

# MILAN GRYGAR

“Sono arrivato alla conclusione che ciò che prevale nel mondo è la correlazione: il suono è connesso alla visione, e la visione non può esistere senza suono. Tutto ciò che un essere umano fa è connesso: i fenomeni visivi e acustici sono complementari”.

Milan Grygar

Per circa mezzo secolo, a partire dalla metà degli anni Sessanta, Milan Grygar ha sviluppato un corpus di opere la cui premessa è l'indissolubilità di due sensi che l'arte occidentale ha spesso considerato separatamente, la vista e l'udito. Le sue opere hanno un legame essenziale con il suono: ne registrano in forma visiva il decorso o si costituiscono come partiture più o meno dettagliate per produrlo.

L'artista racconta che l'inizio del suo percorso di ricerca visivo-sonora risale a un episodio preciso del 1964. Mentre disegnava usando uno strumento insolito (un bastoncino intinto nell'inchiostro), si accorse che, nel silenzio dello studio, il picchietto e lo sfregamento del legno sulla carta creavano un ritmo elaborato. In seguito, registrato intenzionalmente su nastro, il suono sembrò all'artista altrettanto interessante del disegno che lo aveva generato. Era l'inizio della serie degli *Acoustic Drawings*, disegni in cui il criterio della composizione visiva (tracciare segni astratti sul foglio di carta) e il senso della composizione sonora (la creazione di determinati suoni in un determinato ordine) si intrecciano, e contribuiscono entrambi al risultato finale.

È importante sottolineare che in questo ciclo di opere la trascrizione del suono in forma visiva avviene secondo modi “indessicali” – traduciamo così, con un neologismo, l'aggettivo inglese *indexical* – ovvero ricorrendo non a simboli convenzionali e stilizzati (come ad esempio la notazione musicale tradizionale) o a forme che evocano il suono per analogia (come in un importante filone pittorico all'interno dell'astrattismo), ma attraverso una traccia, un'impronta diretta: in questo caso, quella di oggetti inchiostriati sulla carta, statici o in movimento. Il movimento, in particolare, gioca un ruolo essenziale. È il movimento che collega intuitivamente la vista all'udito, l'immagine al suono: è grazie ad esso che una linea o una macchia di inchiostro (che, a rigore, registrano non un suono ma una forma, quella dell'oggetto che li ha prodotti) possono essere proposte dall'artista, e “lette” dallo spettatore, come tracce sonore; è il loro svolgimento nel tempo, continuo o interrotto, che le trasforma (anche) in registrazioni di un evento acustico. Da questo punto di vista, più che a uno spartito musicale, gli *Acoustic Drawings* si possono paragonare a dischi in vinile, i cui solchi hanno registrato una vibrazione sonora attraverso l'azione materiale di uno stilo; e non è forse un caso che questi disegni siano nati in un momento in cui tutte le registrazioni sonore, che fossero su nastro o su disco, avvenivano secondo lo stesso principio, quello dell'incisione di una vibrazione sonora, attraverso uno strumento meccanico, su un medium materiale. C'è un legame di ordine concettuale fra gli *Acoustic Drawings* e le registrazioni sonore su vinile del loro svolgersi realizzate da Grygar all'epoca (come, ad esempio, *Akustická kresba / Adagio*, il disco pubblicato nel 1969 dall'artista per l'etichetta Supraphone).

Il movimento, l'azione, insomma, la componente performativa degli *Acoustic Drawings*, non è stata confinata da Grygar allo spazio privato e solitario dello studio (o dello studio di registrazione). A partire dalla fine degli anni Sessanta, l'artista ha eseguito performance in cui disegnava in tempo reale di fronte al pubblico con un arsenale di strumenti eterodossi che includeva ogni sorta di oggetti, in particolare giocattoli a molla inchiostriati, il cui movimento autonomo sul foglio di carta introduceva nei disegni una componente di “caso controllato” – e di spettacolarità ludica. Le videoregistrazioni disponibili di queste performance fanno rimpiangere di averle mancate: in piedi di fronte a un tavolino, in veste di «illusionista, musicista e coreografo», Grygar, cavando fuori uno a uno i suoi singolari strumenti da disegno da un cappello a cilindro, inscenava piccole, incantevoli rappresentazioni in cui si intrecciavano il suono e la visione, l'intenzione e il caso, l'azione e la sua traccia. Dal punto di vista sonoro, si trattava di micro-concerti in cui lo strumento solista dei primi disegni dava luogo, come dice l'autore stesso, a una «polifonia», una molteplicità di suoni e di ritmi che si intrecciavano e si sovrapponevano.

A partire dal 1967-68, Grygar ha esplorato una via opposta e complementare a quella degli *Acoustic Drawings*. Per introdurla, possiamo ricorrere ancora al paragone con il disco: quest'ultimo non è solo una traccia materiale del suono, ma anche uno strumento per riprodurlo a piacimento, più e più volte. Se gli

*Acoustic Drawings* manifestano visivamente un suono già trascorso, altri disegni sono stati concepiti come una sorta di partiture, a partire dalle quali l'artista stesso oppure altri, con strumenti eterodossi o tradizionali, possono produrre delle composizioni sonore. Le prime opere prodotte in questa vena furono i *Ground Plan Drawings*, specie di plance su cui Grygar tracciava le sagome degli oggetti da utilizzare (un martello, una trottoia...) e annotava con numeri, lettere e segni musicali convenzionali l'ordine e il modo in cui usarli per dar vita alla composizione. Sono opere che dialogano con gli *instruction pieces* Fluxus, performance basate su istruzioni che qualcuno si incarica di eseguire, e con il grande filone di partiture musicali giocate fra visivo e sonoro delle neo-avanguardie.

Entrambi i versanti riconducono a John Cage, alla sua idea di "composizione" (e del suo analogo fisico, la partitura) come struttura capace di coordinare e sovrapporre media diversi, sensi diversi, diverse competenze. Fu questa idea che Cage trasmise nel suo corso alla New School for Social Research di New York alla fine degli anni Cinquanta; e non è un caso che fra i suoi allievi ci fossero alcuni artisti (fra cui Al Hansen, Dick Higgins, George Brecht e, *last but not least*, Allan Kaprow) che sarebbero diventati, di lì a poco, personalità di prima grandezza di Fluxus.

Ai primi *Ground Plan Drawings*, piuttosto semplici nelle forme e precisi nelle istruzioni d'uso, hanno fatto seguito nella carriera di Grygar molti altri disegni-partiture (gli *Score-patterns*, i *Color scores*, gli *Architectonic scores*...) la cui tendenza generale, se è possibile definirne una, è quella di essere via via meno descrittivi e più astratti, svincolati da strumenti e ruoli determinati e impegnati invece a delineare un'idea di struttura generale della composizione, lasciando quindi un margine di interpretazione sempre più ampio agli esecutori.

Uno dei punti più alti di questo processo di "astrazione" sono senz'altro gli *Acoustic/Plastic Drawings*, composizioni su carta (della misura fissa di 88x62,5 centimetri) basate su linee parallele diritte e curve, disegnate con tanta precisione da far pensare che siano ottenute con un procedimento meccanico. All'interno di una struttura regolare e prevedibile (per lo più la classica griglia ortogonale) l'artista introduce delle discrepanze: le linee cambiano di colore (rosso anziché nero), di orientamento, di posizione rispetto allo schema prefissato, creando effetti *optical* di vibrazione, rilievo virtuale, eccetera. L'artista concepisce comunque queste austere opere geometriche come possibili partiture. «La linea – ha affermato a proposito di una serie successiva e affine, quella dei *Linear scores* – è un'impronta di energia, un orientamento nello spazio, sulla superficie e anche nel tempo. È una durata». Ai musicisti che vogliano utilizzare gli *Acoustic/Plastic Drawings* come spartiti, l'artista affida l'elaborazione di un criterio che traduca effettivamente le linee nello spazio in suoni nel tempo; il compositore e musicologo Edhard Karkoschka, ad esempio, che ha tratto una composizione da uno di essi, *Drawing for Continuous Sound*, è ricorso a questo scopo a un software. Il punto cruciale, in ogni caso, quello di cui tenere conto per qualunque interpretazione sonora degli *Acoustic/Plastic Drawings*, sono le irregolarità della griglia, le sue turbolenze e fratture: sono queste irregolarità a dare dinamismo e imprevedibilità a composizioni altrimenti statiche. L'artista definisce i disegni «loosened structures», strutture allentate, e più di un critico che si è occupato dell'opera di Grygar (Jean-Yves Bosseur, Hana Larvová) ha avvertito in questa espressione un'eco delle «crippled symmetries», le «simmetrie azzoppate» – e rese dinamiche – che danno il titolo a uno degli ultimi lavori del grande compositore americano Morton Feldman. Anche Feldman aveva a cuore il dialogo fra suono e visione: molte delle sue composizioni sono dedicate agli amici pittori della New York School (Franz Kline, Philip Guston); una di esse in particolare, l'austera e metafisica *Rothko Chapel* (1970), fu scritta in relazione alla cappella non-confessionale a Houston per la quale Mark Rothko dipinse quattordici grandi tele prossime al monocromo.

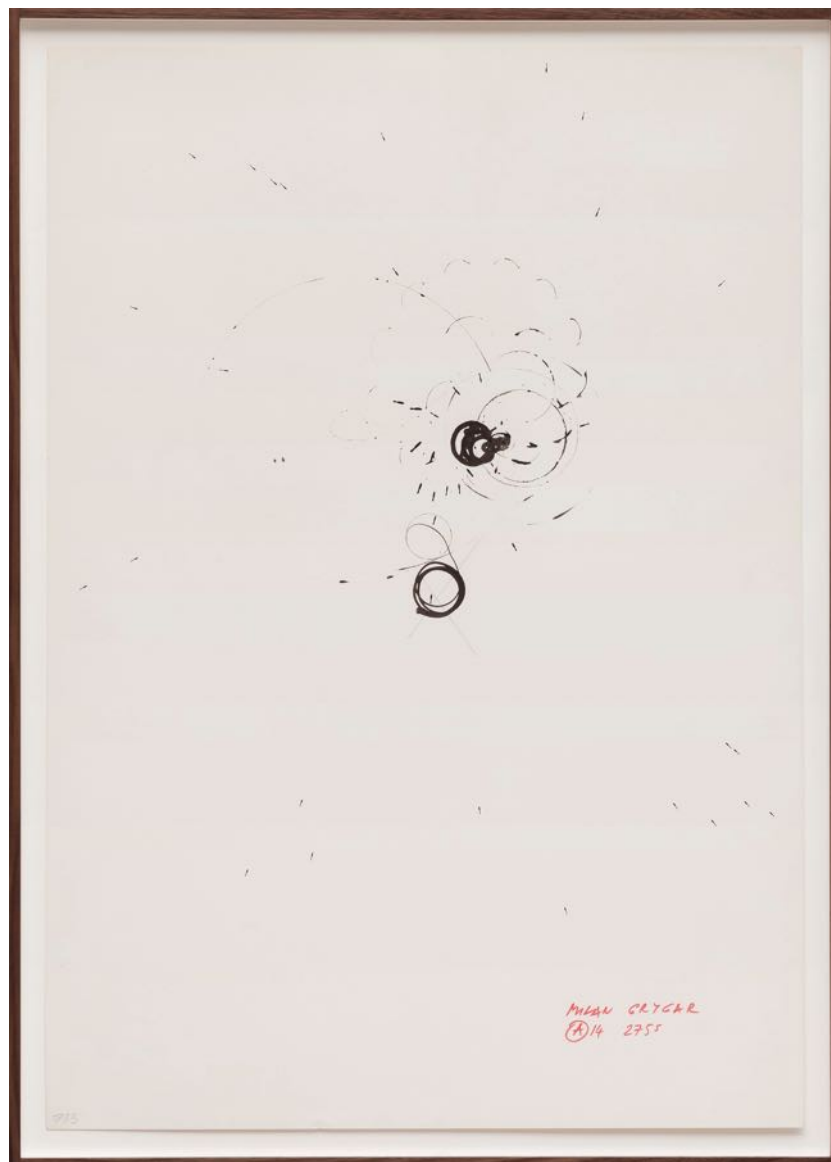
È senz'altro in questa linea artistica di dialogo fra i sensi, che cerca di controbilanciare la più generale tendenza alla loro separazione e specializzazione, che si colloca Grygar. Più precisamente (lo abbiamo accennato all'inizio a proposito degli *Acoustic Drawings*, lo sottolineiamo qui a mo' di conclusione) appartiene a quella pattuglia ristretta ed esclusiva di innovatori che hanno cercato di istituire non solo un rapporto di analogia, ma di vera e propria reversibilità fra visione e suono. All'interno di questa pattuglia, Grygar occupa un posto di spicco.



*Acoustic drawing*, 1967-68, tecnica mista su carta, cm.73x51



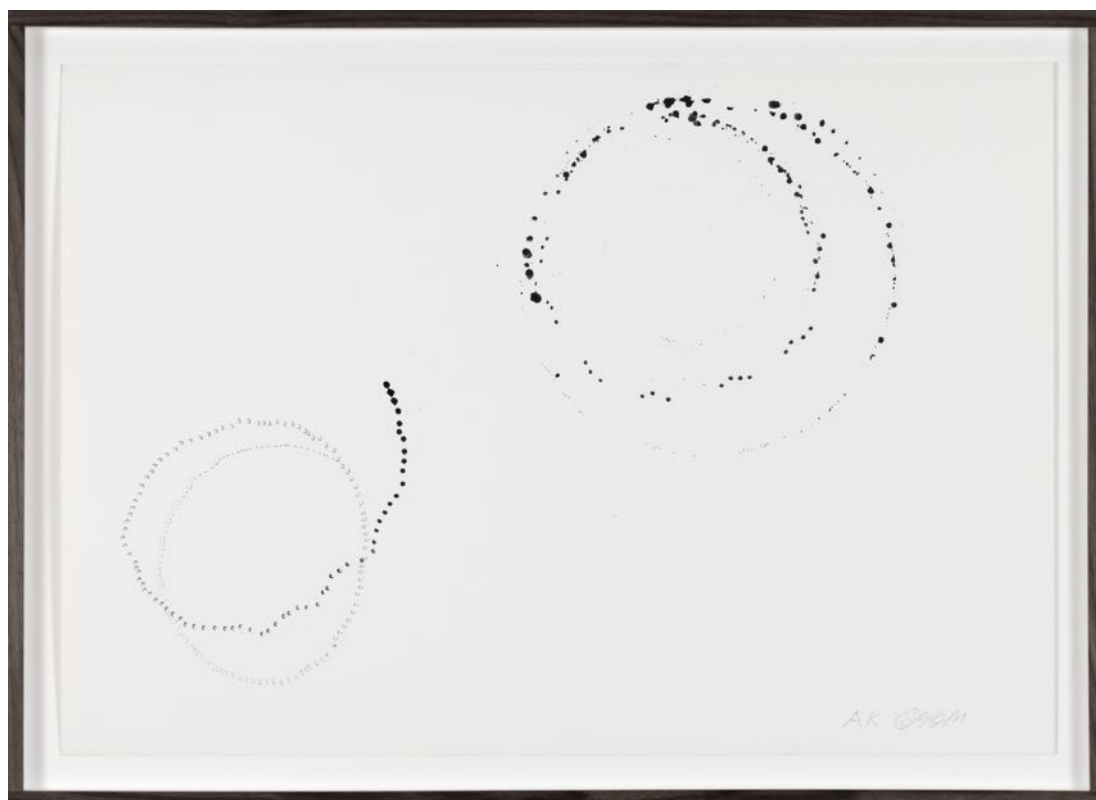
*Acoustic drawing*, 1967-68, tecnica mista su carta, cm. 73x51



*Acoustic drawing*, 1967-68, tecnica mista su carta, cm.73x5



*Acoustic drawing*, 1967-68, tecnica mista su carta, cm.73x51



*Acoustic drawing*, 2001, inchiostro cu carta, cm.31,5x45





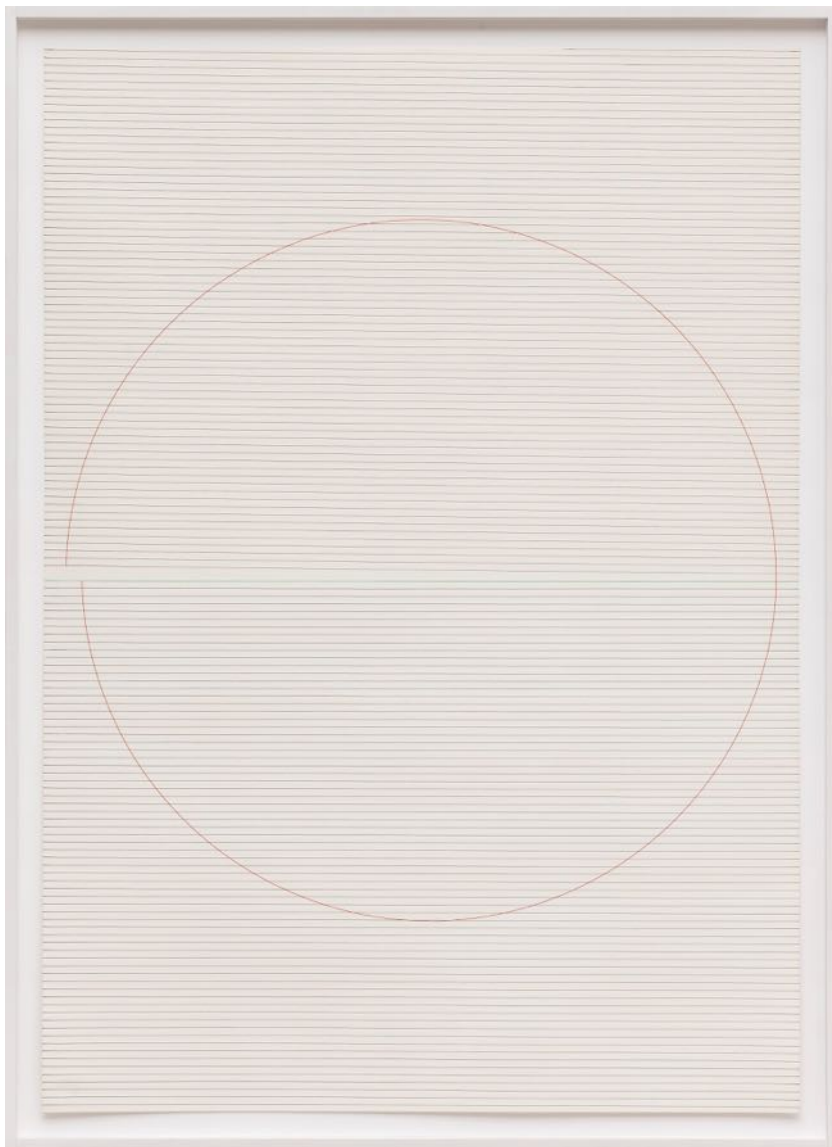
*Acoustic drawing*, 2001, inchiostro cu carta, cm.31,5x45



*Drawing for Seven Tones*, 1980, inchiostro su carta, cm.88x65,5



*Linear Score*, 1976, inchiostro su carta, cm.88x65,5



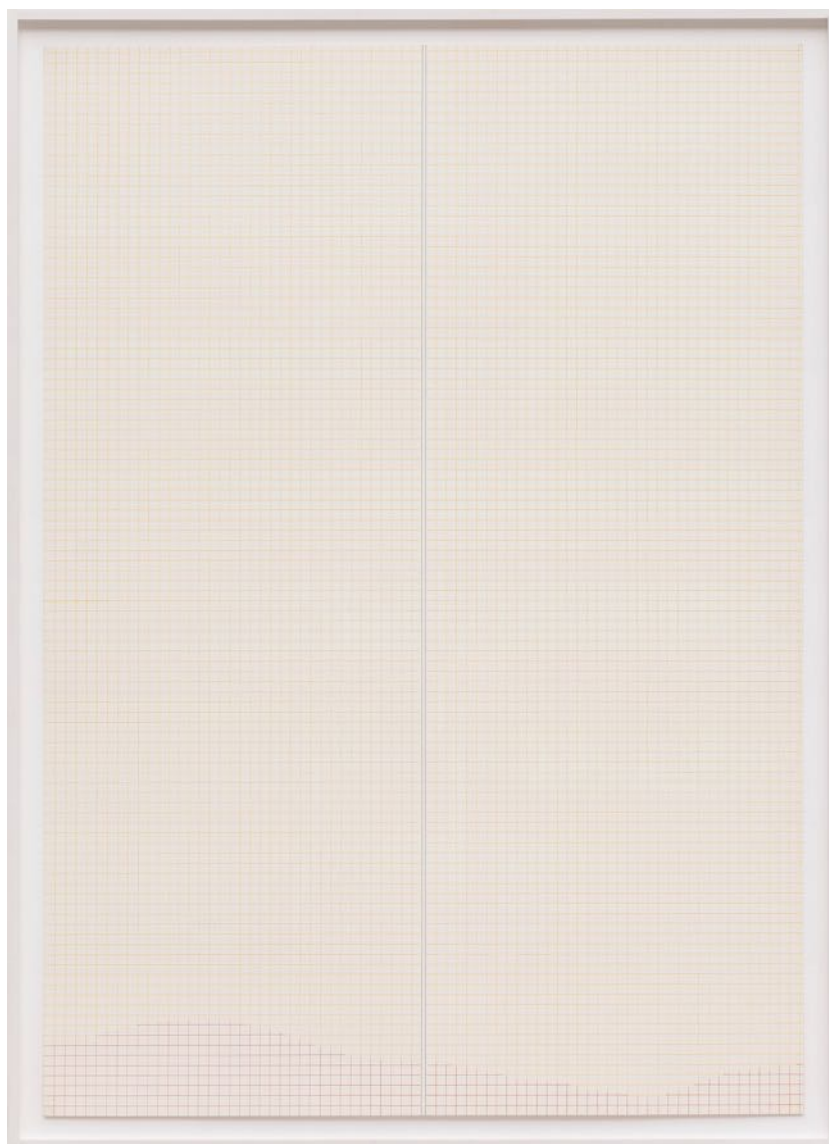
*Linear Score*, 1985, inchiostro su carta, cm.88x65,5



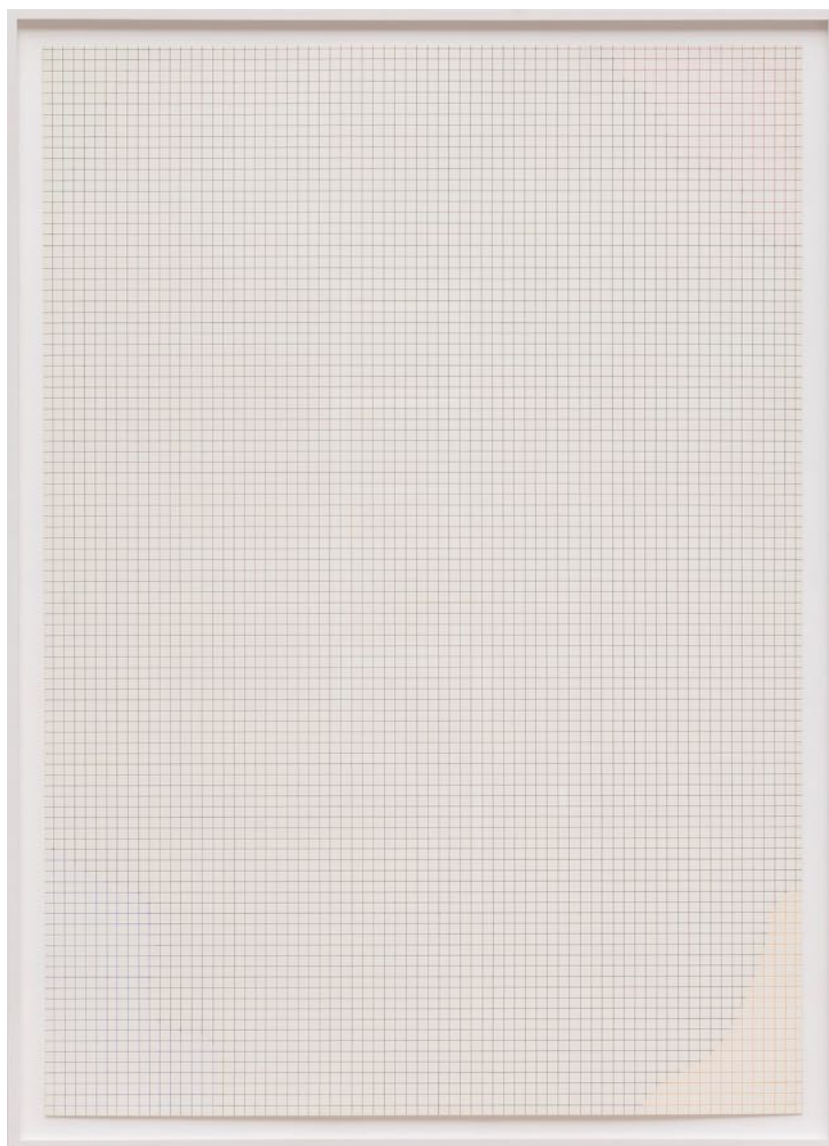
*Linear Score*, 1984, inchiostro su carta, cm.88x65,5



*Linear Score*, 1985, inchiostro su carta, cm.88x65,5

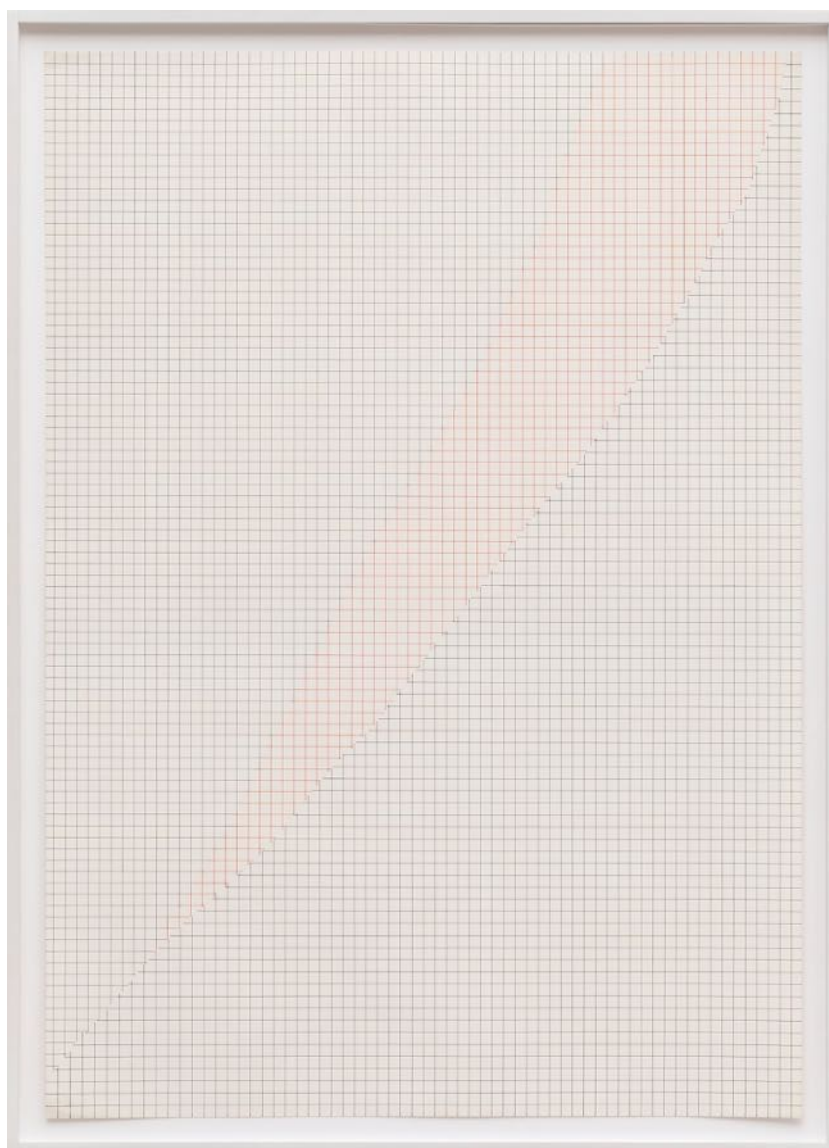


*Sound Plastic Drawing*, 1973, inchiostro su carta, cm.88x65,5



*Sound Plastic Drawing*, 1973, inchiostro su carta, cm.88x65,5





*Sound Plastic Drawing*, 1973, inchiostro su carta, cm.88x65,5



*Senza titolo*, 2013, acquerello su carta, cm.40x32



*Senza titolo*, 2013, acquerello su carta, cm.40x32



*Senza titolo*, 2013, acquerello su carta, cm.40x32



*Senza titolo*, 2013, acquerello su carta, cm.40x32



*Senza titolo*, 2013, acquerello su carta, cm.40x32



**P420**

Via Azzo Gardino 9, Bologna  
info@p420.it / [www.p420.it](http://www.p420.it)