

syntéza po Syntéze:

české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů

Práce analyzuje situaci na české (resp. československé) výtvarné scéně sedmdesátých a osmdesátých let 20. století v souvislosti s vývojem kinetismu. Pokouší se odpovědět na otázku, zda a jak se zde kinetismus - jako syntéza výtvarného umění, architektury, divadla, filmu a hudby, ale i vědy a techniky - prosazoval po zániku stejnojmenné skupiny.

Práce je strukturována do tří základních celků. Po uvedení do problému pokusem o pojmové a časové vymezení kinetismu sleduje první celek počáteční, spíše ojedinělé pokusy o zachycení pohybu ve výtvarném umění první poloviny 20. století. Více prostoru je v jeho rámci věnováno dílu Zdeňka Pešánka. Druhý celek je stručným náhledem do světového kinetismu v době jeho rozmachu, tedy v padesátých až sedmdesátých letech formou komparace a odkazů. Paralelně s hnutím na Západě sleduje dvě konkrétní uskupení kinetistů ve Východním bloku – moskevskou skupinu Движение [Dviženije / Pohyb] a pražskou Syntézu. Třetí, klíčový celek se soustředí na několik osobností v Čechách sedmdesátých a osmdesátých let, které svým přístupem k uchopení tématu zároveň reprezentují různé typy kinetismu - luminodynamismus a luminodynamický environment, kinetická díla čistě mechanická a dadaistická, variabilní struktury vznikající (a zanikající) participací diváka. Součástí třetího celku je také kapitola o přesazích kinetismu do dalších výtvarných disciplín.

post - Synthesis synthesis:

Czech kinetic art of the 60's and the following creative techniques of its protagonists

The study analyses situation on Czech, formerly Czechoslovak, art scene during 70's and 80's of the twentieth century in context of the progress of kinetism. It addresses the question whether and how the kinetism as a synthesis of visual arts, architecture, theater, film and music but also science and technology has been promoted after the demise of the group of the same name.

The study is divided into the three basic parts. After introducing the problem by attempt to delimit the kinetism on conceptual and temporal basis the first part follows the initial, rather sporadic, attempts of capturing the motion in the visual arts in a period of the first half of twentieth century. The substantial focus of this part is on the work of Zdenek Pesanek.

The second part provides a brief insight by comparison and references into the aggradizement period of international kinetism that occurred in the 50s and through to 70s. In parallel with movement in the West it follows two particular groupments of kinetists in the Eastern block - the Muscovite group called Dvizhenie and the Prague's group Synthesis.

The last, essential part of the study concentrates on several Czech personalities from 70s and 80s whose approaches of handling the topic represent various types of kinetism - luminodynamism and luminodynamic environment, kinetic works purely mechanical and dadaistic, variable structures emergent (end expirable) in participation of a spectator. The third part also contains a chapter concerning overlaps of the kinetism into other branches of visual arts.

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Andrea Sloupová

syntéza po Syntéze:

české kinetické umění 60. let a pozdější tvůrčí postupy jeho protagonistů

post - Synthesis synthesis:

***Czech kinetic art of the 60's and the following creative techniques of its
protagonists***

diplomová práce

vedoucí práce: PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

obor: Dějiny umění

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem při tom jen uvedené prameny a literaturu.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvést autora a název díla.

V Praze 15. prosince 2008

Andrea Sloupová

Ráda bych poděkovala především paní Marii Klimešové, která mi po celou dobu přípravy práce poskytovala cenné rady a ovlivňovala mé uvažování.

Za milé přijetí a informace děkuji autorům kinetických objektů, panu Milanu Dobešovi, Václavu Jírovi, Jiřímu Novákovi, Vratislavu Karlu Novákovi, Janu Wojnarovi a Stanislavu Zippemu, za konzultace paní Věře Jirousové, panu Jiřímu Valochovi a †Josefu Hlaváčkovi.

obsah

1. úvodem	1
1.1. časové vymezení kinetismu	4
1.2. pojmové vymezení kinetismu	5
2. vznik čtvrté dimenze výtvarného umění: léta meziválečná	
2.1. předchůdci kinetismu ve světě	7
2.2. Zdeněk Pešánek	11
3. triumf čtvrté dimenze výtvarného umění: léta poválečná	
3.1. rozmach kinetismu na Západě	17
3.2. objevování kinetismu na Východě	21
3.2.1. Dviženije	25
3.2.2. Syntéza	32
4. syntéza po Syntéze: léta normalizace	39
4.1. kinetismus	
4.1.1. Stanislav Zippe: linie, plochy, prostory	43
4.1.2. luminodynamismus Milana Dobeše	47
4.1.3. mobily Jiřího Nováka	54
4.1.4. cykloty a konstrukce Vratislava Karla Nováka	57
4.1.5. stroje a strojky Václava Jíry	61
4.1.6. variabily Radoslava Kratiny	65
4.1.7. Jan Wojnar: materiál v pohybu	69
4.2. přesahy kinetismu	72
5. závěrem	83
6. použitá literatura	
6.1. periodika	87
6.2. knihy a katalogy	92
7. seznam titulních fotografií	95
8. textové přílohy	
8.1. Naum Gabo, Antoine Pevsner: Realistický manifest	
8.2. Program skupiny Dviženije	
8.3. Lev Nusberg: Manifest skupiny Dviženie	
8.4. Programové prohlášení skupiny Syntéza	
8.5. Milan Dobeš: Dynamický konstruktivismus	
8.6. Milan Dobeš: Svetlo ako výtvarný materiál	
8.7. skupiny zabývající se kinetismem	
8.8. umělci zabývající se kinetismem	
8.9. výstavy kinetismu	
8.10. medailony vybraných představitelů českého kinetismu	
9. obrazové přílohy	

syntéza:

shrnutí, sjednocení jednotlivých částí, složek v celek (opak analýzy):

syntéza poznatků, dílčích výsledků, vědecká syntéza;

filozofická analýza a syntéza: nejdůležitější procesy na všech stupních poznání záležící v myšlenkovém nebo faktickém rozkládání celku na součásti a opětovném jejich skládání v celek;

třetí člen Hegelovy triády vůči tezi a antitezi

(Akademický slovník cizích slov)

Syntéza:

skupina českých kinetistů založená r. 1964 z iniciativy Dušana Konečného,

sestavující původně z deseti, později ze sedmnácti členů různých uměleckých profesí;

po r. 1968 skupina zanikla

Česká skupina nesla ve svém názvu princip, na jehož zásadách založila svou činnost řada uskupení experimentujících v oblasti kinetického umění, podstatně měnícího dosavadní pojetí uměleckého díla.

Úsilím o syntézu času a prostoru, světla a pohybu se tvůrci pokusili překonat jeho státnost.

Úsilím o syntézu smyslových vjemů umožnili divákovi stát se jeho spolutvůrcem.

Úsilím o syntézu vědeckého, technologického a estetického přístupu měnili podstatu díla, které obratem k novým materiálům odpoutali od jeho tradičního pojetí, aplikací matematických, fyzikálních a chemických jevů a metod posouvali za hranice výtvarného umění.

Úsilím o syntézu tvůrčího kolektivu a jedinců, v ideálním případě profesně různě zaměřených, se pokusili vyvést umělecké dílo z galerií do života.

1. úvodem

Na počátku této práce bylo téma *Skupina moskevských kinetistů Dviženije*, jímž jsem se zabývala před třemi lety v rámci Semináře umění dvacátého století. Hledání materiálu v archivech mě dovedlo k vazbám na tehdejší Československo a pražskou skupinu Syntéza, která se podle představ Dušana Konečného měla stát jejím protějškem. Informace byly obtížně dostupné – zpracování tématu vyžadovalo pročitání dobového tisku, ze kterého jsem jen pomalu získávala představu o událostech před čtyřiceti lety. Postupem času jsem navazovala kontakty s účastníky dění a zároveň si uvědomovala, že jsem našla nosné téma pro širší práci, které mě zaujalo z několika důvodů. Čtyřicet let je doba na jedné straně dostatečně vzdálená, abychom mohli tehdejší události s odstupem hodnotit, na druhé straně dostatečně blízká, abychom ještě mohli hovořit s lidmi, kteří je prožívali. Přitahovala mě i nejednoznačnost pojmu (a jeho jistá neuchopitelnost), s tím spojené přesahy do jiných oblastí výtvarného umění a především okolnost, že se dostávám k tématu, které bylo oproti jiným z různých důvodů opomíjeno. Snad částečně proto, že jsme obecně zaměřeni spíše na dějiny Západu (a paradoxně právě v době tolik proklamovaného „přátelství na věčné časy“ tu konkrétní informace o soudobé sovětské výtvarné scéně chyběly), snad proto, že abstrakce, zvláště geometrická, resp. konstruktivismus, ze kterého částečně kinetismus vychází, v našich zemích neměla nikdy silnou pozici.

Téma jsem konkretizovala, když se mi při bibliografickém průzkumu dostala do ruky diplomová práce Víta Havránka z roku 1997, ve které se zabýval českým kinetismem v letech 1956 – 1970.¹ Rozhodla jsem se na ni navázat a osudy kinetismu a jeho protagonistů sledovat až do pádu režimu, tedy do přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století, a zároveň ji rozvést o přesahová témata.

Práci jsem strukturovala do tří základních celků, členěných do kapitol. Po uvedení do problému pokusem o časové a pojmové vymezení kinetismu

¹ Vít HAVRÁNEK, *Český kinetismus 1956 – 1970 a skupina Syntéza* (diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze). Praha 1997.

sleduji v prvním celku počáteční, spíše ojedinělé pokusy o zachycení pohybu ve výtvarném díle, jednak z důvodu ucelenosti studie, jednak proto, že v jejich pestrosti spatřuji různorodost přístupů a tím i typů kinetického umění. Více prostoru jsem v jeho rámci věnovala dílu Zdeňka Pešánka, který se v šedesátých letech opět vrátil - byť jen krátce – na naši výtvarnou scénu a jehož dílo anticipuje tvorbu řady autorů. Druhý celek je stručným náhledem do světového kinetismu v době jeho rozmachu, tedy v padesátých až sedmdesátých letech, a to spíše formou komparace a odkazů (přehled umělců, skupin a zásadních výstav jsem zařadila do příloh). Paralelně s hnutím na Západě sleduji dvě konkrétní uskupení kinetistů ve Východním bloku – moskevskou skupinu Dviženije a pražskou Syntézu. Ve třetím, klíčovém celku si kladu metaforickou otázku, co se děje se *syntézou po Syntéze*, tedy zda a jak se u nás kinetismus - jako syntéza výtvarného umění, architektury, divadla, filmu a hudby, případně vědy a techniky - prosazoval po zániku skupiny. Soustředila jsem se při tom na několik osobností v Čechách (resp. Československu) sedmdesátých a osmdesátých let, které svým přístupem k uchopení tématu zároveň reprezentují různé typy kinetismu - luminodynamismus a luminodynamický environment, kinetická díla čistě mechanická a dadaistická, variabilní struktury vznikající (a zanikající) participací diváka. Součástí třetího celku je také kapitola o přesazích kinetismu do dalších výtvarných směrů. V závěru se pokouším shrnout odpovědi na otázky formulované v názvu práce, jakou podobu u nás po zániku Syntézy mělo kinetické hnutí a jakou cestou se vydali na své umělecké dráze jeho protagonisté v normalizačních letech.

Z metodologického hlediska jsem se zaměřila na studium odborných publikací a především dobových dokumentů – výstavních katalogů a článků v oborových periodikách. Řada katalogů byla obtížně dohledatelná – vycházely v malých nákladech, často z důvodu okrajové role, kterou výstava (resp. vystavující autoři) hrála z pohledu oficiálních představitelů naší kultury, často dokonce proto, že výstava nebo akce byla pololegální či přímo nelegální a textové dokumenty jsou dnes doslova vzácnou památkou v rukou jejích aktérů. Bohatým pramenem informací o soudobém domácím i zahraničním dění byly časopisy *Výtvarná práce* a *Výtvarné umění* vydávané mezi lety 1964 a 1970,

tedy v době liberalizace výtvarné scény. Po většinou marném hledání aktuálních zpráv nebo recenzí v předcházejících ročnících bylo radostné sledovat změnu jejich koncepce a proměnu formálních oborových periodik v moderní časopisy. Materiál ke studiu jsem nacházela také v časopise pražského Scénografického ústavu *Acta scaenographica*, v *Leonardu*, založeném Frankem J. Malinou s ideou propojení výtvarného díla s vědou a technikou, a spíše jednotlivě v *Architektuře ČSR* (pozdější *Architektuře ČSSR*), v *Československém architektovi* a dalších periodických i neperiodických tiskovinách. Nejen v případech, kdy se data získaná z různých zdrojů rozcházel nebo chyběla, mi ochotně poskytli informace historikové umění, a ti z nich, kteří byli popisovaným událostem přítomni, je doplnili autentickými postřehy a vzpomínkami. Přínosné byly návštěvy ateliérů a rozhovory s umělci, které uvádím ve třetím celku. Nejen, že mi předali cenné informace, ale umožnili mi také nahlédnout do své tvorby a v mnoha případech ji fotograficky zdokumentovat.

Po utřídění a zhodnocení jsem získaná data zpracovala do zmíněných celků a pokusila se je interpretovat v jednotlivých kapitolách a především v závěru práce, který je zároveň zhodnocením posunu v oboru dějin umění za ono desetiletí, dělící mou práci a práci Víta Havránka.

1.1. časové vymezení kinetismu

Kinetismus se formoval v programech a individuálních experimentech už během druhého a třetího desetiletí dvacátého století, kdy můžeme pozorovat snahy některých umělců o výtvarné uchopení času a s ním spojený pohyb výtvarného díla.

Vznik hnutí ale souvisí s novým vztahem k rychle se rozvíjející poválečné vědě, jejichž poznatků začali umělci využívat v týmové práci, často spolu se zástupci jiných oborů. První skupiny kinetistů se sice objevily už v letech po skončení druhé světové války (argentinská skupina Arte MADI ohlásila svým manifestem činnost v roce 1946, italská skupina MAC vznikla o dva roky později),² ale skutečný nástup kinetického hnutí spojený s kolektivními vystoupeními spadá až do poloviny padesátých let. V té době začala vznikat především v Západní Evropě uskupení kinetistů, jejichž aktivity kulminovaly přibližně o deset let později, v druhé třetině let šedesátých. Přestože se potom začala postupně rozpadat a počátkem sedmdesátých let hnutí odeznělo, řada členů bývalých skupin, umělců pracujících mimo ně nebo jejich následovníků se i po půlstoletí kinetickým uměním stále zabývá.

² Skupinu Arte MADI, působící v Buenos Aires od r. 1946, založil Gyula Kosice (původem Slovák) a Carmelo Arden Quin. Později se jejich výstav účastnil i slovenský umělec Viktor Hulík (více v kapitole 4.2.).

Zakládajícími členy milánské skupiny MAC (Movimento Arte Concreta) byli r. 1948 Gianni Monnet, Bruno Munari, Atanasio Soldati a Gillo Dorfles. Přehled kinetických skupin uvádím v textové příloze 8.7.

1.2. pojmové vymezení kinetismu

Termín ve významu výtvarného umění operujícího s pohybem poprvé použili Naum Gabo a Antoine Pevsner v *Realistickém manifestu* z r. 1920, ve kterém hovoří o *kinetických rytmech* jako o novém časoprostorovém prvku [textová příloha 8.1.].

Vymezení pojmu je ale v souvislosti s různorodostí jeho zdrojů značně problematické. Na jedné straně kinetismus vychází ze strohého, racionálního konstruktivismu, na straně druhé z hravého, iracionálního – a mnohdy ironizujícího - dadaismu. Přesto bychom mohli konstatovat, že kinetické dílo je objekt pohybující se v čase, ať už sám, nebo za pomoci diváka. Definice ale vede k otázce, zda pohyb musí být spojitý. Pokud ano, bylo by třeba eliminovat řadu děl založených na postupných proměnách struktury, do které často zasahuje právě divák. (Jako „trpně kinetická“ například označil Vít Havránek *variabilu* Radoslava Kratiny.)³

Vymezení pojmu komplikuje prvek světla. Posouvá kinetické dílo do oblasti virtuality, která je zatím jen virtualitou hmoty v prostoru, zatímco čas plynoucí během děje světelného baletu nebo reflektorických her je reálný. Právě ve spojení se světlem (aniž ovšem vyloučil ostatní možnosti kinetismu) vnímal pohyb ve výtvarném umění Zdeněk Pešánek, který rozdělil luminodynamické metody na plošné (film, světelné reflektorické hry, barevný klavír, barevné světelné hry, plošné ozařování, metody světelné reklamy a stínohry) a prostorové (ohňostroj, světelné fontány, světelné kinetické plastiky, kinetickou iluminaci, reflektorické hry prostorové a jejich kombinace).⁴ Některé teorie definují kinetismus právě spojením pohybu se světlem, vylučují tedy díla čistě mechanická a většinu těch, která vycházejí z dadaistické linie.⁵

³ Vít HAVRÁNEK, Tvořit tvoření, in: *Akce, slovo, pohyb, prostor*. Katalog Galerie hlavního města Prahy k výstavě v Městské knihovně. Praha 1999, s. 99.

⁴ Zdeněk PEŠÁNEK, *Kinetismus*. Praha 1941.

⁵ Reg GADNEY, An Introduction: Kinetic art, in: *Image* 1965, č. 2, s. 25 – 26.

Zkoumáním „response divákova oka,“⁶ a nutno dodat – i jeho vnímání, se virtuálním stává také pohyb a s ním čas, protože „oku stačí slabá nit, aby připojilo abstraktnímu tvaru nějaké minulé asociace“.⁷ František Šmejkal ovšem virtuální pohyb a s ním všechna díla, jež jsou ve skutečnosti statická a jejichž pohyb vzniká v závislosti na pohybu diváka nebo na myšlenkové interpretaci pohybu, vzniklého vsugerovanou změnou statického objektu, eliminoval a kinetismus vymezil právě pohybem reálným. „Podstatou [kinetického umění] je reálný pohyb, dynamismus, který patří k nejcharakterističtějším rysům dnešní civilizace. Z toho vyplývá, že kinetická díla se realizují v čase, že mají proměnlivou, rytmicky organizovanou strukturu a že vyžadují zcela nový způsob percepcce. Pohyb, jehož zdrojem je v mnoha případech elektrická energie, je jediným společným jmenovatelem kinetického umění, které se projevuje v bohatě diferencovaných formách, založených na nejrůznějších technických principech, mezi nimiž nechybí ani systém kybernetického řízení a programování.“⁸

Mnohdy se setkáváme s výtvarnými díly, ve kterých velmi silně pociťujeme dynamiku či napětí, a přitom musíme přiznat, že se jedná o díla statická. Svým způsobem nás ale nutí domýšlet naznačeným směrem a realizovat pohyb v našich představách.

Časové i pojmové vymezení kinetismu je tedy vzhledem k jeho vazbám na jiné směry poněkud obtížné a nejednoznačné. Následující kapitoly jej budou sledovat z širšího hlediska, aby ukázaly, ze kterých uměleckých směrů se kinetismus vyděluje, resp. které směry připravily podmínky pro jeho vznik, a naopak do kterých dalších směrů přesahuje.

⁶ Výstava *The Responsive Eye* r. 1966 byla zaměřena na op art, tedy umění „pohybující se v závislosti na pohybu diváka nebo na jeho myšlenkovém vjemu“. Více: Citlivé oko, výstava optického umění v New Yorku, in: *Výtvarná práce*. XIII, 1965, č. 18, s. 12.

⁷ Ibidem.

⁸ František ŠMEJKAL, Předchůdci a předpoklady kinetismu, in: *Acta scaenographica*, VI, 1966, č. 11, s. 212 – 218.

2. vznik čtvrté dimenze výtvarného umění: léta meziválečná

2.1. předchůdci kinetismu ve světě

Pokusy o výtvarné ztvárnění pohybu, jehož reálné tempo začalo nabírat na rychlosti, se objevily s nástupem dvacátého století. Usilovali o to futuristé,⁹ vycházející z *chronofotografií* fyziologa Étienne-Julese Mareyho a prostorové simultaneity analytického kubismu, ale pouze nahradili vztah „po sobě“ vztahem „vedle sebe“.¹⁰ Pokoušel se o to Robert Delaunay - inspirován výzkumy chemika Michela Eugéna Chevreula - ve svém zákoně simultánních kontrastů, při jehož aplikaci sice dosáhl průnikem abstraktních forem souhry barvy a pohybu, ale stále pracoval s tradičními malířskými prostředky.¹¹

Najít první dílo, ve kterém výtvarný umělec staticit překonal, je obtížné a snad i nemožné - objevují se přibližně od začátku první světové války a jejich počet vzrůstá s nástupem dvacátých let. Jeden z takových mezníků spatřuje Jindřich Chaloupecký v Duchampově *Velkém skle* z let 1915 - 1923, které nám sugeruje „jinou realitu“. Pokud je instalováno volně v prostoru, vidíme skrze jeho transparentní plochu, co se odehrává v pozadí, a zároveň v ní sledujeme částečný odraz dění před obrazem, včetně vlastního odrazu. Jeho motiv se tak ocitá v interakci s okolím, a dokonce se do reality vměšuje.¹² Marcel Duchamp se problému pohybu věnoval i v dalších dílech, často

⁹ V souvislosti s kinetismem je třeba připomenout, že už futuristé kladli důraz na synestezii, tedy rušení hranic mezi smysly, a kinestezii, rušení hranic mezi klidem a pohybem.

¹⁰ Kubistickou geometrii a pronikání rovin užívali futuristé po r. 1911, kdy podnikli Gino Severini, Umberto Boccioni a Carlo Carrá cestu do Paříže, sekvenční metodu užíval především Giacomo Balla, který dospěl od tradičních malířských metod k abstraktní malbě. Po r. 1912 se futuristé vyjadřovali „silokřivkami“, ale i výstřižky koláže tvořícími vír, vkládanými onomatopoickými fragmenty či celými texty apod. Do sochy se pokoušel vnést pohyb Umberto Boccioni – v manifestu jejím spojením s motorem, ve své tvorbě jejím otevřením a propojením s okolím.

¹¹ Robert Delaunay došel v chápání barvy jako světla od simultánních oken k simultánním kotoučům, tvořeným několika soustředěnými kružnicemi rozdělenými na čtyři kvadranty, v nichž se střídají primární a doplňkové barvy, směrem ke středu stále sytější; tvoří tak jedno pojetí abstrakce, tzv. mřížku.

¹² Jindřich CHALOUPECKÝ, Paříž 1964 - Kinetické umění, in: *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 14 – 15, s. 4 – 5.

s hravostí i ironií – mj. i *Kolo bicyklu*, jeho první konstruovaný ready-made z r. 1913, se otáčí, stejně jako stroje s rotujícími optickými kotouči, z nichž *Rotační polokoule* z r. 1923 byla instalována na výstavě *Le mouvement* v Galerii Denise René o tři desetiletí později. A právě Marcel Duchamp nazval r. 1932 na výstavě přibližně třicítky konstruktivisticky laděných objektů (některých poháněných motorkem) Alexandra Caldera v galerii Vignon jeho první konstrukcí z prutů, koulí a geometrických tvarů *mobilem*.¹³

Ve stejné době, kdy Marcel Duchamp začal pracovat na *Velkém skle*, nahradil iluzi realitou – instaloval skutečné materiály ve skutečném prostoru - svými *Rohovými reliéfy* z r. 1915 Vladimír Tatlin. Smysl původního reliéfu tu popřel konstrukcí ve volném prostoru, jejíž podoba se měnila s úhlem pohledu diváka. Skutečný pohyb spojený s luminismem chtěl realizovat v *Památníku III. internacionály*, který ale zůstal ve fázi modelu z let 1919 – 1920. Jeho střídavě osvětlovaná (a v posledním patře vybavená zařízením pro projekci na nebe) spirálová věž, otáčející se kolem svislé osy, měla být prvním kinetickým dílem konstruktivismu.

Problémem dynamismu v umění se zabývali i jiní – ve dvacátých letech ještě v Rusku působící – konstruktivisté: vedle El Lisického a Kazimira Maleviče především Naum Gabo a Antoine Pevsner, kteří se v *Realistickém manifestu* z r. 1920 zřekli „barvy jako malířského prvku [...] linie jako zobrazujícího prvku [...] objemu jako malířské a sochařské formy vyjádření prostoru [...] v sochařství hmoty jako plastického prvku...“ a nahradili je jiným způsobem vyjádření, prvkem „kinetických rytmů [který] je v těchto uměních základní formou vnímání reálného času“. Podstatou jejich snah je hledání syntézy výtvarného umění - malby, sochařství a architektury v podobě univerzálního výtvarného díla.¹⁴ V témže roce realizoval Naum Gabo myšlenky manifestu v objektu *Kinetická konstrukce*, někdy také nazývaném *Stojící vlna* podle

¹³Alexander Calder se začal zabývat principem pohybu po polovině dvacátých let – kromě konstrukcí pohyblivých hraček sestrojil mobilní *Cirkus* z drátů, dřeva a cívek, který předvedl svým pařížským přátelům r. 1926.

¹⁴ Naum GABO/Antoine PEVSNER, *Realistický manifest*, in: *Výtvarné umění XVII*, 1967, s. 428 – 430 [textová příloha 8.1.].

virtuálního objemu, který vytváří jediný kovový prut rozkmitaný elektrickým motorkem. Vlna existující jen v časoprostoru, protože bez jedné nebo druhé složky se stává opět jen prutem, je dalším mezníkem výtvarného umění.

Kinetické umění spojené se světlem si začalo vydobývat pozici ve dvacátých letech. Teprve s masovým zaváděním elektřiny získalo totiž podmínky k uplatnění a teprve s rezignací výtvarného umění na iluzivní zobrazování možnost stát se výtvarným oborem.

Barevný klavír, jehož neelektrifikované předchůdce sledovali někteří autoři až do 18. století,¹⁵ uvedl r. 1911 Alexandr Skrjabin při premiéře své audiovizuální symfonické básně *Prométheus*, jeho myšlenku uplatnil v *claviluxu* založeném pouze na luminochromatickém principu r. 1919 i Thomas Wilfred a r. 1925 Alexandr László. Jiný přístup, projekci skleněných kotoučů s namalovanými nebo prostříhanými motivy, točícími se v rytmu hudby, zvolil při konstrukci optofonického klavíru z r. 1920 Vladimír Baranoff – Rossiné.

Se světlem experimentovali v činoherní i baletní scénografii, která později opustila interiéry divadel, Sergej Ďagilev, Francis Picabia, Rolph de Maré, Vsevolod Mejerchold, Oskar Schlemmer, Vasilij Kandinskij, László Moholy-Nagy, Friedrich Kiesler, Emil František Burian a další. U řady z nich je scénická práce spojena nejen s užitím světla, ale i s projekcí filmu. Ten poskytl, stejně jako fotografie, nové možnosti vyjádření také tvůrcům abstraktního filmu, mezi jinými Vikingu Eggelingovi, Leopoldu Survageovi, Hansi Richterovi, Fernandu Légerovi,¹⁶ Marcelu Duchampovi nebo Man Rayovi.

Významným centrem experimentů v oblasti luminodynamismu byl také Bauhaus, kde Ludwig Hirschfeld-Mack a Kurt Schwedtfeger vyvinuli reflektorické hry na principu zadní projekce barevného světla, jemuž manuálně vkládali do cesty různé šablony. Působil tu i László Moholy-Nagy, který se

¹⁵ Už ve dvacátých letech 18. století sestrojil Louis Bertrand Castel první *barevný klavír*, který doplňoval hudbu světlem svíček zabarveným různými filtry, r. 1873 sestavil Frédéric Kastner kinetický přístroj *pyrofon*, r. 1880 pracoval na vývoji barevného klavíru Bainbridge Bishop a o třináct let později Alexander Wallace Rimington. Více: Zdeněk PEŠÁNEK (cit. v pozn. 4), s. 34 – 43.

¹⁶ R. 1924 režíroval spolu s Dudley Murphym krátkometrážní film *Le ballet mécanique* (*Mechanický balet*), ve kterém propojil vizuální rytmus pohybujících se – tančících či baletících – předmětů s rytmem hudební složky.

zabýval světelnou hrou ve svém *Modulátoru světla a prostoru*, na němž pracoval mezi lety 1922 a 1930. Rotující objekt ze skla, umělé hmoty a kovů proměňoval okolní prostředí paprsky, které procházely jeho konstrukcí, tříštily se v ní a odrážely. Anticipoval tak prostorový environment, který se začal rozvíjet o tři desetiletí později. Autor pomocí přístroje také moduloval světlo ve svých fotografiích a filmech.

2.2. Zdeněk Pešánek

Zvláštní zmínku v souvislosti s luminodynamismem zaslouží tvorba léta opomíjeného českého umělce Zdeňka Pešánka. Byl autorem zřejmě vůbec první veřejné kinetické plastiky, osazené na budovu Edisonovy transformační stanice v Praze r. 1930 (*Světelně-kinetická plastika*, přibližně 400 x 400 cm) a první publikace o kinetickém umění.¹⁷ Ve své tvorbě se zabýval celou řadou možností uplatnění světla ve výtvarném umění i veřejném prostoru.

Mezi lety 1924 a 1930 vyvinul několik verzí *spektrofonu*. První pracoval zpočátku jen na principu vizuálním, kdy stisk kláves prosvěcoval nástroj barevnými žárovkami, připojením k osmioktávové klávesnici později i na principu zvukovém [obr. 1]. Podstatou druhé verze byla luminodynamická projekce barevných prvků na třímetrovou kruhovou plochu. Při konstrukci třetího nástroje se vrátil k prvnímu, čistě vizuálnímu *spektrofonu*. Pro Pešánkovu další tvorbu bylo podstatné převzetí jeho klávesnice jako ovládacího zařízení.

Z Pešánkova zájmu o divadelní scénu¹⁸ vycházely jeho návrhy ideálního divadla, které koncipoval jako kruhové hlediště obepínající komolý jevištní kužel. Světelné prvky měl na scénu promítat stropní buben prostřednictvím klaviatury a také sama jevištní konstrukce měla vyzařovat, případně odrážet světlo.

Teoreticky se zabýval také abstraktním filmem, kterému ve své knize věnoval první z dvanácti kapitol popisujících luminodynamické metody.¹⁹ Hovoří v ní o koncepci abstraktního filmu dané plochou obrazu, na ní se pohybujícími elementy, změnou jejich velikosti a barvy, rychlostí jejich pohybu, formou, směrem drah pohybu a jejich vzájemným poměrem.²⁰

¹⁷ Zdeněk PEŠÁNEK 1941 (cit. v pozn. 4).

¹⁸ Jako scénický výtvarník spolupracoval r. 1932 s Ervinem Schulhoffem na inscenaci jeho opery *Plameny*. Více: Jiří ZEMÁNEK, *Zdeněk Pešánek*. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1998, s. 66 – 79.

¹⁹ Zdeněk PEŠÁNEK 1941 (cit. v pozn. 4), s. 20 – 29.

²⁰ Pešánkuv zájem o film pouze v teoretické rovině vysvětluje Jiří Zemánek jeho zálibou v barvách, které nemohl v černobílém materiálu uplatnit. Více: Jiří ZEMÁNEK, *Ke genezi*

Jeho celoživotním, ale nenaplněným tématem byla světelně-kinetická plastika. Realizoval ji pouze jednou, jako už zmíněný objekt na budově transformační stanice [obr. 2], „kinetickou malbu barevnými světly (její časový průběh a organizace byla umělcem odvozována z hudebních principů), která se odehrávala na neměnné plastické struktuře; jednotlivé formy této struktury se pak uplatňovaly jako ‚nástroje quarteta‘. Vstupovaly do hry většinou sólově, nebo v souhře dvou i více najednou. Pešánek zde prodlužoval a současně nově rozvíjel tradici umělé barevné hudby, umění zvláštních barevně světelných efektů, jejich pozvolných či překvapivě náhlých přechodů, ono kouzlení barevnými světly. Z toho důvodu stavěl svou kinetickou koncepci výlučně na barvě, která pohybem a rytmem měla podle něho uvolnit statickou formu sochy.“²¹ Během čtyřleté práce na její podobě autor dospěl od celku protínajících se ostrých tvarů k dynamické sestavě měkčích forem z plastu, kovu a mléčného skla, skrze něž pulzovalo barevné světlo žárovek. Ve světelné koncepci plastiky v podstatě zautomatizoval princip svého *spektrofonu*,²² což umožnilo její pravidelné večerní produkce. V ideové kompozici uplatnil téma civilismu a kosmismu, které najdeme i v jeho další tvorbě. „Cívka v proudokruhu je základ praktické funkce elektrické energie, vysílané drátem ve spirálách kolem země-tělesa vesmíru; sférická krása hyperboly snoubí se s tvrdou hmatatelnou skutečností mřížoví stožárů s izolátory, jimiž energii v drátech poutáme k povrchu země.“²³ V příběhu i formě plastiky je možné sledovat analogie s díly Kazimira Maleviče, Vladimira Tatlina i Lászla Moholy-Nagy.

kinetického umění v českém poetismu, in: *Orbis fictus. Nová média v současném umění*. Katalog výstavy Sorosova centra současného umění – Praha ve Valdštejnské jízdárně. Praha 1995, s. 43.

V abstraktním filmu *Světlo proniká tmou*, natočeném na přelomu dvacátých a třicátých let jinými autory, Otakarem Vávrou a Františkem Pilátem, se můžeme setkat s tématem Pešánkovy *Světelně-kinetické plastiky*, o které pojednávají následující řádky. Ve stejné době vznikl také Moholy-Nagyův autorský film *Černá – bílá – šedá*, jehož námětem je umělcův *Modulátor světla a pohybu*.

²¹ Více: Jiří ZEMÁNEK 1998 (cit. v pozn. 18), s. 142.

²² Mechanismus pneumatického klavíru byl řízen děrnou páskou přejíždějící sací hřeben. V okamžiku, kdy se jeho otvor setkal s perforací děrné pásky s naprogramovanými „taky“ světelného představení, aktivoval se nasátím vzduchu spínač příslušných žárovek.

²³ Více: Jiří ZEMÁNEK 1998 (cit. v pozn. 18), s. 142.

Do stejné doby spadají Pešánkovy snahy o realizaci *Pomníku letcům* v podobě světelně-kinetické fontány. Umístěna ale nebyla ani jeho první verze na pražském Klárově, vznikající v několika variantách od r. 1924 až k definitivnímu modelu z r. 1926, ani druhá v Paříži (tam byla vystavena alespoň ve formě modelu na Salonu 1927). Nedošlo ani k realizaci *Pomníku přemožitelům Atlantiku*, obohaceného o některé další prvky, ani jeho protějšku, určeného československým hrdinům. Postupným ozvučováním a osvětlováním různých prvků, které mizely ve vodní tříšti symbolizující mraky, a neonovými nápisy měl vyprávět příběh vzestupu a pádu letectví.²⁴ Synestetickou koncepcí se tu Zdeněk Pešánek přibližoval tomu, oč usilovali kinetisté o tři až čtyři desetiletí později.²⁵

Problémem světelně-kinetické fontány se zabýval také v návrhu *Lázeňství* [obr. 3], umístěném r. 1937 před československou expozicí na Světové výstavě v Paříži, konající se pod heslem Umění a technika v moderním životě. Za fontánu, jejíž světelný rytmus ještě zesiloval účinek prosvětlených transparentních plastik [obr. 4], byl oceněn Zlatou medailí výstavy (autorská rekonstrukce z r. 1959, 21 x 94,5 x 63 cm).

Druhou Zlatou medaili obdržel za čtyři reliéfy cyklu světelně-kinetických plastik *Sto let elektřiny*, navržené mezi lety 1930 a 1936 pro budovu Zengerovy transformační stanice v Praze na Klárově [obr. 5]. Ani k jejich osazení ale nakonec nedošlo. V plastikách *Ampérovo pravidlo pravé ruky*, *Princip elektromotoru*, *Princip transformátoru* a *Růst výroby elektřiny v Praze od r. 1890 do r. 1936*, které interpretují fyzikální jevy a s nimi související rozvoj techniky, užil autor v abstraktních technicistních tvarech, ale i konkrétních předmětech dobově neobvyklý materiál. – vedle dřeva i drátěný rastr, elektrické obvody, barevné žárovky pod čirým, profilovaným nebo zabarveným povrchem z umělé pryskyřice a neonové trubice, tvořící nápisy nebo vyjadřující pohyb křivky grafu či elektrického proudu. Dalo by se říci, že jde o multimediální

²⁴ Jiří ZEMÁNEK 1998 (cit. v pozn. 18), s. 82 – 109.

²⁵ Lev Nusberg hovoří o díle, ve kterém by se měly uplatnit vedle tvarů i zvuky, změny teploty, pohyb vzduchu a vůně (více v kapitole 3.2.1.).

reliéfy či asambláže, s naprogramovanými optickými – a původně plánovanými zvukovými – cykly.

Na zmíněné Světové výstavě měl uplatnit také teoretické znalosti v oblasti osvětlování veřejných budov, původně byl totiž pověřen režii osvětlení Československého pavilonu. Ve výsledku však jeho architekt Jaromír Krejcar přistoupil na konzervativnější řešení budovy, v důsledku čehož se neuskutečnila ani spolupráce se Zdeňkem Pešánkem. Konceptí světelného města se zabýval mj. už v návrhu *Osvětlení Pražského hradu pro obecenstvo na nábreží* z r. 1926, ovšem podobně jako u předchozích projektů, i v tomto případě ze spolupráce sešlo. Vedle pouličního osvětlení, slavnostně nasvícených budov, světelných fontán, plastik a jiných prvků byla součástí jeho představy o světelné kompozici městského prostředí také světelná reklama. V letech 1933 – 1934 vytvořil např. jen na Václavském náměstí skleněný světelný sloup pro obchodní dům Löbl, měnící barvu podle rytmu semaforu vedlejší křižovatky, stejně jako světelnou reklamu pro Korunu, v návrhu ale zůstalo reklamní osvětlení Baťova paláce, Zlaté husy a budovy ČKD.

Jmenovaná díla dokládají, že Pešánkova tvorba v mnoha ohledech předjímala principy uplatněné v kinetickém umění po druhé světové válce pojetím uměleckého díla jako programovaného kinetického nástroje, multimediálním přístupem nebo využitím luminiscenčních barev a neonu. Audiovizuální koncepty některých objektů předznamenal syntézu různých složek kinetické tvorby a koncepty světelného města projekty jako *Son et Lumière*, rozvíjející se v šedesátých letech.

To, že Pešánkuv rukopis knihy z let 1924 – 1927 nenašel více než jedno desetiletí nakladatele,²⁶ stejně jako množství prací, které zůstaly ve fázi pouhých návrhů nebo modelů, svědčí o nepochopení jeho nadčasového díla.

Mezi lety 1940 a 1941 byla sice díky Pešánkovu úspěchu v Paříži instalována v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu jeho stálá expozice Světlo a světelné umění, za války ale byla zrušena a většina exponátů zničena. R. 1958 bylo několik modelů jeho světelně-kinetických plastik součástí výstavy

²⁶ Více: Jiří VALOCH, Pohyb jako poselství, in: *Movement as a Message*. Katalog výstavy ve Veletržním paláci. Praha 2008, s. 24 – 25.

Umění bojující na Slovanském ostrově v Praze, ale nesetkaly se s hlubším zájmem. Ještě v šedesátých letech jej ve svých publikacích opomíjel Frank Popper, stejně jako pořadatelé zahraničních výstav (Jiří Šetlík lituje jeho nedocení při návštěvě Schöffery výstavy).²⁷ V té době jej ale už začala připomínat domácí periodika a v posledním roce života publikoval své příspěvky v časopise *Acta scaenographica*.²⁸ R. 1966 uspořádala výstavu Pešánkova díla Galerie na Karlově náměstí, po jejímž uvedení zakoupily jeho první objekty do svých sbírek Národní galerie v Praze a Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Podle recenze Vladislava Čápa byla výstava ale pouhým fragmentem málo vypovídajícím o celé autorově tvorbě, navíc s exponáty ve špatném technickém stavu.²⁹

Pokračovat v pokusech o uchopení času prostřednictvím pohybu, připomenutých v této kapitole, bylo v souvislosti s dějinnými událostmi ústícími v druhou světovou válku problematické, v Německu i v zemích jím okupovaných byly podobné snahy dokonce označeny za *zvrhlé umění*. Předválečná doba

²⁷ Jiří ŠETLÍK, Zlomek pařížského podzimu, in: *Výtvarná práce XI*, 1963, č. 25 – 26, s. 4 – 5.

²⁸ Petr HARTMAN, Kinetická tvorba Zdeňka Pešánka, in: *Výtvarné umění XVI*, 1966, s. 425 – 433; Zdeněk PEŠÁNEK, Kinetismus, in: *Acta scaenographica V*, 1964, s. 2 – 13; Zdeněk PEŠÁNEK, Světelně-kinetická plastika, in: *Acta scaenographica V*, 1964, s. 21 – 27; Zdeněk PEŠÁNEK, Světelná fontána, in: *Acta scaenographica V*, 1965, s. 121 – 122. Nutno ještě dodat, že zřejmě v souvislosti s projektem *K nové epoše* vyšel sice už v roce 1959 článek Zdeněk PEŠÁNEK, Poznámky k estetice světelně-kinetické plastiky, in: *Výtvarné umění IX*, s. 220 – 227, ale jednalo se nadlouho o autorův ojedinělý příspěvek.

²⁹ 25. srpna – 18. září 1966, Galerie na Karlově náměstí 5, Praha 2. Více: Vladislav ČÁP, Otázky nad výstavou Zdeňka Pešánka, in: *Acta scaenographica VII*, 1966/1967, č. 5, nestránkováno.

Další samostatnou výstavu mu uspořádala pod názvem Pocta Zdeňku Pešánkovi až ke stému výročí narození Galerie Felixe Jeneweina v rodné Kutné Hoře a v témže roce byla otevřena jeho první retrospektiva v Národní galerii v Praze ve Veletržním paláci ve spolupráci s Archivem architektury Národního technického muzea v Praze a Galerií Benedikta Rejta v Lounech pod kurátorským vedením Jiřího Zemánka. Vzhledem k tomu, že se více než polovina z díla nedochovala, rozhodli se autoři výstavy pro rekonstrukci umělcových plastik a počítačovou simulaci jeho multimediálních projektů, na které se podílel mj. česko-argentinský umělec Federico Díaz, zabývající se novými médii, především možnostmi propojení výtvarného díla se světlem, zvukem a pohybem prostřednictvím softwaru. Pro výstavu ve Veletržním paláci vyhotovil 3D počítačovou simulaci Světelně-kinetické fontány pro jez u Štvanice, 3D počítačovou simulaci druhého *spektrofonu* a objekt *Světelně-kinetické plastiky* z Edisonovy transformační stanice v Praze.

navíc limitovala umělce technickými možnostmi, jak je patrné právě z Pešánkova díla, které svou teoretickou úrovní v mnohém předstihovalo praktickou tvorbu. Kinetické umění se znovu přihlásilo o slovo v poválečných letech v nové podobě skupinového hnutí, nejprve – spíše výjimečně – ve druhé polovině čtyřicátých let, později, v letech padesátých a šedesátých, jako široce zastoupený a bohatě se diferencující proud s mnoha přesahy do jiných směrů výtvarného umění a zároveň také do jiných oblastí života jako užitý kinetismus.

3. triumf čtvrté dimenze výtvarného umění: léta poválečná

3.1. rozmach kinetismu na Západě

Léta po druhé světové válce přinesla nebyvalý pokrok experimentální fyziky, kosmonautiky, mechaniky, optiky, v pozdější době kybernetiky, a zároveň stále sílící vliv médií.³⁰ Tyto změny byly nutně reflektovány nejen v oblastech běžného života, ale i v estetice: Vědecké objevy umělcům jednak otvíraly cestu k novým a přesnějším způsobům práce, jednak je podněcovaly k tomu, aby „transformovali technický slovník“ do uměleckého – myšleno doslova (terminologie z oblasti přírodních věd začala pronikat do slovníku výtvarného umění, ale i literatury) i obrazně, jak naznačuje název pařížské Skupiny pro výzkum vizuálního umění.³¹ S tím souvisí také změna v organizaci práce umělců – při uplatňování vědeckých poznatků získávají k vědě nový vztah, který je motivuje nejen ke skupinové, ale dokonce k týmové práci (v uměleckých skupinách, ale i v různých institucích), kde vedle výtvarníků

³⁰ Nové vědecké teorie, které začaly bořit tradiční názory na vnímání našeho světa, se objevily vlastně už počátkem 20. století. R. 1905 publikoval Albert Einstein speciální a o rok později obecnou teorii relativity, jejímiž důsledky je mj. nové chápání času a prostoru. Dalším zlomem byla Planckova kvantová teorie z r. 1900 a na ni navazující objevy, jako Diracova antihmota (r. 1928), de Broglieho dualismus vlna-částice (r. 1924) či Heisenbergův princip neurčitosti (r. 1927), ústící v opuštění klasického chápání mechaniky a vzniku nové teorie – kvantové mechaniky. Masová aplikace nového vědeckého názoru na vnější svět byla ale násilně přerušena druhou světovou válkou, kdy většina objevů sloužila vojenským účelům. Po jejím skončení nastal prudký rozmach aplikace teoretických výzkumů do reálné praxe. První vědecko-technickou oblastí byla kosmonautika, která však ještě spíše odrážela výsledky vývoje válečných technologií, než aby rozvíjela nové objevy. Příмым důsledkem nových teorií se stala aplikace polovodičů v elektrotechnice: prvním krokem byl v r. 1947 vynález tranzistoru, na který navázal na přelomu let 1958 a '59 polovodičový integrovaný obvod. Paralelně s těmito vynálezy se vyvíjely i nové teorie, především kybernetika a informatika. Výsledky umožnily miniaturizaci elektronických prvků, a tím i jejich uplatnění v různých větvích kinetismu - na jedné straně jako přímé řízení mechanických objektů, na straně druhé jako nepřímé zobrazování virtuálního objektu pomocí počítačové vizualizace. Další významný objev učinili r. 1952 Nikolaj Basov a Alexandr Prochorov, když teoreticky popsali MASER (Microwave Amplification by Stimulated Emission of Radiation); jejich výzkumy byly završeny vynálezem LASERu (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation).

³¹ Skupina, původně pracující pod názvem Motus, si změnila jméno na GRAV (La Groupe de Recherche d'Art Visuel). V šedesátých letech realizovala projekty, inspirované technickými výzkumy, z nichž je myslím nejznámější (a zároveň vrcholná – před rozpadem skupiny) akce *Den na ulici* z jara r. 1966, kdy kolemjdoucí procházeli v Paříži okolo zakřivených zrcadel, po pohyblivé dlažbě, nasazovali si brýle, skrze něž viděli okolí rastrem op artu apod.

pracují i vědci.³² Na druhou stranu nebrali výtvarníci některé obory vždy vážně a ve svých dílech je parodovali – asi nejznámější kritikou stroje jsou mechanismy Jeana Tinguelyho, v mezním případě (*Pocta New Yorku* z r. 1960) pracující až k samodestrukci.³³ Dochází ale i ke změnám v percepce díla – to se divákovi postupně otevírá, takže je vtažen „do hry“ a stává se spolutvůrcem, což vede tvůrčí týmy zpětně k průzkumu jeho psychofyziologických reakcí, k bádání v oblasti sociální, sociologické apod.³⁴

Poválečná léta přinesla rovněž vlnu gestické malby, resp. abstraktního expresionismu, a právě ona se stala dalším z podnětů, na který zareagovali umělci přibližně v polovině padesátých let obnovou geometrických tendencí.³⁵ Ve své tvorbě začali uplatňovat čisté barvy geometrických a grafických prvků, navozujících simultánními kontrasty, optickými klamy či posouváním geometrických elementů v ploše iluzi pohybu. Plocha obrazu už není kompozicí, ale strukturou jednotných elementů, jejíž pravidelnost je narušována změnami v rytmu, mezerami a dalšími „chybami“ v systému.

³² Např. Billy Klüver, zakladatel CAVS (Center for Advanced Visual Studies) na Massachusetts Institute of Technology, kde kolem sebe soustředil vedle odborníků z různých oblastí vědy i umělce, mj. Otto Pieneho nebo Vasillikase Takise, r. 1967 podnítl s Robertem Rauschenbergem vznik skupiny EAT (Experiments in Art and Technology). Mimo tyto instituce spolupracoval např. s Center Georges Pompidou, s Andy Warholem ad. Příkladem vědce i umělce v jedné osobě je Frank Malina, který tyto disciplíny propojil ve svých luminodynamických obrazech. R. 1968 založil časopis pro vědu a umění *Leonardo Journal* (o vydání prvního čísla více: Frank J. Malina vydává časopis, in: *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 6, s. 302).

³³ Jean Tinguely parodoval už na výstavě *Le mouvement* v Galerii Denise René r. 1955 suprematismus, když uvedl do pohybu svůj objekt *Meta-Malevič* z r. 1954. pět obdélníků rotujících v různých otáčkách vytvářelo na černém pozadí stále nové kombinace, čímž popíral Malevičův koncept definitivní jednoty.

³⁴ Skutečnost ovšem měla své příznivce i odpůrce: např. Herbert Mc Luhan (*Understanding Media, The Medium is the Message*) se obával neblahého dopadu nových médií, naproti tomu např. Susan Sontag (esej *One Culture and the New Sensibility*) byla v tomto směru, resp. v otázce míšení vědy a umění, podstatně optimističtější.

³⁵ Na princip gestické abstrakce narážel Jean Tinguely ve svých *Meta-matikách* z r. 1954, mechanismech kreslících fixy a křídami abstraktní kompozice. (*Meta-matiky* patří společně se zmíněným *Meta-Malevičem* do souboru patnácti *Meta-mechanik*, které umělec vytvořil krátce po svém příjezdu do Paříže.)

Pokusy o zachycení pohybu v reálné i virtuální formě se tedy opět začínají vynořovat a postupně se stávají závažným tématem výtvarného umění. „Antologií všech těchto pokusů“³⁶ označila v této souvislosti Denise René výstavu, kterou uspořádala pod názvem *Le mouvement* ve své pařížské galerii r. 1955. Vedle *Rotační polokoule* Marcela Duchampa a mobilů Alexandra Caldera na ní představila tvorbu Yaacova Agama, Pola Buryho, Roberta Jacobsena, Jesúse Raphaela Sota, Jeana Tinguelyho a Victora Vasarelyho, autora *Žlutého manifestu*, vydaného k zahájení výstavy.³⁷

V následujících letech skutečně vznikla celá řada skupin, pracujících většinou v Západní Evropě, ale umělci, ať už v nich organizovaní nebo tvořící samostatně, pocházeli i z jiných oblastí. Jejich činnost reflektují už samotné názvy množství skupinových a tematických výstav, pořádaných – s výjimkou Záhřebu – v řadě měst Západního světa [textová příloha 8.9.]. Kromě toho se kinetismus stává důležitým tématem Bienále v Paříži a Benátkách (r. 1966 tu byla udělena Velká mezinárodní cena Juliu Le Parcovi, o dva roky později Nicolasovi Schöfferovi) a Dokumenty v Kasselu. Výstava *The Responsive Eye* v r. 1966, zaměřená – v duchu svého názvu - na umění „pohybující“ se v závislosti na pohybu diváka nebo na jeho myšlenkovém vjemu,³⁸ rozdělila podle některých dobových zdrojů kinetismus a op art. Výstava *Kunst – Licht – Kunst*, konaná (u příležitosti 75. výročí založení firmy Philips) v tomtéž roce, znovu „objevila“ luminodynamismus. Vedle několika jeho průkopníků, jako byli Vladimír Baranoff - Rosiné, Man Ray, László Moholy - Nagy aj., tu vystavovali především soudobí autoři - jednak světelné obrazy, jednak světelná prostředí,

³⁶ Více: Jean-Jacques LÉVÉQUE, Galerie Denise René, in: *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 21, s. 8 – 9.

³⁷ Autoři knihy *Umění po roce 1900* označují orientaci Denise René na Victora Vasarelyho, a v důsledku toho rozšíření op artu, resp. virtuální formy kinetismu, který na sebe přitáhl pozornost galeristů i diváků, za jednu z možných příčin ztráty zájmu o kinetické hnutí koncem šedesátých let. Victor Vasarely byl jako autor *Žlutého manifestu*, katalogu výstavy *Le mouvement* r. 1955, jeho klíčovou osobností. Op art pak převládl na výstavě *Le mouvement 2* r. 1965, stejně jako r. 1966 na výstavě *The Responsive Eye* v New Yorku. Více: Yve-Alain BOIS/Benjamin H. D. BUCHLOH/Hal FOSTER/Rosalind KRAUSS, *Umění po roce 1900*. Praha 2007, s. 379 – 384.

³⁸ Více: Citlivé oko (cit. v pozn. 6).

na něž kladla koncepce výstavy důraz.³⁹ Výstava Licht – Bewegung - Farbe v Norimberku r. 1966⁴⁰ měla v úmyslu přenést těžiště z pohybu na účinek barvy, resp. světla - pohyb chápala pouze jako prostředek, který jej umocňuje.

Op art a kinetismus bychom mohli porovnat ještě s jedním proudem, patrným tou dobou v Americe – s minimalismem: také on byl reakcí na (americký) abstraktní expresionismus, také on – jak říká název – redukuje podobu stavebních prvků a multiplikuje je, v některých případech využívá světla a ruší hranice mezi obrazem a sochou.

Přestože se skupiny kinetistů v druhé polovině šedesátých let začaly rozpadat, řada osobností – samotných tvůrců „zlatého věku“ hnutí i jejich následovníků – obor dál rozvíjela.

Jiná situace ovšem panovala ve výtvarném umění Východního bloku, kde zpočátku politický režim vznik kinetismu, natož skupinového hnutí nedovoloval. Výjimkou byla liberálnější orientovaná Jugoslávie, kde už na počátku padesátých let vznikla skupina Exat a kde se o deset let později konala první z přehlídek Nových tendencí. Ostatní země teprve čekaly – slovy Iliji Erenburga - na dobu tání.

³⁹ Více: Umenie – svetlo – pohyb, in: *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 7, s. 10.

⁴⁰ Více: Zdeněk FELIX, Světlo, pohyb, barva. Poznámky k výstavě v Norimberku, in: *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 15, s. 12.

3.2. objevování kinetismu na Východě

Jak již bylo řečeno, v době, kdy na Západě začaly vznikat skupiny zabývající se kinetismem (tedy v první polovině padesátých let), politické podmínky v Československu ještě zdaleka neumožňovaly jakékoli odchýlení od předepsaných schémat socialistického realismu, který až do druhé poloviny padesátých let ovládal oficiální výtvarnou scénu. Přispívala k tomu navíc politická izolace – hranice byly uzavřeny a jedinými objektivnějšími informačními zdroji o dění na Západě byla tři periodika (francouzský komunistický list *Lettres françaises*, italský časopis *Vie nuove* a evropská revue *Graphis*).

Až částečné uvolnění komunistického režimu po odhalení stalinského kultu v roce 1956 přineslo mladé generaci výtvarníků příležitost ke konfrontaci své tvorby s tvorbou jiných autorů domácích (na přehlídce Umění mladých výtvarníků Československa v Brně r. 1958) a v souvislosti s přípravou pavilonu na Expo '58 v Bruselu i autorů zahraničních. Úspěch na Světové výstavě v podobě Grand prix znamenal pro Československo opětovný vstup do Evropy. Pro umělce, kteří se jí účastnili osobně a viděli přehlídku 50 let moderního umění, to byl často první kontakt s moderními klasiky i se soudobou světovou scénou. Přinesl silné podněty, které se zanedlouho projeví v jejich tvorbě novými tématy, formami i materiály. Z hlediska obnovení vazeb s meziválečným domácím modernismem a avantgardou byla podstatná výstava Zakladatelé moderního českého umění, která proběhla v letech 1957 a 1958 v Brně a Praze, a řada retrospektivních výstav českých umělců 20. století.

Zároveň po mnoha jednáních povolil Svaz československých výtvarných umělců vznik uměleckých seskupení. Téměř současně s pražským Májem 57 a Trasou (a výstavou členů pozdější skupiny UB 12), které veřejně vystoupily r. 1957, byly založeny i brněnské tvůrčí skupiny Brno 57, M Brno a následně řada dalších. Na přelomu padesátých a šedesátých let našly některé z nich společnou platformu v Bloku tvůrčích skupin, který měl pod vedením Miloslava Chlupáče dosáhnout změn ve Svazu. Došlo k tomu v roce 1964, kdy byl jeho předsedou – proti vůli oficiálních míst – zvolen Adolf Hoffmeister, do užšího vedení Jindřich Chaloupecký a příslušníci poválečné

generace. Důležitou roli měl také Koordinační výbor tvůrčích svazů, který zajišťoval mezioborovou spolupráci výtvarníků, hudebníků, spisovatelů, divadelníků a filmových tvůrců, ale také vědců.

Díky všem těmto změnám se umělcům otevřely dveře do ciziny, pozvolna se začal měnit program výstavních síní, svazová nakladatelská činnost a zaměření svazových časopisů - *Výtvarné práce*, *Výtvarného umění* a *Tvaru*, které začaly místo stále se opakujících, nudných článků o umění socialistického realismu (a článků na vyčerpaná témata umění 19. století) přinášet zprávy o aktuálním dění a recenze domácích i zahraničních výstav, podobně jako v té době už dostupnější zahraniční periodika. Skupinám i jednotlivcům bylo postupně umožněno zveřejňovat aktuální tendence, včetně informelních a nekonstruktivistických. Prosazovali je ale jen velmi pozvolna – ještě na sjezdu SČSVU v r. 1960 byla označena v uvítacím projevu abstrakce všeho druhu za nepřátelskou vůči komunismu.⁴¹

Abstrakce tíhnoucí k objektivní, konstruktivní formě, která tvořila jedno z východisek kinetismu, se objevila v lednu a únoru 1964 na výstavě Skupiny Umělecké besedy v Mánesu v dílech Huga Demartiniho, Karla Malicha a Zdeňka Sýkory.⁴² O její upevnění se zasloužili někteří umělci dvou výtvarných sdružení: skupiny Křižovatka, která se představila v březnu 1964 v pražské Galerii Václava Špály,⁴³ a v roce 1967 založeného Klubu konkretistů,⁴⁴ který

⁴¹ Jiří HENDRYCH: Projev na sjezdu SČSVU 1960, in: Jiří ŠEVČÍK/Pavλίna MORGANOVÁ/Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty*. Praha 2001, s. 234 – 238.

⁴² Pod názvem Konstruktivní tendence potom uspořádal Jiří Padrta v r. 1966 výstavu prací těch, v jejichž díle byly patrné už v Mánesu - Huga Demartiniho, Jiřího Koláře, Karla Malicha a Zdeňka Sýkory v Galerii Benedikta Rejta v Lounech (a dále v Roudnici n. Labem a v Jihlavě). Více: Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence, in: *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6 – 7, s. 327 – 331.

⁴³ Na výstavě byl sice Jiřím Padrtou formulován program tzv. objektivních tendencí (*Katalog skupiny Křižovatka*. Praha 1964, nestr.), ale ani Křižovatka nebyla skupinou sdružující pouze umělece abstrakce objektivní, konstruktivní formy. Vedle Jiřího Koláře, Karla Malicha, Zdeňka Sýkory a dalších sem patřili na druhé straně i umělci projevující se lyricko-gestickou abstrakcí.

⁴⁴ V Klubu konkretistů jeho členové „opustili oblast obrázků a iluzí“ a vyznávali „svět čistých forem“ v duchu představ zakladatele konkretismu, Thea van Doesburga, podle kterého by měl být obraz konstruován výhradně z linií, ploch a barev. Více: Arsén POHRIBNÝ (koncepte), *Klub konkretistů*. Praha 1997, s. 3.

sdužoval i umělce zabývající se otázkami kinetismu. Členové obou uskupení vystavovali společně r. 1968 v brněnském Domě umění, v karlovarské Galerii umění a pražském Mánesu pod názvem *Nová citlivost*.⁴⁵ V odpovědích na otázku Jiřího Padrty „Čí úsilí považujete v současném světovém umění za blízké Vaší práci a které myšlenky ještě kromě toho oceňujete?“, kterou položil všem vystavujícím, uvádějí mj. skupinu Zero, Julia Le Parca a americké minimalisty.⁴⁶ Z toho je patrný jednak fakt, že v té době měli přehled o umělecké tvorbě za hranicemi, jednak to, že se ke kinetismu, příp. op artu hlásili některými díly Juraj Bartusz, Jiří Bielecki, Anton Cepka, Václav Cigler, Jarmila Čihánková, Jiří Hilmar, Dalibor Chatrný, Jiří Kolář, Běla Kolářová,⁴⁷ Radoslav Kratina, Jan Kubíček, Zdeňek Kučera, František Kyncl, Karel Malich, Jaroslav Malina, Vladislav Mirvald, Tomáš Rajlich, Zdeňek Sýkora nebo Rudolf Valenta. Jiní umělci inklinující ke kinetismu nebo se jím přímo zabývající pracovali v té době mimo uvedené skupiny - byl to Hugo Demartini, Jiří Novák, Václav Jíra, Jan Wojnar, na Slovensku působící Milan Dobeš a další.

Z pražských výstavních sání sehrála v souvislosti s kinetismem podstatnou roli Galerie na Karlově náměstí pod vedením Ludmily Vachtové. R. 1965 se tu po výstavě Františka Kupky konala první výstava skupiny Dviženije, o rok později výstava Franka J. Maliny, téhož roku – už posmrtná – výstava Zdeňka Pešánka (více v pozn. 29) a ještě v r. 1969 výstava Stanislava Zippeho.

⁴⁵ Termín *Nová citlivost* (původní název výstavy měl ale být Křižovatka a hosté) se objevil už v textech Yvese Kleina nebo skupiny Zero; v katalogu výstavy jej charakterizuje Jiří Padrta: „... Tak se ... znovu aktualizuje pojem naděje a důvěry ve smysl lidské existence, která se promítá na daleké pozadí myšlenky nového humanismu, zásadně odlišné od starých metafyzických konceptů. Tato pozice vyžaduje od umělce zvláštní vlastnosti a vybavení. Především nový druh citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby. Nezatížený starými modely danými tradicí, starými mytologiemi a symboly a jejich uměleckými formami – otevřený k současnému světu, zaujatý jeho viditelnými jevy, ale i skrytými principy. ...“ Jiří PADRTA, *Nová citlivost*. Katalog výstavy v Domě umění. Brno 1968, nestr.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ U Běly Kolářové lze nalézt v některých fázích tvorby analogie s virtuální kinetikou – v jejich asamblážích, kde sponky, svorky, patentky apod. připomínají zhušťující se a pulzující vlnění, nebo fotogramech, kde pohyb doslova „zachycuje“.

Jedinou skupinou, která se svým programem přihlásila ke kinetismu, byla Syntéza, založená roku 1964.

Jak je patrné z uvedených souvislostí, v době intenzivní činnosti kinetických skupin v zahraničí [textová příloha 8.7.] začala česká umělecká scéna teprve volněji dýchat. Skupina Syntéza tak na ni vstoupila hned s několika hendikepy: vedle toho, že se minula s hlavním hnutím kinetismu na Západě přibližně o jedno desetiletí (což by nebylo tak podstatné, vždyť např. skupiny EAT, USCO nebo MID začínaly působit přibližně ve stejné době), časově potom byla limitována i událostmi, které nastaly v důsledku srpna 1968. Potýkala se i s technickými a finančními obtížemi (zařízení používaná na Západě tu byla často jen obtížně dostupná) a navíc s omezenými časovými možnostmi svých členů (kteří vedle práce ve skupině vykonávali občanská povolání, na nichž byli finančně závislí).

Protože byla koncepce Syntézy odvozena z koncepce moskevské skupiny Движение [Dviženije] - Pohyb, jejíž činnost byla pro události českého kinetismu klíčová, bude následující kapitola věnována nejprve této skupině.

3.2.1. Dviženije

V Sovětském svazu se v politicky příznivější situaci počátku šedesátých let začali vracet k zapomenuté moderně vedle jiných umělců také Lev Nusberg, Infante Arana Francisco, Anatolij Krivčikov, Viktor Stěpanov a Vjačeslav Ščerbakov, kteří r. 1962 založili Skupinu moskevských kinetistů, o dva roky později přejmenovanou na Dviženije. V roce 1964 také formulovali svůj program, ve kterém si kladou za cíl vyjádřit proměnlivost současného světa novým pojetím díla jako „syntézy všech možností“ [textová příloha 8.2].

Syntézu uměleckého, smyslového a technického vyjádření měla zabezpečit spolupráce uvnitř skupiny, založená navíc na profesní pestrosti jejích členů. V *Manifestu* publikovaném roku 1966 Lev Nusberg zdůrazňuje, že „i silný jedinec je sláb“, že „kinetista je jeden a mnozí, [...] individualita a kolektiv“. O kinetistech dokonce hovoří jako o odbornících rozmanitých profesí [textová příloha 8.3.]. V duchu *Manifestu* ve skupině během let působila řada malířů a sochařů, architektů, techniků, hudebníků, spisovatelů, psychologů, sociologů a herců, zabývajících se nejen možnostmi nových forem, ale i praktickými výzkumy psychologie tvorby a především psychologie vnímání uměleckého díla.⁴⁸

Vrcholnou formou tvorby, ve které mohli uplatnit různorodost svých přístupů, byla kinetická představení a kybernetické divadlo, anticipovaná už *Loutkovými divadly*, jak nazýval své rané obrazy vůdčí představitel skupiny Lev Nusberg. Ve vzájemných interakcích se v nich abstraktní útvary, podobné formám Kleeovým nebo Miróovým, volně pohybují vymezenou plochou, která ale zároveň budí dojem otevřeného prostoru [obr. 6].

⁴⁸ Kromě zakladatelů to v průběhu let byli Vladimir Akulinin, Galina Bittová, Olga Bobrovská, Viktor Buturlin, Boris Diodorov, Sofija Dubovská, Vladimir Galkin, Valerij Glinčikov, Vladimir Grabenko, Sergej Icko, Vjačeslav Kolejčuk, Nikolaj Kuzněcov, Jurij Lopakov, Ludmila Orlová, Natalija Prokuratová, Gennadij Rykunov, Rimma Sappgir-Zaněvská a další.

Lev Nusberg „objevil“ i konstruktivismus⁴⁹ a suprematismus. Jejich vlivy se projevily přechodem od plošných maleb, z nichž se postupně vytrácela barva, k monochromním nákresům konstrukcí a struktur krystalických útvarů. Malevičovu asymetrii ale nahradil ornamentikou vycházející ze symetrie osové, jež je podle něho vyjádřením nové harmonie, obsažené v přírodě.⁵⁰ Ačkoli v té době ještě neměl možnost konfrontace s uměním na Západě, našli bychom v jeho geometrických kompozicích (stejně jako v tvorbě dalších výtvarníků tehdy založené skupiny) některé shodné rysy s *op artem*, jako navozování iluze pohybu optickými klamy či posouváním geometrických elementů v ploše.

Právě jimi se skupina poprvé představila r. 1963 na *Выставке геометрических работ* (Výstavě ornamentalistů).⁵¹ Geometrické kompozice tvořily jako studie a náčrty kinetických konstrukcí a experimentů součást tvorby skupiny i v příštích letech [obr. 7 - 10].

Na výstavě *На пути к синтезу в искусстве* (Cesta k syntéze umění)⁵² se kromě kreseb konstrukcí a kinetických představení poprvé objevily i objekty, podobné prostorovým konstrukcím Rodčenkovým či Gabovým. Tvořily je většinou sférické formy z kapronových vláken, kovu a plexiskla, které se za zvuku Bachových skladeb a gregoriánského chorálu vznášely místností. Ačkoli se o výstavě oficiálně mlčelo, navštívilo ji během tří týdnů více než 16 000 lidí.

Také mobilní objekty instalované uvnitř uzavřeného prostoru byly pro skupinu pouze přechodnou fází na cestě ke kinetickým představením a kybernetickému divadlu, která se jim otevřela v polovině šedesátých let. Mimo výstav v tehdejší Československu (pojednává o nich následující kapitola) a

⁴⁹ Po zveřejnění prvního článku v Československu informujícím o činnosti skupiny *Dviženije* (Dušan KONEČNÝ, *Snaha o syntézu umění*, in: *Domov* 1964, č. 4, s. 51) se Lev Nusberg ohradil proti jejich zařazení mezi neoonstruktivisty. Více: Dušan KONEČNÝ, *Mladé kinetické umění v SSSR*, in: *Acta scaenographica V*, 1964/65, s. 125 – 128.

⁵⁰ V katalogu norimberské výstavy se objevuje podle mého názoru spekulativní hypotéza o východisku Nusbergovy osové symetrie v symbolice ruského umění, konkrétně v ikonografii sakrálního umění doby Petra Velikého. Více: Johanna RICARD (ed.), *Gruppe Bewegung Moskau*. Katalog výstavy, Norimberk 1974, nestr.

⁵¹ 21. 3. - 3. 4. 1963, Ústřední dům pracovníků v umění v Moskvě.

⁵² 1. – 16. 12. 1964, Klub mladých na Marjinské ulici v Moskvě.

Jugoslávii pronikli i na Západ. Roku 1965 se zúčastnili mj. výstavy Nových tendencí III v Záhřebu, r. 1966 výstavy Kunst-Licht-Kunst v Eindhovenu, r. 1968 kasselské Dokumenty IV a dalších.

V té době se začaly z jejich tvorby vytrácet abstraktní geometrické formy z počátečních let spolupráce a r. 1965 na Выставке кинетического искусства (Výstavě kinetického umění) v Leningradě⁵³ poprvé vystoupili s kinetickým představením, které se později stalo společně s utopickými architektonickými projekty těžištěm jejich práce.

Na jaře 1966 uspořádala skupina v Moskvě druhou samostatnou výstavu s názvem Выставка кинетического искусства группы "Движение" [Výstava kinetického umění skupiny Dviženije],⁵⁴ o čtvrt roku později další kinetická představení, *Metamorfózy* a *Červená a bílá* [obr. 11 a 12].⁵⁵

Koncem r. 1966 byla skupina poprvé pozvána k účasti na 7. ročníku výstavy Mladí moskevští umělci, kde instalovala v samostatném sále soubor kinetických objektů, projekce diapositivů a filmů a elektronické hudby.⁵⁶

V roce 1966 se začal Lev Nusberg zabývat myšlenkou kybernetického divadla [obr. 13]. Společně s kolegy sestrojil jeho model o velikosti 20 m², kde se v prostředí představujícím kosmický prostor pohybovali podle scénáře symbolizujícího soubor dobra a zla elektronicky ovládaní „herci“, kybernetické bytosti o rozměrech 130 x 80 cm. Podle Lva Nusberga byli schopni také vydávat světlo a zvuky ve formě polofonetického jazyka či vyfukovat kouř. Skupina se tu nezabývala pouze syntézou světla a pohybu, jakou byl např. světelný balet skupiny Zero (Otto Piene jej vytvářel formou hry s rastrovými fóliemi, nejprve osvětlovanými ručně, později prostřednictvím pohyblivých

⁵³ 20. 5. - 6. 6. 1965, Dům architektů v Leningradě. Podle Dušana Konečného s nimi tehdy vystavovala také skupina leningradských kinetistů, experimentujících s barevným klavírem. Dušan KONEČNÝ, *Hledání tvaru*. Praha 1968, s. 26.

⁵⁴ 14. – 30. 5. 1966, Dům kultury Kurčatovova institutu pro atomovou energii v Moskvě.

⁵⁵ 3., 4., a 5. 6. 1966 v Domě kultury Kurčatovova institutu pro atomovou energii proběhlo šest představení *Metamorfóz*, na jejichž přípravě se vedle Dviženija podíleli i členové leningradské skupiny kinetistů, v srpnu 1966 v leningradském Malém sále Domu kultury představení *Červená a bílá*, vysílané v televizním přenosu.

⁵⁶ 22. 12. 1966 – 5. 1. 1967, sál na Běgové ulici v Moskvě.

elementů),⁵⁷ ale zamýšlela zapojit do průběhu představení diváka. Měl se pohybovat nejen po jevištní ploše, která byla vybavena vodními nádržemi různé výškové úrovně, ale také procházet vnitřky kybernetických bytostí a prožívat strach a úzkost.⁵⁸ Projekt ale nebyl realizován a zůstal ve fázi modelu.

Skutečnost, že už první kinetická představení narážela na diváckou pasivitu, vedla členy Dviženija k úvahám o tom, jak v lidech probudit zájem a hravost. Začali se proto zabývat nejen strukturou a organizací nových výtvarných forem, ale i praktickými výzkumy a experimenty v souvislosti s podněty, které divákům přinášely.

V důsledku toho vznikaly kinetické labyrinty-environmenty, které představovaly další posun v jejich tvorbě. Stejně jako luminodynamická představení obsahovaly určitou symboliku, popsanou ve scénáři. Jeden z prvních labyrintů z r. 1966, sci-fi příběh *Včera, dnes a zítra* odehrávající se na půlkilometrové cestě byl – díky v té době už dokonalejší elektronice – naprogramován. Jak scénář, tak program sloužil ovšem jen jako rámeček, nabízející divákovi řadu konkrétních situací, se kterými je v bludišti konfrontován - může různě reagovat na podněty a situace, které vznikaly, a volit mezi dvěma nebo třemi možnostmi další cesty.⁵⁹

V dobách, kdy nebylo k dispozici potřebné technické vybavení, mohly vznikat spíše jen hypotetické projekty na papíře, ale přibývajících technické možnosti přinesly vedle pantomimy, mluveného textu a zvuku i možnost zakomponování barevné hudby, filmové projekce na pohyblivých plátnech, kinetických objektů, optických efektů, šoků (zrcadel a světelných záblesků) a psychických stimulací v podobě vibrujících, houpajících se a ujíždějících

⁵⁷ Více: Dietrich HELMS, Zero, in: *Výtvarné umění*, 1967, s. 325 – 333.

⁵⁸ Lev NUSBERG, Kybernetické divadlo, in: *Acta scaenographica*, X, 1969/70, č. 2, nestr.

⁵⁹ Algoritmem byl řízen i Kinoautomat, který režisér Radúz Činčera ve stejné době představil na Světové výstavě v Montrealu. Film se v dějově rozhodujících okamžicích větvil a pokračoval podle přání diváků, kteří prostřednictvím tlačítek na opěradlech křesel hlasovali pro jednu nebo druhou alternativu děje

podlah, stropů a stěn a v budoucnu zamýšlené změny teplot a pachů. Projekty měly stále rafinovanější scénáře, až převládlo aleatorické pojetí labyrintů.⁶⁰

V lednu 1967 přednesl Lev Nusberg na prvním semináři o syntéze zvuku a světla *Světlo a hudba* v Kazani (účastnilo se ho okolo sta výtvarných umělců, hudebníků, vědců přírodovědných oborů a techniků, ale i psychologové a fyziologové) spolu s ukázkami z *Metamorfóz* referát na téma *Hlavní zásady kinetického umění a úloha barevné hudby při vytváření kinetických uměleckých děl*. Hovořil v něm o funkci světelné hudby, o symetrii a pohybu, o syntéze různých druhů umění, o prostředcích filmu a televizní techniky, ale také o chemických a fyzikálních jevech, jako jsou změny vůně a teploty, pohyb větru, plynů a kapalin.⁶¹

R. 1969 obohatila skupina své projekty o nový prvek, biokinetický environment, mající těžiště ve futurologických vizích skupiny a propojující oba její hlavní cíle – kinetická představení a utopické architektonické projekty. Navrhovaná bioarchitektura kinetických konstrukcí až jeden kilometr dlouhých, sloužících jako obydlí pro desetitisíce lidí i jako centra odpočinku, měla podle představ jejích autorů doslova vyrůstat na zemi, pod zemí a v meziplanetárním prostoru a stát se obrovským organismem schopným reprodukce a nezávislého pohybu.

Své vize uplatnili členové Dviženija v monumentálním urbanisticko-kinetickém projektu, připravovaném k oslavám 50. výročí Říjnové revoluce v tehdejšímu Leningradě.⁶² Přestože výsledek jejich roční práce byl v porovnání se stovkami návrhů pouze fragmentární (v konečné verzi neuplatnili nové

⁶⁰ V této souvislosti se nabízí srovnání s *Elektronickou básní* Le Corbusiera tvořící jednotný celek stavby s naprogramovanou vizuální a zvukovou složkou, která byla instalována už r. 1958 na Světové výstavě v Bruselu.

⁶¹ Zástupci skupiny se zúčastnili i druhého ročníku semináře na přelomu ledna a února 1969 v Kazani a jeho třetího ročníku v listopadu téhož roku v Oděse.

⁶² Až na výjimky do Leningradu přesídlili už na podzim r. 1966, kde se věnovali přípravám projektu ve spolupráci s tamními studenty experimentujícími v oblasti syntézy hudby a barvy. Tři členové Dviženija v té době pracovali na moskevské Výstavě úspěchů národního hospodářství: Infante Francisco vybudoval čtyřmetrovou konstrukci z kovových prutů a kapronových vláken, za doprovodu elektronické hudby osvětlovanou barevnými reflektory. Viktor Stěpanov a Vladimír Galkin pracovali na celkovém pojetí nového pavilonu Chemie (pulzující Mendělejevova soustava, světelná mapa Země, světelné stropy z barevných polokoulí apod.).

složky projektu, zmíněné v kazaňském referátu – vůně, plyny, kapaliny, elektromagnetická pole apod.), měla akce význam ze dvou hledisek. Pro město znamenala po několika desetiletích výzdobu k výročí revoluce svěřenou opět do rukou umělecké avantgardy, pro skupinu první urbanisticko-kinetickou zakázku.

Těžištěm projektu bylo Univerzitní nábřeží, kde autoři umístili kovové kinetické konstrukce, jejichž ramena, na koncích osazená světelnými zdroji, kreslila do tmy dráhy svého pohybu. Hlavním objektem byl *Kosmický aparát* s obrovským otočným květem, z něhož vylétaly světelné svazky. *Fyziku* pulzující do výšky sedmi metrů představoval atom, jehož vnější dráhy tvořily tři šedíkově modré elipsy, po kterých obíhala jednotlivá světélka jako elektrony, jádro tvořily čtyři třímetrové, červeno-žluto-bíle pulzující elipsy. *Chemii* symbolizovala konstrukce ve tvaru diamantového krystalu, ze kterého vyšlehávaly různobarevné plaménky [obr. 14]. Na Leninově náměstí před Finským nádražím promítli luminodynamické představení spojené s hudbou.

Urbanisticko-kinetické projekty se skupina pokoušela realizovat i v dalších letech, často ale byly odmítnuty nebo podstatně redukovány. R. 1968 se například podařilo uskutečnit kinetické hřiště pro pionýrský tábor v Tuapse, r. 1970 instalovali na nábřeží Oděsy urbanisticko-kinetický soubor, tvořený luminodynamickým osvětlením pomníků, květin a fontán synchronizovaným s hudbou, naopak luminodynamické představení *Zvuk a světlo*, které měla skupina realizovat r. 1969 na Rudém náměstí a v exteriérech i interiérech Kremlu, skončilo zhotovením funkčního modelu.

Na podzim r. 1969 představilo Dviženije na jubilejní výstavě 50 let sovětského cirkusu v moskevské Manéži kinetické objekty spolu s luminodynamickou montáží. Věra Jirousová o výstavě napsala: „Asi desítky kinetických objektů porůznu umístěných v hale Manéže se rozzářila těkavými světly, některé konstrukce se otáčely ve svém pevně určeném rytmu, na plátnu se zadní projekcí se za zvuku ryzí cirkusové hudby přeskupovaly barevné světelné útvary. Princip barevné hudby byl použit skrze prostředníka, jímž byl jeden člen skupiny, který v zákulisí poslouchal hudbu a určoval svým citem, budou-li promítáni koně, ohně, jezdci nebo moře, jak byly pojmenovány jednotlivé, překrývající se programové kotouče...“⁶³

Na jaře 1970 začala jejich spolupráce s filmovými režiséry na polyekránovém širokoúhlém filmu *Náš pochod* a později na filmu *19. výbor*.⁶⁴ Stejně jako v předchozích případech, i tady zřejmě museli využít politických témat, která jim vůbec umožňovala realizaci projektů. Výjimkou v tomto smyslu byla v letech 1971 – 1972 pouze scénografická spolupráce na vědecko-fantastickém filmu *Moskva - Kasiopea*.

Od přelomu šedesátých a sedmdesátých let uplatňovali své projekty hlavně v oblasti užité kinetiky pro výstavní pavilony. Jednou z jejich posledních realizací byly tři kinetické soubory instalované na mezinárodní výstavě Elektro – '72: *Světelná hudba, Kinetická zahrada* s elektronickými *Stromy* na ploše 180 m², a zrcadlová hra *Impuls*. R. 1972 vytvořili také kinetickou kompozici (v kombinaci filmové projekce, diaprojekce a světelné hudby) pro nové moskevské muzeum Vladimira Majakovského na téma jeho básně *Z plného hrdla* a realizovali několik tvůrčích večerů a výstav v tehdejší Leningradě, mj. kinetická představení *Barvy a černá*, komponované k hudebním nahrávkám skupiny Pink Floyd.

Počátkem sedmdesátých let členové Dviženija naráželi stále častěji na různá omezení, zákazy výstav, vystoupení a účasti na sympóziích. V důsledku toho se po r. 1972 skupina rozpadla a r. 1976 odešlo do emigrace pět jejích členů, včetně Lva Nusberga, který do konce sedmdesátých let působil v Západním Německu a poté přesídlil do USA.⁶⁵

⁶³ Věra JIROUSOVÁ, Kinetisté v moskevské Manéži, in: *Výtvarná práce XVII*, 1969, č. 18 – 19, s. 7.

⁶⁴ Užití polyekránových kompozic nabízí srovnání s prezentací Československa na Světových výstavách v Bruselu a Montrealu. Polyekrán, instalovaný už v Bruselu, byl založen na rytmických vztazích mezi hudbou, filmem a jevištěm. V Montrealu jeho princip Josef Svoboda a Emil Radok rozvinuli do plně automatizované diapolyekránové mozaiky, složené ze 112 výsuvných projekčních ploch o celkovém rozměru 952 x 544 cm. Na stejné výstavě představili ještě komplikovanějšího médium – polyvizí, jejíž projekční plochu tvořila rotující tělesa.

⁶⁵ Více: Věra JIROUSOVÁ, Setkání se Lvem Nusbergem, in: *Ateliér 1991*, č. 5, s. 2.

3.2.2. Syntéza

V Čechách vystavovala skupina Dviženije v polovině šedesátých let třikrát. První výstava, uspořádal Svaz československého výtvarného umění v létě r. 1965 v Galerii na Karlově náměstí pod názvem Moskevské kinetické umění, obsahovala 34 kreseb a návrhů luminodynamických představení či kinetických objektů deseti tehdejších členů skupiny. V tomtéž roce proběhly ještě dvě podobně koncipované výstavy, v pražské Viole a v tehdejší Okresním muzeu v Lounech.⁶⁶ Skutečnost, že na výstavách nebyly instalovány kinetické objekty, ale pouze dvourozměrné exponáty (které navíc pocházely ze soukromých sbírek Pražanů), odůvodňoval Dušan Konečný paralelně probíhající výstavou Dviženija v Domě architektů v tehdejší Leningradě.⁶⁷ Podle vzpomínek Věry Jirousové, Milana Dobeše a Stanislava Zippeho ale kladly překážky užším kontaktům mezi moskevskou skupinou a Československem sovětské úřady. Nasvědčovalo by tomu i předčasné ukončení výstavy Dviženija následujícího roku v pražské výstavní síni Svazu československo-sovětského přátelství na pokyn sovětské ambasády.⁶⁸ Navzdory těmto nepříznivým okolnostem se v Československu podařilo založit skupinu, která postavila svůj program na podobných zásadách jako Dviženije.

Ačkoli vznik pražské skupiny Syntéza inicioval Dušan Konečný, který v tehdejší Sovětském svazu - kde studoval a měl rodinu - poznal Lva Nusberga, kontakty s moskevskou skupinou udržovali i další historici umění, mj. Jiří Padrta, Miroslav Lamač, Jindřich Chalupecký, Jan Ságla a Věra Jirousová.

Svůj název skupina zdůvodnila v programovém prohlášení z r. 1968, kdy také vstoupila do Svazu československých výtvarných umělců [textová

⁶⁶ 11. června – 9. července 1965, Galerie na Karlově náměstí 5, Praha 2; listopad 1965, Viola, Národní třída 7, Praha 1; 1965, Okresní (dnes Oblastní) muzeum v Lounech, Pivovarská 28.

⁶⁷ Dušan KONEČNÝ: *Moskevské kinetické umění*. Katalog k výstavě. Praha 1965, nestr.

⁶⁸ Výstava, která měla probíhat v červenci 1966 ve výstavní síni SČSP na Václavském náměstí 36, byla uzavřena po třech dnech trvání. Náhradou za ni byla v prostorách výstavní síně instalována výstava Milana Dobeše, jak je uvedeno v samostatné kapitole.

příloha 8.4.].⁶⁹ Členové Syntézy tu vymezili svoji činnost především důrazem na kinetické umění, nezřekli se ale ani jiných oblastí tvorby a vyjádřili přání spolupracovat s ostatními druhy umění a využívat poznatků experimentální estetiky, psychologie, fyziologie a sociologie umění. Také z dalších bodů programového prohlášení jsou patrné shody s programem moskevské skupiny: představa umění jako „humanizace moderní techniky, kinetického představení jako kinetické básně,“ snaha prezentovat umění v živém prostředí, vize urbanistických projektů, luminodynamických her, kinetických filmů, využití pyrometod apod. Z dobových směrů se přihlásili ke geometrické abstrakci, z předchůdců kinetismu k hnutí Bauhausu a k myšlence syntézy umění Zdeňka Pešánka, který stál u zrodu skupiny. Podle vlastních slov Stanislava Zippeho byl ale jejich vztah k Pešánkovu dílu problematický - jeho poválečné projekty byly vázané na politický obsah, což mladou generaci výtvarníků působící v liberálních šedesátých letech popouzelo.

Ke členům Syntézy, jejichž počet se během let rozrostl z deseti na sedmnáct, patřili vedle Dušana Konečného Lubomír Beneš, Michal Čihák, Helena Dubová, Ladislav Halada, Ludmila Kaprasová, Václav Kučera, Iva Ouhrabková, Jan Antonín Pacák, Robert Pelauch, Alexandra Pešulová, František Pokorný, Luboš Růžička, Jan Slávik, Stanislav Toman, Vladislav Čáp a Stanislav Zippe.

Lubomíra Beneše zaujal kinetismus – podobně jako některé další členy Syntézy - už v době před jejím založením. Zkoumal možnosti tzv. zvukofilmu, ve kterém zvukový záznam místo nahrávání na zvukovou stopu na film přímo kreslil, případně kopíroval fotografickou cestou.⁷⁰ R. 1968 dokončil snímek *Homo*, který věnoval památce Zdeňka Pešánka. V té době začal experimentovat také s kinetickými kompozicemi, nejprve černobílými, později barevnými. Kombinoval v nich malbu s prostorovými útvary z vláken, které při pohybu diváka vyvolávaly iluzi vlastního pohybu.

⁶⁹ Dušan KONEČNÝ, Světlo a pohyb – zárodek nové syntézy umění, in: *Architektura ČSSR*, 1969, č. 4., s. 247 – 249.

⁷⁰ Více: Lubomír BENEŠ, Je kreslený zvuk utopie?, in: *Acta scaenographica V*, 1964 – 65, č. 7, s. 122 – 125.

Filmem se zabývali také Jan Slávik a Ladislav Halada, autoři snímků *Světelné hry* a *Svazky* z r. 1967. Ladislav Halada v nich rytmizoval geometrické struktury pomocí tzv. fázografu, mechanického animátoru, kreslícího na filmový pás naprogramované obrazce. Později se pokoušel obohatit abstraktní film záznamem pohybujícího se barevného světla.

Z geometrické abstrakce vycházela i tvorba Michala Čiháka a kostýmní výtvarnice Heleny Dubové, jejichž kresby a malby vystavené v Divadle hudby v prosinci 1968 charakterizoval Dušan Konečný jako rozchod s op artem a směřování k vlastní kinetické tvorbě.⁷¹ Podobně zaměřil svoji malířskou tvorbu také Jan A. Pacák, mnohostranný hudebník a výtvarník, věnující se mj. i figurativní tvorbě, ilustrační činnosti, kobaltovým malbám na porcelánu, animovanému filmu a dalším výtvarným oborům. Optické kresby a malby Roberta Pelaucha jsou v porovnání s díly ostatních autorů skupiny hybnější a obsahují prvek expresivity.

Geometrické formy užívala ve své tvorbě také textilní výtvarnice Ludmila Kaprasová, autorka tkaných prostorových předělů, jejichž struktura vytvářela efekty na principu moaré, a sochař Luboš Růžička, který se Syntézou vystavoval plastiky z kovu, skla a betonu.

Členem skupiny byl i hudební skladatel a teoretik Václav Kučera, zabývající se mj. syntetickou hudbou. V druhé polovině šedesátých let komponoval elektroakustické skladby, z nichž některé tvořily hudební složku kinetických baletů.⁷²

V oblasti kinetických objektů experimentoval architekt Stanislav Toman, a především dvě nejvýraznější osobnosti Syntézy, sochař Stanislav Zippe, jemuž bude s ohledem na kinetickou tvorbu rozvíjející se i v následujících desetiletích věnována samostatná kapitola, a elektroinženýr Vladislav Čáp.

Vladislava Čápa přivedlo k experimentování v oblasti luminodynamismu řešení technických a estetických problémů spojených s osvětlováním jeviště a

⁷¹ Dušan KONEČNÝ 1969 (cit. v pozn. 69), s. 249.

⁷² Elektroakustická skladba *Kinetický balet* z roku 1968, sestávající z částí *Labyrint*, *Pastorale* a *Spirála*, a elektroakustická skladba pro čtyřkanálovou reprodukci *Kinechromie* z roku 1969 byly realizovány ve Studiu elektroakustické hudby Českého rozhlasu v Plzni, *Labyrint* a *Spirála* na LP Supraphon r. 1974, *Kinechromie* na LP Panton r. 1979.

později i veřejného prostoru. Od počátku šedesátých let byl zaměstnancem Scénografické laboratoře Divadelního ústavu v Praze a šéfredaktorem časopisu *Acta scaenographica*, na jehož stránkách publikoval cizí i vlastní příspěvky dotýkající se této problematiky.

Jako autor luminodynamických objektů vystoupil ve druhé polovině šedesátých let. R. 1966 doprovázely v pražské Viole recitaci básní Antonína Bartušky světelné proměny jeho objektu *Mozek*, skleněného kvádrů, jehož dno bylo poseto střepey ze stejného materiálu. Objekt zespondu osvětlovala tři barevná bodová světla, které autor v průběhu představení ručně ovládal. V tomtéž roce vystavil na Interscéně (v rámci první výstavy Syntézy) kinetický objekt *Fokus* [obr. 21]. Tvořily jej dvě matné skleněné tabule o rozměrech 100 x 70 cm, sloužící jako projekční plocha dvou světelných zdrojů. Jejich paprsky se lomily průchodem přes rastry čoček rotující pomocí elektromotoru. Podobně jako v kinetických obrazech Franka J. Maliny, i zde vytváří zadní projekce světla průchodem skrze rotory stále se proměňující obrazce, které připomínají organické tvary, děje a textury, v porovnání s Malinovými lumidynnými systémy snad jen v lapidárnější, čistší podobě.⁷³ Metamorfující světelné struktury (založené ale na jiných technických principech) vytvářel i Milan Dobeš, jednak v řadě *Pulzujících rytmů*, jednak ve luminodynamickém prostředí *Hra světla a tvarov*, instalovaném r. 1970 na Světové výstavě v Ósace (jak je uvedeno v samostatné kapitole).

Kinetické miniatury z r. 1968, jako *Univerzum* [obr. 22], *Analýza* [obr. 23], *Západ slunce*, *Zimní motiv* a další koncipoval Vladislav Čáp naopak jako statická díla - snad studie velkých exteriérových realizací - založená na jednoduchém principu osvětlování čoček a skleněných rastrů (součástí *Analýzy* je navíc kreslená mřížka, součástí *Západu slunce* barevný filtr), ve kterých

⁷³ Osobnost Franka J. Maliny byla v našem prostředí známá právě zásluhou Vladislava Čápa, který o něm už r. 1964 vydal článek (Vladislav ČÁP, Souhvězdí F. J. Maliny, in: *Acta scaenographica* V, 1964, s. 133 – 134). Princip svých kinetických obrazů publikoval r. 1968 sám Malina ve vlastním, tehdy nově založeném časopise (Frank J. MALINA, Kinetic Painting: The Lumidyn System, in: *Leonardo*, 1968, č. 1, s. 25. Po několika letech také v článku Electric Light as a Medium in the Visual Fine Arts: A memoir, in: *Leonardo*, 1975, č. 8, s. 109).

S třemi desítkami jeho děl se veřejnost mohla seznámit v létě 1966 v pražské Galerii na Karlově náměstí díky výstavě, kterou uspořádal František Šmejkal.

dochází k rozkladu světelných paprsků. Ožívají až v interakci s divákem v závislosti na rychlosti, kterou se okolo nich pohybuje, jeho vzdálenosti a úhlu pohledu.

Podobně mohl působit i nedochovaný objekt *Prostor s umělou beztíží*, vytvořený ve spolupráci se Stanislavem Zippem a architektem Michalem Sborwitzem r. 1969 pro pařížské Bienále mladých. Téma Neuskutečnitelné prostředí tu autoři ztvárnili jako skleněný kvádr s diagonálně vsazenými skly s čočkami, jejichž nekonečné zrcadlení vzbuzuje dojem neurčitého prostoru, ve kterém ztrácíme schopnost orientace.

Vedle toho se jako spolupracovník Miroslava Kouřila soustředil na oblast osvětlování architektury, v níž navázal mj. na tradici Zdeňka Pešánka a francouzský projekt z padesátých let *Son et Lumière*, který rozvinul r. 1966 v návrhu pro zámek ve Šternberku a pro jeskyni Mladeč. V tomtéž roce navrhl ve spolupráci s Miroslavem Kouřilem světelnou kompozici *Panoramatu Prahy*, která však nebyla realizována.

Za čtyři roky existence skupiny společně vystoupili její členové pouze několikrát. V roce 1966 prezentovali svoji činnost kinetickými objekty a op-artovými kresbami a malbami na mezinárodní výstavě Interscéna v pražské výstavní síni ÚLUV,⁷⁴ na přelomu let 1968 a '69 prezentací kreseb, maleb a objektů ve výstavním sále pražského Divadla hudby,⁷⁵ kterou zahájili 18. prosince 1968⁷⁶ vernisáží, na níž předvedli další společné aktivity [obr. 16].

⁷⁴ Výstavní síň Ústředí lidové umělecké výroby, Národní třída 36, Praha 1.

⁷⁵ Divadlo hudby, Opletalova 5, Praha 1. Pražské Divadlo hudby, které se nacházelo v suterénních prostorách budovy ČTK, zahájilo činnost v říjnu 1949 pod názvem Gramotón s úmyslem propojit reprodukovanou a živou hudbu, taneční, herecký a recitační projev, promítání diapozitivů a filmů. Narozdíl od Laterny magiky, jejíž činnost postavená na obdobných principech hledala v propojení oborů uměleckou stránku, kladlo Divadlo hudby důraz na stránku popularizační. Jeho součástí byl i výstavní sál a kulturní služba. Od r. 1983 až do svého uzavření r. 1991 bylo sloučeno s Lyrou Pragensis. Více: Miroslav BARVÍK/Jan MALÁT/Karel TAUŠ: *Stručný hudební slovník*. Praha 1960.

⁷⁶ Některé dobové prameny uvádějí datum 20. prosince.

Kromě těchto dvou akcí zmiňuje Dušan Konečný ještě kinetický balet na výstavě Marthy Boto v pražské Kramářově galerii.⁷⁷

Právě kinetická představení, nebo přesněji kinetické balety tvořily těžiště spolupráce, propojující přístup tanečníka, výtvarníka, hudebníka a scénografa, resp. světelného režiséra. Pro balet *Spirála*, předvedený na vernisáži výstavy v Divadle hudby, vytvořil choreografii František Pokorný, autorem objektu byl Stanislav Zippe, autorem elektronické hudební skladby Václav Kučera a autorem světelné složky Vladislav Čáp. Podstatou kinetického baletu byla světelná projekce objektu z bíle natřených latí velikého přibližně 2 x 2 metry, která v závislosti na intenzitě světelného zdroje a poloze objektu měnila za doprovodu prostorové elektronické hudby jednak okolní prostředí včetně těla tanečníka, jednak samotný objekt, jednou ostře vystupující ze tmy, jindy téměř nehmotný [obr. 18]. Mimo skladby, jež byla součástí tohoto luminodynamického environmentu, zazněl na vernisáži ještě Kučerův elektronický *Labyrint*. Součástí večera byla i filmová projekce snímku *Homo* od Lubomíra Beneše [obr. 19] a *Svazků* Jana Slávika a Ladislava Halady [obr. 20]. Na výstavě výtvarných děl, kterou vernisáž otevírala, bylo instalováno několik kinetických objektů - *Pocťá J. Y. C.* Stanislava Tomana, jejíž zrcadlová plocha reflektovala pohyb svítících kyvadel [obr. 17], kinetické objekty Vladislava Čápa *Univerzum* [obr. 22], *Analýza* [obr. 23], *Západ slunce* a *Zimní motiv* a dvě díla Stanislava Zippeho, luminodynamický objekt *Proměna* a *Luminosférické variace*, která jsou popsána v samostatné kapitole. Z ostatních děl byly vystaveny mj. luminiscenční terče *Střelnice* Jana A. Pacáka a A. Pacákové z let 1966 – 68 aktivované ultrafialovým zdrojem, obrazy Roberta Pelaucha, např. *Černá harmonie*, *Noc a den* či *Kinetické erupce* nebo textilní prostorový předěl Ludmily Kaprasové.

Pravděpodobně posledním společným skupinovým projektem byl již zmíněný objekt *Prostor s umělou beztíží* Vladislava Čápa a Stanislava Zippeho [obr. 24].

V souvislosti s politickými událostmi následujících let došlo k urychlení rozpadu Syntézy (otázkou ovšem zůstává, jakým směrem by se její činnost

⁷⁷ Dušan KONEČNÝ, *Kinetismus*. Bratislava 1970, s. 15.

ubírala v jiných politických podmínkách). V porovnání se západními skupinami kinetistů se jejím tvůrcům jistě nedostávalo dostačujícího finančního a technického zázemí, chyběly jim kontakty a informační zdroje, neměli příliš možností cestovat do zahraničí ani prezentovat svoji činnost na domácí půdě. Objektivnější je porovnání Syntézy se skupinou Dviženije, která pracovala z hlediska materiálních možností i možností projevu v podobných podmínkách. Zatímco moskevská skupina se ve své tvorbě posunula od kinetických objektů ke kinetickým představením, kybernetickému divadlu, enviromentálním labyrintům a urbanistickým projektům, z nichž některé návrhy byly realizovány, Syntéze se bohužel nepodařilo uskutečnit ani urbanistické projekty, ani luminodynamické hry, byť jen v návrzích či modelech. Jeden z důvodů lze spatřovat ve skutečnosti, že neutvořila kolektiv založený na faktické spolupráci svých členů a její činnost spočívala s výjimkou projektů Vladislava Čápa a Stanislava Zippeho spíše v individuálních příspěvcích, předvedených na společných výstavách. Přesto vzniklo několik (společných i individuálních) objektů či projektů, které myslím lze v kontextu světového kinetismu hodnotit jako díla mimořádně zdařilá.

4. syntéza po Syntéze: léta normalizace

Po vpádu armád Varšavského paktu v srpnu 1968 bylo zřejmé, že umělecká svoboda nabytá v minulých letech nebude mít dlouhé trvání.

Léta 1969 a 1970 byla jakýmsi mezidobím, během něhož státní moc sice začala opět omezovat svobodu uměleckého projevu, ale stále ještě bylo možné realizovat výstavní a publikační projekty, ve zjitřené atmosféře doby možná ještě intenzivněji než doposud. Radikální změna nastala na přelomu roků 1970 a 1971. Tehdy se odehrály dva sjezdy, které měly na další vývoj výtvarného umění v Československu zásadní dopad. Přijetím *Stanoviska umělců a kulturních pracovníků*⁷⁸ se první z nich distancoval „od činnosti bývalých vedení uměleckých svazů, která podlehla vlivu revizionistických a protisocialistických skupin části tvůrců a stala se výraznými oporami pravice,⁷⁹ v důsledku čehož došlo ke zrušení původního Svazu československých výtvarných umělců a vznikly dva samostatné národní svazy (přičemž se podle Jiřího Šetlíka pouze osm procent členů původní organizace stalo členy nového SČVU).⁸⁰ Rozdělení mělo konkrétní dopad mj. na rozdílný přístup k uměleckým projevům v Čechách a na Slovensku, především po vyhlášení Charty 77 - zatímco v Čechách byly z pohledu režimu „nestandardní“ umělecké projevy potlačovány hluboko do osmdesátých let, na Slovensku se po počátečních tvrdých omezeních situace postupem času liberalizovala.⁸¹

Druhý ze sjezdů, na kterém zasedal Přípravný výbor nově vzniklého Svazu českých výtvarných umělců, definitivně ukončil svobodu tvůrčího projevu

⁷⁸ *Stanovisko umělců a kulturních pracovníků* bylo přijato na Celostátním aktivu umělců a kulturních pracovníků 18. prosince 1970.

⁷⁹ *Stanovisko umělců a kulturních pracovníků*, in: *Výtvarná práce XIX*, č. 1, s. 1; Jiří ŠEVČÍK 2001 (cit. v pozn. 41), s. 342 – 343.

⁸⁰ Stanovy Svazu slovenských výtvarných umělců byly schváleny 9. prosince 1970, stanovy Svazu českých výtvarných umělců 21. prosince 1970. Federální svaz byl zrušen 18. ledna 1971.

⁸¹ Jiří ŠETLÍK: Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*. Praha 2007, s. 371.

umělců povinností registrace v Českém fondu výtvarných umění.⁸² V důsledku toho se mnozí umělci stáhli do soukromí bez možností zveřejnění a přijímali jen takové veřejné zakázky, při jejichž tvorbě se nemuseli podřizovat politickému diktátu. Takovým příkladem alternativní činnosti jsou Dobešovy návrhy a realizace komorních interiérových prací ve veřejné architektuře ze sedmdesátých a počátku osmdesátých let, z nichž ale jen necelou desítku tvoří luminodynamické objekty (konkrétně jsou uvedeny v samostatné kapitole). Ne vždy ale byly všechny návrhy realizovány. Často udávaným důvodem – ať už ten skutečný byl jakýkoli – se stal nedostatek finančních prostředků. Další možnost výdělků – a zároveň vědomí smysluplné práce - přinášela také restaurátorská činnost, jíž se spolu s tvorbou objektů situovaných do veřejného prostředí, především exteriéru, věnoval Jiří Novák (více v textové příloze 10).

Změny ve vedení se začaly rychle projevat řadou zakázů a omezení. Zanikla, nebo přinejmenším razantně změnila koncepci periodika zaměřená na současné umění - r. 1971 přestal vycházet (v důsledku zániku SČSVU) *Tvar* a *Výtvarná práce*,⁸³ z *Výtvarného umění* se stala *Výtvarná kultura*.

Byly přetřaty vazby mezi umělci různých oborů a jejich aktivity - zanikla např. liberecká přehlídka Socha a město a činnost architektonické školky SIALu. Opět stanula mimo zákon spolková činnost, což vedlo k zániku Bloku tvůrčích skupin a všech uskupení, včetně Syntézy. Nové oficiální skupiny začaly vznikat až nedlouho před pádem režimu – první z nich byli Tvrdohlaví a Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece v r. 1987.

Postihy se dotkly také jednotlivých umělců. Takový osud potkal i Milana Dobeše, který ještě v roce 1971 doprovázel se svým luminodynamickým programem koncerty American Wind Symphony Orchestra na turné po USA. Po návratu do Československa, kde během jeho nepřítomnosti proběhly normalizační změny, jej čekaly postihy v podobě zákazu účasti na kongresu AICA v Záhřebu r. 1973 a značného omezení výstavních aktivit.

⁸² Z jednání Přípravného výboru SČVU, in: *Výtvarná práce* XIX, č. 5, 2. 3. 1971, s. 1, 3; Jiří ŠEVČÍK/Pavlaína MORGANOVÁ/Dagmar DUŠKOVÁ: *České umění 1938 – 1989*. Praha 2001, s. 345.

⁸³ Posledním číslem byla *Výtvarná práce* XIX, 1971, č. 5, obsahující už pouze dokumenty nových svazů.

K útlumu výstavních aktivit ovšem došlo v obecném měřítku. V lepším případě byly přehlídky vytlačeny do polooficiálních prostor, jakými v Praze byly – v souvislosti s výtvarnými aktivitami zmiňovanými v následující kapitole – už v dřívějším období činné pražské výstavní síně Ústředí lidové umělecké výroby a Divadla hudby, ve kterých se konaly výstavy a představení Syntézy, mezi lety 1975 a 1981 Divadlo v Nerudovce,⁸⁴ kde vystavoval r. 1978 Stanislav Zippe a v roce následujícím Vratislav Karel Novák, a další.⁸⁵ Galerie oživaly teprve od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let s nástupem nové generace, ke které se pak pozvolna přidávala generace předchozí. Vedle toho probíhaly akce neoficiální, jako přednášky, setkání v bytech a ateliérech. Stanislav Zippe se účastnil druhé výstavy v ateliéru Josefa Mžyka v Praze na Mlynářce i sympozia na chmelnici v Mutějovicích v r. 1983, které – předčasně ukončené zásahem policie - bylo v rámci obdobných neoficiálních aktivit uskutečněných mimo Prahu mimořádnou událostí.

Došlo k opětovnému přetrhání kontaktů s mezinárodní výtvarnou scénou, i když izolace sedmdesátých a osmdesátých let už neznamenal neprodyšnou izolaci let padesátých. Důsledkem nastalé situace byla také už několikátá vlna emigrace - té skutečné, ale ve smyslu metaforickém také emigrace do soukromí – uměleckých osobností, jejichž umělecký vývoj sliboval další přínos kinetismu a oborům s ním souvisejícím. Už v polovině šedesátých let volil odchod z vlasti dnes proslulý Woody Vasulka (Bohuslav Vašulka, 1937), který se etabloval v USA v oblasti mediálního umění. Také on se ve svých projektech okrajově dotýkal výzkumu pohybu, mj. v r. 1967 vytvořením nekonečné fotografie zásahem do mechanismu filmové kamery a řadou multimediálních projektů, do kterých vstupuje svým hlasem nebo gestem divák. V důsledku srpnových událostí roku 1968 emigrovali Stanislav Filko, Jiří Hilmar, Rudolf Valenta, Jaroslav Malina a další umělci. Někteří autoři, jako Josef Svoboda, využili pracovních příležitostí v zahraničí, které jim kromě finančních výhod nabízelo tvůrčí svobodu a lepší technické zázemí.

⁸⁴ *Souborný katalog výstav Divadla v Nerudovce 1975/79*. Praha 1980.

⁸⁵ Uvádím tu jen galerie a akce, které měly bezprostřední vztah k tématu práce. Přehled událostí např.: Chronologie, in: Jiří ŠEVČÍK 2001 (cit. v pozn. 41), s. 342 – 343.

Řada autorů, kteří v Československu zůstali, se v následujících letech uzavřela do soukromí svých ateliérů. Mnohdy už ne proto, že by se směr jejich tvorby, od něhož se nechtěli odchýlit, neslučoval s režimními požadavky jako v padesátých letech – za normalizace se spíš jednalo o osobní důvody, schované za termín „ideologické“.

Od poloviny osmdesátých let se situace začala v důsledku politických změn v Sovětském svazu výrazně uvolňovat. V březnu 1987 bylo předáno prohlášení starší, střední a mladší umělecké generace, protestující proti politice Svazu českých výtvarných umělců, jeho IV. - a poslednímu – sjezdu, v důsledku čehož došlo alespoň k částečné liberalizaci výtvarné scény už před pádem režimu.

4.1. kinetismus

4.1.1. Stanislav Zippe: linie, plochy, prostory

Po rozpadu Syntézy se její členové vydali různými cestami. Jediný, kdo důsledně rozvíjel problematiku kinetismu i v následujících letech, byl Stanislav Zippe (1943).⁸⁶

Zájem o geometrickou abstrakci, která se stala východiskem jeho příští tvorby (stejně jako tomu bylo u některých dalších osobností kinetismu), projevil počátkem šedesátých let, tedy ještě před vznikem Syntézy.

K experimentům s chápáním prostoru se posunul mezi lety 1963 a 1964, kdy pracoval souběžně na drátěných prostorových studiích a studiích protínajících se rovinných útvarů [obr. 25]. Linie, plocha a prostor zbavený hmoty jsou zároveň klíčová a stále se navracející témata jeho příští tvorby. První dvě se objevila už ve složitých lineárních kresbách *Vznášejících se konstrukcí* z r. 1963.

V době vzniku Syntézy se začal zabývat působením světla, jehož užití ve své tvorbě vždy preferoval před pohybem samotným. Tehdy vytvořil návrhy tří veřejných plastik, které vždy určitým způsobem dotváří světlo. Realizována byla pouze jedna, plastika pro areál tehdejší Vysoké školy zemědělské v Praze – Suchdole v r. 1966 [obr. 26], reflektující světlo jednak povrchem z oceli a leštěného hliníku, jednak odrazem z vodní hladiny, nad kterou byla umístěna, „...v průběhu dne pod různou intenzitou přírodního zdroje měnila plastika svůj tvar. Vždy se jednalo o vztah světla a struktury, při tvorbě jsem měl na mysli spojení a vzájemné působení těchto dvou prvků.“⁸⁷ Ve fázi návrhu zůstala r. 1967 Zippeho plastika určená před budovu soudu v Ústí nad Labem a plastika určená pro telekomunikační centrum na pražském Smíchově, ve které poprvé zamýšlel uplatnit umělý světelný zdroj [obr. 27]. Z objektu připomínajícího radar mělo v naprogramovaných cyklech pulzovat barevné světlo, vycházející ve skutečnosti z reflektorů umístěných za kruhovými segmenty. Svoji tvorbou tu

⁸⁶ Z důvodu zachování kontinuity uvádím v této kapitole i Zippeho tvorbu spadající do let, kdy byl členem Syntézy.

⁸⁷ Karel SRP, *Stanislav Zippe*, katalog k výstavě GHMP na Staroměstské radnici. Praha 1996, s. 65.

autor už směřoval ke kinetickému environmentu, kdy je reálný objekt při světelné hře potlačen a vystupují jeho virtuální, světelné kvality. Myšlenku uskutečnil r. 1968 v již zmíněné *Proměně (Proměnách)*, světle, které za zvuků skladby Rudolfa Komorouse *Náhrobek Malevičův*⁸⁸ zalévalo a proměňovalo svou měkkou barevnou pulzací okolní prostředí [obr. 28]. Odráželo se od bílé plochy objektu ve středu místnosti v podobě čtyř horizontálně položených desek, tvořících čtverec o straně 2 metry. Každá deska byla osvětlována třemi žárovkami různých barev, plynule měnícími světelnou intenzitu, a tedy i výslednou barvu. Pátý zdroj světla, umístěný ve středu čtverce, vstupoval do děje ostrými světelnými výboji.

Ve stejné době se začal Stanislav Zippe zabývat myšlenkou utopie, vesmíru a dematerializace hmoty intenzivněji. V souvislosti s tím hledal nové materiály, jako zrcadla, dráty, špendlíky, vlákna a také fluorescenční barvy, se kterými sice pracovali mj. umělci hnutí *Arte povera*, ale v našem uměleckém prostředí byly inovací (pomineme-li, že je používal v některých plastikách Zdeněk Pešánek už ve třicátých letech). Ústředním prvkem *Luminosférických variací* z r. 1968 [obr. 29] je drátěná spirála, umístěná před černou plochou o rozměrech 100 x 130 cm, ve které jsou zabodány špendlíky s fluoreskujícími hlavičkami. Pod ultrafialovým světlem budí černé pozadí zdání hlubokého prostoru a divákova pozornost je soustředěna na zářící body a linie. Podobný princip, rozšířený navíc o pohyb, použil autor ve *Spirále* z r. 1969 [obr. 30], kterou spolu s předešlými dvěma objekty ve stejném roce prezentoval na první samostatné výstavě v Galerii na Karlově náměstí. V černém rohovém prostoru o velikosti 3 x 3 x 3 metry ležela na zemi zrcadla s fluoreskujícími prvky - míčky, umístěnými ve svítícím drátěném kruhu, nad nimiž rotovala od stropu spuštěná spirála.⁸⁹ Obdobné motivy bychom ve stejné době našli v tvorbě členů skupiny *Dviženije*, např. Vjačeslava Kolejčuka nebo Infanta Francisca.

Od přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy byl Stanislav Zippe vzhledem k politickým okolnostem omezen na práci v ateliéru, pokračoval v

⁸⁸ S Rudolfem Komorousem se Stanislav Zippe podle vlastních slov seznámil prostřednictvím Václava Kučery; skladba *Náhrobek Malevičův* a objekt *Proměna* ale vznikly nezávisle na sobě.

⁸⁹ Stanislav Zippe zrekonstruoval objekt pro výstavu *Poesie racionality*, konanou na přelomu let 1993 a '94 ve Valdštejnské jízdárně v Praze.

experimentech s fluoreskujícím materiálem na černém podkladu, který aktivoval ultrafialovým světelným zdrojem. Takto upravený písek nebo skleněnou drť uplatnil např. v *Umělém vesmíru*, dokončeném r. 1972.

Ve stejné době se zabýval také fotogramy. Vytvářel je buďto v podobě struktur ze sypkého materiálu, např. máku, rozhozeného po fotografickém papíře, nebo jako lineární luminodynamické záznamy pohybu rozsvícené žárovky [obr. 31].

Tehdy přenesl svou pozornost od reálného pohybu na výzkum umělého prostředí a jeho působení na diváka, který se mění v účastníka světelného děje, ale i dalších složek, jako čichových vjemů nebo elektronických zvuků. Vedle projektů *kouřových plastik* z osvětlené vaty vytvořil v kreslené i slovní podobě šest dalších projektů: r. 1969 *Luminosférické variace* a *Umělé prostředí (Prostor se žhnoucí linií)*, mezi lety 1969 a 1970 *Proudění plynů ve volném prostoru* a *Proudění plynů v uzavřeném prostoru* [obr. 32], okolo 1971 *Rotující koule* a r. 1972 *Prostor s beztíží*.

Roku 1973 obrátil pozornost od utopického prostředí k prostředí konkrétnímu, které vymezoval různě vedenými liniemi, v návrzích zamýšlenými jako laserové paprsky. V instalacích je nahradil luminiscenčními vlákny, aktivovanými ultrafialovým světlem. Ve *Světelných konstrukcích* [obr. 33], které instaloval r. 1977 v ateliéru Josefa Mžyky Na Mlynářce⁹⁰ a veřejně následující rok v Divadle v Nerudovce,⁹¹ ponechal diváka v temné místnosti mezi vlákny napnutými v ostře se lomících liniích, které mohl sledovat z různých stanovišť. Tím, že tu - podobně jako v raných projektech - potlačil kromě různobarevných linií vše, včetně samotného prostoru galerie, podle Karla Srpa přehodnotil tradiční pojetí výstavního prostoru: „místo do světlé síně, ozářené denními paprsky, vchází divák do temného, často neprodyšně uzavřeného prostoru. [...]

⁹⁰ Pod vedením manželů Mžykových se v Praze na Mlynářce uskutečnila v létě r. 1976 první z Konfrontací, neoficiálních výstav výtvarného umění, které se v pražských Košířích a později v dalším Mžykově ateliéru na Královských Vinohradech konaly až do začátku osmdesátých let. R. 1977 vystavovaly spolu se Stanislavem Zippem Jitka Svobodová a Adriana Šimotová.

⁹¹ Divadlo v Nerudovce na Malé Straně poskytovalo – paradoxně jako instituce Ústředního domu pionýrů a mládeže - v druhé polovině sedmdesátých let možnost pořádat výstavy současného výtvarného umění, jejichž koncepci tvořil Roman Prahel. Po otevření výstavy Dvorky '81/Sochy a objekty na malostranských dvorcích bylo divadlo zrušeno.

Pro účastníka Zippeho světelné instalace je důležité, že se sám musí vyrovnat s prostorem, do kterého vstoupil a který nemůže vidět z vnějšku. Zatímco na kresbách je jasné, kde jsou jeho stěny, ve tmě si limity prostoru přestává uvědomovat a orientuje se podle svítících linií, které jej však o skutečné rozložení mohou klamat. Jediné pevné body, jimiž jsou místa, odkud linie vycházejí a kde mění směr, nemusejí být vůbec v rozích nebo na významných hranách.⁹² Mimo interiérových realizací vytvořil Stanislav Zippe návrhy řady projektů *Světelné linie*, zasazených do města i volné krajiny. Vzájemné vztahy světelných paprsků studoval na fotografiích konkrétního místa, do kterých je zakresloval. V exteriéru provedl jedinou realizaci r. 1983 na sympoziu v Mutějovicích,⁹³ kde vymezil liniemi vlákna pole chmelnice. *Vymezení chmelnice* [obr. 34] tvoří svou přehledností v otevřeném prostoru za denního světla protipól uvedených *Světelných konstrukcí* [obr. 35]. Ve fázi návrhu zůstal např. projekt pro Mezinárodní filmový festival v areálu karlovarského hotelu Thermal z r. 1978, který autor popisuje jako sbíhavou, dvousetmetrovou konstrukci v podobě písmene V, která měla být v noci nasvícena. K realizaci objektu nedošlo vzhledem k jeho váze, pohybující se okolo třiceti tun. V druhé variantě, která nebyla uskutečněna z technických důvodů, navrhoval užití lomící se linie laserového paprsku.⁹⁴

V osmdesátých letech začal Stanislav Zippe své projekty vytvářet pomocí počítače. Na předešlé téma navázal r. 1980 *Běžícími liniemi* [obr. 36], které - promítány na stěnu – dílem náhody, podobně jako linie Zdeňka Sýkory, mění sílu a směr pohybu.⁹⁵

⁹² Karel SRP 1996 (cit. v pozn. 87), s. 46.

⁹³ Výtvarného sympozia Chmelnice '83 v Mutějovicích (1. 10. – 16. 10.), významné neoficiální výtvarnou akce v plenéru, se zúčastnili také Kurt Gebauer, Josef Hampl, Magdalena Jetelová, Stanislav Judl, Čestmír Kafka, Ivan Kafka, Svatopluk Klimeš, Milan Kozelka, Vladimír Merta, Pavla Michálková, Naďa Rawová, Tomáš Ruller, Čestmír Suška, Jitka Svobodová a Margita Titlová. Byl k ní vydán samizdatový sborník s texty a fotodokumentací.

⁹⁴ Karel SRP 1996 (cit. v pozn. 87), s. 60.

⁹⁵ Práci s počítačem se věnuje i v současné době. Na Trienále 2008 v Národní galerii – Veletržním paláci prezentoval mj. projekci počítačového trojprogramu *RGB – neklidné konstrukce*, kde se opět objevují „běžící linie“, programu *Šťastné rejdnění až do smrti*, obě z r. 2003 a programu *RGB – amorfní struktura* z následujícího roku, která je simulací plyných struktur. Více: *Movement as a Message 2008* (cit. v pozn. 26), s.68 – 75.

4.1.2. *luminodynamismus Milana Dobeše*

Další umělci věnující se kinetismu působili mimo pražskou skupinu Syntéza. Jedním z prvních, kdo se v tehdejší Československu zabýval reálným pohybem spojeným se světelným prvkem, byl Milan Dobeš (1929), žijící v Bratislavě.⁹⁶ Svými luminodynamickými objekty a prostředím, které založil na odrazu světla v zakřivených plochách zrcadel, rozvíjel v šedesátých letech a na počátku let sedmdesátých linii vytýčenou László Moholy-Nagyem a Zdeňkem Pešánkem.

Podobně jako řada jiných tvůrců, také on se vydal na přelomu padesátých a šedesátých let cestou geometrické abstrakce. Nezávisle na zahraničním umění, od kterého byli tehdy českoslovenští umělci v podstatě izolováni, zkoumal optické jevy vyvolané strukturou obrazců. Později svůj přístup definoval jako *Dynamický konstruktivismus*: „Svet je počnúc geometriou atómu a končiac geometriou vesmíru vyvážený. Geometrický systém zväzuje hmotu i ducha, je organický, priamočiary, harmonický, a preto krásny. Vyváženosť atómu i celého vesmíru je podmienená a udržiavaná pohybom, geometrický systém všetkého závisí od pohybu. Pohyb je základnou podmienkou existencie všetkého. Pohyb je život. Zobrazovať pohyb znamená zobrazovať život. Preto v tvorbe sochárskej, grafickej i maliarskej sa snažím vyjadriť pohyb čo najjednoduchším spôsobom – geometrickým konštruktivizmom – s využitím dnešných možností techniky a vedy...“ [textová příloha 8.5].⁹⁷

Obrazy, reliéfy a později rastrovými kompozicemi, vytvářejícími zdánlivý pohyb v závislosti na pohybu diváka, se zabýval paralelně s tvorbou plastik.

⁹⁶ M. Dobeš byl shodou okolností členem bratislavské skupiny Syntéza (a ne pražské skupiny, jak je mylně uváděno v některých textech), která vznikla r. 1969 a jejímiž dalšími členy byli Stanislav Filko, Jozef Jankovič, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek, Jana Želibská a Zita Kostrová. Na druhém ročníku mezinárodní výstavy Danuvius v r. 1970 měli v úmyslu realizovat environmentální projekt na dunajském nábřeží, ale z výstavy v důsledku politických událostí sešlo. Jozef RUTTKAY (ed.), *Milan Dobeš*. Bratislava 1994, s. 173.

⁹⁷ Milan DOBEŠ, Manifest Dynamický konstruktivismus, in: Jozef RUTTKAY 1994 (cit. v pozn. 96).

Oba přístupy – op art a kinetický objekt – se proluly v díle *Vertikálne premeny štvorcov* z r. 1964 [obr. 37]. Na šestnácti osnovách napjatých v rámu o rozměrech 49,5 x 48 x 18 cm jsou úhlopříčně navlečeny řady čtverců ve zlaté, černé a červené barvě. Po spuštění motoru se začnou sloupce synchronně otáčet, ze čtverců se stávají krychle a objekt divákovi ukazuje své barevné variace. Tato dvojdomost je patrná v Dobešově tvorbě i v následujících letech. Jeho kresby, malby, grafiky a koláže struktur a rastrů jsou protějšky kinetických objektů, kinetické objekty stabilní, virtuální jsou protějšky reálně se pohybujících objektů, kontrast černé a bílé je protějškem vztahů barevných odstínů...

Impulzem k hledání jiných výrazových možností, než jaké byly na přelomu padesátých a šedesátých let v Československu obvyklé, mu byla výstava Expo '58 v Bruselu, pod jejímž vlivem se začal zabývat také vlastnostmi skla, zrcadla, hliníku, betonu a syntetických hmot, ale především vlastnostmi světla. R. 1960 uplatnil zkušenosti s novými materiály v kinetickém objektu *Malý pulzující rytmus* [obr. 38], reflektujícím okolní prostředí. Pro jeho konstrukci použil šest dvojic konkávních zrcadel, tvořících obdélník o rozměru 28 x 14 x 7 cm, před nímž kmitá rastr v podobě perforované kovové desky poháněné elektromotorem. K tématu se po léta vracel v řadě variant, nabývajících na rozměru, až po realizaci v krajině. Rastr v nich postupně nahradil předsazeným stínítkem, pod nímž je elektrické světlo - plocha zrcadel tak nejen reflektuje jeho kmitání směrem k objektu, ale navíc jej v podobě pulzujících ornamentů vysílá do okolí. *Pulzující rytmus II* z r. 1962 je už dvoumetrový objekt (230 x 100 x 24 cm) se seriálně řazenými prvky zrcadel, *Pulzující rytmus VII* z r. 1968 má rozměry 241 x 274 x 7 cm, *Pulzující rytmus VIII* z r. 1969 300 x 76 x 60 cm [obr. 39], *Pulzující rytmus XXII* z r. 1970 je světelný program jedenáctimetrové věže, vysílající v noci paprsky do okolního prostoru.

Motiv pulzování, rytmů a reflexů v konkávní ploše kruhových zrcadel rozvíjel i v dalších dílech, ve kterých přistupoval k problému pohybu zmíněným dvojím způsobem: varianty světelných *Majáků* (*Biely maják*, *Zlatý maják* nebo *Červený maják*) nebo *Špirála* [obr. 107] jsou statické objekty využívající virtuálního pohybu a reflexů světelného zdroje v konkávních plochách zrcadel,

varianty objektů *Červený pohyb priestoru IV* [obr. 40], *Pohyb svetla v priestore* [obr. 41] nebo Pocta Jiřímu Kolářovi [obr. 42] jsou naopak mobily, v nichž konkávní zrcadla odrážejí pomalu rotující barevné či světelné elementy. *Pulzující rytmy a Majáky* autor vystavil r. 1965 na své první samostatné výstavě – a první výstavě kinetického umění v Československu – v bratislavské Sieni Cypriána Majerníka a následujícího roku v pražské výstavní síni Svazu československo-sovětského přátelství [obr. 43], místo zrušené výstavy skupiny Dviženije.⁹⁸ Výstava se v Praze dostala do kontextu s dalšími dvěma významnými událostmi: souběžně probíhaly v Mánesu Konstruktivní tendence a v Galerii na Karlově náměstí výstava Franka J. Maliny. O Dobešově výstavě, kterou navštívilo přes 56 000 diváků, napsal Jindřich Chaloupecký ve své recenzi mj. „práce Dobešova je nesena skutečnou potřebou výtvarného vyjádření. Jeho studená abstrakce proto vůbec není studená, a nejintenzivnější jsou přitom právě věci konstrukčně nejsložitější: oba jeho ‚Pulsující rytmy‘ a oba jeho ‚Majáky‘, které vnukají spíše představu organických struktur a organického dění než světa geometrie a mechaniky...“⁹⁹

Cestu do Evropy a později do Ameriky otevřela umělci i skutečnost, že výstavou zaujal Udo Kultermanna, který o ní po návratu do Německa napsal obsáhlý článek¹⁰⁰ a zařadil jej – stejně jako Frank Popper – do svých publikací o kinetismu.¹⁰¹

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let začal Milan Dobeš předchozí témata rozvíjet v monumentálních kompozicích. Na kasselské Dokumentě IV v r. 1968 instaloval (vedle vystavených tří světelně-optických reliéfů) dvě luminodynamická prostředí, v nichž se diváci pohybovali mezi světelnými reflexy. První prostředí vytvářel objekt *Pulzující rytmus VII* (241 x

⁹⁸ Výstava Milan Dobeš: Vizuální a kinetické objekty, červenec 1966, Výstavní síň SČSP, Václavské náměstí 36, Praha 1.

⁹⁹ Jindřich CHALUPECKÝ, Milan Dobeš, in: *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 16, s. 5.

¹⁰⁰ Udo KULTERMANN, Kinetische Kunst in Prag/Der Maler Milan Dobeš, in: *Franfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 7. 1966. R. 1968 byl hostem skupiny Křižovatka na výstavě Nová citlivost.

¹⁰¹ Udo KULTERMANN, *The new sculpture/enviroments and assemblages*. Londýn 1968; Frank POPPER, *Origins and development of kinetic art*. Londýn 1968 ad.

274 x 70 cm), sestava šesti čtveřic konkávních zrcadel se světelným zdrojem, proti nimž se pohybovala zrcadlová stínítka, druhé prostředí vytvářel objekt *Pohyb*, v jehož třech konkávních zrcadlech o metrovém průměru rotovala světla.

O rok později obdržel první cenu urugujského bienále plastiky ve volné přírodě za 620 cm vysokou plastiku, kterou realizoval u dálnice v Montevideu. Silou větru se v jejích výřezech otáčely kruhové elementy, vinoucí se ve spirále kolem pomyslné vertikální osy.¹⁰² Větrem byla poháněna také kinetická plastika (400 x 300 cm), kterou r. 1970 situoval do argentinské Olavarrii.

Téhož léta získal první cenu Sochy piešťanských parkov za konstrukci jedenáctimetrové *Kinetické věže* z hliníku a železa, kterou vytvořil pro přehlídku Polymúzický priestor.¹⁰³ Její tři patra červených a žlutých křídel, zrcadlících se navíc ve vodní hladině Váhu, roztáčelo proudění vzduchu. V noci byla věž obohacena o luminodynamický program: jednak byla sama osvětleným objektem, jednak vysílala k nebi program *Pulzující rytmus XXII*, svazky světelných paprsků, jejichž projekce vytvářela rozměrné luminodynamické prostředí. Svou světelnou koncepcí nabízí objekt srovnání s obdobnými projekty Nicolase Schöffera, propojením prvků světla a pohybu s umístěním nad hladinou řeky s navrhovanou instalací Zdeňka Pešánka *K nové epoše* z let 1958 – 1959 [obr. 44 a 45]. Podle Ľubora Káry byla Dobešova „Kinetická věž citlivou volenou a výrazovo pôsobivou priestorovou sponou v krajine, Pulzující rytmus odhmotňoval materiálnu konštrukciu, zhmotňoval čas, vytváral kontinuitu a diskontinuitu farebnej hudby foriem. V aleatórnej väzbe poézie a techniky, a v polohe: homo ludens a jeho vzrušený svet.“¹⁰⁴

¹⁰² K účasti na I. bienále kultury pod širým nebem jej pozvalo urugujské Ministerstvo kultury a Národní galerie v Montevideu. Bienále se zúčastnil mj. Gyula Kosice, Nicolas Schöffer a Pierre Restany. Více: Jozef RUTTKAY 1994 (cit. v pozn. 96), s. 170 - 173.

¹⁰³ Plenérová výstava Polymúzický priestor s podtitulem Socha – objekt – svetlo – hudba byla podle Ľubora Káry „pokusom vytvorit' plenérovú výstavu v dôslednej spolupráci s hudbou a so svetlom, vyvolať tvorbu nových diel podľa celkového projektu expozície a riešiť ich pre konkrétne miesta parkového prostredia ako aj časti mestského priestoru. Zapojiť pritom do súhry rôzne umelecké obory, predovšetkým hudbu, poéziu, film, architektúru a prispievať tak experimentálne k tvorbe múzického životného prostredia, priestoru nových poetických kvalít.“ *Milan Dobeš - Piešťany 1970*. Katalog výstavy. Slovensko 1972.

¹⁰⁴ Ibidem.

Pro Expo '70 v Ósace autor vytvořil virtuální luminodynamické prostředí *Hra svetla a tvarov* [obr. 46].¹⁰⁵ Diváci se v něm tentokrát nepohybovali, ale sledovali jeho proměny jednotlivými průzory šestihranného kubusu jako v kaleidoskopu: „...v šiestich ramenách plastiky sa odohrávalo šesť samostatných, rozdielnych programov sledovateľných cez priezory. V každom ramene sa rozvíjala pre diváka nevídaná magická produkcia. Jednotlivé programy vzbudzovali vo vnímateľovi rôzne emócie: mohli ho naladiť optimisticky, lyricky, melancholicky. V plastike pracovalo pätnásť ukrytých elektrických motorov, množstvo rôznych reflektorov, skladby optických šošoviek, hranolov, zložitých pohyblivých farebných filtrov atď.“¹⁰⁶

Další příležitost autorovi přinesla spolupráce s hudebním tělesem American Wind Symphony Orchestra,¹⁰⁷ jehož dvě skladby doprovázel r. 1971 během turné po USA. První luminodynamickou složku zkomponoval k *Pittsburgh overture* od Krzysztofa Pendereckého, druhou ke skladbě *Concerto for percussion* japonského skladatele Toshira Mayuzumiho. Na přání organizátorů seděl autor během koncertu za řídicí aparaturou a aktuálně ji ovládal.

Po návratu do vlasti na sklonku roku 1971 jej čekaly postihy v podobě nepsaného zákazu výstavní činnosti doma i v zahraničí.¹⁰⁸ Svou tvorbu

¹⁰⁵ V současné době je plastika umístěna v městském parku v Tokiu.

¹⁰⁶ Jozef RUTTKAY 1994 (cit. v pozn. 96), s. 174.

¹⁰⁷ Nabídku získal Milan Dobeš díky objektu *Hra svetla a tvarov*, jehož prostřednictvím si v Ósace všiml jeho tvorby ředitel orchestru. Více: Jozef RUTTKAY 1994 (cit. v pozn. 96), s. 174 - 175.

Na spojitost Dobešova luminodynamického doprovodu hudby s principem barevného klavíru upozorňuje Jiří ZEMÁNEK, Od luminodynamismu k médiu videa, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 538.

¹⁰⁸ Samostatnou výstavu mu uspořádal až r. 1982 rodný Přerov v Muzeu J. A. Komenského. V rámci kolektivních prezentací se po r. 1972 mohl účastnit pouze výstav užitého umění a grafiky - r. 1976 výstavy v žilinském HI-FI klubu, výstavy Slovenská tapisérie na hradě Červený kámen, VIII. celoslovenské výstavy užitého umění a průmyslového výtvarnictví v bratislavském Domě umění a r. 1977 výstavy současného slovenského umění na zvolenském zámku.

V roce 1973 mu režim znemožnil účast na kongresu AICA v Záhřebu, kam alespoň zaslal text své přednášky *Svetlo ako výtvarný materiál* [textová příloha 8.6.].

v normalizačních letech proto zaměřil jednak na optické koláže, jednak na práce ve veřejném prostoru, které se v sedmdesátých letech staly téměř jediným způsobem jeho veřejné prezentace.¹⁰⁹ V optických kolážích se zaměřil na prolínající se vrstvy dvou lineárních kreseb, které při pohybu diváka vytvářejí pohyblivý obraz, ve strukturálních optických kolážích pracoval s vizuálními efekty tvarované reflexní fólie.

Ve veřejném prostoru realizoval interiérové objekty, ve kterých ale dynamickou složku uplatňoval spíše výjimečně, jako např. v případě luminodynamického objektu ve vestibulu kina našeho velvyslanectví ve Stockholmu r. 1972, objektu v hotelu Kyjev v Bratislavě a objektu *Veda – technika* v Domě vědeckých pracovníků SAV ve Smolenicích r. 1973, objektu *Pocta technickému pokroku* v Domě techniky v Bratislavě r. 1976, objektu v zotavovně ROH v Liptovském Jánu r. 1977, tří objektů v bývalém obchodním domě Prior v Bratislavě r. 1978 a reliéfu v hale léčebného ústavu v Turčianských Teplicích r. 1984.

R. 1973 vytvořil také dva nerealizované projekty situované do volné krajiny: landartový projekt *Svetlo – voda – svetlo* a architektonický projekt *Pocta T. A. Edisonovi*. V prvním projektu využívá osvětlený reliéf zčeřené vody, který se odráží na projekční ploše v podobě plátna zavěšeného nad hladinou řeky. „Pod šírým nebom, uprostred tmy, sa odvíja svetelný príbeh, plný kontrastov. Poézia svetla a pohybu sú tu späté tak tesne ako živly a prírodné sily.“¹¹⁰ Základem druhého projektu je monumentální klenba tyčící se nad kruhovou mramorovou základnou. Luminodynamická hra je založena na stejném principu jako v pozdějších variantách *Pulzujících rytmů*: vrchol klenby uzavírá konkávní zrcadlo, osvětlované pulzujícím světelným zdrojem, který je zavěšen pod ním; odražené paprsky mají vytvářet světelnou hru nejen na mramorové bázi, ale v celém prostředí vymezeném klenbou, jehož částí se stávají i diváci. „Myslím, že Edison mal pre poéziu svetla väčší význam ako

¹⁰⁹ Ve veřejných zakázkách, především v realizacích vitráží, kterým se věnoval už od r. 1959, řešil podobné problémy jako ve volné tvorbě: využití transparence světla, jeho lomu a reflektování okolního prostředí.

¹¹⁰ Jozef RUTTKAY 1994 (cit. v pozn. 96), s. 110.

mnohí dobyvatelia, politici a mocnári. Na počesť tohto veľkého objaviteľa a básnika by som chcel vytvoriť pamätník, ktorý by bol oslavou elektrického svetla, svetla našej civilizovanej hemisféry, svetla, ktoré slúži pokroku ľudstva a poézii...“¹¹¹ R. 1888 Milan Dobeš publikoval manifest *Dynamický konstruktivizmus*, založený na syntéze formy, pohybu a svetla.

Od devadesátých letoch pokračuje v práci s reflexní fólií. Vytváří z ní vlnité reliéfy, které odrážejí jeden nebo více barevných segmentů, často linií. Při pohybu diváka tak vzniká pomalu se rozlévající barevná plocha, která připomíná plazmu [obr. 47].¹¹²

¹¹¹ Ibidem, s. 113.

¹¹² R. 1991 bylo založeno bratislavské Múzeum Milana Dobeša, zaměřené na konstruktivistické a neokonstruktivistické tendence. Centrem stálé expozice je Dobešova tvorba (grafika, koláže i luminodynamické objekty), doplněná sbírkou světového neokonstruktivismu, která vznikla výměnou děl mezi Milanem Dobešem a řadou slovenských, českých i světových umělců, s nimiž udržoval styky. Ve výstavní síni proběhla jednak výstava 33 protagonistů historické avantgardy, jednak individuální výstavy světových osobností (Josef Albers, Max Bill, Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Bruno Munari, Michel Seuphor ad.). *Katalog Múzea Milana Dobeša*. Bratislava 2004, nestránkováno.

4.1.3. mobily Jiřího Nováka

Také Jiří Novák (1922), jehož generace byla zatížena klasickým sochařským školením,¹¹³ se začal - inspirován výstavou Expo '58 v Bruselu - intenzivněji zabývat tématem pohybu a hledáním nových materiálů.¹¹⁴ Od hlíny a kamene přešel už na konci padesátých let k práci s kovem. Zpočátku vytvářel konstruktivní objekty z tyčoviny a kovových plátů, které začal později tvarovat do uzavřených forem.

Narozdíl od Dobešových skleněných či kovových objektů, které reflektují světlo nebo samy pulzují podobně jako některá díla Nicolase Schöffera, jsou mobily Jiřího Nováka založeny většinou na calderovském principu, vycházejícím ze zákonů tektoniky a rovnováhy břemene zavěšeného těsně nad těžištěm. Z Calderovy a Arpovy tvorby zřejmě čerpal také inspiraci pro harmonické tvarosloví jednotlivých elementů, ať už organického, nebo aerodynamického, které je zvláště patrné v jeho plastikách s dobově aktuálním tématem kosmismu,¹¹⁵ např. v návrhu na dětskou atrakci *Kosmodrom* [obr. 48] z první poloviny šedesátých let.

Hledání tvaru jej přivedlo k experimentům s umělou hmotou. Využíval ji nejprve v návrzích, jako v návrhu mříží z PVC *Voda* [obr. 49] a *Vzduch* z r. 1958, 14 x 80 cm, nebo návrhu plastiky z kovu a polyesteru *Rychlost* z r. 1959 [obr. 50], výška 70 cm, potom i ve finálních objektech. V městském prostředí uplatnil pravděpodobně jako první v tehdejší Československu umělou pryskyřici r. 1965 v nedochované *Fontáně s jeřábem (Pták)*, umístěné v parku na Tylově náměstí v Praze – Vinohradech. Plastické, organické tvary mobilních

¹¹³ Jiří Novák absolvoval studia u Jana Laudy a Karla Pokorného, založená především na sochařské technologii. Podle vlastních slov věděl, že nechce jít cestou tzv. sorely, nevěděl ale, jakým směrem tvorbu obrátit.

¹¹⁴ Výstavu navštívil spolu s Vladimírem Janouškem, jehož socha *Hudba* byla instalována v závěru expozice československého pavilonu.

¹¹⁵ 4. října 1957 vypustil Sovětský svaz do vesmíru Sputnik 1, první umělou družici Země. Událost vzbudila velký zájem sdělovacích prostředků – zprávy o Sputniku se pak objevovaly téměř denně až do 3. listopadu téhož roku, startu Sputniku 2 se psem Lajkou.

prvků zhotovoval i z kovu díky technologii, při které železné nebo měděné pláty nafukoval pod velkým tlakem.

Druhým pólem Novákovy tvorby jsou geometricky konstruované objekty, vzniklé aditivním slučováním jejich jednotlivých prvků. Rozdílnost obou přístupů je vidět na jedné straně na příkladu *Mobilu* instalovaného na Světové výstavě Expo '67 v Montrealu, jehož měděné lopatky z organicky tvarovaného plechu se pomalu pohybovaly v samostatných rytmech za pomoci elektromotoru, na druhé straně na příkladu geometricky pojatého mobilu *Strojek* z r. 1965 [obr. 51], kde stejný zdroj energie pohybuje ostře řezanými tvary lopatek.

Do pohybu své plastiky začal uvádět – nejen za pomoci elektromotoru, ale především využitím větrné či vodní energie – už počátkem šedesátých let.¹¹⁶ Často vytvářel kovové mříže a mobily s pohyblivými prvky, které se otáčejí kolem svých vertikálních či horizontálních os, u některých objektů dokonce simultánně v obou směrech či valivým a zároveň otáčivým pohybem. Větrm byla poháněna mobilní plastika *Světlo a stín* z r. 1961 (1962) [obr. 52], umístěná před kruhovým kinem tehdejšího Parku kultury a oddechu Julia Fučíka (dnešní pražské Výstaviště). Plastikou z umělé pryskyřice a železa, vysokou přibližně 4 metry, tvořila otáčivá srpkovitá tělesa, nasazená v místě svého těžiště na kuličková ložiska. Jindy, jako např. ve *Sluneční fontáně* (*Sluneční déšť*) z let 1965 – 1966 [obr. 53], v. 185 cm propojil sluneční hodiny se systémem lopatek - kyvadel poháněných deštěm, „která klesají vahou napršené dešťové vody, zatímco sluneční světlo putuje po číselníku, propouštěno přesně proříznutými a ‚synchronizovanými‘ otvory. Celá tato poetická hra na mechaniku nebe a země je řízena zásadami plastické konstrukce, založené na rozmanitých principech tektoniky, balance, váhy apod.“¹¹⁷

R. 1969 vytvořil v rámci liberecké přehlídky Socha a město '69 skupinu mobilních objektů *Motýlí křídla* [obr. 54] z kovu a laminátu, na jejichž štíhlých, organicky tvarovaných soklech vysokých 5,5 m se pohybují drátěné konstrukce křehkých motýlů. Plastiky byly umístěny spolu s kamennou *Bránou snů* Evy

¹¹⁶ První mobilní objekt zhotovil ale už r. 1958.

¹¹⁷ Jiří PADRTA, Konstruktivní tendence, in: *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 6 – 7, s. 331.

Kmentové (s nímž spolupracoval r. 1970 také na mobilním objektu *Kompozice*) v libereckém parku na tehdejší Leninově třídě.¹¹⁸

Řadu svých objektů – včetně objektů kinetických – situoval do veřejného prostředí, často na nových pražských sídlištích, především ve spolupráci s architektky Alešem Bořkovcem a Vladimírem Ježkem. Roku 1970 byla osazena fontána na sídlišti Prosek a mobilní plastika *Dálky* na sídlišti Novodvorská [obr. 55]. Tvoří ji pět štíhlých vertikálních segmentů z kovových plátů, vyrůstajících ze dna obdélníkového bazénku. Každý ze segmentů obtáčí kovová sféra, uváděná do pohybu závanou větru. V r. 1971 instaloval *Zahradu* na střeše tehdejšího Federálního shromáždění a r. 1972 ve spolupráci s Valeriánem Karouškem plastiku na Evropské třídě. Od sedmdesátých let se Jiří Novák věnuje restaurování soch.

Řada jeho plastik chátrá, řada jich byla z veřejného prostoru odstraněna a zničena. Snad se alespoň některé dočkají rekonstrukce a opětovné instalace.

¹¹⁸ Park před pavilonem Bytex na tehdejší Leninově, dnes Masarykově třídě, byl součástí Libereckých výstavních trhů. Díla obou autorů byla zrestaurována r. 2005.

4.1.4. cykloty a konstrukce Vratislava Karla Nováka

„Mezi konstruktivistickou analýzu forem, ironickou narážku na techniku a snahu dotknout se člověka a zvířít“ zařadil tvorbu Vratislava Karla Nováka (1942) Jan Sekera.¹¹⁹

Ke konstruktivistickým objektům, v nichž studoval pohyb, se autor obrátil v druhé polovině sedmdesátých let. Důležitým aspektem zprvu tvarově jednoduchých prvků byl jejich pohyb po podložce. Roku 1979 představil na své první samostatné výstavě v Divadle v Nerudovce *cykloty*, drobné objekty z oceli, v nichž uplatňuje valivý pohyb.¹²⁰ Jejich těla, tvořená kovovými koly a osami, k nimž jsou přivařeny další prvky nejčastěji ve tvaru tyčí a kroužků, jsou uvedena prvotním impulzem divákovy ruky do pohybu sice cyklického, ale nikoli plynulého. Naopak svůj pohyb postupně zpomalují a zase zrychlují, stáčí jeho dráhu nebo sebou trhají. Pohyb *Cyklotu se třemi krátkými nožičkami* z r. 1979 [obr. 56], 9 x 6,5 x 21 cm zbrzdí vždy jedna nožička – kolečko, které zůstává pozadu, *Tříkolka* z r. 1977, ø 10 cm se musí ve chvíli, kdy se osa malých koleček dostává do spodní části kola velkého, dokonce vrátit o kus zpátky. V cyklotu *Brejličky* z r. 1978, 7 x 16 cm autor minimalizoval konstrukční prvky na pouhé dvě obruče spojené dvakrát zalomenou osou [obr. 57]. Mezi kola některých *cyklotů* vkládal také kovové rastry, které při pohybu vytvářejí efekt moaré, jako např. v *Matraci* z r. 1977, v. 6 cm, ø 12 cm [obr. 58] nebo v *Můrce se dvěma křídly* z r. 1977, 20 x 12 x 20 cm [obr. 59].

Ve stejné době vznikaly – tehdy ovšem veřejně neprezentované – *alegorické vozy*, narážející na politickou situaci, jako *Alegorický vůz – sovětská verze* z r. 1977, 16 x 25 x 40 cm, posouvající pomocí hodinového strojku dvojici svých ručiček - plexisklový srp a kladivo, nebo *Tleskací vozík* z téhož roku, 40 x 31 x 28 cm, jehož plexisklové dlaně se stále znovu rozpráhují a přibližují s každým otočením kol a hřídelí [obr. 60]. *Sluneční vůz* z r. 1988, koncipovaný pro Saharu, už skrývá namísto ironie hlubší obsah – laserovým paprskem

¹¹⁹ Jan SEKERA/Alena KŘÍŽOVÁ, *Zveřejnění*. Katalog k výstavě Českého muzea výtvarných umění v Karolinu. Praha 1993, s. 5.

¹²⁰ *Cykloty*, Divadlo v Nerudovce, Nerudova 23, Praha 1, 8. – 19. srpna 1979.

namířeným proti zrcadlovým sestavám vzbuzuje představu indiferentního prostoru pouště, ve kterém jen stěží nalézáme orientační bod.

Z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pocházejí *valítka*, drobné, ale kompaktní kinetické objekty, minimalistické svým tvarem, demonstrováním způsobem pohybu i názvem. *Valítka s kuličkou* z r. 1979, 3,5 cm, \varnothing 9 cm je vysoustružená ocelová obruč, dostatečně široká, aby mohla jednak sama vykonávat valivý pohyb, jednak v sobě nést kuličku, která je zmítána dvěma fyzikálními silami - přitažlivostí a setrvačností [obr. 61]. *Kužel s koulí* z r. 1980, 8 cm, \varnothing 18 cm je ocel vysoustružená do podoby komolého kužele s konkávně probranou horní plochou, v níž krouží kulička až do úplného ustálení na dně výdutě [obr. 62]. Na podobném principu je založen *Kužel s kužílkem* ze stejného roku, 8 cm, \varnothing 18 cm, kde se ve výduti většího kužele valí menší těleso, kopírující svou podstavou její obvod. Rozměrnější obdobou uvedených děl je dřevěný objekt *Koule*, \varnothing prstence 200 cm, \varnothing koulí 80 a 100 cm, realizovaný r. 1978 v Restauraci mladých v Jablonci nad Nisou.

Na *cykloty* a *alegorické vozy* navazují vozítka větších rozměrů, která se už neposouvají po klikaté dráze nekoordinovanými pohyby, ale podobná válcovacím strojům si hřmotně razí cestu vpřed a zároveň často vykonávají nesmyslný, zbytečný pohyb, jako *Pošuk vlajkohonosný* z r. 1988, 360 x 200 x 310 cm, roztáčejíci na dlouhém rameni vlajku. V té době se v některých z nich ještě výrazněji projeví živočišné rysy, které byly patrné už v pohybech a názvech *cyklotů* (*Cyklot se třemi krátkými nožičkami*, *Můrka se dvěma křídly* aj.). *Cípokřídlec sosákovitý* z r. 1988, 400 x 700 x 500 cm, realizovaný pro výstavu Forum '88 v Pražské tržnici, mává za jízdy čtveřicí igelitů, evokujících křídla hmyzu nejen vizuálně, ale také svým zvukem.

Vedle toho začal autor na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vytvářet konstrukce, ať už pouze naznačující možnost pohybu, nebo pohyb skutečně vykonávající. Některé zůstaly v návrzích, jako mobilní plastika v Jablonci nad Nisou - Mšeně z r. 1979, mobily pro libereckou pobočku České státní pojišťovny z r. 1982 nebo *Vstupní brána* pro brněnský autodrom Velké ceny z r. 1987 [obr. 63], plánované rozměry 19,5 x 8 x 6,6 m. Její subtilní červeno-bílou konstrukci měly tvořit dva trojúhelníkové útvary, kola a stožár se startovacím praporkem opisujícím lemniskátu, křivku ve tvaru ležaté osmičky o

délce čtrnáct metrů. Nedošlo ani ke zhotovení objektu *Laserová děla*, navrženého pro hotel Atrium Praha [obr. 64].¹²¹

Jiné mobility Vratislav Karel Novák realizoval - ve spolupráci se statiky a dalšími odborníky - v exteriérech i interiérech, často v oblasti severních Čech. Mimo jiných objektů se r. 1980 podařilo na budově Českého telekomunikačního úřadu v Ústí nad Labem instalovat objekt *Křídlo* a o rok později v tehdejší sídle pražského Domu techniky mládeže na Národní třídě *Mobil* [obr. 65].¹²² V *Kývači*, v. 18,8 m umístěném r. 1984 na sídlišti v Jirkově, se objevuje motiv kyvadla, ke kterému se autor vrátil o několik let později v *Metronomu* (24,55 x 7 x 4,65 m) v Praze na Letné. Objekt, který byl v rámci Všeobecné československé výstavy osazen r. 1991 na místo bývalého Stalina pomníku, lze vnímat nejen jako symbol časomíry, ale spolu s Janem Křížem jako „připomínku toho, že se věci stále mění a že střídání protiv je logickou součástí svobodného života. Přestane-li se stěelka kyvadla pohybovat a zůstane stát v poloze levé či pravé, nutně to v nás vzbuzuje vnitřní neklid a obavy, poznamenané léty neblahé zkušenosti totality.“¹²³ R. 1988 byla na břehu přehrady u Jablonce nad Nisou ukotvena kovová plastika *Udice – Pocta Karlu Hubáčkovi*, v. 4,5 m [obr. 67], ve které se také objevuje motiv rovnováhy. R. 1986 vznikla mobilní kovová plastika *Delta* (v. 11 m, délka strany trojúhelníku 7,26 m), umístěná u stejnojmenného střediska na pražském sídlišti Dědina. Konstrukce deltoidu, který svým tvarem skutečně připomíná písmeno řecké abecedy a zároveň tělo deltaplánu, se ve větru pomalu kývala, a navíc otáčela drobnými vrtulkami [obr. 66]. Pro Domov duchodců v Praze – Hájích vytvořil r. 1989 kinetickou plastiku *Plašismrt*, 5,6 x 10 x 9,6 m.

Kromě monumentálních exteriérových mobilů Vratislav Karel Novák vytvořil i drobnější díla určená do veřejného interiéru, např. válec *Kinetické plastiky* (80. léta), který ve spolupráci s Karlem Hubáčkem volně zavěsil nad schodiště Kulturního domu v Teplicích, *Mobil* ve skleněných sloupech

¹²¹ Autor návrhy prováděl v modelech, které dokumentoval na snímcích fotografovaných z pohledu proti nebi nebo nízkému horizontu.

¹²² DTM, Národní třída 28, Praha 1; plastika byla zlikvidována spolu se zrušením střediska.

¹²³ Jan KŘÍŽ, in: *Identifikace. Vratislav Karel Novák*. Katalog k výstavám v Oblastní galerii v Liberci, Muzeu skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou a Galerii N v Jablonci nad Nisou. Liberec 2007, s. 10.

pražského Grill baru Lucerna nebo dřevěný mobilní reliéf pro základní školu v Litoměřicích, oboje r. 1984.

Od konce osmdesátých let začal realizovat své objekty i v zahraničí - r. 1989 umístil dvě volné kinetické plastiky v objektu Bauhausu v německé Dessavě a o rok později dvě kinetické plastiky na československé výstavě Civilizace, pořádané v Hanoji.

Vratislav Karel Novák přispěl také k experimentům s umělými světelnými zdroji. Roku 1985 umístil do areálu elektrárny Prunéřov osmnáctimetrovou kinetickou *Světelnou plastiku*, kterou tvořily dva nakloněné ocelové tubusy – vnější v podobě konstrukce, vnitřní v podobě válce se sto padesáti naprogramovanými neonovými trubicemi. Luminodynamismus pak rozvíjel od počátku devadesátých let, kdy svoji tvorbu posunul ke složitějším objektům na elektrický pohon, ve kterých uplatňuje také zvuk. Do *Kinetického objektu se zvukovým a světelným programem*, 9,25 x 12 x 7,5 m, realizovaného pro expozici Československa na Světové výstavě Expo '92 v Seville, zakomponoval hudbu Michala Pavlíčka.

4.1.5. stroje a strojky Václava Jíry

Jinak přistupoval k pohybu Václav Jíra (1939), který se ve své tvorbě zaměřil na bizarní stroje a strojky sestavené z technických součástí vyřazených přístrojů, vykonávající mnohdy komický nebo dokonce absurdní pohyb. Jeho mobily poháněné nejčastěji motorkem bychom mohli zařadit do dadaistické linie počínající ne-li Duchampovým ready-made *Kolo bicyklu* z r. 1913, který lze vnímat jako protest proti tradiční plastice, potom jistě jeho *Rotujícími skleněnými deskami* z r. 1920 a *Rotoreliéfy* z r. 1935, Calderovým *Cirkusem* z r. 1926 a pokračující stroji Jeana Tinguelyho a jeho následovníka Bernharda Luginbühla.

Šedesátá léta byla dobou návratu k ready-made a rozvoje asambláže, odrážejícími každodenní realitu. První strojky sestrojil Václav Jíra v roce 1961, kdy byl na výstavě *Objectmakers* v Los Angeles pojmenován směr, mající protějšek v jeho tvorbě – junk art, umění odpadu, předjímané mj. asamblážovými objekty Sama Roddii *Watts Towers*, které sestavoval z nalezeného materiálu od počátku dvacátých let do r. 1954. Styčné body s Jírovou tvorbou lze spatřit také v evropském hnutí přinášejícím další interpretace ready-made, nového realismu, mj. v *akumulacích* Fernanda Armana nebo v *Césarových kompresích*.¹²⁴ Ani s evropským uměním tohoto druhu, ani s uměním na americkém kontinentě tehdy ovšem neměl příležitost udržovat jakékoli kontakty. Podle vlastních slov se s tvorbou Jeana Tinguelyho blíže seznámil až po výstavě svých mechanismů v pražské Galerii na Karlově náměstí v roce 1967.¹²⁵

¹²⁴ V poslední době začal Václav Jíra některé ze svých mechanismů lisovat, jak sám říká, především z důvodu nároků na skladování. Výsledné objekty, přibližující se autorovým schematickým malbám strojů, jsou jakousi zhuštěnou alternativou jejich předchozí, trojrozměrné podoby.

¹²⁵ Na tvorbu Jeana Tinguelyho jej upozornil ale už poté, kdy vytvořil první objekt, Zdeněk Sýkora, se kterým se už v mládí přátelil a díky němuž začal pronikat do výtvarné tvorby. Udržoval kontakty také s dalšími lounskými výtvarníky, Kamilem Linhartem a Vladislavem Mirvaldem, a osobnostmi, které byly v šedesátých a sedmdesátých letech spojeny s Galerií Benedikta Rejta – Janem Sekerou a Josefem Hlaváčkem.

Materiál nalézá na skládkách vyvezeného odpadu a odložených strojů a přístrojů, jejichž součásti jej inspirují svou funkcí nebo tvarem k tomu, aby je použil v nových vzájemných souvislostech. Některé, jako hodinové strojky, šicí stroje, motorky z vysavačů, ventilátorů, stěračů nebo fénů vnášejí do jeho objektů pohyb, zprostředkovaný také systémem řemenicových převodů či ozubených soukolí. Jiné prvky objekt obohacují o různé zvuky (vedle zvuků vydávaných chodem samotného mechanismu), další jsou pasivními, ale stejně důležitými částmi, dotvářejícími jeho podstatu – rastr mříže se stává křídlem *Ikara* z r. 1962, 170 x 70 x 70 cm [obr. 68], hadice od pračky vlnící se žížalou. Prostředí skládek jej navíc inspirovalo nahodilými sestavami vrstev ústřížků železných drátů, mnohdy korodujících a bizarně zdeformovaných, kovových prutů, mříží a dalšího materiálu, určeného k zániku.

Na počátku dlouhé řady jeho mobilů byl prý ale doma nalezený mechanismus automatického pianina, jehož součástky mu posloužily k sestavení strojků, které „malovaly“ absurdním způsobem absurdní obrazy.¹²⁶ Patří k nim i *Antistrojek* z r. 1967, 15 x 90 x 40 cm [obr. 69], jehož píšťala plní vzduchem nafukovací balónek s barvou a pudrem až do chvíle, kdy balónek praskne a barva vytvoří na rotujícím papíře gestickou kompozici, vynořující se z pudrového obláčku. Prvek nástroje, který zanechává stopu na papíře, se objevuje po celou dobu Jírovy tvůrčí činnosti. V *Pisálkovi* z r. 1962 rozdechvívá proud vzduchu z motoru rozšroubovaného vysavače brk namočený v razítkovací barvě, který vytváří lineární kompozice napodobující ručně psané písmo [obr. 72], *Šimlovník* z r. 1965, v. 175 cm (už svým názvem naráží na úřednický aparát) popisuje brkem nekonečnou papírovou roli a zároveň razítkuje zvonem na čištění odpadů list papíru.¹²⁷

I v dalších objektech jsou čitelné dobové konotace – *Rušička* z r. 1969, v. 183 cm je pojízdný objekt smontovaný z množství radiosoučástek

¹²⁶ Do počátků autorovy tvorby spadá také *Myslicí stroj*, který použil ve svém filmu *Případ pro začínajícího kata* z r. 1969 Pavel Juráček.

¹²⁷ V současné době zapojuje do kreslicích strojků také složitější techniku: *Malovací Honda Gold Wing*, vystavená v pražské Nové síni r. 2000, byla napojená na mechanismus roztírající barvu po dlouhém pásu papíru, *Malba letadlem* uskutečněná o dva roky později byla už výtvarnou akcí, jejímž výsledkem je obraz o rozměrech 150 x 307 cm vytvořený litím barvy během letu.

propojených dráty, vydávající navíc zvuky dobře známé každému, kdo v té době poslouchal Svobodnou Evropu nebo Hlas Ameriky [obr. 73]. Zvuk má důležité místo i v jiných objektech – *Datel* z r. 1964, v. 180 cm dostal jméno podle cvakání hodinových strojků z rozebraných budíků, ze kterých je smontován [obr. 74], fontána *Oktíbolz* o výšce 360 cm instalovaná r. 2003 v Lounech u Žatecké brány skutečně zlobila (název je třeba číst pozpátku) své okolí zvuky, které vydávalo každé zapadnutí kola do kovových zubů. Zatímco *Oktíbolz* je skutečnou fontánou poháněnou vodní energií, ostatní jmenované strojky, které určitou činnost parafrázuji nebo zesměšňují (případně vykonávají činnost nesmyslnou), oživené až intervencí diváka spouštějícího motorek, tleskajícího nebo otáčejícího soukolím, naplňují „principy charakterizující šedesátá léta, totiž otevřenost díla, jeho procesualnost, princip participace diváka atd. [a] ještě princip zastřešující: anticipující hledání a demonstraci svobody (ve společenské praxi zatím nedostupné) a hledání a demonstraci nespoutané hravosti, která svobodou je a ke svobodě vede.“¹²⁸

Na počátku sedmdesátých let práci na strojích přerušil a až do poloviny deváté dekády, kdy na ni opět navázal, se věnoval malbě, která tvoří jejich protějšek.

Geometrické kompozice strojů (původně olejomalby, v posledních letech akryl), vzniklé přenášením často zvětšených šablon nalezených součástí na plátno, jsou protějšky jeho asamblážových mobilních objektů.¹²⁹ Pojímá je buď jako plány konkrétního stroje, nebo naopak jako kompozice nerealizovatelných mechanismů. V prvním případě šablony do plochy obrazu cíleně kopíruje, v druhém případě je obraz tvořen principem náhody, který šabloně určuje místo, kam dopadne, a stejným způsobem jí přisuzuje barvu z autorova vzorníku. Multiplikací, protínáním a překrýváním prvků se obraz znečitelňuje a ze stroje se stává abstraktní kompozice. Právě v těchto typech obrazů se – byť okrajově – dotýká problému času. Jejich spletitá kompozice

¹²⁸ Josef HLAVÁČEK, Krásné staré stroje Václava Jíry, in: *Václav Jíra*. Katalog k výstavě konané 1. 12. 2001 – 27. 1. 2002 v Galerii Benedikta Rejta v Lounech, nestr. Louny 2001.

¹²⁹ Vedle obrazů s náměty strojů se autor od věnuje také krajinomalbě. Je spojena s jeho malířskými začátky, kdy absolvoval několik krajinářských kurzů u Martina Salcmána spolu s Otou Slavíkem, Vladislavem Mirvaldem a Kamilem Linhartem.

pomalu, téměř organicky narůstá, ale může i mizet opětovným přemalováním prvků novými vrstvami, procesem připomínajícím mizení předmětů na skládce pod nánosy dalších součástí. Procesem postupného mizení procházejí v poslední době také lineární kompozice multiplikovaných šablon, které autor v delších časových odstupech obtahuje fixem a vystavuje působení světla.

4.1.6. *variabilny Radoslava Kratiny*

Naopak z racionality konstruktivismu a geometrické abstrakce vycházela tvorba člena Klubu konkrétnistů Radoslava Kratiny (1928 – 1999). Ve svých variabilních strukturách usiloval „o racionální konstruování geometrických tvarů a těles, umožňujících mechanický pohyb, a dochází-li k podobnosti s přírodou, je tomu proto, že celý svět je založen na stejných fyzikálních zákonech. Takže dochází-li k pružícímu vychýlení a sestava tyčí připomíná stvoly, způsobuje to v obou případech zákon zemské přitažlivosti, jemuž je stejně podřízena vegetace jako svět neživé přírody. [...] geometrie je jednou z kvalit, na jejichž principech je založen celý vesmír. Geometrická tělesa umožňují v mechanickém světě skladebnost a otočnost svými základními tvary, ale také vlastnosti geometrie určují jasný, čitelný řád, z něhož plynou estetické zážitky.“¹³⁰

K *variabilům*, jak své objekty nazýval, Radoslav Kratina dospěl přes experimentální grafiku, frotáže a akumulace běžných předmětů, k jejichž tvorbě jej inspirovala návštěva přehlídky neoficiálního českého moderního umění.¹³¹ Uplatňoval v nich natrhanou lepenku, mačkaný papír, úlomky gramofonových desek, kusy překližky, žiletky, korkové zátky, zápalky apod., ze kterých vytvářel kompozice seriálním řazením prvků [obr. 75]. Později (inspirován tiskovými štočky – nízkými reliéfy lepenými před tiskem na karton) fixoval předměty na pevných podložkách do reliéfních struktur, řazených do cyklů.¹³² Jeden z nich, cyklus kompozic z vypálených zápalek *Transformovatelná struktura* [obr. 76], jej r. 1964 přivedl k zapojení pohybu: „Zápalky orientované do hloubky rámečku vytvářely blok, jehož povrchem, čely zápalek, bylo možné lehce pohybovat a zatlačením nebo vytlačováním snadno plasticky měnit povrch struktury. Takto

¹³⁰ *Objekty - R. Kratina*. Katalog výstavy Muzea Českého ráje v Turnově. 1990, nestr.

¹³¹ Přehlídka neoficiálního českého moderního umění na zámku v Rychnově nad Kněžnou r. 1963.

¹³² Kromě geometrických kompozic a plastik pracoval na počátku šedesátých let s prvky náhody také v kompozicích z lité sádry, odkapávané barvy a jiných tekutých či sypkých materiálů, které jej zaujaly svou proměnlivostí. Ani v nich se ale nepřibližuje osobně laděné informální tvorbě.

samovolně, bez převzetí odjinud, mi pohyb vyplynul z pracovních postupů a nasměroval můj další vývoj od stabilních struktur k objektům s možným pohybem.“¹³³ Je ovšem třeba zdůraznit, že ačkoli do Kratinovy tvorby vstoupil kinetický prvek, jeho cílem byl vždy statický stav objektů a pohyb vnímal pouze jako prostředek přestavby struktury do nové podoby.¹³⁴

V prvních *variabilech* uplatňoval ještě spotřební předměty, vedle zápalek např. korkové zátky [obr. 77], ale v průběhu druhé poloviny šedesátých let zhotovoval *variabilily* výhradně z dřevěných elementů ve tvaru válečků, kvádrů, kostek nebo tyčinek. Zpočátku je pojednával barevně (v kontrastních kombinacích černé a bílé, jindy červené a bílé, modré a bílé, modré a žluté nebo v kombinacích přírodního a mořeného dřeva), aby zdůraznil a někdy i rozšířil možnosti proměn objektu.

V recenzi výstavy v Alšově síni z r. 1970 Vlasta Čiháková ale už konstatuje překvapení „ortodoxním obratem k bílé barvě, pomocí níž [R. Kratina] obohacuje objekt o kontrast osvětlených a stínových plošek jeho jednotlivých částí. Tento záměr navíc podtrhává jejich vertikálním nebo horizontálním uspořádáním uvnitř objektu.“¹³⁵ Vedle skládání variabilních dřevěných prvků do mřížky skutečně preferoval principy vertikality nebo naopak horizontality, které zpočátku zdůrazňoval i v názvech objektů, jak je patrné z dále jmenovaných *variabilů* (v některých případech i uvedením konkrétního principu v závorce za názvem díla, který je často velmi lapidární).

Nejčastěji řadil dřevěné prvky na vertikální osy. Navlékal na ně buďto opět vertikálně orientované podlouhlé tyčinky kulatého i pravoúhlého profilu, např. v objektu *Čtyři pole otočná* z r. 1967, 156,5 x 64,5 cm, nebo horizontálně orientované tyčinky či válečky, jako v objektu *Sto sedm bílých tyčinek*

¹³³ Objekty - R. Kratina 1990 (cit. v pozn. 130).

¹³⁴ Rozdílnost pojetí pohybu u Radoslava Kratiny a Milana Dobeše je patrná, porovnáme-li jejich vnějškově podobné, průčelně řešené objekty: zatímco Dobešovy *Vertikálne premeny štvorcov* z r. 1964 se - poháněny elektrickým motorkem - otáčejí a divák sleduje jejich proměny jako spojitý proces, ve kterém se vždy znovu skládají do stejných obrazců, Kratinův objekt *Válečky na ose* z r. 1967 je skládkou čekající na zásah diváka, který ji transformuje stále do jiných podob.

¹³⁵ Vlasta ČIHÁKOVÁ, Demartini, Kratina, in: *Výtvarná práce 1970*, č. 13, s. 4.

(*horizontálně*) z r. 1967, 142 x 55 cm, *Válečky na ose (vodorovně)* z r. 1967 [obr. 78], 157 x 57,5 cm nebo *Šest os* z r. 1966, 71,5 x 20 cm, objektu situovaném tehdy spíše výjimečně do volného prostoru.

Méně často autor užíval systém horizontálních os. Navlékal na ně různě modifikované krychle, jejichž strany seřezával, opatřoval vrypy, černo-bílou strukturou apod., takže připomínaly grafickou strukturu, jako např. v objektu *20 x 6 krychlí* nebo v *Přesuvných hranolech se šikmým zářezem* z r. 1966, 39 x 39 cm [obr. 79 a 80].

Zvláštní skupinu variabilů tvoří husté struktury dřevěných prvků poddávajících se pohybu dlaně, jako je tomu např. v *Bílém reliéfu* z r. 1969 o rozměrech 91 x 64 x 14 cm [obr. 81]. Eliminoval v nich barevnost a nechal vyniknout plasticitu celku, jehož prvky zaklesnuté háčky nebo zavěšované na horizontálních osách v některých případech pokračují v pohybu započatém divákem do té chvíle, než se opět ustálí, a přibližují tak *variabilly* kinetickým plastikám.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let začal vedle dřeva, které později opustil, pracovat s kovem. *Variabilly* z duralu, železa, mosazi nebo alumina, které leštil, chromoval nebo nikloval, jsou založené na náročnějších mechanických funkcích, jako spojování článků závity nebo čepy uloženými ve středu i mimo něj [obr. 82 - 84]. To přineslo jednak zmenšení měřítka objektů a nové možnosti pohybu, na druhé straně ale ztrátu jejich rustikálního charakteru. Prvky kovových objektů už nejsou provlečeny osou, ale samy často tvoří pomyslnou osu, která se v kloubech ohýbá, otáčí nebo vysouvá směrem vertikálním, horizontálním a navíc diagonálním. Možnosti vytváření různých variant se rozrostly natolik, že se kovové struktury *variabilů*, které mohou ve složené variantě klamně působit jako minimalistické objekty, začínají v interakci s divákem chovat jako rostoucí, ohýbající se nebo rotující organické struktury [obr. 85].

Radoslav Kratina se tvorbě *variabilů* věnoval do konce života. Často se vracel ke staršímu tématu, které se v novém objektu snažil ztvárnit jinak – vyjadřoval je v jiném materiálu, posouval je barevně, tvarově, rozváděl je do prostoru nebo minimalizoval. Např. motiv čelně orientovaných prvků sevřených rámem uplatnil vedle původní *Zápalkové struktury* z r. 1964 během

sedmdesátých let v *Transformovatelné struktuře z jehel*, v niklových *Černých zásuvných hranolech*, v železných *Plechách na úhlopříčnu v rámu* nebo duralových *Kosených válcích v rámu* [obr. 86]. „Svůj program jsem omezil výlučně na objekty s možným pohybem, ale monotematicnost se snažím překonat širokým repertoárem konstrukcí s posuvným pohybem, otočností, nastavováním a přemísťováním detailů. Zdánlivě neširoký rejstřík pohybu rozšiřují kombinační možnosti, disponování počtem elementů různých délek, průměry a profily těles, která dělím nejrůznějším způsobem...“¹³⁶

¹³⁶ *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let.* Katalog k výstavě ČMVU ve Valdštejnské jízdárně. Praha 1993, s. 105.

4.1.7. Jan Wojnar: materiál v pohybu

Tématem pohybu se zabývá ve svých objektech, konceptuálních dílech, fotografických sériích a fotogramech Jan Wojnar (1944), působící v Třinci. Jeho objekty jsou podobně jako objekty Kratinovy otevřeným dílem, ožívajícím teprve divákovým zásahem, v případě Wojnarových objektů je však divák aktivizován jemnějším způsobem. Vytvářel je od poloviny šedesátých let, tedy paralelně s R. Kratinou, jehož v té době ale ještě neznal.

V tzv. *sáčkovém umění* užíval už od počátku sedmdesátých let umělou hmotu. V igelitových sáčcích z r. 1971, o rozměrech 30 x 20 cm mohl divák pohybovat pískem, drceným polystyrénem, filmem z kamery, nastříhaným negativem či různě potištěným igelitem.

V tomtéž roce vznikaly také *Silonové kinetické básně*, 30 x 20 cm, psané černým propisotem či tuší na transparentní fólii, místy prořezanou a částečně připevněnou k podkladu. Přejíždíme-li – jako při čtení básně – prsty po „textu“ tvořeném v jedné básni písmeny, jindy číslicemi, tušovými kačkami apod., proměňuje se spolu se svým stínovým obrazem vrženým na bílou plochu podkladu. Jinou variantou silonových básní jsou nařezané proužky fólie buďto potištěné propisotovými texty volně umístěné v rámu, nebo v rámu napjaté, provlečené polystyrénovými písmeny. V obou případech texty v průvanu vibrují, a tím opět vrhají pohyblivé stíny, tentokrát na stěnu [obr. 87 a 88].

Od roku 1968 začal Jan Wojnar užívat také sypký materiál, nejprve sůl a cukr, potom křemičitý písek. Zpočátku své *Přesýpací básně* umisťoval do igelitových sáčků, později do zasklených schránek, jejichž černé reliéfní dno tvoří překážky toku sypké hmoty. V roce 1970 vymodeloval v *Hladové básni* [obr. 89] reliéf dna otiskem jídelního příboru do sádky, v jiných *Přesýpacích básních* z té doby (nadále v kontejnerech o rozměrech 30 x 30 x 2,5 cm) se objevují – v souvislosti s hnutím *Nové citlivosti* - otisky kuchyňských formiček, razítek písmen, rukou, chodidel apod. V osmdesátých letech přešel v modelaci reliéfu od otisků v sádře k drobným předmětům lepeným na karton.

V *Přesýpacích básních* z roku 1984 [obr. 90 a 91] jsou to např. napínáčky, kancelářské svorky, patentky, později těstoviny, jako nudle, mušle, hvězdičky aj. Užíval i členitější předměty, které vytvářely vyšší reliéf a umožňovaly větší

setrvačnost pohybu sypkého materiálu (v té době už písku) – ve stejném roce např. mačkanou záclonovinu, ale i přírodniny, jako větvičky, šišky apod. Koncem osmdesátých let podle vlastních slov dospěl k rozhodnutí omezit reliéf na černý papír (dosud asambláže vytvářející reliéf načerno barvil), který přehýbal, prořezával a vyklápěl; užíval také vlnitou lepenku. Počátkem následujícího desetiletí zhotovil *Přesýpací básně* zavěsitelné na stěnu, kde se písek drží na horizontálních ploškách reliéfu. Od záměru ale upustil a vrátil se k původním interaktivním objektům, které podobně jako jeho jiná díla vybízejí k účasti diváka. Kromě vizuální stránky obsahují ještě složku zvukovou; pohyb sypké hmoty po různých reliéfech – od počátku devadesátých let geometrických - vytváří nejen rozmanité obrazce, ale i různě zní.

Na principu narůstání tvaru při listování jsou založeny Wojnarovy *Autorské knihy*. V sedmdesátých letech vznikaly volněji uspořádané kompozice, např. *Variabilní kniha* z r. 1970, v jednom bodě sešité kartony ve tvaru soustředěných kružnic, jejichž rozevíráním se pohybuje i motiv otisku dlaně. V následujícím desetiletí autor vytvářel často monochromní *knihy* o rozměru 15 x 21 cm: *Knihy hudební představy* z r. 1980, ve které se střídají měkké a tvrdé prvky, *Knihy geometrického útvaru* z r. 1983, ve které narůstá do prostoru krychle, *Knihy tří linií* z r. 1984, *Knihy syntetického ptáka* z r. 1985, vytvářející stylizovanou vlaštovku apod.

S tématem pohybu jsou spojené i Wojnarovy *Objekty k zavěšení* z r. 1978 [obr. 92] a konceptuální fotografie z osmdesátých let, doplněné přesnými verbálními záznamy akcí. *Pět ohlédnutí při výstupu* z r. 1984 popisuje následovně: „Autor se přibližuje k zvolenému cíli. Před započítím akce provedena první expozice směrem na cíl a druhá směrem o 180° opačným. Takto se postupuje ve zvolených intervalech až k dosažení cíle. Při zpracování pozitivů je sled a organizace snímků zachována, nejsou prováděny výřezy.“ K propojení fotografického média s kresbou dospěl autor v souboru *Diagramy*, ve kterých se ke sledovanému předmětu přibližuje, obchází jej nebo mívá. V *Diagramu přibližování* z r. 1981 pořizuje během chůze směrem k dopravní značce čtyři fotografie, z nichž potom skreslí obrysy značky do jedné kresby - diagramu. V *Diagramu míjení* z téhož roku prochází kolem restauračního stolu a do diagramu skresluje virtuálně se pohybující spojnice jeho nohou.

Významná je bezesporu Wojnarova experimentální fotografická tvorba, jíž se věnoval v sedmdesátých letech. Ve svých *Autofotogramech* (většina pochází z r. 1977) totiž očistil techniku *rayogramu* od všech vnějších prvků a posunul jej tak na jeho samotnou hranici, kdy je podstata fotogramu obsažena v samotném principu jeho vzniku, tedy v záznamu tvůrčího procesu na fotografický papír. Postupným rozkládáním – a osvětlováním – ohýbaného a překládaného fotopapíru dociluje geometrických stínovaných kompozic, rozbalováním zmačkaného fotopapíru vznikají při osvitu tónované skvrny připomínající krystalické útvary, vyklápěný (protrhaný či prostříhaný) papír vrhá na zbytek plochy negativní, bílé stíny [obr. 94].

4.2. přesahy kinetismu

Problému pohybu se v průběhu šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let více či méně dotkla celá řada dalších československých umělců. Mnozí z nich byli členy Klubu konkretistů,¹³⁷ jehož program s procesualitou výtvarného díla, které mělo narušit, resp. ovlivnit tradiční schéma vnímání, do jisté míry souvisel. Napomáhalo tomu svými proměnami – variabilitou nebo plynulým pohybem, odehrávajícími se v ideálním případě za divákovy spoluúčasti. Ostatně nabízená manipulace s jinak figurálními objekty byla jedním ze způsobů, kterým komunikovali s divákem i autoři mimo Klub konkretistů.

Pro některé umělce byl kinetismus epizodní záležitostí, objevující se v určité fázi jejich vývoje, další se jím zabývali paralelně s jinou oblastí své tvorby. Část umělců věnujících se op artu v některých dílech přesáhla onu vágní hranici mezi oběma směry a pronikla do oblasti virtuálního kinetismu. Část umělců se jej dotkla v rámci konceptuální tvorby, část umělců myšlenku pohybu pouze nastínila, a přesto je v jejich tvorbě cítit proudění energie, pnutí, sílu.

Manipulovatelným objektem se snad nejsystematičtěji zabýval **Viktor Hulík** (1949), který od poloviny sedmdesátých let zapojoval diváka do tvorby obrazové struktury svých *hýbačů*, *kývačů*, *posouvačů*, *svěšovačů* a *převěšovačů*, v nichž se dotýká vztahu řádu a chaosu. Zpočátku měla ale jeho tvorba ještě figurativní charakter. Obrazovou strukturu začal narušovat okolo r. 1984 roztočením rotoru, jehož pohyb znesnadňoval čitelnost obrazu [obr. 95]. V *posouvačích*, vznikajících od poloviny osmdesátých let, upevňoval na pevný podklad pohyblivé prvky, založené na principu skládacího metru. Využil je i v reliéfních kolážích, představujících statický obraz – fotografii přírody, která je divákem následně destruována, až se rozpadne na řadu pravidelných geometrických útvarů (*Velký zvešřivač* z r. 1990, 178 x 178 cm).

¹³⁷ Kromě Radoslava Kratiny k nim z dále jmenovaných autorů patřili Juraj Bartusz, Štefan Belohradský, Jiří Bieleckí, Anton Cepka, Václav Cigler, Jiří Hilmar, Dalibor Chatrný, Zdeněk Kučera, Jaroslav Malina a Rudolf Valenta.

Až počátkem devadesátých let dospěl ke geometricko-konstruktivní podobě svých objektů, založených na nastavitelnosti jednotlivých prvků upevněných – někdy i v několika vrstvách – k podložce pomocí šroubů, okolo kterých se otáčejí. Umožňuje tím divákovi dekomponovat geometricky uspořádaný celek (objekty nazývá *Geo-posouvače*), směřující k minimalismu tvarovému a po r. 2005, kdy pracuje jen s černou, bílou a šedou, i barevnému [obr. 96].

Zájem o geometrické tvary a jejich průniky souvisel v díle **Zdeňka Kučery** (1935) se zásahy do prostoru, které vedly k minimalistickým variabilním strukturám, jako byl *Pětídílný variabil* z r. 1974 [obr. 97]. Manipuloval s nimi, podobně jako s Kratinovými *variability*, divák a podobně jako Kratinovy kovové *variability* byly tvořeny z opakujících se identických kovových prvků.

S aktivizací diváka počítal před polovinou sedmdesátých let ve svých *rotačních plastikách* také **Juraj Bartusz** (1933). Oproti objektům jiných autorů vycházela jejich konstrukce z Bartuszova zájmu o problematiku momentu rychlosti. Tvořila je osou provlečená vrstva plochých kovových útvarů s výřezy, jejichž posouváním divák měnil vzhled celku [obr. 98]. V jistém smyslu se jedná vlastně o virtuální objekt, vznikající v naší mysli jako souhrn jednotlivých prvků. Na počátku sedmdesátých let autor inicioval matematický přepočít obrysově křivky rotující figury, což mu umožnilo v této oblasti dále experimentovat.

Štefan Belohradský (1930) navozoval zdání virtuálního pohybu průniky čistých geometrických tvarů (původním vzděláním byl architekt) ve svých objektech z betonu, duralu, hliníku, oceli a barevného plexiskla. Koncem šedesátých let u některých z nich využil ke zvýraznění jejich konstruktivní povahy pohyb, založený na různých faktorech – na proudění větru, elektrické energii nebo dotyku ruky. Pro interiér Československého pavilonu na Světové výstavě Expo '70 v Ósace vytvořil mobil *Slnko nádeje* [obr. 99].

V duchu konstruktivismu vytvářel od druhé poloviny šedesátých let kinetické objekty založené na samovolném pohybu také **Anton Cepka** (1936), jehož hlavním oborem byla šperkařská tvorba. V jejich konstrukci, tvořené podobně jako autorovy šperky z kovových mřížek a kruhových tvarů, je patrná inspirace létacími stroji, radary, satelity, anténami a jinými technickými předměty. Některé navrhoval jako součást veřejných exteriérů - *Kinetická*

plastika na dětském hřišti Bratislava – Prievoz z r. 1967, *Kinetická plastika* Agrokomplexu Nitra z r. 1971 ad. [obr. 100 a 101].

Virtuální pohyb najdeme v dílech **Vladislava Mirvalda** (1921 – 2003) a **Jiřího Hilmara** (1937). První jmenovaný, kterého Jan Sekera označil jako „jednoho z nejsamostatnějších a nejoriginálnějších představitelů tohoto směru umění,¹³⁸ zkoumal od první poloviny šedesátých let ve svých geometrických kresbách vztahy mezi pozitivními a negativními plochami, střídajícími se podle stanoveného pravidla. Zatímco jeho postupem času stále jemnější *Cylindrické aperspektivy*, *Undulační válce*, *Válcová moaré* a další cykly do jisté míry navozují dojem prostoru nebo pohybu [obr. 102 a 103], *Optické reliéfy* Jiřího Hilmara, které vytvořil nedlouho před svou emigrací do SRN v r. 1969, jsou virtuálně kinetickými reliéfy, vzbuzujícími dojem vlnění nebo záření. Tvoří je nízký reliéf s opakujícími se, postupně deformovanými kreslenými prvky nebo prvky prostříhanými do papíru. Jeho nedílnou součástí je i vržený stín [obr. 104 a 105].

Diváka vybízeli k účasti na výtvarném díle svými *Objekty, s nimiž se má zacházet* a *Objekty, které se mají měnit*, sériemi vzniklými mezi lety 1970 a 1980 - částečně tedy už v emigraci, kam odešel r. 1974 - také **Rudolf Valenta** (1929). Svou podstatou, kterou je záznam pohybu při divákově manipulaci s objektem a skládání jednotlivých prvků do určitých souvislostí, se jeho projev už blíží konceptualismu, stejně jako *Prostorové situace*, působí na další smysly diváka. V nich uvádí do pohybu železné pruty, ale také je rozeznává a zvuk slyší zpětně z reproduktoru. R. 1976 vytvořil ve spolupráci s Petrem Sedgleyem multimediální *Labyrint* umístěný v berlínském studiu Bethanien, světelně-zvukovou instalaci z vysokých průsvitných paravánů, která reagovala na hlasy a dotyky příchozích.

Stanislav Filko (1937), jeden ze zakladatelů slovenského konceptuálního umění, který emigroval r. 1982, vedle jiné tvorby konstruoval v druhé polovině šedesátých let objekty a prostředí, do kterých zakomponoval i soudobá média. V *Univerzálním prostředí* z let 1966 – 1967 uplatnil umělé světlo, rozhlas, diaprojekci a zrcadlovou podlahu, tvořící ve výsledku syntézu

¹³⁸ Jan SEKERA, *Racionalita poesie aneb poesie racionality*, in: *Poesie racionality*. 1993 (cit. v pozn. 136), s. 32.

všech složek, vzájemně se prostupujících a ovlivňujících. V rámci mezinárodní přehlídky Danuvius '68 vytvořil další syntetické prostředí, *Katedrálu humanizmu*, v němž použil obdobné prostředky, a r. 1970 *Kosmos*, vystavený na VI. Bienále mladých umělců v Paříži.

Tím je blízký **Alexovi Mlynářčikovi** (1934), vůdčímu představiteli skupiny VAL (Voies et Aspects de Lendemain), tíhnoucímu ve svých projektech – vedle mnoha jiných aktivit – také k multimediální tvorbě. Do výtvarného umění uvedl už koncem šedesátých let zvukový objekt, který se stal o dvě desetiletí později (tedy v průběhu osmdesátých let a hlavně v letech devadesátých) rozšířeným modelem výtvarně – hudebních aktivit. R. 1969 realizoval ve Vysokých Tatrách akci *Trenie* (hudební složku vytvořili M. Adamčiak a R. Cyprich) a *Flirt slečny Pogany* (inspirovaný Constantinem Brăncușim), prostředí z multiplikovaných ovoidů, rozeznávajících a kolébajících se s každým dotykem kolemjdoucího (zamýšlel je na náměstí sv. Marka v Benátkách, realizováno bylo v milánské galerii Apollinaire).¹³⁹ R. 1970 vytvořil projekt *Tri grácie* (R. Cyprich) v rámci bratislavského Otevřeného ateliéru. Téhož roku se vrátil k tématu ovidu jako součásti vizionářské architektury v projektu *Akusticon* (Viera Mecková a Miroslav Filip), osmnáctimetrového objektu reagujícího na pohyb diváka světelným a zvukovým děním, který je podle autora „kinetickým koncertním sálem nebo lépe řečeno programovým hudebním nástrojem.“¹⁴⁰ R. 2000 byl realizován pro Národní galerii v Praze pod názvem Objekt *Akusticon – pocta Miroslavu Filipovi*.¹⁴¹

Huga Demartiniho (1931) zaujala přibližně v roce 1966 reflexe okolního prostředí v zakřivených chromovaných objektech, na jejichž povrchu vznikaly vzájemným zrcadlením s každým pohybem diváka stále nové – a neuchopitelné – virtuální plastiky, jako v *Konkávních a konvexních variacích z r. 1966* [obr. 106] nebo *Akcích v krajině* z r. 1968.¹⁴² Jak podotkl Josef Hlaváček,

¹³⁹ Motivu ovidu v umění je věnována studie František ŠMEJKAL, Kosmické vejce, in: *Umění* XXIII, 1975, s. 226 – 258.

¹⁴⁰ Idem, s. 255.

¹⁴¹ Objekt realizovali Federico Díaz, Marcel Vojanec, Ladislav Drahoš a Petr Zima.

¹⁴² Funkcí světla se zabývá v článku *Světlo a sochařství* Josef Hlaváček, sledující mj. změny ve vnímání sochy, vyvolané reflexními či transparentními materiály jejího povrchu. Vysoce

zatímco evropská plastika expanduje do prostoru, Demartiniho sférická zrcadla vtahují okolí – včetně diváka - do sebe.¹⁴³ Jeho konkávní a konvexní zrcadla, která seriálně řadil do kompozic v různých kombinacích, se chovají podobně jako statická konkávní zrcadla Milana Dobeše, narozdíl od nich ale reflektují okolní prostředí bez dalšího elementu, který je do jejich výdutě vsazen a celou ji ovládá.

V souvislosti s prchavostí virtuálního obrazu jsou Demartiniho zrcadlovým objektům blízké jeho *Demonstrace v prostoru* z r. 1968 - podobně neuchopitelné, nepřetržitě se měnící prostorové útvary, objevující se v okamžiku mezi vyhozením různých geometrických útvarů a jejich pádem.

Jan Wagner (1941) konstruoval od r. 1962 mechanické objekty, v nichž leckdy popíral původní účel jejich mechanismů - byly sice formálně a funkčně zcela dokonalé, ale vykonávaly nesmyslné nebo komicky komplikované činnosti, jako *Automat na medaile* z r. 1962, *Automatický zapalovač* nebo *Přístroj na prodej zápalek*, oba z r. 1967 [obr. 108 a 109]. V sedmdesátých letech objekty oživil barevnými složkami simulujícími chemické děje a později i zvukem, jiné obohatil pod vlivem rozvíjející se elektroniky o předstíraná světelná čidla, jako např. cyklus *Rádíí* v průhledných plexisklových kontejnerech (*Biochemické relaxační rádio* z r. 1977). V mnohých se zároveň s tématem stroje objevuje i biomorfni tematika, kterou rozvíjí v cyklu *Biochemie XX. století*. R. 1988 zrekonstruoval pro Galerii hlavního města Prahy objekt Zdeňka Pešánka *Film* (v. 70 cm) z r. 1928.

Jiří Bielecki (1929) začal s pohybovými prvky experimentovat při převádění motivů užité grafiky, kterou se zabýval jako návrhář interiérového vybavení, do volné tvorby v prostoru. Své *gravitamobily* (*gravitability*) z prořezávaného papíru a později z pružnějších a poddajnějších plastických hmot či zrcadlových fólií, připomínající vzdouvající se organické útvary,

lesklý povrch „uvádí okolí do díla, nahrazuje chiaroscuro ostrými světly a lomenými stíny, které překrývají obraz okolí, deformuje zároveň šalebně reflektovanou skutečnost a vytváří fiktivní, mnohoznačný svět.“ Díla složená z většího množství zrcadlových ploch charakterizuje jako „nemilosrdně dezintegrující [divákův] obraz“, zároveň ale hovoří o tom, že „mizí stará bariéra mezi objektem a divákem a čas a prostor okolí vstupují do díla a neustále je obnovují. Téhož lze dosáhnout tím, že sochu samu uvedeme do pohybu.“ Josef HLAVÁČEK, Světlo a sochařství, in: *Výtvarné umění XVIII*, 1968, s. 246 – 248.

¹⁴³ Josef HLAVÁČEK, *Hugo Demartini*. Praha 1991, s. 52.

zavěšoval volně do prostoru, kde reagovaly na pouhý lehký závan vzduchu rozprouděného divákem. Už samotné názvy objektů odkazují na motiv levitace a gravitace, např. *Vznášení* nebo *Stříbřitě zelený gravitabil*, 120 x 90 cm, oba z r. 1968 [obr. 110]. Objekty, které nechal v některých případech pohybem vzduchu volně rotovat, jako *Snoubení* nebo *Bílá rotace*, 70 x 58 cm, obě z r. 1968, vstupovaly navíc do vzájemné interakce a nabízely divákovi měnící se průhledy.

Ve své mnohostranné tvorbě se **Dalibor Chatrný** (1925) snad nejvíce dotkl tématu pohybu v reliéfech, objektech a akcích experimentujících s magnetickou energií. Už v r. 1963 vznikaly jeho reliéfy z železných pilin, shlukujících se do proměnlivých obrazců v závislosti na poloze magnetů, jimiž pohyboval po druhé straně kovové desky divák. V *Ruce s magnetem a železnými pilinami* z r. 1974 [obr. 111] už jde o prostorový útvar, který vizualizuje toky energie, podobně jako tomu je v Malichových energetických siločárách.¹⁴⁴

Drátěné objekty **Karla Malicha** (1924), „dynamické prostory neviditelných energií,¹⁴⁵“ vznikaly od počátku sedmdesátých let. Jsou to záznamy proudící energie a přírodních sil, jako větru a vody, převedené pomocí drátu do prostoru, např. *Proudění* z r. 1973 [obr. 113] nebo komplikovanější plastika *Světlo II* z r. 1977, 60,5 x 143 x 55 cm, které předjímal už koncem předešlé dekády v konstruktivistických objektech motivem spirály (*Kruhová spirála* z r. 1968). Jindřich Chaloupecký hovoří o Malichově kinestetickém těle, které se rozpíná všemi směry a kde se mezi hmotou těla a nesmírností prostoru nerozeznává.¹⁴⁶ Dokládá to fotografií ze sedmdesátých let, která ukazuje pohled do umělcova ateliéru s množstvím zavěšených drátěných objektů s motivem spirály a protínajících se linií a křivek.

Zatímco tvorba Karla Malicha je zaměřena meditativně a – i svými rozměry - intimně, monumentální krajinné objekty **Aleše Veselého** (1935)

¹⁴⁴ V této souvislosti se nabízí srovnání s výtvarnými experimenty Davida Borianiho, který mj. r. 1960 vytvořil *Modulární magnetický povrch*, zasklený kruhový kontejner s kovovými pilinami vytvářejícími proměnlivé obrazce v závislosti na rotaci magnetu na rubu desky.

¹⁴⁵ Jindřich CHALUPECKÝ, *Nové umění v Čechách*. Praha 1994, s. 68.

¹⁴⁶ Ibidem.

vyjadřující podobné téma mají silně expresivní, dramatický charakter - objevuje se v nich motiv pružin, tíhy břemene, lability nebo napětí hmoty, např. už v r. 1968 v *Zavěšeném břemeni*, v. 280 cm [obr. 114] či *Testimonech*, v. 270 cm [obr. 115]. Motiv tenze je ještě umocněn v objektech a projektech následujících dvou desetiletí, např. v *Kružidlu* z r. 1983, a vrcholí počátkem let devadesátých.

Oživení sochařských objektů pohybem byla na konci šedesátých let – v souladu s dobovými tendencemi – jedna ze strategií komunikace s divákem **Karla Nepraše** (1932 – 2002). Narozdíl od řady tvarově a funkčně vytříbených mobilů jiných autorů, poháněných přírodními zdroji či elektřinou (a pokud člověkem, potom letmým dotykem), jsou jeho sochařské objekty těžkopádné mechanismy, vybavené klikami, šlapkami, řetězovými převody, ozubenými koly, hřídeli, šroubovicemi a jinými tradičními prvky, které převádějí lidský pohon systémem odkrytým divákovu zraku na mnohdy komický nebo nesmyslný pohyb - *Račte točit* z r. 1969 vysouvá hlavu na šroubovici, *Figurální plastika (na šlapání)* [obr. 117] točí ozubenými kolečky na svém temeni. Některé systémy, jako ve *Figuře na péra* z r. 1972, jsou dokonce záměrně nefunkční. U řady sochařských objektů se stalo téma pohybu zároveň jejich obsahem, jako tomu bylo na výstavě *Račte točit* v r. 1970. Zkušenosti s mechanismem ozubených kol získal Karel Nepraš r. 1969 na Mezinárodním sympoziu prostorových forem ve Vítkovických železárnách v Ostravě, kde vznikla *Rodina připravená k odjezdu* (zlikvidovaná v následujících letech). Ve stejné době začal rozvíjet téma pohybu v cyklu *Dialogů - Dialog IV* z let 1969 – 1970 se uskutečňuje mezi figurami prostřednictvím dvojice jejich hlav, která se na popud diváka začne valit po ozubnicích od jedné bezhlavé postavy ke druhé, v *Dialogu V* z let 1980 – 1987, v. 234 cm spolu figury komunikují už pomocí vody, která má proudit mezi jejich ústy ve vodovodních trubkách. Dialog probíhá i mezi dvojicí hlav objektu *Větší domlouvá menšímu* z r. 1970 - prostřednictvím kliky, řetězu a ozubených koleček [obr. 116].

Vladimír Janoušek (1922 – 1986) přešel na počátku šedesátých let od klasické modelační formy (studoval u Josefa Wagnera) k objektům konstruovaným z několika segmentů, do nichž později zapojil i pohyb. Od poloviny šedesátých let začal užívat pohyb kyvadel, jako ve *Věčném chodci*

z r. 1966, v. 280 cm nebo ve *Stolním kyvadle* z téhož roku, v. 80 cm. S principem kyvadla pracoval i v dalších letech – r. 1971 umístil na Kajetánské terasy v Praze kyvnou fontánu *Oblak* [obr. 118], bronzový podstavec se dvěma křídly, uváděnými do pohybu proudem vody (dnes nefunkční). Také v sedmdesátých a osmdesátých letech vytvářel kinetickou plastiku, zároveň ji ale výrazně proměnil: místo trojrozměrných soch začal pracovat s vrstveným reliéfním objektem, místo přírodních sil či energie začal při jeho proměnách počítat s divákovou účastí. *Měnitelné a vyklápací reliéfy* mohl divák upravovat pomocí přiznaných šroubů a matic nebo pantů, které samy tvoří výrazný prvek objektů, do nových siluet, jimiž reliéf zároveň naplňoval svůj obsah. Spojují v sobě závěsný obraz a plastický objekt, jehož účinek se zvyšuje v okamžiku, kdy mobilní prvky opustí rám. V první polovině sedmdesátých let se v nich ještě objevuje motiv kyvadel, byť plošných a odkazujících na určitý význam, např. v *Mracích v krajině* z r. 1974, 75 x 118 cm, v jejich druhé polovině se autor zaměřil především na loutkovitou figuru, která sebou nechala manipulovat, což - ve spojení s názvem – přinášelo zřejmé dobové konotace: *Skutečná událost* z r. 1978, 123 x 108 cm, *Ruce III – Nebe, peklo, ráj* z r. 1979, 68 x 94 cm [obr. 119] nebo *Dav* z r. 1982, 89 x 120 cm.

Další změnu přinesla první polovina osmdesátých let, kdy *měnitelný reliéf* opustil rám a stal se *měnitelnou* – volnou - *sochou*, i když stále vrstvenou z dřevěných, plexisklových, hliníkových nebo železných prvků. Opuštěním rámu a působením siluety v nich naplno vyznívají témata jako *Aseptické odnětí ruky*, 138 x 135 cm nebo *Proces*, 240 x 175 cm, obě z r. 1984 [obr. 120]. Janouškovy mobilní plastiky vrcholí měnitelnou sochou *Škrnutím pera*, 193 x 102 cm, názvem odkazující na zamítnutí umělcovy výstavy nedlouho před jeho smrtí.

Jediný, kdo v oblasti kinetického umění důsledněji pracoval se světlem - paralelně s prací designéra osvětlovacích těles a šperků - byl sklářský výtvarník **Václav Cigler** (1929), který ve své tvorbě dospěl ke koncepci, „jež rozpouští předmětnost konkrétní ve spiritualitě viděné prostorovosti“.¹⁴⁷ Vedle Milana Dobeše, Stanislava Zippeho a Alexe Mlynářčika navrhoval od počátku šedesátých let také velkorysá světelná díla zasazená do krajiny, využívající

¹⁴⁷ Arsen POHRIBNÝ 1997 (cit. v pozn. 44), s. 12.

k virtuálnímu negování objektivního prostředí skleněných a vodních prvků. Pro Světovou výstavu Expo '84 v New Orleans navrhl projekt *Voda*, duhovou stěnu na vodní mlze vycházející z perforované trubice o průměru 15 metrů, k jehož realizaci, stejně jako u projektů domácích, nedošlo [obr. 121]. V této souvislosti se nabízí srovnání s jiným dílem, ve kterém světlo vytváří pomyslné objemy – s *Fog Sculpture (Mlžnou sochou)* Fujika Nakayy, realizovanou r. 1998 na jezeře u Guggenheimova muzea v Bilbao. Na tomtéž místě byl r. 1997 instalován projekt *Fire Fountain (Ohňová fontána)* Yvese Kleina, vytvořený v letech 1960 – 1961, rok před smrtí autora, který ve svých vizích o nehmotné architektuře projektoval obydlí s transparentními zdmi vytvořenými ze stlačeného vzduchu už v druhé polovině padesátých let [obr. 122].

Významnou částí tvorby Václava Ciglera jsou i projekty pro architekturu. Za svého působení na Slovensku mezi lety 1965 a 1979 vytvořil několik luminodynamických prostředí, z nichž realizoval r. 1975 luminodynamický program Památníku SNP v Banské Bystrici (bohužel už nedošlo v tomtéž městě k uskutečnění projektu světelné plastiky na místě leteckého neštěstí, tvořené čtyřmi protínajícími se světelnými paprsky, ani o rok později na podobném principu založené plastiky určené do bratislavského Dómu sv. Martina). Na Slovensku instaloval také několik osvětlovacích těles, mj. r. 1972 luminodynamický *Světelný objekt* pro Národní divadlo v Bratislavě [obr. 123], tvořící změnami intenzity světla 2246 žárovek na svém povrchu programované obrazce, nebo r. 1975 luminodynamický strop Univerzity Istropolitana, jehož pulzy vedou návštěvníka budovou. V *Kyvadlu* z r. 1995, instalovaném na budově Digital v Praze na Pankráci, se posunul k hmotnému, v původním smyslu kinetickému objektu.

Také **Jaroslav Malina** (1944) se vedle experimentální fotografie a reliéfů, které představovaly jednu z podob op artu, zabýval luminodynamismem, jak dokládají *Luminokinetický objekt* nebo *Světelný objekt*, vzniklé r. 1974, rok před autorovou emigrací do SRN [obr. 124]. Díla vnějškově podobná Ciglerovu *Světelnému objektu* jsou ale narozdíl od něj založena na skutečném pohybu objektu, zaznamenaném ve vzduchu barevnými drahami žárovek.

Téma kinetismu úzce souvisí také se scénografickou tvorbou šedesátých let.¹⁴⁸ K projektům kinetických labyrintů-environmentů mají z nejčastěji citovaných příkladů blízko *Laterna magika*, *Polyvize* a *Polyekrán* Josefa Svobody nebo *Kinoautomat* Radúze Činčery, realizované na Světových výstavách v Bruselu a v Montrealu. S luminodynamismem souvisí také světelná scénografie, jejíž počátky sahají k Pešánkovým scénografickým návrhům Schulhoffových *Plamenů* a Burianovu Děčku s užitím Theatergraphu, předobrazu *Laterny magiky*, a jež měla pokračování v projektech Vladislava Čápa, experimentátorů s rozkladem laserového paprsku Josefa Svobody (který ovšem už v sedmdesátých letech realizoval své projekty na zahraničních scénách) a Jana Doubka, který svou tvorbu rozšířil ještě o další složky, jako holografii, diaprojekci a hudbu. V létě r. 1971 poprvé uskutečnil laserovou projekci v Třebíči a r. 1976 založil brněnskou skupinu Via Lucis, která o tři roky později realizovala luminodynamický program, instalovaný ve vstupní hale vyhlídkové věže památníku na Dukle. Téhož roku – díky předešlé práci – byl skupině zadán projekt na osvětlení Prahy pomocí tříbarevných laserů, propojujících městské dominanty. V této souvislosti se nabízí srovnání s laserovým projektem Stanislava Zippeho pro MFF v Karlových Varech v r. 1978, který byl – stejně jako projekt Via Lucis – zamítnut, a v řadě projektů dalších osobností.

Samostatným tématem je - v duchu Pešánkových vizí – přenesení divadelní scénografie do městského, resp. krajinného prostředí,¹⁴⁹ které by si

¹⁴⁸ Výtvarný a scénografický kinetismus rozlišil ve své teoretické studii Miroslav MALÍK, Vztah výtvarného kinetismu a scénografie, in: *Acta scaenographica* VI, 1965/66, s. 147 – 148.

¹⁴⁹ Zájem o téma světelné režie města a krajiny dokládá řada článků publikovaných od poloviny v časopise *Acta scaenographica* (dále jen *A. s.*), a dokonce jeho samostatné číslo: Vladimír GÖRNER, 12 let *Son et Lumière*, in: *A. s.* V, 1964/65, s. 28 – 33; Vladislav ČÁP, Slavnostní osvěcování Národního musea v Praze, in: *A. s.* V, 1964/65, s. 88 – 93; Miroslav MALÍK, Exteriérová představení typu *Light and Sound*, in: *A. s.* VII, 1966/67, č. 4, s. 67 – 73; Vladislav ČÁP, Světelná kompozice v jeskyni Mladeč, in: *A. s.* VII, 1966/67, č. 4, s. 73 – 75; Miroslav MALÍK, Expo '67, in: *A. s.* VIII, 1967/68, s. 61 – 65; Miroslav MALÍK; Československá výtvarně kinetická technika na EXPO 67, in: *A. s.* VIII, 1967/68, s. 66 - 76.

pro širší záběr – stejně jako užitý luminodynamismus obecně¹⁵⁰ – zasloužilo samostatné zpracování.

¹⁵⁰ Úvaze o užitém kinetismu se věnuje Vít HAVRÁNEK, Tvořit tvoření, in: *Akce, slovo, pohyb, prostor* 1999 (cit. v pozn. 3), s. 74.

5. závěrem

Od roku 1997, kdy byla napsána práce, na niž navazují, se uskutečnila řada výstav a projektů mapujících stav umění v šedesátých letech nebo letech normalizačních, v souvislosti s nimi byly vydány obsažné katalogy a celá řada publikací, dotýkajících se tohoto tématu. Mnoho materiálu ještě zbývá zpracovat a zhodnotit, ale mnohé dluhy vůči osobnostem našim i zahraničním byly už za tu dobu splaceny. Ještě na přelomu let 1996 a 1997 uspořádala Národní galerie v Praze retrospektivní výstavu Zdeňku Pešánkovi, která přehodnotila pohled na počátky kinetismu. K výstavě vyšel také obsáhlý katalog¹⁵¹ a byly zrekonstruovány některé nedochované objekty, jiné byly vizualizovány pomocí počítačové simulace. V roce 1997 realizovalo České muzeum výtvarných umění ve spolupráci s Rudolfem Valentou a Arsénem Pohribným výstavu Petera Sedgleye, další důležitou prezentaci kinetismu po téměř třicetileté odmlce. Ve stejném roce byla vydána publikace *Klub konkrétistů* ke třicátému výročí jeho založení.¹⁵² V letech 1999 – 2000 proběhla výstava *Akce, slovo, pohyb, prostor* v Galerii hlavního města Prahy, při jejíž příležitosti byl rovněž vydán katalog, který je obsáhlou antologií alternativní kultury.¹⁵³ Roku 2007 uspořádalo Muzeum Kampa výstavu Franka J. Maliny a vyšly také poslední díly *Dějiny českého výtvarného umění*, analyzující mj. právě dobu přelomu padesátých a šedesátých let a léta normalizační. V roce 2008 proběhla v rámci Mezinárodního trienále současného umění ve Veletržním paláci výstava *Pohyb jako poselství* (rovněž s katalogem), pokoušející se upozornit na kinetismus jako na významný směr uplatňující se nejen v umění Západu, ale i v paralelní tvorbě na Východě. Vznikly projekty typu „napříč dějinami“ – výstava *Ejhle světlo* v roce 2004 v Brně, jejíž součástí byl mj. i *Kinetismus a umění nových médií*.¹⁵⁴ Byla vydána i antologie programových a teoretických textů českého poválečného umění, připravovaná právě od roku

¹⁵¹ Jiří ZEMÁNEK 1998 (cit. v pozn. 18).

¹⁵² Arsén POHRIBNÝ 1997 (cit. v pozn. 44), s. 3.

¹⁵³ *Akce, slovo, pohyb, prostor* 1999 (cit. v pozn. 3).

¹⁵⁴ Jiří ZEMÁNEK (ed.), *Ejhle světlo*. Katalog k výstavě v Moravské galerii v Brně. Brno 2003.

1997, kdy bylo na Akademii výtvarných umění zřízeno Vědecko-výzkumné pracoviště. Také ale došlo k uzavření archivu v Kostelci nad Černými lesy, jehož budoucnost je nyní nejistá. Smutnou zprávou byl odchod Radoslava Kratiny (1999) a v posledních měsících i Josefa Hlaváčka.

Pokud je vůbec možné v poválečných dějinách našich zemí najít počátek proměny výtvarného umění a jeho vnímání, mohl by jím být rok 1958, a to nejen z hlediska umělců, kteří měli možnost navštívit Světovou výstavu v Bruselu. V té době vstoupily i do našeho sochařství nové materiály, jako sklo, zrcadla, umělá hmota, luminiscenční materiály, UV záření a neony a s nimi se odehrála proměna sochy v sochařský objekt, který už o třicet let dříve svou tvorbou ohlašoval Zdeněk Pešánek.

Výtvarné umění ale nereflektuje dobu pouze užitými materiály a technologiemi, odráží také události, které doba přináší. I v těchto souvislostech je třeba připomenout Pešánkovu meziválečnou tvorbu, která tématem letectví a kosmismu anticipovala nejen jeho vlastní objekty konce padesátých let, ale i dílo dalších tvůrců. Kosmický motiv spirály najdeme v různých podobách v tvorbě Stanislava Zippeho, Milana Dobeše nebo Jiřího Nováka, ale i u Karla Malicha, Aleše Veselého a dalších umělců. Téma kosmismu souvisí také s vizemi umělého prostředí – v projektech *Umělý vesmír*, *Umělé prostředí a Prostor s umělou beztíží* Stanislava Zippeho, v *Akusticonu* Alexe Mlynářčika, *Kosmu* Stanislava Filka nebo v širším smyslu v projektech Václava Ciglera.

Vypovídat o době mohou díla i svými názvy. Jako by jejich autorům dosavadní slovník nestačil, především tam, kde je potřeba k dotváření díla také diváka, vznikla řada nových výrazů snažících se o verbální vystižení jeho podstaty – *variability*, *gravitambily*, *rotační plastiky*, *měnitelné a vyklápěcí reliéfy*, *cykloty*, *valítka*, *hýbače*, *kývače*, *svěšovače* a *převěšovače*, *posouvače* a *geo-posouvače*. Z některých je cítit dobová narážka na proces manipulace. Názvy reliéfů Vladimíra Janouška získávají smysl teprve ve spojení s „loutkou“, kterou – proti její vůli – měníme, posouváme, vyklápíme, tedy nastavujeme do námi chtěné polohy. Dobové narážky můžeme číst i z názvů konkrétních objektů, ironizujících nebo zesměšňujících určitou situaci či instituci - *Šimlovník*, *Rušička* (Václav Jíra), *Alegorický vůz*, *Tleskací vozík* (Vratislav Karel Novák), ale zároveň sdělujících osobní, často bolestivé pocity, jako

Janouškův *Velký jezdec – Don Quijote* nebo *Proces*. Vratislav Karel Novák některými názvy upozorňuje na chybu v systému - *Cyklot se třemi krátkými nožičkami*, a podobně jako stroje Jeana Tinguelyho, i mechanismy Jírova *Antistrojku* nebo Wagnerova *Automatu na medaile* jsou parodií sebe samých.

Hlavní představitelé kinetismu v našich zemích byli příslušníky dvou generací - generace narozené během druhé světové války, která v době dospívání zažívala atmosféru liberalizace spuštěnou rokem 1956, a zároveň generace narozené ve dvacátých letech, která jako by chtěla o to rychleji dohnat, v čem jí režim – v době jejího dospívání - bránil. Obě generace kinetistů se setkávají na počátku šedesátých let.

Pokud vyjdeme z úzkého vymezení kinetismu jako luminodynamismu, musíme konstatovat, že je v našem umění doby normalizace důsledněji zastoupen jen tvorbou Milana Dobeše a Stanislava Zippeho, částečně Václava Ciglera a Alexe Mlynářčika, kteří vzhledem k nepříznivému politickému klimatu a nedostatku materiálních a technických možností navíc museli svou tvorbu často omezovat nebo řešit náhradním způsobem. K realizaci velkorysých projektů zasazených do prostředí města či volné krajiny vůbec nedošlo, s výjimkou Dobešovy Kinetické věže a jeho spolupráce s American Wind Symphony Orchestra. Podobně řada objektů Vratislava Karla Nováka, pokud bychom brali v úvahu i díla mechanická, zůstala pouze ve fázi návrhu nebo modelu. Realizovaná díla se na druhou stranu potýkají s nároky na údržbu, které jsou větší než u jiných druhů tvorby. To je jeden z důvodů, proč objekty chátrají nebo - bohužel častěji – jsou rozebrány a ztraceny.

Částečně spadá do kinetismu také tvorba několika dalších autorů, zmíněných v samostatné kapitole nazvané *kapitolou přesahů*. Vyplývá z ní, že se kinetické umění během sedmdesátých let dále diferencovalo, a především luminodynamismus se postupně slévá s dalšími přístupy do nových druhů umění, využívajících výtvarné vědy a techniky a usilujících o dematerializaci díla.

Zásadní změnu v této souvislosti znamenal nástup nových médií, jako videa, laseru, holografie, telekomunikačních systémů, robotiky a digitální

animace, které - ovšem za předpokladu, že nepracují s příběhem – užívají některé principy kinetického umění a rozvádějí je dalším směrem.

6. literatura

6.1 periodika

50 let sovětského cirkusu (neautorizováno), in: *Acta scaenographica X*, s. 101 – 105.

BENEŠ Lubomír, Je kreslený zvuk utopie?, in: *Acta scaenographica V*, 1964 – 65, č. 7, s. 122 – 125.

BRABLCOVÁ Natalie, Experimentální světy Vratislava Karla Nováka (Bruntál, Galerie V Kapli), in: *Ateliér XIII*, 2000, č. 22, s. 6.

Citlivé oko. Výstava optického umění v New Yorku, in: *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 18, s. 12.

Co je to G.R.A.V. (I. J.), in: *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 14, s. 12.

ČÁP Vladislav, Otázky nad výstavou Zdeňka Pešánka, in: *Acta scaenographica VII*, 1966/1967, č. 5, nestránkováno.

ČÁP Vladislav, Pohyb, světlo a prostor, in: *Acta scaenographica VI*, 1965/66, s. 152 – 157.

ČÁP Vladislav, Slavnostní osvěcování Národního musea v Praze, in: *Acta scaenographica V*, 1964/65, s. 88 – 93.

ČÁP Vladislav, Souhvězdí F. J. Maliny, in: *Acta scaenographica V*, 1964, s. 133 – 134.

ČÁP Vladislav, Světelná kompozice v jeskyni Mladeč, in: *Acta scaenographica VII*, 1966/67, č. 4, s. 73 – 75.

ČIHÁKOVÁ Vlasta, Demartini – Kratina, in: *Výtvarná práce XVIII*, 1970, č. 13, s. 4.

ČIHÁKOVÁ Vlasta, Kinetismus – Spektakl – Environment, in: *Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 18, s. 12.

FELIX Zdeněk, Moskevští kinetisté, in: *Výtvarná práce XIII*, 1965, č. 16, s. 6.

FELIX Zdeněk, Světlo, pohyb, barva. Poznámky k výstavě v Norimberku, in: *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 15, s. 12.

FELIX Zdeněk, Z ateliéru Jiřího Bieleckeho, in: *Výtvarné umění XIX*, 1969, s. 309 - 310, 1968, s. 127 – 128.

Frank Malina vydává časopis (J.H.), in: *Výtvarné umění XVIII*, 1968, s. 302.

GABO Naum/PEVSNER Antoine, Realistický manifest, in: *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 9, s. 428 – 430.

GADNEY Reg, An Introduction: Kinetic art, in: *Image 1965*, č. 2, s. 25 – 26.

GÖRNER Vladimír, 12 let Son et Lumière, in: *Acta scaenographica V*, 1964/65,

s. 28 – 33.

HANEL Olaf, Zippeho Áját (Liberec, Galerie Die Aktualität des Schönen), in: *Ateliér XI*, 1998, č. 1, s. 4.

HARTMAN Petr, Kinetická tvorba Zdeňka Pešánka, in: *Výtvarné umění XVI*, 1966, s. 425 – 433.

HELMS Dietrich, Zero, in: *Výtvarné umění XVII*, 1967, s. 325 – 333.

HLAVÁČEK Josef, Světlo a pohyb (Praha, GHMP, Staroměstská radnice, Stanislav Zippe), in: *Ateliér IX*, 1996, č. 15 – 16, s. 1.

HLAVÁČEK Josef, Světlo a sochařství, in: *Výtvarné umění XVIII*, 1968, s. 246 – 248.

CHALUPECKÝ Jindřich, Milan Dobeš, in: *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 16, s. 5.

CHALUPECKÝ Jindřich, Paříž 1964 - Kinetické umění, in: *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 14 – 15, s. 4 – 5.

JIROUS Ivan: Jan a Josef Wagnerovi, in: *Výtvarná práce XVIII*, 1970, č. 21, s. 4.

JIROUSOVÁ Věra, Kinetisté v moskevské Manéži, in: *Výtvarná práce XVII*, 1969, č. 18 – 19, s. 7.

JIROUSOVÁ Věra, Setkání se Lvem Nusbergem, in: *Ateliér 1991*, č. 5, s. 2.

KALIVODA František: Kinetismus Zdeňka Pešánka, in: *Acta scaenographica V*, 1964/65, s. 2 – 13.

KLIVAR Miroslav, Kinetické umění v architektuře, in: *Československý architekt*, 1990, č. 2, s. 8.

KLIVAR Miroslav, Mobilní plastiky Vratislava Nováka, in: *Architektura ČSSR*, 1987, č. 2, s. 172 – 173.

KLIVAR Miroslav, Přínos plastických hmot výtvarnému umění, in: *Výtvarné umění IX*, 1959, č. 9, s. 408 – 413.

KONEČNÝ Dušan, K současnému stavu a perspektivám kinetismu a umění nové reality u nás, in: *Acta scaenographica VI*, 1966, č. 11, s. 219 – 220.

KONEČNÝ Dušan, Mladé kinetické umění v SSSR, in: *Acta scaenographica V*, 1964/65, s. 125 – 128.

KONEČNÝ Dušan, Mladí moskevští kinetisté, in: *Výtvarné umění XV*, 1965, č. 9, s. 420 - 429.

KONEČNÝ Dušan, Problém techniky a mladé moskevské experimentující výtvarné umění, in: *Praha Moskva, revue pro československo-sovětskou kulturní, vědeckou a technickou spolupráci*, 1966, č. 2, s. 22 - 42.

KONEČNÝ Dušan, Snaha o syntézu umění, in: *Domov 1964*, č. 4, s. 51.

- KONEČNÝ Dušan, Stanislav Zippe, in: *Výtvarné umění XX*, 1970, s. 343.
- KONEČNÝ Dušan, Světlo a pohyb – zárodek nové syntézy umění, in: *Architektura ČSSR*, 1969, č. 4., s. 247 – 249.
- KONEČNÝ Dušan, U sovětských přátel I, in: *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 23, s. 3, 7.
- KONEČNÝ Dušan, Zdeněk Pešánek a kinetismus v Československu, in: *Acta scaenographica VI*, 1966, č. 11, 210 – 212.
- KOUŘIL Miroslav, 40 let kinetismu, in: *Acta scaenographica V*, 1964/65, s. 1 – 2.
- Kratinovy variabily (A. P.), in: *Výtvarné umění XVIII*, 1968, s. 127 – 128.
- KŘÍŽOVÁ Alena, Mnohostranná tvorba Vratislava Karla Nováka, in: *50. bulletin Moravské galerie v Brně*, s. 75 – 76.
- KULTERMANN Udo, Kinetische Kunst in Prag/Der Maler Milan Dobeš, in: *Franfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 7. 1966.
- LÉVÉQUE Jean-Jacques, Galerie Denise René, in: *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 21, s. 8 – 9.
- MALÍK Miroslav, EXPO 67, in: *Acta scaenographica VIII*, 1967/68, s. 61 – 65.
- MALÍK Miroslav, Exteriérová představení typu Light and Sound, in: *Acta scaenographica VII*, 1966/67, č. 4, s. 67 – 73.
- MALÍK Miroslav, Vztah výtvarného kinetismu a scénografie, in: *Acta scaenographica VI*, 1965/66, s. 147 – 148.
- MALÍK Miroslav, Vztah výtvarného kinetismu a scénografie, in: *Acta scaenographica VI*, 1965/66, s. 147 – 148.
- MALÍK Miroslav; Československá výtvarně kinetická technika na EXPO 67, in: *Acta scaenographica VIII*, 1967/68, s. 66 – 76.
- MALINA Frank Joseph, Electric Light as a Medium in the Visual Fine Arts: A memoir, in: *Leonardo*, 1975, č. 8, s. 109.
- MALINA Frank Joseph, Kinetic Painting: The Lumidyn System, in: *Leonardo*, 1968, č. 1, s. 25.
- Manifest kolektivu ruských kinetistů Pohyb, in: *Výtvarné umění XVII*, 1967, s. 464 – 465.
- Nová díla Radka Kratiny (kvr), in: *Výtvarná práce XVII*, 1969, č. 1 – 2, s. 15.
- NUSBERG Lev, Co je kinetismus, in: *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 22, s. 9, 12.
- NUSBERG Lev, Kybernetické divadlo, in: *Acta scaenographica X*, 1969/70, nestr.
- NUSBERG Lev, O výstavě kinetického umění, in: *Acta scaenographica VI*, 1965/66, s. 148 – 149.

- NUSBERG Lev, Odvětví kinetismu, in: *Acta scaenographica* VIII, 1967/68, s. 76 – 78.
- NUSBERG LEV, Větev kinetismu, in: *Výtvarné umění* XVII, 1967, s. 454 – 463.
- NUSBERG Lev, Z myšlenek, in: *Výtvarné umění* XV, 1965, s. 429.
- Objekty - R. Kratina*. Katalog výstavy Muzea Českého ráje v Turnově. 1990.
- Od prostoru k času (výňatky z monografie „Nicolas Schöffer“), in: *Acta scaenographica* V, 1964/65, s. 17 – 19.
- PADRTA Jiří, Konstruktivní tendence, in: *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6 – 7, s. 327 – 331.
- PEŠÁNEK Zdeněk, Kinetismus, in: *Acta scaenographica* V, 1964/65, s. 2 – 13.
- PEŠÁNEK Zdeněk, Poznámky k estetice světelné kinetiky, in: *Výtvarné umění* IX, 1959, č. 5, s. 220 – 227.
- PEŠÁNEK Zdeněk, Světelná fontána, in: *Acta scaenographica* V, 1964/65, s. 121 – 122.
- PEŠÁNEK Zdeněk, Světelně-kinetická plastika, in: *Acta scaenographica* V, 1964/65, s. 21 – 27.
- PETRÁNSKY Ľudo, Polymúzický priestor v Piešťanoch, in: *Výtvarná práce* XVIII, 1970, č. 17, s. 3.
- POPPER Frank, Pohyb světla ve výtvarném umění, in: *Acta scaenographica* VI, 1965/66, s. 145 – 147.
- Pražští kinetisté debutují (neautorizováno), in: *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 25 - 26, s. 2.
- Programové prohlášení skupiny Syntéza, in: *Architektura ČSSR*, 1969, č. 4, s. 250 - 251.
- SEDLÁČEK Zbyněk, Světelné instalace Stanislava Zippeho (Praha, GHMP, Staroměstská radnice), in: *Ateliér* IX, 1996, č. 15 – 16, s. 3.
- SVOBODA Aleš, Frank J. Malina: Bod – Linie – Vesmír, in: *Ateliér* XX, 2007, č. 25 - 26, s. 1.
- SVOBODA Aleš, Milan Dobeš – Kinetic Art (Praha, Galerie Zdeněk Sklenář), in: *Ateliér* XXI, 2008, č. 11, s. 1.
- SVOBODA Aleš, Pohyb jako poselství (Praha, Národní galerie – Veletržní palác), in: *Ateliér* XXI, 2008, č. 14 - 15, s. 16.
- SVOBODA Aleš, Stanislav Zippe – Příběhy bodů (Praga, Galerie Via Art), in: *Ateliér* 2001, XIV, č. 3, s. 1.

ŠETLÍK Jiří, Dynamismus prostoru, světla a času Nicolase Schöffera, in: *Acta scaenographica*, V, s. 15 – 17.

ŠETLÍK Jiří, Zlomek pařížského podzimu, in: *Výtvarná práce* XIII, 1963, č. 25 – 26, s. 4 – 5.

ŠMEJKAL František, Kosmické vejce, in: *Umění* XXIII, 1975, s. 226 – 258.

ŠMEJKAL František, Předchůdci a předpoklady kinetismu, in: *Acta scaenographica* VI, 1966, č. 11, s. 212 – 218.

Umenie – svetlo – pohyb, in: *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 7, s. 10.

UŽDIL Jaromír, Čtvrtý rozměr výtvarného umění, in: *Výtvarné umění* XIV, 1964, č. 9, s. 61 – 68.

VACHTOVÁ Ludmila, Na okraji, in: *Výtvarné umění* XVI, 1966, s. 351.

VALOCH Jiří, Pohyb jako poselství, in: *Mouvement as a Message*. Katalog Mezinárodního trienále současného umění. Praha 2008.

ZEMÁNEK Jiří, K problematice abstraktního a kinetického umění 30. let v Čechách, in: *Ateliér* 1997, č. 3, s. 2.

ZEMÁNEK Jiří, Ke genezi kinetického umění v českém poetismu, in: *Orbis fictus. Nová média v současném umění*. Katalog výstavy Sorosova centra současného umění – Praha konané ve Valdštejnské jízdárně. Praha 1995.

6.2. knihy a katalogy

Akce slovo pohyb prostor. Katalog výstavy v Galerii hlavního města Prahy, Praha 1999.

BARVÍK Miroslav/MALÁT Jan/TAUŠ Karel: *Stručný hudební slovník.* Praha 1960.

BOIS Yve-Alain/BUCHLOH Benjamin H. D./FOSTER Hal/KRAUSS Rosalind, *Umění po roce 1900.* Praha 2007.

Cykloty Vratislava Karla Nováka. Katalog k výstavě v Divadle v Nerudovce. Liberec 1979.

ČAPEK Vítek, *Zdeněk Pešánek a diferenciacie českého výtvarného umění a kultury v 1. polovině 20. století* (diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze). Praha 1980.

Český kinetismus 60. let. Katalog k výstavě v Galerii '60/'70. Praha 1994.

Dějiny českého výtvarného umění VI/1 a 2. Praha 2007.

HARTMANN Petr, *Světelné plastiky Z. Pešánka.* Katalog výstavy v galerii na Karlově náměstí. Praha 1966.

HAVRÁNEK Vít, *Český kinetismus 1956 – 1970 a skupina Syntéza* (diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze). Praha 1997.

HLAVÁČEK Josef, *Hugo Demartini.* Praha 1991.

HLAVÁČEK Josef, *Krásné staré stroje Václava Jíry*, in: *Václav Jíra.* Katalog k výstavě Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Louny 2001.

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

Identifikace. Vratislav Karel Novák. Katalog k výstavám v Oblastní galerii v Liberci, Muzeu skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou a Galerii N v Jablonci nad Nisou. Liberec 2007.

JANOUSEK Vladimír, *Proč to dělám právě tak.* Uherské Hradiště 1995.

Jiří Novák. Katalog výstavy v Galerii Václava Špály. Praha 1964.

Josef Jíra, Jiří Novák. Katalog výstavy v Galerii mladých v Praze. Praha 1958.

JUDLOVÁ Marie, *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 – 1963.* Katalog Galerie hlavního města Prahy k výstavě v Městské knihovně. Praha 1994.

KONEČNÝ Dušan, *Hledání tvaru.* Praha 1968.

KONEČNÝ Dušan, *Kinetismus.* Bratislava 1970.

KONEČNÝ Dušan, *Moskevské kinetické umění.* Katalog k výstavě. Praha 1965.

Kratina. Katalog k výstavě v galerii Jaroslava Krále. Brno 1967.

Milan Dobeš – Dynamický konstruktivismus. Katalog k výstavě ve Slovenské národní galerii. Bratislava 1995.

Milan Dobeš - Piešťany 1970. Katalog výstavy. Slovensko 1972.

Moskevská skupina Dviženije. Katalog k výstavě v Galerii Benedikta Rejta v Lounech. Louny 1972.

Moskevské kinetické umění. Katalog výstavy v Galerii na Karlově náměstí. Praha 1965.

Mouvement as a Message. Katalog Mezinárodního trienále současného umění. Praha 2008.

Múzeum Milana Dobeša. Katalog. Bratislava 2001.

Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1995.

Objekty. R. Kratina. Katalog k výstavě v Muzeu Českého ráje v Turnově. 1990.

Orbis fictus. Nová média v současném umění. Katalog výstavy Sorosova centra současného umění – Praha ve Valdštejnské jízdárně. Praha 1995.

PADRTA Jiří, *Nová citlivost.* Katalog výstavy v Domě umění. Brno 1968.

PEŠÁNEK Zdeněk, *Kinetismus.* Praha 1941.

POHRIBNÝ Arsén (koncepce), *Klub konkretistů.* Praha 1997.

POPPER Frank, *Origins and development of kinetic art.* Londýn 1968.

Radek Kratina. Variabile. Katalog k výstavě v Galerii Z ve Vídni. Vídeň 1991.

Radoslav Kratina. Experimentální grafika 60. let a transformovatelné objekty. Katalog k výstavě v Galerii bratří Čapků. Praha 1995.

Radoslav Kratina. Katalog k výstavě v Galerii Benedikta Rejta v Lounech. Louny 1967.

RICARD Johanna (ed.), *Gruppe Bewegung Moskau.* Katalog výstavy. Norimberk 1974.

RUTTKAY Jozef (ed.), *Milan Dobeš.* Bratislava 1994.

SEKERA Jan/KŘÍŽOVÁ Alena, *Zveřejnění.* Katalog k výstavě Českého muzea výtvarných umění v Karolinu. Praha 1993.

SEKERA Jan, *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let.* Katalog výstavy Českého muzea výtvarných umění. Praha 1993.

Slezský koncept: Adamus, Klimeš, Lasota, Šigut, Wojnar. Katalog výstavy v Galerii výtvarného umění v Ostravě. Ostrava 2004.

Souborný katalog výstav Divadla v Nerudovce 1975/79. Praha 1980.

SRP Karel, *Stanislav Zippe*, katalog k výstavě GHMP na Staroměstské radnici. Praha 1996.

ŠEVČÍK Jiří/MORGANOVÁ Pavlína/DUŠKOVÁ Dagmar, *České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty.* Praha 2001.

Technický slovník naučný. Praha 2005.

The Play of Light and Shapes by Milan Dobeš. Expo 70 Ósaka. Katalog. 1970.

Václav Cigler: Realizace – projekty – kresby. Katalog k výstavě v Národní galerii. Praha 1993.

Václav Jíra. Katalog k výstavě v Galerii Benedikta Rejta v Lounech. Louny 2001.

Václav Jíra – Strojky/Machines. Katalog k výstavě v Museu Kampa. Praha 2007.

Václav Jíra – recyklace odpadu. Katalog k výstavě ve Výstavní síni Mánes. Praha 2006.

Václav Jíra. Strojky. Katalog k výstavě v Galerii Brömse. Františkovy Lázně. 2003?

Vratislav Karel Novák. Katalog k výstavě v Domě umění města Brna. Brno 1983.

Zdeněk Sýkora – obrazy. Radek Kratina – objekty. Katalog k výstavě v Atriu. Praha 1988.

ZEMÁNEK Jiří (ed.), *Ejhle světlo.* Katalog k výstavě v Moravské galerii v Brně. Brno 2003.

ZEMÁNEK Jiří a kol.: *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965.* Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1996.

7. seznam titulních fotografií

Stanislav Zippe: *Světelné konstrukce*, České muzeum výtvarných umění, 1993
luminiscenční vlákna, UV světlo

Milan Dobeš: *Pulzující rytmus*, projekce, 1968
kov, sklo, elektromotor, žárovky, 76 x 76 cm

Jiří Novák: *Motýlí křídla*, Liberec, 1969
kov, laminát, v. 5,5 m

Vratislav Karel Novák: *Metronom*, Praha – Letná, 1991
kov, elektrický pohon, 24,55 x 7 x 4,65 m

Václav Jíra: *Šimlovník*, 1965
šicí stroj, nalezené součástky, v. 175 cm

Radoslav Kratina: *Tři osy*, 1966
dřevo, aluminium, barva, 76 x 24 x 23 cm

Jan Wojnar: *Kniha tří linií*, 1984
papír, 15 x 21 cm

Naum Gabo, Antoine¹ Pevsner: Realistický manifest

V bouři našich všedních dnů,
Nad popelem a troskami minulosti,
Před bránou nenaplněné budoucnosti,
Tváří v tvář vám, umělci, malíři, sochaři, hudebníci, herci a básníci..., vám všem, jimž není jen záminkou k rozhovoru, ale pramenem skutečného vyrušení, proklamujeme své přesvědčení a své soudy.

Je třeba vyjít ze slepé uličky, v níž umění vězí již dvacet let.
Rozvoj lidského poznání, které na úsvitu našeho století hluboko proniklo do tajemných zákonů světa; rozvoj nové kultury a nové civilizace, doprovázený nebývalým (v dějinách bezpříkladným) nadšením lidových mas, které se staly pány přírodního bohatství, nadšením, které stmelilo lid; a nakonec, ale s nemenším důrazem válka a revoluce (tyto očistné proudy budoucí éry) nás přivedly k zamyšlení nad novými formami života, dnes už zrozenými a rozvíjejícími se.

Jaká je úloha umění v současné epoše lidské historie?
Má prostředky potřebné pro vznik nového velkého stylu?
Nebo se snad předpokládá, že nová epocha může přijmout nové umění, vyrůstající ze starých základů? Přes požadavky obrozujícího se ducha naší doby umění se dosud inspiruje dojmy, vnější podobu a potácí se mezi naturalismem a symbolismem, mezi romantismem a mysticismem.

Pokusy kubistů a futuristů vyprostit umění z bahna minulosti vedly jen k novým zklamáním.

Kubismus, který vyšel ze zjednodušení zobrazovací techniky, nakonec ztroskotal v analýze. Zmatený svět kubistů, svět rozložený intelektuální anarchií, nemohl uspokojit toho, kdo již uskutečnil revoluci a buduje nový svět. Můžeme se zajímat o experimenty kubistů, ale nemůžeme se hlásit k jejich hnutí, protože jsme přesvědčeni, že jejich experimenty se dotýkají pouze povrchu umění a nedosahují k jeho základům. A také proto, že si

¹ V původním znění je uveden pod křestním jménem Noton.

uvědomujeme, jak nakonec vedou jen k témuž překonanému zobrazení, k témuž překonanému objemu, k témuž dekorativnímu povrchu.

Před časem bylo možno pozdravovat futurismus jako osvěžující závan, ohlašující revoluci v umění. Za jeho zdrcující kritiku minulosti, protože ničím jiným nebylo možno zaútočit na barikády „dobrého vkusu“... K tomu bylo potřeba střelného prachu... Ale nebylo možno vybudovat umělecký systém na jedné revoluční frázi. Při zkoumání futurismu objevili jsme za jeho vnější tvář skutečnou podobu zcela všedního žvanila, čiperného demagogického chlapíka, zahaleného do cárů otřepaných průpovědek, jako je „patriotismus, militarismus, pohrdání ženou“ a obdobné provinciální fráze.

Ve sféře vlastních malířských problémů byl futurismus schopen jen znovu se pokusit o to, na čem již ztroskotali impresionisté, totiž zachytit na plátně jen vizuální reflex. Nyní všichni víme, že pouhý grafický záznam pohybu, fixovaného v jednotlivých okamžicích, nemůže pohyb znovu stvořit. Připomíná to puls mrtvého těla. Triumfem bylo pro futuristy nabubřelé heslo o „rychlosti“. Připouštíme zvučnost tohoto hesla a chápeme, že mohlo obrátit na víru i nejzatvrzejšího provinciála. Ale zeptejte se nějakého futuristy, jak si představuje „rychlost“, a již se vynoří arzenál ztřeštěných automobilů, nádraží plných skřípajících vagónů a propletené dráty, hluk a dunění ulic hemžících se vozidly..., je třeba někoho přesvědčovat, že tohle všechno není třeba k vyjádření rychlosti a jejích rytmů?

Podívejte se na sluneční paprsek... nejtichší z tichých sil, pohybuje se rychlostí tři sta tisíc kilometrů za vteřinu... pohledte na hvězdnou oblohu..., jíž paprsek prochází... a co jsou naše nádraží ve srovnání s nádražími vesmíru? Co jsou naše pozemské vlaky proti expresům galaxií?

Všechen povyk futuristů kolem rychlosti je otřepaná anekdota, ale od okamžiku, kdy futurismus prohlásil, že „prostor a čas včera zemřely“, propadl se do temnoty abstrakcí. Ani futurismus ani kubismus nepřinesly naší době to, co od nich očekávala. A kromě těchto dvou uměleckých škol nebylo v nedávné minulosti nic významného a zajímavého.

Avšak život nečeká, generace nepřestávají narůstat a my, kteří přicházíme na místo těch, kteří vešli do historie, a známe výsledky jejich experimentů, jejich omyly a realizace, my po létech zkušeností, která se rovnají staletím...

prohlašujeme... Žádný nový umělecký názor nebude schopen plnit potřeby nově se formující kultury, pokud samy základy umění nebudou postaveny na pevné půdě skutečných zákonů života. Dokud všichni umělci neřeknou zároveň s námi... Všechno je výmysl... jen život a jeho zákony jsou skutečné a v životě jenom to, co je aktivní, je nádherné, silné a správné, protože život nezná krásu jako estetické měřítko... Nejvyšší krása je skutečná existence. Život nezná ani dobro ani zlo ani spravedlnost jako měřítko morálky... nejvyšší, nejspravedlivější ze všech morálek je potřeba. Život nezná racionální pravdy jako měřítko poznání, největší a nejbezpečnější z pravd je čin.

Takové jsou zákony života. Může se umění podřítit takovým zákonům, je-li založeno na abstrakci, na přeludu, na myšlence?

My prohlašujeme... Pro nás se prostor a čas dnes znovu zrodily. Prostor a čas jsou jediné formy, na nichž spočívá život, a na nich musí tedy stavět i umění.

Státy, politické a ekonomické systémy pomíjejí, ideje se vyžívají v náporu věků... ale život je silný a roste a trvá dá ve své reálné kontinuitě.

Kdo nám ukáže životnější formy, který velký člověk nám dá pevnější základy?

Kde je génius, který složí úchvatnější legendu, než je prozaická historie nazývaná život?

Realizace našeho vnímání světa ve formě prostoru a času je jediný cíl našeho malířského a sochařského umění. Neměříme své dílo měřítkem krásy, nevážíme je na vahách něžnosti a citů. S olovníci v ruce, s pohledem stejně přesným a odhadujícím jako pravítko, s neúchylným kompasem v duchu... konstruujeme svoje dílo, stejně jako vesmír vytváří své, jako inženýr staví mosty, jako matematik sestavuje vzorce pro dráhy hvězd. Víme, že všechno má svou podstatu: židle, stůl, lampa, telefon, kniha, dům, člověk... to vše jsou celistvé světy se svými rytmy, se svými věčnými drahami. Proto když vytváříme věci, zbavujeme je nálepky uživatele, zcela nahodilé, místně podmíněné, ponecháváme jim jen realitu stálého rytmu a sil, které jsou v nich skryty.

1. Proto se v malbě zřikáme barvy jako malířského prvku, barva je idealizovaný, optický povrch objektů, je to vnější, povrchní dojem; barva je náhodná a nemá nic společného s vnitřní podstatou věci.

Tvrdíme, že zbarvení substance, to jest hmotné těleso absorbující světlo, je jedinou malířskou realitou.

2. Zříkáme se linie jako zobrazujícího prvku; v reálném životě neexistují popisné linie, popis je náhodný, lidský záznam věci, není totožný s podstatou života a se stálou strukturou tělesa. Popisnost je ilustrační a dekorativní prvek. Uznáváme linii jedině jako výraz statických sil a jejich rytmů v předmětech.

3. Zříkáme se objemu jako malířské a sochařské formy vyjadřující prostor; prostor nelze měřit objemem, jako nelze kapalinu měřit metrem: podívejme se na prostor... co může být jiného než nepřetržitá hloubka? Tvrdíme, že hloubka je jedinou malířskou a sochařskou formou prostoru.

4. Zříkáme se v sochařství hmoty jako plastického prvku. Každý inženýr ví, že statické síly pevného tělesa a jeho hmotná síla nezávisí na množství hmoty... příkladem může být kolejnice, T – nosník atd.

Ale vy, sochaři všech názorů a směrů, se dosud držíte staletých předsudků, které vám brání osvobodit objem od hmoty. Zde (na této výstavě) užíváme čtyř ploch a vytváříme jimi stejný objem jako čtyřmi tunami hmoty. Proto znovu zavádíme do sochařství linii jako výrazový prvek a tvrdíme, že hloubka je jedinou formou prostoru.

5. Zříkáme se tisíciletého klamu v umění, podle něhož statické rytmy jsou jedinými prvky malířství a sochařství.

Tvrdíme, že nový prvek kinetických rytmů je v těchto uměních základní formou vnímání reálného času.

To je pět základních principů naší práce a naší konstruktivní techniky. Dnes vám všem veřejně oznamujeme své vyznání. Na náměstích a ulicích vystavujeme své práce v přesvědčení, že umění již nemá být útočištěm jalovosti, útěchou unavených a ospravedlněním lenochů. Umění by mělo zasahovat všude tam, kde se odehrává a plyne život... v lavicích, u stolu, při práci, při odpočinku, při hře, v pracovních i svátečních dnech... doma nebo na cestě... proto, aby člověku nevyhasl plamen života.

Nehledáme ospravedlnění v minulosti ani v budoucnosti., Nikdo nám nemůže říci, z čeho bude budoucnost a jak ji můžeme jíst. Nelze nelhat o budoucnosti a lze o ní lhát podle libosti. Prohlašujeme, že všechno vykřikování o budoucnosti je pro nás totéž jako slzy nad minulostí: obnovené snění romantiků s otevřenými očima. Mnišské třeštění o nebeském království v moderním

převleku., Ten, kdo se dnes zabývá zítřkem, zabývá se ničím. A ten, kdo zítra nepřinese nic z toho, co udělal dnes, není užitečný pro budoucnost.

Dnešek, to je čin.

Budeme si ho vážit i zítra. Nechceme minulost za sebou jako zdechlinu.

Ponechme budoucnost prorokům.

Pro sebe si vyhraďme dnešek.

Moskva 1920

(*Výtvarné umění* XVII, 1967, s. 428 – 430.)

Program skupiny Dviženije

Nespokojenost s formou, jakou se dosud vyjadřuje vnitřní svět člověka, je hlavní příčinou našeho hledání. Vzhledem k mnohotvárnosti a rychlosti v čase musí naše formy vyjadřování – přesněji řečeno sdělnost – mnohem více odpovídat tomu, co vyjadřují.

V přírodě vidíme nejen barvu odraženou, ale i barvy, které jsou samy zdrojem světla, tedy světla-barvy: slunce, hvězdy, plasma, plyny, umělé zdroje světla.

Odmítáním světla-barvy v malířství i sochařství, redukováním vyjadřování světla pouze na podmíněnou řeč barvy se ochuzujeme. Světlem-barvou můžeme přesněji vyjádřit obsah než pouhou barvou.

V ploše nelze vyjádřit pohyb tří rovin. Proto je třeba ji rozrušit a přejít do prostoru. I ten nás ale bude spoutávat, nedovolí vzlétnout. My chceme díla s plnokrevným životem. Život – to je pohyb.

Nejde nám jen o novou formu v technickém smyslu využití materiálů. Usilujeme o jiný systém působení jednotlivých částí díla, o jejich logickou konstrukci. A nezapomeneme ani na změny teploty, pohyb vzduchu, vůně, televizní a rádiovou techniku apod.

Syntéza všech možností! Využití výsledků vědy a techniky v umění – přesto, že technika sama umění neudělá ani nenahradí! Zdokonalení technické stránky věci však pomůže vyjádřit co nejpřesněji každý obsah.

Jakými prostředky vyjádřit obsah? Vnějšíkově racionální závislost prvků nebo jednotlivých částí díla nebyla ani u Mondriana, ani u Maleviče, ani u Gaba v absolutním smyslu pravidelná nebo symetrická. Rovnováhu budovali na disonancích, pravidelnosti dosahovali pomocí intuitivního porovnávání nepravidelných a nesouměřitelných částí. Připouštěli svobodu uvnitř systému. Zvolíme-li ovšem svobodně určitý systém znaků (systém = vzájemně závislý stav prvků podřizujících se v každém konkrétním případě určitým zákonům), zbavujeme se svobody uvnitř svého systému, svobody jednoho vztahu ke druhému. Je racionálnější snažit se pomocí absolutní pravidelnosti – symetričnosti (asymetrie sem patří, je symetrií vyššího řádu, pouze univerzálnější a skrytější!) ztvárnit všechno bohatství lidského ducha.

Uvolněte svobodu představ! Zvu vás do budoucnosti, kterou lze učinit součástí dneška. Na ohromném prostranství stojí, visí, pohybují se v prostoru i na zemi podivná zařízení. Podobají se strojům, byla avšak vytvořena podle jiných zákonů. Nejsou to ani sochy, ani obrazy v našem dnešním smyslu. Naše oživé systémy nejvíce připomínají architekturu. Z dálky se to vlní, mění výraznost a barvy, pohybuje se v prostoru, chvílemi pohasíná, ba skoro mizí, aby se vzápětí objevilo znovu v jiných tónech a barvách. Materiál: kov, umělé hmoty, sklo, paprsky světla, dráty, reproduktory, obrazovky. Konstrukce: skelet. Otáčí se podle své osy a mění nepřetržitě vnější formy. Jako bychom se dívali na podzimní strom stojící ve vodě; z každé strany vypadá jinak, ale jeho konstrukce větví se mění. Nejenom tvary a barvy, ale také zvuky. Laskavé a milé, hned zase ostré disonantní impulsy. Součástí systému, ale existují zároveň samostatně. Když se přiblížíme, vnímáme také proměny teploty, vzduchu, nové vůně. Hudba sílí, organismus konstrukce se postupně rozsvěcuje, mění se zvuky. Systém se začíná otáčet kolem své osy, rotace se zrychluje, těleso stoupá. Vnímáme zrakem, sluchem, ale hlavně celým tělem. Ano, celým tělem.

Moskva 1964

(Dušan KONEČNÝ: *Hledání tvaru*. Praha 1968, s. 21 – 22.)

Lev Nusberg: Manifest skupiny Dviženije

KINETISTÉ PLANETY ZEMĚ!

- *SVĚT DNES: „Chci své formy a symboly!“*
 - *Ve 20. století TECHNIKA zasnoubila UMĚNÍ s VĚDOU.*
 - *Člověk DNES: „Dejte úplnou volnost FANTAZII, lidé!“*
 - *FANTAZIE říká: „Dejte mi nový nástroj, prostředky – a předělám svět!“*
 - *STROM VĚDY vytváří mnoho nových VĚTVÍ, STROM UMĚNÍ – FOREM. Tvář 20. století.*
 - *KINETISMUS je PLODEM mnoha VĚTVÍ.*
 - *JEDINEC to neobsáhne. I silný, když je sám, je slab!*
 - *KNĚZEM KINETISMU je KINETISTA.*
 - *KINETISTA je jeden a mnozí. Je individualita a kolektiv!*
 - *SVĚT pravil: „ČLOVĚČE, nestojíš-li sám při sobě, kdo stojí při tobě? Ale jsi-li jen pro sebe – jakou máš potom cenu?“*
 - *Svět DNES: „Lidé, proč ještě nejste bratry? Vždyť máte UMĚNÍ...“*
 - *DNES – hudebníci, fyzikové, herci... architekti, psychologové, inženýři, sociologové... a básníci – zítra KINETISTÉ.*
 - *Nová umělecká kvalita se zrodila v KOLEKTIVU. Děláme společně takové umění, jaké samostatně není možno dělat.*
 - *SOUČINNOST ↔ SOUČINNOST = TVORBA KINETISTŮ
(člověk umění) (člověk vědy a techniky)*
 - *„INŽENÝRE, co jsi udělal pro KRÁSNO?“
„UMĚLČE, jak zdokonaluješ NÁSTROJ umění?“*
 - *SVĚTE, nabízíme ti umění DUŠE, ROZUMU a TĚLA.“
KINETISMUS je umění odhalovat tajemství života a jeho proměn.*
 - *Blíží se, blíží éra REÁLNÉHO UMĚNÍ, doba všeobecného lidského dorozumění prostřednictvím umění. Éra KINETISMU nastane!*
- KINETISTÉ planety ZEMĚ, máte ve svých rukou největší dílo ducha!*
- KINETISMUS není jen nová umělecká forma, ba ani ne nový druh umění, nýbrž je to nový, tisíciletí se rodící vztah ke světu a k člověku.*

Není umění mimo člověka a bez člověka. My jsme průkopníky! Ved'me tedy SVĚT ke KINETISMU!

Člověk je DNES rozerván a nemocen. „Nejsi unaven ničením, člověče?“

Dítě je DNES již kosmickým pokolením. Hvězdy jsou nám blíž.

Ať tedy UMĚNÍ sblíží lidi tím, že je ovane dechem hvězd!

„LIDÉ, VYTVOŘME SPOLEČNĚ SVĚTOVÝ ÚSTAV KINETISMU!“

Ať kinetismus přiblíží ŽIVOTU svět snů a fantazie!

Rozšířme obzory – ať lidé uvidí ZÍTŘEK! Naučme se nové ŘEČI DUŠÍ!

DNES JSME ZASELI SÉMĚ – ZÍTRA VYPĚSTUJEME KVETOUČÍ STROM!!!

Moskva 1966

(Výtvarné umění XVII, 1967, s. 465.)

Programové prohlášení skupiny Syntéza

Název Syntéza označuje naše cíle. Budeme rozvíjet především kinetické umění, ale nechceme zůstat výlučně skupinou kinetistů, náš program je daleko širší.

Kinetismus je umění budoucnosti. Přes všechny dosažené úspěchy je teprve na počátku svého vývoje. Chceme pracovat trpělivě a skromně ve spolupráci se všemi kinetisty na rozvoji kinetických metod, uplatňovat čistotu kinetického jazyka a stále důrazněji usilovat o vyjádření složitých citů a myšlenek.

Kinetismus není pro nás novým výtvarným směrem, ale novou oblastí umění, která nabízí nové, netušené obsahové a vyjadřovací možnosti. Distancujeme se od jevů, které chtějí učinit z kinetických prvků aranžmá, laciný efekt, módu.

Hlásíme se k odkazu zakladatele a průkopníka kinetismu v Československu Zdeňka Pešánka. Chápeme kinetické u mění jako humanizaci moderní techniky, kinetické představení jako kinetickou báseň. Člověk druhé poloviny XX. století touží po nové harmonii, která si musí nutně podřídit i techniku. Technika nesmí člověka zotročovat a šokovat. Nesmí být cílem, ale přirozeným základem kinetické řeči.

Antitradicionalismus je pro nás zároveň budováním tradice nového druhu umění.

Z umění dávné i nedávné minulosti se nezříkáme ničeho, co může přispět k rozvoji některé z kinetických metod nebo vyjadřovacích prostředků kinetismu.

Kinetismus nám nabízí nové možnosti k široké spolupráci umění. Chceme spolupracovat s výtvarným (zvláště tzv. vizuálním) uměním, užitým uměním, architekturou, hudbou, divadlem, filmem, poezií. Ve vizuálním umění dáváme přednost poezii geometrické fantazie, kouzlu individuálního pojetí, pečetí umělcovy ruky před neosobním racionalismem četných kreací formálního konstruktivismu a programové malby.

Hledáme-li výtvarného spojence především v tzv. vizuálním umění, neznamena to, že nechceme používat podnětů, které přinesly nebo budou přinášet jiné výtvarné názory či směry (například expresivní abstrakce má velký význam pro některé metody, hlavně pro luminodynamické hry, kinetický film, pyrometody apod.).

Společné úsilí skupiny neznamena uniformitu tvorby, záměrů, temperamentu

jednotlivých členů. V tom směru je pro nás přitažlivým příkladem odkaz Bauhausu.

Chceme-li čelit nebezpečí odcizení v novém umění, musíme dbát o dostatečnou šíři pro uplatnění naší tvorby v životě a rovněž o polarizaci obsahových dimenzí, které

mají počítat s bohatou škálou duševních zájmů člověka, od náročných intelektuálních poloh po přirozenou samoučelnou hravost.

Chceme objevovat možnost nových hmot. Nemyslíme však, že nové umění vyčerpalo strukturální, světelné a pohybové možnosti „klasických“ materiálů, například skla, kovu, textilu apod.

Kinetické kreace nemohou nahradit klasické výtvarné formy – obraz, sochu, grafický list. Nemohou být proto určeny pro tradiční výstavy v galeriích a muzeích. Výstavy toho druhu mohou vážně ohrozit autonomitu kinetismu, učinit z něj akademickou záležitost. Považujeme proto expozice v galeriích za provizorium, jež nám umožňuje seznámit veřejnost s našimi záměry, skicami, maketami, sondami do oblasti syntézy umění. Krátce, pootevívá veřejnosti dveře do naší tvůrčí laboratoře.

Chceme vyvést kinetické umění a zárodky nové syntézy umění z galerií do života, do urbanistického prostředí, do živého interiéru. Kinetické objekty a kinetická představení vyžadují optimální podmínky pro percepci. Proto chceme vytvořit pro každý objekt a každé představení specifický individuální prostor. Odmítáme přitom princip tzv. „černé jeskyně“ jako univerzální systém pro prostorově světelnou expozici kinetických kreačí.

Kinetické umění a pokusy o novou syntézu adresujeme lidem. Proto má pro nás základní význam experimentální estetika, zvláště psychologie, fyziologie a sociologie umění. Experimentální estetika povede také k postupnému zvědečtění kritiky v novém umění.

Praha 1968

(*Architektura ČSSR*, 1969, č. 4, s. 250 – 251.)

Milan Dobeš: Dynamický konstruktivizmus

Svet je počnúc geometriou atómu a končiac geometriou vesmíru vyvážený.

Geometrický systém zväzuje hmotu i ducha, je organický, priamočiary, harmonický, a preto krásny. Vyváženosť atómu i celého vesmíru je podmienená a udržovaná pohybom, geometrický systém všetkého závisí od pohybu.

Pohyb je základnou podmienkou existencie všetkého. Pohyb je život. Zobrazovať pohyb znamená zobrazovať život.

Preto v tvorbe sochárskej, grafickej i maliarskej sa snažím vyjadriť pohyb čo najjednoduchším spôsobom – geometrickým konstruktivizmom – s využitím dnešných možností techniky a vedy. Tento výtvarný program som nazval dynamický konstruktivizmus.

Geometria prechádza celou históriou umenia, geometria inšpiruje staviteľov veľkých architektur takisto ako staviteľov strojov. Nemôžeme uniknúť veciam, ktoré sú a aké sú. Ľudské telo, každá jeho čiastočka, sú usporiadané v geometrickom systéme – to je zákon, čistota a usporiadanie („kážeň“) formy. Každý tvorca je teda zákonite (či sa mu to páči alebo nie) nositeľom geometrie. Ak sa usilujeme rôznymi prostriedkami usporiadania a imaginácie dosiahnuť jasnosť, uzatvorenosť a určitosť čistoty formy, vždy sa približujeme ku geometrickému systému umenia.

V kresbe, maľbe, grafike a koláži prevedenie pohybu zo skutočnosti do zobrazenia v čistej konstruktívnej geometrii predpokladá narušenie geometrickej rovnováhy dynamickým nevyváženým bodom, objavenie maximálnej polohy a takého spôsobu zobrazenia dynamického nevyváženého bodu, ktorý vyvolá pocit určitého zamýšľaného druhu pohybu. Jednoduchšie sa môže zdať výtvarné znázornenie pohybu v plastike, v kinetickom a svetelnom objekte. Pri troške technických vedomostí môže autor použiť elektrický alebo spaľovací motor, z prírodných síl využiť silu vetra, či prúdu vody. Zapojenie fyzikálneho pohybu alebo svetla nie je problémom, problémom je ich pretvorenie na pohyb a svetlo ako výtvarný estetický materiál. Pohyb a svetlo sa musia stať neoddeliteľnou, esteticky pôsobiacou súčasťou výtvarného objektu.

Súčasná civilizácia, veda a technika, podstatne rozšírili prostriedky na realizovanie umenia. Elektrické svetlo, miniatúrne motorčeky, vynálezy lasera, holografie a ďalšie exploitovanie nových materiálov nútia tvorcov neprestajne preverovať prostriedky,

metódy, materiály. Sme len na počiatku obrovských možností estetického pôsobenia svetla a pohybu ako nového výtvarného materiálu – a tým aj vytvárania nového súčasného spôsobu vnímania.

Druhy umení vychádzajúce z vedy a techniky sú centrom nového vnímania.

Technické a vedecké diela sa rodia z osobnej geniality, z vnútornej bohatosti a životnej skúsenosti ich tvorcov. Technika je morálne úplne neutrálna, môže rovnako pracovať na katastrofe, ale aj na najvyššom prospechu ľudstva. Technika sama nemôže spasiť svet, ale ak bude ponechaná len na seba, môže ho zničiť. Je na umení, aby v symbióze so súčasným technickým vývojom spoluvytváralo vývoj kultúry, v ktorom technika je a bude stále dôležitejším činiteľom. Umelec sa stáva neoddeliteľnou súčasťou vývoja vedy a techniky, má rozvíjať predstavy, objavovať estetickosť vedy a techniky – a smerovať ich k cieľom humanitným.

Umelecká tvorba neprestáva byť dôležitým, trvalým momentom v svedomí ľudstva.

Bratislava 1988

(Jozef RUTTKAY (ed.), *Milan Dobeš*. Bratislava 1994, s. 193 – 194.)

Milan Dobeš: Svetlo ako výtvarný materiál²

Moje doterajšie svetelno-kinetické výskumy možno rozdeliť do dvoch základných skupín, na svetelný objekt stabilný a svetelný objekt kinetický. Celkove ide o nasledovné výskumy:

1. vizuálne objekty, v ktorých sa používa svetlo dopadajúce z prostredia (zabudované reflexné plochy, konkávne a konvexné zrkadlá: sem patria optické reliéfy, optické koláže, niektoré pulzujúce rytmy, objekty „pohyb v priestore“ a. i.)
2. vizuálne objekty, v ktorých sa používa vlastný [svetelný zdroj] (objekt „priestor svetla“, série Majákov, niektoré z Pulzujúcich rytmov a. i.)
3. vizuálne objekty kombinované s vlastným zdrojom svetla zabudovaným priamo v objekte so spoluúčasťou reflexu svetla z prostredia (séria Pohyb svetla, niektoré Pulzujúce rytmy a. i.)
4. tvorba svetelno-kinetických prostredí: v tomto prípade je svetelno-kinetický objekt sekundárnou pomôckou na vyvolanie primárneho estetického účinku svetla v priestore (environment, neskôr Pulzujúci rytmus VIII a. i.)
5. svetelno-kinetické programy (reflektorické svetelné hry):

Môžeme ich rozdeliť na štyri základné podskupiny:

- a) svetelná maľba na ploche (svetelno-kinetický objekt Paralelné premeny a Hra svetla a tvarov na EXPO '70 Ósaka)
- b) svetelná projekcia na oblaky, hmlové projektové plochy, kríženie svetelných farebných zväzkov (Pulzujúci rytmus XXII)
- c) vlastné svetlo kinetického objektu vytvára svetelnú hru na jeho pohyblivých tvarovaných častiach – objekt vysiela svetlo do prostredia (svetelno – kinetický program komponovaný na hudbu Toshio Mayuzumiho a Krzysztofa Pendereckého počas amerického koncertného turné)
- d) svetelná projekcia na prúdy vody a jej trieštenie (svetelno – kinetický program, súčasť koncertu na rieke East River v New Yorku).

² Text přednášky, který M. Dobeš zaslal Kongresu AICA v Záhřebu r. 1973. Protože mu Československé úřady neumožnily vycestovat, nemohl se navíc účastnit ani výstavy probíhající v rámci kongresu vedle Jacoba Agama, Gianniho Colomba, Karla Gerstnera, Gottfrieda Jäger-Bielefelda, Julia le Parca, Heinze Macka, Enza Mariho, Almira Mavigniera, Francoise Morelleta, Bruna Munariho, Tochinobu Onosata, Jesuse Raphaela Sota, Victora Vasarelyho, Hermana de Vries, umělců skupiny Dviženije a výtvarníků z tehdejší Jugoslávie.

Pri svojich výskumoch svetla som v rámci svojej výtvarnej tvorby uplatňoval svetlo v rozličných formách:

- svetlo vrhnuté na mobilnú prekážku
- projekčná hra farebne prúdiaceho svetla
- striedanie svetelnej intenzity
- striedanie svetelného tempa
- zmena priestoru prostredníctvom svetla
- pohyblivé variácie svetla
- stabilné reflexné plochy
- prerušovaný tok svetla
- pozmeňovanie intenzity svetla
- meniteľné vzdialenosti konkávných a konvexných plôch
- svetlo vedené cez nové materiály využívajúce jeho nové vlastnosti.

Bratislava 1973

(Jozef RUTTKAY (ed.), *Milan Dobeš*. Bratislava 1994, s. 183 - 187)

skupiny zabývající se kinetismem

(výběr)

- 1946 Arte MADÍ, Buenos Aires; Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin
- 1948 MAC, Milán; Gianni Monnet, Bruno Munari, Atanasio Soldati, Gillo Dorfles
- 1951: Espace, Paříž; André Bloc, Etienne Béothy, Jean Gorin, Felix del Marle, Aurélie Nemours, Edgar Pillet, Victor Vasarely, Nicolas Schöffer
- 1951 - 1956: Exat 51, Záhřeb; Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Vlado Kristl, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Vladimir Zaharović
- 1957 – 1966: ZERO, Düsseldorf; Hainz Mack, Otto Piene, Günter Uecker
- 1957 – 1966: EQUIPO 57, Cordoba; Juan Cuenca, Angelo Duarte, José Duarte, Augustin Ibarrola, Juan Serrano
- 1959 – 1967: Gruppo ENNE, Padova; Alberto Biasi, Edoardo Landi, Toni Costa, Ennio Chiggio, Manfredo Massironi
- 1960: Gruppo T, Miláno; Giovanni Ancheschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabrielle Devecchi, Grazia Varisco
- 1960 – 1968: GRAV, Paříž; Hugo Demarco, Horacio Garcia Rossi, Garcia Miranda, Julio Le Parc, François Molnar, François Morellet, Moyano, Servanes, Francisco Sobrino, Joel Stein, Jean Pierre Yvaral
- 1962: Gruppo UNO, Řím; Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Giuseppe Uncini, Davide Santoro, Achille Pace
- 1962 – 1974: Dviženije, Moskva; Lev Nusberg, Vladimir Akulinin, Galina Bittova, Olga Bobrovska, Viktor Buturlin, Boris Diodorov, Infante Arana Francisco, Vladimir Galkin, Vjačeslav Kolejčuk, Anatolij Krivčikov, Vladimir Stěpanov, Vjačeslav Ščerbakov, Rimma-Sapgir Zañevská aj.
- 1963: Gruppo Ti.ZERO (původně Gruppo Sperimentale d'Arte), Turín; Giorgio Nelva, Clotilde Vitrotto, Mario Torchio, Claudio Rotta Loria, Mario Luigi Bonello, Leonardo Gribaudo, Rinaldo Nuzzolese
- 1966: EAT, New York; Robert Rauschenberg, Bill Klüver, Fred Waldhauer
- 1966: USCO, New York; Michael Callahan, Gerd Stern
- 1966: MID, Milán

umělci zabývající se kinetismem

(výběr umělců nepatřících do skupin uvedených v předešlé příloze, činných v 50. a 60. letech)

Argentina:

Martha Boto, Luis Tomasello, Gregorio Vardanega

Brazílie:

Sergio Camargo, Almir Mavignier, Abraham Palatnik

Francie:

Yaacov Agam (původem z Izraele), Pol Bury (původem z Belgie), Carlos Cruz-Diez, Yves Klein, Joseph Kosut, Nicolas Schöffer (původem z Maďarska), Jesus Rafael Soto (původem z Venezuely), Vassilakis Takis (původem z Řecka), Jean Tinguely (původem ze Švýcarska), Victor Vasarely (původem z Maďarska)

Německo:

Hans Jörg Glattfelder, Hans Haacke, Christian Megert, Mark Verstock

Velká Británie:

Bridget Riley, Peter Sedgley

Itálie:

Getullio Alviani, Franco Costalonga, Lucio Fontana, Mirella Forlivesi, Enzo Mari, Bruno Munari, Ben Ormenese, Jorrit Tornquist, Giorgio Scarpa

USA:

Jonathan Borofski, Dan Flavin, Morris Louis, Frank Joseph Malina (původem Čech), Kenneth Noland, George Rickey, Kenneth Snelson, Keith Sonnier, Sol Le Witt

výstavy kinetismu

(výběr skupinových a tematických výstav v 60. letech)

- 1961: Záhřeb, Muzeum současného umění: Nove tendencije; (1963: Nove tendencije II, 1965: Nove tendencije III)
- 1961: Amsterdam, Stedelijk Museum; Stockholm, Muzeum moderního umění: Bewogen Bewegin
- 1962: Paříž, Maison des Beaux Arts: Nouvelle Tendance
- 1962: Ivrea, Milán, Benátky, Řím: Arte Programmata. Arte Cinetica. Opere Moltiplicate. Opera Aperta
- 1963: Houston: L'Art a beaucoup de facettes
- 1963: Paříž, pavilon Marsan: výstava Nicolase Schöffera a Victora Vasarelyho
- 1965: Buffalo: Festival Kinetik and Optical Art Today
- 1965: Bern, Kunsthalle: Licht und Bewegung
- 1965: Paříž, Galerie Denise René: Le mouvement 2
- 1966: New York, Museum of Modern Art: The Responsive Eye
- 1966: Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum: Kunst-Licht-Kunst
- 1966: Iowa: Art with optical Traction
- 1966: Berkeley, University Museum: Directions in Kinetic Sculpture
- 1967: Londýn, Tate Gallery: Optical and Kinetic Art
- 1967: Norimberk, Kunsthalle: Licht Bewegung Farbe
- 1967: Atlantic City, Státní muzeum: Focus on Light
- 1967: Paříž, Musée d'art moderne de la ville de Paris: Lumière et mouvement
- 1968: Vídeň, Museum des XX. Jhdts: Zur kinetischen Kunst
- 1968: Grenoble, Maison de la Culture: Cinétisme, spectacle, environnement
- 1968: Norimberk: Konstruktive Tendenzen
- 1968: New York, Museum of Modern Art: The Machine et the End of the Mechanical Age
- 1970: Londýn, Hayward Gallery: Kinetics

medailony vybraných představitelů českého kinetismu

Vladislav Čáp

Elektroinženýr, zaměstnaný jako spolupracovník Miroslava Kouřila ve Scénografickém ústavu, jehož časopis *Acta scaenographica* redigoval a sám do něj přispíval. Jevištní práce se světlem jej přivedla ke kinetickým experimentům, ve kterých užíval podobně jako Frank Malina paprsky, které promítal přes rotující a statické čočky na skleněnou plochu.

V rámci skupiny Syntéza rozvinul spolupráci se Stanislavem Zippem.

Významné byly také jeho projekty osvětlování veřejných prostorů, o kterých publikoval odborné články.

Stanislav Zippe (20. 1. 1943, Hořice v Podkrkonoší), autor luminodynamických objektů a kinetických instalací.

Vystudoval Státní průmyslovou školu sochařskokamenickou v Hořicích (1957 – 1961).

R. 1964 se stal zakládajícím členem kinetické skupiny Syntéza a jako jediný v programu kinetismu pokračoval i v letech po jejím zániku.

V době vzniku Syntézy navrhoval plastiky konstruované z geometrických prvků, do nichž později zakomponoval prvek umělého světla, na který obrátil pozornost v dalším díle. Ve druhé polovině šedesátých let se začal zabývat myšlenkou dematerializace hmoty v projektech, v nichž pracoval se světelnými proměnami okolního prostředí. Na počátku další dekády se zabýval studii utopického prostředí a problémem vymezení prostoru světelnými liniemi. V osmdesátých letech začal své projekty - ať už lineární, nebo plošné - vytvářet pomocí počítače.

Členství ve skupinách: Tvůrčí skupina Syntéza, Český fond výtvarných umění, Výtvarná tvůrčí skupina Geometrie, Výtvarná skupina Jiná geometrie, Nová geometrie, Volné sdružení Tolerance

Zastoupení ve sbírkách: Národní galerie v Praze, Galerie hlavního města Prahy, Moravská galerie v Brně, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Komerční banka, Dresdner Bank, soukromé sbírky v České republice a zahraničí.

Milan Dobeš (29. 7. 1929, Přerov), malíř a sochař, autor kinetických a optických objektů a obrazů, žije v Bratislavě.

Vystudoval VŠVU v Bratislavě (u M. Dillyho, J. Mudrocha, B. Hoffstädtera). V letech 1956 – 1960 působil jako scénograf a tanečník v experimentální taneční skupině Vysokoškolského uměleckého souboru. Koncem padesátých let se začal věnovat optickému a kinetickému umění, jehož těžiště spočívá v luminodynamických objektech, založených na odrazu světla v zakřivených plochách zrcadel. Zabýval se i tvorbou luminodynamického prostředí, založeného na podobném principu zrcadlení, průchodu světla skrze filtry, čočky apod. Pražskou výstavou Vizuální a kinetické objekty r. 1966 na sebe obrátil pozornost zahraničních odborníků, což mu umožnilo prezentovat tvorbu v Evropě i v Americe – mj. ještě téhož roku na výstavě Kunst – Licht – Kunst v Eindhoven, r. 1968 na výstavě Cinétisme, Spectacle, Environment v Grenoblu a na kasselské Dokumentě IV., kde prezentoval kolekci svých prací. V době normalizace byl nucen omezit veřejnou činnost především na realizace v architektuře.

Členství ve skupinách: Výtvarná tvůrčí skupina Geometrie, Výtvarná skupina Jiná geometrie, bratislavská skupina Syntéza, pražská skupina Geometrie, brněnská skupina Q.

Zastoupení ve sbírkách: Galéria mesta Bratislavy, Hudson River Museum New York, MOMA Chicago, Museo de Arte Moderno Buenos Aires, Museum Folkwang Essen, Múzeum Milana Dobeša Bratislava, Národní galerie v Praze, Slovenská národní galéria Bratislava, v soukromých sbírkách ad.

Václav Jíra (17. 12. 1939, Louny), autor strojků a mechanismů sestavených z odpadního technického materiálu a obrazů mj. s náměty strojů.

S Louny, kde se narodil a pracuje, je svázána řada osobností, se kterými navázal už v mládí kontakt, jako Zdeněk Sýkora, Kamil Linhart, Vladislav Mirvald, včetně Jana Sekery a Josefa Hlaváčka, spojených s Galerií Benedikta Rejta.

V letech 1961 - 1965 absolvoval jako autodidakt soukromá studia výtvarného směru, v letech 1970 – 1972 Dějiny výtvarného umění v pražském Ústavu pro kulturně výchovnou činnost.

Od počátku šedesátých let se vedle malby věnuje tvorbě strojů a strojků, které konstruuje z nalezených předmětů, vykonávajících často činnost, jíž karikuje nebo ironizuje určitou činnost.

Členství ve skupinách: Lounský výtvarný kroužek, Český fond výtvarných umění
Zastoupení ve sbírkách: Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb, Národní galerie v Praze, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice.

Radoslav Kratina (2. 12. 1928, Brno – 1999, Praha), člen Klubu konkretistů, z jehož pojetí vychází jeho forma geometricky konstruovaných variabilů, jejichž strukturu obměňuje divák do stále nových variant.

Vystudoval Školu uměleckých řemesel v Brně 1949 - 1952 a Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze (u J. Nováka a A. Fišárka) v letech 1952 - 1957.

Pracoval v Brně jako textilní návrhář, od r. 1962 se věnoval volné tvorbě.

Členství ve skupinách: Klub konkretistů, Tvůrčí skupina Umění a řemesla, Volné sdružení Tolerance, Výtvarná tvůrčí skupina Geometrie, Výtvarná skupina Jiná geometrie, Nová geometrie, Český fond výtvarných umění, Svaz československých výtvarných umělců, Unie výtvarných umělců Praha, Spolek výtvarných umělců Mánes

Zastoupení ve sbírkách: Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Galerie hlavního města Prahy, Galerie města Brna, Galerie umění, Karlovy Vary, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Galerie Zlatá husa, Praha, Institut für moderne Kunst, Norimberk, Moravská galerie v Brně, Muzeum Narodowe, Vratislav, Muzeum Sztuki, Lodž, Národní galerie v Praze, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice, Staatliche Kunstsammlungen, Drážďany, Uměleckoprůmyslové museum, Praha.

Jiří Novák (6. 11. 1922, Přelouč), sochař a restaurátor, žije v Doubovicích u Hrubé Skály.

Studoval odbornou školu keramickou v Praze, tamtéž UMPRUM a AVU v letech 1945 - 1949 (u J. Laudy a K. Pokorného). V padesátých letech přešel ve své tvorbě od klasické sochy z hlíny a kamene k objektu z kovu a později plastu. Od šedesátých let uplatnil v objektech, situovaných do veřejného prostoru (exteriéru i interiéru) navíc prvek přirozeného pohybu, vznikajícího dotykem nebo závanem větru. Zabývá se také restaurátorskou činností (Epitaf rodiny Weitzühllů, pastoforium a kazatelna, pískovec, opuka, děkanský kostel v Mostě) a zhotovováním kopií (např.

Bendlova socha sv. Václava z býv. Koňského trhu v Praze, 1960; Braunovo sousoší sv. Luitgardy z Karlova mostu, 1995 a další).

Členství ve skupinách: Český fond výtvarných umění, Tvůrčí skupina Máj 57

Zastoupení ve sbírkách: Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Městská galerie, Brno, Muzeum umění Olomouc, Národní galerie v Praze, Alšova jihočeská galerie, Hluboká.

Vratislav Karel Novák (13. 12. 1942, Praha), sochař, šperkař

Vystudoval obor Rytí kovů na Střední průmyslové škole bižuterní v Jablonci nad Nisou, 1957 - 1961, užité sochařství (u J. Malejovského) a umělecké zpracování kovů (speciální ateliér u J. Nušla) na VŠUP Praha, 1961 - 1967, žije v Rýnovicích u Jablonce nad Nisou.

Oblast, kde působí, byla v šedesátých a sedmdesátých letech významným střediskem architektonické tvorby. R. 1968 tu založili Zdeněk Hubáček, Miroslav Masák a Otto Binar SIAL (Sdružení inženýrů architektů Liberec), v jehož ateliérech vznikaly projekty technické architektury, založené na úzké spolupráci s výtvarníky. Pod vedením K. Hubáčka, který r. 1969 obdržel cenu Augusta Perreta za projekt televizní věže na Ještědu, vznikla v Jedlové u Liberce architektonická školka SIALu – komunita mladých architektů, tvořících pod vedením zkušenějších kolegů.

V. K. Novák se od přelomu šedesátých a sedmdesátých let zabývá tvorbou kinetických objektů, z nichž jednu řadu tvoří monumentální zakázky pro architekturu a veřejný prostor (realizované především v osmdesátých letech v severočeských a dalších městech), druhou drobné i větší *cykloty*. V objektech využívá především kov, od devadesátých let také další materiály. Od osmdesátých let vytváří šperky, z nichž některé pojímá jako body art. V letech 1990 - 1995 působil na VŠUP v oboru kov a šperk.

Členství ve skupinách: Výtvarná skupina Geometrie, Český fond výtvarných umění

Zastoupení ve sbírkách: Bauhaus Dessau, Galerie Am Graben, Vídeň, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Goldschmiedenhaus, Hanau, Moravská galerie v Brně, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, Muzeum Českého ráje v Turnově, Národní galerie v Praze, Severočeské muzeum, Liberec, Slovenská národná galéria v Bratislavě, Schmuckmuseum v Pforzheimu, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha, ad.

Jan Wojnar (17. 8. 1944, Vendryně), autor konceptuálních děl, fotografických sérií, obrazů, objektů, kreseb a básní, žije v Třinci.

Vystudoval Strojní průmyslovou školu v Karviné, ale jako autodidakt se od druhé poloviny šedesátých let se soustavně věnuje netradičním formám umění v rámci hnutí Nové citlivosti, vč. vizuální poezie. Vystavoval doma i v zahraničí, také v rámci mezinárodních symposií a výstav vizuální poezie (např. Rotterdam 1975, Utrecht 1975, Londýn 1978 ad.), samostatně i v rámci kolektivních výstav své fotografy, kresby, objekty, koláže, *přesýpací, vztažné a mřížkové básně* a další originální díla. Spolu s Karlem Adamusem a Pavlem Rudolfem vystavoval v Orlové (1982). Účastnil se výstav Klubu konkrétníků a Klubu konkrétníků 2 (2001).

Samostatnou výstavu jeho vizuální poezie připravila Galerie města Plzně (2003).

Členství ve skupinách: Výtvarná tvůrčí skupina Geometrie, Výtvarná skupina Jiná geometrie, TT klub

Zastoupení ve sbírkách: Galerie Klatovy/Klenová, Janovice nad Úhlavou, Galerie výtvarného umění, Ostrava, Kupferstichkabinett, Drážďany, Moravská galerie v Brně, Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek, Muzeum umění Olomouc, Národní galerie v Praze (sbírka Jiřího Valocha) a v řadě soukromých sbírek u nás i v zahraničí.

.