#

STOLETÍ MODERNÍHO UMĚNÍ II (od 2.světové války)

STRACH O VLASTNÍ EXISTENCI - VÝRAZOVĚ EXISTENCIÁLNÍ PROUD PO 2.SVĚTOVÉ VÁLCE

Děsivá skutečnost 2.světové války vyvolala v lidech pocit marnosti, beznaděje, úzkostných obav ze ztráty životních jistot, pocit izolace, ztráty kontaktu člověka se světem - tedy pocit odcizení. Odcizení může mít různé podoby. Tou nejbolestnější je odcizení člověka člověku. Zní to až neuvěřitelně, ale člověk se odcizuje i sám sobě - ale i věcem, které jej obklopují, veřejnému i soukromému prostředí atd. Na všechny tyto podoby odcizení umění druhé poloviny 20.století regovalo, a to dokonce v různých podobách - od abstraktního malířství přes návrat k figurativnímu umění až po umění akce.

Na závěr úvodu k části **STRACH O VLASTNÍ EXISTENCI - VÝRAZOVĚ EXISTENCIÁLNÍ PROUD** je třeba vysvětlit pojem, který na první dojem působí poněkud záhadně: **„ozvláštnění“**. Nejstručněji a nejsrozumitelněji vystihl podstatu „ozvláštnění“ - aniž by to bylo jeho úmyslem Z.Jirotka v následující větě z románu Saturnin: *„Byl nenápadný jako švestková povidla na vyleštěných parketách.“*. Podstatou „ozvláštnění“ je tedy vytržení věci nebo jevu z obvyklého prostředí a obvyklých souvislostí a jejich uvedení do prostředí a souvislostí neobvyklých, nečekaných a často i paradoxních. Či jinak řečeno: švestkových povidel na vyleštěných parketách si všimneme proto, že tam nepatří - jejich spojení s parketami je naprosto paradoxní.

Pozornost věnovaná tomuto pojmu není náhodná. Jestliže pro „staré mistry“ byla hlavním prostředkem originality malířská či sochařská technika, osobitý rukopis, pak pro umělce druhé poloviny 20.století to byl osobitý způsob „ozvláštnění“. „Ozvláštnění“ se stalo hlavním principem většiny tendencí umění 2.poloviny 20.století - především však těch, jimž je věnována tato část.

Ve znamení abstraktního expresionismu - akční a informální malba

Při pohledu na obraz JACKSONA POLLOCKA (džeksn polok, 1912 - 1956) *Kompozice* se vás patrně zmocňuje pocit chaosu, živelnosti. Tím spíš vás asi překvapí jeho název. Copak tuto změť linií a barevných skvrn lze považovat za kompozici? Tato nedůvěra by ještě vzrostla, kdybyste viděli Pollocka při práci (tato možnost existuje - na několika filmech a videokazetách). Patrně v mírném šoku byste byli svědky, jak Pollock udělá otvory do plechovek se syntetickými barvami a pak nepravidelnými krouživými pohyby rozlévá barvu přímo z plechovky na plátno nebo ji lije přes plochý předmět (např. zednickou lžíci) tak, že se nekontrolovatelně rozstřikuje po plátně. Používá i štětec - ale naprosto netradičně. Místo aby s ním maloval, cáká z něj barvu na plátno.

Teď si možná říkáte, že lít barvu na plátno nebo cákat štětcem byste dokázali také - to přece není žádné umění. Jenže tak jednoduché to zase není. Lití barvy z plechovky či její cákání štětcem není cílem, ale prostředkem. My jsme vlastně popsali jen první etapu tvůrčího procesu. Tato etapa maximálně zdůrazňující náhodu, automatismus gesta, je jen počáteční fází, novou „skutečností“, inspirací. Teprve pak nastupuje druhá fáze, při které malíř „vchází do svého díla“, aby vědomě rozváděl inspiraci, podněty dané první etapou. Tedy ne náhoda jako anarchie, ale náhoda jako

inspirace. Jde o princip řízené náhody, o smysluplné spojení spontánnosti a vnitřního řádu obrazu, který se formuje v procesu tvůrčího aktu a je plně závislý na výtvarném cítění umělce.

Jak jsme již několikrát zdůraznili, Pollock vrhá barvu na plátno rychlými pohyby, čili gesty - odtud název **„gestická malba“**; či jinak řečeno, malba probíhá jako fyzická akce - odtud druhá varianta názvu: **„akční malba“.**

Akční malba se neprosadila jen v Americe, ale i v Evropě. Srovnejte si Pollockovu *Kompozici č.13* s obrazem HANSE HARTUNGA (1904-1985). Rozdíl mezi nimi je tak zřetelný, že vám určitě nemohl uniknout. je názorným příkladem rozdílu mezi americkou a evropskou akční malbou. Jediné, co Pollocka a Hartunga spojuje, jsou neobvyklé techniky malby a prudké gesto jako prostředek uplatnění náhody. Neobvyklé techniky malby jsou u Hartunga spojeny s netradičním malířským náčiním. Hartung používá buď hřebeny (lišící se jemností, ostrostí a hustotou zubů), či různě sestřihaná košťata. Již vlastně samotné malířské náčiní - především hřebeny - je prostředkem řádu, protože předem stanoví hustotu a další vlastnosti množiny jemných linií. Výsledkem je pak rovnováha náhody a řádu, zatímco u Pollocka výrazně převažuje náhoda.

Akční malba nebyla jedinou podobou abstraktního malířství po 2.světové válce - to platí o Spojených státech i o Evropě. Obraz MARKA TOBEYE (toby, 1890-1986) *Bílý pohyb* vám možná na první letmý pohled připomene Pollocka. I u Tobeye najdeme uvolněné gesto, kterým rovnoměrně pokrývá celou plochu obrazu. Ovšem toto gesto má zjevně jiný charakter. Zatímco Pollock zapojuje do razantního pohybu celé tělo, což se projevuje rozmáchlými gesty, u Tobeye jde o rychlý pohyb uvolněného zápěstí. Rozhodující úlohu zde sehrálo setkání s čínskou a japonskou kaligrafií. Odtud pochází i výrazné posílení citové složky obrazu, která je nejvýznamnějším přínosem **kalifornské** neboli **tichomořské školy**, jejíž zakladatelem byl právě Mark Tobey.

Základem formy obrazů francouzského malíře JEANA FAUTRIERA (žán fótryje, 1898-1964) byla barva. I reprodukce (obr....) jasně prozrazuje, že Fautrier zdůrazňoval jiné vlastnosti barvy, než jeho předchůdci. Pro něj byla nejdůležitější hmota barvy, s kterou pracoval jako se sochařskou hlínou. To znamená, že ji nanášel ve vysokých vrstvách, takže obraz pak připomínal reliéf („sochařský obraz“). Tato hmotná struktura obrazu však nebyla cílem, ale prostředkem: účinným prostředkem výtvarného vyjádření existenciálních pocitů. Fautrier odmítá formy vnášené do obrazu zvnějšku i všechna schémata. Forma jeho obrazů „roste“ jako živý organismus - tak jako postupně vyrůstá z klíčku rostlina. A právě odmítání předem dané formy dalo i název tomuto směru abstrakní malby: **informální malba** (v českém překladu ne-formální).

Všechny uvedené směry poválečné abstraktní malby - akční a informální malbu i kalifornskou školu - označujeme souhrně jako **abstraktní expresionismus.** Ten ovládl světové malířství čtyřicátých a padesátých let. Jeho výtvarné vyjádření existenciálních pocitů však bylo příliš obecné, nekonkrétní.

#

Ve znamení hudebního expresionismu - aleatorní a témbrová hudba

Náhoda jako prostředek více či méně řízené spontánnosti se na začátku padesátých let prosadila i v hudbě. Obdobou akční malby je **aleatorní hudba** (alea=hrací kostka, aleatorika=nauka o náhodě při vrhání kostek, nauka o náhodě obecně). Jde o kompoziční techniku, která svěřuje určitou část procesu vytváření hudebního díla či jeho provedení (interpretace) více či méně řízené nahodilosti při zacházení s různými výrazovými prostředky hudby. Míra řízenosti náhody se uplatňuje v rozpětí od maximální máry náhody v **absolutní aleatorice**, až po její plnou kontrolu v **řízené aleatorice**.

Maximální spontánnosti akční malby J.Pollocka odpovídá maximální míra náhody **absolutní aleatoriky**, jejímž průkopníkem je americký skladatel JOHN CAGE (džon kejdž, 1912-199.). Tak jako Pollock i Cage volí nové kompoziční techniky, které umožňují co největší uplatnění náhody. Mezi ně patří využití náhodných operací odvozených z čínské knihy I-Ting, určování klíčů (houslového nebo basového) házením mince atd. Typickými příklady absolutní aleatoriky jsou Cageovy skladby *Hudba proměn* či slavný *Koncert pro klavír a orchestr*, z nějž si poslechneme krátkou ukázku (hu47).

Tak jako se v evropské akční malbě prosazuje větší míra řádu než v americké, totéž platí i pro aleatorní hudbu. Jedním z nejvýznamnějších představitelů **řízené aleatoriky** je polský skladatel WITOLD LUTOSŁAWSKI (n.1913). Z celé řady jeho aleatorních děl jsme vybrali 2.část ze *Tří básní Henriho Michauxe* (ánry mišó) *pro orchestr a dvacetihlasý sbor.* Hlavní důvod této volby spočívá ve zvukově zřetelné odlišnosti dvou hudebních těles - instrumentálního (orchestr) a vokálního (sbor). Každé má svého dirigenta. To proto, že Lutosławski vynalézavě využívá spojení dvou výrazně odlišných technik: 1. **a battuta** (přesně v taktu) jako prostředek přísného řádu; 2. **ad libitum** (volně, dle libosti) jako možnost uplatnění řízené náhody. Při jasně odlišné zvukové barvě můžete snadno rozpoznat současné spojení spontánnosti aleatorních částí (ad libitum) a přísné organizace částí a battuta. Velice působivý je např. pravidelný pohyb instrumentální složky (orchestr) umocněné monotónním rytmem bicích nástrojů současně s aleatorně pojatou vokální složkou (sbor), kde využití řízené náhody mění text v různé šumy a hluky. To vše má autor prostřednictvím pečlivě připravené partitury a za pomoci dirigentů naprosto pod kontrolou. Výsledkem je nesmírně dramatická a působivá hudba. To konečně můžete z naší nahrávky (hu48) posoudit sami.

Po Lutosławského skladbě si poslechneme ukázku z díla jiného polského skladatele, KRZYSZTOFA PENDERECKÉHO (křištof, n.1933). Tentokrát vám předem nic neprozradíme. Právě naopak - bude nás zajímat vaše reakce a postřeh. **1. Zkuste vyjádřit své pocity a představy, které ve vás ukázka vyvolala; 2. Poznáte, pro které nástroje byla skladba napsaná?** (hu49).

Vyslechli jste závěr patrně nejslavnější skladby K. Pendereckého *Tren. Tryzna na paměť obětí Hirošimy pro 52 smyčcových nástrojů.* Málokdo z vás asi hádal právě smyčcové nástroje. Však také zněly úplně jinak než v Čajkovského *Serenádě pro smyčce* (hu..). Ušlechtilému a zpěvnému zvuku smyčců byla vždy svěřena především melodie. V Pendereckého skladbě však žádná melodie - a dokonce ani harmonie - nebyla. Jen zvuková barva - ale jaká! Drsná, syrová! A protože odborný název pro zvukovou barvu je **témbr**, byl tento směr označen jako **hudba témbrů (témbrová**

#

hudba). Nepřipomínala vám Pendereckého skladba informální obraz Jeana Fautriera (obr.121)? I on zdůrazňoval jinou kvalitu barvy než tradiční malířství - hmotu barvy. Důvody byly v obou případech stejné: vyjádřit vyhrocené existenciální pocity. A pokud jste poslouchali nezaujatě, musíte uznat, že Pendereckého hudba byla velice sugestivní. Zajímá vás, jak této „zvukové alchymie" dosáhl? Jednak netradičním způsobem hraní (za kobylkou, hřbetem smyčce, klepáním na tělo nástrojů atd.), jednak vrstením mikrointervalových zvukových plošek do šumových pásem (vrstev).

Odcizení člověka člověku - nová figurace

V závěru předchozí kapitoly jsme zdůraznili, že abstraktní vyjádření existenciálních pocitů bylo příliš obecné. Odcizení totiž může mít různé podoby. Tou nejbolestnější je odcizení člověka člověku. Ti z vás, kteří bydlí v paneláku, mi dají za pravdu, že i po mnoha letech neznáte většinu svých sousedů. Nevíte o nich vůbec nic, protože jsou vám lhostejní - necítíte potřebu navázat s nimi kontakt. Zní to až neuvěřitelně, ale člověk se odcizuje i sám sobě. Stále se zrychlující rytmus života, mechanicky se opakující každodenní činnosti (škola nebo zaměstnání, nákup, večer u televize ap.) vedou ke obdobným návykům, jednání i myšlení. Člověk přestává být sám sebou, ztrácí svou osobitost. Výtvarné umění reaguje na odcizení člověka návratem k lidské postavě čili **figuře**. Zde je i vysvětlení názvu nového směru: **nová figurace**. Druhá část názvu je jasná - ale proč **nová**?

Hodně vám napoví obraz anglického malíře FRANCISE BACONA (bejkn, 1910-199.) *Ležící akt*. Při pohledu na něj se asi otřesete odporem. Nemilosrdná deformace Baconových postav je tak agresivní, že působí až odpudivě. Forma je však prostředkem sdělení, tedy obsahu. Bacon prostřednictvím bezohledné deformace odhaluje vnitřní svět člověka druhé poloviny 20.století zmítaného „vášněmi doby" a ztrátou životních jistot - tedy současnou společenskou realitu. **I Bacon měl své předchůce. Zalistujte v malých galeriích 1.poloviny 20.století a zjistěte, kteří umělci to byli a proč právě oni.**

Obdobné tendence se prosazují i v sochařství. Drasticky vyzáblé a protáhlé postavy italského sochaře ALBERTA GIACOMETTIHO (džakomety, 1901-1966) jako by ztrácely hmotu svého těla i osobitost svého „já". Z hmoty těla zbývá jen odpudivě strupovité torzo, tvář ztrácí podobu i výraz (obr.124).

Při pohledu na obrazy F. Bacona a sochy A.Giacomettiho vás možná i napadne, že tito umělci nemají rádi lidi, že jsou k nim bezohledně krutí - jinak řečeno: nehumánní. **Nová figurace** - jejímiž předchůdci a průkopníky jsou výše uvedení umělci - však přináší i **nový humanismus**. Ten místo růžových brýlí nedostupného ideálu nastavuje zrcadlo. Že se vám zdá pokřivené? Omyl, vážení. To my jsme pokřivení.

Obzvlásť sugestivním způsobem „ozvláštnění" lidské postavy je snímání živé formy lidského těla. S velice originální metodou přišel francouzský umělec IVES KLEIN (ív klajn, 1928-1962), který natřel barvou tělo modelky a ta se pak otiskla na plátno (obr.125). Americký sochař GEORGE SEGAL (džordž, n.1924) se proslavil svými sádrovými „manekýny" (obr.126). Tajemství věrnosti a zároveň provokující nepřesnosti těchto kopií živého modelu spočívá v osobité technice. Segal omotává živý model gázou namočenou v sádře. Volba vrstev pak určuje míru nepřesnosti kopie ve srovnání s „originálem". Právě tento posun mezi kopií a „originálem" - stupňovaný ještě bílou barvou sádrových „manekýnů" - je prostředkem Segalova

svérázného „ozvláštnění“. To je navíc umocněno tím, že své „manekýny“ posazuje na skutečnou židli či do skutečné kabiny nákladního automomobilu ap. Obdobnou metodu otisků do sádry používala i naše sochařka EVA KMENTOVÁ (1928-1980).

Odcizení věcem - neodada

Neodcizujeme se jen sami sobě a jiným lidem, ale i věcem. Jistě jste jako malé děti četli kouzelnou knížku Josefa Čapka O pejskovi a kočičce. A určitě si i po letech vzpomenete na pohádku o Panence, která plakala. Pak tedy víte, co je to odcizení věcem, ztráta vztahu k nim. Jednu z hlavních příčin odcizení věcem - tedy ztráty vztahu k nim - zavinila průmyslová sériová výroba. Jejím důsledkem byla - ve srovnání s řemeslnou výrobou - ztráta originality výrobku a jeho značné zlevnění. Míra hodnoty věcí tedy značně poklesla - proto si jich také lidé přestali vážit.

Přirozenou reakcí umění bylo upozornění na věci prostřednictvím jejich „ozvláštnění“. První krok učinili v tomto směru dadaisté. Zde je třeba připomenout především merz-obrazy Kurta Schwitterse (obr...). a Duchampovy ready-mades (hotové objekty - obr...). Právě na ně navázali v druhé poloviny 20.století američtí a po nich i evropští umělci, kteří se k odkazu dadaismu hrdě hlásili. Proto je také zařazujeme do směru, který dostal název **neodada.**

Už sám název **neodada** zdůrazňuje spojení návratu s posunem daným časovým odstupem. Jeho názorným příkladem je srovnání Duchampova *Sušáku na láhve* a *Hudební skříně* ROBERTA RAUSCHENBERGA (robrt raušnberg, * 1925). Společným znakem obou děl je, že se jedná o hotové objekty neboli ready-mades. Zcela zjevný je však nápadný rozdíl. Snadno objevíte, co je v Rauschenbergovu ready-made „navíc“ proti objektu Duchampovu. **Zkuste však přijít na to, co se Rauschenbergovým zásahem do „hotového objektu“ - což je onen stále zdůrazňovaný posun - na něm změnilo.**

Ještě znatelnější posun vykazují Rauschenbergovy „kombinované obrazy“. Jak název naznačuje, jde o kombinaci malby - konkrétně akční malby nebo koláže - a běžného předmětu - židle, žebříku či vycpané slepice (obr...) - který je do ní volně začleněn. Nad tímto spojením zůstává rozum stát. A to je dobře, protože tato díla nejsou určena rozumu, ale intuici - bezprostřední reakci, vnuknutí. Rauschenbergovým cílem totiž není poučit diváka, nabídnout mu jednoznačný výklad díla. Naopak: prostřednictvím nelogických, až paradoxních spojení provokuje jeho aktivní reakci. Chce po něm „pouze“ to, aby *na „něco“* (cokoliv) změnil svůj názor. Zdá se vám to málo? Ale tady jde přece o posun od umění k životu. Či jinak řečeno: umění vystupuje ze své uzavřené ulity a vstupuje do života.

Přes zřejmé vazby na dadaismus jsou díla R.Rauschenberga zařazována spíše k pop-artu, o kterém budeme ještě hovořit. Název „neodada“ daleko více „sedí“ výtvarnému projevu francouzské skupiny **Noví realisté** (přesněji řečemo: skupina sice vznikla ve Francii, ale její složení je vpravdě mezinárodní). Ta se k dadaistickému východisku hlásila přímo programově - stejně důsledně však zdůrazňovala i výrazný posun. O tom svědčí i název jejich manifestu jako programu skupiny: „40 stupňů nad dada“. Oněch 40 stupňů nad dada spočívá v důslednějším využití principu „ozvláštnění“.

Názornou ukázkou děl nových realistů je ARMANOVA (Fernandes Arman, n. 1928) *Akumulace* (obr....) a „objekt-past“ DANIELA SPOERRIHO (n.1930 - obr....). Oba měli společný vzor: Kurta Schwitterse. Ten je vzájemně spojoval - přesto, že na

první pohled se jejich díla výrazně liší. **Pokuste se sami zjistit, co mají společného se Schwittersem (obr....) a v čem spočívá oněch 40 stupňů posunu**.

Možná si řeknete: to bychom uměli také. Skutečně - nasypat nejrůznější předměty do „akvária" jako Arman, či přilepit „nepořádek" na stůl jako Spoerri nevyžaduje žádné mimořádné schopnosti. To byste však také mohli říct, že kdyby vám spadlo jablko na hlavu dřív než Newtonovi, vymysleli byste zákon gravitace. Navíc u Armana a Spoerriho nešlo o jednoduchost provedení, ale o způsob „ozvláštnění". V případě Armana šlo o „ozvlátnění" syntézy (spojení) řádu a náhody. Nositelem řádu byl stereometrický tvar „akvária" (kvádr), náhodné bylo poskádání (struktura) nasypaných předmětů. Spoerri ozvláštnil svůj „objekt-past" tím, že uřízl nohy stolu a desku pověsil na zeď jako obraz. Tímto aktem ozvláštnění se nepořádek na stole změnil v neodadaistické zátiší.

Prostředí velkoměsta - pop art

Obyvatelé velkoměst jsou bezmocnou obětí vizuálních informací (vizuální = zrakový), které na ně doslova útočí na každém kroku nejrůznějšími prostředky a formami. Světelné reklamy, bilboardy, plakátové plochy, poutače, výklady obchodů, film, televize, video - to jsou jen nejznámější formy vizuálního prostředí velkoměsta. Množství a rozmanitost prostředků umocněné jejich rafinovaností a agresivitou formuje estetické vnímání obyvatele velkoměsta, ať chce nebo nechce. Vhodnější by asi bylo označení deformuje, protože banalita a nevkus, který často sklouzne ke kýči nejsou ve velkoměstských vizuálních informacích vyjímkou - spíš právě naopak. Účel světí prostředky.

Rozhodně ne náhodou je tento komerční systém vizuálních informací označován jako „velkoměstský folklór" (lidové umění). Ten se stal natolik příznačným rysem prostředí velkoměst, že nemohl uniknout pozornosti vědců a umělců. Již před polovinou padesátých let se v Anglii zformovala tzv. Nezávislá skupina jako vědecká instituce, která se věnovala studiu vizuálního prostředí velkoměsta. Zde také vznikl název **pop art** jako zkratka pojmenování popular art (lidové umění). Teprve pak přišla reakce umělců. První přehlídkou pop artu byla roku 1957 výstava s prorockým názvem: Toto je zítřek. Zde také RICHARD HAMILTON (ričrd hemiltn, n.1922) vystavil svou památnou koláž s podivným názvem: *„Co vlastně dělá naše dnešní příbytky tak odlišnými a sympatickými?"*. Prohlédnete- li si pozorně reprodukci Hamiltonovy koláže (obr.130), pochopíte sžíravou ironii názvu. Všechno je právě naopak. Sterotyp vizuálních symbolů, banalita a nevkus velkoměstského folklóru se přestěhovaly i do soukromého prostředí bytů.

Svou pravou tvář však nachází pop-art až ve Spojených státech. To je nakonec i důsledek rozdílu intenzity a rozmanitosti vizuálního prostředí Londýna a New Yorku. Přínos amerického pop artu nespočívá ve změně námětu - ten zůstává stále stejný: vizuální prostředí velkoměsta - ale v přístupu k němu. Jeho představitelé nevnucují divákům svůj názor. Neoslavují ani nekritizují vizuální realitu velkoměsta - pouze ji „ozvláštňují". Podstatou tohoto „ozvláštnění" je vytržení vizuálních informací velkoměsta z jejich běžných souvislostí a prostředí a jejich uvedení do jiných, neobvyklých až paradoxních souvislostí.

A tak ANDY WARHOL (endy, 1928-1987) ve svých obrazech zmnožuje věrné kopie zboží (100 Cambellových polévek - obr.131) tak, jak je vidíme ve výkladech obchodů. CLAES OLDENBURG (kléz, n. 1929) si místo ateliéru zřizuje krám, ve kterém odlévá a pak vystavuje ve výkladu sádrové jídlo, šaty, boty apod. (obr.132).

#

ROY LICHTESTEIN (roj lichtnštejn, n.1923) ve svých obrazech (obr.133) napodobuje formu a techniku obrázkových comics (komiks)...atd.

Tedy zdánlivě jen věrné kopie forem vizuálních informací, „obrazy obrazů“. Ale opravdu jen zdánlivě. Warholovo zmnožené „zboží“ nic nenabízí. Oldenburgovy dorty či salámy s majonézou se nedají jíst. Lichtensteinovy „comics“ jsou vytrženy ze souvislostí vyprávění, příběhu...Zkrátka všechno je „trochu jiné“, z obvyklého se stává neobvyklé. Divákovi je ponechána naprostá svoboda. Záleží jen na něm, na jeho aktivitě, jak bude reagovat, kam se posune. Umělec mu dává jen impuls, „někam“ ho postrčí. To je také důvod, proč se představitelé pop-artu klidně zřekli osobitosti malířského či sochařského rukopisu jako prostředku originality. Proto kombinují svá díla z fotografií či jiných reprodukcí, sestavují je z různých předmětů nebo je trpělivě odlévají z originálů. Jejich cílem totiž není okrášlovat život, ale aktivně se podílet na jeho formování.

Využití nehudebních zvuků - konkrétní a elektronická hudba

Poslechněte si kratičký úryvek ze skladby JOHNA CAGEA *Williams mix*.
V obrazové příloze vyhledejte Armanovu *Akumulaci* (obr.128) a sledujte ji při poslechu ukázky. **1. Přemýšlejte, v čem se obrazová a hudební ukázka shodují. 2. Pro jaké nástroje je skladba určena?** (hu50).

Ukázka vás asi poněkud šokovala. Tím spíš, že těmi záhadnými „nástroji“ bylo 12 radiopřijímačů. Při koncertu 12 „hudebníků“ loví mezi rozhlasovými stanicemi a vytvářejí tak „aleatorní koláž“ konkrétních zvuků. Opět tedy o výsledku díla rozhoduje náhoda - jako v případě *Koncertu pro klavír a orchestr* (hu47). Ovšem s tím zásadním rozdílem, že zde byly hudební zvuky (tóny přesné výšky, délky a barvy) nahrazeny zvuky nehudebními. Je to vůbec ještě hudba? Na to odpovídá sám Cage: *„Hudba, to není jen zvuk. Je to pobídnutí k tomu, jak změnit způsob, jakým pojímáme svět.“*. Nešlo právě o totéž i představitelům pop artu? Cage reaguje na zvukovou realitu velkoměsta odbobně jako oni na jeho realitu vizuální. Vysvětlení nabízí jiná Cageova úvaha: *„Kdekoliv jsme, slyšíme především hluk. Když ho ignorujeme, ruší nás, když ho posloucháme, fascinuje nás. Zvuk naklaďáku, který jede osmdesátkou, poruchy mezi rozhlasovými stanicemi, déšť. Chceme si ty zvuky podrobit a řídit je; používat je ne jako zvukové efekty, ale jako hudební nástroje. Mohli bychom složit a zahrát kvartet pro benzínový motor, vítr, srdce a sesuv půdy.“*

Cage tedy využívá konkrétní zvuky jako nový výrazový prostředek hudby - tak jako neodadaisté a pop-artisté pracovali s reálnými předměty jako výtvarnými prostředky. Odtud i název tohoto směru: **konkrétní hudba**. **Už jste přišli na to, co má Cageova skladba** *Williams mix* **společného s Armanovou** *Akumulací***?**

Konkrétní hudba se prosadila i v Evropě - a ve stejné době jako v Americe: od počátku padesátých let. Vy už asi na základě předchozích srovnání amerického a evropského umění tušíte rozdíl. Evropští skladatelé nespoléhali na náhodu, ale komponovali konkrétní hudbu z hudebních, elektronických a konkrétních zvuků na základě hudebního cítění. Typickým příkladem je úryvek ze skladby francouzského autora PIERRA HENRYHO (pyjér ánry, n.1927) *Závoj Orfeův* (hu51).

Ještě o něco dříve než hudba konkrétní se zrodila **elektronická hudba**. Jak napovídá název, její zvuk je vyráběn elektronicky. Nejedná se o nehudební zvuky, ale jiný typ zvuku. Mají totiž také svou výšku, délku - i barvu, ta je však odlišná od zvukové barvy tradičních nástrojů. A protože chceme oblažit vaše rocková srdce, vybrali jsme

elektronickou „oddychovku“ PIERRA HENRYHO a rockového hudebníka MICHELA COLOMBIERA (mišel kolombjé) *Psyché Rock* z jejich *Mše pro současnou dobu* (hu52). Jde o jakýsi kompromis mezi tradičním a elektronickým zvukem.

V USA dostala konkrétní hudba název **Music for Tape** (muzik for tejp - **hudba pro magnetofonový pásek)**. Tento název vychází z techniky mixování (míchání) různých zvuků na magnetofonový pásek. I zde se maximálním využitím náhody proslavil John Cage. Jeho originální způsob kompozice spočíval v tom, že libovolně rozstříhal pásky s různorodými zvuky a tyto kousky pak náhodně vybral a slepil. Často pak tyto zvukové koláže kombinoval s jinou svou skladbou pro tradiční nástroj. Nepřipomíná vám to kombinované obrazy Roberta Rauschenberga (obr.127b)?

Nezi divadlem, hudbou a výtvarným uměním - umění akce

Cesta k umění akce vede od „tradičních“ obrazů a objektů pop-artu přes jejich otevření do prostoru (prostorové instalace) a stupňování účinku díla o další smyslové vjemy (různé zvuky, vůně či pachy) až po inscenaci události či příběhu v jejich časovém průběhu. Tak se zrodil **happening** (událost) jako první forma umění akce. Největší zásluhy jsou přičítány ALLANU KAPROWOVI (alen kaprou, *....)

Happening - jak naznačuje i český překlad **událost** - má svůj děj-příběh a probíhá tedy v čase. Opouští galerie a muzea a stěhuje se na ulici, do přírody, ale může se odehrát i *„v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, nebo postupně ...“* (Kaprow) - prostě kdekoliv. Patrně nejvýznamnějším přínosem happeningu je, že vtahuje do akce diváka. Ten se podle jednoduchého scénáře aktivně zapojuje do akce a stává se tak jejím spoluautorem. Již tyto znaky happeningu svědčí o tom, že snaha umělců druhé poloviny 20.století - aktivně zapojit umění do života tak, aby jej pomáhalo formovat - zde vrcholí.

Podstatou odlišnosti „běžné situace každodenního života“ a happeningu jako jejího uměleckého vyjádření je „ozvláštnění“. Po ozvláštnění lidské postavy v nové figuraci, věcí v neodada a vizuálních informací v pop-art vrcholí celý proces ozvláštněním každodenní existenciální situace v umění akce. To konkrétně znamená vytržení určitých momentů a okolností všední, běžné životní situace z obvyklých souvislostí a jejich uvedení do souvislostí neobvyklých, neočekávaných a často i šokujících.

Happening byl první formou umění akce - proto jsme mu věnovali takovou pozornost. Postupně se však uplatňují i další formy akcí: akce, které „pracují“ jen se samotnou situací **(event -** ívn = příhoda), nebo akce, kde se uplatňuje tělo jako hlavní umělecký prostředek (**Body art** = tělové umění). Jindy se zase akce provádějí na jevišti (**performance** - performens = představení) a znovu dochází k oddělení umělce a diváka. Akce se spojují i s jinými tendencemi doby - např. se zemním uměním atd. Rozmanitost forem úzce souvisí i s narůstajícím počtem umělců, kteří se „upsali“ tomuto novému směru.

Všechny formy umění akce mají ještě jeden důležitý společný znak: výsledkem není trvalé dílo jako odkaz budoucnosti, ale dílo spojené s konkrétním místem a konkrétním časem akce. Jediným „odkazem“ budoucnosti jsou fotografické zaznamy akce nebo předměty, objekty a další materiální prostředky použité či vytvořené v akci.

#

RŮZNÉ PODOBY ŘÁDU - RACIONÁLNÍ PROUD PO 2.SVĚTOVÉ VÁLCE

Zrakový klam a matematický princip řádu - op art a neokonstruktivismus

Je zcela přirozené, že vývoj obou proudů - **výrazově symbolického** a **racionálně formového** - pokračuje, samozřejmě v ještě vyhrocenější podobě, i ve druhé polovině 20.století. Expresivnímu proudu s výrazně existenciálním zaněřením - proto název **výrazově existenciální proud** - jsme věnovali pozornost v předchozí části. Tato část bude tedy věnována **racionálnímu proudu**. Hledání řádu neskončilo v první polovině 20.století - naopak - ve druhé polovině procházelo významnými proměnami. Na nich se výraznou měrou podílelo americké umění, které procházelo zcela odlišným vývojem než umění evropské. Proto mu také věnujeme samostatnou kapitolu.

Zrakový klam a matematický princip řádu - racionální proud v Evropě

Srovnání obrazu VICTORA VASARELYHO (viktor, 1908-1985) *Vega - 200* a českého malíře ZDEŇKA SÝKORY (n.1921) *Červeno-zelená kompozice* ve vás možná vyvolá schizofrénní pocity. Na jedné straně se oba obrazy vzácně shodují ve výběru elementárních tvarových prvků (kruh, resp. půlkruh) a základní barevné harmonii komplementárního kontrastu červené (základní barva) a zelené (doplňková). Na druhé straně však oba obrazy působí naprosto odlišně.

Podstatou Vasarelyho obrazu je iluze pohybu vlnící a vzdouvající se plochy. Vasarely používá i „staré známé triky“ iluzivního malířství, jak se postupně prosazovaly ve vývoji od renesance do vrcholného baroka - využití světla a barvy k iluzi plastičnosti (trojrozměrnosti) tvaru, perspektivní efekt zmenšování tvaru s prostorovou hloubkou, prostorové vlastnosti barev atd. Tedy návrat zpátky jako návrat k iluzi, kterou odmítla již první generace avantgardy na počátku 2O.století? V žádném případě. Nejde totiž o iluzívní popis konkrétní skutečnosti, ale o zrakový klam jako iluzi pohybu. A protože jde jednoznačně o umění zaměřené výlučně na zrak a jeho možnosti vnímání tvaru, dostal tento směr název **op art** (zkratka názvu optical art = zrakové umění). Tato tendence odpovídala současným výzkumům tzv. celostní psychologie o vnímání tvaru.

Červeno-zelená struktura Zdeňka Sýkory upoutá promyšleným řazením konstantních (neměnných) tvarových prvků a barev na základě matematických variací či spíše permutací. Jedná se o matematický princip řádu, jehož podstatou je řízená „záměna pořadí prvků dané množiny“. Možná vás při tom napadne, že by systém pravidelných obměn daných prvků mohl zvládnout počítač - co by však zbylo na Zdeňka Sýkoru? Máte pravdu, ale jen částečně. Sýkora skutečně počítač využívá. Svěřuje mu však jen mechanickou práci kombinace prvků na základě permutací. To nejdůležitější - celková představa výsledného díla, volba geometrických prvků a systému jejich vztahů - je plně v režii autora. Počítač je pro něj jen pracovním nástrojem - tak jako pro nás, když na něm píšeme text, který právě čtete. Počítač jej za nás nevymyslí.

Sýkorova *Červeno-zelená struktura* je vzorovou ukázkou **neokonstruktivismu** jako nového směru druhé poloviny 20.století. Právě matematický princip řádu jej

#

odlišuje od geometrické abstrakce a konstruktivismu mezi dvěma světovými válkami. Jak napovídá název, hledání vzájemných vztahů geometrických forem typické pro geometrickou abstrakci je nahrazeno konstrukcí daných (neměnných) geometrických prvků. **V čem je podstata rozdílu? Srovnejte si Sýkorovu** *Červeno-zelenou strukturu* **s Mondrinovou** *Kompozicí* **(malá galerie 25, obr.107) a bude vám vše určitě jasné - už samy názvy obrazů hodně napovídají.**

Strukturalismus (multiseriální hudba) jako matematický princip hudebního řádu

Matematický proncip řádu se neuplatnil jen ve výtvarném umění druhé poloviny 20.století - konkrétně v neokonstruktivismu - ale i v hudbě, a to v **multiseriální hudbě** neboli **strukturalismu**. V hudbě dokonce o téměř celé desetiletí dříve. To proto, že multiseriální hudba plynule navazuje na seriální hudbu neboli dodekafonii. V seriální dodekafonii byla prostředkem matematického principu řádu jen jedna série čili řada: **řada tónových výšek**, jejíž využití se týkalo jen melodie a harmonie. Ostatní výrazové prostředky byly naprosto svobodné. **Multiseriální technika** podřizuje totální (úplné) organizaci všechny hudební složky. Řadu tónových výšek jako organizaci melodické a harmonické složky převzala z dodekafonie. V sestavení řady tónových výšek a její rozdělení mezi melodii a harmonii má skladatel možnost - v rámci řady 12 tónů - uplatnit hudební nápad a invenci. Ostatní řady - tónových délek (rytmická řada), stupňů intenzity zvuku (dynamická řada) a způsobů nástrojové hry ad. - jsou schematické.

Jako názorný příklad multiseriální hudby jsme vybrali skladbu francouzského autora PIERRA BOULEZE (pyjér bulé, n.1925) *Struktury pro dva klavíry*. Na obr....a vidíte **základní řadu (Z) tónových výšek** a její **převrat (P - zrcadlový obraz Z).** Základní řada je určena klavíru I, její převrat klavíru II. Řada tónových délek - **rytmická řada** (obr....b) - je aritmetickou dvanáctitónovou řadou od nejkratší rytmické hodnoty, jejímž stálým připočítáváním se vytváří schéma postupného narůstání dalších rytmických jednotek. Na obdobném schématu postupného narůstání dynamických hodnot je budována i dvanáctičlenná **řada stupňů intenzity zvuku** (obr.... c) od nejtišší polohy (pppp) do nejhlasitější (ffff). A tak bychom mohli pokračovat dál. Tušíme však, že vás z těch hudebních pojmů a hlavně z matematiky už řádně bolí hlava. Naším záměrem ale rozhodně nebylo vychovat z vás zasvěcené znalce kompozičních postupů multiseriální hudby. Jen jsme se snažili, abyste si uvědomili, v čem její matematický princip spočívá. Zároveň si při poslechu ukázky z Boulezových *Struktur pro dva klavíry II* (hu53) lépe uvědomíte zdánlivě neuvěřitelný fakt: všechny ty složité operace matematické řádu se ve výsledné zvukové podobě vůbec neprojeví. To však ani není nutné. Vždyť přece smyslem řádu není, aby „čouhal“ z hudby jako sláma z bot.

Nejen název, ale především matematický princip řádu Boulezových *Struktur*, vám možná připomněl *Struktury* českého malíře Zdeňka Sýkory. Není divu! Vždyť obě díla jsou malířským a hudebním projevem téže doby.

Nedělitelná jednota celku - americká radikální abstrakce a minimalismus

Při pohledu na *Abstraktní malbu* (obr...) AD REINHARDTA (ed rajnhard, 1913-1967) jste patrně naprosto bezradní. Co má plátno o rozměrech 274 x 108 cm pokryté stejnoměrnou vrstvou hnědé barvy představovat, jaké sdělení z něj máme vyčíst?

#

Naprosto jasnou odpověď vám poskytne slavný výrok jiného amerického malíře, FRANKA STELLY (**n.** 1936): *„To, co vidíte, je to, co vidíte.“*. Nehledejte ve Stellově výroku žádný jinotaj, myslí to přesně tak, jak to říká. Reinhardtův obraz totiž není žádnou výpovědí o světě, jak jsme zvyklí z evropského umění, ale vizuální realitou (skutečností vnímatelnou zrakem). Nic nevypovídá, prostě jenom je. Jak si tuto změnu pojetí obrazu v americkém malířství druhé poloviny 20. století vysvětlit?

Americké umění bylo až do 2.světové války jakousi chudou provincií umění evropského. Energický nástup akční malby ve čtyřicátých letech znamenal zásadní obrat. New York vytlačil Paříž z jejího výsadního postavení a stal se metropolí (hlavním městem) světového výtvarného umění. To pochopitelně znamenalo značné posílení sebevědomí amerického umění, které začalo usiilovně hledat svou vlastní tvář. V jejím formování byl rozhodující změněný postoj k vlivu Evropy. Americké umění se příliš dlouho se zhlíželo v zrcadle evropského umění. Muselo je tedy rozbít. To byla jediná cesta k nalezení vlastní tváře.

Podstatu evropského umění viděli američtí umělci v jeho „jazykovém charakteru“. To - zjednodušeně řečeno - znamená, že vypovídá o skutečnosti prostřednictvím domluvených znaků a jejich vzájemných vztahů. Je tedy zcela přirozené, že ve své snaze o vymanění amerického umění ze závislosti na Evropě odmítali umělecké dílo jako zprostředkovanou výpověď o světě. Jejich cílem tedy bylo zbavit obraz či objekt jakýchkoliv odkazů na vnější svět (obsah) a vnitřní vztahy jednotlivých forem obrazu, které tvoří celek složený z částí, nahradit nedělitelnou jednotou celku (forma). V evropském malířství obsah a forma spolu úzce souvisí. Forma je nositelem významu - vztahy forem tedy vyjadřují významové vztahy - čili obsah. Chtěli-li američtí malíři z obrazu odstranit jakékoliv vazby na vnější svět, museli postupně zlikvidovat i vnitřní vztahy forem, které by na skutečnost odkazovaly. Řešení tohoto problému se odehrálo v rámci směru s příznačným názvem: **radikální abstrakce**, jehož významným představitelem byl právě Ad Reinhardt..

Sochařskou obdobou radikální abstrakce byl **minimalismus.** I minimalističtí sochaři chápali celek jako nedělitelnou jednotu a nikoli jako vztahy jeho částí. Obr.137 je názorným příkladem, jak tento problém minimalističtí sochaři vyřešili. Kontrast jako podstatu vnitřních vztahů částí, z nichž se skládá celek, nahradili shodou. Ta se uplatňuje jako opakování téže jednoznačně neutrální formy řazené v pravidelných intervalech za sebou nebo nad sebou.

Statický záběr fotografie nabízí jen jeden pohled na sestavu opakujícího se minimalistického objektu. Pokud máte pocit nudy, vůbec se vám nedivíme. Citelně totiž chybí proměny vztahu mezi objekty a prostorem. Ty jsou podmíněny pohybem diváka kolem sestavy objektů - tedy v přímém kontaktu s nimi. Důležitost těchto proměn si nejlépe uvědomíme na prostorových skeletech SOL LEWITTA (* 1928). Skelet je vlastně „kostra bez masa“ - např. krychle z drátu. To znamená, že zde chybí hmota, zůstávají jen její obrysy. Samozřejmě, že Sol LeWitt neřadí skeletové krychle za sebou nebo nad sebou, ale sestavuje je do prostorových konstrukcí, jakýchsi „prostorových sítí“. Když se na tuto sestavu skeletových krychlí díváte z čelního pohledu (obr.138), jste svědky dokonalého, téměř absolutního řádu. Když začnete tuto prostorovou síť obcházet, tak jen užasle zjišťujete, jak se řád postupně proměňuje ve svůj opak: ne-řad. Můžete si najít místo, z jehož zorného úhlu se vám sestava jeví jako chaos, nepřehledný zmatek.

#

Nedělitelná jednota celku - hudební minimalismus

Jestliže evropské směry **neokonstruktivismus** a **multiseriální hudba** jsou spoutány příbuzenským vztahem, pak o něco mladší americké směry - **výtvarný** a **hudební minimalismus (minimal-art a mi- nimal-music) -** jsou „umělecká dvojčata". A to nejen pro společné příjmení - minimalismus - ale i stejné „povahové rysy". Ty nejdůležitější jsou: 1. jednoduchý, přímo elementární a neproměnlivý výtvarný či hudební tvar; 2. mechanické opakování tohoto elementárního tvaru.

Podívejme se na tyto znaky důkladněji. Z výtvarné části této kapitoly víme, že nejčastějším elementárním neproměnlivým tvarem výtvarného minimalismu je krychle. V hudebním minimalismu je to **elementární rytmicko melodický vzorec** - většinou rozložené akordy ap. Druhý znak - **mechanické opakování téhož elementárního výtvarného či hudebního tvaru** - je natolik srozumitelný, že zdánlivě není co dodat. Přejdeme tedy k názornému příkladu. Jako konkrétní „minimalistická dvojčata" jsme vybrali výtvarníka SOL LEWITTA a skladatele STEVA REICHA (stýf rajch, n.1936). Dvojici děl, na nichž budeme srovnávat společné rysy, tvoří prostorový skelet Sol LeWitta (obr.138) a skladba *Piano Phase* (pyjáno fejs) Steva Reicha (hu54, obr.139).

Elementární tvar Sol LeWittova prostorového skeletu je krychle, elementární ryticko melodický vzorec Reichovy skladby je rozložený akord (na obr.139 je vyznačen rámečkem, jeho zvuková podoba = hu53). Jejich tvar (podoba) se v prostorovém uspořádání skeletu a v časovém průběhu skladby nemění. Zdánlivě podstatný rozdíl je ve způsobu opakování. Zatímco u Sol LeWitta jde o řazení téže jednotky (skeletové krychle) vedle sebe, za sebou a nad sebou do výsledného prostorového skeletu, Reich pracuje s **fázovými posuny**. Jejich podstatu názorně demonstruje notový záznam začátku skladby (obr.139). Po předvedení elementárního rytmicko melodického vzorce (v rámečku) prvním klavíristou se přidá druhý hráč nejprve v **unisonu** (souběžně - jako „přes kopírák") a postupně a velmi nenápadně zvyšuje tempo. Důsledkem těchto fázových posunů jsou neustálé proměny rytmické a melodické struktury skladby. Ty jsou tak bohaté, že žádný posluchač je nestihne všechny - každý tedy slyší skladbu trochu jinak. Nakonec si to můžete vyzkoušet. Ale pozor, při nesoustředěném poslechu se vám skladba bude zdát monotónní (jako kafemlejnek). Teprve když se bez předsudků a soustředěně zaposloucháte, změní se vám skladba v bohatou „mozaiku" neustálých proměn (hu54).

Struktura Sol LeWittova prostorového skeletu je zdánlivě neměnná. My jsme si však ve výtvarné části kapitoly zdůraznili, že to platí jen při čelním pohledu. Jakmile začnete sestavu krychlí obcházet, provádíte v podstatě „fázové posuny" a struktura LeWittovy „prostorové sítě krychlí" se proměňuje stejně jako Reichova skladba. Tak co, jsou to „umělecká dvojčata" nebo ne?

MEZI PROUDY - ZEMNÍ A KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ, PROSTOROVÉ INSTALACE

Mezi proudy patří tendence a směry, které se pohybují mezi výrazově expresivním a racionálním proudem. Tento pohyb může oplývat mimořádnou šíří a rozmanitostí projevu, který zasahuje do obou zmíněných proudů. To platí např. pro **zemní umění**, které uniká z galerie do volné přírody tak, jako umění akce. Proto se s ním často spojuje ve společném úsilí. Zároveň však může pracovat s elementárními stereometrickými tvary a prostorem jako minimalismus, ovšem v naprosto odlišném měřítku. Krajinomalbu tedy vystřídalo **zemní umění** (land art - lend art). Zobrazení

přírody bylo nahrazeno jejím „ozvláštněním“ prostřednictvím přímých zásahů do její podoby.

Abyste si mohli vytvořit představu o rozměrech těchto úctyhodných děl, stačí následující údaj: autor *Dvojitého negativu,* MICHAEL HEIZER (majk haicr, n.....) musel vyhloubit a přemístit 240 OOO tun kamení a písku. Že mu na to nestačila lopata a krumpáč, asi nemusíme připomínat. Obdobné náklady si asi vyžádalo i jedno z nejslavnějších a nejkrásnějším zemních děl: *Spirálovité molo* (obr....) ROBERTA SMITHSONA (robrt smitsn,....-....) . Kolik aut asi muselo navozit neuvěřitelné tuny kamenů navršených ve vodách zálivu v Utahu, když délka spirály měří téměř půl kilometru? Monumentální rozměry obou děl nebyly výsledkem rozmaru jejich tvůrců, ale odpovídajícím měřítkem k nekonečným prostorám nevadské roviny či moře v utahském zálivu.

Myšlenky či představy vyjadřovalo umění odjakživa - ale prostřednictvím obrazů, soch, objektů atd. **Konceptuální umění** však odmítá převedení myšlenky do podoby obrazu či sochy. Pro ně je samotná myšlenka - či spíše myšlenkový plán (koncept) - uměleckým dílem.

Konceptuální umění se jako směr prosadilo v šedesátých letech 20.století. Jedním z jeho průkopníků a nejvýznamnějších představitelů je americký umělec JOSEPH KOSUTH (jozef košut, * 1935). Ten se proslavil především svými variacemi (obměnami) na téma „jeden a tři objekty“. Na obrázku ... vidíte jednu z nich: *Jedna a tři židle.* Název vychází z tří různých podob jednoho objektu: 1. reálné (materiálně prostorové - skutečná židle), 2. obrazové (plošné - fotografie židle), 3. pojmové (jazykové - definice židle z naučného slovníku). Tyto tři podoby můžeme chápat i v jiných souvislostech: 1. židle - oblast konkrétní skutečnosti, 2. fotografie židle - oblast uměleckého zobrazení, 3. definice židle - oblast vědy. V každém případě zde Kosuth názorně předvádí jednotu a zároveň rozdílnost trojí existence židle. Více pohledů současně se však uplatnilo již v kubismu. V kubismu však šlo o formu. Jedině současné zachycení různých pohledů na předmět umožňovalo převést trojrozměrný předmět do plochy obrazu. V konceptu J.Koshuta však jde o význam, o tři různé významové kvality tří různých podob téhož předmětu. Ve svých dalších konceptualních dílech nahradil Kosuth konkrétní předmět či jeho reprodukci jen slovním vyjádřením - nejčastěji dvěma citáty z filosofie, vědy a dalších oborů lidské činnosti. Proč dvěma? Aby divák měl větší prostor pro představivost - jeden citát je příliš vymezující, a tedy i omezující.

Mohli bychom uvést další směry **či** tendence pohybující se mezi oběma vývojovými proudy: **umění instalace, počítačové umění** atd., atd. Totéž platí i pro hudbu. Existuje např. i **konceptuální hudba** - např. skladby pro dirigenta bez orchestru, **grafická hudba**, kde je rozhodující grafická kvalita partitury, **stochasticko - algoritmická hudba** jako aleatorika řízená zákonem pravděpodobností, **počítačová hudba** atd, atd. Domníváme se však, že již dosavadní přehled směrů a tendencí byl dostatečně vyčerpávajícím náporem na vaše mozkové závity a neradi bychom je zavařili.

ZÁVĚRY A SHRNUTÍ

Pro větší přehledost jsme vývoj moderního umění druhé poloviny rozdělili do tří vývojových proudů. Přesto asi máte pocit, že vaše hlava je včelín. Patrně jste dospěli k závěru, že umění po 2.světové válce se vyznačuje nepřehledností a roztříštěností.

#

Hned první vývojový proud - **výrazově existenciální** - by tomu skutečně nasvědčoval.

Vývoj od abstraktní akční malby a informelu přes novou figuraci, neodada a pop art až k umění akce se může jevit jako živelný sled šokujících zvratů. Jako by nová tendence vždy důsledně popírala předcházející. Pravý opak je však pravdou. Zatímco akční a informální malba reaguje v obecné rovině, nová figurace volí bezprostřednější a konkrétnější přístup. Neodada a pop art začleňují do výtvarného díla konkrétní věci či jejich kopie. Dovršením této cesty bezprostředního uměleckého vyjádření existenciálních pocitů moderního člověka je umění akce, které zapojuje diváka jako aktivního účastníka. Divák tak „na vlastní kůži" prožívá existenciální situaci prostřednictvím happeningu či jiné formy umění akce.... Tedy ne chaos a anarchie, ale cílevědomé směřování k co nejpřímějšímu a nejkratšímu spojení mezi uměleckým dílem a jeho příjemcem (divákem).

Obdobně cílevědomé směřování můžeme pozorovat i v **racionálním proudu**. Ubírá se však jinou cestou**.** Ta vede od matematického principu vnitřních vztahů obrazu (**neokonceptualismus**) až k jejich postupnému oslabování. Vyvrcholením je „vyprázdnění" obrazu (**radikální abstrakce**) či opakování téže jednoduché stereometrické formy řazené v pravidelných intervalech za sebou nebo nad sebou (**minimalismus**). I tento proces postupného oslabování vnitřních vztahů uměleckého díla až po jejich „vyprázdnění" vede k stále důslednější aktivizaci diváka.

Stejný proces hledání co nejpřímějšího a nejbezprostřednějšího kontaktu uměleckého díla s divákem můžeme sledovat i u tenden- cí, které jsme zařadili do části MEZI PROUDY. Zemní umění vymaňuje umělecké dílo z umělého prostředí galerie a přesunuje jej do přirozeného prostředí přírody jejím přímým „ozvláštněním". Konceptuální umění zdůrazňuje myšlenku jako ozvláštnění obsahové výpovědi uměleckého díla.

Jak jste se mohli sami přesvědčit, obdobným vývojem prochází i hudba druhé poloviny 20.století - a to v obou hlavních vývojových proudech i v „mezeře mezi proudy", kterou jsme ovšem jen naznačili. V **expresivním proudu** hudba směřuje od spontánnosti tradičních výrazových prostředků (aleatorní hudba) přes jejich netradiční využití (hudba témbrů) až k nahrazení hudebního zvuku zvukem nehudebním (elektronická a konkrétní hudba). **Racionální proud** se vyznačuje vyhraněně odlišným přístupem k podstatě řádu u evropské a americké hudby. Evropská hudba zdůrazňuje vzájemné vztahy hudebně výrazových prostředků složitým systémem řádu založeném na matematickém principu (multiseriální hudba). Americká hudba naopak dospěla k jednotě nedělitelného celku prostřednictvím opakování neměnného elementárního hudebního tvaru (hudební minimalismus).