



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Kinetický objekt

Kinetic object

Vypracovala: Lenka Křepelková

Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková, M.A.

České Budějovice 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. V platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v úpravě vzniklé vypuštěním význačných částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona 4. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis studentky

Poděkování

Tímto bych velice ráda poděkovala Dr. Dominice Sládkové, M. A. za cenné rady, trpělivost, připomínky a odborné vedení při realizaci této práce. Poděkovat bych chtěla také své rodině a svým nejbližším za jejich velkou pomoc, podporu a důvěru, čímž napomohli ke vzniku této práce.

Abstrakt

Bakalářská práce pojednává o tématu kinetické umění. Skládá se z teoretické a praktické části. Teoretická část se zabývá analýzou tohoto pojmu, a co si pod ním lze představit. Postupně nás provede jeho počátky a vývojem. Dále následuje obecné přiblížení situaci z evropského pohledu. Přehled nejvýraznějších autorů podílejících se na vývoji kinetismu. Hlavní pozornost je v práci věnována osobnosti Vratislavu Karlu Nováku významnému představiteli českého kinetického sochařství. V praktické části je zpracován trojrozměrný objekt sestavený z vyměnitelných obrazů. Součástí jsou také skicové materiály prezentovaných artefaktů.

Klíčová slova: Kinetismus, Zdeněk Pešánek, Mechanika, Karel Vratislav Novák, Alexander Calder, Mobil, Jean Tinguely, Environment

Formát bibliografické citace práce

KŘEPELKOVÁ, Lenka. *Kinetický objekt (Kinetic Object)*. České Budějovice, 2018. Bakalářská práce. Jihočeská universita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dr. Dominika Sládková, M. A.

Abstract

In this bachelor thesis the kinetic art is introduced. It is split into two parts one is theoretical and the other one is practical. There is an analysis of the kinetic art in the theoretical part where the origins of this art are described and are followed by its development through ages. After that the European point of view and a list of the most significant artists who influenced this movement the most is given. This thesis focuses on Vratislav Karel Novák, a famous czech artist, who contributed to the development of kinetic sculptures in the Czech Republic. In the practical part a 3D object built from exchangeable parts is presented as well as sketches of those parts.

Key words: Kinetic art, Zdeněk Pešánek, Mechanics, Karel Vratislav Novák, Alexander Calder, Mobil, Jean Tinguely, Environme

Obsah

Úvod	7
I. Teoretická část	8
1 Uvedení do problematiky kinetického umění	9
1.1 Základní rozdělení kinetických metod.....	10
1.2 Historický vývoj kinetického umění a jeho důsledky pro současnou podobu	11
1.3 Technické metody omezené formou a barvou v kinetismu podle Zdeňka Pešánka... 13	
1.3.1 Technické metody kinetismu v ploše	13
1.3.2 Prostorové technické metody kinetismu	16
2 Analýza situace kinetického umění z evropského pohledu	20
2.1 Kinetické umění v evropském kontextu.....	21
2.2 Představitelé českého kinetismu	36
3 Vratislav Karel Novák – objevitel kinetického umění.....	42
3.1 Mezi šperkem a monumentalitou.....	42
3.2 Konceptuální pojetí šperku	43
3.3 Postmoderní transformace	44
3.4 Konstruktivní kinetismus.....	44
3.5 Pražský metronom	45
3.6 Meteorologická družice v České Lípě.....	46
3.7 Roudnická výstava.....	46
II. Praktická část	48
4 Konstrukce trojrozměrného kinetického objektu	49
4.1 Přípravná fáze	49
4.2 Postup práce	49
4.3 Tvorba vybraných citací a jejich základní popis	50
4.4 Perspektiva a zátiší - prvky kinetického objektu	51
4.5 Výsledný objekt	52
Závěr.....	54
Seznam použitých zdrojů	55
Monografické zdroje	55
Elektronické zdroje.....	56
Seznam příloh.....	58

Úvod

Tématem práce je definovat pojem *kinetické umění* a ozřejmit jeho postavení – nejdříve z evropského, a pak z českého pohledu. Věnuje se také osobnosti Vratislavu Karlu Novákovi, jenž byl jedním z autorů, kteří prosadili kinetické umění v Čechách.

První kapitola se věnuje nejen významu kinetického umění a mapování jeho vývoje, ale i uvedení a popisu jeho metod podle Zdeňka Pešánka. Druhá kapitola se zabývá obecnou biografií a přispěním evropských uměleckých osobností do vývoje tohoto umění. Bylo citováno především z knih *Od kinetismu k postmoderně* od Jiřího Vávry a *Kinetismus* od Zdeňka Pešánka. Třetí kapitola pojednává o výrazné osobnosti Vratislavu Karlu Novákovi, který se výrazně zasloužil o rozvoj českého kinetického umění. Je zde věnována pozornost jeho životu a tvorbě zaměřené především na práci se šperkem. Poslední podkapitoly představují jeho nejznámější objekty instalované v různých městech České Republiky a zahrnují i poslední výstavu v Roudnici nad Labem, kterou začal připravovat sám, ale zrealizována byla až po jeho smrti. Knihy o Vratislavu Karlu Novákovi byly těžko dohledatelné, takže bylo předně čerpáno z jeho vlastní knihy *Identifikace V.K.N. 33 semestry* a několika webových zdrojů.

V praktické části je popsán tvůrčí proces na zpracovaném trojrozměrném objektu zkonstruovaném ze dřeva a kovových prvků. Konstrukce objektu je doplněna závěsnými vyměnitelnými částmi. Divák může s kinetickým mobilem různorodě pracovat a objevovat možnosti pohybu a variability. Součástí prvku jsou informační karty pro získávání představy o tvůrcích vyobrazených děl.

I. Teoretická část

1 Uvedení do problematiky kinetického umění

Kinetické umění řadíme na počátek 50. let 20. století, kdy se o kinetickém umění hovoří jako o kolektivním hnutí. Kinetismus je složenina z řeckých slov *kinézis* – pohyb a *kinéo* – uvádím do pohybu. Obecně řečeno, slovo kinetismus využívá opravdového pohybu a světla v čase. Nejedná se o napodobení, jako je tomu v případě op artu. Kinetické umění je časoprostorové, prolínající se s architekturou, divadlem, filmem, hudbou, vědou a technikou. Za kinetické se mnohdy také považuje světelné umění (light art) nebo kybernetické umění (cybernetic art).¹

Podstatou kinetismu je využití pohybu, jenž je umožňován nejčastěji prostřednictvím pohyblivého mechanismu. Velmi často využívá proudění vzduchu, popřípadě může pohyb objektu způsobit sám divák. Objekty jsou statické nebo pohyblivé se složitým mechanismem a mohou být doplňovány různými obrazy. Samotné konstrukce jsou začleňovány do prostředí se zdrojem světla, nebo takového, ve kterém se světlo odráží. Součástí objektu bývá i zvukový efekt.² Řadí se mezi ně i virtuálně pohyblivá díla nutící diváka k optickému či hmatovému pohybu, vybízejícího ho ke spoluúčasti.³

Při vytváření kinetických objektů se objevuje snaha umělce začlenit různé technologické poznatky do uměleckého ztvárnění. Při výrobě se často využívají kombinace různých materiálů. Nejčastějšími materiály jsou kov, plexisklo a sklo.⁴

Od slova kinetismus se odvíjí další pojmy, jako jsou kinetika, kinematika, kinetografie či kinogram, které jsou dále definované. Kinetika spadá pod obor dynamiky, která určuje dráhu pohybu fyzických bodů a těles. Je součástí fyzikální chemie pojednávající o rychlosti a mechanismu chemických procesů za odlišných podmínek. Kinematika patřící do oboru mechaniky se zabývá pohybem těles. Tyto vlastnosti těles mohou být dráha, rychlost nebo zrychlení neohlížející se na působící síly. Kinetografie je graficky zapsaný pohyb, kterým

¹ [Srov.] VÁVRA Jiří. *Od kinetismu k postmoderně. Dějiny vizuálního umění*. 1.vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2001. s. 85.

² [Srov.] tamtéž, s. 85.

³ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 239.

⁴ [Srov.] VÁVRA Jiří. *Od kinetismu k postmoderně. Dějiny vizuálního umění*. 1.vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2001. s. 85.

je například tanec.⁵ Poslední je kinogram, kde jde o série snímků jednoho objektu pořízených rychle za sebou. Podstatou je zachytit jednotlivé fáze pohybu. Jedná se i o diagram pohybu chůze) pracovníka na pracovišti.⁶

1.1 Základní rozdělení kinetických metod

Objekt jako prvek kinetismu může být plastikou. Mobily A. Caldera bývají uváděny do pohybu prostřednictvím elektromotoru, dotykem ruky, prouděním vzduchu, vody nebo magnetem.⁷

Druhým typem kinetické metody je prostředí jako prvek kinetismu neboli environment. Jedná se o začlenění člověka do uměle vytvořeného prostředí, to může být propojeno například s baletem či hudbou.⁸

Kinetický objekt se světelnou podstatou je třetí kinetickou metodou. Řadí se sem plastika, jež může být i trojrozměrná, statická, dynamická či kombinovaná s použitím světla. Takovýmto příkladem může být světelná kinetická fontána.⁹

⁵ [Srov.] PETRÁČKOVÁ, Věra KRAUS, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov*. 1.vyd. Praha: Academia, 1997. s. 387.

⁶ [Srov.] KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. 2.vyd. Praha: SPN – pedagogické nakladatelství a. s., 2005. s. 358.

⁷ [Srov.] VÁVRA Jiří. *Od kinetismu k postmoderně. Dějiny vizuálního umění*. 1.vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2001. s. 85.

⁸ [Srov.] tamtéž, s. 85.

⁹ [Srov.] tamtéž, s. 85.

1.2 Historický vývoj kinetického umění a jeho důsledky pro současnou podobu

Pro vytvoření kinetického díla se lze inspirovat v historii. Významnými inspiračními zdroji se mohou stát čínské ohňostroje, vodní hry či samotná mechanika.

Za dob Ramesse II. byl zkonstruován mechanický člověk, neboli robot, který hýbal rukama. Perský císař Chosrev si nechal vybudovat síň s otáčející se klenbou, znázorňující postavení planet. Ze středověku lze zmínit svíci z roku 573 našeho letopočtu z kaple sv. Kříže na Karlštejně. V 17. a 18. století přírodovědné poznatky a rozvoj mechaniky probouzely dávnou představu o automatu slidskou podobou. Tato snaha byla zjištěna již ve Starověkém Egyptě.¹⁰

Další předvstup do kinetického umění nám udávají některé novodobé umělecké styly devatenáctého a dvacátého století. Inspirací se stal také malířský a sochařský impresionismus 19. století a především myšlenky M. Rossa, jenž připravil řešení vývoje aktuální otázky pohybu.

U zrodu kinetismu počátkem 20. století stáli především čtyři umělecké směry a to kubismus, futurismus, suprematismus a konstruktivismus. Ve futurismu se za umělecké dílo považoval sám pohyb. Dva z nejnámějších manifestů tohoto směru byly *Manifest futurismu* (1909) F. T. Marinettiho a *Technický manifest futuristické plastiky* (1920) U. Boccioniho. Boccioni v něm navrhl motor pro pohyblivou sochu, tento návrh byl však realizován až později v roce 1915 G. Ballem. V letech 1919 – 1920 při *Realistickém manifestu* (1920) v uměleckém směru konstruktivismu kladli N. Gabo a jeho bratr A. Pevsner důraz na pohyb, prostor a čas. V tomto roce právě také zkonstruoval N. Gabo mobily poháněné motorem. Vladimir Tatlin se zabýval problematikou řešení architektury a sestavil návrh otáčející se *Věž III. internacionály*.¹¹ Na tento ruský revoluční konstruktivismus navázala skupina moskevských kinetiků, kteří vytvářeli jak malířské kompozice, tak sochařské nebo architektonické objekty a motivy světelných představení. Hlavním představitelem této skupiny byl Lev Nusberg, jehož program vyjadřuje tato věta: „*Chci pracovat s elektromagnetickými poli, se svítícími a pulsujícími zhuštěninami v prostoru,*

¹⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. 1 vyd. Praha: Academia, 2010. s. 169.

¹¹ [Srov.] tamtéž, s. 169.

s nejrozmanitějšími pohyby proudů v plynech a kapalinách, se zrcadly a optickými efekty, změnami teploty a vůní ...a samozřejmě s hudbou.“¹²

Dadaisté ve 20. letech změnili obraz v objekt, jenž přijímal jakýkoliv prvek nebo materiál. Objev holé věcnosti byl zázračným působením v tvorbě a předměty každodenní nezbytnosti se mohly stát v určitém výběru uměleckým dílem. V dadaismu byl také objeven opravdový pohyb jako výtvarná složka a odhalen tak směr k dalším pokusům vytváření tzv. kinetického umění.¹³ V tomto směru svými díly přispěli M. Duchamp, L. Moholy-Nagy, O. Schlemmer a F. Malina společně s Nino Calosem. Výraznou osobností kinetismu byl také A. Calder, který své mobily koncipoval na úkor technickému řešení. Dával přednost náhodnému pohybu větru jako přírodnímu živlu. Jeho dílo bylo začleňováno do kosmického dění.¹⁴ Proti mechanice se také postavil J. Tinguely. Otáčivou světelnou plastikou jako světelným problémem se zabýval Z. Pešánek.

Počáteční léta 20. století přinesla tendenci tvořit podle neoimpresionistů, ta později vyústila v op art, v němž experimentoval například El Lisickij a Berlewi. Dále kolem roku 1950 přišel se svými pracemi Vasarely, který se nejdříve zabýval superpozicemi rozmanitých tvarů na průhledných materiálech a později na černobílých strukturách. V roce 1952 představil J. R. Soto své „environnements pénétrables“. Umělec Yaakova Agama vytvářel *obrazy-reliéfy*, u kterých se musel člověk hýbat, aby našel různá témata díla. Cruz-Diez zprostředkoval diváku celkovou zkušenost s optikou a chromatikou.¹⁵

Po druhé světové válce se v kinetismu prosadil happening a kinetický environment, jenž se stal dílčím prvkem architektury a urbanismu jako byly kinetická fontána nebo kinetická iluminace. Prostupovaly také do filmu, televize, scénografie, výstavnictví a divadla.¹⁶ Příkladem kdy se kinetičtí umělci snažili různými metodami zapojit publikum, je výstava *Magic Theatre* v Kansas City nebo tvorba Agama a Ascottové. Rozvíjení aktivity svými smysly podle Lygie Clarkové nebo snaha Le Parce vtáhnout publikum do předem připravených drah.¹⁷

¹² NOVÁK, Luděk. *Století moderního malířství 1868-1965*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968. s. 350.

¹³ [Srov.] NOVÁK, Luděk. *Století moderního malířství 1868-1965*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1968. s. 350.

¹⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 169.

¹⁵ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 243. - 244.

¹⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 170.

¹⁷ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 259.

1.3 Technické metody omezené formou a barvou v kinetismu podle Zdeňka Pešánka

V této části práce jsou představeny technické metody, se kterými lze provádět bezmezné proměny při použití barvy a formy. Zdeněk Pešánek je známý tvůrce kinetických a především světelných plastik spadající do meziválečné avantgardy. Je uváděn z důvodu jeho důležitých poznatků a teorií o kinetickém umění.¹⁸ Rozlišuje metody prezentované v ploše a ty, jež jsou prezentované v prostoru. Z metod bude představen například film, který nemusí být uměním jen na divadelní scéně, ale může se stát i výtvarným uměním. Světelná reklama, v níž není světlo vnímáno v klasickém pojetí, tedy, že by mělo „pouze“ osvětlovat předměty, ale stává se významnou součástí díla. Z metod v prostoru bude poukázáno například na ohňostroj jakožto nejstarší prvek kinetického umění nebo na světelnou fontánu, přičemž je její samotná podoba považována za výtvarné dílo, jenž bylo později obohaceno právě o osvětlení.¹⁹

1.3.1 Technické metody kinetismu v ploše

Film jako prvek ve výtvarnictví

Film se dá ve výtvarném umění pokládat za techniku světelně-kinetickou. Jako někteří technici a umělci, i film využívá žárovky, filmový pás, projekční plochu, mechanický proces, projekční aparát i fotografický aparát. Smysl kinetiky ve filmu souvisí s napodobováním starých biblických obrazů, jež byly statické a svým způsobem souvisely s filmovou metodou.²⁰

¹⁸ [Srov.] ZEMÁNEK, Jiří a kol. *Zdeněk Pešánek 1896-1965*. 1.vyd. Praha: Národní galerie v Praze Sbirka moderního a současného umění, s. 4.

¹⁹ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 19. - 20.

²⁰ [Srov.] tamtéž, s. 20.

Fotografií vytváříme obraz prototypu skutečnosti a filmem je možné dát tyto obrazy do pohybu. V částech v nichž jsou obrazy včleňovány do děje odfilmované divadelní hry se stává film výtvarnictvím.²¹

Reflektorické hry pojímané v ploše

Jsou to barevné a světelně kinetické reflektorické hry. Jedná se o různé formy a barevné geometrické obrazce pohybující se podle předem vypracovaného plánu různými směry. Touto hrou mohou vznikat až hudební prvky. Spojení výtvarných jevů a hudby se zdá být výhodné a vytvářejí společně přijatelné vodítko chápání. Reflektorické hry využívají tvárných prvků, jako jsou body, linie, plochy a skvrny. Prvky se pohybují různými směry i rychlostí a dají se libovolně zmenšovat i zvětšovat. Mohou mít přímé i neurčité okraje a mohou mít různou intenzitu. Objektem reflektorické hry je barevný klavír Castelova, v němž je jeho barevný tón přesně vázán na zvuk.²²

Klavír doplněn o barevné slyšení

Světelná kinetika lze nalézt i ve zmíněném barevném klavíru. Ten je podmíněn opět technikou. Jedná se o vztah závislosti na vyvolání obrazu a změně na stisknutí kláves. Pod klávesami jsou umístěny kontakty, díky nimž můžeme proměňovat vyvolané světelné obrazy podle vlastní potřeby.²³ *„Pod klávesou byl kontakt, zapojený na určitou barvu. Transparentní těleso bylo složeno z ploch, horizontál, vertikál a oblých forem, nestejně vysoko položených od základní plochy. Na aparátu bylo možno pouhým zasažením do klaviatury vyvolati světlo i barvu v několika odstínech a v uvedených formách, aby byly vyzkoušeny alespoň základní výrazové možnosti světelné techniky. Pomocí tlumiče bylo možné celou stupnici ztemňovati, aniž měl utrpět poměr barev.“*²⁴ S touto podstatou spojujeme první barevný klavír nazývaný *clavecin oculaire* z roku

²¹ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 21. - 22.

²² [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 29. - 31.

²³ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 34.

²⁴ PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 38.

1723 od jezuity I. B. Castela. Hudbu doprovázelo osvětlení barevných filtrů prostřednictvím svíček.²⁵

Plošné barevné ozařování

V metodě plošného barevného ozařování dosahujeme spíše monumentálnosti než formy jako v předchozích metodách. Forma je tu více průmětem světelného kužele vrženého reflektory. Tato metoda už byla dávno využívána na jevištích v podobě statické i kinetické, je tak vžita, že si to ani neuvědomujeme. Součástí jsou propracované aparáty, které disponují mnoha světelnými zdroji a jsou obsluhované odborníky. Může se objevit buď bílé osvětlení nebo barevné k navození nálady před chystajícím se vystoupením nebo během něj. Působí jako prvek svébytný doprovázející tanec, recitaci či hudbu. Právě zde se technická metoda stala nejsrozumitelnější ve své nejabstraktnější formě.²⁶

Nástěnné obrazy doplněny světelnou kinetikou

Světelně kinetický plošný obraz zařazujeme do techniky plošného interiérového osvětlení. Označení vzniklo při výzdobě stěn jednoho pařížského biografu, a to jednoduchými projekčními aparáty, jež promítaly na protilehlé zdi světelné obrazy.

Aparáty mohou být nahrazeny malovanými diapositivy. Čočky se žárovkami v pozadí se stávají bodovým zdrojem umístěným na stěny projekční plochy. Rámečky umístěné před čočkami slouží pro zasouvání diapositivů, nanášené transparentními barvami s náměty ornamentálními a figurálními. Obrazy se navzájem promítají a dopracováváme se tak souvislosti na celou plochu.²⁷

²⁵ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 34. – 45.

²⁶ [Srov.] tamtéž, s. 34. - 45.

²⁷ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 46. – 47.

Kinetika objevena ve světelné reklamě

Tato metoda se stala novým fenoménem v uměleckém průmyslu. Nešlo tu však o původní funkci osvětlovat předměty.²⁸ „Ve světelné reklamě nešlo od samého začátku o světelné zdroje jako „svítidla“, nýbrž o zdroje světelné jako tvárné prvky, které nahradily zcela barvu a formu tradičně docilovanou štětcem a barvou anebo skládáním obrazu z různých barevných materiálů.“²⁹

Není osvětlováno výtvarné dílo, ale světlo se stává jeho součástí. Světelná reklama našla své uplatnění jak ve výtvarném umění, tak i v uměleckém průmyslu. Vyznačuje se mnohotvárností a různorodostí, jichž je dosaženo uplatňováním mnoha technických metod.³⁰

1.3.2 Prostorové technické metody kinetismu

Ohňostroj jako světelný prvek kinetismu

Ohňostroj se poprvé objevil během období vlády dynastie Sung v Číně, v době, kdy se začínal používat střelný prach. Stal se tak nejstarší metodou kinetismu. Byl doprovodem slavností a pobavením pro císaře a jeho dvůr. Oslavy bez ohňostroje si nedokážeme představit ani v dnešní době.

Výtvarník se snaží z pouhého technického vypalování ohně vytvořit podle předem stanovených norem barevné a rytmické výtvarné dílo. Tvárné prvky ohňostroje – jako světlo, dráhy světél, barva a rytmus, mohou být ve výtvarnictví pojaty jako abstraktní umění.³¹

„Široké vrstvy se k tomuto výtvarnému jevu nechovají odmítavě, naopak: žádné umění nedoznalo takového přijetí nejširšími vrstvami, jako právě umění ryze abstraktní.“³² Jak barevný klavír, tak reflektorické hry i film mohou být v podstatě ohňostrojem v ploše.³³

²⁸ [Srov.] tamtéž, s. 46. – 47.

²⁹ PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. s. 47.

³⁰ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 47. - 48.

³¹ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 62. - 63.

³² PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1. vyd. Praha: Akademie múzického umění v Praze, 2013. s. 63.

³³ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1. vyd. Praha: Akademie múzického umění v Praze, 2013. s. 63. – 70.

Fontána obohacena o světelně barevnou kinetiku

Fontána je sama o sobě dávným kinetickým prvkem. Odjakživa je posuzována za umělecké dílo a dnes je obohacena o světelně barevnou kinetiku. U světelné fontány se voda pohybuje v prostoru prostřednictvím jemných kapek, jež jsou osvětlené a rozprašují se kolem. Tím lze docílit zajímavých efektů. Nejjednodušším typem světelné fontány je systém s dýzou, pod kterou se nachází světlo, přičemž z téhož místa vystřikuje voda směrem vzhůru. Prostor s otáčejícím se kotoučem a barevnými skly barví vodní proudy paprsky světla.³⁴

Kinetická plastika doplněna světlem

Prosvětlená skleněná socha se stala prvotním vyjádřením světelné plastiky. Světlo tu mělo prostupovat skleněnou sochou bez jakéhokoliv dalšího tvůrčího vstupu. Světelná kinetická plastika se podle technických parametrů, mimo jedno stanovisko, shoduje se světelnou reklamou. Tímto rozdílným stanoviskem je účel tvorby. Světelně kinetická plastika je zde pro umění a reklamní objekt. Ve světelné plastice se umělec snaží převzít specifické vlastnosti umělého světla.³⁵

„Od okamžiku, kdy se počala formovat teorie o užití světla umělého a kinetického v umění a uměleckém průmyslu, objevila se nutnost doprovázet ji pokusy. Nestačil pouhý výpočet technik. Účinnost a význam světla bylo třeba studovat nejen v jeho zásadních formách, nýbrž i v jeho službě umění.“³⁶

Světelná fontána doplněna kinetickou plastikou obohacenou světlem

Metoda fontány tvoří prostředí pro samotnou plastiku. Uvádíme příklad s tématem obsahu „Leteckou fontánou“. Řešíme u ní formu naplněnou obsahem. Objekty jsou řazeny za sebe v konkrétním časovém uspořádání, mají různou kompozici a barvu. Toto vše svým způsobem vyvolává děj.³⁷

³⁴ [Srov.] tamtéž, s. 63. - 70.

³⁵ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 74. - 76.

³⁶ PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. s. 75.

³⁷ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 106. - 109.

Monumentální slavnostní osvětlení městského prostoru

V tomto pojetí znamená iluminace městského prostoru osvětlování architektur. Využíván je kontrast mezi částmi úplně tmavými, neosvětlenými, polosvětlými a nakonec čistě jasnými plochami, jimiž docílujeme rytmu v kinetice. Vývojově lze zachytit tři fáze tohoto tvoření.³⁸

1. V této fázi je použit růženec žárovky, který osvítí celý objekt.
2. Zde se nám objevuje snaha ozářit například stavební památku tak, aby byla viděna i za tmy. U nás ozařování prováděl pouze technik a ve světě například v Paříži má ozařování výtvarnou hodnotu. Technik nám do osvětlování vnesl mnoho z teorie a praxe světelné techniky, ale už je u něho obtížné světlo pojmout právě jako výtvarný efekt. Tímto architektura často ztrácela své základní znaky. Zmizely detaily stínů a plastičnost samotné stavby. Po několika pokusech se konečně podařilo vytvořit stíny vlastní i vržené, architektura nabývá plastičnosti a jsou zvýrazněny dekorativní detaily. Hlavně díky osvětlení ze shora velkými světly z jedné strany pod úhlem 45 stupňů.³⁹
3. Ve třetí fázi budeme využívat tvárných prvků, realizovaných plánovaně a světelná technika tu bude pro umělce, nikoliv pro technika. Došli jsme také k tomu, že je zde podstatná spolupráce technika a výtvarníka.⁴⁰

Reflektorické hry umístěné do prostoru

Prostřednictvím reflektorů zachycujeme tyto paprsky v prachu nebo mlze, které jsou vržené určitým směrem a různými formami. Příkladem může být světelná raketa, která byla vystřelena ze strojních pušek. Rakety jsou využívány k námořním a vojenským cvičením, ale i různým slavnostním příležitostem.⁴¹

Seskupení metod

³⁸ [Srov.] tamtéž, s. 106. – 109.

³⁹ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 111. - 116.

⁴⁰ [Srov.] tamtéž, s. 111. – 116.

⁴¹ [Srov.] tamtéž, s. 111. – 116.

Nejčastěji kombinujeme ohňostroj, osvětlování a fontány reflektorických her, které jsou často doprovázeny ukázněným rytmem hudby a zpěvu. Vše je pečlivě promyšleno a konstruováno.⁴²

⁴² [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 111. - 116.

2 Analýza situace kinetického umění z evropského pohledu

Na počátku padesátých let se především v Evropě rozmohlo kinetické umění. Vzniklo mnoho uměleckých skupin, ale zapojili se i jednotlivci. Postupně se kinetismus objevil v tvorbě dadaistů a konstruktivistů, nechyběl ani vliv op artu, konkrétního umění a happeningu.

V této kapitole jsou zmíněny některé osobnosti, jejichž tvorba podpořila vývoj kinetického umění. Těmito představiteli jsou například Marcel Duchamp, Nikolas Schöffer nebo Jean Tinguely. Kinetismus se dostal i do USA a to v 50. – 60. letech 20. století. Mezi nejvýznamnější osobnost patří Alexander Calder se svými mobily.⁴³

Druhá polovina kapitoly je věnována nejvýraznějším osobnostem českého kinetismu. Zdeněk Pešánek se stal nezbytnou součástí kinetismu u nás a především přispěl svou teoretickou prací *Kinetismus ve výtvarnictví*.⁴⁴ Sochař Jiří Novák byl českým průkopníkem kinetických plastik a jedním z jeho nejznámějších děl jsou mobilní fontány „*Dálky*.”⁴⁵ Zmíněn je i Krištof Kintera, pracující s různými médii jako jsou instalace, performance, public art nebo street art.⁴⁶

⁴³ [Srov.] VÁVRA Jiří. *Od kinetismu k postmoderně*. 1.vyd. Olomouc, 2001, s. 85. – 86.

⁴⁴ [Srov.] DBOT, Jan. *Kinetické umění* [online] [cit. 2017-10-06] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kinetické_umění

⁴⁵ [Srov.] KAROUS. Pavel. Zemřel sochař Jiří Novák. [online] onkubator. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/texty/zemrel-sochar-jiri-novak>

⁴⁶ [Srov.] KOSAŘOVÁ Zuzana F., *Krištof Kintera: Nervous trees* [online] Galerie Rudolfinum 2018 [cit. 2017-09-07] Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kristof-kintera-nervous-trees/>

2.1 Kinetické umění v evropském kontextu

V této kapitole jsou zmíněny nejvýraznější osobnosti, jejichž tvorba napomohla vyvinout kinetického umění. Těmito představiteli jsou například Marcel Duchamp, Nikolas Schöffer nebo Jean Tinguely. Kinetismus se objevil i v USA a to v 50. – 60. letech 20. století. Mezi přední osobnost patří Alexander Calder se svými mobily.⁴⁷

Francouzský malíř **Marcel Duchamp** se narodil 8. června 1887 v Blainville nedaleko Rouenu. Měl několik sourozenců a tři z nich se také zabývali uměním, bratři Jacques Villon, který se zajímal o grafiku a malířství a Reymond Duchamp Villon, jenž se věnoval sochařství. Sestra Suzanne také tíhla k umělecké tvorbě a to k malířství. Tito sourozenci velice ovlivnili tvorbu a život Marcela Duchampa. V roce 1904 ukončil studium na střední škole v Rouenu a svou uměleckou tvorbu nastartoval v době, kdy přišel do Paříže. Zabýval se i malbou, kterou rozvíjel na soukromé škole Akademie Julian a pokusil se dostat na Akademii École des Beaux-Arts, kde skládal přijímací zkoušky, ale neuspěl. Začal pak pracovat u tiskaře grafik v Rouenu.⁴⁸

Od roku 1910 se Duchamp začal zajímat o moderní umění, které se v tehdejší době rozmohlo. Zaujala ho především tvorba fauvistů a malířského rukopisu Cézanna. Pro tvorbu dalších děl se stala námětem symbolická témata a u prostorového řešení navázal na Gauguina. Jeho tvorba se stala zásadní pro Duchampův další umělecký vývoj. Díky bratrům se začal postupem času začleňovat mezi umělce kolem sebe. Marcela interesoval kubismus, věnoval se otázce prostoru a času. Se svým obrazem nazvaným *Akt sestupující se schodů*, který se stal součástí výstavy *Nezávislých* roku 1912, vzbudil velký nesouhlas a to i v řadě skupiny přátel. Obraz byl hodnocen jako něco, co se „hroutilo“ a dostalo se do pohybu. I samotný námět a název byly nepochopeny. Dokonce si kritici mysleli, že obrazem chtěl Duchamp kubismus zesměšnit, neboť tíhlo spíše k futurismu, který odsuzovali. Těmito výroky umělec byl otřesen a rozhodl se, že s malováním přestane. Stal se pak knihovníkem v knihovně sv. Jenovéfy

⁴⁷ [Srov.] VÁVRA Jiří. *Od kinetismu k postmoderně*. 1.vyd. Olomouc, 2001, s. 85. – 86.

⁴⁸ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. 1.vyd. Praha: Torst, 1998 s. 9. - 12.

v Paříži. S touto prací byl spokojený, přinesla mu dostatek volného času, který využil ke studiu perspektivy, jež ho začala velice zajímat.⁴⁹

Rok 1912 byl dobou nového vývoje v Duchampově tvorbě. Podnětem se stala návštěva představení *Impressions d'Afrique* Raymonda Roussela. Díky této výstavě věděl co dál, a vytvořil *Nevěstu svlékanou svými mládenci*.⁵⁰ Umělecky nejplodnějším rokem se stal rok 1913, kdy vytvořil svá pověstná díla *Čokoládový mlýnek* a *Mlýn na vodu*. Spolu se *Hřbitovem uniforem a livrejí* se později staly součástí *Velkého skla*.⁵¹ V témže roce jako první koncipoval objekty, které byly později označeny jako *ready-made*. Byl jedním z nejvlivnějších umělců dvacátého století – dokázal potlačit nadvládu malířství nad sochařstvím. Duchamp s těmito předměty (*ready-made*) pracoval tak, že je nenavrhol. Jednalo se o předměty, které objevoval, pokládal je za umělecká díla a pojmenovával podle jejich definicí.⁵² „Zajímal se raději o rozchod s konvenčními veřejnými očekáváními od umění, o hranice toho, co tvoří umělecké dílo, a o jejich radikální rozšíření. Všechna jeho *ready-made* díla kladou zásadní otázku. Jaké vlastnosti a podmínky definují předmět jako umělecké dílo?“⁵³ Odpověděl na to příkladem *Fontány*, kterou představil v New Yorku na výstavě Společnosti nezávislých umělců v roce 1915, jako jedno z jeho nejprovokativnějších děl. *Fontána* představuje průmyslově vytvořený pisoár, u něhož byly udělány tři změny. Zaprvé ho umístil na podstavec, zadruhé ho podepsal a přidal k němu datum, zatřetí jej instaloval na výstavě moderního umění. Z této výstavy byla práce odmítnuta a tím potvrzeno, že je jeho koncepce esteticky výbušná. První jeho *ready-made* se stala stolička, na kterou přidělal samostatné kolo od bicyklu.⁵⁴ „Duchamp uznal, že předmět je definován především svým kontextem a je vnímán jinak v různých prostředích. Jeho průkopnický počin měl ukázat význam tohoto kontextu pro hodnocení uměleckého díla.“⁵⁵ Tvorba *ready-made* spadá do směru nazvaného dadaismus. Strategií bylo docílit skandálu a pobouřit společnost. Duchampovi se podařilo naplnit myšlenky dílem *Mona Lisa*. Další

⁴⁹ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. 1.vyd. Praha: Torst, 1998 s. 15. a 96.

⁵⁰ [Srov.] tamtéž, s. 15. – 96.

⁵¹ [Srov.] ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1971 s. 202.

⁵² [Srov.] ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2004 s. 80.

⁵³ ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2004 s. 80.

⁵⁴ [Srov.] tamtéž, s. 80.

⁵⁵ ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2004 s. 80.

jeho provokací se stalo téma sexuální orientace, kdy se sám převlékal za ženu a prezentoval se takto ve společnosti.⁵⁶

S vytvářením ready-made začal také pracovat s trojrozměrnými kinetickými díly, příkladem je *Kolo bicyklu*. Snažil se o vyjádření pohybu pohybem samým, spjatým s klamem v umění – prostorovou iluzí. Ty začal rozvíjet kolem roku 1920. Jako příklady jeho tvorby v kinetismu lze uvést *Otáčivou polokouli*, *Skleněné desky* a pozdější *Vizuální desky*. Od roku 1918 pobýval v Buenos Aires, kde vytvořil několik objektů a odtud se vydal do Paříže a tam namaloval svůj poslední obraz nazvaný *Ty mně...* Zároveň s tímto obrazem dotvářel své klíčové dílo, a to do roku 1923 pojmenované *Nevěsta svlečená svými mládenci*, patřící také do *Velkého skla*.⁵⁷

Duchampa lákaly i experimenty s optickou iluzí, takové náměty zpracovával pomocí anamorfózy. Hodně času věnoval i pokusům o rotující obrazce, v nichž pracoval s pohybem. Na toto téma v letech 1920-1926 vznikly *Rotační skleněné desky*. Jedna vznikla v New Yorku a druhá o rok později v Paříži, tuto práci nazval jako *Rotoreliéfy*. Znal se s Matissem, jenž byl pro Duchampa inspirativní osobou, která svou měrou ovlivnila část tvořivého období.⁵⁸ „Svět Duchampova umění je světem symbolu a mýtu. Jeho dílo mělo být stálým ukazováním do toho živého světa našich životů a vyvoláním mýtu, který by nám pomohl náš život v tomto živém světě osvětlovat.“⁵⁹

Oskar Schlemmer, německý výtvarník, se narodil 4. září 1888 obchodníku Carlu Leopoldovi Schlemmerovi a Wilhemíně roz. Neuhausové ve Stuttgartu. Při studiu v Göppingenu na reálce si učitel kresby všiml jeho talentu a dále ho v této činnosti podporoval. Zpátky do Stuttgartu se vrátil roku 1903 a studoval tam jeden semestr na uměleckoprůmyslové škole. Ve Stuttgartu také studoval Akademii výtvarných umění. Sám si nemohl studium zaplatit, a tak se ucházel o stipendium, které mu bylo poskytnuto. Při studiu na akademii se spřátelil s Willi Baumeisterem, s nímž sdílel stejný náhled na zobrazování figury v kubismu. Ten jej nadále inspiroval při své tvorbě.⁶⁰

⁵⁶ [Srov.] ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. 1.vyd. Praha: Sloart, 2004 s. 82.

⁵⁷ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1985. 1. vyd. s. 244.

⁵⁸ [Srov.] CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. 1.vyd. Praha: Torst, 1998 s. 288. - 358.

⁵⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. 1.vyd. Praha: Torst, 1998 s. 379.

⁶⁰ [Srov.] SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. s. životopisný přehled

Po pobytu u bratra se vrátil zpět do rodného města a pokračoval ve studiu akademie u vlivného pedagoga a umělce Adolfa Hölzela, podporujícího mladé výtvarníky v abstraktní a později i v kubistické tvorbě.⁶¹ Při návštěvě expozice v galerii Cissierově a Der Sturm v roce 1911 poznal tvorbu impresionistů a postimpresionistů. Nejvíce ho zasáhla tvorba P. Cézanna a G. Seurata.⁶² Poté jako dobrovolník roku 1914 nastoupil jak na západní, tak na východní frontu a při tomto nasazení se zranění nevyhnul. Při nástupu na důstojnický kurz se stal účastníkem konce války a následné listopadové revoluce. Po válce se opět vrátil do Stuttgartu. Pokračoval ve studiu na akademii, neboť při nasazení na fronty musel studium přerušit. Rok 1920 byl pro Schlemmera obdobím významných událostí – vystavování s Baumeisterem a Dexelem v galerii Sturm v Berlíně. S nástupem jara skončil své studium na akademii a přesunul se do Bad Cannstattu. Pro *Triadický balet* vytvořil s bratrem Carlem řadu kostýmů. Při návštěvě Bauhausu mu Walter Gropius jako tehdejší ředitel dal možnost stát se mistrem.⁶³

V Bauhausu působil Schlemmer jako mistr sochařské a kovodělné dílny. Od roku 1923 byl také mistr divadla. Jako novou pečeť Bauhausu v roce 1921 vybrali Schlemmerův konstruktivistický profil s nápisem Bauhaus.⁶⁴ Oskar Schlemmer spolu s dalšími výtvarníky zorganizovali nový koncept výuky, jehož klíčovým programem byly přípravné kurzy: „*Vorkurs, zaměřené na práci s tvarem, objemem, materiálem, dále je to práce ve dřevařských dílnách, práce s kovem a práce v tkalcovských dílnách. Přitom architektonická koncepce nestojí explicitně v centru pozornosti výuky.*“⁶⁵ Zemské divadlo ve Stuttgartu dne 30. 9. 1922 uvedlo premiéru Schlemmerova *Triadického baletu*, jenž později v roce 1932 získal bronzovou medaili v mezinárodní taneční soutěži v Paříži. Po uzavření Bauhausu ve Výmaru se škola roku 1925 přesunula do Dessau, kam přestoupil i Schlemmer.⁶⁶

Mezi lety 1932-1934 ho povolali na Spojené státní školy pro umění a umělecká řemesla do Berlína, odkud byl z politických důvodů propuštěn. Na výstavě Entartete Kunst v Mnichově bylo několik z jeho obrazů kritizováno

⁶¹ [Srov.] SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. s. životopisný přehled

⁶² [Srov.] ŠABOUK, Sáva a kol.. *Encyklopedie světového malířství*. 1.vyd. Praha: Academia, 1975. s. 321.

⁶³ [Srov.] SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. s. životopisný přehled

⁶⁴ [Srov.] FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSSOVÁ, Bois Y. ALAIN, Benjamin H.D. Buchloh. *Umění po roce 1900*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2007. s. 188.

⁶⁵ [Srov.] CHATELETA, Albert., Bernard P. GROSLIER a kol. *Světové dějiny umění*. Larousse s. a. 1990 s. 532.

⁶⁶ [Srov.] SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. s. životopisný přehled

a na podzim téhož roku bylo skoro padesát jeho děl z muzeí vyřazeno. V roce 1938 se opět vrátil do Stuttgartu a přivítal možnost stát se součástí malířské dílny Baumeisterova u svého švagra Albrechta Kämmerera.⁶⁷ Pracoval také pro Herbertovu továrnu ve Wuppertalu, která vyráběla laky a k 75. výročí otevření této továrny Oskar Schlemmer představil balet *Lakový tanec*. V jarních měsících roku 1942 předvedl cyklus *Fensterbilder* abstrahujících maleb, které obsahovaly náměty života pohledů z okna domu na protější straně. K malování obrazů z okna: „Připadám si jako lovec, který každý večer mezi devátou a desátou hodinou vyráží na hon. Potom: tady jsem pravdivý v tom nejvlastnějším smyslu, maluji totiž jen to, co vidím, jenže záleží na tom, jak to vidím, a především na tom, jak to maluji, a kromě toho i na staré otázce: „Co je pravda?“ Pravda umění = pravda přírody.“⁶⁸ Téhož roku strávil čas v nemocnici ve Stuttgartu kvůli onemocnění diabetes a žloutenky. Jeho zdravotní stav se nijak nelepšil, prošel několika nemocničními a lázeňskými zařízeními a v dubnu roku 1943 zemřel na selhání srdce.⁶⁹

Ruský představitel **Naum Gabo** vstupující do dějin moderní plastiky. Vlastním jménem Nahum Pevsner, narozen 5. srpna 1890, byl osobností, která vstoupila do dějin moderní plastiky. Zabýval se sochařstvím ve svérázném a neobvyklém smyslu. Náplň jeho tvorby souvisela s technickou logikou a významem pro plastické tvary s inženýrskou úvahou. Původně měl studovat medicínu, ale ta ho nezaujala tak, jako dějiny umění a výtvarné disciplíny. Nebyl tedy součástí výtvarného akademického vzdělávání. Je možné, že jeho tvorba byla ovlivněna prací Archipenka, jenž pracoval s netradičními materiály. Možná proto konstruoval Gabo skulptury z kovových a později celuloidových lamel. Poučil se také dobře o principech Picassova kubismu. Naum Gabo přinesl pro moderní umění vztah mezi transparentní hmotou a prostorem.⁷⁰

Od roku 1915 do roku 1920 pracoval Gabo na programu, v němž odmítal objem jako malířského ztvárnění plastické formy. Jedinou formou prostoru k dosažení hloubky se stala linie a základem vnímání byl kinetický rytmus a reálný čas. Úkolem bylo překračování hranic prostřednictvím ocelového pera,

⁶⁷ [Srov.] SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. s. životopisný přehled

⁶⁸ SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. s. 100.

⁶⁹ [Srov.] SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. s. životopisný přehled

⁷⁰ [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 66.

keré bylo díky motoru uváděno do pohybu. Jeho tělesná hmota se v liniích proměňovala. Na tento princip později vytvořil *Diagram* a *Ženskou hlavu*.⁷¹

Po vítězné Říjnové revoluci se Naum Gabo se svým bratrem Antoniem Pevsnerem vrátili roku z Osla do Moskvy. Přidali se tam ke skupině krajanů, kteří se snažili pomoci rozvinout novou kulturu tehdejšího sovětského státu. Avšak Gabo nesouhlasil s příliš extrémními bojovnými hesly konstruktivistů, kteří hlásali: „*Pryč s uměním, maskujícím impotenci lidstva, pryč se zachováním uměleckých tradic.*“⁷² Naum Gabo naopak určil tvůrčí program, jehož „realismus“ vidíme především v tom, jak věcně chápal úkoly i průběh tvoření: „*S olovnicí v ruce, s očima neomylnýma jako vladaři, s duchem přesným jako kompas budujeme své dílo, jako vesmír vytváří své stvoření, jako inženýr konstruuje mosty, jako matematik stanoví vzorce pro dráhy hvězd.*“⁷³ Gabo postupně obohacoval své principy pojetím prostoru, které jsou stavěné na „hodnotách hloubky.“ Také nyní nastoupilo „sférické téma“. Doplnoval prostor křivými, donekonečna ubíhajícími plochami namísto pravoúhlé projekce ploch. Chápal jej jako prostor objímaný sférickými formami.⁷⁴

Po druhé světové válce se na stálo usadil ve Spojených státech, kde množství jeho děl neustále vzrůstalo. „*Průsvitné folie umělé hmoty a skla doplňují ještě drát a struny, jimiž vyplétá zborcené plochy, konstruuje síť silokřivek sbíhajících se do uzlových bodů, ohnisek transparentního prostoru.*“⁷⁵

Gabovy plastiky byly komorní, určené do moderních interiérů, tak i velikostí srovnatelné s architekturou. O své tvorbě řekl: „*Ne stroj, ale tvůrčí duch člověka je pramenem mé inspirace.*“⁷⁶

Naum Gabo přispěl do kinetismu takzvanou Kinetickou konstrukcí, neboli *Stojící vlnou*, která se stala také jednou z prvotních impulsů tohoto hnutí. Je to mechanická plastika, vytvořena ze samotné oceli, která se vyořuje z malého černého dřevěného podkladu. Objekt je schopen pohybu, jenž je umožněn prostřednictvím stisknutí tlačítka. Pomocí rychlé oscilace, která je skryta

⁷¹ [Srov.] RUHRBEGR, Karl, Schneckenburger, Honnef FRICKEOVÁ *Umění 20. Století*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2004. s. 452.

⁷² ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 67.

⁷³ Tamtéž, s. 67.

⁷⁴ [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 67.

⁷⁵ ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967 s. 67. - 69.

⁷⁶ Tamtéž, s. 67. - 69.

v elektrickém motoru vytváří iluzi zvlněného kroucení a působí tak dojmem trojrozměrného objektu.⁷⁷

Během pobytu v Anglii se ho Herbert Readov ptal na otázku, odkud čerpá své tvary: „Nalézám je všude kolem sebe, kdykoliv a kdekoliv je chci vidět. Vidím je, myslím-li na to, v roztrhaném mraku, který unáší vítr. Vidím je v zeleném houští stromů. Mohu je objevit v holých kamenech v horách a na cestách, dovedu je rozeznat v pruhu kouře a páry, který se rýsuje před starou zdí za jedoucím vlakem. Často je mohu spatřit i na bílém papíře na svém psacím stole. Nalézám je v pohledu na prohyby vln mezi pěnícími se hřebeny. – Mohou přijít nenadále, objevit se a zmizet ve vteřině, ale i když jsou pryč, zanechávají ve mně obraz, který trvá věčně. – Troufám si říci více (a ať to zní jakkoliv básnicky, je to holá pravda): padající hvězda rozrážející temnotu nakreslí někdy dech noci na sklo mého okna a v tomto chvilkovém záblesku zahlédnu právě onu čáru, kterou jsem marně hledal dlouhé měsíce.“⁷⁸

Alexander Calder se narodil 22. července roku 1898 v Lawtonu nedaleko Philadelphie. Jeho matka Nanette Lederer Calder byla malířkou a jeho otec Alexander Stirling Calder a dědeček byli známými sochaři. Mezi lety 1905 – 1915 se rodina často stěhovala a nakonec se usadila v San Franciscu, kde byl jeho otec pověřen dohlídnutím na sochařské práce vystavované na Světovém veletrhu.⁷⁹ Calder studoval od roku 1915 na Stevens Institute of Technology v Hoboken a v roce 1919 získal diplom strojního inženýra. Profesi vykonával pět let. Po dalších pracovních příležitostech se v roce 1922 vrátil zpět do New Yorku a docházel na kurzy kresby k Clintonu Balmeru.⁸⁰

Roku 1923 nastoupil k Art Students League v New Yorku, kde byl dva roky. Rok na to každý den v průběhu dvou týdnů navštěvoval cirkusová představení Ringling Bros and Barnum & Bailey, jež se stala jeho inspirací pro budoucí tvorbu. V roce 1926 se usadil v Paříži a začal vytvářet svoje první drátěné sochy. Na jaře 1927 zrealizoval loutkové divadlo *Cirkus*.⁸¹ Pracoval také na humorných drátěných modelech podobizen významných osob na divadelní

⁷⁷ [Srov.] DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2002. s. 198.

⁷⁸ ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 69.

⁷⁹ [Srov.] BAAL-Teshuva, Jacob. *Alexander Calder*. 1.vyd. Köln: Taschen, 1998. s. 94.

⁸⁰ [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 57.

⁸¹ [Srov.] BAAL-Teshuva, Jacob. *Alexander Calder*. 1.vyd. Köln: Taschen, 1998. s. 94.

a revuální scéně. Ztvárnil takto například Josefínu Bakerovou a na podobném způsobu vyrobil malé figurky klaunů, provazochodců, akrobatů a koní.⁸²

Rok poté odcestoval do New Yorku a představil tam své sochy vyhotovené z drátu. V listopadu se odstěhoval do nového ateliéru, který si našel ve francouzském Touraine a seznámil se tam s Julesem Pascinem a s Jeanem Mirem.⁸³ Tamní ateliér disponoval monumentálními rozměry a byl sestaven z osmi betonových oblouků s břidlicovou střechou s rozměry o délce třicet metrů a s výškou dvanáct metrů. Tuto dílnu využíval spíše k sestrojování stabilů, nepohyblivých soch vytvářených z kovu. Snoubil v sobě klid, rovnováhu a pevnost. K realizování těchto objektů předcházely nákresy a makety.⁸⁴

V roce 1928 se uskutečnila jeho samostatná výstava v Galerii Billiet-Pierre Vorms. V lednu 1931 se oženil s Louisou James v USA a připojil se ke skupině Abstraction-Création v Paříži. Marcel Duchamp navštívil Calderovo studio a pokřtil jeho mobily, jež tak nazval. Mobily byly poháněny složitě zkonstruovaným motůrkem nebo pomocí vzduchu. Tyto objekty byly poprvé představeny v únoru 1932 v pařížské galerii Vignon. Nadcházejícího roku se seznámil s kritikem Jamesem Johnsonem Sweenym.⁸⁵

Usídlil se v USA v Roxbury, kde si koupil dům. Roku 1934 vyrobil známý mobil zvaný *Ocelová ryba*. Rok nato se mu narodila dcera Sandra a ještě téhož roku navrhl mobilní soubor pro tanec nazvaný *Panorama* Marthy Graham. V roce 1936 uspořádal různé show, včetně uvedení dvou výstav v Museum of Modern Art v New Yorku. José L. Sert roku 1937 pověřil Caldera návrhem na kašnu pro španělský pavilon pro světový veletrh. Po prodlouženém pobytu v Londýně se vrátil do Spojených států amerických. V roce 1939 navrhl vodní balet pro světový veletrh v New Yorku. Roku 1942 vytvořil novou skulpturu z opracovaného dřeva a drátu nazvanou *Constellations*. Mezi léty 1943 až 1946 zorganizoval James J. Sweeney retrospektivní výstavu Calderových děl v Museu of Modern Art v New Yourku. Calder také v tomto období ilustroval *Three Young Rats and Other Rhymes* a vytvořil řadu sádrových soch odlitých do bronzu a instaloval zahradní

⁸² [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 57.

⁸³ [Srov.] BAAL-Teshuva, Jacob. *Alexander Calder*. 1.vyd. Köln: Taschen, 1998. s. 94.

⁸⁴ [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 59.

⁸⁵ [Srov.] BAAL-Teshuva, Jacob. *Alexander Calder*. 1.vyd. Köln: Taschen, 1998. s. 94.

sochu *Man-Eater with Pennants* for pro Muzeum moderního umění. Po druhé světové válce prvně vystavoval v pařížské galerii Louis Carré.⁸⁶

V roce 1949 vytvořil svůj nejlepší a nejambicióznější mobil zvaný *International Mobile* pro třetí International Exhibition of Sculpture v muzeu umění ve Philadelphii. V letech 1950 až 1952 vystavila galerie Maeght v Paříži na padesát mobilů a stabilů. Také pracoval na návrzích pro soupravu kostýmů pro Henriho Pichetta pro *Nucléa v Paříži*. Na bienále v Benátkách vyhrál cenu za sochu pro společnost Carlos Raúl Villanueva – navrhl akustický strop pro aulu Magna univerzitu v Caracasu.⁸⁷

Rok 1953 strávil v Aix-en-Provence a tento čas se soustředil na práci s kvašem. Pro vstupní halu letiště John F. Kennedyho v New Yorku vytvořil monumentální mobil a pro hlavní sídlo Unesca v Paříži vypracoval návrhy na mobily a stability. Pro světový veletrh v Bruselu Calder sestavil *Whirling Ear*. Hlavní výstava stabilů se konala v Galerii Maeght v Paříži. V roce 1961 natočil Carlos Vilardebo barevný film o Calderově životě a jeho dílu *Cirkus*. Guggenheimovo Museum v New Yorku připravilo významnou retrospektivní výstavu a právě v této chvíli byl Calder na vrcholu své slávy.⁸⁸

Calderovy stability se roku 1968 dostaly na The Red Sun a staly se také součástí Olympijských her v Mexiku. V letech 1973 až 1974 Calder vytvořil malby pro Braniff International Airline DC-8-jet-liner a instaloval monumentální stabil *Flamengo* pro Federal Center Plaza a velkoplošné, motorem poháněné zařízení *Universe* v Sears Roebuck Tower v Chicagu. V roce 1976 uskutečnilo muzeum v New Yorku Calderovu významnou retrospektivní výstavu a v tomto roce také Calder 11. listopadu v New Yorku zemřel.⁸⁹

Lászlo Moholy – Nagy se narodil v maďarském městě Bácsborsodu 20. června roku 1895. Zprvu se věnoval studiím na právnické fakultě, jež přerušila válka. Do války byl povolán a následně zraněn.⁹⁰ Když se zotavoval z válečného zranění, začal trávit čas uměleckou tvorbou zaměřenou na malbu. Projevil se jeho osobitý rukopis zobrazování krajín a portrétů. Do Budapešti se vrátil hned po propuštění z války a dodělal si doktorské studium práv.⁹¹ Jeho první pokusy

⁸⁶ [Srov.] BAAL-Teshuva, Jacob. *Alexander Calder*. 1.vyd. Köln: Taschen, 1998. s. 94. – 95.

⁸⁷ [Srov.] tamtéž, s. 94. – 95.

⁸⁸ [Srov.] tamtéž, s. 94. – 95.

⁸⁹ [Srov.] tamtéž, s. 94. – 95.

⁹⁰ [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 19.

⁹¹ [Srov.] ŠABOUK, Sáva a kol. *Encyklopedie světového umění*. 1.vyd. Praha: Academia, 1975. s. 236.

o tvorbu vycházely z práce ruských avantgardistů a německých expresionistů. Osudové se mu stalo setkání s ruským avantgardistou Lisickim, se kterým se setkal v roce 1921 v Düsseldorfu, jejich přátelství přetrvalo až do roku 1928.⁹² V této době se také Nagy věnoval výzkumu týkajícího se pohybu, světla a prostoru. Vytvořil experimentální objekt, který se pohyboval a propojil ho se zařízením sloužícím k modulaci světla.⁹³

Od roku 1923 se stal součástí Bauhausu, kam byl povolán Waltrem Gropiem jako vedoucí kovodílny. Do Výmaru Nagye pozval k příležitosti manifestu, jež byl v roce 1922 uveřejněn v časopise „*Sturm*“. Pracoval v něm s myšlenkou, která se v něm držela po celý život – strojem na krásu. *„Dynamicko-konstruktivní systém sil byl pojednáním o možnosti složité pohyblivé plastiky, spojené s variabilní hrou světél a schopné nekonečných kombinací prostorových vztahů a světelných efektů. Stroj na krásu měl v každém okamžiku nabízet divákovi velmi jemné, ale tím rafinovanější potěšení dokonalé harmonie, měl tuto harmonii „vytvářet“ kromě krásy i estetickou pravdu.“*⁹⁴ Jeho víra spočívala v tom, že to co dokáže přitáhnout a rozveselit člověka je samostatná formální краса. Také si stál za tím, že: *„krása pro moderního člověka je krásou moderní doby, krásou prostorových vztahů rovnic vyššího řádu, symfonií oceli, skla a světla, že je možné nalézt její zdroj a vyjádření a že cesta za tímto konečným cílem, spásným a nejvyšším, je cestou neúnavného experimentu.“*⁹⁵

Gropius si Nagyho cenil pro jeho práci jako konstruktéra neobvyklého stroje na krásu zpracovaného z oceli a skla. V Bauhausu měl na starost jak vedení kovodílny, které udalo nový směr oproštěný od kubismu a tradicionalismu, tak byl také v podstatě mistrem jednoho z přípravných kurzů. Byl poslem estetického prožitku, přišel s myšlenkami o novém propojení techniky s uměním, které se mělo stát novou kulturou.⁹⁶ Mnohem více se projevovala jeho schopnost v přípravném kurzu nežli v kovodílně. *„Snažil se tu docílit výtvarného vnímání a myšlení ve vztahu ke konstrukci, její statice a dynamice, rovnováze a prostoru. Materiálem bylo dřevo, plech, sklo, dráty, šňůry, na žácích bylo vyřešit složité úkoly, jimiž Moholy-Nagy rozhodně nešetřil.“*

⁹² [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 19.

⁹³ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 246.

⁹⁴ [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 20. – 24.

⁹⁵ [Srov.] tamtéž, s. 20. – 24.

⁹⁶ [Srov.] tamtéž, s. 20. – 24.

*Dokonale esteticky vyřešená kompozice, opřená v jediném bodě a kývající se. Rozčlenění prostoru nad danou základnou průhlednými a neprůhlednými elementy, čímž by se stal prostor vnímatelným...*⁹⁷

Už před nástupem do Bauhausu se věnoval fotografii. Nadšení přetrvávalo ve spolupráci s manželkou Lucií Moholy-Nagy, jež byla výbornou fotografkou. S fotografií pracoval velmi experimentálně, věnoval se neobvyklým technikám a především fotogramu. Pracoval s texturami a strukturou různorodých materiálů.⁹⁸ *„Fotografie pro Moholyho-Nagye buď čistou kompozicí světelných hodnot, nebo zprávou, opticky nedosažitelně názornou a autentickou. Neuznával kompromisy. Pro realizaci světelné kompozice používal záměrně a promyšleně i technik s expresivním a abstraktním afektem – montáže, inverse světelných hodnot, dvojího osvětlení, fotografiky.“*⁹⁹ Svě žáky učil používat nejnovější technické pomůcky a ve výuce využíval nejrůznější metody, používal i kriminalistické a lékařské fotografie.¹⁰⁰

V roce 1928 se po ukončení etapy působnosti v Bauhausu přesunul do Berlína a pracoval tu na filmových experimentech. Roku 1934 uprchl z Německa do Amsterdamu a odtud pokračoval v cestě do Londýna, kde režíroval trikové a dokumentární filmy. Experimentoval s kinetickými prvky, které využil při režirování a také při práci s fotografií. O tři roky později se v Chicagu otevřelo Association of Arts and Industries neboli „New Bauhaus“ zrealizovaný přesně podle koncepce Gropia. Nagy byl osloven, aby se ujal vedení, které přijal, ale po roce se dostal do finanční tísně a tento institut se musel zavřít. Moholy byl bezpochyby všestranným umělcem, pohyboval se ve sféře grafiky, malby, plastiky, fotografie a užitého umění. Jeho jednotlivá tvorba je těžko zařaditelná. Nejpozoruhodnější tvorbou se staly reliéfy, nejčastěji z barevných skel, kovových dílců a zrcadel, nazvané modulátory prostoru.¹⁰¹ Zůstal nadále v Chicagu a otevřel svou vlastní školu nazvanou „Institute of Design“. Školu řídil až do svého úmrtí 24. listopadu 1946.¹⁰²

⁹⁷ SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 24.

⁹⁸ [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 25

⁹⁹ SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 28.

¹⁰⁰ [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 28.

¹⁰¹ [Srov.] ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1.vyd. Praha: SNKLU, n. p., 1971 s. 220.

¹⁰² [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 32.

Nicolase Schöffer se narodil se 6. září roku 1912 v Maďarsku a od roku 1937 pobýval v Paříži. Ještě než odjel do Paříže, studoval krátce v Budapešti. Jeho učitelem byl László Moholy-Nagy. Z počátku své tvorby se věnoval silnému projevu výrazného směru expresionismu. Avšak u něho nezůstal a postupně se přes surrealismus dopracoval k abstrakci. Ke konci života se přiklonil spíše k plastice, začal vytvářet objekty z alumina, mědi a dalších hmot, které byly doprovázeny pohybem.¹⁰³ Postupně se dostal k propojení s prostorem, světlem, časem a vytvořil tím dynamický vizuální zážitek. Konstrukce členil vertikálně-horizontálně navozené na tradici Bauhausu. Nejdříve objekt doplnil pohybem, pak k němu uvedl umělé světlo a nakonec pracoval s časem a jeho rozčleněním. Od roku 1945 měl v jeho práci důležitou roli pojem prostředí. Buď ve smyslu s prostorovou koncepcí, nebo ve smyslu experimentace s kybernetikou. Na objekty měly vliv také prvky zevního světa jako vlhkost, vítr a zvuk. Realizoval objekt *Prostorově dynamická a kybernetická věž* z roku 1961 sestaveného v Lutychu.¹⁰⁴

Jean Tinguely, umělec švýcarského původu, se narodil 22. května roku 1925 ve Fribourgu. V roce 1940 začínal jako dekoratér výkladních skříní obchodního domu. Jeho kinetické sochy jsou shlukem nejrůznějších přístrojů, materiálů a drátů, které našel na šrotišti či smetišti nebo ve vetešnictvích. Sochy jsou důkladně promyšlené. Jejichž tvorbě předcházelo několik studií tuší a barev, od malířských skic, technických nákresů až po detailní schémata výsledného tvaru. Dokumentace prezentována téměř ke každému vypracovanému objektu, rozehrává před očima návštěvníka zajímavé příběhy, jež mohou působit ironicky, vtipně, hravě a zábavně.

Tinguelyho konstriční objekty jsou skoro zaměnitelné se zemědělskými nebo válečnými stroji, a to díky různým pohybům a vydávání zvuků. Jsou často umístěny v prostoru a jejich existence podléhá času. Sám autor určil stroji jeho životnost. Jeho objekty byly kousek od umění happeningu a aranžované hře, jež vtahuje diváka do reality.¹⁰⁵ Tinguely byl také jádrem skupiny nových realistů. *„Nešlo jen o pokračování v ontologickém důkazu, který realizoval op-art, tj. ve snaze osvojit si skutečnost prostřednictvím reálných, skutečnostních prvků (čistá průmyslová barviva, kovy, roztrhané plakáty, sériové výrobky, vyřezané*

¹⁰³ [Srov.] ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1971 s. 314.

¹⁰⁴ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 250. – 251.

¹⁰⁵ [Srov.] ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1971. s. 322.

štočky), ale také o potřebu pokusit se nalézt takový styl, jehož náznaky se v té době začaly objevovat všude tam, kde šlo o syntézu. Bylo třeba nějak využít faktu, že tendence jsou bez hranic a že jejich vzájemné prolínání je charakteristickým rysem doby."¹⁰⁶

Vytvořil reliéfy nazvané Meta-Malevič, které v sobě nesly myšlenky neodadaismu. Suprematistické kompozice prezentoval jako: „geometrické tvary, které nechal motorem roztáčet na černém pozadí, a tím podrýval samotnou myšlenku definitivní jednoty“.¹⁰⁷ Jeho *Metamechanické* sochy obsahují základní přímočaré seskupení kol a ozubených koleček uvedených do pohybu nejjednodušším elektrickým motorem.¹⁰⁸ V této expozici prezentoval první z Mete-matik. Byly to stroje, které měly fixy a křídly a kreslily jimi abstraktní neboli gestické práce na papír.¹⁰⁹

„Moje díla nejsou určena na věčnost,“¹¹⁰ připomíná sarkastická Tinguelyho poznámka před sochou *Šrot* z roku 1960. Se svou ženou vytvořil jeden z mála objektů, který se nehýbe - *Kyklopa*. Originální je také soubor *Filozofů*. Hravost, svobodomyšlnost a bezmezná fantazie, to vše Tinguely přetavil do originálních objektů, které provokují i rozesmávají. Své pohybuující mechanismy vystavoval například i v rozhýbaných prostorách Hundertasserovha domu. Reprezentativní výstava, která obsadila dvě horní patra, mapovala oblouk tvořivé cesty umělce, který reagoval ironicky na technický pokrok. Od raných děl až po poslední plastiky, jež vytvořil roku 1991 nedlouho před svou smrtí. Jeho citáty, poznámky o tvorbě jednotlivých objektů a textů o jeho životě byly neoddelitelnou součástí expozice. Atmosféře také pomohl šramot, bouchání a hluk. Pestrá změť ruchů, jež vyráběly umělcovy stroje. Stačilo stlačit červený knoflík a většina z nich se dala do pohybu. „Jsem pouze zloděj, parazit techniky, výrobce šramotu v nádherném industriálním světě,“ tvrdil o sobě Jean Tinguely.¹¹¹

¹⁰⁶ ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1971. s. 318.

¹⁰⁷ FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSSOVÁ, Bois Y. ALAIN a Benjamin H.D. BUCHLOH. *Umění po roce 1900*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2007. s. 181.

¹⁰⁸ [Srov.] FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSSOVÁ, Bois Y. ALAIN a Benjamin H.D. BUCHLOH. *Umění po roce 1900*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2007. s. 181.

¹⁰⁹ [Srov.] tamtéž, s. 181.

¹¹⁰ OPOLDUSOVÁ, Jana. *Jean Tinguely – nápaditý, hravý, skvělý* [online] Perx 2018 [cit. 2008-10-10] Dostupné z: Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/33741-jean-tinguely- napadity-hravy-skvely/>

¹¹¹ OPOLDUSOVÁ, Jana. *Jean Tinguely – nápaditý, hravý, skvělý* [online] Perx 2018 [cit. 2008-10-10] Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/33741-jean-tinguely- napadity-hravy-skvely/>

Tinguelyho stroje jsou také charakteristické změnou tvaru a transcendencí pohybu. Dá se říci, že jeho stroje jsou živé, dokáží vyvolat strach, překvapit a být obdivovány. Používá také metody rychlé destrukce strojů. Ukázali se v roce 1960 v zahradě Muzea moderního umění v New Yorku jako happening nazvaný Hold New Yorku. Tato příležitost se neobešla bez hasičů, museli urychlit autodestrukci strojů.¹¹²

V posledních letech života se Tinguely věnoval práci na oltářovitých stavbách připomínající kopce odpadků naší civilizace jako džungli z rozmanitých strojních součástí.¹¹³ Od roku 1980 se v jeho tvorbě objevily symboly smrti jako lebky, kostry zvířat. I zvukové doprovody byly hlučnější a více hřmotily. Tinguely k tomu dodává: „Umělci, kteří budou v budoucnosti ještě dělat umění, budou buďto fantastičtí umělci, nebo pouzí dekoratéri.“¹¹⁴

Theo Jansen, konstruktér a kinetický umělec nizozemského původu, se narodil 14. března 1948 v Haagu. Proslavila ho tzv. plážová zvířata. Tyto obří tvory dokázal zkonstruovat, rozpohybovat a prostřednictvím toho je oživit. Na počátku tvorby se spíše soustředil na fyziku, kterou si také vybral jako studijní obor na univerzitě v Delfu, ale už při studiu zjistil, že ho mnohem více zaujalo výtvarné umění.¹¹⁵

Jako výtvarnou disciplínu si vybral malbu a nějakou chvíli přemýšlel i o sochařství. Dlouhých sedm let se snažil prosadit jako malíř, ale neúspěšně.

Jednoho dne se rozhodl zkonstruovat létající talíř. Motivací se mohlo stát cokoli, avšak výsledný objekt byl mimořádný. Talíř nejenže vydržel pohromadě, ale i létal a vyvolal tím ve městě velké zděšení následovaný obdivem. Uvědomil si, že toto je jeho náplň. Spojil své umělecké předpoklady a znalosti z oblasti fyziky a vědy a chuť tvořit život. Jeho tvorba zastupuje také evoluční pozici. Chodící zvířata po pláži jsou poháněna větrem, sám je sleduje a upravuje. Dlouho pro ně hledal místo až jednou narazil na místo zvané Ypenburg, nacházející se nedaleko Haagu. Zvířatům je tu umožněno se procházet celý den díky větru, jenž nikdy nepřestává vát. Pláž nabízí spoustu volného místa bez

¹¹² [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. Odeon: Praha, 1985. 1. vyd. s. 247.

¹¹³ [Srov.] OPOLDUSOVÁ, Jana. *Jean Tinguely – nápaditý, hravý, skvělý* [online] Perx 2018 [cit. 2008-10-10] Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/33741-jean-tinguely- napadity-hravy-skvely/>

¹¹⁴ [Srov.] RUHRBERG, Karl a spol.. *Umění 20. století*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2004. s. 508.

¹¹⁵ [Srov.] KIML, Martin W., *Neskutečný svět mechanických členovců* [online] Invest 2018 Dostupné z: <http://vtm.e15.cz/clanek/neskutecny-svet-mechanickyh-clenovcu>

turistů. Kousek od pláže našel dům, který využívá jako dílnu pro sestrojování objektů.¹¹⁶

Aby se měl jak uživit, jezdil po světě s několika drobnějšími modely – funkčními kusy zvířat a umožňoval různým odborníkům i laikům na veletrzích se podívat, jak tyto objekty tvořil. Procházel se se svými mazlíčky před davy fanoušků jako například v roce 2006 na Trafalgarském náměstí v Londýně. Zařídil si i návštěvu komerční jihoafrické televize, která se zabývá vozy značky BMW. Také na toto téma prodával knihy a nahrávky. Svou techniku Jansen nijak netajil, naopak rád všem, kdo se o to zajímá, vysvětlil, jak systém funguje. *„Detailní popis toho jak je možné, že hromada vzájemně propletených trubek ve tvaru podivného brouka stojící na pláži sebou najednou cukne, udělá několik potácivých pohybů a začne pochodovat s podivuhodnou elegancí vzbuzující úžas.“*¹¹⁷

Avšak systém je velice jednoduchý. *„Využívá fyzikálních vlastností stlačeného vzduchu, nahromaděného kdesi v hlubinách plážových zvířat. Vítr, který se prohání po pláži, je důmyslnými otvory zachycen, nastřádán a dále pak využit jako pohonná hmota. Je to dokonale přírodní a ekologické, pomíneme-li samozřejmě fakt, že kostra zvířete je vyrobena z umělohmotných trubek.“*¹¹⁸

¹¹⁶ [Srov.] KIML, Martin W., *Neskutečný svět mechanických členovců* [online] Invest 2018 Dostupné z: <http://vtm.e15.cz/clanek/neskutečný-svět-mechanických-členovců>

¹¹⁷ KIML, Martin W., *Neskutečný svět mechanických členovců* [online] Invest 2018 Dostupné z: <http://vtm.e15.cz/clanek/neskutečný-svět-mechanických-členovců>

¹¹⁸ KIML, Martin W., *Neskutečný svět mechanických členovců* [online] Invest 2018 Dostupné z: <http://vtm.e15.cz/clanek/neskutečný-svět-mechanických-členovců>

2.2 Představitelé českého kinetismu

Druhá polovina kapitoly je věnována nejvýraznějším osobnostem českého kinetismu. Zdeněk Pešánek se stal nezbytnou součástí kinetismu u nás a přispěl především svou teoretickou prací *Kinetismus ve výtvarnictví*.¹¹⁹ Sochař Jiří Novák byl českým průkopníkem kinetických plastik a jedním z jeho nejznámějších děl jsou mobilní fontány *Dálky*.¹²⁰ Zmíněn je i Krištof Kintera pracující s různými médii, jako jsou instalace, performance, public art nebo street art.¹²¹

Zdeněk Pešánek se narodil 12. června roku 1896 v Kutné Hoře jako první potomek Marie Pešánkové, pocházející z rodu Mölzerů. Ta byla povoláním výrobkyně klobouků dle vlastního návrhu. Otec, Karel Pešánek pracoval jako c. k. berní příručí. Generační linie Mölzerů se podílela na tvorbě pneumatických varhan v Čechách. Zdeněk vyrůstal u svého dědečka Antonína v jeho varhanářské dílně v Rakově ulici. Právě toto generační zázemí později zasáhlo Pešánkovu tvorbu při koncipování kinetismu a propojení umění a techniky na výchozí zásadě mechanického přístroje barevného klavíru. V letech 1908 až 1912 studoval na nižší reálce v Kutné Hoře. Své první studium umění zahájil v letech 1912 na kamenické škole v Hořicích u profesora Kociána. Při studiu na kamenické škole vytvořil své první sochařské práce z kamene. V posledním roce hořické školy se mu povedlo složit přijímací zkoušky na Akademii výtvarných umění v Praze do ateliéru sochařství pod vedením Jana Štursy. V roce 1915 musel vstoupit spolu s dalšími spolužáky na vojnu a poté pak jít na frontu první světové války. Roku 1918 pokračoval ve studiu na AVU, ale opět bylo studium přerušeno, nyní vlastní iniciativou Pešánka. Navrátil se do československé armády. V roce 1919 se vrátil ke studiu sochařství a medailérství u Jana Štursy a k Janu Kotěrovi začal docházet na soukromé lekce architektury. Toto studium ukončil až v roce 1923 prací *Toaleta* a získal také stipendium na cestu do Paříže. V roce 1923 se začal věnovat scénografii avantgardního divadla Volná scéna v Kutné Hoře. Ještě při studiu na AVU se stal členem budování Studentské

¹¹⁹ [Srov.] DBOT, Jan. *Kinetické umění* [online] [2017-10-06] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kinetické_umění

¹²⁰ [Srov.] KAROUS, Pavel. Zemřel sochař Jiří Novák. [online] onkubator. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/texty/zemrel-sochar-jiri-novak>

¹²¹ [Srov.] KOSAŘOVÁ Zuzana F., *Krištof Kintera: Nervous trees* [online] Galerie Rudolfinum 2018 [cit. 2017-09-07] Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kristof-kintera-nervous-trees/>

kolonie na Letné, za kterou stál podnikatel Václav M. Havel a díky Pešánkovi se vystavěl malý pavilon, sloužící jako ateliér pro sochaře a malíře.¹²²

Ke konci studií Pešánek prožíval rozpor mezi akademickým pojetím výuky a vývojem moderního umění, které poznal při návštěvách výstav a při pozorování tvorby svých vrstevníků. Roku 1924 se stal členem uměleckého svazu Devětsil a vstoupil do KSČ. V letech 1924-1930 se oprostil od klasického sochařství a začal se zabývat kinetikou a její světelnou podstatou v plastice. Na toto téma vytvořil spektrofon, tedy trojverzi barevného klavíru. V roce 1930 realizoval jedinečnou světelně – kinetickou plastiku pro Edisnovu transformační stanici v Praze, kde se projevil jeho zájem o světelný urbanismus. Pro jeho publikační ale i uměleckou dráhu přispělo působení avantgardní školy umění Bauhaus. Toto záhy opouští a přemýšlí o umění budoucím, kde se umění propojí s průmyslem. Nové technologické prostředky se staly důležitým nástrojem k vytváření umění.¹²³

V letech 1924 až 1925 realizoval osm kolorovaných reliéfů ve tvaru kruhu, které byly určené pro výzdobu budovy Ředitelství pošt a telegrafů v Brně. Dílo propojil s námětem elektrické komunikace, a to se později stalo jeho hlavním tématem. Znal se s Miroslavem Prokopem, odborníkem na osvětlování, a měl možnost se od něho mnoho naučit. Zdokonalil svůj spektrofon, kde propojil světlo a hudbu a vytvořil tím barevný klavír. V první třetině roku 1928 nadále spolupracoval s firmou Ant. Petrof na instalaci druhého barevného klavíru, jenž se stal součástí koncertu v Obecním domě v Praze. Ke konci roku 1930 vydává publikaci *Světlo a výtvarné umění* a poprvé v ní zveřejnil koncepci o kinetismu a jeho rozdělení do základních metod. S těmito teoriemi se dostal i do zahraničního tisku. Zúčastnil se několika přednášek, v letech 1931 až 1933 přednesl sérii na Masarykově akademii práce v Praze a na Technice v Brně. V roce 1931 založil svou projektovou firmu Ateliér světla a první velkou zakázkou se stala světelná reklama pro dům Löbl na Václavském náměstí, realizována byla o dva roky později.¹²⁴

Pro Národní divadlo v Praze navrhl na podzim roku 1934 slavnostní osvětlení. Dva roky na to získal cenu v soutěži Ministerstva školství a národní

¹²² [Srov.] ZEMÁNEK, Jiří a kol. *Zdeněk Pešánek 1896-1965*. 1.vyd. Praha: Národní galerie v Praze Sběrka moderního a současného umění, s. 274. – 275.

¹²³ [Srov.] PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 146. - 275.

¹²⁴ [Srov.] ZEMÁNEK, Jiří a kol. *Zdeněk Pešánek 1896-1965*. 1.vyd. Praha: Národní galerie v Praze Sběrka moderního a současného umění, 276. - 282.

osvěty za zpracování fontány pro československý pavilon pro mezinárodní výstavu v Paříži konanou v roce 1937. V roce 1941 vyšel jeho rukopis *Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba* nakladatelstvím České grafické unie. Do roku 1955 pracoval na návrhu pomníku *Na věčné časy* plánovaný na Klárově v Praze. Kvůli zákazu používání elektrické energie k záměru umělecké tvorby v letech 1948 – 1955 přerušil tvorbu spojenou se světelnou kinetikou. K příležitosti poslání první družice Země Sputnik I v roce 1957 koncipoval Pešánek projekt, s nímž zvítězil v soutěži *Za Prahu krásnější*, ale tento projekt nebyl bohužel realizován. V Poustevnách u Rumburku 21. 11. 1965 zemřel.¹²⁵

Jiří Novák byl významnou osobností, která svou tvorbou zasáhla kinetické umění. Mládí prožil Novák v Praze na Letné, kam se s rodinou přestěhoval z města Přelouč, kde se narodil 6. listopadu roku 1922. Studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Jeho otec jako strojní technik ovlivnil Jiřího technikou, konstrukcí, mechanikou tak i pohybem. Po ukončení reálné školy na Malé Straně se přihlásil na odbornou střední školu keramickou, zde získal výuční list sádraře i kamenáře. Po přerušení studia sochařského ateliéru na Uměleckoprůmyslové škole v Praze pracoval v keramických dílnách a v roce 1945 přešel na Akademii výtvarných umění v Praze a pracoval zde v ateliéru Karla Pokorného. Své studium ukončil v roce 1949.¹²⁶

Svým způsobem ho nejvíce fascinovala konstrukce a pohyb. Vymýšlel a sestavoval vlastní mechanické konstrukce. Ty měly funkční a především estetickou formu. Mezi tyto konstrukce patří například sněžný bob, plachetnice, letoun. Jiří Novák rád experimentoval a v roce 1958 vystavoval své plastiky z materiálu PVC nebo sádry v Galerii mladých, společně s malířem Josefem Jírou. V této etapě experimentování vytvořil také velice pokrokové aerodynamické křeslo modré barvy z tehdy módního laminátu. U plastu zůstal krátkodobě a jako dlouhodobý materiál si vybral železo a různé kovy, z nichž tvořil rozmanité kovové konstrukce a kovové plastiky, zásadně se snažil ke všemu dojít sám a sám nalézal postupy, jak pracovat s kovovými pruty, u kterých došel až k organickému oblému tvaru. Jedním ze zaměření Novákovy tvorby bylo létání a křídla. Proto z kovových prutů svářel plochy právě do tvaru *Křidel I.* (1956).¹²⁷

¹²⁵ [Srov.] ZEMÁNEK, Jiří a kol. *Zdeněk Pešánek 1896-1965*. 1.vyd. Praha: Národní galerie v Praze Sběrka moderního a současného umění, 283. - 287.

¹²⁶ [Srov.] KRAMEROVÁ, Daniela. *Jiří Novák. V pohybu*. 1.vyd. Řevnice: Arbor vitae, 2010. s. 13. – 19.

¹²⁷ [Srov.] tamtéž, s. 13. – 19.

V polovině padesátých let se semklo umělecké seskupení M 57 a Jiří Novák se stal jedním z hlavních zakladatelů. Jejich cíleným tématem byla každodennost a touha po pravdě. Vybírali si jako tematiku městský dopravní ruch. Na toto téma dělal Jiří Novák *Rychlost* (1960-1961). Vladimír Janoušek si k sobě díky jeho schopnostem přizval Nováka, aby mu pomohl realizovat plastiku s tématem hudby pro Světovou výstavu Expo 1958 v Bruselu.¹²⁸ Vzpomínka Nováka na vycestování na Expo: „Zprvu to byl šok. My jsme tady žili úplně odříznutí od světa. Vrátil jsem se jako jiný člověk. Ačkoli jsem to do té doby neměl žádné zkušenosti s kovem, začal jsem vymýšlet kovové objekty, tvořit takzvanou mobilní plastiku, což jsou věci, které mají kromě jiných funkcí ještě další rovinu – pohybují se.“¹²⁹

Zásadním okamžikem v Novákově tvorbě bylo setkání se na živo s prací Alexandra Caldera. Uchvátila ho práce s kovem v ploše i objemu. Na přelomu padesátých a šedesátých let pracoval s tématy vody a větru, plavby a letu, které Novák abstrahoval do podoby zvířat a na Tylovo náměstí v Praze umístil laminátovou plastiku *Fontánu s jeřábem*. V šedesátých letech se Novák také zabíral kinetikou, vytvářel hravé modely. Manipulovat s nimi můžeme my i sama příroda či materiál. Inspiraci k jeho nejpodstatnějšímu tématu „pohyb“ nacházel v přírodě, své plastiky konstruoval z jednotlivých prvků – z ploch, linií i hmotných částí.¹³⁰

Jeho tvorba byla prostoupena Calderem a jeho mobily. Od něho se inspiroval větrným pohonem a užíváním vodního pohonu, účastí diváka nebo mechanickými strojky. Ani ho tak nezaujalo osvětlování a ozvučení kinetických modelů, jako spíše sestavování mechanických střížků. Jako další prostorový rozměr sochy byla skladebnost – posloupnost, rozvinutí v čase. Plastika se stala funkčním prvkem prostoru a tím i jeho organickou součástí. Aby Novák dosáhl ladnosti a plynulosti pohybu, musel mít smysl pro trpělivost a vše pečlivě a zdůvěřavě odzkoušet na předem proto vytvořených modelech. Novák porozuměl dětem, jež fascinují proměny a vytvořil na pohybující se objekt s názvem *Hra* (1961). V roce 1964 vystavoval ve významné Galerii Václava Špály v Praze, kde předvedl svá díla *Křídla*, *Hry*, *Světlo a stín*, *Strojek* nebo *Mobil* a mnohá další.¹³¹

¹²⁸ [Srov.] KRAMEROVÁ, Daniela. *Jiří Novák. V pohybu*. 1.vyd. Řevnice: Arbor vitae, 2010. s. 21.

¹²⁹ KRAMEROVÁ, Daniela. *Jiří Novák. V pohybu*. 1.vyd. Řevnice, 2010. s. 22.

¹³⁰ [Srov.] KRAMEROVÁ, Daniela. *Jiří Novák. V pohybu*. 1.vyd. Řevnice: Arbor vitae, 2010. s. 27. – 33.

¹³¹ [Srov.] tamtéž, s. 27. – 33.

Při vystavování v Galerii Václava Špály předvedl Novák monumentální plastiky na téma větrný pohyb *Světlo a stín* (1961). Pro střechu budovy Federálního shromáždění v Praze vytvořil v obrovském měřítku plastiky listovitého tvaru. V šedesátých letech byl obrovský zájem o jeho díla. Vystavoval tak v několika galeriích a na přehlídkách. Na přehlídce sochařského umění *Socha* 1964 vedené Ludmilou Vachtovou vystavoval Novák mobily *Hra* (1964), *Křídla* (1963-1964) a *Korouhve* (1964). Nepracoval ale jenom sám, v umělecké dráze spolupracoval například s Evou Kmentovou, s níž instaloval *Bránu snů* a *Motýlí křídla*. Dalším odvětvím jeho tvorby se stalo téma plamene a téma spirály. Za nejvýznamnější plastiku se považují *vstupní emblémy pro vstup budovy Československé televize* (1983) na Kavčích Horách. Ke konci života se usadil v Turnově a trávil čas restaurováním a kopírováním plastik.¹³²

Mnoho Novákových děl bylo nepochopeno a nebyl proječován dostatek zájmu, proto jsou jeho plastiky neudržované a mnohdy bývají odstraňovány až nedohledatelně ztraceny.¹³³

Krištof Kintera, narozen 20. září 1973 v Praze, je současným umělcem tvořícím srozmanitými médii. V jeho tvorbě se prolíná výtvarné umění, performance, divadelní scénografie a především pracuje s momentem pohybu. Podílel se na spoluzaložení experimentální divadelní skupiny Jednota a je autorem festivalu 4+4 dny v pohybu. Jeho kinetická díla jsou uváděna do pohybu složitými mechanismy a provázána hravostí a vtipem. Kintera je příznivcem cyklistiky a na toto téma udělal dva neobvyklé pomníky, které se nacházejí pod Nuselským mostem. Jedná se o pomník *Z vlastního rozhodnutí*, který byl věnován sebevrahům a *Bike to Heaven* na památku Jana Bouchala, zakladatele Auto*Matu. Dále pak všem dalším cyklistům, kteří byli zabiti automobilisty v Praze. Svá díla představil na několika významných výstavách jako např. GHMP Městská knihovna v Praze (2012), Tinguely Museum v Bazileji (2014) a Kunsthalle v Rotterdamu.¹³⁴

V roce 2017 také vystavoval v Galerii Rudolfinum u příležitosti sté výstavy od založení roku 1994. Výstava byla nazvána *Nervous Trees* podle objektů, které se měly nervózně pohybovat v prostoru hlavního výstavního sálu. V dalším

¹³² [Srov.] KRAMEROVÁ, Daniela. *Jiří Novák. V pohybu*. 1.vyd. Řevnice: Arbor vitae 2010. s. 43. - 83.

¹³³ [Srov.] tamtéž, s. 43. - 83.

¹³⁴ [Srov.] KOSAROVÁ Zuzana F., *Krištof Kintera: Nervous trees* [online] Galerie Rudolfinum 2018 [cit. 2017-09-07] Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kristof-kintera-nervous-trees/>

prostoru na návštěvníky čekalo prolézání mezi sokly z umělého materiálu polystyrenu. Vystavil zde dvě desítky soch, instalací a interaktivních objektů. Nepřehlédnutelnou součástí expozice byla také tzv. laboratoř. Návštěvník tu vstoupil do aktuální realizace Kinterovy vznikající instalace *Postnaturalia*. Několik set metrová plocha byla pokryta umělou krajinou a poskládána z elektronických součástek různého zařízení. Součástí krajiny byly vzorky umělých květin, šanony s herbáři a rozsáhlá video-dokumentace o tom, jak se realizovaly jednotlivé objekty. Malý výstavní sál disponoval desítkami kreseb a velké sály vyplnily projekty jako *Nervous Trees* (2013), pilíř sestavený z pytlů plné malty *Knauf Do It Yourself* (2007), muflon představující bájně zvíře vzpínáním se k nebi *Electrons Seeking Spirit* (2016) a mnoho dalších zajímavých skulptur.¹³⁵

¹³⁵ [Srov.] KOSAROVÁ Zuzana F., *Krištof Kintera: Nervous trees* [online] Galerie Rudolfinum 2018 [cit. 2017-09-07] Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kristof-kintera-nervous-trees/>

3 Vratislav Karel Novák – objevitel kinetického umění

Vratislav Karel Novák byl českým umělcem, označovaným jako nezařaditelný solitér. Hned na počátku své kariéry, koncem šedesátých let, se proslavil svými mobilními sochami z kovu a společně s Jiřím Novákem k nám přinesl fenomén kinetického umění.¹³⁶

3.1 Mezi šperkem a monumentalitou

Vratislav Karel Novák se narodil 13. prosince roku 1942 a zemřel 12. února roku 2014. Vystudoval střední bižuterní školu v Jablonci nad Nisou a dále prošel ateliérem kovu a šperku Jana Nušla na VŠUP. Z počátku spíše tíhl k monumentální tvorbě plastiky. Avšak ke šperku se vrátil mezi sedmdesátými a osmdesátými lety. V době, kdy si na podobu šperku vytvořil vlastní názor, na jeho povahu, postavení a způsob prezentace. Průkopným dílem v této oblasti se stal *Dvojprsten*. Je tvořen dvěma ocelovými kroužky navzájem spojenými strunou. Stal se východiskem pro jeho další tvorbu.¹³⁷

*“Podle Vratislava Karla Nováka není primárním úkolem šperku zdobit a krášlit, tj. jeho vznik není podmíněn nutností vytvořit estetickou hodnotu podle tradičních zvyklostí. Ačkoli je kladen důraz na naprosto precizní provedení, forma je jen vyjádřením obsahu. Význam šperku tedy spočívá ve sdělení, které může mít magický nebo erotický kontext, ale vždy jde především o vztahy, a to hned v několika rovinách.”*¹³⁸

Další a také novou kolekcí šperků se staly destičky kruhového nebo oválného typu z oceli. Podélně byl proříznutý otvor, kterým se protahovala jehla zakončená z jedné strany terčíkem. Šperk byl ale dokončen teprve po protažení jehly podkladovou textilií.¹³⁹

¹³⁶ [Srov.] OUJEZDSKÝ, Karel. *Výstava k poctě sochaře, šperkaře a pedagoga Vratislava Karla Nováka* [online] Český rozhlas 1997-2018 [cit. 2014-04-10] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/vystava-k-pocte-sochare-sperkare-a-pedagoga-vratislava-karla-novaka-5086320>

¹³⁷ [Srov.] NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N. 33 semestry*. 1.vyd. Knihy 555, 2007. s. 83.

¹³⁸ NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N. 33 semestry*. 1.vyd. Knihy 555, 2007. s. 84.

¹³⁹ [Srov.] NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N. 33 semestry*. 1.vyd. Knihy 555, 2007. s. 84.

Jeho prvotní šperky byly charakteristické variabilitou, avšak v roce 1982 prostřednictvím brože s jehlicí se objevila složka kinetismu. Jeho práce byla ovlivněna minimal artem. Geometrické tvary zjednodušoval buď na svinuté dráty, nebo přímo do roviny. V jeho realizacích se může nacházet i určitá symbolika. Například ocelový prsten na smyčce zakončený jemným peříčkem. Sděluje pomíjivost ale i věčnost peříčka, spoutanost a nespoutanost.¹⁴⁰

3.2 Konceptuální pojetí šperku

Vratislav Karel Novák tvořil také v duchu konceptualismu, kde účelem není předmětná realizace, ale klade se důraz na myšlenkové pojetí. Díla v tomto stylu jsou interpretována prostřednictvím fotografie. Prvním projektem v tomto smyslu bylo *Dotýkání* (1982). Ukazuje nám pomíjivý okamžik – vznášející se balonek, na němž je zaháknuté pírkó a pod nímž leží tělo dívky. Další dva projekty nazvané *Dotýkání světlem* (1984) a *Dotýkání stínem* (1984) poukazují na lidské tělo jako na krajinu, osvětluje jej a vrhá stíny. Zde můžeme sledovat, jak se měnila jeho pozornost. Novák se pohyboval od šperku k fotografiím s tématem lidského těla. Objevuje se tu nová umělecká hodnota, která poukazuje na tajemné okamžiky, které vznikly na fotografii. Zabýval se také vztahem šperku na lidském těle. Člověk se tu stával zprostředkovatelem pro prezentaci šperku.¹⁴¹

Jeho další kapitolou tvorby byly náměty od něhyplných okamžiků po násilí, ubližování a omezování lidské svobody. Projevily se tu umělcovy osobní a intimní prožitky. K tomuto ztvárnění mu sloužily ostré předměty a především skleněné střepy propojené se šperky jako čelenkami, náhrdelníky a obojky vyrobenými z oceli. Není tu opět upřená pozornost jen na střepy ukotvené na špercích, ale je tu poukázáno i na povrch pokožky – rány a z nich ronící se krev. Dalším projektem v tomto duchu *Pády vzhůru* (1988-1993) ztvárňuje těla z roztáhlými pažemi, která jsou zavěšena a symbolizují kříž – kříž na kterém byl ukřižován Kristus.¹⁴²

¹⁴⁰ [Srov.] NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N. 33 semestry*. 1.vyd. Knihy 555, 2007. s. 85. – 87.

¹⁴¹ [Srov.] tamtéž, s. 85. – 87.

¹⁴² [Srov.] tamtéž, s. 85. – 87.

3.3 Postmoderní transformace

Tvorbu Vratislava Karla Nováka najdeme také v postmoderně. Tady pracoval s předměty, jako byla torza hraček. Povětšinou to byla tělíčka panenek, kterým chyběly ručičky nebo nožičky. Tyto hračky přetvářel na jiné předměty. Nejblíže mu však byly geometrické tvary a stereometrická tělesa. Od druhé poloviny devadesátých let se zabýval řešením trojrozměrných objektů svařovaných nerezovými dráty a potažených bužírkou.¹⁴³

V letech 1996 – 2004 se zabýval vyfoukáváním křepelčích a slepičích vajíček. Někdy celistvými, jindy rozbitými nebo rozříznutými přidělaných na hýbající se rameno.¹⁴⁴

Ve špercích a objektech Vratislav Karel Novák využíval také kinetického ztvárnění. Lze objekty řídit mechanickým principem, nebo s pomocí člověka, někdy i přenechat roli vzduchu. Stýká se tu svět technický a svět přírodní, spojený s pohybem u ptactva a hmyzu. Na základě toho vznikala díla *Větrník*, *Větrný maják*, *Větrná věž* nebo *Znamení*. Pohyb se stal klíčovým tématem celé jeho tvorby, stále se k němu vracel a vytvářel nové varianty. Některé své objekty označil pojmem „ANI“. Vycházel z přesvědčení, že šperkem může být cokoliv.¹⁴⁵

„Počátky Novákovy tvorby byly poznamenány rozhodováním mezi výsostnou symbolikou sochy jako metaforického ztvárnění duchovních obsahů a kritickou prozaičností uměleckého objektu, vyjadřujícího jistou pokoru před pragmatickou užítkovostí věcného světa.“¹⁴⁶

3.4 Konstruktivní kinetismus

Nováková tvorba se vyvíjela souběžně se soudobými proudy technického světového umění. V jeho umění se právem prosadilo náročnější myšlenkové a citové zázemí, srovnatelné s tendencemi, které jsou vzdálené častému pojetí konstruktivního programu umění. Je tím zčásti hlavně myšleno vyobrazení iracionálních motivů jeho děl, ke kterým se připojuje metaforická imaginace.

¹⁴³ [Srov.] NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N. 33 semestry*. 1.vyd. Knihy 555, 2007. s. 85. - 89.

¹⁴⁴ [Srov.] tamtéž, s. 85. - 89.

¹⁴⁵ [Srov.] tamtéž, s. 85. - 89.

¹⁴⁶ NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N. 33 semestry*. 1.vyd. Knihy 555, 2007. s. 7.

Díla Vratislava Karla Nováka nás dokáží zaujmout výrazným odstíněním humoru a jemnou poetičností. Téměř s ironií poukazuje ve velké míře na politické skepse.

Řadíme ho do uměleckého proudu konstruktivismu na úrovni světové alternativní podoby. Od počátku šedesátých let se města Liberec a Jablonec nad Nisou stala nezbytným aspektem pro jeho tvorbu v konstruktivismu. Vyvinula se zde již dnešní historická podoba českého tech – artu ve spolupráci výtvarníků a architektů.¹⁴⁷

V oblasti výtvarného světa se zvýraznil výstavou uceleného souboru – *Cykloty*. Jsou to malé plastiky voziček manuálně obsluhované a mají tu zvláštnost, že se pohybují nepředvídatelným a kostrbatým způsobem. Svými pohyby napodobují lidské chování. Vratislav Karel Novák se se svou tvorbou dostal i do světa. V roce 2003 spolu se Susan Rae Ewing vytvořili v Cincinnati v USA mobilní plastiku, která se stala jedním z vrcholných děl světového konstruktivismu s názvem *Konvergence* neboli *Krystalová věž*.¹⁴⁸

3.5 Pražský metronom

Tento objekt, nazván *Stroj času*, byl umístěn na podstavci, kde byl původně Stalinův pomník. Ten měl rovněž značit neúprosný běh času a výstražnou připomínku minulosti. Avšak více se vžil název pro tento objekt *Metronom*, z důvodu, že připomíná svou podobou Mälzelův metronom i když se se svou konstrukcí odlišuje. Objekt i s kyvadlem se tyčí do výšky 25 metrů a jeho hmotnost je sedm tun. Mechanismus umožňující pohyb je umístěn uvnitř tříbokého jehlanu. Kyvadlo umístěné na vrcholu je vyvažováno vahadlem se závažím o hmotnosti dvou tun a umožňuje vychýlení do šedesáti stupňů. Společností ČKD Racionalizace byl vytvořen na objednávku Společností pro Československou všeobecnou výstavu. Když se odstřelením odstraňoval Stalinův pomník, byla narušena statika samotného podstavce, a proto nemohl být objekt

¹⁴⁷ [Srov.] NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N. 33 semestry*. 1.vyd. Knihy 555, 2007. s. 7. - 10.

¹⁴⁸ [Srov.] tamtéž, s. 7. – 10.

instalován pomocí jeřábu. Usazen byl 15. května roku 1991 s pomocí vrtulníku u příležitosti Všeobecné československé výstavy v Praze.¹⁴⁹

3.6 Meteorologická družice v České Lípě

Snad první kinetická instalace byla kvůli špatnému technickému stavu znovuobjevena v České Lípě. Objekt pochází z roku 1978 a nachází se na sídlišti Pod Holým vrchem, nese název Meteorologické družice (případně Meteorologická stanice, či Nebeská sféra). Jakožto anonymní dílo působící obyvatelům sídliště svým hlukem potíže, mělo být odstraněno. Díky iniciativě Vetřelci a volavky (zaměřuje se na „normalizační“ umění ve veřejném prostoru) se podařilo určit autora a dílo zachránit.¹⁵⁰

3.7 Roudnická výstava

V Roudnici nad Labem, v Galerii moderního umění, byla pořádána v roce 2014 autorská výstava Vratislava Karla Nováka. Autor se sám podílel na přípravě výstavy a navrhl pro ni svou koncepci. Dva měsíce před otevřením zemřel a tohoto otevření se nedočkal. V první řadě v ní bylo možno spatřit aktuální díla a druhou oblastí se staly reprodukce jeho početních kreseb.¹⁵¹ Výstava zasáhla i do exteriéru tedy před galerii, kde byl vystaven například monumentální objekt *Signál*. Vevnitř bylo možno spatřit další monumentální objekt a to *Velké motovidlo*, ke kterému byla na jeho kresbách vlastními slovy připsána technická

¹⁴⁹ [Srov.] SKÁLA, Ben. *Pražský metronom* [online] Juandev 2013 [cit. 2017-11-20] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pražský_metronom#cite_note-8

¹⁵⁰ [Srov.] MIKULIČKA, Jan. Je vyhráno. *Mimořádné plastice v České Lípě už demolice nehrozí* [online] MAFRA 1999-2018 [cit. 2016-03-08] Dostupné z: https://liberec.idnes.cz/v-ceske-lipe-zachovaji-plastiku-od-sochare-karla-vratislav-novaka-p9z-/liberec-zpravy.aspx?c=A160907_153144_liberec-zpravy_tm

¹⁵¹ [Srov.] OUJEZDSKÝ, Karel. *Výstava k poctě sochaře, šperkaře a pedagoga Vratislava Karla Nováka* [online] Český rozhlas 1997-2018 [cit. 2014-04-10] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/vystava-k-pocte-sochare-sperkare-a-pedagoga-vratislava-karla-novaka-5086320>

poznámka: „*Ramena vlajek nejsou na hřídlech kolmá, a proto se jejich pohyb rovná ležaté osmě tedy nekonečnu.*“¹⁵²

¹⁵² OUJEZDSKÝ, Karel. *Výstava k poctě sochaře, šperkaře a pedagoga Vratislava Karla Nováka* [online] Český rozhlas 1997-2018 [cit. 2014-04-10] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/vystava-k-pocte-sochare-sperkare-a-pedagoga-vratislava-karla-novaka-5086320>

II. Praktická část

4 Konstrukce trojrozměrného kinetického objektu

Podle zadání bakalářské práce tvoří praktickou část kinetický trojrozměrný objekt. Mobil je v tomto případě vnímán jako variabilní konstrukce. Tématem je zátiší ve třetí dimenzi. Divák s ním může libovolně pracovat podle svých představ a stát se tak součástí děje. Jako výrobní materiál bylo zvoleno masivní dřevo a kov. Objekt je sestaven z vyměnitelných částí nesoucích citace z obrazů známých autorů.

4. 1 Přípravná fáze

Prvním úkolem bylo si prostudovat různé eventuality realizace kinetických objektů a najít v nich inspiraci pro vlastní zpracování. Prostudování byli například Alexandr Calder a Vratislav Karel Novák. Posledně zmíněnému jsem věnovala značnou pozornost v teoretické části. Dále realizaci předcházelo vytvoření několika skic a zvažování možností výroby, což zahrnovalo zjišťování, zda je dostupný materiál a příležitost ho zpracovávat podle potřeby. Postupně bylo shledáno, že co šlo na papíře a v myšlenkách, to nešlo v realitě. Vše bylo třeba prokonzultovat s někým, kdo se v této oblasti pohybuje. Bylo složité si představit, jak do objektu vnést pohyb a zároveň pro něj vytvořit nenáročný mechanismus.

4. 2 Postup práce

Prvním krokem se staly přípravné fáze popsané v předešlé kapitole. Následovalo sehnání materiálu, což byly smrkové dřevěné latě. Bylo nezbytné je trochu zúžit a vyrovnat a následně rozřezat podle stanovené délky, a to ve vodorovné poloze na délku 800 mm a 635 mm. Šířka latě byla 50 mm a tloušťka 32 mm. Do svislých latí se vyfrézovaly drážky pro osazení sololitových desek. Desky byly obroušeny dohladka, aby se zabránilo oděru, a později natřeny základní krycí vrstvou. Podle navrženého schématu se vydlabaly do každé

z vodorovných latí spoje. Nejdříve u těch, co tvoří dno a strop konstrukce, a to s použitím šikmého přeplátovaného spoje. Použitý způsob se zakládá na vyhloubení prostoru do poloviny materiálu z obou stran. Poté byly vytvořeny spoje na bočních latích pro zapadnutí konců dna ke stropu. Vytvořeno bylo rohové čelní přeplátování. Následovalo vyvrtání děr frézou do vytvořených spojů. Díry jsou určeny pro kolíky a následné spojení celé konstrukce pomocí spojovacího materiálu a lepidla. Na rohy konstrukce se umístil suchý zip, který bude sloužit pro osazení pozadí.

Dalším cílem práce bylo vytvoření dílce sloužícího jako mechanismus, který je umístěn na vrcholu samotné konstrukce. Vyřezán byl z dubové latě. Dub byl v tomto případě vybrán pro svou pevnost, které bylo potřeba využít. Do oříznutého dílce se vyvrtaly tři šikmo umístěné díry pro zavedení kovové tyče nesoucí předměty zátiší. Tento prvek se pomocí vrutů připevnil k samotné konstrukci. Z dubové lišty bylo vyřezáno šest „koncovek“ s různými tvary a natřely se stejnými barvami jako vybrané kusy zátiší. Jako poslední bylo vytvořeno pozadí představující samotné obrazy vybraných umělců, které byly zvětšeny na formát A1, vytištěny a dány na podklad. Pozadí nese na rozích suchý zip pro možnost volné manipulace a případné vyměňování.

4. 3 Tvorba vybraných citací a jejich základní popis

Uvedené citace obrazů byly vyrobeny podle třech známých autorů Paula Cézanna, Henriho Matisse a Georgette Braqua. Právě tyto autoři byli vybráni pro svůj specifický a originální malířský rukopis a práci s prostorem. Vyřezání samotného zátiší předcházelo vytvoření šablon. Pomocí programu AutoCad pro 2D a 3D projektování a konstruování bylo zátiší zvětšeno nebo zmenšeno na základě určitého měřítka. Podle těchto připravených a vytištěných šablon se z kartonu vyřezaly potřebné prvky a každá série předmětů byla nabarvena primárními barvami. Kusy zátiší mají otvor pro navlečení vlasce s očkem, pomocí něhož je lze zavěsit na konstrukci a libovolně snímat či vyměňovat.

Tento odstavec popíše základní údaje o vybraných obrazech pro praktickou část. První uvedené dílo vytvořil Paul Cezanne a nese název *Zátiší s ovocnou mísou* (Still Life With Fruit Dish). Bylo vytvořeno mezi roky 1879-1880 a zpracováno

technikou olej na plátně. Uloženo bylo v Museum of Modern art v New Yorku a disponuje rozměry 45,09 x 55,25 cm. Obraz Henriho Matisse byl nazván *Interiér v benátské červené* (Interior in Venetian Red), má rozměry 65 x 92 cm a byl vytvořen olejem na plátně. Vznik v roce 1946 a byl umístěn v Musees Royaux des Beaus-Arts. Zátiší zvané *Džbán a noviny* (Pichet et Journal) od Georgette Braqua bylo namalováno v roce 1928 olejovými barvami na plátno s rozměry 33,5 x 46,2 cm. Umístěno je v Paul Rosenberg Gallery v Paříži.

4.4 Perspektiva a zátiší - prvky kinetického objektu

Kinetický objekt jsem se rozhodla zpracovat formou zátiší, protože zátiší se odehrává v prostoru a dává možnost využít svou víceplánovost.

Perspektiva vychází z latinského slova *perspicere* neboli prohlédnutí skrze něco. Toto slovo pojednávalo o možnosti znázornění prostoru a předmětů v něm. Zobrazovalo význam předmětu, jeho velikost i poměry mezi stranami. „*Perspektivní zobrazení zachovává ve své základní podobě prostor, objekty a jejich vzájemné vztahy tak, jak se jeví lidskému oku, to znamená, že prostorový vztah (vzdálenost) vyjadřuje zmenšením vzdálenějšího objektu, případně perspektivní zkratku objektu, překrytím částí apod.*“¹⁵³ Nejvíce se projevovalo v umění plošném, jímž bylo malířství nebo mozaika. Primární prvky jako linie a barva vytvářely tuto prostorovou představu.¹⁵⁴ Jednoduše řečeno jde o systém, který představuje trojrozměrný prostor v ploše. Velice těsně perspektiva souvisí s vědou zvanou optika.¹⁵⁵

Zátiší představuje výtvarný obor, se kterým lze pracovat v základních uměleckých žánrech, jako byla malba, grafika nebo sochařství. Častými náměty se staly neživé předměty jako květiny, ovoce, kuchyňské nádobí, ale i mrtvá zvířata. Podávalo samotný estetický zážitek nebo v sobě neslo i hlubší filosofické a psychologické otázky. Zrcadlilo vztah ke skutečným předmětům i objektivní vztah k hmotě a hmotnému světu. Zátiší lze vnímat

¹⁵³ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. 1 vyd. Praha: Academia, 2010. s. 272.

¹⁵⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. 1 vyd. Praha: Academia, 2010. s. 272.

¹⁵⁵ [Srov.] COLEOVÁ, Alison. *Umění z blízka. Perspektiva*. 2.vyd. Bratislava: Perfekt, 2000. s. 6.

hmatově i zrakově a to nejen v malbě, ale i v sochařství prostřednictvím reliéfů nebo rozmanitých struktur.¹⁵⁶

4. 5 Výsledný objekt

Povedlo se docílit vytvoření kinetického trojrozměrného objektu, dodržet předem stanovený materiál a celý sochařský objekt propojit s malířskou technikou. Záměrem bylo potlačit jakýkoliv malířský výrazový prostředek a ponechat ho v té nejzákladnější formě.

Mobil svým vizuálním vyzněním navazuje na práci Alexandra Caldera. Při zpracování teoretické části práce jsem postupně dospěla k názoru, že právě toto pojetí mi je nejbližší. Kinetické sochy Vratislava Karla Nováka patří do světa mechaniky, zatím co můj objekt měl od začátku ambice být čistě vizuální záležitostí. Umožňuje divákovi nahlédnout do tohoto světa a dává mu příležitost se vžít do pozice samotného tvůrce. Aktér může porovnat samotné napodobení obrazu s vyabstrahovanými nejvýraznějšími prvky. Reprodukce byly podle potřeby rozměrů konstrukce v některých částech oříznuty. Vybrané jsou základní tři artefakty, podle kterých jsou udělány jejich dvě zmenšeniny. Důvodem je ukázka fungování perspektivy, kdy se vzdalující se objekt zmenšuje. Sestavování předmětů se nemusí vždy shodovat s nainstalovaným obrazem. Divák může využít své hravosti a fantazie a sestavit si tak vlastní zátiší. Předměty jsou osazené na háčcích. Jejich způsob zavěšení může být dvojitý. První možností je zavěšení na samotné kovové tyče, druhou možností je pak kovový řetěz a umístění předmětů libovolně na něj. Kovové tyče jsou tři, jak již bylo uvedeno, pro tři artefakty. Jsou osazené v masivním nosiči, skrz který jsou prostrčeny různými směry. Tento celek se stává součástí samotné konstrukce sestavené z dřevěných masivních latěk. Základní rozměry objektu jsou (v) 635 mm x (d) 780 mm x (š) 285 mm.

¹⁵⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. 1 vyd. Praha: Academia, 2010. s. 387.

Tato práce může být edukační pomůckou pro přiblížení se výtvarnému umění. Divák díky ní může skrze vybrané autory lehce nahlédnout do tvorby postimpresionistů, fauvistů a kubistů. Seznámí se také s perspektivou a s principem, na kterém je založena.

Závěr

Cílem bakalářské práce bylo zmapování kinetického umění, určení souvislostí a definování vývojových etap. Snahou bylo podat ucelené informace o tomto tématu a k předním osobnostem, které se věnují, nebo věnovaly kinetice v umění. Tento cíl byl naplněn. Informace o Vratislavu Karlu Novákovi vychází převážně z jednoho literárního zdroje, jehož autorem je sám umělec. Tato skutečnost uvádí text do specifické situace, protože v něm promlouvá sám autor. Text knihy je autentický a vpouští nás do umělcova vlastního světa. O autorovi Vratislavu Karlu Novákovi nevzniklo příliš mnoho publikací, proto se práce opírá především o tuto monografii nazvanou *Identifikace V.K.N. 33 semestry*.

Realizace trojrozměrného objektu pro praktickou část byla částečně inspirována Alexandrem Calderem. Použita byla jeho základní myšlenka kinetiky. Vyhotovení objektu se zdařilo a celek vytváří efekt, o který bylo usilováno. Představuje hru se zátiším, kde pozadí tvoří obraz známých umělců Paula Cézanna, Henriho Matisse a Georgette Braqua. Předmět pověšený v prostoru vytváří dojem pohybu nejen svojí nestabilní a mobilní kinetikou, ale i tím, že jeho části mají různé velikosti. Divák se může vyměňováním jednotlivých prvků stát tvůrcem nové perspektivy obrazu, být spoluautorem a nechat se vtáhnout do děje. Práce na objektu mě zaujala a stala se pro mě novou zkušeností.

Tento objekt by se mohl stát neobvyklou metodickou pomůckou pro vyučování výtvarné výchovy, na které lze demonstrovat, jak funguje perspektiva.

Seznam použitých zdrojů

Monografické zdroje

1. BAAL-Teshuva, Jacob. *Alexander Calder*. 1.vyd. Köln: Taschen, 1998. s. 95. ISBN 3-8228-7642-9.
2. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. 1 vyd. Praha: Academia, 2010. s. 429. ISBN 80-200-0609-5.
3. COLEOVÁ, Alison. *Umění z blízka. Perspektiva*. 2.vyd. Bratislava: Perfekt, 2000. s. 64. ISBN 80-8046-170-8.
4. DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. 2.vyd. Praha: Slovart, 2002. s. 304. ISBN 80-7209-731-8.
5. ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004 s. 95. ISBN 80-7209-661-3.
6. FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSSOVÁ, Bois Y. ALAIN a Benjamin H.D. Buchloh. *Umění po roce 1900*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2007. s. 704. ISBN 978-80-7209-952-8.
7. CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. 1.vyd. Praha: Torst, 1998 s. 453. ISBN 80-7215-050-2.
8. CHATELETA, Albert. GROSLIER, Bernard Philipp a kol., *Světové dějiny umění*. LAROUSSE S. A. 1990. ISBN 80-7181-936-0.
9. KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. 2.vyd. Praha: SPN – pedagogické nakladatelství a. s., 2005. s. 864. ISBN 80-7235-272-5.
10. KRAMEROVÁ, Daniela. *Jiří Novák. V pohybu*. 1.vyd. Řevnice: Arbor vitae, 2010. s. 103. ISBN 978-80-87164-42-6.
11. LYNTON, Norbert. *Umění světa. Umění 19. a 20. století*. 1.vyd. Praha: Artia, 1981. s. 191.
12. NOVÁK, Luděk. *Století moderního malířství 1868-1965*. 1. vyd. Praha: Orbis. 1968. s. 412.
13. NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N. 33 semestry*. 1.vyd. Knihy 555, 2007. s. 152. ISBN 80-86660-19-2.
14. PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. 1.vyd Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2013. s. 158. ISBN 978-80-7331-232-9.
15. PETRÁČKOVÁ, Věra KRAUS, Jiří a kol. *Akademický slovník cizích slov*. 1.vyd. Praha: Academia, 1997. s. 834. ISBN 80-200-0607-9.

16. PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 304. ISBN 80-242-0218-2.
17. RUHRBEGR, Karl. Schneckenburger, Manfred. Frickeová, Honnef. *Umění 20. století*. 1.vyd. Praha: Sloart, 2004. s. 840. ISBN 80-7209-521-8.
18. SCHLEMMER, Oskar. *Reálná (?) utopie*. 1.vyd. Praha: Arbor vitae, 2000. s. 101. ISBN 80-86300-03-X.
19. SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. 1.vyd. Praha: SNKLU, 1964. s. 67.
20. ŠABOUK, Sáva a kol. *Encyklopedie světového malířství*. 1.vyd. Praha: Academia, 1975. s. 374.
21. VÁVRA Jiří. *Od kinetismu k postmoderně. Dějiny vizuálního umění*. 1.vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2001. s. 85
22. ZEMÁNEK, Jiří a kol. *Zdeněk Pešánek 1896-1965*. 1.vyd. Praha: Národní galerie v Praze Sběrka moderního a současného umění, s. 451 ISBN 80 7035 117 9.
23. ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru*. 1.vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 93.
24. ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1.vyd. Praha: SNKLU, n. p., 1971 s. 343.

Elektronické zdroje

25. OPOLDUSOVÁ, Jana. *Jean Tinguely – nápaditý, hravý, skvělý* [online] Perx 2018 [cit. 2008-10-10] Dostupné z: Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/33741-jean-tinguely-napadity-hravy-skvely/>
26. OUJEZDSKÝ, Karel. *Výstava k poctě sochaře, šperkaře a pedagoga Vratislava Karla Nováka* [online] Český rozhlas 1997-2018 [cit. 2014-04-10] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/vystava-k-pocte-sochare-sperkare-a-pedagoga-vratislava-karla-novaka-5086320>
27. DBOT, Jan. *Kinetické umění* [online] [cit. 2017-10-06] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kinetické_umění
28. KAROUS, Pavel. *Zemřel sochař Jiří Novák*. [online] onkubator. Dostupné z: <http://www.vetrelciavolavky.cz/texty/zemrel-sochar-jiri-novak>

29. KIML, Martin W., *Neskutečný svět mechanických členovců* [online] Invest 2018 Dostupné z: <http://vtm.e15.cz/clanek/neskutecny-svet-mechanickych-clenovcu>
30. KOSAŘOVÁ Zuzana F., *Krištof Kintera: Nervous trees* [online] Galerie Rudolfinum 2018 [cit. 2017-09-07] Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kristof-kintera-nervous-trees/>
31. MIKULIČKA, Jan. Je vyhráno. *Mimořádné plastice v České Lípě už demolice nehrozí* [online] MAFRA 1999-2018 [cit. 2016-03-08] Dostupné z: https://liberec.idnes.cz/v-ceske-lipe-zachovaji-plastiku-od-sochare-karla-vratislav-novaka-p9z-/liberec-zpravy.aspx?c=A160907_153144_liberec-zpravy_tm
32. SKÁLA, Ben. *Pražský metronom* [online] Juandev 2013 [cit. 2017-11-20] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pražský_metronom#cite_note-8

Seznam příloh

- Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části
- Přílohy II. Obrazový materiál k praktické části
- Přílohy III. Informační karty jako součást praktické části
- Přílohy IV. Fotodokumentace praktické části

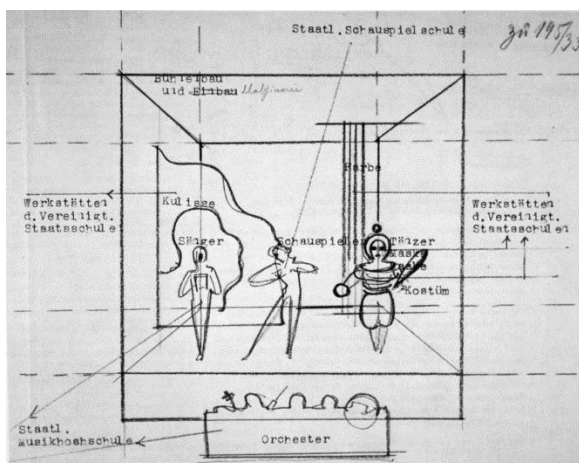
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



Obr.: 1 Marcel Duchamp - Kolo bicyklu, 1913



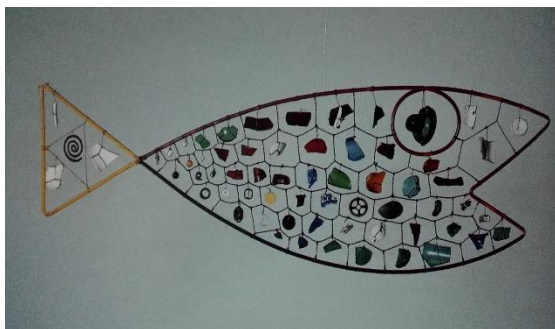
Obr. 2: Marcel Duchamp - Akt sestupující po schodech, 1912



Obr. 3: Oskar Schlemmer – Návrh na Triadenský belet, 1933



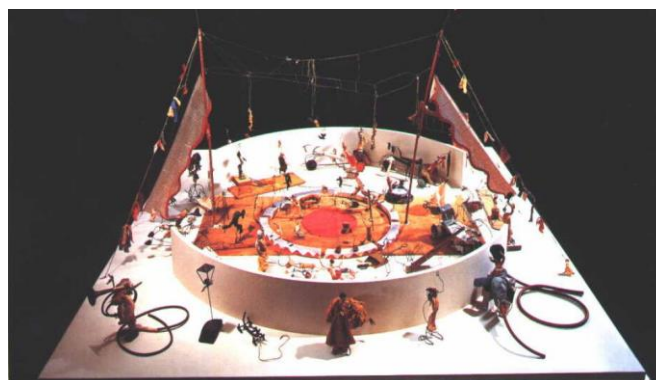
Obr. 4: Naum Gabo - Stojící vlna, 1919-1920



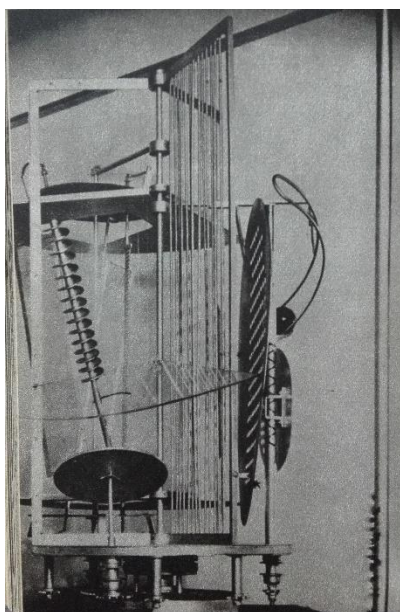
Obr. 5: Alexander Calder - Ocelová ryba, 1945



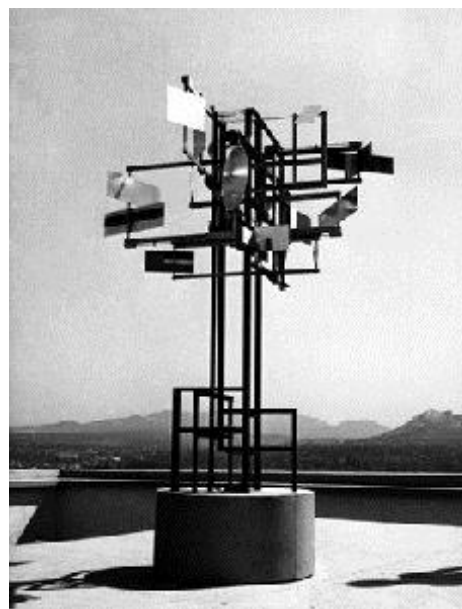
Obr. 6: Alexander Calder – Constellation, 1943



Obr. 7: Alexander Calder – Cirkus, 1926-1930



Obr. 8: László Moholy-Nagy - Modulátor světelného prostoru, 1922-1930



Obr. 9: Nicolas Schöffer - Kybernetická věž, 1956



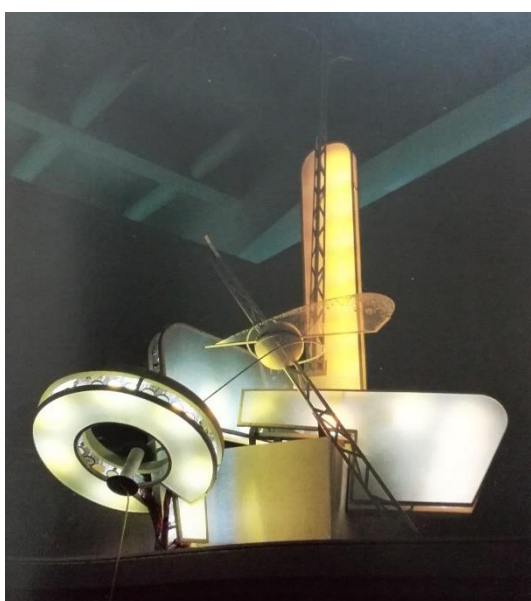
Obr. 10: Jean Tinguely – Meta-matic



Obr. 11: Jean Tinguely – Kaskáda, 1991



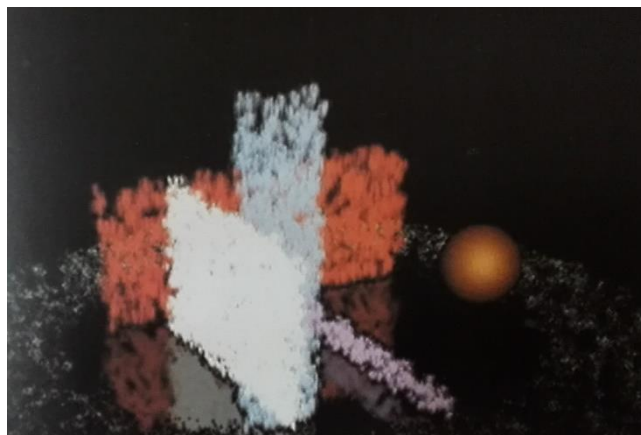
Obr. 12: Theo Jansen – Plážové zvíře



Obr. 13: Zdeněk Pešánek – Světelně kinetická plastika pro Edisnovu transformační stanici v Praze, 1929-1930



Obr. 14: Zdeněk Pešánek – První spektrofon, 1924-1925



Obr. 15: Zdeněk Pešánek – Světelně-kinetická fontána,
Praha, 1928



Obr. 16: Jiří Novák – Hra V., 1965



Obr. 17: Jiří Novák – Větrník, 1969



Obr. 18: Jiří Novák – Světlo
a stín, 1960



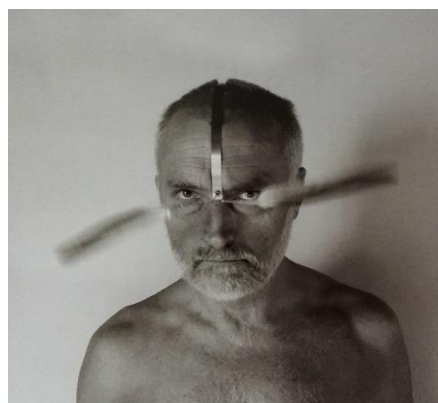
Obr. 19: Krištof Kintera – Všichni chceme být čisti, 2017



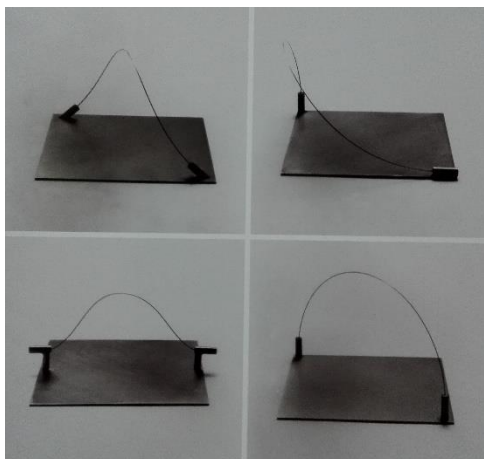
Obr. 20: Krištof Kintera – Nervous Trees, 2013



Obr. 21: Vratislav Karel Novák - Dotýkání stínem I., 1984



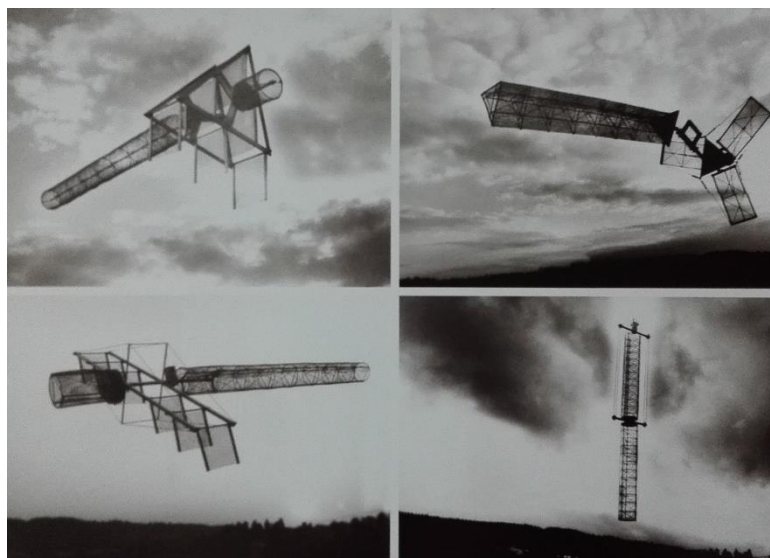
Obr. 22: Vratislav Karel Novák - Větrník čelní, 2004



Obr. 23: Vratislav Karel Novák - Studie šperku, 1980



Obr. 24: Vratislav Karel Novák - Metronom, 1991



Obr. 25: Vratislav Karel Novák - Kinetická plastika – Laserové dělo, 1990



Obr. 26: Vratislav Karel Novák -
Krystalová věž, 2001

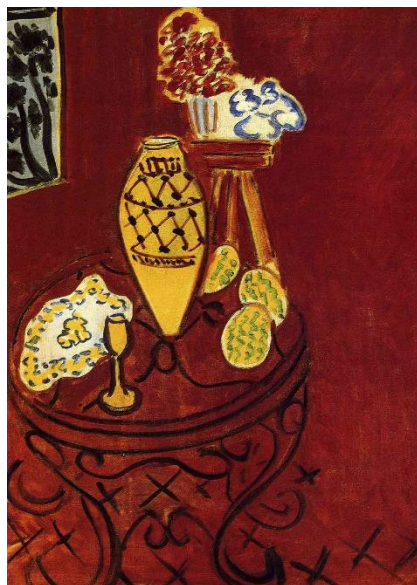


Obr. 27: Vratislav Karel Novák - Meteorologická stanice
v České Lípě, 1978

Přílohy II. Obrazový materiál k praktické části



Obr. 1: Paul Cézanne, 1879-1880



Obr. 2: Henri Matisse, 1946



Obr. 3: Georges Braque, 1928



Obr. 4: Francisco de Zurbarán – Zátiší s keramickými džbány



Obr. 5: Caravaggio – Košík ovoce, 1597



Obr. 6: Paolo Uccello – Bitva u San Romana, 1450 (práce s perspektivou)



Obr. 7: Jan a Hubert van Eyck – Klanění se beránkovi, Gentský oltář, 1432
(práce s perspektivou)

Přílohy III. Informační karty jakou součástí praktické části

Informační karta 1:

Paul Cézanne

Narodil se 19. ledna roku 1839 v Aix-en-Provence. Jeho otec byl povoláním bankéř, díky čemuž Cézanne nepoznal, co je to chudoba a dosáhl tak skvělého vzdělání. Svou tvorbu směřoval spíše k expresionismu, zobrazoval slavnosti inspirované Delacroixem. Podstatnou část svého života strávil Cézanne v rodném městě Aix-en-Provence. V prostředí kolem, kde nacházel inspiraci pro svou tvorbu. Na počátku sedmdesátých let byl ovlivněn impresionistou Pissarrem. Byl jím však ovlivněn jen zčásti. Nezajímal se tak o světlo a barvu, jako spíše o techniku jak impresionisté štětcem nanášeli barevné skvrny vedle sebe.

Příroda byla řešením prostoru, odpověděl Émilu Bernardovi: *„Příroda je víc v hloubce než na povrchu.“*

Jeho pozornost se obrátila k předmětům a tvarům třetí dimenze. Zaobíral se tematikou stálosti a nestálosti předmětů. Hodnotami pojímavosti a optického výrazu. Vytvořit souvislý obraz ve všech skutečnostech a na nic nezapomenout. Od roku 1890 do svých obrazů opět začlenil lidskou postavu a pracoval s ní jako s tvarem *Žena s kávovou konvicí*. Postupem času dostala Cézannova tvorba experimentální ráz, jeho studie figurální malby dosáhly vrcholu v díle *Velké koupání*. Jeho pozdní tvorba se stala charakteristická nesystematičností a nehmotností. U jeho zobrazovaných předmětů jde vyzorovat, že s nimi byl dostatečně seznámen a pracoval s obrazem jako s dvourozměrnou skutečností. Kládl zřetel na součinnost věcí ve vzájemných vztazích a dvourozměrný objekt znázorňoval barevnými skvrnami mozaiky.

Jeho tvrzení, tvořilo základ pro nadcházející malířskou tvorbu: *„umění je harmonie paralelní přírodě.“* Jednoho dne, 15. října, byl zaskočen nepřízní počasí, když pracoval v přírodě na Jourdanově chatě. Těžce onemocněl a 22. října zemřel.

Obraz:

Zátiší s ovocnou mísou (Still Life With Fruit Dish)

Rok zpracování: 1879-1880

Rozměry: 45,09x55,25 cm

Umístění: Museum of Modern art, New York

Technika zpracování: Olej na plátně

Informační karta 2:

Henri Matisse

Henri Matisse, jako vůdce hnutí fauvismu, se narodil 31. prosince roku 1869 v Cateau-Cambrésis ve Francii. Svůj první obraz vytvořil při ročním zotavování se po operaci. Podílel se také na založení Podzimního salonu a dva roky na to zde spolu s dalšími vystavoval. Kritik Vauxcelles jako reakci na jejich tvorbu nazval skupinu divokými šelmami. Další etapou jeho tvorby byla inspirována Gauguinem a jeho *Viděním po kázání*. V roce 1907 uvedlo Grande Revue *Malířovy poznámky*, které jsou považovány za jedno z nejkrásnějších textů výtvarné tvorby 20. století. Matisse psal především o nalézání exprese.

Jeho myšlenky o pojetí obrazu: *„místo, které zabírají postavy, prázdný prostor kolem nich, proporce, všechno má svou funkci. Je méně v tématu než ve formě, víc v radosti z malby než v poselství. Těžko charakterizovat toto umění jako expresionistické, protože termín dostal rozdílný význam, který se dá aplikovat spíše na následovníky van Gogha než na následovníky Gauguina, víc bouřliváky než vyrovnané letory.“*

V roce 1908 se o jeho tvorbu zajímal velice vlivný ruský sběratel Ščukin, nechal si od něho udělat například dekorační panely *Tanec* a *Hudba*. Díky lepšímu finančnímu stavu podnikl cesty do Alžírsko, Německa, a Španělska. v roce 1927 se dostal až do Austrálie. Svou tvorbu rozšířil o grafickou techniku lept a ilustrování knih a našel cestu i k sochařství. Jeho díla se dostala do velkých a tehdy umělecky významných měst jako New York, Moskva, Berlín. Zemřel roku 1954 v Nice jako významný umělec.

„Matissova tvorba bezpochyby dokazuje, jak umělcova tvůrčího ducha neustále ovlivňovalo racionální uvažování. Možná proto je tak obtížné jeho práci interpretovat. Rozhodnost, jež očividně číší z jeho děl, znamená, že v nich nezůstaly skuliny, kterými bychom mohli proniknout do mistrova soukromého emočního světa (na rozdíl od ostatních fauvistů, jako kupříkladu Vlaminckova, Marquetova, van Dongenova a Dufyho).“

Obraz:

Interiér v benátské červené (Interior in Venetian Red)

Rok zpracování: 1946

Rozměry: 65x92 cm

Umístění: Musees Royaux des Beaus-Arts

Technika zpracování: Olej na plátně

Informační karta 3:

Georges Braque

Narodil se 13. května 1882 v Argenteuil-sur Seine poblíž Paříže. Už od malička vyrůstal v uměleckém prostředí. Byl hodně ovlivněn impresionismem, jelikož se v době jeho působení narodil. Rodina se v roce 1890 přesunula do Le Havre. Tamní přístav Braqua velice nadchnul a později se jeho dojmy z místa staly inspirací pro jeho díla. V sedmnácti letech odešel ze školy a začal pracovat u Labertha. Zdokonalil se v řemeslných technikách. Pracoval s rozmanitými materiály a učil se se zacházením s „papiers peints“, přetvořené jím na novou metodu „papiers collés.“ Roku 1907 došlo k známé Braquově návštěvě Picassova ateliéru. Všimnul si tu obrazu, který ho inspiroval v jeho budoucí tvorbě. Jednalo se o kubistický obraz *Avignonské slečny*. V roce 1907 začal malovat *Velký akt*. Reagoval jím na to, co viděl v Picassově ateliéru.

Později pracoval Braque na svých renomé, patrně se mělo jednat o kompozice složené z krychlí. Mezi lety 1908 a 1909 se začal zabývat světem věcí, prolínáním mezi prostorem a tvarem. Komponoval různé předměty jako ovoce nebo hudební nástroje. V Roce 1911 dokonce zařadil do kompozice písmo. Později pracoval i s lepeným papírem a pískem smíchaným s barevnou pastou.

Druhá světová válka měla bezpochyby dopad na jeho práci a rok 1942 pro něj byl nejplodnějším. Když v srpnu 1944 byla osvobozena Paříž, mohl Braque konečně odcestovat do Varengeville a při pobytu vznikl jeden z jeho nejproslulejších obrazů *Kulečník*. Zemřel doma v Paříži 31. srpna roku 1963 na mozkovou mrtvici.

„Ve všech jeho plátnech se projevuje blahodárny rozpor mezi novostí jeho projevu a dlouhou tradicí francouzského malířství. Jeho obrazy jsou typickými realizacemi francouzského ducha, je v nich průzračnost, harmonie, dokonalost řemesla a neomylná jistota získaná bedlivým pozorováním okolního světa. Ryzost jeho sdělovacích prostředků, analytičnost i syntetičnost názoru, morální pevnost a jednoduchá kompoziční sevřenost zařazují jeho dílo mezi díla klasická, majestátní, noblesní. A přece tato jednoduchost byla vždy získávána za cenu komplikovaných meditací a prožitků.“

Obraz:

Džbán a noviny (Pichet et Journal)

Rok zpracování: 1928

Rozměry: 33,5 x 46,2 cm

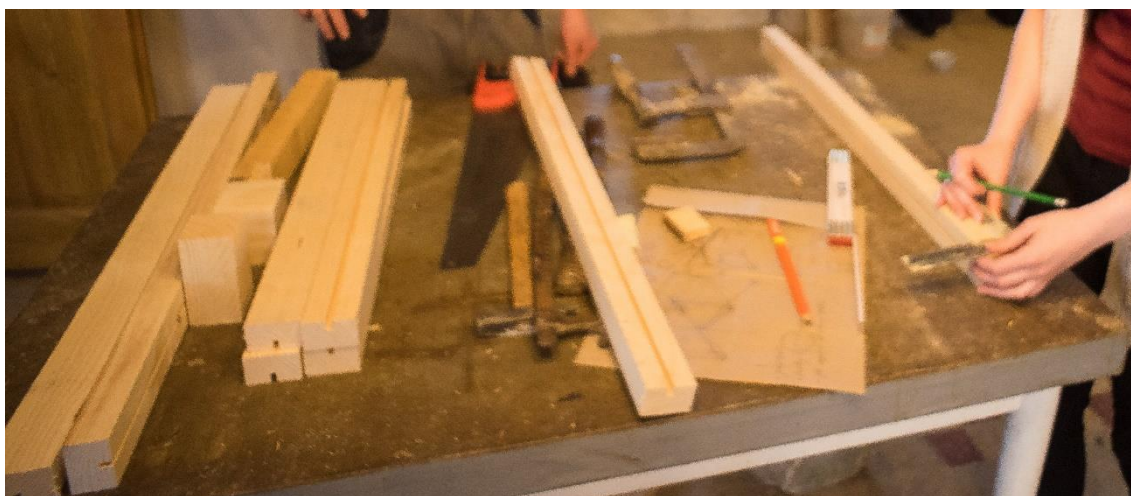
Umístění: Paul Rosenberg Gallery, Paříž

Technika zpracování: Olej na plátně

Přílohy IV. Fotodokumentace praktické části



Obr.: 1 Skicový materiál



Obr. 2: Příprava materiálu



Obr. 3: Rozměření lišt pro vydlabání spojů



Obr. 4: Práce na spojích



Obr. 5 – 6: Přípravné fáze pro sestavení konstrukce



Obr. 7 – 8: Smontování jednotlivých prvků



Obr. 9: Práce na vybraných artefaktech



Obr. 10 – 11: Osazení konstrukce sololitovou deskou



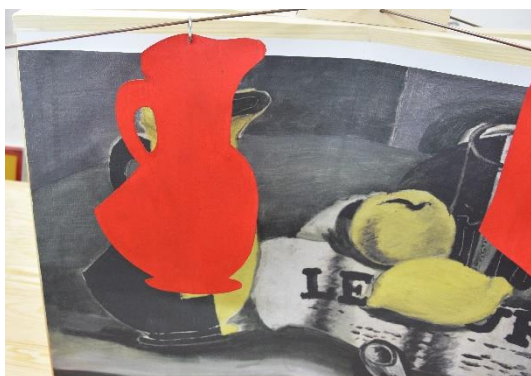
Obr. 12: Instalace obrazu – Paul Cezanne



Obr. 12 – 13: Zavěšení artefaktů na řetěz – Paul Cezann



Obr. 14: Instalace obrazu – Georges Braque



Obr. 14 – 15: Zavěšení artefaktů na samotnou tyč – Georges Braque



Obr. 16: Možnost snímání za pomoci suchého zipu



Obr. 17: Instalace obrazu – Henri Matisse



Obr. 18 – 19: Zavěšení artefaktů – Henri Matisse



Obr. 20: Možnost tvorby zátiší podle vlastní fantazie

Zdroj příloh

Přílohy I.

Obr. 1: [online] [2018-01-18]

<https://17green.wordpress.com/2014/01/18/marcelduchampwhatisart/>

Obr. 2: [online] [2016-06-29] <https://stratil.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=532644>

Obr. 3: [online] [2012-07-03]

<http://grupaok.tumblr.com/post/26437532389/slcvisualresources-oskar-schlemmer-triadic>

Obr. 4: SIDLINA, Natalia. *Naum Gabo*. London: Tate, 2012. ISBN 978 1 84976 066 9.

Obr. 5 – 6: BAAL-Teshuva, Jacob. *Alexander Calder*. Köln: Taschen, 1998. ISBN 3-8228-7642-9.

Obr. 7: [online] [2011-04-22]

<https://superradnow.wordpress.com/2011/04/22/alexander-calders-circus/>

Obr. 8: SOUČEK, Ludvík. *Lászlo Moholy-Nagy*. Praha: SNKLU, 1964.

Obr. 9: [online] [2012-10-01]

https://creators.vice.com/en_us/article/d7xq7x/cybernetic-art-pioneer-nicolas-schöffer's-lifetime-of-kinetic-sculptures

Obr. 10: [online] <https://www.myswitzerland.com/en/meta-matic.htm>

Obr. 11: [online] [2018-02-28]

<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022334&lng=en>

Obr. 12: [online] [2014-08-13] <https://inhabitat.com/strandbeest-theo-jansens-kinetic-sculptures/strandbeeste-beach/>

Obr. 13 – 15: ZEMÁNEK, Jiří a kol. *Zdeněk Pešánek 1896-1965*. Praha: Národní galerie v Praze Sběrka moderního a současného umění ISBN 80 7035 117 9.

Obr. 16 – 18: [online] <http://www.artlist.cz/jiri-novak-5346/>

Obr. 19 – 20: [online] [2017-09-07]

<http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kristof-kintera-nervous-trees/>

Obr. 21 – 26: NOVÁK, Vratislav Karel. *Identifikace V. K. N.*, 33 semestry. Knihy 555, 2007. ISBN 80-86660-19-2.

Obr. 27: [online] [2018-02-04]
https://ceskolipsky.denik.cz/zpravy_region/unikatni-plastika-v-lipe-zrejme-pujde-k-zemi-20180204.html

Přílohy II.

Obr. 1: [online] <https://www.moma.org/collection/works/78670>

Obr. 2: [online] <https://theartstack.com/artist/henri-matisse/interior-venetian-red-1>

Obr. 3: [online] [2014-09-05]
<https://www.artmarketmonitor.com/2014/05/09/sothebys-im-day-sale-surprises/georges-braque-pichet-et-journal-500-700k-2-965m-usd/>

Obr. 4: [online] [2002-10-14] <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/zurbaran/>

Obr. 5: [online] [2003-12-19]
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4169

Obr. 6: [online] [2003-12-19]
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=787

Obr. 7: [online] http://www.zemesveta.cz/archiv/flandry/1800-3/gentsky_oltar

Přílohy III.

Informační karta 1: TAILLANDIER, Yvon. *Cezanne*. 1.vyd. Bratislava: Fortuna Print, 1992. s. 96. ISBN 80-7153-027-1.

Informační karta 2: VLČKOVÁ, Jana. *Henri Matisse 1869-1954*. 1.vyd Frýdek – Místek: Alpress, 2005. s. 80. ISBN 80-7362-097-9.

Informační karta 3: LAMAČ, Miroslav. *Georges Braque*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1983. s. 94.