

I. Xenakis: *Notes sur un „geste électronique“ (1958). K teorii multimédií.*

Martin Flašar

„My musical, architectural, and visual works are the chips of this mosaic. It is like a net whose variable lattices capture fugitive virtualities and entwine them in a multitude of ways.“¹

Pozici výchozího estetického manifestu pro Pavilon Philips a mediální díla s ním spojená zastává Xenakisův text *Notes sur un „geste électronique“* (*Poznámky o „elektronickém díle“*, 1958).² Tento text zásadně předběhl svoji dobu úvahami o multimediální tvorbě v prostředí digitálních médií, neboť se zabývá integrací vizuálních a auditivních umění.

Základní úvaha, která přivádí Xenakise do sféry multimédií, je prostupnost jednotlivých druhů umění směrem k jiným, respektive schopnost lidského myšlení uvádět tyto zdánlivě odlišné druhy uměleckého vyjádření na společného jmenovatele. Tímto společným jmenovatelem jsou pro Xenakise „myšlenkové struktury“ (*structures mentales*), které jsou nadřazeny jednotlivým druhům vyjádření (médií). Ve svém důsledku se jedná o odhalení vyšších kategorií společných pro různé druhy umění, jako je čas, prostor, pohyb, masa atd.

Pojem „gesta“, respektive „uměleckého gesta“ se může zdát být neobvyklým označením, a ačkoliv je obtížné jej překládat, ve francouzské tradici se vyskytuje celkem běžně. Používá jej například Jean-François Lyotard ve svém eseji *Hudba, němost*.³ Vlastně bychom zmínku jeho eseje měli uvádět spíše do souvislosti s Edgardem Varèsem, protože jejich myšlenky jsou překvapivě kompatibilní, což může být zaviněno faktem, že Lyotard přichází se svým esejem zhruba třicet let po *Poème électronique*.

Lyotard tvrdí, že *„Umění je v díle vždy gestem v časo-prostoro-hmotě, umění v hudebním díle je gestem v časo-prostoro-zvuku.“* Dále uvádí, že *„Autorova práce spočívá v tom, že zvuku ponechá prostor k provedení gesta, které jakoby přesahuje slyšitelné, a v tom, že uchová jeho stopu v časo-prostoro-zvuku, který určuje pole slyšitelného“⁴*

Pojem uměleckého gesta v prostoru je tedy platný jak pro myšlenky I. Xenakise, tak pro E. Varèse. Základní podmínkou uskutečnění ideálního typu „totálního elektronického díla“ (*geste électronique total*) je podle Xenakise elektronická technika – která dovoluje rozsáhlou syntézu vizuálního a auditivního umění, možnost komplexního programování, dálkového ovládání a automatizace produkce. Pavilon Philips představuje v tomto ohledu první zkušenost takovéto umělecké syntézy zvuku, světla, architektury, první

¹ XENAKIS, I. *Formalized Music*. Styvesant, NY: Pendragon Press, 1991, s. vii

² XENAKIS, I. *Musique de l'architecture*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2006, s. 197.

³ LYOTARD, J.-F. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 112-128.

⁴ LYOTARD, op. cit., 2002, s. 112.

krok k „elektronickému dílu“ (*geste électronique*). Toto dílo je souhrnným výsledkem nového konceptuálního pojetí, abstrakce, technické infrastruktury a elektroniky, která v současnosti mění lidskou civilizaci.⁵

Xenakis ve své „elektronické poeice“ dále konstatuje, že malířství a sochařství už dohnaly ve svých intencích současný vývoj fyzikálního, matematického a filosofického myšlení. Tyto tendence soudobého umění znamenají vývoj směrem k abstrakci, jako vědomé manipulaci se zákony a čistými pojmy, nikoliv s konkrétními objekty. Abstrakci chápe jako hru forem a barev oddělených od jejich konkrétního obsahu, přesun do nejvyšší, konceptuální, úrovně. Prostřednictvím abstrakce se umění blíží ontologii (filosofii podstat), která je rozvíjena matematikou a logikou. Konstatuje nepohyblivost malby a sochařství a navrhuje rozšíření prostorových umění o čas (což koneckonců udělali už italští futuristé). Xenakis tvrdí, že malba, tím, že se vyhoupla do úrovně abstrakce je nucena svojí povahou přidružit se ke konceptu času. To, co zde označuje pojmem kinematická kresba (*peinture cinématique*) jako nejpokročilejší formu vyjádření současné malby, se blíží filmovému pojetí.

„[...] *Nous comprenons que ce besoin d'une „peinture cinématique“ ne soit pas un luxe mais un besoin vital de l'art de la couleur et des formes.*“⁶

Xenakis ovšem tradiční pojetí filmu rozvíjí dál. Tvrdí, že umění barev a forem může být oživeno prostřednictvím filmu, ale doslova vystoupit do prostoru. Na rozdíl od klasického filmového řetězce, který se skládá z bílého světla, filmu, barevných filtrů a plochého plátna doporučuje pokročit k projekci na zakřivené plochy (případ pavilonu Philips), která způsobuje prostorovou skutečnost viděného.

„*Supposons de plus que l'écran ne se limite pas à un périmètre donné, mais qu'il se déplace sur toutes les parois d'une salle construite à cet effet antièrment en surfaces gauches. Les résultats seront d'autant plus surprenants.*“⁷

Tradiční temnota projekčního sálu může být překonána v první řadě zdokonalením techniky projekce, která by dovolovala barevným projekcím (*ambiances colorées issues de jets rythmés*) a barvám s efekty vlnění nebo kolmic, aby transformovaly prostorové konfigurace zakřivených ploch. Dnes bychom tento princip nazvali „mapováním“ (mapping) virtuálního obrazu na reálné architektonické prostory.

„*Nous constatons également à quel point est importante une conception architecturale nouvelle qui sortirait des sentiers battus du plan et de la ligne droite (architecture de translation) pour créer un espace à trois dimensions réelles, en utilisant les coques les plus récentes de la théorie de l'élasticité.*“⁸

⁵ XENAKIS, op. cit., 2006, s. 202.

⁶ Ibid., s. 198.

⁷ Ibid., s. 199.

⁸ Ibid.

