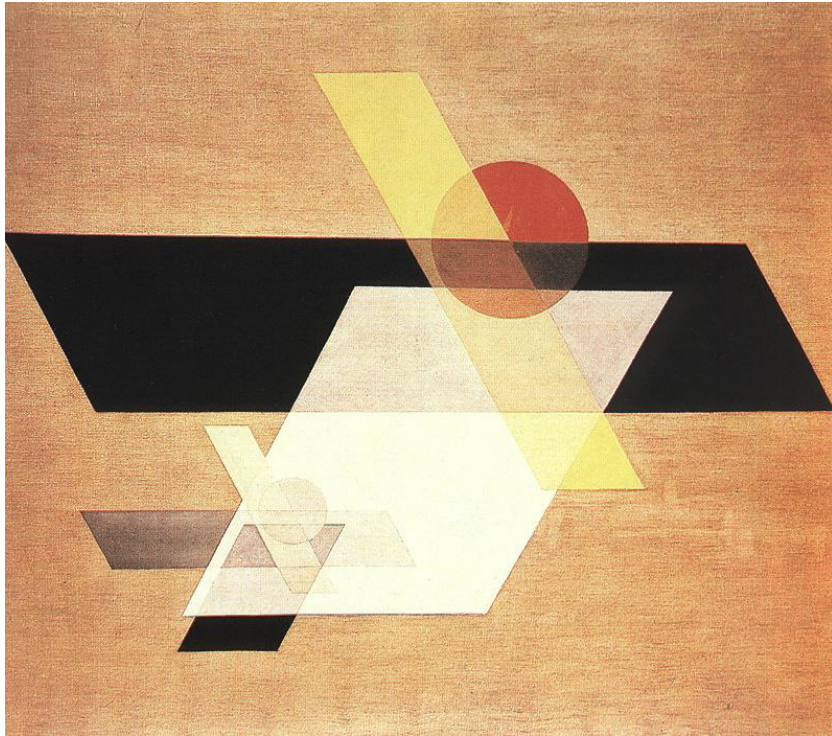


Obrázek č. 11  
Vasilij Kandinskij: Kompozice VII

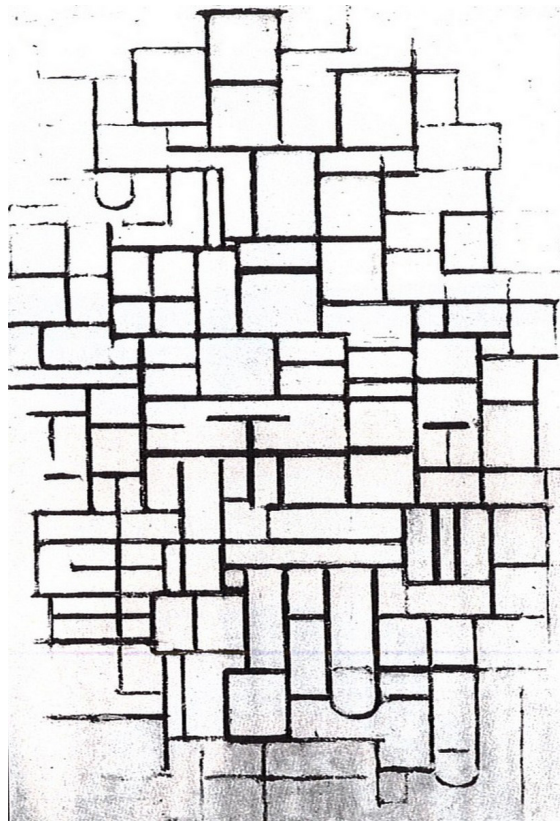


Obrázek č. 12  
László Moholy-Nagy: Z IV

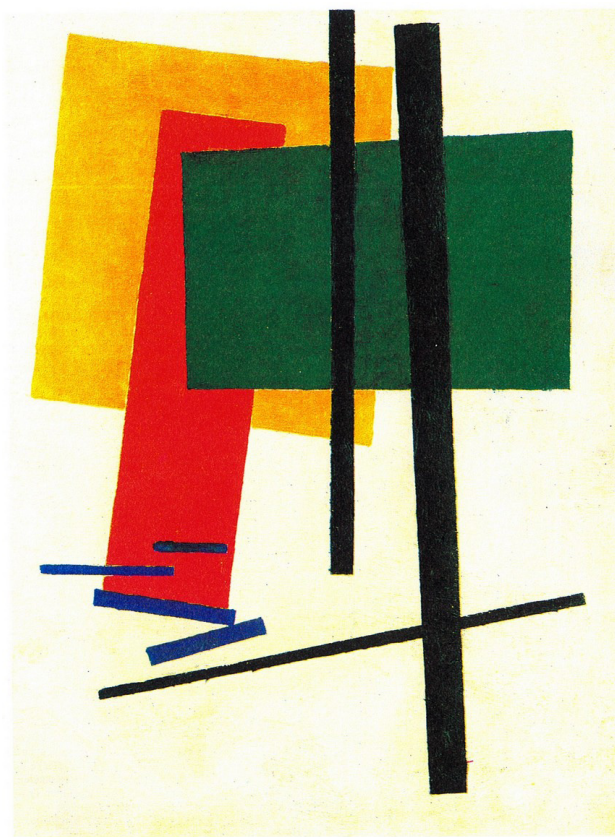




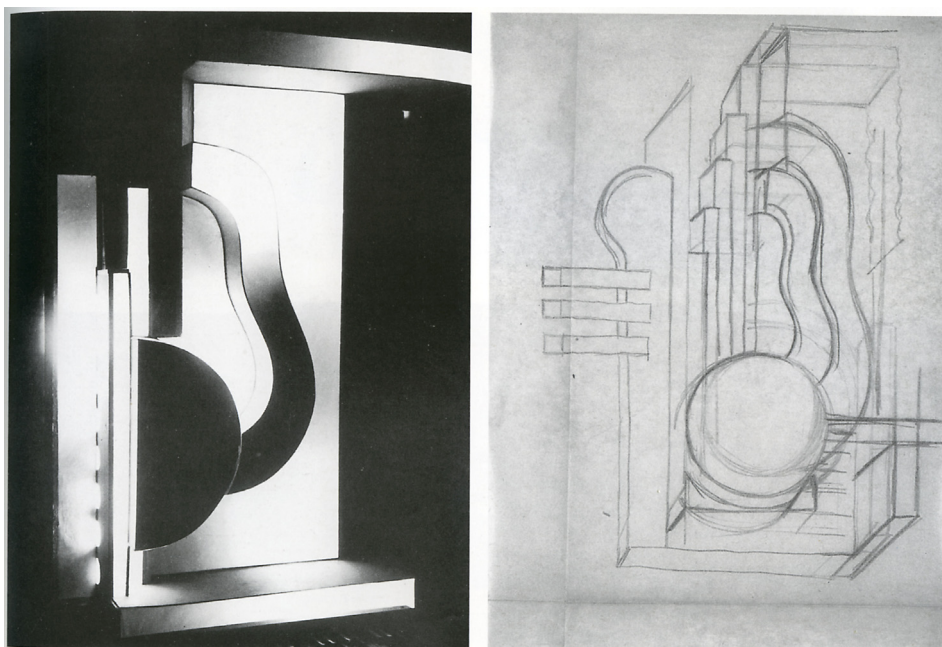
Obrázek č. 13  
László Moholy-Nagy: Kompozice A II, 1924



Obrázek č. 14  
Piet Mondrian: Kompozice, č. 6, 1914

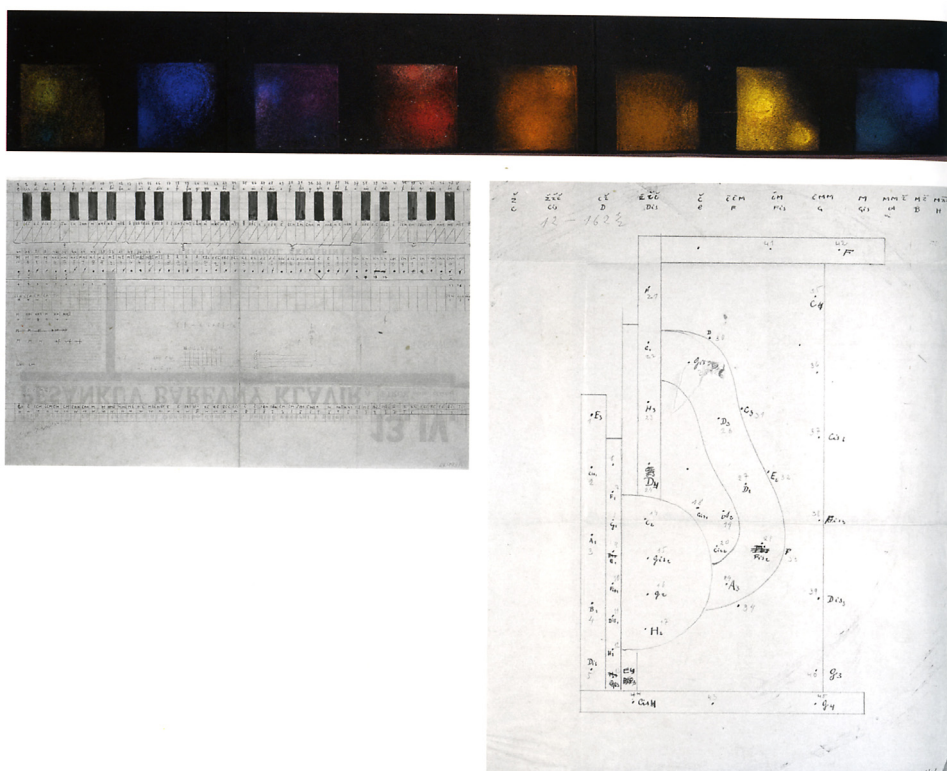


Obrázek č. 15  
Kazimir Malevič: Žlutá, oranžová a zelená, 1914



Obrázek č. 16  
Zdeněk Pešánek: Pohled na první spektrofon, 1924–25; Studie ke světelnému klavíru, 1925–28





Obrázek č. 17

Zdeněk Pešánek:

Skica barevné stupnice pro první spektrofon, 1923;

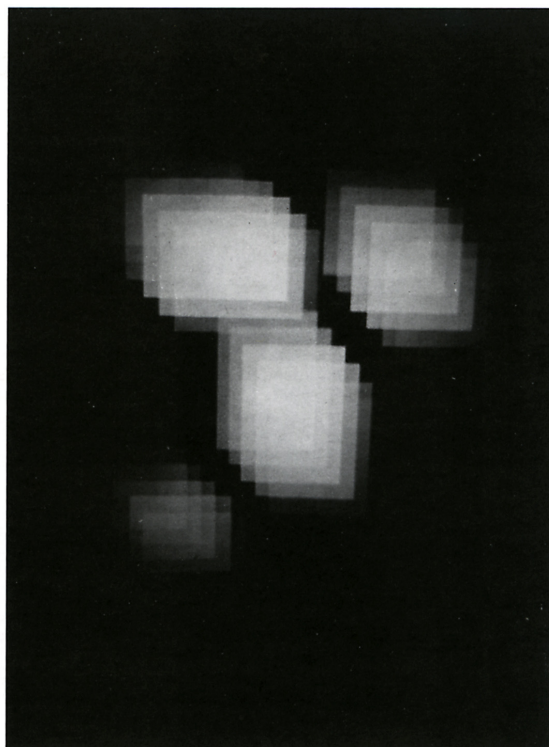
Schéma zapojení světelného klavíru, 1925

Studie ke světelnému klavíru



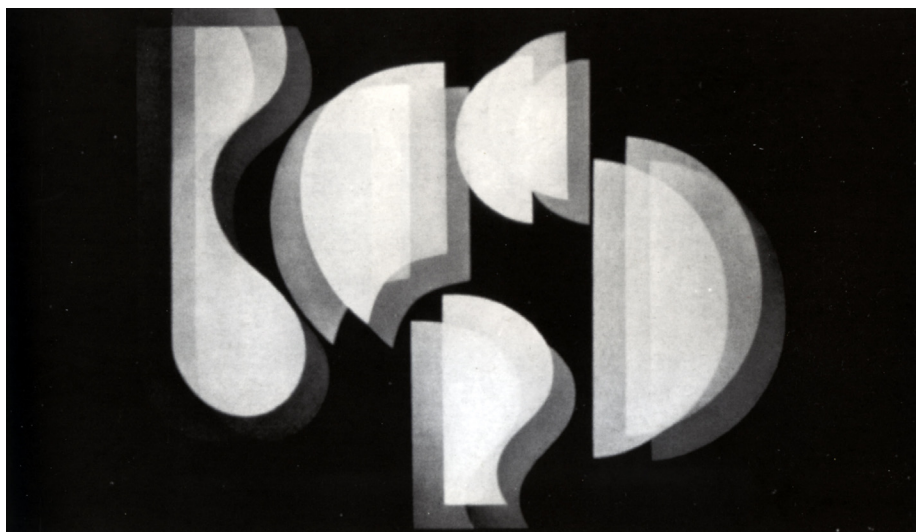
Obrázek č. 18

Zdeněk Pešánek: Světelně kinetická plastika z Edisonovy transformační stanice v Praze, 1929–30



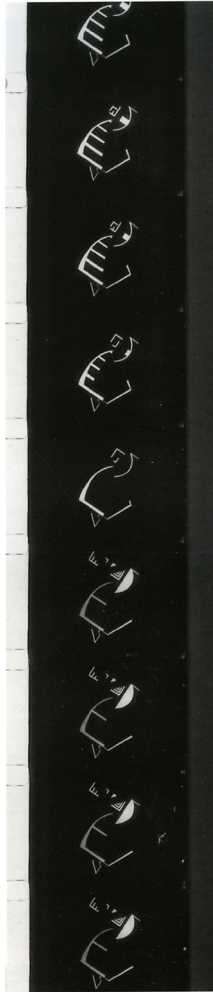
Obrázek č. 19

Ludwig Hirschfeld-Mack: Reflektorische Lichtspiele. Dreiteilige Farbensonatine Ultramarin-Grün, 1924



Obrázek č. 20

Ludwig Hirschfeld-Mack: Farb-Licht-Spiel, kolem 1923



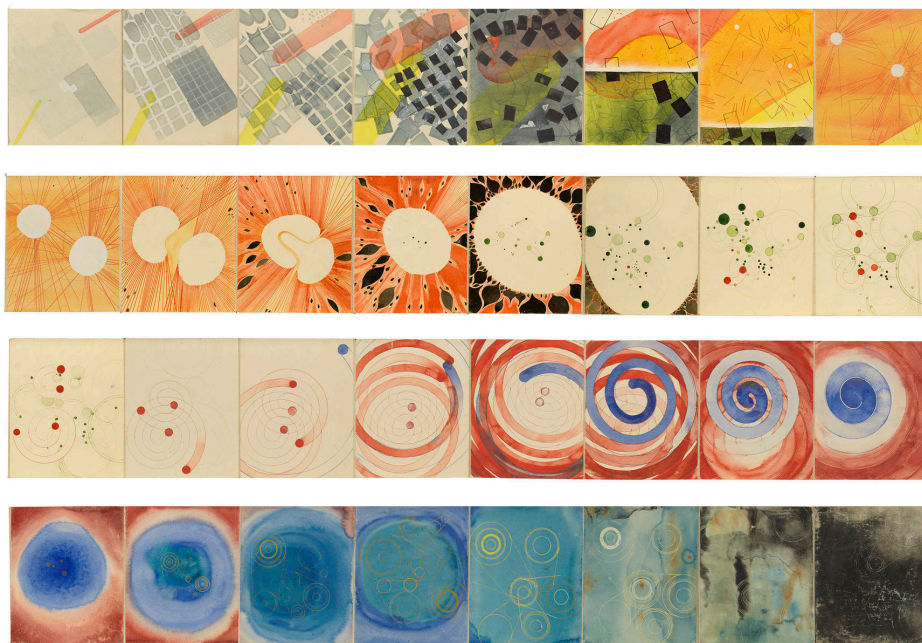
Obrázek č. 21  
Viking Eggeling: Diagonal Symphony, 1923–24



Obrázek č. 22  
Viking Eggeling: Diagonal Symphony, 1923–24

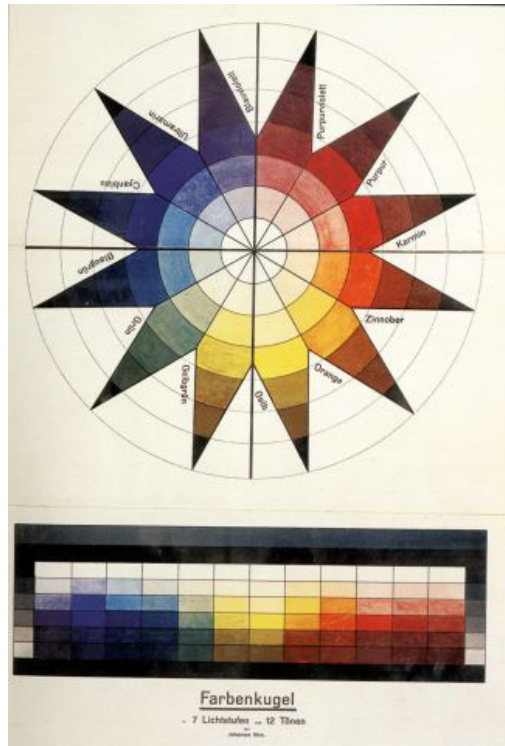


Obrázek č. 23  
Irena a Karel Dodalovi: Hra bublinek, 1937



Obrázek č. 24  
Kurt Kranz: Projekt pro abstraktní barevný film





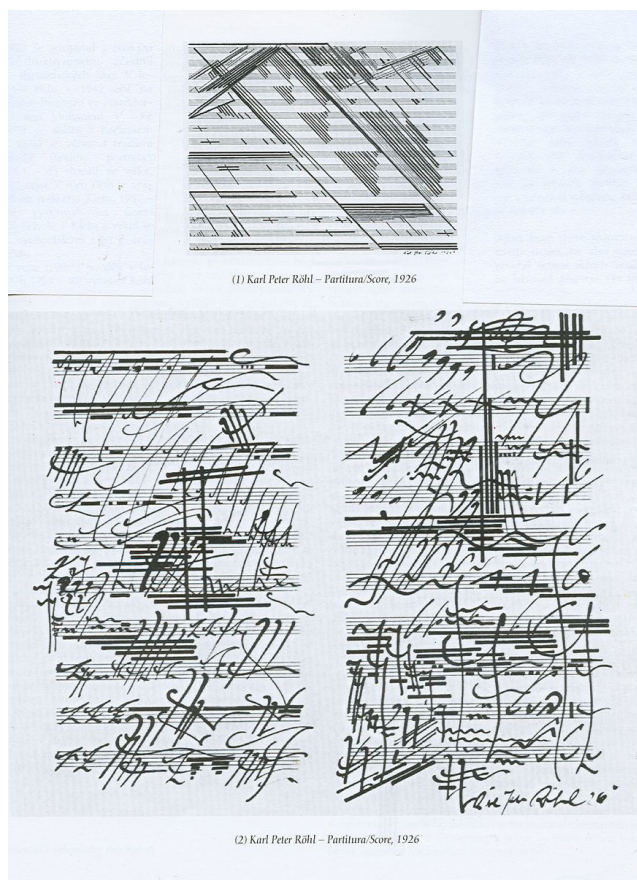
Obrázek č. 25  
 Johannes Itten: Farbenkugel in 7 Lichtstufen und 12 Tönen, 1921



Obrázek č. 25  
 Johannes Itten: Die Begegnung, 1916



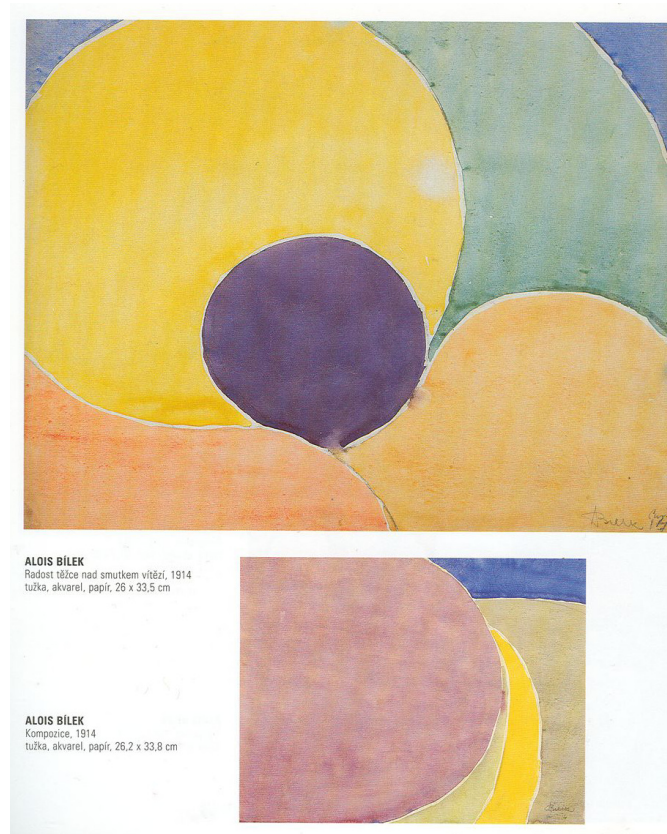
Obrázek č. 27  
Johannes Itten: Turm des Feuers, 1920



Obrázek č. 28  
Karl Peter Röhl: Partitura, 1926

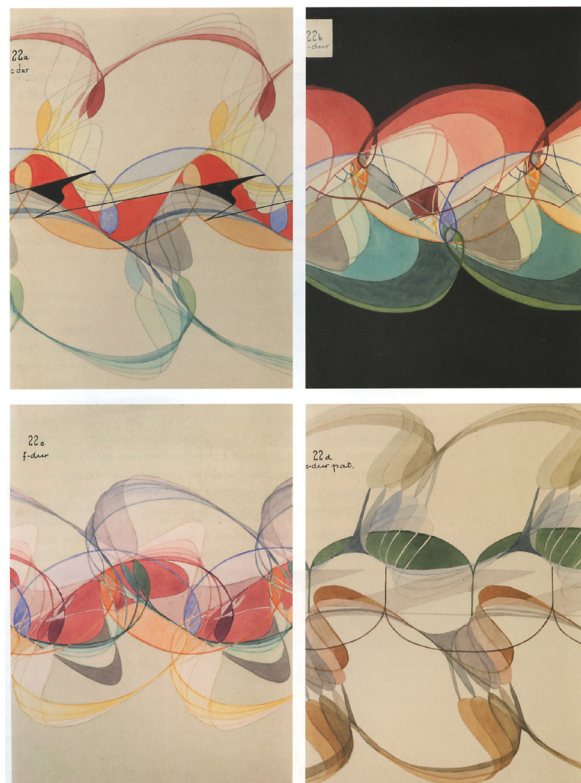


Obrázek č. 29  
Alois Bilek: Kompozice, 1913–14; Melodie do temné modré a disharmonie, 1913

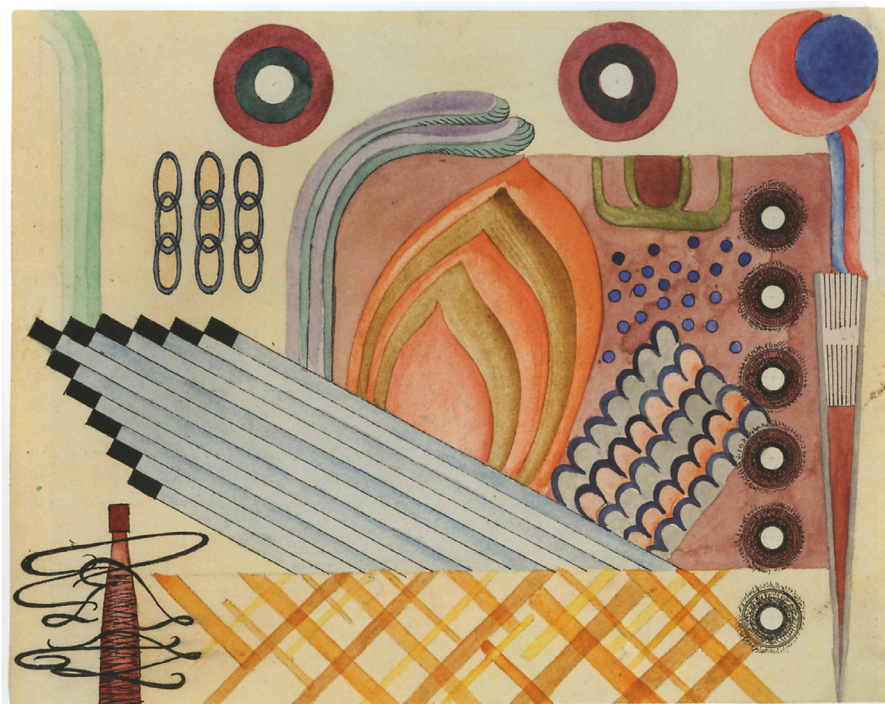


Obrázek č. 30  
Alois Bilek: Radost těžce nad smutkem vítězí, 1914; Kompozice, 1914

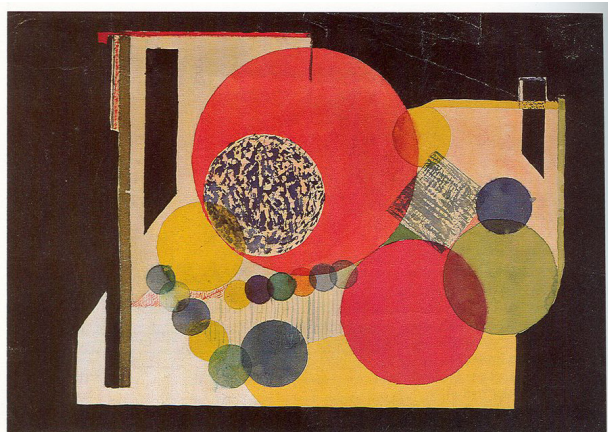




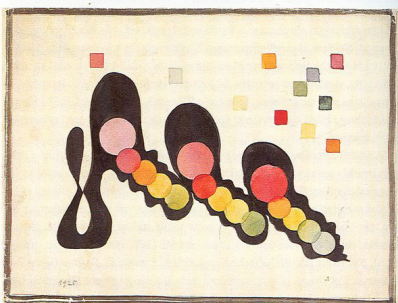
Obrázek č. 31  
Arne Hošek: Rukopis souvislostí, barev a tónů, 1932



Obrázek č. 32  
Arne Hošek: Kresba č. 35, 30. léta 20. století

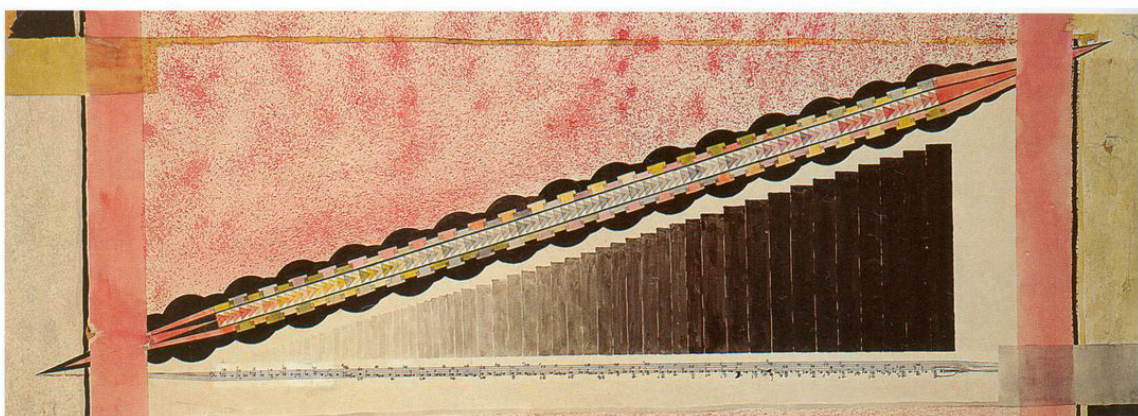


**MIROSLAV PONC**  
Kresba, kol. 1925  
kresba perem tuší, akvarel, bronz, papír,  
16 x 22,5 cm



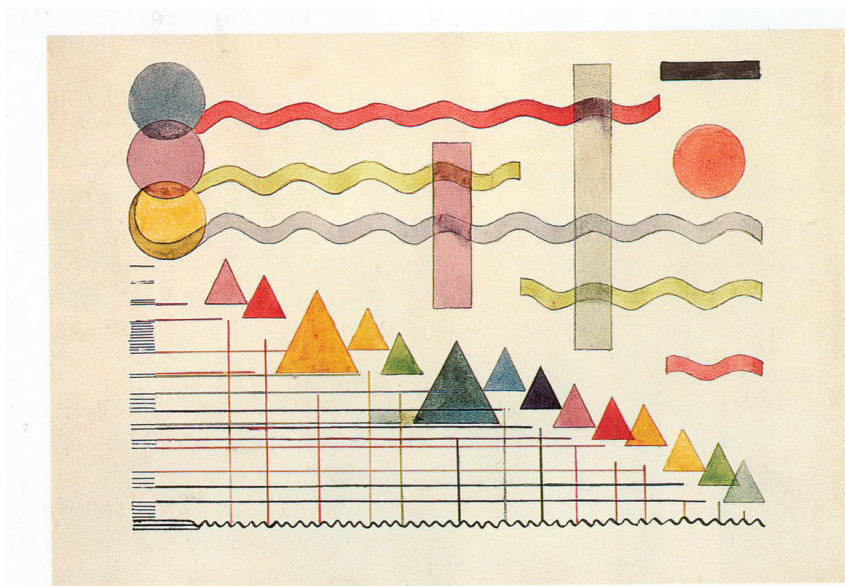
**MIROSLAV PONC**  
Kresba, 1925  
kresba perem tuší, akvarel, papír,  
22,1 x 29,5 cm

Obrázek č. 33  
Miroslav Ponc: Kresba, kol. 1925

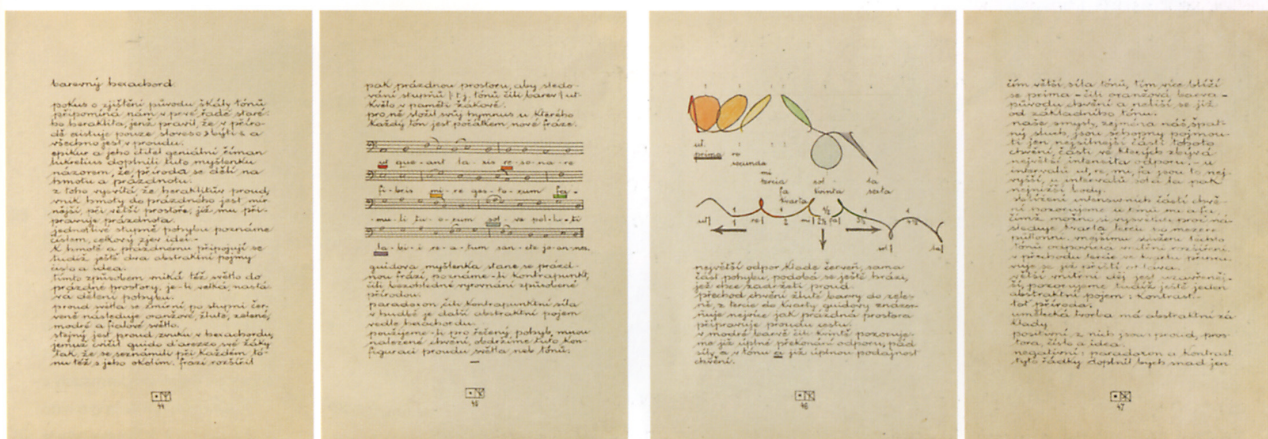


Obrázek č. 34  
Miroslav Ponc: Chromatická turbína v osminotónech, ko. 1925

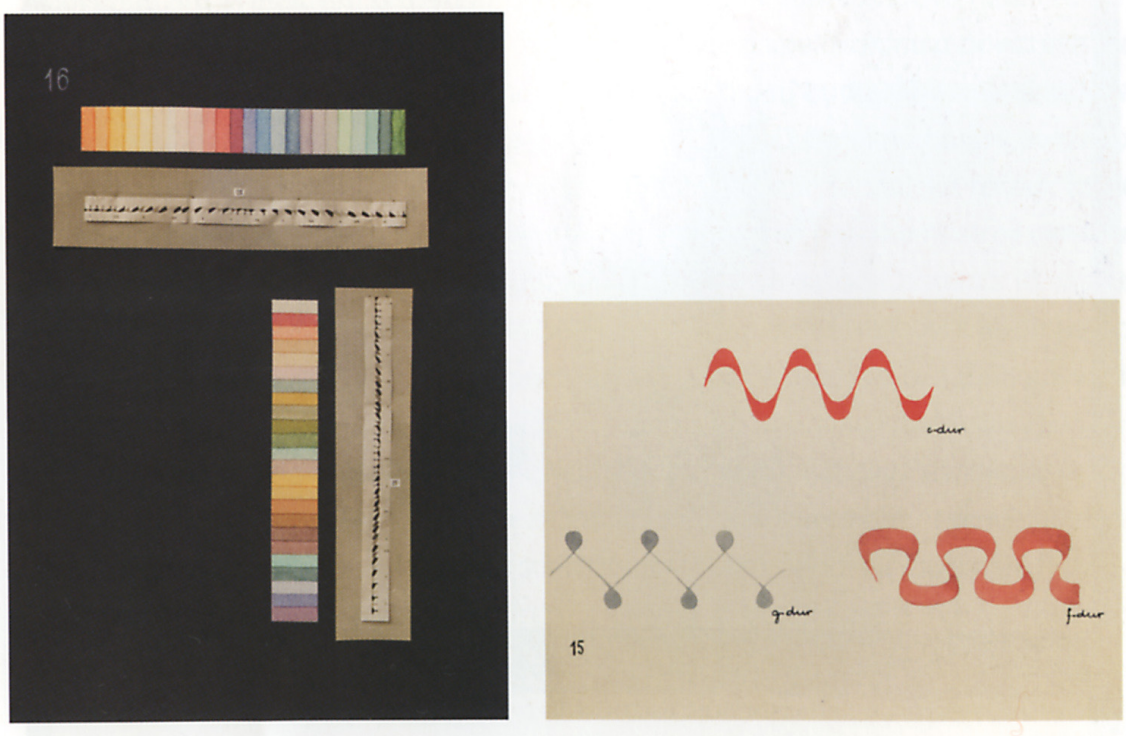




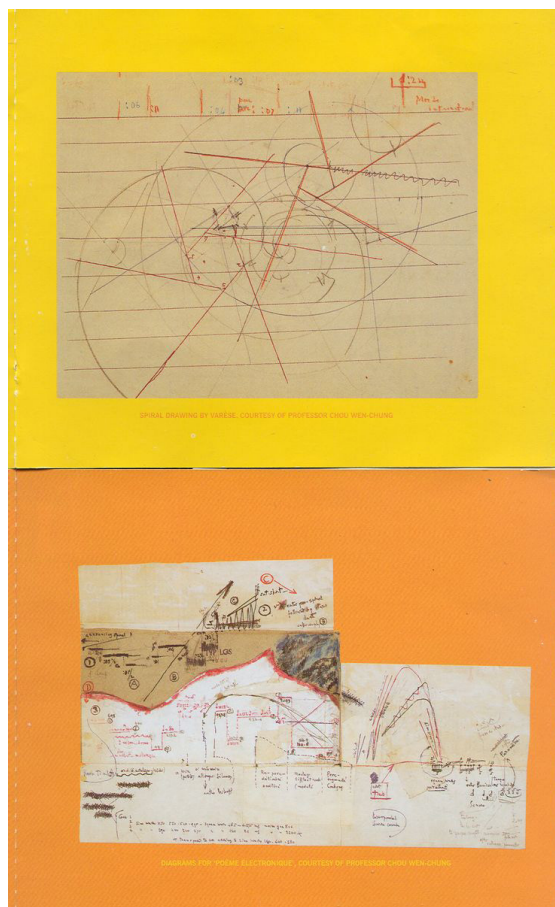
Obrázek č. 35  
Miroslav Ponc: Skica k barevné filmové hudbě, kol 1925



Obrázek č. 36  
Arne Hošek: Rukopis souslostí, barev a tónů 1932

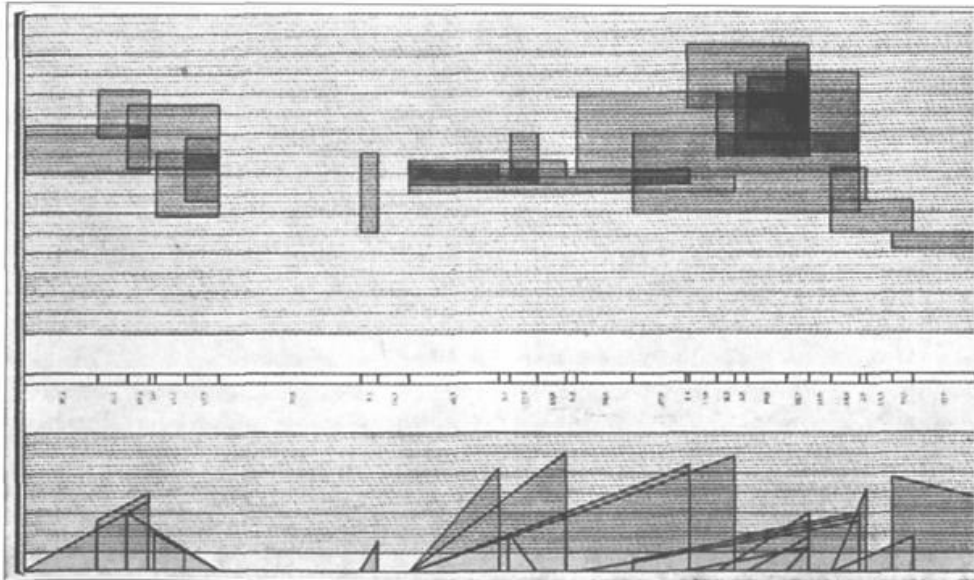


Obrázek č. 37  
 Arne Hošek: Rukopis souslostí, barev a tónů 1932

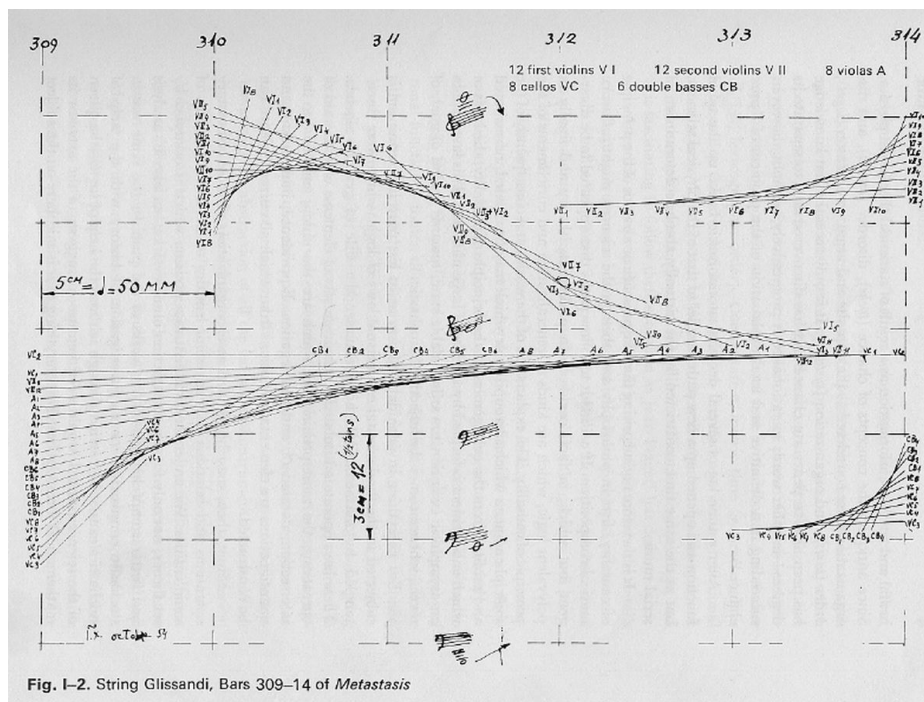


Obrázek č. 38  
 Edgar Varèse: Spiral Drawing, Diagram for „Poème électronique“

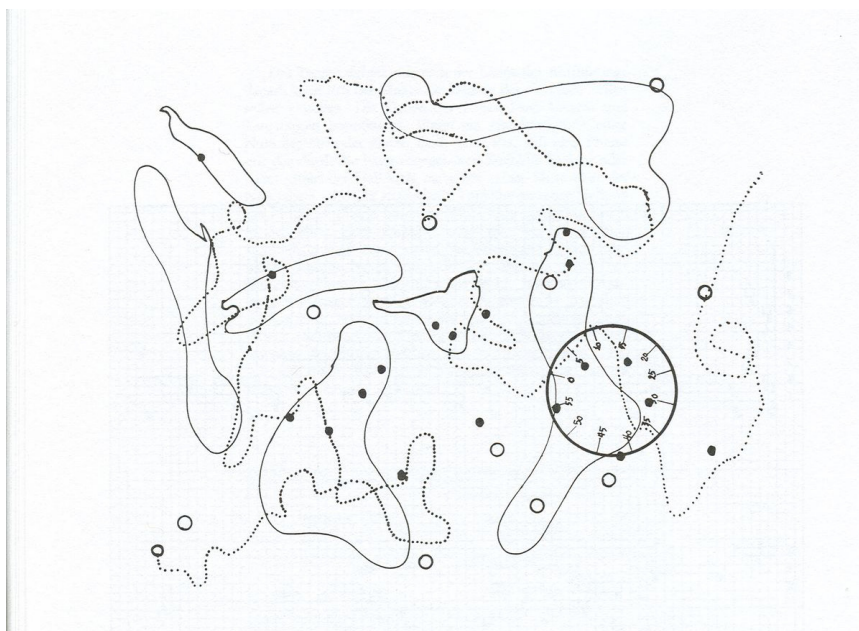




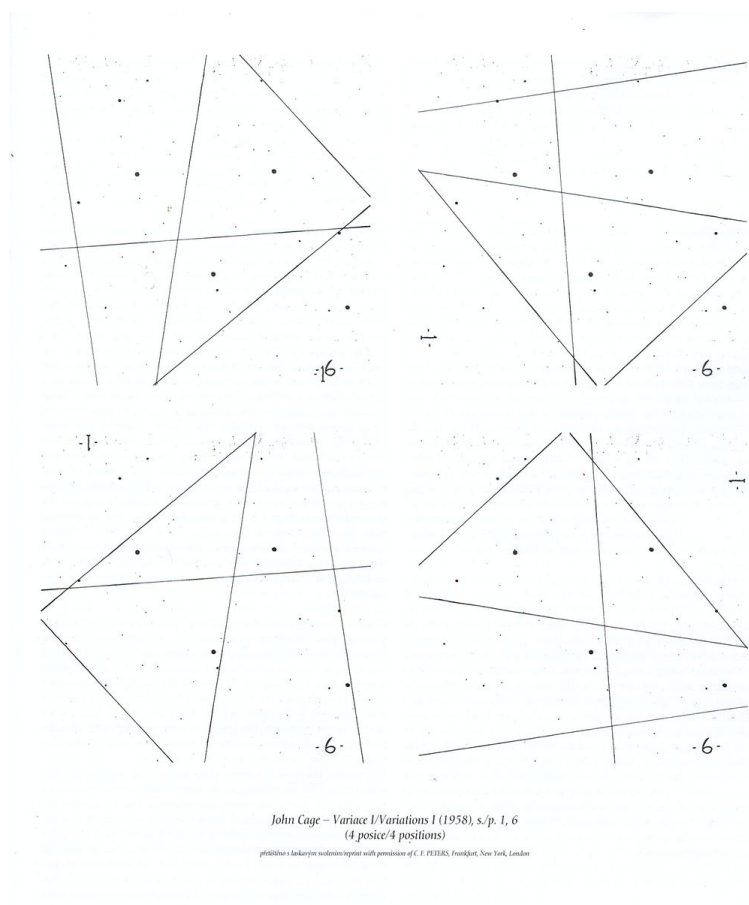
Obrázek č. 39  
Karlheinz Stockhausen: Studie 2



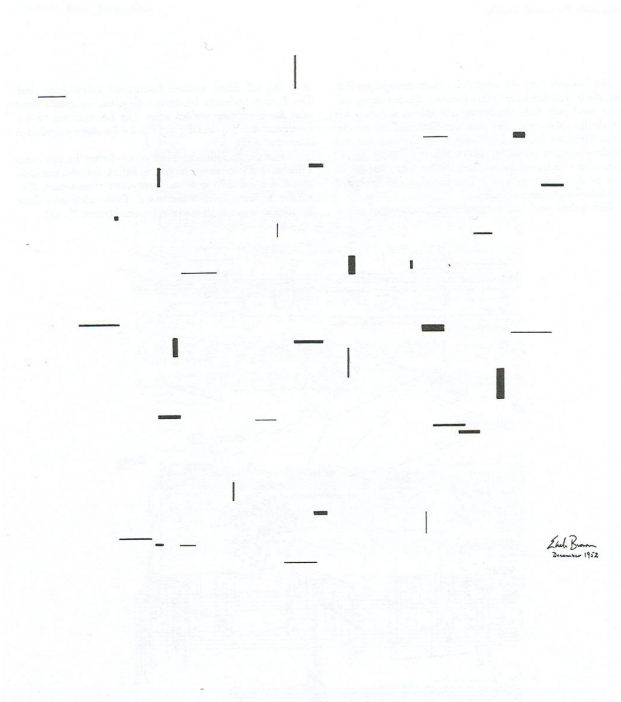
Obrázek č. 40  
Iannis Xenakis: *Metastaseis* I



Obrázek č. 41  
John Cage: Cartridge Music

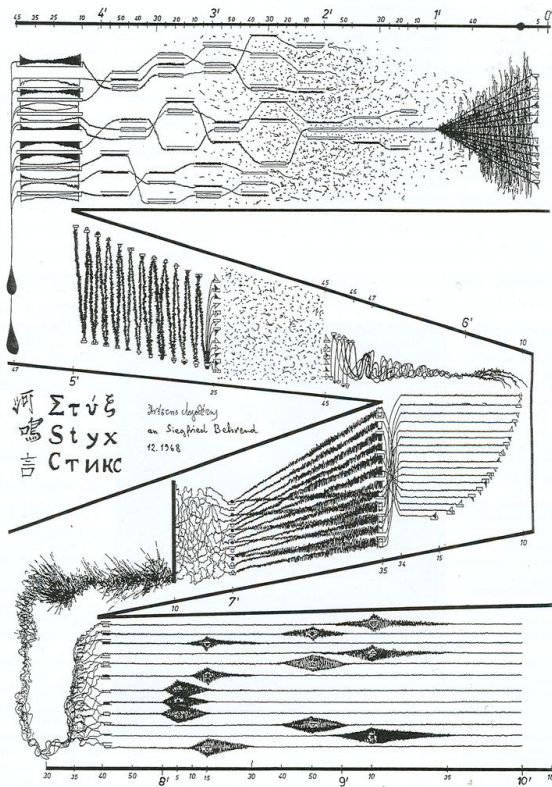


Obrázek č. 42  
John Cage: Variations I, 1958



Earl Brown  
December 1952

Obrázek č. 43  
Earl Brown: December 1952



Ἄντισ Λογοθέτις  
Styx  
СТИХ

Anestis Logothetis  
an Siegfried Behrend  
12.1968

Anestis Logothetis - Styx (1968)

©1988 by Siegfried Behrend, 1968 assigned to Siegfried Behrend, Wienbaden

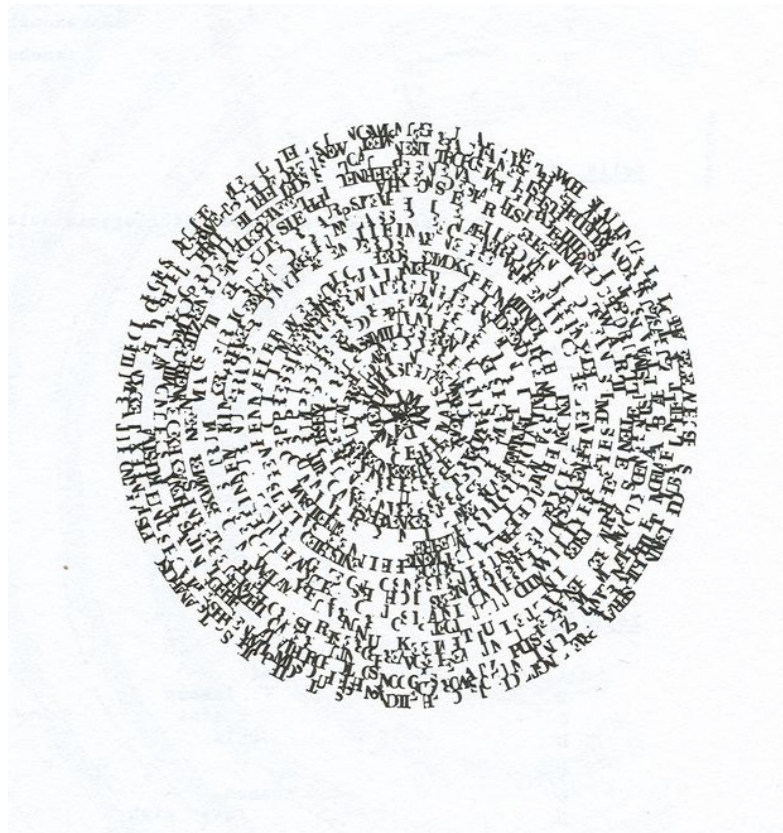
Obrázek č. 44  
Anestis Logothetis: Styx, 1968



The image displays a musical score for the beginning of 'Hashagen: Cymbalon'. It consists of four systems, each with a cymbal part and a band part. The cymbal parts are written on a grand staff (treble and bass clefs), and the band parts are on a single staff. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics, and articulations.

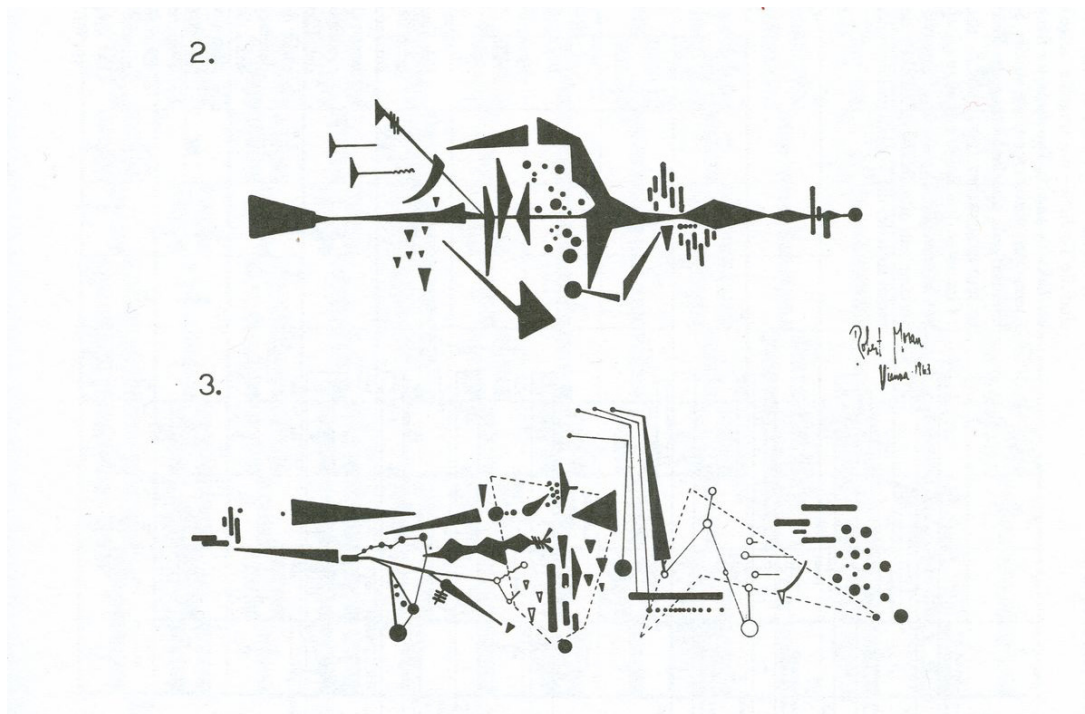
- System 1:** Cymbal: Oberhalb Tonhöhen mit Tonveränderungen. Rechte Hand = Oberes Manual F – schnelles Tempo. Linke Hand = Oberes Manual F – langsames Tempo – große Dichte. Band: Einzelne Tonhöhen – mittel laut.
- System 2:** Cymbal: Tonhöhen. Auf Oberes Manual F + C alleine übergehend – mittleres Tempo – große Dichte. Band: Tonhöhen – wieder lauter werdend.
- System 3:** Cymbal: Einzelne Töne. Oberes Manual F. Oberes Manual F + C. Lautstärke – mittlere Dichte – mittlere Dauer. Band: Einzelnote laut.
- System 4:** Cymbal: Tonreihenungen. Zum 1. auf Oberes Manual F. Oberes Manual F – geringe Dichte. Band: Tonreihen – mittel bis laut.

Obrázek č. 45  
 Hashagen: Cymbalon

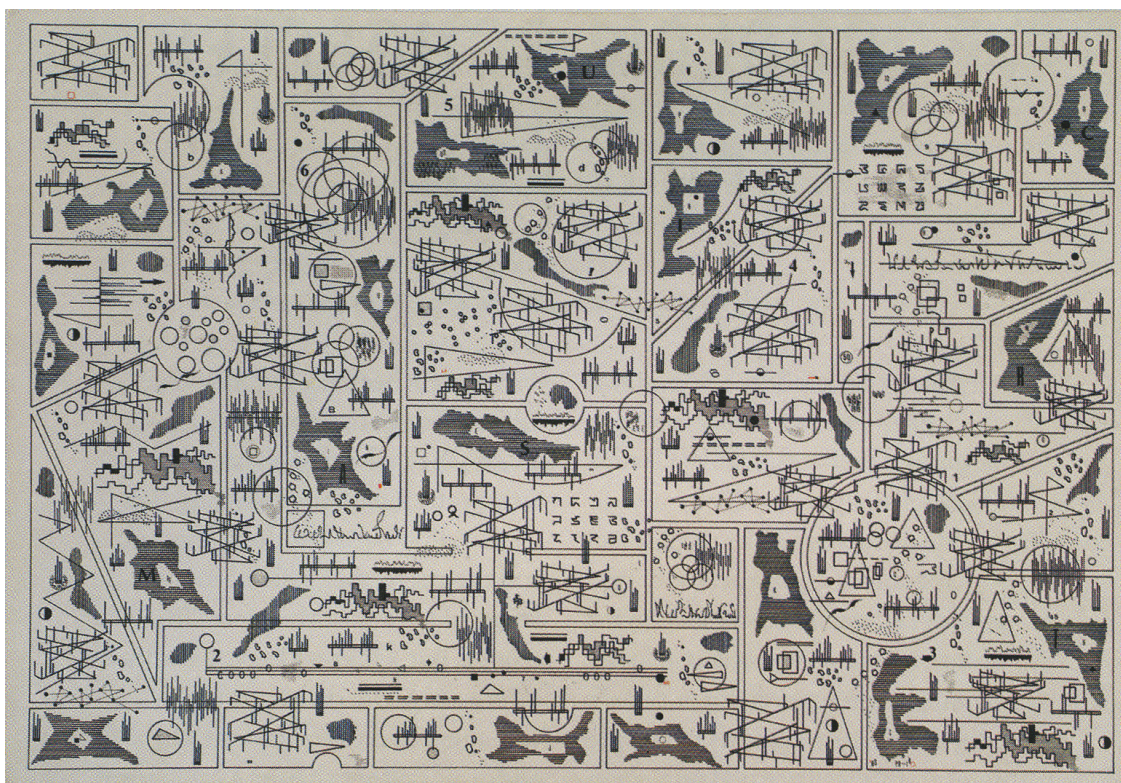


Obrázek č. 46  
 Ferdinand Kriwet: Sehtexte nr. XIV



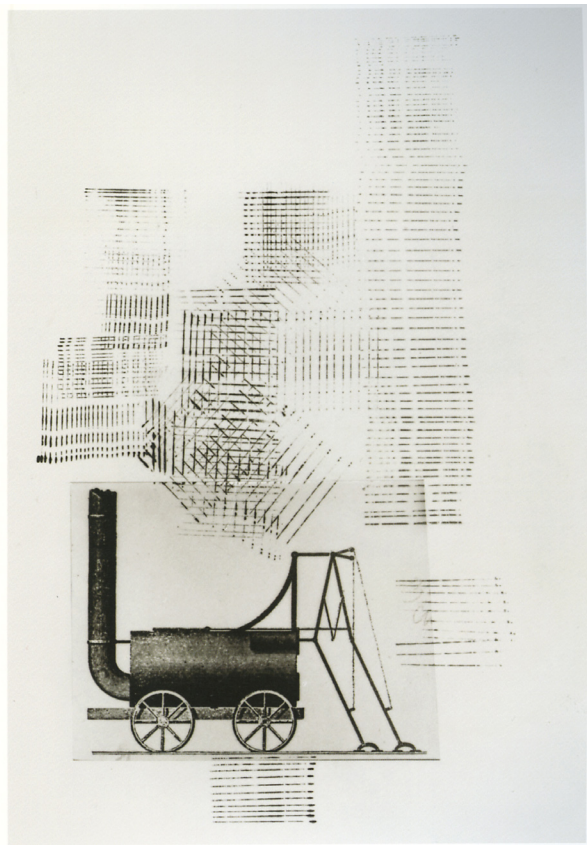


Obrázek č. 47  
 Robert Leonard Moran: Four Visions [2+3], 1963



Obrázek č. 48  
 Boguslaw Schaeffer: PR – I VIII, 1972



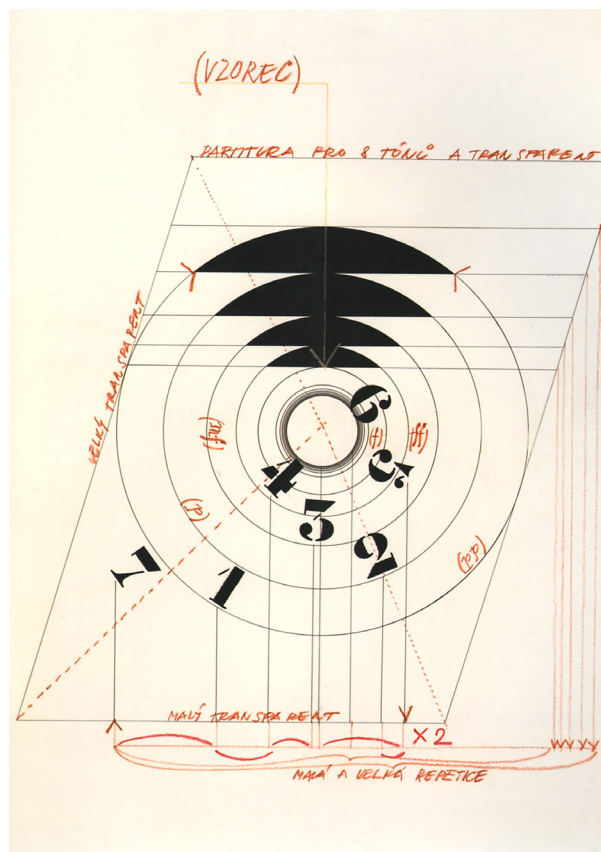


Obrázek č. 49  
Milan Grygar: Akustická kresba, 1965

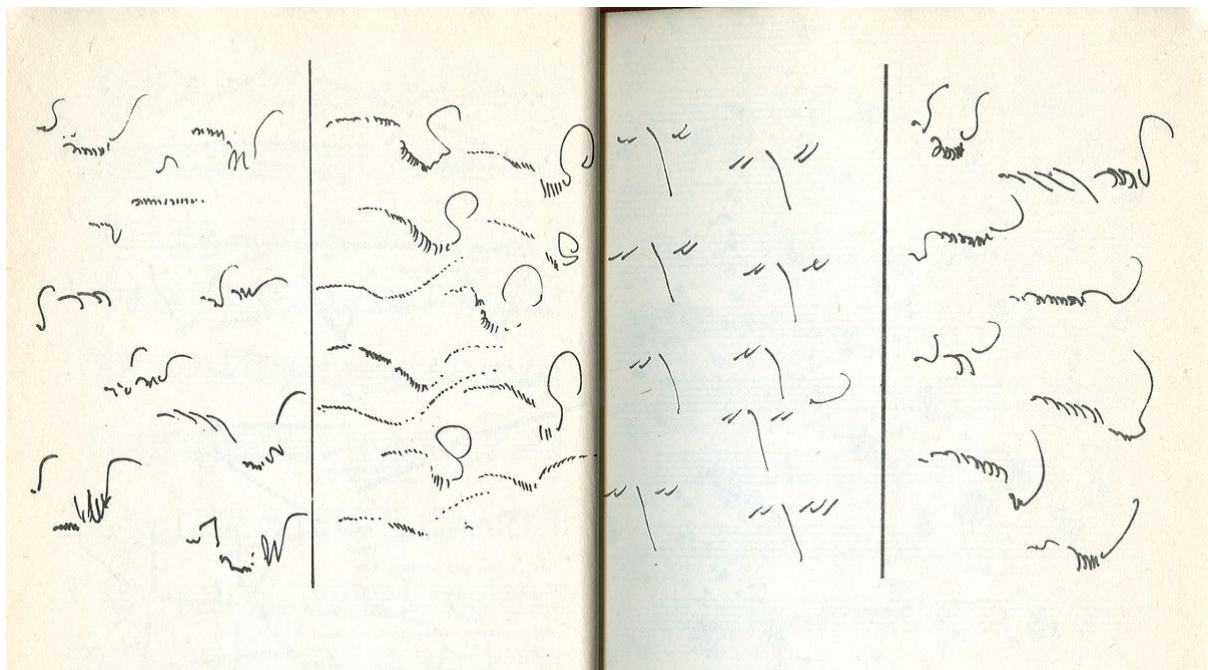


Milan Grygar  
Akustická kresba, 1969  
představení

Obrázek č. 50  
Milan Grygar: Akustická kresba, 1969

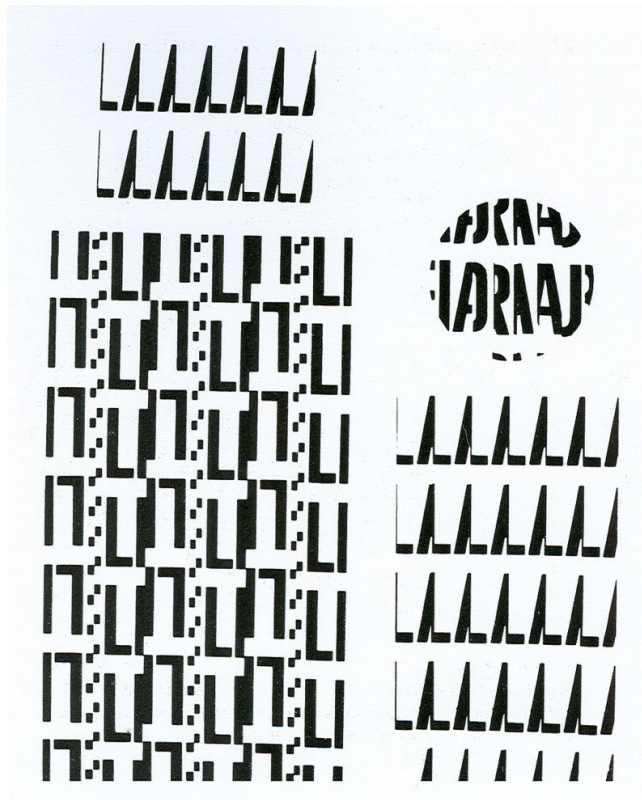


Obrázek č. 51  
Milan Grygar: Partitura VZOREC, 1969



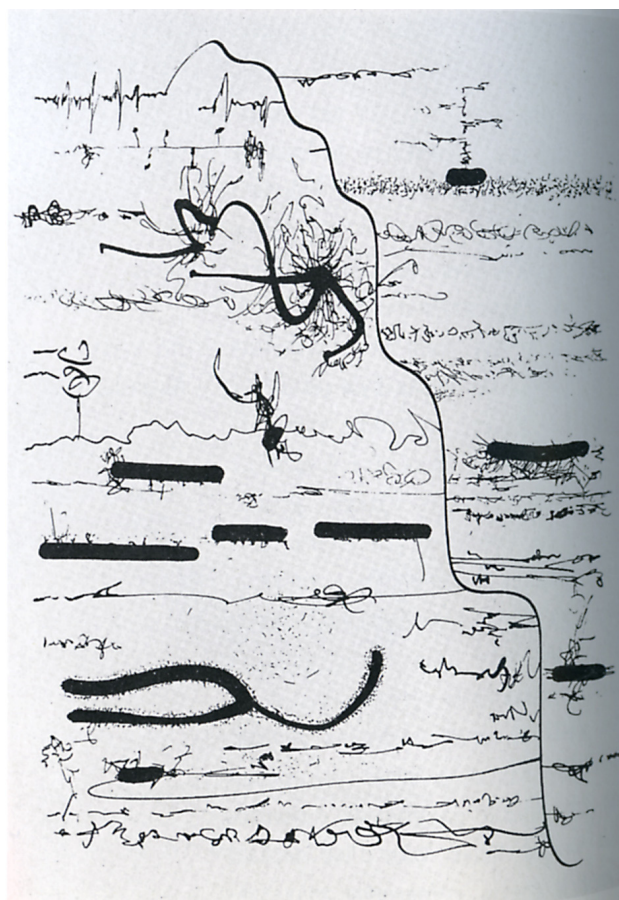
Obrázek č. 52  
Olga Karlíková: Záznamy ptačího zpěvu: slavík, sýkora, drozd, slavík





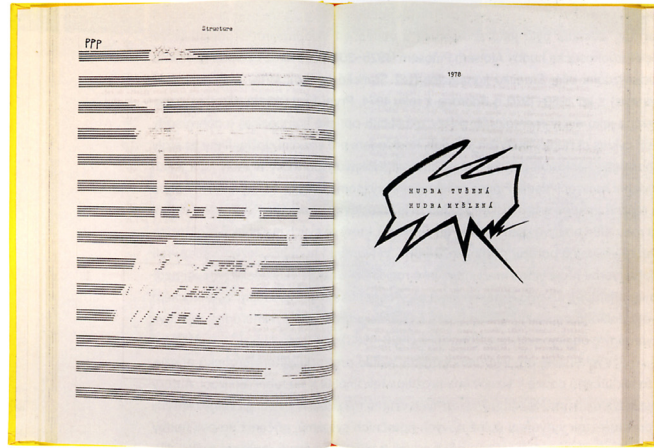
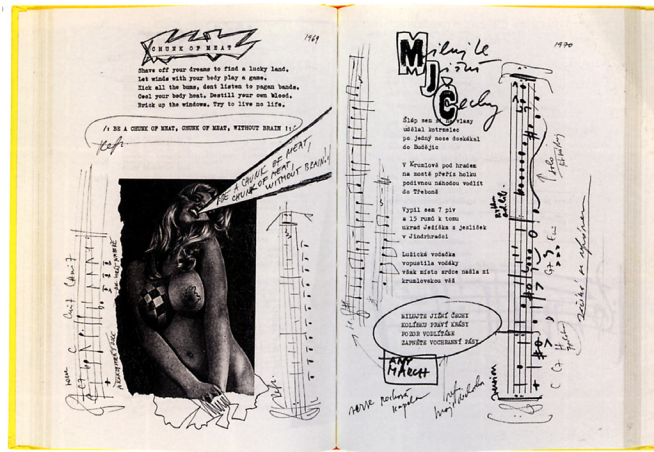
Obrázek č. 53

Jiří Kolář: Partitura pro auditivní báseň na jméno Baudelaire



Obrázek č. 54

Jiří Kolář: Analfabetogram, 1962

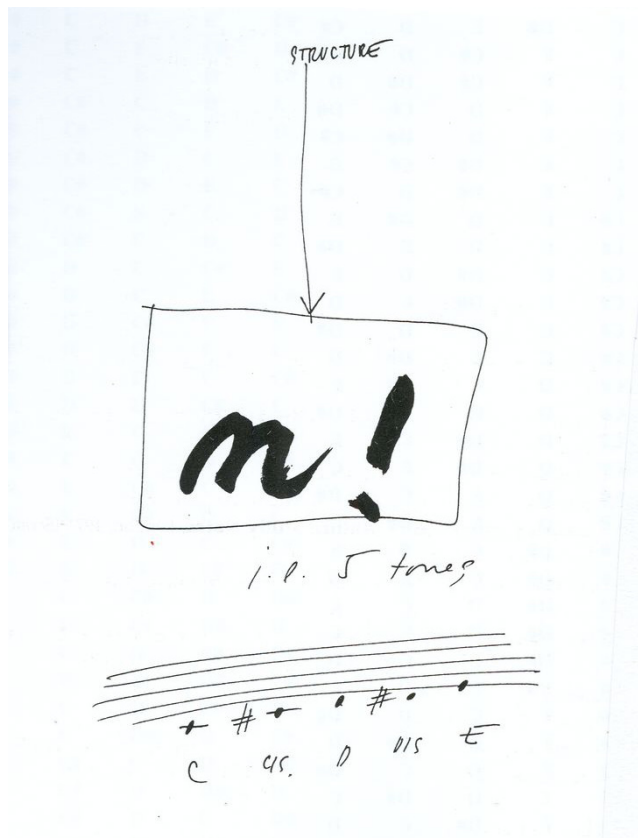


Obrázek č. 55  
Milan Knížák: 80. léta 20. stol.



Obrázek č. 56  
Milan Knížák: Destroyed Music, 1980





Obrázek č. 57  
Milan Knížák: n!, 1973

Milan Knížák: n! realizace P.K. 1994

scritto in Do

-1-

Obrázek č. 58  
Milan Knížák: n!, 1973



D C D# C# E  
D C D# E C#  
D C E C# D#  
D C E D# C#  
D C# C D# E  
D C# D# C E  
D C# D# E C  
D C# E C D#  
D C# E D# C  
D D# C C# E  
D D# C E C#  
D D# C# C E  
D D# C# E C  
D D# E C C#  
D D# E C# C  
D E C C# D#  
D E C# C D#  
D E C# D# C  
D E D# C C#  
D E D# C# C  
D# C C# D E  
D# C C# E D  
D# C D C# E  
D# C D E C#  
D# C E C# D  
D# C E D C#  
D# C# C D E  
D# C# C E D  
D# C# D C E  
D# C# D E C  
D# C# E C D  
D# D C C# E  
D# D C# C E  
D# D C# E C  
D# D E C C#  
D# D E C# C  
D# E C C# D  
D# E C D C#  
D# E C# C D  
D# E C# D C  
D# E D C C#  
D# E D C# C  
E C C# D D#  
E C C# D# D  
E C D C# D#  
E C D D# C#  
E C D# C# D  
E C D# D C#  
E C# C D D#  
E C# D D# D  
E C# D C D#  
E C# D D# C  
E C# D# C D  
E C# D# D C  
E D C C# D#

Obrázek č. 59  
Milan Knížák: n!, 1973

cvičení ze sémiotiky

nakresli čtverec.  
označ jej trojúhelník.

nakresli trojúhelník.      nakresli čtverec.  
označ jej příčka.      označ jej kruh.

nakresli příčku.      nakresli trojúhelník.  
označ ji kruh.      označ jej kruh.

nakresli kruh.      nakresli příčku.  
jak jej označíš ?      označ ji kruh.

nakresli kruh.      nakresli příčku.  
jak jej označíš ?      označ ji příčka.

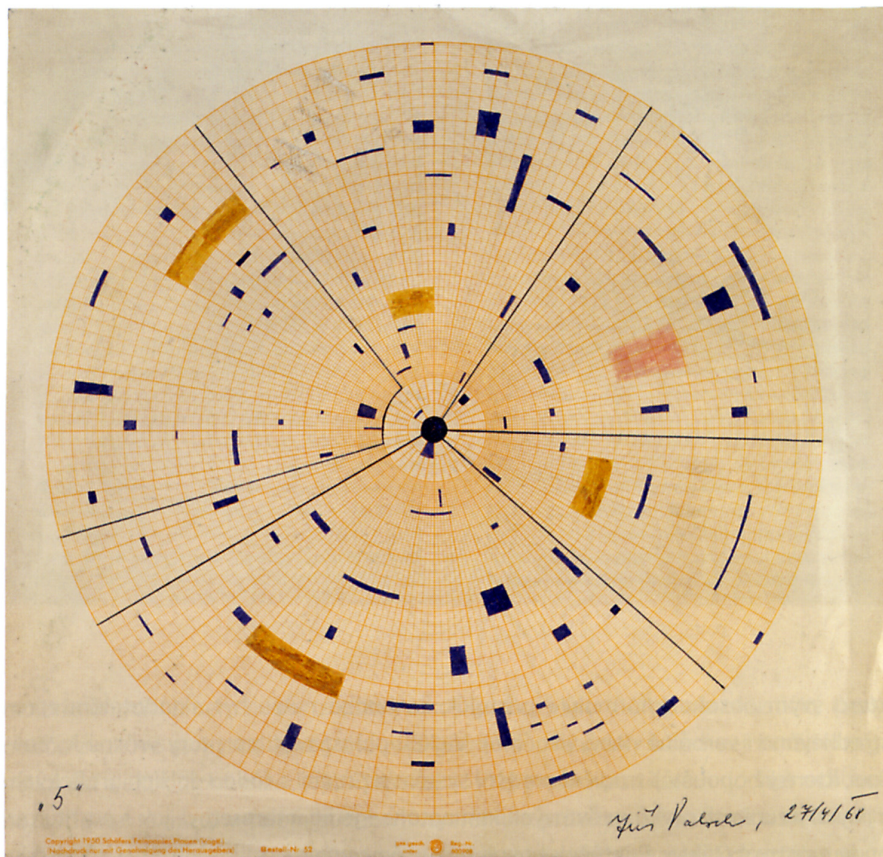
nakresli příčku.      nakresli druhou příčku.  
označ ji reflex kruhu.      jak ji označíš ?

nakresli kruh.      nakresli mrak.  
jak jej označíš ?      označ jej kruh.

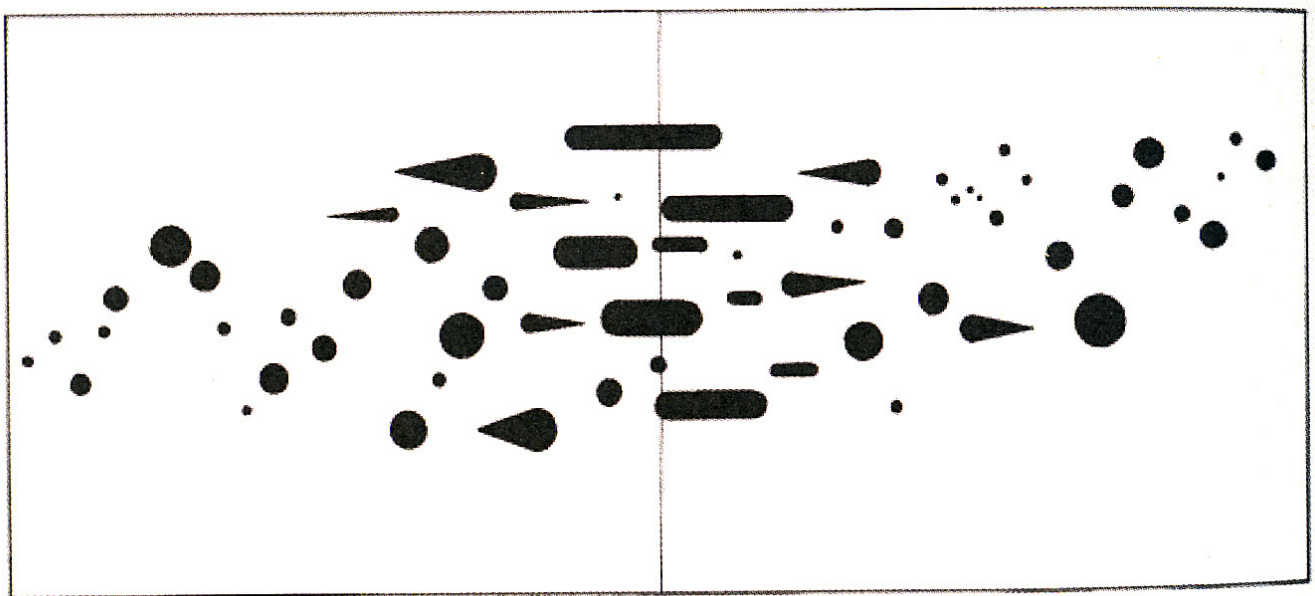
nakresli trávu.  
označ ji příčka.

nakresli kámen.  
jak jej označíš ?

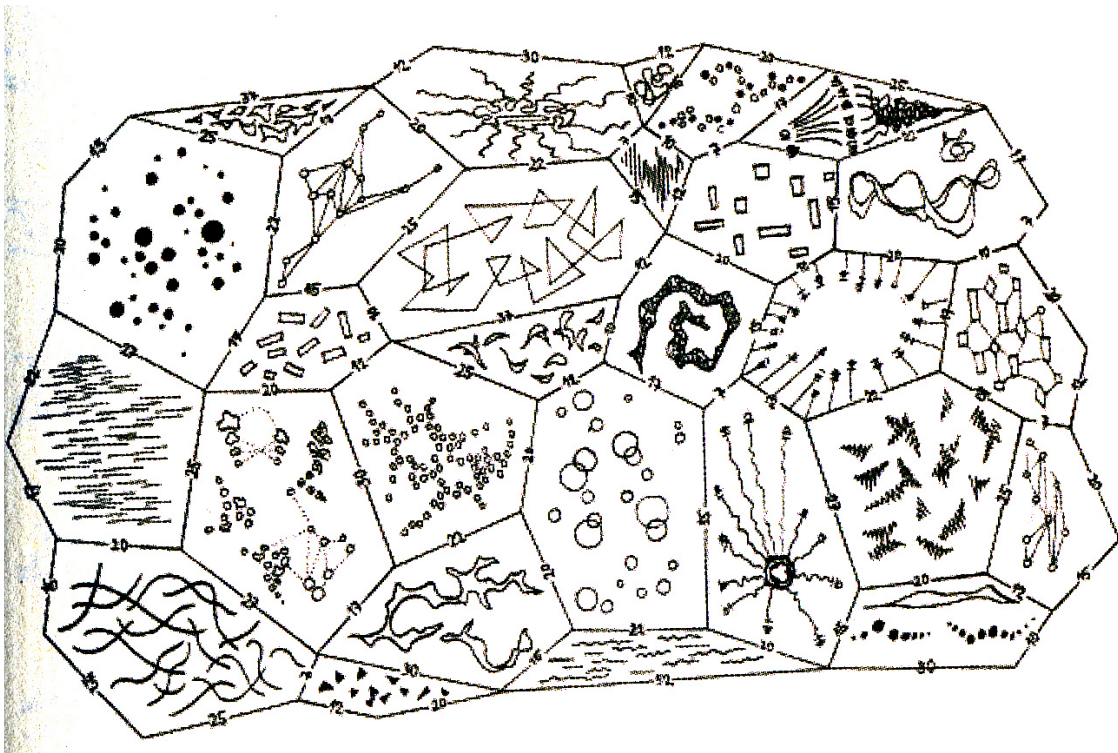
Obrázek č. 60  
Jiří Valoch: Cvičení ze sémiotiky



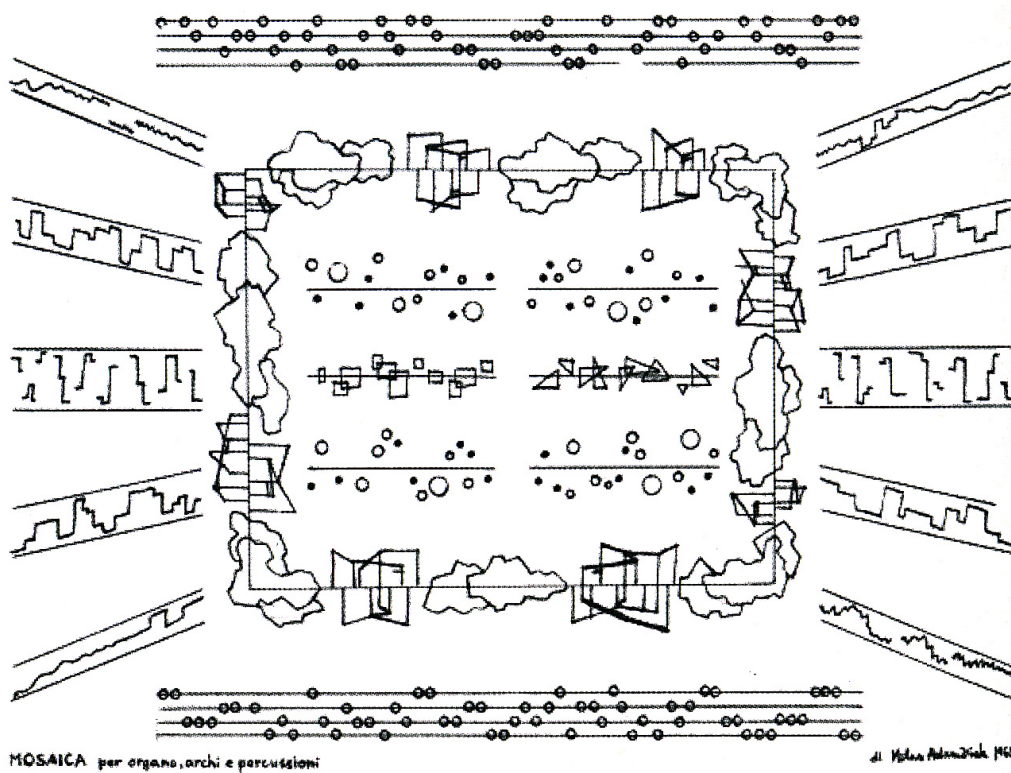
Obrázek č. 61  
Jiří Valoch: Partitura 27.4.1968



Obrázek č. 62  
Milan Adamčiak: Duo pro dva libovolné nástroje, 1965



Obrázek č. 63  
Milan Adamčiak: Cytogamia, 1966

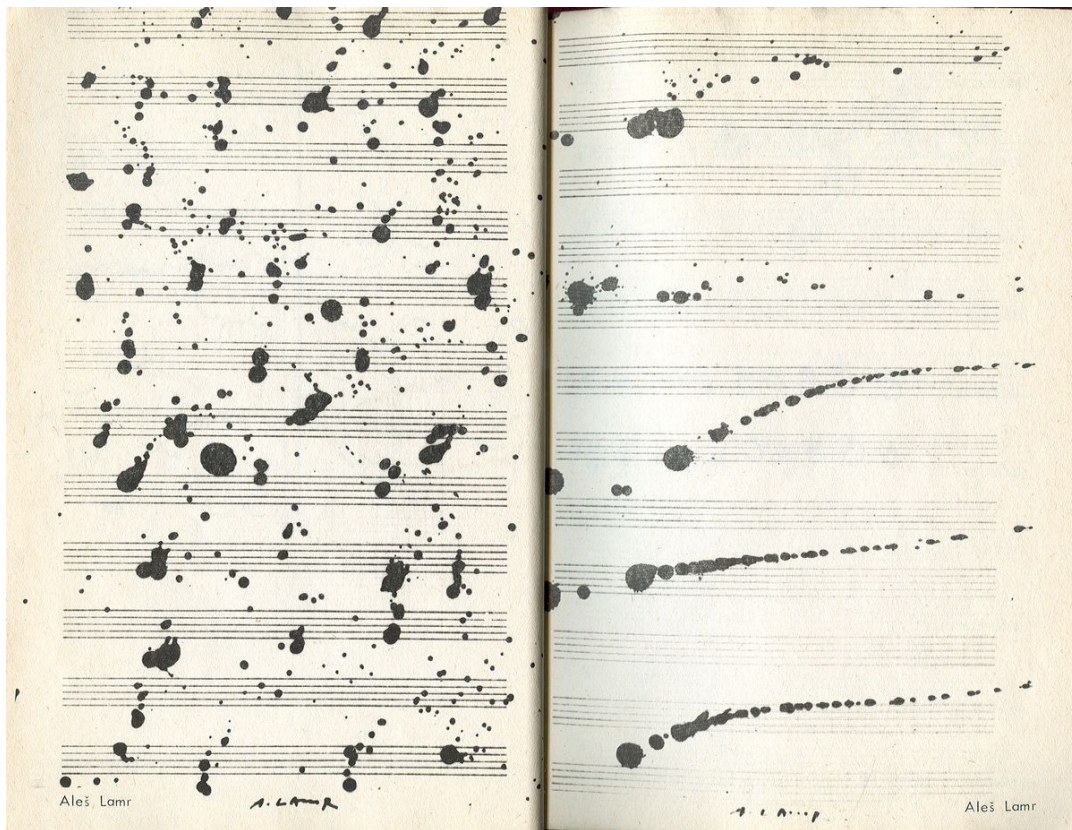


Obrázek č. 64  
Milan Adamčiak: Mosaica per organo, archi e percussioni, 1968







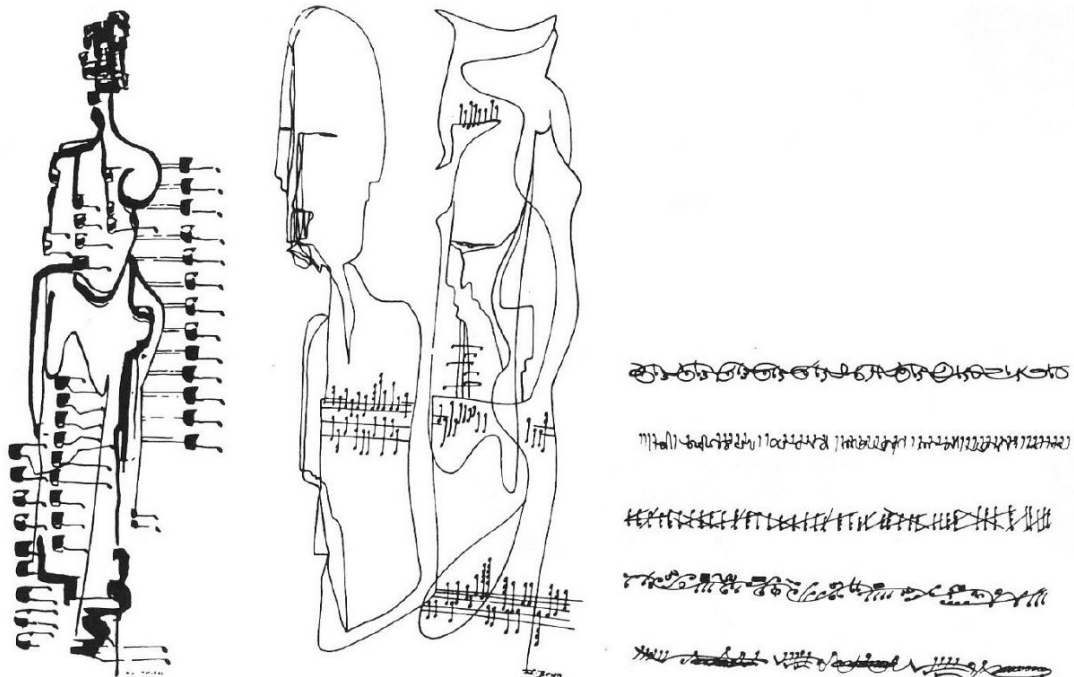


Obrázek č. 67  
Aleš Lamr

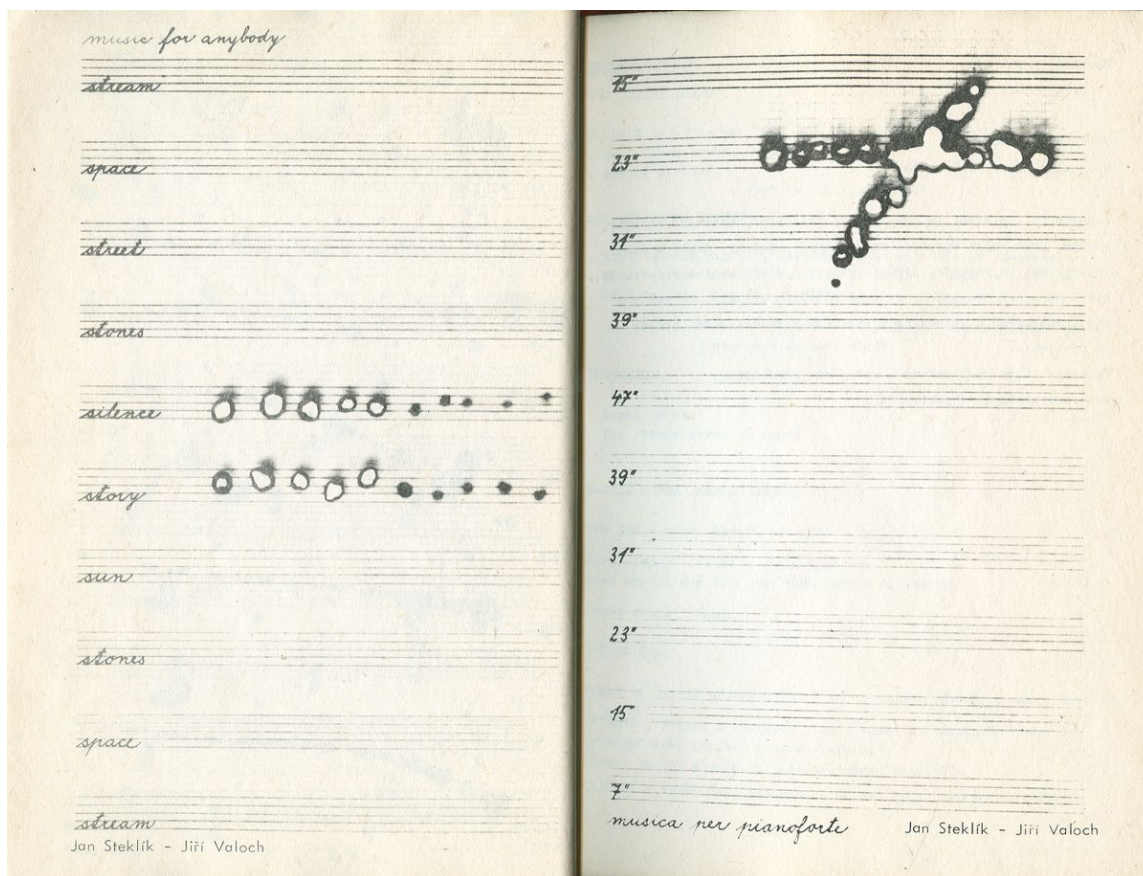
The image shows two pages of a musical manuscript. The left page features a complex arrangement of musical notation with multiple staves. A prominent feature is a series of lines that connect notes across different staves, creating a web-like structure. The notation includes various note values, rests, and clefs. The word 'Andante.' is written on the fourth staff. At the bottom of the page, the text 'Ouvědomění Lánylové No. 899 P. Rudolf 77' is visible. The right page continues the musical notation with similar complexity and connecting lines. It also includes the text 'Ouvědomění Lánylové No. 899 P. Rudolf 77' at the bottom. The name 'Pavel Rudolf' is printed at the bottom of both pages.

Obrázek č. 68  
Pavel Rudolf



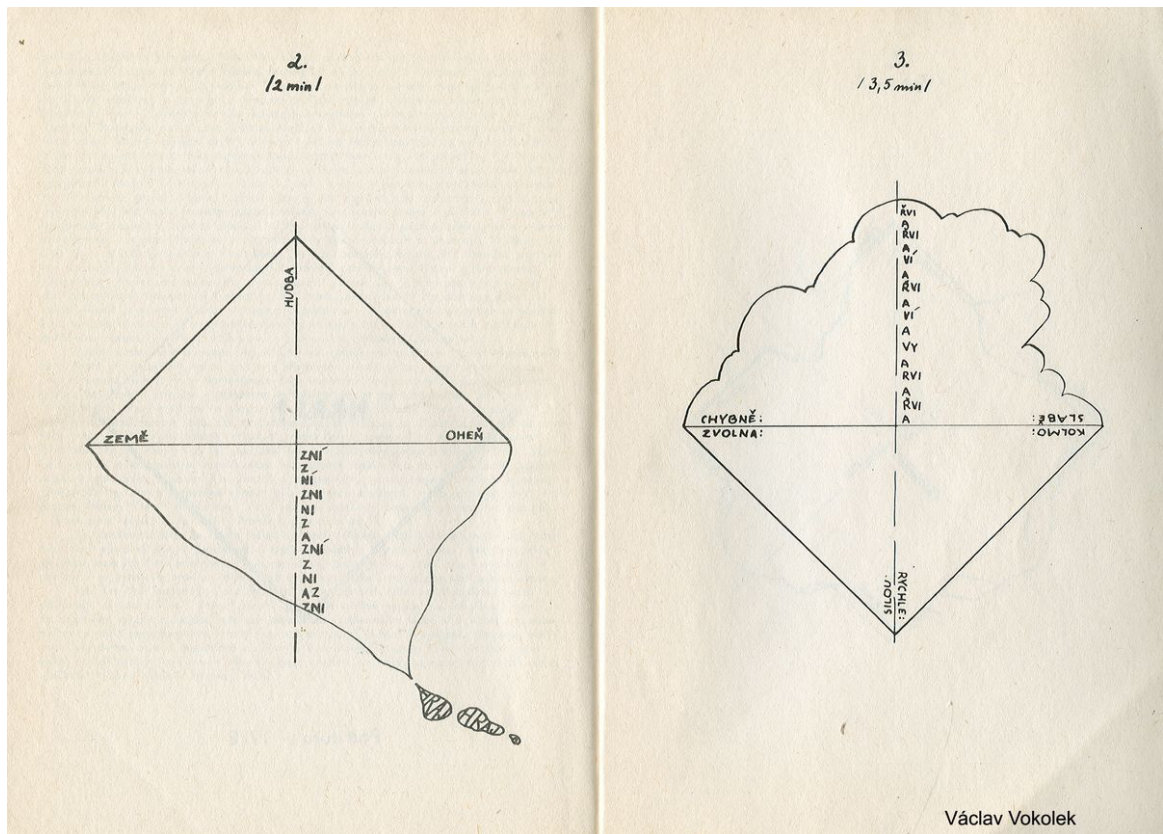


Obrázek č. 69  
Richard Brun: Grafická hudba



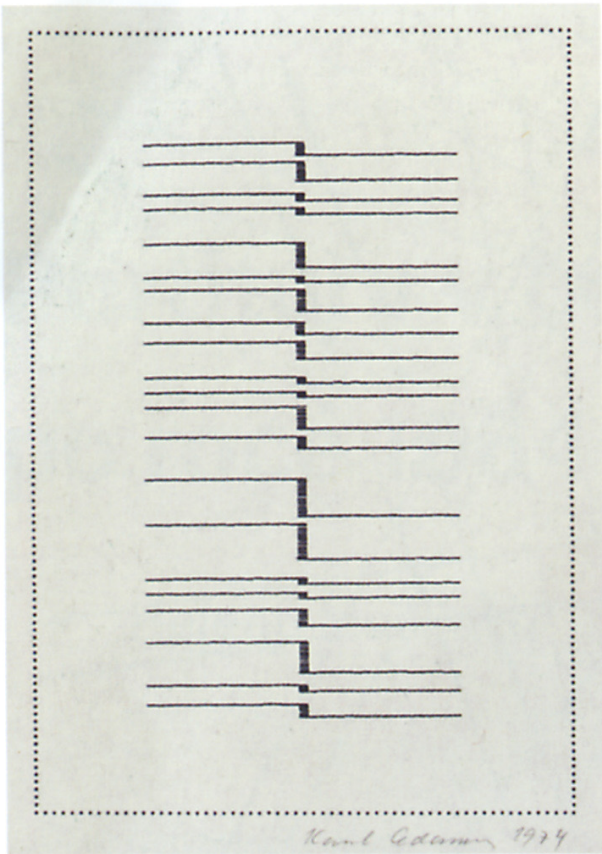
Obrázek č. 70  
Jan Steklík, Jiří Valoch: Musica per pianoforte



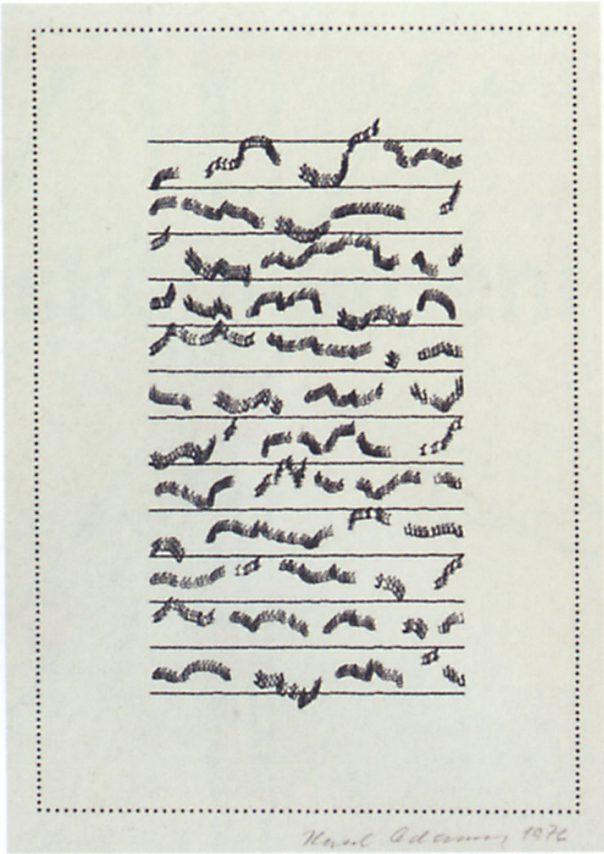


Václav Vokolek

Obrázek č. 71  
Václav Vokolek



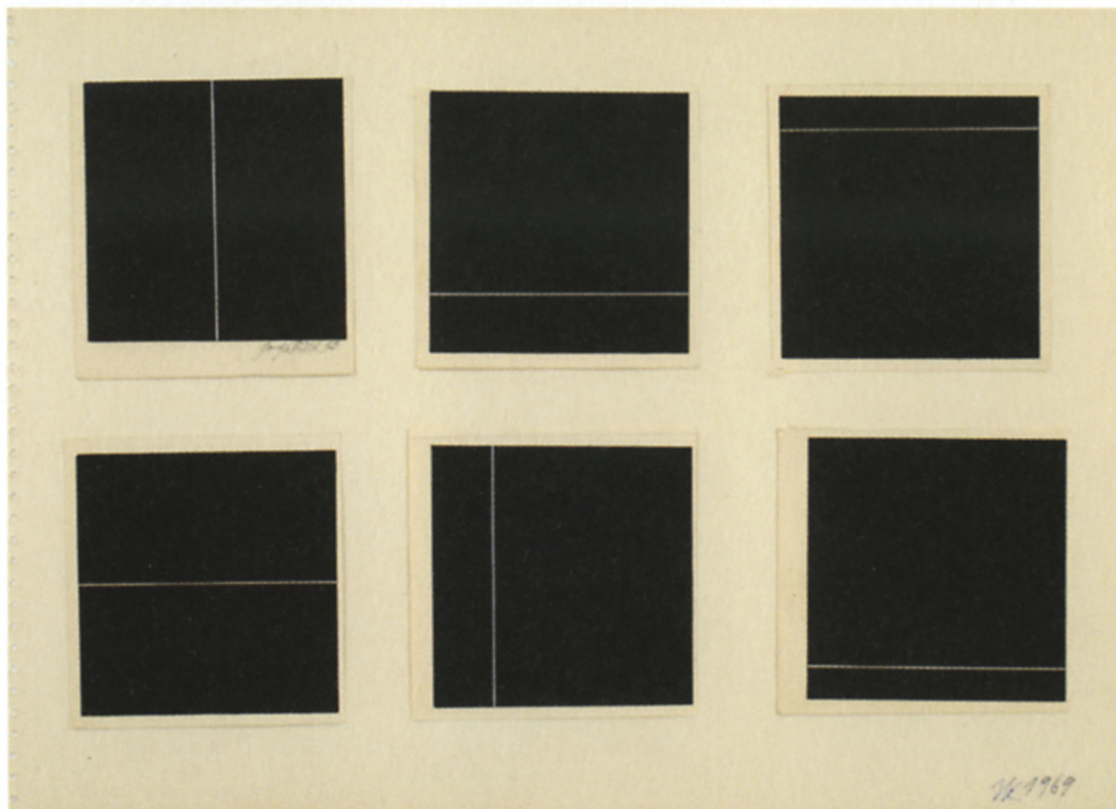
Karel Adamus 1974



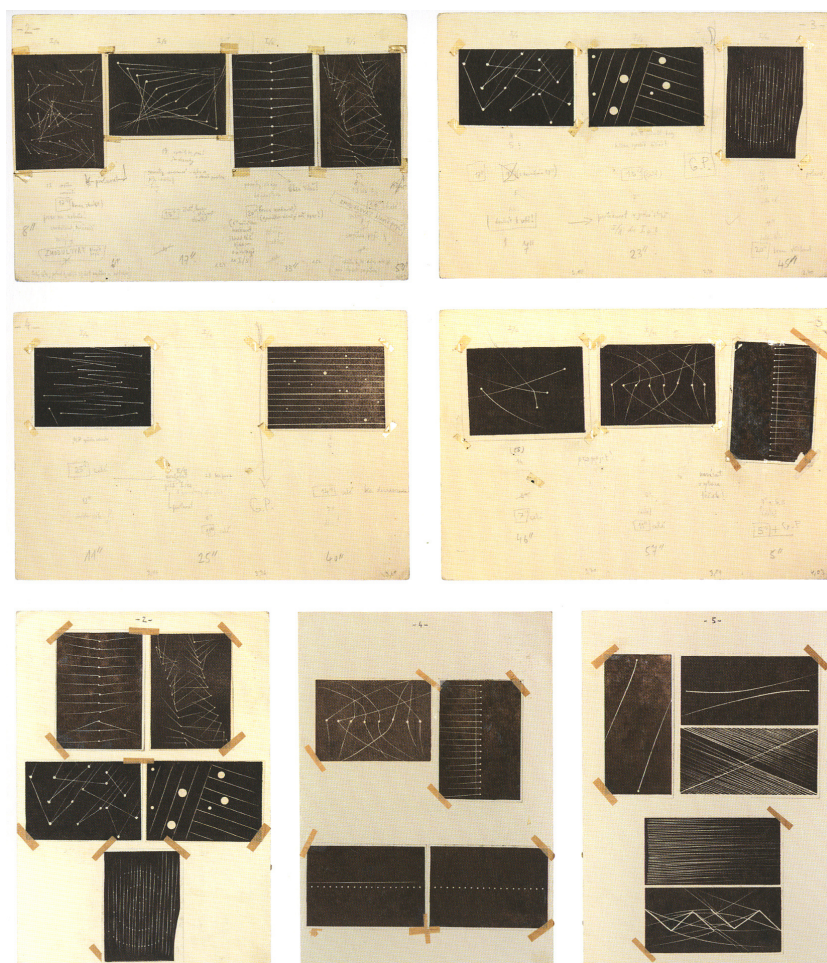
Karel Adamus 1976

Obrázek č. 72  
Karel Adamus: Básně – partitury, 70. léta 20. století

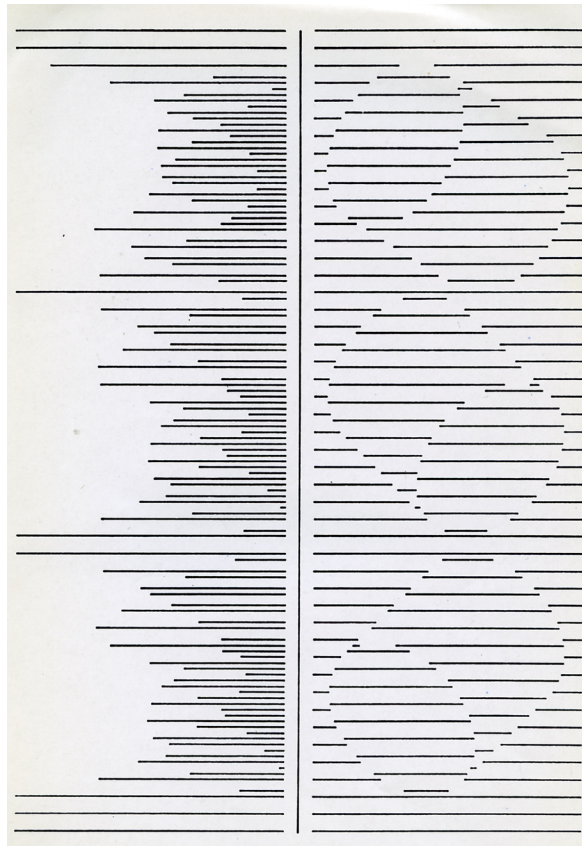




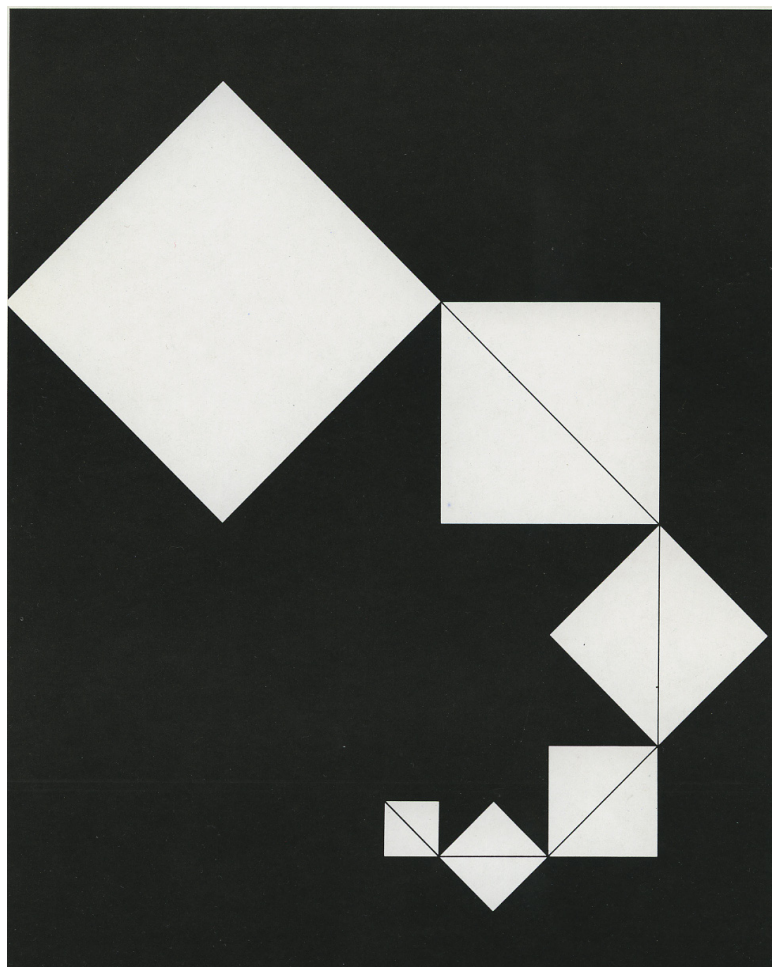
Obrázek č. 73  
Jan Kubíček: Linie a pohyb ve čtvercích, 1969



Obrázek č. 74  
Dalibor Chatrný: Grafická partitura – 1969–70

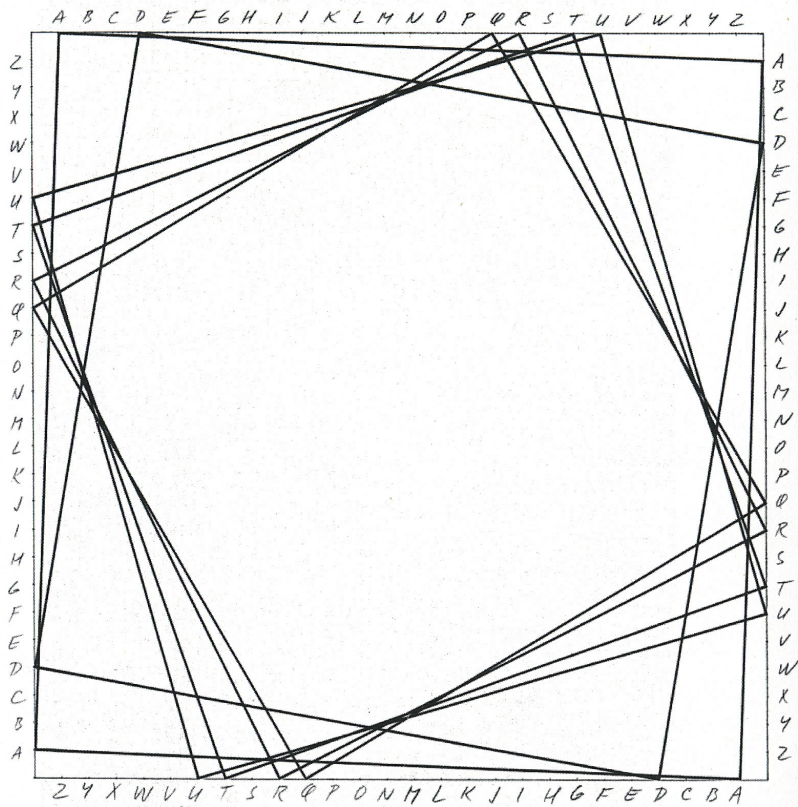


Obrázek č. 75  
Jan Wojnar

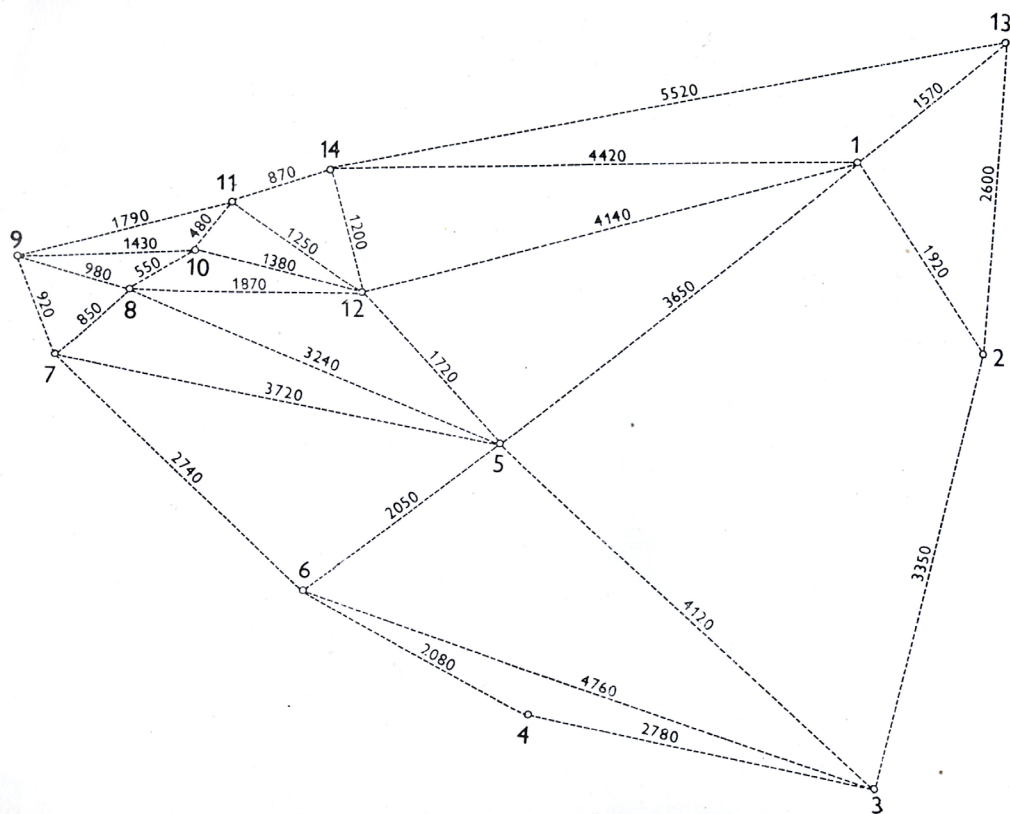


Obrázek č. 76  
Pavel Rudolf

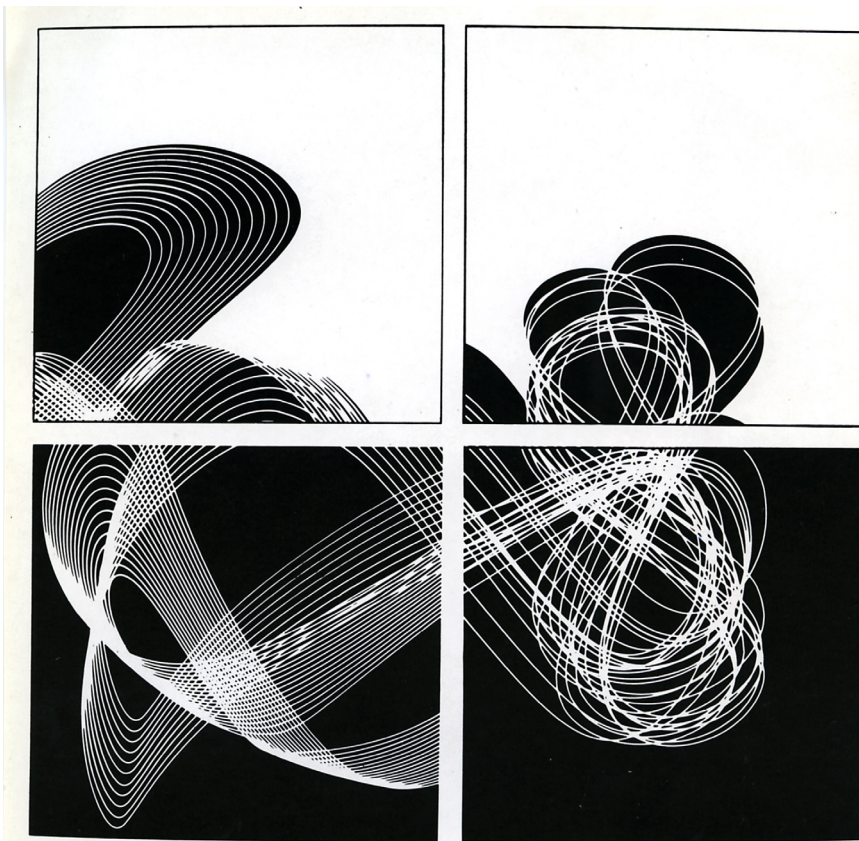




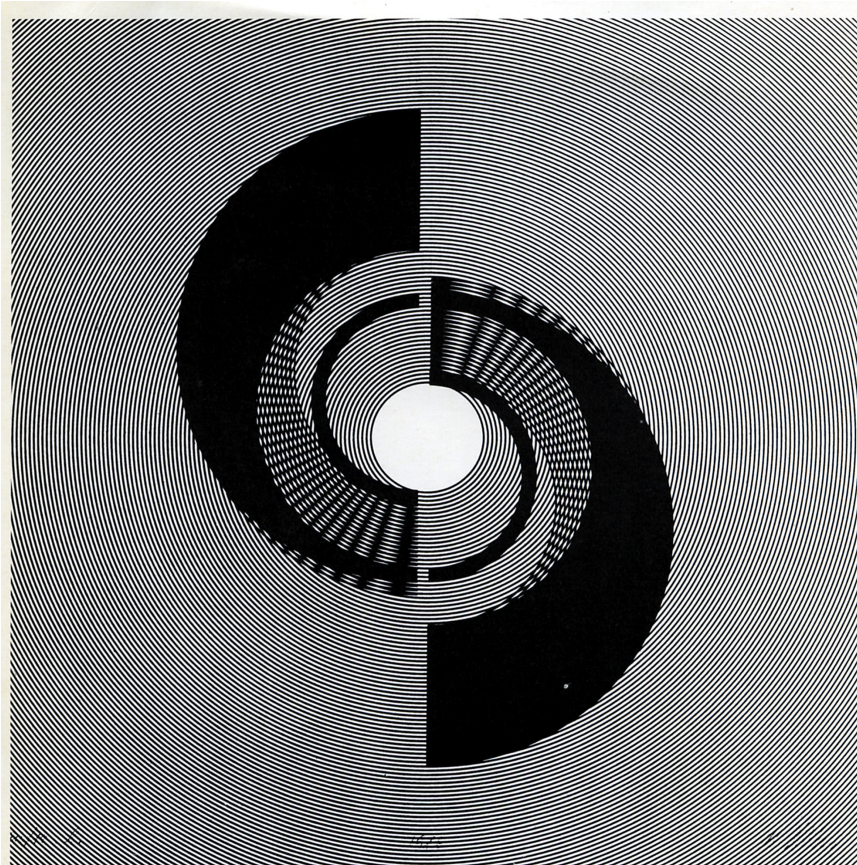
Obrázek č. 77  
Pavel Rudolf: Čtverec



Obrázek č. 78  
Pavel Holouš



Obrázek č. 79  
Zdeněk Kučera

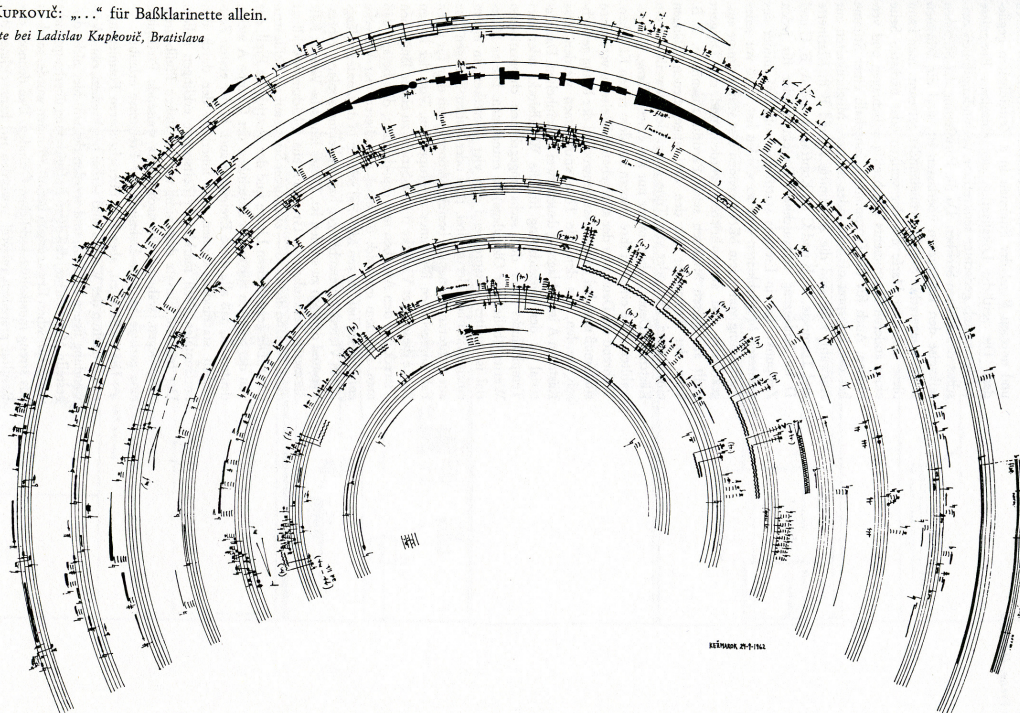


Obrázek č. 80  
Milan Dobeš

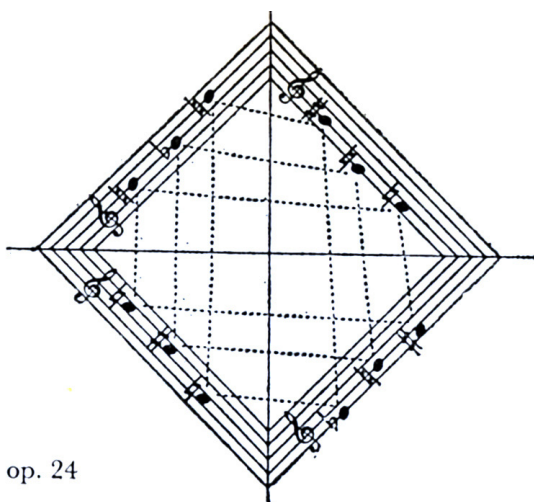


B 35 KUPKOVIČ: „...“ für Baßklarinetten allein.  
Alle Rechte bei Ladislav Kupkovič, Bratislava

611



Obrázek č. 81  
Krupkovič: „...“



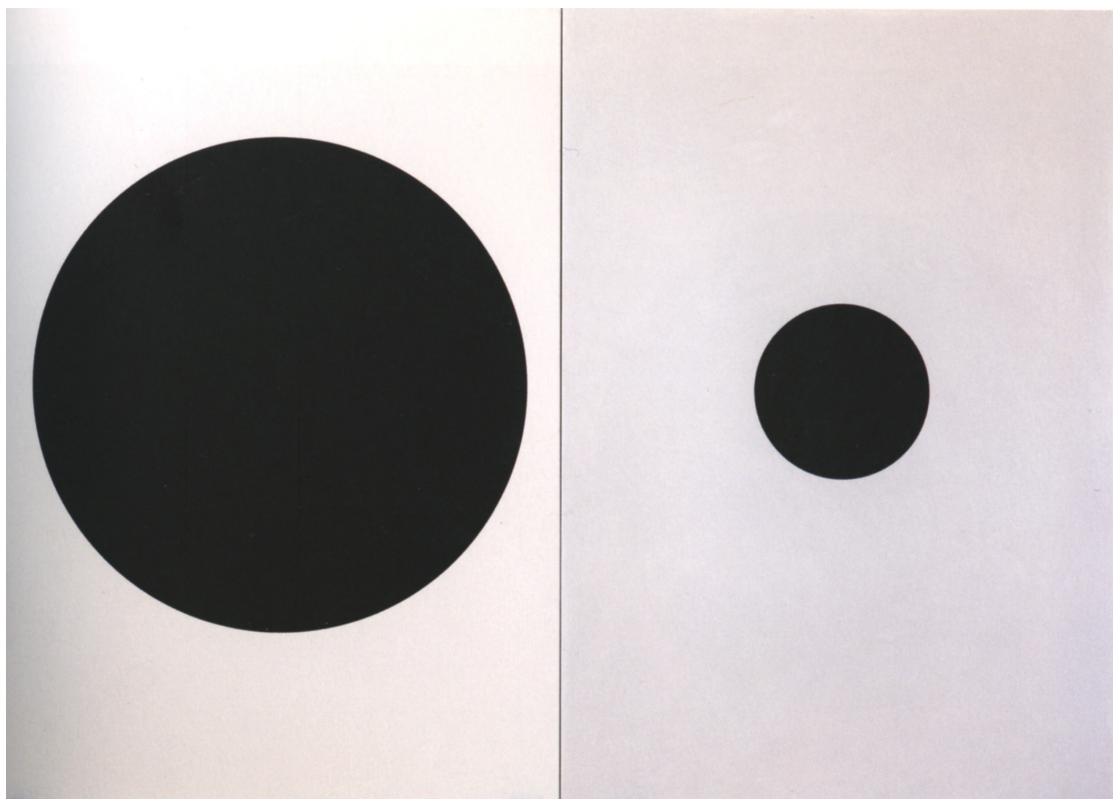
Webern op. 24



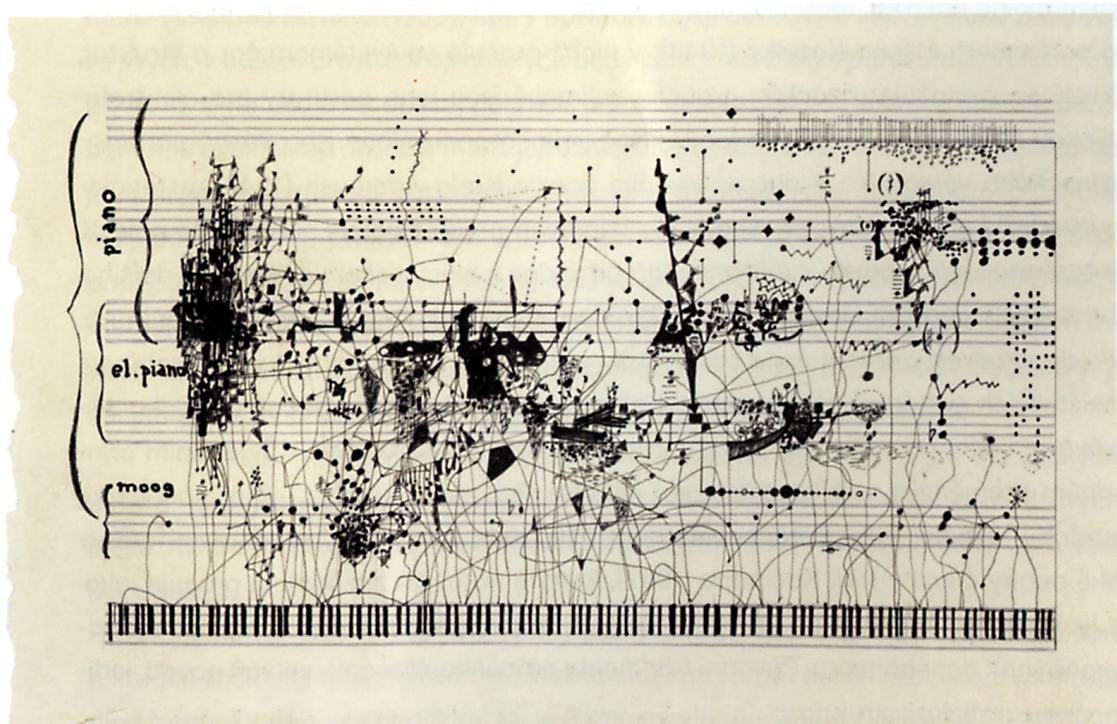
Webern op. 28

Obrázek č. 82  
Webern: op. 24 a 28





Obrázek č. 83  
Milan Grygar: Antifona 2014



Obrázek č. 84  
Jaroslav Pokorný-Šťastný: Bez názvu, 70. léta 20. stol.

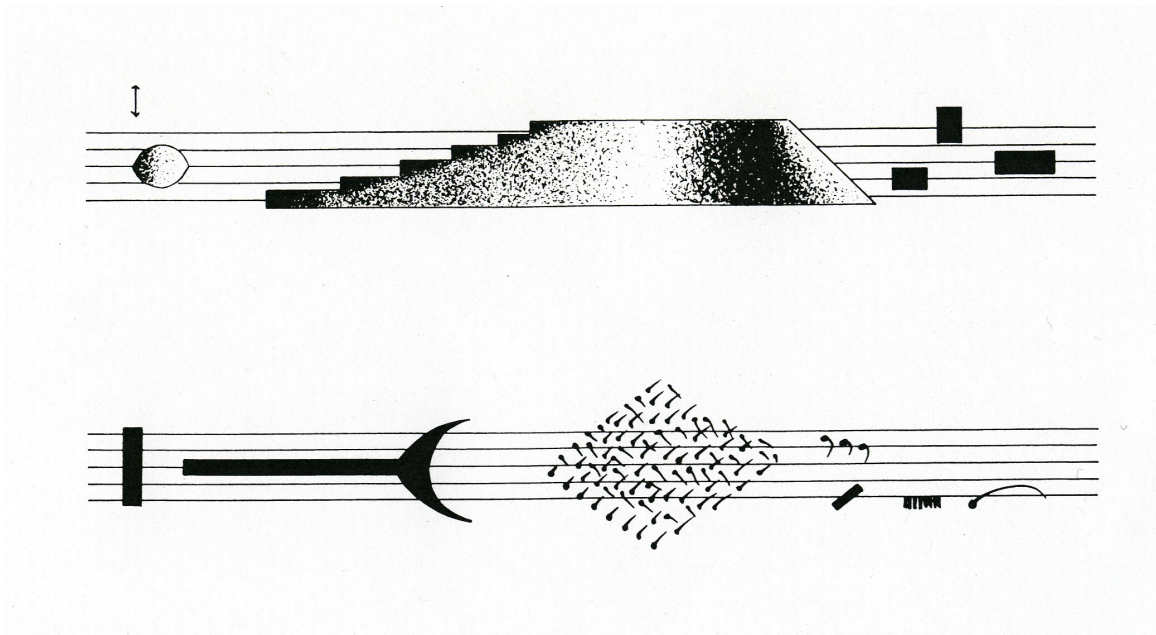




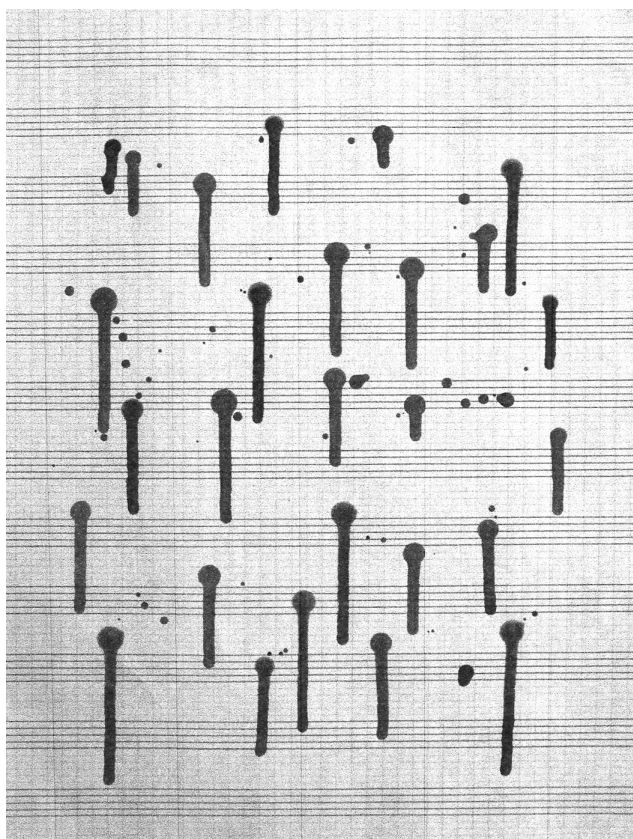
Obrázek č. 85  
Jan Steklík: Propálená paramusica, 1963



Obrázek č. 86  
Karel Adamus: Až do konce, 1973



Obrázek č. 87  
Ladislav Kupkovič: Maso kříže, 1961–1962



Obrázek č. 88  
Jan Wojnar: Skladba pro stékanou plochu, 1980