

Chagall: „Umění je stav duše“
Lorionovův rayonismus (lučismus)
Malevičův suprematismus
Filonovův „biologicky dotvořený obraz“
Realistický manifest Gaba a Pevsnera
El Lisickij: Proun

VII

Náš energie je energii radia. Náš epocha je epochou nového rozkvětu. Náš nástup je nástupem pravdy vtělované do ultrafialových obsahů budoucnosti. Náš dne jsou dne zjevení. Náš duše jsou dokořán otevřené brány. Náš srdce jsou prameny životní síly. Náš vůle je vítr, uragán, smršť, vůle bez hranic.

VASILIJ KAMENSKIJ

Mír
iskusstva

Ruské malířství v druhé polovině 19. století je úzce spjata se zvláštnostmi společenského a politického vývoje v Rusku – vlastní umělecké výsledky, kterých dosáhlo, mají především národní význam. Situace se mění teprve v devadesátých letech, kdy ruskému výtvarnému životu dává zcela nový a mohutný impuls sdružení Svět umění (Mír iskusstva), reprezentované jmény Benois, Bakst, Somov, Serov, Korovin, Golovin, Roerich, Lanceret, Borisov-Musatov. Toto názorově dosti diferencované společenství (petrohradský směr akcentoval lineární a plošnou arabesku – moskevský směr charakterizoval zájem o barevnou skvrnu, ústící v jakémsi dekorativním impresionismu) bylo vázáno především společnou výstavní aktivitou a vydáváním stejnojmenného časopisu, jehož první číslo se objevilo v roce 1898. Mír iskusstva navázal bezprostřední kontakt se soudobým evropským uměním: s mnichovským Jugendstillem, vídeňskou secesí i s bohatě rozrůzněným děním v Paříži a Londýně. Ideovým východiskem byl symbolismus, v úzkém sepětí se soudobou ruskou literaturou téže orientace. Teprve postupně rostl zájem i o evropský impresionismus, zprvu německý a teprve později francouzský – dokumentuje to program časopisu Mír iskusstva, v němž až kolem roku 1905 se objevují francouzští impresionisté, a nakonec i Nabis, Gauguin, van

Michail Vrubel
(1856–1910)

Gogh a Cézanne. Touto orientací, která vedla v Rusku k rozvinutí zcela svérázných malířských škol, byla vytvořena protiváha ideového i výtvarného programu peredvizníků. S tímto programem polemizoval už v roce 1883 Vrubel, když psal své sestře o jedné z peredvizničeských výstav, které vévodil Repinův obraz: „Forma, nejdůležitější vlastnost obrazu, tu neexistuje: vztah umělce k přírodě projevuje se jen v několika smělych, talentovaných tazích štětce; jediným cílem je působit na diváka co nejvíce ideami.“ – „Umělec nemá být otrokem publika; on sám je nejlepším soudcem svých děl, jichž si má vážit, a ne je snižovat k senzační reklamě. . . . Vezme-li se člověku radost, odlišující duchovní prožitky uměleckého díla od přečtení jedné stránky z knihy, může to vést k úplnému zakrnění touhy po radosti: a tak bude člověk oloupen o to nejkrásnější, co mu poskytuje život.“ Vrubel – jeden z nejgeniálnějších duchů malířství konce minulého století – otevřel svým jedinečným dílem jako první perspektivu, kterou pak umělci Míru iskusstva rozšířili a proměnili v proud, aniž však dosáhli jeho velikosti. Ideové základy tohoto nového proudu vedou již k modernímu umění, k novému vztahu člověka a kosmu: „Mír iskusstva míří od pozemského až ke hvězdám, kde panuje pyšně, tajemně a osaměle jako na zasněženém horském vrcholu. . . .“ píše Bakst. Ozvěnu této věty najdeme později u Maleviče v jeho vizi pouště, v níž „není už nic než pocit“, nebo v jeho adoraci bílé barvy „jako jediného pravdivého ztělesnění nekonečna“.

Umělci Míru iskusstva měli úzký vztah nejen k literatuře, ale i k divadlu a hudbě. Jejich významný přínos k umění tehdejší doby spočíval také v návrzích a realizacích divadelních scén a kostýmů; na tomto poli, a zvláště v oblasti baletu, otevřeli novou epochu skutečného výtvarného umocnění děje, hudby i hereckého a režijního projevu. Ďagilev, vůdčí organizační duch vši aktivity Míru iskusstva, vyvrcholil ostatně svoji skvělou kariéru všestranného impresária ruského umění právě na poli baletu. Obrovský úspěch ruského baletu v Paříži od prvního vystoupení v roce 1909 byl podmíněn nejen mistrovstvím tanečníků, ale právě i zcela novou invencí výtvarného řešení. V této době se ovšem umění Míru iskusstva už začalo v Rusku vyžívat a vůdčí roli přejímala další generace. Vystoupila poprvé v roce 1906 na výstavě Svět umění a jejími nejvýznamnějšími představiteli byli bratři Miljutinové, navazující na Vrubela, Kuzněcov, v jehož secesní stylizaci probleskovala už časně expresivní deformace, Sarjan, přitahovaný barvou fauvistů, a Gončarovová s La-

rionovem, kteří ve svém prvním vývojovém období dospěli přes stále patrný symbolický podtext svých obrazů až k impresionistickému přepisu vjemu. O rok později se tito umělci sdružili v samostatné skupině Modrá růže (Golubaja roza), která byla v úzkém spojení s nově založeným časopisem Zlaté rouno (Zolotoje runo). Tato umělecká revue uspořádala v letech 1908–1909 v Moskvě tři významné výstavy, z nichž první dvě obsahovaly i bohatý výběr z francouzského umění (impresionisté, postimpresionisté, Nabis, fauvisté). V ruské části těchto výstav se prosadili jako nejvýraznější osobnosti Gončarovová a Larionov zcela novým stylem svých obrazů, který bývá nazýván primitivismus. Mnohem spíše šlo tu však o svérázné prolnutí impulsů ze soudobého umění (fauvismus, expresionismus, Nabis, Cézanne aj.) s formami inspirovanými ikonami a ruským lidovým uměním (lubok, hračky, formy na pečivo, krajky atd.). Do roku 1910 dorazily do Ruska už všechny soudobé avantgardní směry a moskevští i petrohradští umělci byli ve stále užším styku s děním v evropských avantgardních centrech, především v Paříži a Mnichově. Zasloužili se o to i velkorysí sběratelé Morozov a zvláště Ščukin, v jehož jedinečné sbírce se objevovaly obrazy soudobých francouzských malířů často jen několik měsíců po svém vzniku.

V této době, v roce 1910, kdy ve Francii naplno nastupuje analytický kubismus, přichází do Paříže Chagall. Francouzské malířství mu otevírá nové výrazové možnosti, ale pramenem jeho umění zůstanou vždy zážitky z mládí ve Vitebsku, a nikdy z jeho umění také nevymizí spojitost s ikonou, lubkem, lidovými žánrovými obrázky, mystickými znameními synagogy a židovským folklórem. Lidé i věci na Chagallových obrazech budou stále mít podobu, které měli v jeho dětských očích; všechno na nich žije, i věci se chovají jako tvorové, kymácejí se, usmívají i mračí, chystají se promluvit, a lidé musí za těchto nových okolností znásobit své přirozené schopnosti, vznášejí se volně vzduchem, jsou transparentní, zároveň nesmírně malí i nesmírně velcí, mají zvířecí hlavy a andělská křídla. Chagall prostě maluje podle diktátu své imaginace, která je zároveň výkladem reality; hodinám přidá perutě, měsíci ruku s houslemi, akrobatovi kohoutí zobák, hlavu modré krávy promění v propast noci, soumrak v polibek milované ženy, slunce v objetí milenců. Paříž, která jej okouzila, se zároveň stává dějištěm dávných vzpomínek, a podněty z umění, které tu poznal, využívá svým způsobem. Určité vlivy kubismu, které nesporně načas poznamenaly jeho obrazy, použije k vystupňování možnosti spojovat jevy

a představy a vytvářet nový, nejen formově svébytný, ale i svým vlastním životem žijící organismus obrazu. Chagall nesměruje k proměně emocí v barevné rytmy jako Delaunay, ale k nové vazbě dějů jako nositelů poetických asociací a představ. Zobrazení je základem jeho umění, sice zobrazení jím osobně prožitého významu, ale přesto vázaného na jev; neexistuje tu však rozdíl mezi věřejškem a dneškem, mezi tím, co je nahoře a dole, v dálce a v blízkosti, mezi skutečností a snem. Čím dále tím více se vytrácejí z Chagallova umění dobové souvislosti tvárné problematiky a zrcadlení niterné představy je stále bezprostřednější a malířsky svrchovanější. Vzniká tak svět zcela jedinečný, a je třeba se složitě dopátrávat původu různých symbolů, které se v něm objevují. Stejně však je možné to všechno pominout, neboť malířova osobní vize se nějak dotýká každého, nějak definuje a rozvíjí jeho vlastní představy – to je ostatně podstata umění. Ovšem jen takového, které je zároveň životem. Chagall neuvažoval systematicky o svém umění, i jeho vlastní životopis je prostým líčením příhod a dojmů, a přece každá věta se nějak vztahuje k jeho obrazům. Nemluví se tu o nich, ale jsou stále přítomny.

Pronikal jsem do srdce francouzské malby z roku 1910.

Zachytil jsem se.

Žádná Akademie by mi nemohla dát všechno to, co jsem objevil ve výstavních síních Paříže, v jejích výkladních skříních, v jejích muzeích.

Trh, kde jsem si pro nedostatek peněz koupil jen kus dlouhé okurky, dělník v modré haleně, nejhorlivější žáci kubismu, vše svědčilo o jemném a přesném smyslu pro míru, jasnost, formu; i plátna druhořadých malířů byla lépe malována než jinde.⁽¹⁾

Po určité době přestěhoval jsem se z ateliéru ve slepé uličce Maine do jiného v La Ruche, více odpovídajícího mým prostředkům.

Tak se říkalo asi stovce ateliérů uprostřed malé zahrady, nedaleko jatek ve Vaugirard. Obývala je umělecká bohéma ze všech zemí.

Zatímco v ruských ateliérech vzlykal uražený model, u Italů se zpívalo a hrálo na kytaru a u Židů diskutovalo, já jsem byl v ateliéru sám u své petrolejové lampy. Ateliér naplňovaly obrazy a plátna, která byla, než jsem je roztrhal na kusy, mými ubrusy, mými příkrývkami, mými nočními košilemi.

Dvě tři hodiny ráno. Nebe je modré. Nastává úsvit. Nedaleko porážejí dobytek, krávy bučí a já je maluji.⁽¹⁾

Konečně obrazy visí. Za hodinu je vernisáž. Ale cenzor přichází k mým plátnům a prikazuje sejmout jedno z nich: Osel a žena. Já i můj přítel se jej snažíme přesvědčit: „Ale pane, to neznamená, co si myslíte. To není pornografie.“

Urovnalo se to. Plátno opět visí.

Žena lékaře, k níž jsem několikrát zašel rozptýlit se a utěšit, mi řekla, když jsem si stěžoval na perzekuci v Salónu. „Ano? Dobře, tím lépe, to si zasloužíte; nemalujte takové obrazy.“

Bylo mi teprve dvacet let, ale tehdy jsem se počal bát lidí.⁽¹⁾

Mé první pokusy byly pro Francouze bezpochyby trochu zvláštní. A já se na ně díval s takovou láskou. To bylo bolestné. Ale mé umění, uvažoval jsem, je snad umění beze smyslu, lesknoucí se rtuť, modrá duše tryskající z mých pláten.

A myslil jsem si: Pryč s naturalismem, impresionismem a realistickým kubismem. Rozesmutňují mne a stísnují.

Všechny otázky – objem, perspektiva, Cézanne, negerská plastika – se opět přetřásají.

Kam směřujeme? Jaký je smysl této epochy, která pěje hymny na techniku, která zbožňuje formu?

Budiž pozdraveno naše bláznovství!

Vykupující lázeň. Revoluce podstaty, nejen povrchu.

Neříkejte, že jsem fantasta! Naopak, jsem realista. Miluji zemi.⁽¹⁾

Hle, mansarda Guillaumea Apollinaira, toho něžného Dia. Ve verších, kaligramech a ideogramechrazil pro nás novou cestu.

Přicházel ze svého rohového pokoje, usmívaje se celou svou širokou tváří. Jeho nos se ostře špičatěl a jeho oči, něžné a tajemné, zářily rozkoší. Nesl své břicho jako sebrané spisy a jeho nohy gestikulovaly jako jeho ruce.

Mnoho se u něho diskutovalo.

V koutě sedí malý pán. Apollinaire se k němu přiblíží a řekne: „Víte, co je třeba udělat, pane Waldene? Je třeba uspořádat výstavu obrazů tohoto mladíka. Neznáte jej? . . . Pan Chagall . . .“

Jednou Apollinaire a já jsme si vyšli společně povečeřet k Batymu na Montparnasse.

Na cestě se Apollinaire náhle zastaví: „Podívejte se, tamhle je Degas. Přechází ulici, je slepý.“

Sám, svráštěné obočí, nevrlý, Degas kráčel dlouhými kroky, opíraje se o hůl.

Jednou při snídani zeptal jsem se Apollinaira, proč mě nepředstaví Picassovi.

„Picassovi? Máte chuť spáchat sebevraždu? Všichni jeho přátelé tak končí . . .“ odpověděl Apollinaire, usmívaje se jako by nic.⁽¹⁾

Po snídani klátili jsme se, olizující si rty, až k La Ruche.

„Nikdy jste tam nebyl?“

„Žijí tam cikáni, Italové, Židé; také mladé dívky. Možná že zastihneme Cendrarse v kavárně na rohu pasáže Dantzig.“

Překvapíme jej. Otevře svá ústa, velká jako dvě vejce, a rychle schová do kapsy lístky s právě napsanými verši. Není to daleko od jatek, kde zruční chlápíci nemilosrdně zabíjejí mé ubohé krávy.

Neodvažoval jsem se ukázat svá plátna Apollinairovi.

„Vím, jste inspirátorem kubismu. Ale já chci něco jiného.“

„Co jiného?“

Jsem zmaten.

Šli jsme temnou chodbou, kde bez ustání kapala voda a vršily se hromady smetí. Okrouhlá chodba, deset číslovaných dveří. Otvírám své.



Apollinaire opatrně vstupuje, jako by očekával, že celá stavba se vzápětí zřítí a pohřbí jej pod svými troskami.

Osobně si myslím, že vědecké tendence nejsou pro umění šťastné.

Impresionismus a kubismus jsou mi vzdáleny.

Zdá se mi, že umění je především stav duše.

Duše všech je svatá, duše všech dvojnožců všude na zemi.

Jediné poctivé srdce je svobodné. Má vlastní logiku a svou pravdu.

Duše, projevující se v malířství formami, jimž lidé říkají literárnost, nelogičnost, dosáhla nejčistšího výrazu.

Nemluvím tu o starém realismu ani o symbolistním romantismu, jež nepřinesly mnoho; tím méně o mytologii či banální fantazii. Ale o čem tedy, proboha?

Tyto školy jsou jen formální zátěž.

Primitivní umění má již technickou svrchovanost, o níž usilují dnešní generace, žonglující a zároveň upadající do stylizace.

Přirovnávám tuto formální zátěž k nádherně oblečenému římskému papeži vedle zcela nahého Krista, nebo k bohatě vyzdobenému kostelu jako protikladu modlitby ve volné krajině.

Apollinaire si sedá. Červená se, nadouvá, usmívá a mumlá: „Nadpřirozené! . . .“

Druhý den jsem dostal dopis, báseň, která mi byla věnována: Rodztag.

Jako dopadající déšť nás zasahuje smysl vašich vět. Jistě teď sníte o akvarelech, o nové podobě malířství, o básnících, jimž osud ukřivdil, o nás všech, o nichž jste kdysi cosi řekl.

Zmizel, uvadl nebo se stále ještě rozprostírá zářivý úsměv na vaší tváři?

A mé dny se vlekou na Place de la Concorde nebo kolem Lucemburské zahrady.

Dívám se na Dantona a Watteaua, vytrhávám listy.

Kéž bych se mohl, tak jak jsem, vydat do nebe na kamenné chiméře z Notre-Dame!

Hle, Paříži, ty jsi mým druhým Vitebskem!⁽¹⁾

Přišel jsem do Paříže jako hnán osudem. V ústech se mi hromadila slova stoupající ze srdce. Až jsem se jimi dusil. Koktal jsem. Slova se drala ven, dychtivá rozzářit se tím světlem Paříže, ozdobit se jím. Přišel jsem s myšlenkami a sny, jaké můžeme mít jen ve dvaceti, ale snad ve mně ty sny zůstaly nadlouho.

Dalo by se říci, že obvykle člověk nejede do Paříže s plnými zavazadly. Jede tam bez přítěže, s prázdnými rukama, aby studoval, a vrací se odtamtud se zavazadly – někdy. Jistě, ve svém dalekém rodném městě,

v kruhu přátel, jsem se mohl vyjadřovat. Ale toužil jsem spatřit na vlastní oči to, o čem jsem slyšel mluvit a co bylo tak vzdálené: tu revoluci oka, ten koloběh barev, které tak spontánně a důmyslně přecházejí jedna v druhou v proudění myšlených čar, jak to chtěl Cézanne, nebo čar svobodně dominujících, jak to ukázal Matisse. Něco takového se v mém městě nedalo vidět. Slunce umění zářilo tenkrát jen v Paříži, a mně se zdálo, a zdá se mi dodnes, že nebylo větší revoluce oka než ta, se kterou jsem se setkal v roce 1910 při svém příchodu do Paříže. Krajiny a postavy Cézannovy, Manetovy, Monetovy, Seuratovy, Renoirovy, van Goghovy, fauvismus Matissův a tolik jiného, to vše mě ohromovalo. Přitahovali mě jako přírodní jev. Daleko od rodného kraje se v mých představách rýsovaly jeho prkenné pláty na pozadí domů. Neviděl jsem tam žádnou z Renoirových barev. Dvě tři temné skvrny. A v jejich sousedství bych byl žil život bez naděje nalézt ten osvobozený umělecký jazyk, který musí dýchat sám sebou, tak jako dýchá člověk.

V Paříži jsem nenavštěvoval ani akademie, ani profesory. Nalézal jsem je v samotném městě, na každém kroku, ve všem. Byli to trhovci, číšníci v kavárně, domovnice, vesničané, dělníci. Kolem nich se vznášelo to podivuhodné světlo-svoboda, jaké jsem jinde nikdy nespatriil. A toto světlo s lehkostí přecházelo na plátna velkých francouzských mistrů a ožívalo v umění. Nemohl jsem se ubránit myšlence: samo toto světlo-svoboda, zářivější než všechny umělé světelné zdroje, může zrodit taková jiskřivá plátna, na nichž je revoluce malířovy techniky stejně přirozená jako řeč, gesto, práce lidí na ulici.⁽²⁾

Moje země

Patří jen mně

Země skrytá v mé duši.

Vstupuji do ní bez pasu

Jako domů.

Vidí můj smutek

A mou samotou.

Uspává mě

A přikrývá vonícím kamenem.

Rozkvétají ve mně zahrady.

Mé květiny jsou vysněné,

Patří mi ulice.

Ale nejsou v nich domy,

Byly zničeny už od dětství.

Obyvatelé se potulují povětřím



Hledající přibytěk.
Bydlí v mé duši.

Hle proč se usmívám
Když mé slunce sotva svítí,
Nebo pláču jako drobný déšť v noci.

Byla doba
Kdy jsem měl dvě hlavy,
Byla doba
Kdy tyto dvě tváře
Smáčela milostná rosa
A rozplývaly se jako vůně růže.

Dnes se mi zdá
Že i když couvám
Jdu kupředu
K vysoké bráně
Za níž se táhnou zdi
Kde spí vyhaslé hromy
A zničené blesky.

Patří jen mně
Země skrytá v mé duši.⁽³⁾

Rusko se pokrývalo ledem. Lenin je zpřevracel naruby, jako to dělám já s obrazy.

Madam Kšesinská odjela. Lenin mluví ze svého balkónu.

Jsou tam všichni. Už rudě zaplála písmena SFSR. Továrny zastavovaly práci.

Obzory se otvíraly.

Prostor a prázdno.

Není chleba. Černá písmena na ranních vyhláškách mi drásala srdce. Státní převrat. Lenin předsedou sovarkomu. Lunačarskij předsedou narkomprosu.

Troekij je tu také. Stejně tak Zinověv. Urickij střeží vehody Ústavodárného shromáždění.

Všichni jsou tam a já . . . ve Vitebsku.

Mohu se obejít bez jídla několik dnů, sedět u mlýna a dívat se na most, na žebráky, nešťastníky obtížené nákladem.

Mohu se zastavovat u lázní a dívat se, jak odtud vycházejí vojáci a jejich ženy s březovými metlami v ruce.

Mohu se potulovat po břehu řeky u hřbitova . . .

Mohu tě pustit z hlavy, Vladimíre Iljiči, tebe, Lenine, i Trockého . . .
A místo toho, abych si v klidu maloval obrazy, založil jsem školu výtvarného umění a stal se jejím ředitelem, jejím předsedou a vším možným.

„To je štěstí!“ . . . „To je bláznovství!“ myslala si žena.⁽¹⁾

Narkom Lunačarskij mě s úsměvem přijímá v Kremlu ve své pracovně. Potkal jsem ho jednou v Paříži krátce před válkou. Byl novinářem. Brýle, bradka, maska fauna.

Přišel se podívat na mé obrazy, aby o nich napsal do novin.

Slyšel jsem o něm, že je marxista. Ale moje znalosti marxismu se omezovaly na to, že Marx byl žid a měl dlouhé bílé vousy. I uvědomil jsem si, že mé umění se k němu asi moc nehodí.

Rekl jsem Lunačarskému:

„Především se mě neptejte, proč maluji modře nebo zeleně a proč je vidět tele v břiše krávy atd. Ostatně nie proti tomu nenamítám, jestli Marx, když je tak moudrý, oživne a vysvětlí vám to.“

Ukazoval jsem mu plátna rychle jedno za druhým.

Usmíval se a tiše si dělal poznámky do zápisníčku.

Mám pocit, že na tuto návštěvu měl navždycky špatnou vzpomínku.

A ejhle; teď mě slavnostně potvrzuje v nových funkcích.

Vracím se do Vitebska v předvečer prvního výročí Říjnové revoluce.

Mé město chystá se ji oslavit jako ostatní a zdobí ulice velkými plakáty.

V našem bytě bylo hodně malířů pokojů.

Všechny jsem je shromáždil, mladá i stará, a řekl jim:

„Poslyšte, vy i vaše děti budete všichni žáky mé školy.“

Zavřete své dílny natěračů a mazalů. Všechny objednávky budou předávány naší škole a vy si je mezi sebe rozdělíte.

Tady je dvanáct skic. Přeneste je na velká plátna, a než bude městem poehodovat průvod dělníků s prapory a pochodněmi, rozvěsíte je po zdech ve městě i okolí.“

Všichni ti malíři pokojů, vousatí starci i učni, se pustili do kopírování krav a koní.

A 25. října se po celém městě vznášela má pestrobarevná zvířata, vzednutá revolucí.

Dělníci pochodovali a zpívali Internacionálu.

Když jsem viděl, že se usmívají, byl jsem přesvědčen, že mi rozumějí.

Vedoucí, komunisté, byli, zdá se, mni spokojeni.

Proč je kráva zelená a proč kuň letí do nebe, proč?

Co to má společného s Marxem a Leninem?

Urychleně byla objednána u mladých sochařů poprsí Lenina a Marxe, z cementu.

Obávám se, že se rozpustily ve vitebských deštích.

Ubohé město!

Když postavili v parku ten nesmělý odlitek, který za svůj vznik vděčil jednomu žáku školy, usmíval jsem se z úkrytu za keřem.

Kde asi je Marx, kde?

Kde je lavička, na níž jsem vás kdysi líbal?

Kam se mám posadit, skrýt svou hanbu?

Jeden Marx nestačil.

V jiné ulici postavili dalšího. Nebyl o nic lepší.

Thustý a těžký, ještě méně přívětivý a pro strach kočím, kteří měli stanoviště naproti.

Styděl jsem se. Byla to má chyba?⁽¹⁾

1) *Marc Chagall: Ma vie, Paris 1931*

2) *Marc Chagall: Quelques Impressions sur la peinture française, La Renaissance (revue de l'École libre des hautes études de New York), 1944–1945*

3) *Jean Cassou: Panorama des arts plastiques contemporains, Paris 1960*

Redukovat malířství na jeho nejvlastnější úkoly, aby žilo jen podle zákonů malby – o to jde rayonismu („lučismu“).

MICHAIL LARIONOV

Bubnovyj
valet

Koncem roku 1910 byla v Moskvě otevřena první výstava nového výstavního sdružení, Kárového spodku (Bubnovyj valet), která se stala do tehdejší doby největším manifestačním vystoupením ruské avantgardy. Účastnili se jí Larionov, Gončarovová, bratři Burljukové, Exterová, Morgunov, Malevič, Tatlin, Kandinsky, Jawlensky, Werefkinová, Maškov, Lentulov, Končalovskij, Falk aj. Tito čtyři poslední vytvořili v následujících dvou letech cézannovské a matissovské jádro Kárového spodku. Ostatní (nepočítáme-li Kandinského a jeho mnichovskou skupinu) se naopak stále polemickěji obraceli proti vlivu západního umění – hlavní slovo má Larionov – a hledají vlastní svěbytnou „východní“ orientaci. V roce 1911 zakládají skupinu Oslí ocas (Oslinnyj chvost) a neúčastní se již druhé výstavy Kárového spodku, otevřené v lednu 1912. Charakterizovala ji především veliká účast západ-

Michail Larionov
(1881–1964)
Oslinnyj chvost

ních umělců: Deraina, van Dongena, Matisse, Picassa, Gleize, Le Fauconnier, Léger, Kirchner, Macke, Marca, Pechstein, Münterové aj.

Z Rusů vystavovali především bratři Burljukové, Exterová, Kandinskij, Končalovskij, Kuprin, Lentulov, Maškov, Kulbin. V březnu téhož roku otvírá svoji první výstavu Oslí ocas, soustřeďující v dané chvíli nejdůležitější revolucionáře ruské avantgardy: Larionova, Gončarovou, Maleviče, Tatlinu – jeden obraz poslal z Paříže také Chagall. Larionov vystavil téměř čtyřicet svých „primitivistických“ děl (žádný z obrazů uvedených v katalogu nepatří mezi rayonistické); druhý nejvýznamnější soubor měl Malevič, jenž už v roce 1911 dospěl od rustikalizovaného expresionismu a fauvismu ke svérázným obrazům, inspirovaným légerovským „kubismem“ se zdůrazněnou plasticitou zjednodušených objemů, dynamicky rytmizovaných, pod zřetelným vlivem futurismu. Už koncem předchozího roku (1911) realizoval Larionov první rayonistická díla, z nichž dvě vystavil v prosinci na salónu Světa umění v Moskvě. V červnu roku 1912 formuloval Larionov manifest rayonismu (lučismu), publikoval jej však teprve v dubnu 1913 ve zvláštní brožurě nazvané Lučismus. S větším počtem rayonistických obrazů se ruské obecnost seznámilo teprve roku 1913 na výstavě Terč (Mišen)²⁷; vedle Larionova zde vystavovala i Gončarová a někteří jejich následníci, například Ševčenko, Bogomazov, Le-Dantju, Zdaněvič a další.

Manifest
rayonismu
Lučismus

Naše oko je tak nedokonalý nástroj, že mnohé z toho, co domněle přenášíme do mozkových center pomocí naší schopnosti vidět, dochází do těchto center, tak jak to odpovídá reálnému životu, jen díky našim jiným smyslovým orgánům. Dítě vidí zprvu všechny předměty vzhůru nohama a tuto chybu vidění koriguje později na základě jiných smyslových vjemů. Dospělý člověk už není schopen, ať se jakkoliv snaží, vidět předmět vzhůru nohama.

Z toho je zřejmé, jak velice záleží na našem vnitřním přesvědčení o tom, jak vypadají věci existující mimo nás. Jakmile jsme na základě vědeckých poznatků zjistili, že něco musí být takové a ne jinaké, budeme na tomto přesvědčení trvat, i když to nemůžeme přímo vnímat smyslovými orgány.

Všeobecně vzato vychází rayonismus z těchto daností:

Vyzařování na základě odrazu světla (vznik jakéhosi barevného prachu v prostoru mezi předměty).

Teorie vyzařování.

Radioaktivní paprsky; ultrafialové paprsky, odraz.

Předmět, jak je obvykle pomocí toho či onoho postupu znázorňován na obrazech, předmět jako takový naše oko nevnímá. Vnímáme souhrn paprsků, které vycházejí z nějakého světelného zdroje, jsou předmětem odrazeny a dopadají do našeho zorného pole.

Musíme tedy, chceme-li zobrazit přesně to, co vidíme, malovat souhrn paprsků odražených předmětem. Abychom však souhrn paprsků daného předmětu postihli v jeho úplnosti, musíme tento předmět záměrně izolovat, protože spolu s paprsky jednoho vnímaného předmětu dopadají do našeho oka také paprsky odražené ostatními předměty v jeho sousedství. Chceme-li znázornit předmět přesně tak, jak ho vidíme, musíme zároveň zobrazit i paprsky odražené jinými předměty – jediné tenkrát zobrazujeme doslova to, co vidíme. První svá ryze realistická díla jsem maloval právě takto. Jinak řečeno, jde o vyšší realnost předmětu – ne jak ho známe, ale jak ho vidíme. K tomu směřoval ve všech svých dílech Paul Cézanne; proto se různé předměty na jeho obrazech zdají být trochu posunutě a zároveň poněkud nakloněné. Je to částečně způsobeno tím, že Cézanne maloval doslova to, co viděl; určitý předmět můžeme také vidět pouze jedním okem – Cézanne ho však maloval tak, jak ho vidí každý člověk, oběma očima, to znamená trochu zprava a trochu zleva.

Zároveň Cézannovu ostrému zraku nemohlo ujít, že nepatrná část



předmětu je jakoby vymazávána paprsky odráženými jiným předmětem. Dochází nikoliv k rozvinutí předmětu, ale k jeho posunu na jinou stranu, a na některé straně k jeho částečnému obříznutí – to dodávalo Cézannovým obrazům realistickou konstrukci.

Picasso to od Cézanna převzal, rozvinul dále a pod vlivem černochů a Aztéků směřoval k monumentálnímu umění a nakonec k výstavbě obrazu z vhodných prvků předmětu, aby docílil důslednější obrazové konstrukce.

Nyní, když nám už nejde o samotné předměty, ale o souhrn jejich paprsků, můžeme obraz konstruovat takto:

Souhrn paprsků předmětu A se protíná se souhrnem paprsků předmětu B; v prostoru mezi nimi se tvoří určitá forma, kterou umělec záměrně vyčleňuje. To se může týkat různých předmětů, například formy vytvořené na základě nůžek, nosu, láhve atd. Kolorit obrazu závisí na intenzitě dominantních barev a na jejich vzájemných kombinacích.

Je třeba zřetelně zdůraznit bod, v němž napětí, sytost a hloubka barvy kulminuje.

Kubistický a futuristický obraz vysílá svým vyzářováním do prostoru formy jiného řádu (rayonistické formy).

Nevnímáme-li pouze jednotlivý předmět, nýbrž souhrn paprsků, jež z něho vycházejí, odpovídá tento způsob vnímání lépe pomyslné ploše obrazu než vlastní předmět. Je to téměř totéž jako fata morgána nad vlnícím se rozžhaveným vzduchem pouště, vytvářející na obloze obraz vzdálených měst, jezer a oáz. Rayonismus stírá hranici mezi plochou obrazu a přírodou.⁽¹⁾

Prohlašujeme: Geniální styl naší doby jsou její kalhoty, kabáty, boty, tramvaje, auta, letadla, železnice, gigantické parolodi – jaké obdivuhodné dílo, jaká velká epocha, která nemá sobě rovné ve světových dějinách!

Neuznáváme, že by pro vnímání uměleckého díla měl význam individuální přístup. – Je tu jen umělecké dílo a pro jeho zkoumání platí pouze zákonitosti, podle nichž bylo vytvořeno.

Naše teze jsou tyto:

Ať žije krása Východu! Sjednocujeme se ke společné práci se současnými umělci Východu.

Ať žije lidovost! Jdeme ruku v ruce s malíři pokojů.

Ať žije námi vytvořený styl rayonistické malby, která je prostá reálných tvarů a jejíž bytí i vývoj určují tvůrčí zákony!

Prohlašujeme, že nikdy neexistovalo něco takového jako kopie, doporučujeme malovat podle obrazů, které vznikly v dřívějších dobách. Jsme pevně přesvědčeni, že umění se nevnímá z hlediska času.

K využití v naší tvorbě jsou vhodné všechny styly, jak dřívější, tak dnešní: kubismus, futurismus, orfismus a jejich syntéza – rayonismus. Naši pozornost věnujeme jak životu, tak veškerému umění minulosti.

Jsme proti Západu, který zploštuje jak naše, tak východní formy a všechno nivelizuje.

Žádáme technické mistrovství v umění.

Víc než co jiného oceňujeme intenzitu a hloubku citů.

Domníváme se, že výrazovými formami malířství se dá plně a zcela vyjádřit veškerý svět: život, poezie, hudba, filozofie.

Chceme přispět ke slávě našeho umění a pracujeme na svých příštích dílech v tomto smyslu.



Chceme zanechat hlubokou stopu, a to je úctyhodné přání. Rozvíjíme svou tvorbu a své principy, které neustále měníme a uvádíme do života.

Jsme proti sdružením umělců, která vedou ke stagnaci.

Nevyžadujeme pozornost veřejnosti, ale žádáme, aby ani ona ji nevyžadovala od nás.

Styl rayonistické malby, který prosazujeme, se zabývá prostorovými formami vznikajícími protínáním paprsků odrážených různými předměty; formami, jež umělec záměrně vyčleňuje.

Paprsek je v ploše znázorněn podle vžitě konvence barevnou linií.

To, co považují milovníci umění za důležité, se v rayonistické malbě projevuje ve vyšší formě. Předměty, které vidíme v životě, zde nehrají žádnou roli, může se zde však lépe než jinde projevit to, co tvoří podstatu malířství: kombinace barev, sytost barvy, vzájemný vztah barevných hmot, síla a struktura nánosu barvy. Ten, koho malba zajímá, se na tyto věci může plně soustředit.

Obraz vyvolává dojem pohybu a pocit mimočasovosti a mimoprostorovosti, tušíme cosi, co bychom mohli nazvat čtvrtým rozměrem, protože délka i šířka obrazu a síla vrstvy barvy jsou přece to jediné, co poukazuje na svět kolem nás – vjemy, které obraz vyvolává, patří již do jiného řádu; tímto způsobem se malba vyrovnává hudbě, zůstává však sama sebou. – Zde začíná již způsob malby, který může být plně uskutečněn jen přesným dodržováním zákonitostí barvy a jejího kladení na plátno.

Zde je východisko pro vytváření nových forem, jejichž význam a výrazová síla spočívají jedině v síle barevného tónu a jeho vztahu k jiným barevným tónům. Zde také začíná zánik všech stylů a forem veškerého dosavadního umění – stejně jako život sám jsou pouze objektem rayonistického vnímání a rayonistické konstrukce obrazu.

Zde je počátek skutečného osvobození malířství a vývoje daného jen jeho vlastními zákony, počátek svébytné malby s vlastními formami, vlastní barvou a vlastním zvukem.

Timofej Bogomazov, Natalija Gončarovová, Kirill Zdaněvič, Ivan Larionov, Michail Larionov, Michail Le-Dantju, Vjačeslav Levkijevskij, Sergej Romanovič, Vladimír Obolenskij, Moric Fabri, Alexandr Ševčenko.⁽²⁾

1) Michail Larionov: *Lučism, Moskva 1913*

2) Michail Larionov: *Lučisty i budušniki – manifest, Moskva 1913*

Nic jsem nevynalezl. Cítil jsem pouze sám v sobě noc, z toho jsem odvodil cosi nového, co jsem nazval suprematismus. To se pak vtělilo v černou plochu, představující čtverec.

KAZIMIR MALEVIČ

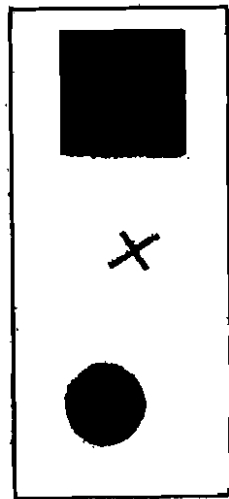
Kazimír Malevič
(1878–1935)

Suprematismus

V roce 1912 vyvreholily rozpory mezi zastánci jednotlivých názorových proudů ruské avantgardy; Larionov nazval tehdy bratry Burljuky „dekadentními napodobiteli Mnichovanů“ a nejtýpější představitele Kárového spodku „pařížskými lokaji kopírujícími Cézanna“. Cílem výstav Oslího oasu a Terče měla právě být manifestace nezávislého ruského moderního umění, které skoncovalo se západní Evropou. Paradoxem ovšem zůstává, že Larionov sám na tento program rezignoval a odjel v roce 1914 s Dağilevem do Paříže, aby tu nadále – stejně jako Gončarovová, která jej provázela – pracoval především pro ruský balet. Uprázdňené místo vůdčí osobnosti ruské avantgardy, náležející až do té doby Larionovovi, převzal Malevič. V jeho dle se pak nejnápadněji střetlo úsilí o svébytný ruský přístup a přínos s vlivy západní Evropy. Toto střetnutí lze sledovat ve zvláště vyhraněné podobě v letech 1913–1914, kdy Malevič na jedné straně osobitě modifikoval podněty z francouzského kubismu a italského futurismu a zároveň uvedl v život zcela nový směr, suprematismus.^{2b} Černý čtverec na bílé ploše kladl Malevič vždy do roku 1913, stejně tak jako první ideje suprematistické teorie; je ovšem známo, že Čtverec byl poprvé vystaven až roku 1915, krátce po publikování Suprematistického manifestu. Zdá se však nanejvýš pravděpodobné, že se Čtverec objevil už na jedné z opon, které byly součástí výtvarného scénického řešení Matjušinovy a Kručonichovy opery *Vítězství nad sluncem*, provozované roku 1913 v Leningradě.

Zatímco Mondrian dospěl ke svým ryze abstraktním konfiguracím čtyřúhelníků oddělených černými čarami zdoluhavým procesem, v němž postupně stále důsledněji redukoval formy reality na základní proporční vztahy, Malevič postupoval právě obráceně od elementární konfigurace Černého čtverce na bílé ploše, jenž měl smysl náznorné manifestace nového konceptu nejen umění, ale vůbec lidského vztahu ke světu. Svět, jak se nám běžně jeví, je podle Maleviče konvencí, určenou utilitární vztahovou strukturou, evidující pouze jeho vnější podobu a smysl. Podstata lidského vztahu k realitě je však

v pocitu pramenícím z bezprostředního kontaktu s elementárními silami univerza, ještě nediferencovaného a nezpředmětného. Čtverec je symbolem těch pocitů, které nás „uvádějí do souznění s univerzem“, protože je dokonale zbaven všech asociací k předmětu a bílá plocha je ono nic, „to, co je mimo pocit“. Od tohoto nulového bodu pak Malevič postupně dospíval ke složitějším konfiguracím elementárních geometrických útvarů a tím tedy i ke složitějším a diferencovanějším vyjádřením čisté senzibility. K prvotním černobílým vztahům přibyla postupně červená, pak další barvy, aby nakonec kolem roku 1919 dospěl Malevič v proslulé bílé sérii k obrazovému vyjádření nekonečna. Ve dvacátých letech Malevič rozšířil svůj suprematismus i na trojrozměrné formy, a zvláště v „architektonách“ a „planitech“ (napůl plastických, napůl architektonických konfiguracích)²⁹ definoval svou utopickou představu elementárních formotvorných zákonitostí životního prostředí budoucích „zemljanitů“ (obyvatelů Země). Ve všech těchto vývojových stádiích provázela Malevičovu vlastní malířskou činnost intenzivní teoretická aktivita; dá se dokonce říci, že ve dvacátých letech byla pro něho teorie téměř důležitější než výtvarné realizace, sloužící namnoze jen názornému předvedení myšlenkových uzávěrů. Úryvky textů citovaných v této analogii mohou být pochopitelně jen připomínkou hlavních tezí Malevičova obrovského, zčásti ještě nevydaného teoretického odkazu.



Suprematismem rozumím nadvládu čisté senzibility ve výtvarném umění. Z hlediska suprematistů objektivní přírodní jevy nemají význam; podstatná je senzibilita sama o sobě, nezávislá na okolí.

Takzvaná „konkretizace“ senzibility znamená obvykle její odraz v zobrazení podle přírody. Takové zobrazení je však bezcenné v suprematistickém umění. Avšak nejen v suprematistickém umění, ale v umění vůbec, neboť autentická a trvalá hodnota uměleckého díla (ať náleží jakékoliv škole) spočívá jedině v přímém vyjádření senzibility.

Naturalistický akademismus, naturalismus impresionistů, cézannismus, kubismus atd. – to vše neznamená z určitého hlediska nic jiného než rozmanité dialektické metody, které samy o sobě nijak neovlivňují skutečnou hodnotu uměleckého díla.

Zobrazení předmětu (totiž předmětu jako důvodu zobrazení) je cosi, co vlastně nemá nic společného s uměním. Rozhodně však použití předmětu v uměleckém díle nevylučuje vysokou uměleckou hodnotu takového díla.

V suprematismu bude však sám výrazový prostředek vždy podstatou, ztělesňující senzibilitu přímo a naplno, bez obvyklého zobrazení. Předmět sám o sobě tu nic neznamená.

Senzibilita je to jediné, co má význam; tímto způsobem umění dosáhne čistého výrazu bez zobrazení.

Umění přichází na „poušť“, kde už není nic jiného než senzibilita.⁽¹⁾

Když jsem se v roce 1913 pokoušel v zoufalé snaze osvobodit umění od zbytečného břemene předmětu, našel jsem nakonec východisko ve formě čtverce a vystavil jsem obraz, představující pouze černý čtverec na bílém pozadí; kritika protestovala a s ní publikum: „Vše, co jsme milovali, je ztraceno: jsme na poušti, před námi je černý čtverec na bílém podkladě!“ A hledali „drtivá“ slova, aby zaplašili symbol pouště a znovu našli v „mrtvém čtverci“ oblíbený obraz „reality“, „reálnou objektivitu“ a „mravní cit“.

Čtverec zdál se kritice i publiku nesrozumitelný a nebezpečný . . . ostatně nebylo možno očekávat nic jiného.

Výstup na vrchol nefigurativního umění je obtížný a namáhavý . . . ale rozhodně přináší výsledky. Obvyklé podoby věcí ustupují stále více a více, každým krokem se předměty poněkud vzdalují do dálí, až konečně svět obvyklých představ – „všechno, co jsme milovali a z čeho jsme žili“ – se stává neviditelným.⁽¹⁾

Černý čtverec na bílém pozadí se stal první výrazovou formou pocitů nevázaných na předměty: čtverec = pocit, bílá plocha = „Nic“, to, co je mimo pocit.

Navzdory tomu všeobecné mínění vidělo v této bezpředmětnosti zobrazení konec umění a vůbec nechápalo bezprostřední výtvarné vyjádření pocitu.

Čtverec suprematistů a formy, které se z něho rozvinuly, můžeme přirovnat ke znakům vytvářeným primitivními lidmi. Ke znakům, které ve svém celku rozhodně nemají smysl zobrazení, ale vyjadřují senzibilitu rytmu.

Suprematismus nevytvořil nový svět pocitů, ale nové bezprostřední zobrazení tohoto světa pocitů v obecném smyslu.

Čtverec se mění a vytváří nové formy, jejichž prvky jsou uspořádány na základě pocitů, které je podmiňují.

Zahledíme-li se na antický sloup, jehož konstrukce z hlediska stavební účelnosti pro nás už nemá smysl, objevíme v něm výraz čisté senzibility. Nechápeme jej už jako stavební nezbytnost, ale jako umělecké dílo samo o sobě.⁽¹⁾

Suprematismus – v malířství či architektuře – je prost jakékoliv sociální nebo jiné materialistické tendence.

Každá sociální idea, jakkoliv velká a významná, rodí se z pocitu hladu; každé umělecké dílo, ať zdánlivě sebevíc prostřední a bezvýznamné, rodí se z malířské nebo plastické senzibility. Bylo by načase konečně uznat, že problémy umění a problémy žaludku a zdravého rozumu jsou si velmi vzdáleny.⁽¹⁾

Když jsem se přiklonil k bezpředmětnému malířství, chtěl jsem jen mimochodem dokázat, že suprematismus nemá nic společného s předměty, obrazovými tématy atd., ale že – bez jakéhokoliv dalšího kvalifikování – je pouze všeobecně „abstraktní“. Suprematismus představuje určitý systém, jímž se barva vzdává dosavadního dlouhého vývoje barevné kultury.

Malířství vzniklo z barevných míšení, která estetickou přezrálostí dospěla k chaotičnosti; i velcí malíři chápali předmět jako pramen inspirace. Já jsem učinil zkušenost, že čím více se blížíme vlastnímu smyslu malířství, tím více ztrácejí prameny (předměty) své původní formy a podřizují se jinému pořádku, který odpovídá zákonům malířství.

Bylo mi jasné, že je třeba bezprostředně vyjádřit čisté barevné plochy, které odpovídají ryze malířským formám, a dále, že barva musí dospět k podstatě nezávislé na míšení – k podstatě, která odpovídá nezávislému individuu v kolektivním systému.

Systém, který se sám vytváří v čase a prostoru, nezávisle na pojmech estetické krásy, zkušenosti nebo nálady. Jde o filozofický systém, který ztělesňuje vývoj mých myšlenek k vědomé formě.

Dnes vede cesta člověka do prostoru. V jeho nekonečnosti vytyčuje suprematista signální stožár barvy. Modrá barva nebe je překonána suprematistickým systémem a na její místo nastupuje bílá jako jediné pravdivé ztělesnění nekonečna; barevné pozadí nebe musí být proto odstraněno.

Umění, které sleduje užitečné cíle, má nepatrnou cenu; jde o užité umění, které zdokonaluje určitý okamžik . . . definuje filozofickou myšlenku na úrovni našeho stanoviska, slouží vkusu, který pomůže, nebo vytváří nový . . .

Suprematismus vzniká v prvním stadiu z čisté filozofického, barvy si vědomého pocitu; v druhém stadiu se objevuje vhodná forma . . . Suprematistickým filozofickým myšlením barvou se prokázalo, že vůle může uskutečnit tvůrčí systém, podaří-li se malíři osvobodit se od předmětu; ale dokud to neučiní, zůstává jeho vůle připoutána k předmětným formám.

Všechno, co vnímáme, jsou barevné hmoty proměněné v plochy a tělesa; u každého automobilu, domu, člověka nebo stolu jde o určitou konstelaci malířských těles, vhodnou pro daný účel.

Umělec musí tedy přetvářet malířské hmoty a rozvinout tvůrčí systém, ale nesmí malovat sladce vonící obrázky růží, neboť tak dospěje k mrtvému zobrazení, ke vzpomínce na živoucí.

A i tehdy, když vytváří bezpředmětné konstrukce a vychází ještě z principu barevných vztahů, zůstává jeho vůle spoutána estetickými představami a nemůže se pozvednout až k filozofické sféře.

Jen tehdy jsem svobodný, když moje vůle na základech kritiky a filozofie dovede z bytí vyzískat nové jevové formy. Překonal jsem hranice modré barvy a dospěl k bílé, spolu se mnou spějí moji druhové v nekonečno. Stvořil jsem návěští suprematismu. Roztrhl jsem barevné nebe a do takto vzniklého prázdna položil barvy a vzájemně je spojil. Před tebou leží nekonečné bílé moře.⁽²⁾

Život je jen proto životem, že existuje myšlení: myslím, tudíž žiji! Nemohu žít, nemyslím-li. Nelze říci, že příroda nežije, že neexistuje, i když trvání té nebo oné skutečnosti je jen mou myšlenkou; v přírodě jsou však projevy života bez cíle, rozumění, přemýšlení, vědění a ideje. Příroda je věčný puls srdce bez idejí, bez příčiny a předpokladu, příroda je vzrušení a bezpředmětnost. Proto to, co nemyslí, může vše přetrvat. Je možné, že myšlenka tvoří život, že vytváří určité formy jako znamení života. Člověk, jenž se vydává do hlubin přírodních tajemství, kde neexistují žádné myšlením pochopitelné předměty, říká: tam není žádný život, tam nejsou žádné myšlenky, žádné knihy, žádný pohyb. Co tam také může být mimo bezpředmětnost, mimo předmětnou přírodu? Teprve

objevení člověka vede k nové reakci, která vytváří předměty, to znamená, tvoří pojmy. Uskutečnění těchto pojmů vede k ustavení nových věcí, vznikají předměty, vzniká to, co chápeme jako život. Tak se rodí předmětný život pojmů, ale to podstatné, bezpředmětnost, není otřeseno.

Člověk chápe život jako svět svých pojmů a vztahů. Stejným právem by se ale mohlo říci, že příroda přestává tam, kde v říši člověka panuje poušť lidských pojmů.

Lze tedy rozlišovat dva druhy života: předmětný život k uspokojení lidských potřeb a bezpředmětnost, prázdnotu, v níž neexistuje touha po uspokojení. Idea uspokojení potřebami podmiňuje snahu o zdokonalení. Jedním cílem zdokonalení je rovnováha, odstranění všech rozdílů.⁽³⁾

Základ a původ života je vzrušení, čisté, nevědomé, bez čísla, času, prostoru, bez absolutních nebo relativních vztahů.

Druhý stupeň vidím v myšlence. V ní dosahuje vzrušení stavu představy a vyvíjí se k úsudku nebo k mínění, jimiž se realizuje svět jevů ve vědomí.

Tyto dva stavy považuji za nejvýznamnější a nejvyšší v člověku, stejně jako ve všem, co je vzrušeno a myslí.⁽³⁾

Vzrušení je jako tekutý kov ve vysoké peci, vše v čistém, bezpředmětném stavu, a teprve v lebce uzavřená myšlenka jako forma představy tuhne a realizuje se v předmětech. Předměty jsou vychladlé myšlenky. Myšlenka pramení ze vzrušení a zůstává tělu vychladlé mechanické myšlení, vytvářející světy ve vesmíru, které vychladlé se zpředměťují, právě tak v přírodě, jako v lidském životě.

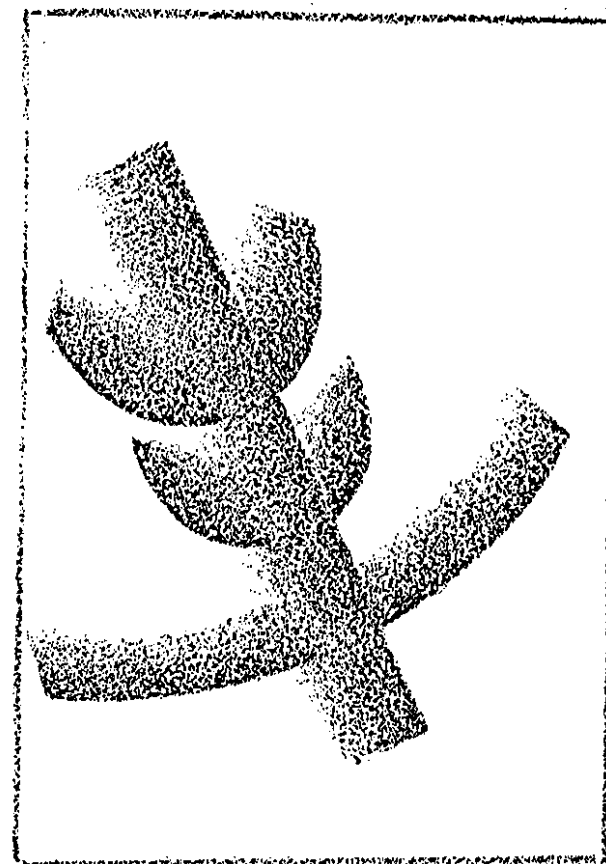
Žhnoucí vzrušení je nejvyšší síla (bílá síla), z níž prýští myšlenka. To to vzrušení oceňuje člověk velmi vysoko, výše než praktický hospodářský život, neboť bez vzrušení se nerodí žádná myšlenka. Protože vzrušení se rozvíjí v nitru člověka, touží člověk po vnitřní dokonalosti. Vnitřní určuje vnější, neboť člověk usiluje pořádat vnější podle vnitřních vzorů.

Vzrušení plane jako plamen sopky v nitru člověka, bez cíle a smyslu – myšlenka nemůže ale nikdy sama ze sebe dospět ke ztělesnění vzrušení ve formách, ať jsou předmětné, nebo bezpředmětné. Existuje-li tedy vůbec něco ve světě, je to vzrušení, jímž člověk vnímá jevy, v jejichž bytí ale není uchováno nic z toho, co v nich lidská představa chce vidět.⁽³⁾

Nové umění nemiluje staré konvence. Vše je v toku, vše je v pohybu, vše se mění. Proto nezná Nové umění monumentalitu. Boj proti statickosti je zárukou pro včasné odloučení věcí. Proto se Nové umění dalo do tohoto boje. Chce překonat staré formy a způsoby zobrazování. No-

vé umění bojuje proti všerejší formám, proti všerejší estetice a „neotřesitelnému“ pojmu antické krásy. Proto suprematismus proklamoval bezpředmětnost na prknech divadla operou Vítězství nad sluncem. Chtěl tím osvobodit své vědomí a zároveň i vývoj umění od formových představ minulosti.⁽³⁾

Přátelé se rozhodli, že vydají knihu mých suprematistických prací. Přes jejich přání vydat ji co možná nejlépe a nejúplněji, podařilo se uskutečnit pouze nevelkou část z toho, co měli v úmyslu. Kniha vyšla v černé a šedé, s malým počtem příloh. Pro nedostatek prostředků nebylo možno vydat mé práce v náležitě podobě.



Suprematismus se dělí podle černého, červeného a bílého čtverce na tři stadia – období černé, barevné a bílé. V posledním období byly malovány bílé formy na bílé ploše. Všechna tři období proběhla v letech 1913 až 1918. Jejich vývoj se odehrál v ploše. Byla založena především na ekonomickém principu vyjádřit pouhou plochou sílu statiky nebo viditelného dynamického klidu. Všechny formy, ať už šlo o cokoli, vyjadřovaly dosud tyto hmatatelné vjemy nejinak než pomocí mnoha různých vzájemných vztahů forem, z nichž je složen organismus. Suprematismus však dosahuje účinku ekonomickým geometriem v jediné ploše nebo objemu. Je-li každá forma výrazem čistě utilitární hodnoty, není ani suprematistická forma ničím jiným než znakem poznání síly působení utilitární hodnoty nastupujícího konkrétního světa. Forma jasně ukazuje na dynamičnost skupenství a je jakýmsi dalším ukazatelem cesty pro letadlo v prostoru. Takový let se však neuskuteční za pomoci motoru, ani drsným pronikáním těžkopádného, přímo katastrofálně konstruovaného stroje do prostoru, nýbrž plynulým zapojením formy do přírodního dění, jakýmsi magnetickými vztahy jediné formy, která bude možná souhrnem všech prvků přírodních sil ve vzájemných vztazích, takže nebude potřebovat motory, křídla, kola a benzín, tj. její tělo jako celek nebude sestaveno z různorodých organismů.

Suprematistický aparát, je-li možno se tak vyjádřit, bude jednotný, bez jakéhokoliv slepování. Hranol se všemi svými částmi představuje jednotný celek, podobně jako zeměkoule nesoucí v sobě život hodnot. Každé zkonstruované suprematistické těleso bude zapojeno do přírodní organizace, čímž vznikne nová družice. Je pouze třeba nalézt vzájemný vztah mezi dvěma tělesy pohybujícími se v prostoru. Země a Měsíc – mezi nimi může být nově vytvořená suprematistická družice, vybavená všemi prvky. Bude se pohybovat po oběžné dráze, čímž vytvoří novou cestu. Pozorujeme-li suprematistickou formu v pohybu, docházíme k závěru, že přímý pohyb k nějaké planetě nemůže být uskutečněn jinak než kruhovým pohybem střídajících se suprematistických družic, pohybujících se v kruzích po přímce od družice k družici. Při práci na suprematismu jsem zjistil, že jeho formy nemají nic společného s technikou zemského povrchu. I všechny technické organismy jsou jen malými družicemi – celý živý svět je připraven se vznést do prostoru a zaujmout tam své místo. Vždyť každá taková družice je rozumně zařízena a připravena žít svým vlastním životem. V obrovském živelném měřítku planetárních soustav také došlo k rozptýlení, k oddělení jakýchkoli skupenství, která začala žít vlastním životem, přičemž vytvořila celý systém světové konstrukce, aby si zabezpečila život a odvrátila katastrofu. Suprematistické formy jako abstrakce se staly utilitární hodnotou. Nesouvisejí už se Zemí, lze je pozorovat jako kteroukoliv planetu nebo

celou soustavu. Říkám, že už nesouvisejí se Zemí, ne však ve smyslu zpřetrhání svazků, opuštění Země. Snažím se jen poukázat na vznik pravzorů technických organismů suprematistické budoucnosti, podmíněných čistě utilitární nutností. Tato nutnost zůstává jejich poutem. Smysl každého utilitárně technického organismu má týž cíl a záměr a hledá příležitost k proniknutí do té oblasti, kterou spatřujeme na suprematistickém plátně. Co je však ve skutečnosti takové plátno, co je na něm zobrazeno? Budeme-li je rozebírat, uvidíme především, že je oknem, jež nám ukazuje život. Suprematistické plátno zobrazuje bílý prostor, nikoliv modrý. Důvod je jasný – modrá neumožňuje reálnou představu nekonečna. Zrakové paprsky jako by narážely na kupoli a nemohly proniknout nekonečnem. Suprematistická bílá nekonečnost umožňuje zrakovým paprskům pohyb bez hranic. Vidíme pohybující se tělesa. Jaký je jejich pohyb a jaká jsou ona sama, je třeba odhalit. Když jsem vynalezl tento systém, začal jsem zkoumat pohybující se formy, jež je třeba objasnit a pochopit, celou jejich podstatu, a ony se staly součástí veškerého světa věcí. Jejich pochopení vyžaduje velkou práci. Konstrukce suprematistických forem barevného řádu není vůbec vázána estetickou nezbytností ani barvy, ani formy nebo figury. Suprematistické formy mají rovněž černé a bílé období. Tím hlavním v suprematismu jsou dva základy – energie černé a bílé, které mají zjevit účinnost formy. Mám na mysli pouze čistě utilitární nezbytnost ekonomického zhutnění, které působí, že barevnost odpadá. Barevnost není tonahta děl, není dána estetickou hodnotou, ale druhovým původem materiálu, skladbou prvků tvořících formu energie. A představuje-li každá forma nebo všechny druhové materiály energii, dávající svému pohybu barvu, pak v nekonečné tvorbě dochází ke změnám materiálu a ke vzniku nových energetických celků, čili každá řada pohybů mění z ekonomických důvodů formu – a také zbarvení se mění. Město jako forma energetické skladby materiálů ztratilo víceméně barvu a stalo se tonálním, převládá v něm černobílá.

(Avšak k rozboru otázky o pohybu barvy jako energie by bylo třeba promluvit znovu o mém zkoumání barev z roku 1917.)

Zmínil jsem se o tom, že černá a bílá představují v suprematismu energii, které zjevují formu. To se týká jen momentů, kdy se vytvářejí suprematistické objemové projekty na plátně, při reálném hmatatelném působení to už nehraje roli, neboť zjevení formy zůstává záležitostí světla. Avšak i ve formách reálného suprematismu zůstává jen černá a bílá, v nichž má původ veškerá gradace materiálové energie, tj. nastává éra nových materiálů, které budou zbarveny barvy i tónů.

(Bílou a černou považují za odvozené z barevných škál.)

Historický vývoj suprematismu měl tři stadia: černé, barevné a bílé.

Všechna období proběhla ve znamení ploch, jako by vyjadřovala plány budoucích objemových těles. A suprematismus v daném okamžiku skutečně vyrůstal v objemovém čase nové architektonické konstrukce. Tímto způsobem uskutečňuje suprematismus své spojení se Zemí. Působením svých ekonomických výtvorů však mění celou architekturu pozemských věcí. V nejšířším slova smyslu se přitom spojuje s prostorem pohybujících se jednolitých hmot planetární soustavy.

V průběhu výzkumu jsem zjistil, že v suprematismu je obsažena idea nového stroje, tj. nového organismu bez kol a bez parního či benzinového motoru.

(To bude třeba obsáhle zdůvodnit.)

Jedním ze základů suprematismu je přirozenost jako zkušenost a praxe, jež umožňuje překonat knižní svět a nahradit ho zkušeností, činností. Tím se všichni zapojují do všeobecné tvorby.

Vztah suprematismu k materiálu je v protikladu k současné, stále vzrůstající agitaci ve prospěch kultury materiálu. Volání po estetice a zpracování povrchu materiálu se stává jakousi psychózou dnešních umělců – místo aby odvodili svůj způsob práce z užitných hodnot ekonomické nezbytnosti, místo aby nechali přetvářem těchto materiálů přírodu a zpracovávali je jen tam, kde by to bylo nutné z technických, ne však z estetických důvodů (starost o krásu a opeření organismu).

Tři suprematistické čtverce vytyčují určité názory na svět a druhy světové stavby. Bílý čtverec je kromě ryze ekonomického pohybu formy celé nové bílé stavby světa zároveň podnětem ke zdůvodnění světové stavby jako „čistého dění“, jako sebepoznání „všečlověka“. Společně mají tyto významy: černý jako znak ekonomie, rudý jako znamení revoluce a bílý jako čisté dění.

Bílý čtverec, který jsem namaloval, mi umožnil ho prozkoumat a vypracovat brožuru o „čistém dění“.

Černý čtverec vymezil ekonomii, kterou jsem zavedl jako pátý umělecký rozměr.

Otázka ekonomie se stala mou hlavní pozorovatelnou, z níž obhlížím veškerou tvorbu světa věcí, a to je to hlavní, na čem pracuji, ne už štětcem, ale perem. Vypadá to tak, že štětcem už nelze dosáhnout toho, čeho lze dosáhnout perem. Štětec je roztrápen, pero je ostřejší.

Je zvláštní, že tři čtverce ukazují cestu. Bílý čtverec vyjadřuje bílý svět (stavbu světa), je znakem čistoty lidského tvůrčího života. Jak důležitou úlohu mají barvy jako signály ukazující cestu!

O barvách i o bílé a černé bude ještě často řeč. Výklad bude uzavírat postup rudé v bílé hodnotě.

(Když se zmiňuji o bílé, nemám na mysli její dnešní politický význam.)

V čistě barevném pohybu ukazují tři čtverce na pohasínání barvy, která mizí v bílé.

O malířství nemůže být v suprematismu ani řeč. Malířství se dávno přežilo, a sám malíř je přežitkem minulosti.

Tyto otázky jsem vyložil v knížce „My jako užitná hodnota“.

Na třech stránkách, jež mám k dispozici, nelze vyložit, jak a co všechno se dělalo a jaké byly výsledky výzkumu. Vymezil jsem schéma suprematistického systému a na mladých architektech ponechávám jeho další rozvíjení v architektonické formě v širším slova smyslu, neboť jen v něm spatřuji epochu nového architektonického systému.

Sám jsem se pohroužil do nové oblasti myšlení. Podle svých možností budu vykládat, co spatřím v nekonečném prostoru lidské lebky.

Ať žije jednotný systém světové architektury Země. Ať žije Unovis, tvořící a upevňující to, co je na světě nové.⁽⁴⁾

1) Kazimir Malevič: *Die gegenstandslose Welt*, Weimar-München 1927

2) Kazimir Malevič: *Über den Suprematismus (Aus dem Katalog der zehnten staatlichen Ausstellung, Moskau 1919)*; Camilla Gray: *Die russische Avantgarde der modernen Kunst*, Köln 1963

3) Kazimir Malevič: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt (texty z let 1922–23)*, Köln 1962

4) Kazimir Malevič: *Suprematism*, Vitebsk 1920

Pavel Filonov
(1883–1941)

Sojuz
molodoži

Leningradským protipólem Malevičovým a do značné míry i protipólem vývoje celé ruské a sovětské avantgardy byl Filonov, jenž sice přijímal rozmanité impulsy ze současného vývoje, ale neztotožnil se s ničím arazil si cestu zcela jedinečným směrem. Debutoval na výstavách Svazu mládeže (Sojuz molodoži), založeného v roce 1910 a rozvíjeného po řadu let významnou avantgardní aktivitu. První Filonovy práce mají mnoho společného se symbolismem názorového okruhu Míru iskusstva; v letech 1912–1914 souvisí s rustikálním expresionismem Gončarovové, ale důraz je položen na plastickou, minuciózně vypracovanou formu, která často velmi ostře předznamenává tendenci nové věčnosti po první světové válce. Zároveň však už v této době reaguje Filonov na podněty kubismu a futurismu, ale analytické zkoumání reality vede v jeho dílech k fantastickým novotvarům, ztělesňujícím celé univerzum složitých jinotajných symbolických významů. Postupně je toto univerzum prorůstáno i abstrakt-

ními geometrickými elementy – některé z nich jako by rezonovaly tvarosloví suprematismu –, takže vzniká jakási bující, téměř nevidovatelná tkáň, v níž nezobrazující formy se pojí s fragmenty reálného světa a halucinačními vizemi. Na tomto základě rozvíjí pak Filonov i tvorbu dvacátých a třicátých let, znovu a znovu rozehrává všechny komponenty svého uměleckého výrazu, nejednou i v rozměrných formátech, řešících vlastně úkoly monumentální nástěnné malby. Jako u většiny avantgardních ruských malířů doprovází i u Filonova vlastní tvorbu intenzivní teoretická činnost. Filonov charakterizuje sám své stanovisko jako naturalistické, vycházející z analýzy jevů, ale tuto analýzu nechce omezovat jen na zkoumání „dvou predikátů předmětu“, formy a barvy, jak to podle něho chybně dělá veškerá ruská avantgarda. Chce odhalit „celý souhrn viditelných i skrytých jevů, jejich emanací, reakcí, začlenění, geneze, bytí, zjevných či utajených vlastností . . .“, prožít je, spojit se svým vlastním psychickým děním a ztělesnit „v biologicky dotvořeném obraze“, jehož každý sebemenší detail je spojen se silami kosmu a zároveň je výrazem lidského oduševnění. Vedle jasně formulovaných a hluboce objevných myšlenek je ve Filonovově teorii i mnoho exaltovaného podivínství, názorové absolutizace a nacionalistického mesiášství. Jádrem Filonovových úvah tvoří však jednu z nejoriginálnějších teorií moderního výtvarného umění a je rovnocenným pandánem malířova jedinečného díla.

1. Malba je univerzální, všem pochopitelný umělcův jazyk, působící na divákovo vědomí způsobem, jenž se často nedá převést ve slova.
2. Umění či tvorba je činnost vycházející z intelektuální energetické síly člověka pracujícího na díle v materiálu, z něhož dílo vytváří. Tvorba je ztělesnění jevů vnějšího i vnitřního světa, realizace umělcova pojetí těchto jevů. Zastaralý, nejasný pojem „tvorba“ zaměňuji slovem „dotvořenost“. V tomto smyslu je „tvorba“ organizovaným systematickým ztvárněním materiálu člověkem.
3. Tvorba jako dotvořenost, jako myšlení a práce, je organizujícím faktorem, měnícím umělcův intelekt ve formu vyšší silou i správností analýzy; výsledek tvorby, to znamená tvořící se dotvořená věc (věc = dílo, pozn. překladatele), nemá-li být pouhým zobrazením, musí být ztělesněním procesu myšlení, totiž vývoje probíhajícího v Mistrově nitru. Člověk se vyvíjí a dosahuje dokonalosti jen studiem a úpornou prací.
4. Nejvypjatější a nejpůsobivější vůle vyplývá z určitého umělcova po-

jetí organizující cílevědomé práce na sobě samém. Vyplývá z chápání úlohy a působení umělcova intelektu na jeho vlastní umělecký vývoj i z chápání onoho působení, jež chce umělec zaměřit na intelekt druhých lidí. Od realizované věci v umění něco získává především ten, kdo ji tvořil. Získává jednak z pracovního procesu, jednak od věci již hotové. V druhé řadě pak získává i divák.

5. Proces práce na sobě samém v průběhu tvůrčího procesu a přání působit na intelekt druhých lidí ovlivňují podstatu a principy věci, to jest její koncepci a řešení. Čím uvědomělejší a silnější byla práce tvůrčí osobnosti na vlastním intelektu, tím silněji působí dotvořená věc na diváka.⁽¹⁾

1. V mém umění je pojetí formy podmíněno pojetím obsahu.
2. Vývoj výtvarné formy a její nejvyšší umělecká váha jsou podmíněny analytickým vývojem pojetí obsahu.
3. Forma je realizací obsahu prostřednictvím materiálu.
4. Obsah čehokoli, čím umělec v umění působí, spočívá především v účinné síle jeho intelektu a v soustředění během práce na obraze. A dále v síle, jež se tak stala formou, zůstávajíc přitom obsahem obrazu. Takový obsah je působivou silou obrazu.
5. Obsah je forma, totiž význam formy. A forma, totiž její význam, je obsahem, to jest silou, která působí na diváka.
6. V mém pojetí umění je forma obrazu neoddělitelná od obsahu. To znamená, že forma a obsah tvoří jeden celek, a v tomto smyslu neexistuje formalismus. Existuje pouze obsah, ale tím či oním způsobem ztvárněný.
7. Je třeba působit současně barvou i formou, takovým způsobem, aby působení barvou ani na okamžik nepřestávalo být působením formou. To znamená, aby se profesionálně celý proces práce soustřeďoval k působení formou, to jest k působení obsahem.
8. Působení formou (realizace obsahu), vypjaté na nejvyšší stupeň, je jedinou kontrolou a kritériem působení barvou.⁽¹⁾
14. Obsah a forma nestojí proti sobě, nýbrž jedna složka podmiňuje vývoj, přesnost, vlastnosti, kvalitu a náplň druhé složky. V podstatě tvoří nedělitelný celek.
15. Faktura vyjadřuje pojetí důležitosti a rozrůzněnosti vlastností povrchu věci v souvislosti se složením materiálu, z něhož je věc vytvořena. Faktura je princip, jímž je rozpracován povrch. Syžet je podstata obsahu vtěleného do věci: je to hlavní věta obsahu, stojící mezi větami vedlejšími a doplňkovými. Syžet je buď záměrné, nebo podvědomé odhalení některé části obsa-

hu. Má jím být zdůrazněna její vedoucí úloha, a úloha ostatních částí má být odkázána na úroveň vedlejších vět. Obrys formy a kresba formou je dotvořená forma ve vší různorodosti, forma dovedená k nejvyššímu stupni napětí, k poslednímu stupni atomické konzistence. Kresba, to jsou charakteristická data a vlastnosti formy, sumy forem ve vší své členitosti, nebo jednota s přesnými, určitými a analyticky ostře vynikajícími hranicemi přechodu mezi jednotlivými částmi. Jedná se o vlastnosti a data, která tvoří strukturu formy nebo jsou tvořena její strukturou.

Malba je forma dotvořená k poslednímu stupni napětí pomocí barvy, rovněž dovedená k poslednímu stupni napětí. Jako proces práce barvou je malba kresbou čili procesem kresby. Jako kvalitativní je malba napětím, dotvořením barvy.

Rytmus je pomyslná rytmičnost, dynamika a konzistence formy i barvy objektu realizovaného v obraze; lze ho dosáhnout výhradně nejpornější dotvořeností. Jiný rytmus v malířském umění neexistuje. Rytmus je optická dynamika konstruovaných hmot. Tímto pojetím rytmu se míní dotvořenost obrazu, jde tedy o vlastnosti a kvality práce. Jiným pojetím rytmu se míní to, co je vytvořeno, co je řečeno obrazem.

Základ mého umění, to jest to, co ve svých pracích obzvláště sleduji, studuji a odhaluji, je člověk, jeho intelektuální, třídní a biodynamické rysy, vlastnosti a procesy myšlení. Snažím se odhalit příznaky jeho intelektuálního a biologického (nebo fyziologického) vývoje a pochopit rozhodující faktory, zákony a vzájemné vztahy tohoto vývoje, počínaje prostředím, v němž člověk působí, a konče funkčním zaměřením jeho činnosti a možnosti jeho přeorganizování pro lepší budoucnost intelektu, lidského života, nazírání, třídní orientace, boje s přírodou a boje za přesvědčení a o kůži.⁽¹⁾

Odmítám absolutně všechny malířské věrouky, od krajně pravicových až po suprematismus a konstruktivismus, s celou jejich ideologií, jako nevědecké. Žádný z jejich vůdců neměl schopnost ani analyticky malovat či kreslit, ani myslet na to, „co, jak a proč maluje“.

Prohlašuji, že Picassova „reformace“ je „scholasticky formální a ve skutečnosti bez revolučního významu“. Podle mne existují dvě metody přístupu k realitě: „analyticky intuitivní“ a „analyticky vědecká“. Soudím, že ideologie umělce a jeho obrazů, jejich konstrukce, forma, barva, faktura se měří vědou a ideologií jeho (nebo budoucí) doby.

„Realismus“ je scholastické vyčleňování pouze dvou predikátů předmětu: formy a barvy. A spekulace s těmito vlastnostmi je estetika.

Jednotčí základ celé umělecké fronty „odprava doleva“, již nazývám „v podstatě realistickou“, vidím v estetické spekulaci především se dvěma uvedenými predikáty. Realismus nazývám přelivem scholastikou.

Realistická fronta se zbytečně dělí na proudy, skrývá se za nepředmětnost jablka, prostor, kubofuturismus, kontrareliéf, vynalézání, proletáře či Tatlinovu věž. To vše se pokouší zlogičťovat filozofií nepředmětnosti a teorií barvy. Analýza ukazuje, že se však jedná stále o tutéž spekulaci se „dvěma predikáty realismu“ a o rozdíl v pojetí realismu, pro nějž umělec nikde nevidí celkový souhrn životních jevů. Nezná ani je, ani sebe, odumřela mu schopnost analýzy, intuice, kritického myšlení, osobní iniciativy, je profesionálně negramotný. Jako do konzervy uzavřel se do scholastické filozofie „předmětnosti forem“ nebo „nepředmětnosti forem“, „barvy“, „dekorativní faktury“. To vše povýšil na rituál, a přitom jen různým způsobem hlásá stále stejnou „podstatu dvou predikátů“.⁽²⁾

Protože vím, analýzou zjišťuji, vidím a cítím, že v jednom předmětu nejsou obsaženy pouze dvě vlastnosti – forma a barva, ale celý souhrn viditelných i skrytých jevů, jejich emanací, reakcí, začlenění, geneze, bytí, zjevných či utajených vlastností, majících svým způsobem někdy ne-



ščíslné predikáty, proto zcela odmítám věrouku současného realismu „dvou predikátů“ i se všemi jeho sektami jako nevědeckou.

Na jeho místo za prvé stavím vědecký, analytický, intuitivní naturalismus, iniciativu objevitele všech predikátů předmětu, jevů celého vesmíru, jevů a procesů v člověku, jevů viditelných pouhým okem, i těch, jež spatří jen houževnatostí vyzbrojené oko umělce, a za druhé princip „biologicky dotvořeného obrazu“.⁽²⁾

Nechť přijde první světová revoluce v psychologii umělce a v umění! Leví i praví umělci, osvoboďte se! Svrhněte puntičkáře ze starých časů. Osvoboďte svého ducha. Učte se ve vesmíru, z knih, u bojovníků za nový život. Jen v nich a ve vašem intelektu spočívá základ tvorby a řemesla. Pro svou práci už nepotřebujete žádné učitele.

Uměleče, jsi povinen sám za sebe kriticky myslet, předvídat, pracovat, tvořit, vynalézat. Uplatni maximum výtvarné síly, ideologii na světové úrovni; vědecké chápání a jeho požadavky. Dbej, aby ani stěny výstavních síní, ani sloupce novin nepáchly mršinou. Zabývej se přehodnocováním vrcholných děl minulosti.

Nastává světový rozkvět a věk dotvořených obrazů.⁽²⁾

Jsem umělec světového rozkvětu, tudíž proletář. Svůj systém nazývám naturalistickým pro jeho čistě vědeckou metodu uvažování o předmětu, pro schopnost adekvátně vyčerpávajícím způsobem nazírat a intuitivně spatřovat všechny jeho podvědomé i nadvědomé predikáty, vyjadřovat předmět způsobem odpovídajícím pojetí.

Můj princip uvádí v činnost všechny predikáty objektu a prostředí: bytí, pulsaci, biodynamiku, intelekt, emanaci, souvztažnost, genezi, proměny v barvě a formě – krátce život vcelku. Můj princip nepředpokládá prostředí pouze jako prostor, nýbrž jako biodynamickou sféru, v níž objekt existuje v nepřetržité emanaci a střídavých souvztažnostech; bytí objektu a prostředí spočívá ve věčném utváření a přetváření obsahu formy a barvy (absolutní analytické vidění). A takováto je formulace mé metody: absolutní analýza, intuitivní prozření předmětu a prostředí ve smyslu biologického monismu a výtvarné řešení odpovídající tomuto pojetí.⁽²⁾

1) *Body k Filonovovu referátu o principech vlastní tvorby, proslovenému na počátku dvacátých let v Lenínradě (rukopis)*

2) *Pavel Filonov: Deklarace světového rozkvětu, Žižň iskusstva 1923*

Konstruktivismus dokazuje, že se vůbec nedá určit hranice mezi matematikou a uměním, mezi uměleckým dílem a technickým vynálezem.

EL LISICKIJ

Tramvaj W

Poslední
futuristická
výstava 0,10

První světová válka sice znemožnila dosud tak rozsáhlý a čilý styk Ruska se západní Evropou, ale v podstatě nijak nenarušila další, nyní o to samostatnější vývoj ruské výtvarné avantgardy. Téměř všechny její představitele shromáždila v roce 1915 petrohradská výstava Tramvaj W. Účastnil se jí Malevič, jenž ani tentokrát neposlal své suprematistické obrazy, Tatlin, jehož reliéfy znamenaly první kroky od kubismu ke konstruktivismu, a řada nově se objevivších umělců: Puni, Jakulov, Popovová, Udalcovová, Exterová, Rosanová, Kljun, orientovaných tehdy vesměs kubisticky. Ještě v téže roce konala se opět v Petrohradě Poslední futuristická výstava 0,10. Ruský futurismus bylo zcela svérázné hnutí, které v sobě zahrnuje nejen skutečné futuristické prvky, ale i různá stadia kubismu, počátky abstrakce a také jakési protodada; tento výtvarný futurismus vznikl přitom a rozvíjel se v nejužším spojení se soudobou ruskou literaturou, jak ji reprezentovalo především trojhvězdi Chlebnikov, Kručonych, Majakovskij. Svéráznost ruského pojetí futurismu ilustruje i to, že právě na Poslední futuristické výstavě 0,10 vystavil Malevič poprvé své suprematistické obrazy – velký soubor asi 35 děl, počínající proslulým „Černým čtvercem“. Druhý významný soubor výstavy tvořily Tatlinovy reliéfy. Časnější z nich rozváděly do trojrozměrného útvaru Picasovy papiers collés, ale další se již osamostatnily ve zcela originální prostorové útvary z rozmanitých materiálů (dřevo, kov, sklo). Tyto reliéfy jsou vlastně prvními ryze abstraktními plastickými konstrukcemi ve světovém umění. Mezi Tatlinem a Malevičem došlo již před výstavou k prudkému sporu (Malevič zprvu dokonce odmítal vystavovat společně s Tatlinem). Zatímco pro Maleviče byl obraz manifestací čistě senzibility, pro niž reálná hmota barvy i plocha plátna jsou jen jakýmsi nutným zlem, Tatlin chtěl svými reliéfy demonstrovat podle vlastních slov „skutečné materiály ve skutečném prostoru“. V tomto rozdílném přístupu, i když v dané chvíli oběma umělci přepjatě nadneseném, byl už rozpor, který po roce 1920 se rozrostl v zásadní kontroverzi avantgardy o poslání umění v životě společnosti.

Velká říjnová socialistická revoluce byla všele uvítána téměř všemi avantgardními ruskými umělci – „levé“ umění se v jejich představě pojilo zcela jednoznačně s „levým politickým vývojem“. Revoluce proto znamenala v pojetí avantgardy otevření nové jedinečné perspektivy pro člověka zbaveného dosavadních forem útlatku politického, hospodářského i kulturního. Tento entuziasmus sdíleli i četní ruští umělci v zahraničí a vrátili se do vlasti. Mladý sovětský stát umělce také skutečně nezklamal. Přes obtížnost celkové situace rozvinula se obrovská kulturní aktivita. Lidový komisariát osvěty, vedený Lunačarským, reorganizoval v nejtěsnější spolupráci s avantgardními umělci celý kulturní život. Byla založena nová muzea, nové instituty a školy a jejich vedení převzali Malevič, Tatlin, Kandinsky, Chagall, Pevsner a mnozí další. Jen v letech 1918–1921 bylo například zřízeno 36 nových muzeí⁷⁰, věnovaných soudobé avantgardní tvorbě. Poprvé v historii dostalo se avantgardě tak velkorysá podpory státu – dá se dokonce mluvit až o diktatuře avantgardy. Za této situace chápali umělci svoji úlohu v novém sovětském státě se zcela novou odpovědností. Jejich představy o tom, jak a čím vším sloužit proletariátu, byly ovšem velmi rozdílné. V přímo horečné tvůrčí atmosféře vznikaly nové programy, rozvíjely se, prolínaly, násobily, střetaly a odumíraly.

Desátá státní výstava, uspořádaná v Moskvě v roce 1919, byla největší přehlídkou sovětské výtvarné avantgardy a zároveň i počátkem nové porevoluční názorové a programové rozrůzněnosti. Kandinsky, Malevič, Pevsner a Gabo hájili v následujících letech právo umělce na experimentální laboratorní umění. V jejich pojetí bylo malířství a sochařství svobodnou a svébytnou duchovní činností, zjevující citlivému diváku nový obraz světa. Proti nim stály názory snažící se o bezprostřednější zapojení umění do života, názory hlásající nejednou přímo neúčinnost vytváření obrazů a soch a nutnost jejich nahrazení novými formami, spjatými přímo s utvářením životního prostředí člověka. Vznikaly nové směry jako produktivismus, nová hesla dne jako „kultura materiálů“, nové pojmy jako „umělec-inženýr“. Nakonec se jejich syntézou stala praxe i teorie konstruktivismu, jehož vůdčími duchy byli především Tatlin a Rodčenko. Načas jim stál velmi blízko i Majakovskij, jenž hlavní ideu konstruktivismu proklamoval velmi jasně: „Ne již konstruktivismus umělců, kteří zprohýbají výborný a nezbytný drát a plech do zbytečných struktur. Ale konstruktivismus, který chápe umělcovo formální zpracování jenom jako inženýrství, ja-

ko práci nezbytnou k tomu, aby byl ztvárněn celý náš praktický život.“ Proto také konstruktivismus znamenal revoluci především v architektuře, scénickém výtvarnictví, typografii, fotomontáži, plakátu, výstavnictví atd. Tatlin sám se pak nezastavoval ani před takovými úkoly, jako bylo navrhování nejspornějších kamen a nejfunkčnějšího obleku – později strávil dokonce dlouhá léta konstruováním „letatlinu“, létajícího stroje, který měl být poháněn lidskou silou, ale nikdy nevzlétl.

Zatímco ideje ortodoxního konstruktivismu vedly k revoluci architektury a užitého umění nebo k založení toho, čemu dnes říkáme průmyslový design, estetické principy konstruktivismu bez oné důsledné funkční aplikace se staly velice důležitou silou v dalším vývoji malby a plastiky. Dokazuje to nejvýraznější dílo dvou bratří, Gabo a Pevsnera, představující jednu z nejrevolučnějších složek v historii moderní plastiky svým zcela novým pojetím prostoru, tvaru i tektoniky. Gabo a Pevsner opustili SSSR již v roce 1922, ale východiskem jejich další tvorby jsou osobně modifikované a domyšlené ideje dokumentované Realistickým manifestem, uveřejněným v roce 1920 u příležitosti výstavy obou bratří, uspořádané pod širým nebem na Tverském bulváru v Moskvě.

Naum Gabo
(1890–1977)
Antoine
Pevsner
(1884–1962)

Realistický
manifest

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

Je třeba vyjít ze slepé uličky, v níž Umění vězí již dvacet let.

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

Jaká je úloha umění v současné epoše lidské historie? Má prostředky potřebné pro vznik nového velkého stylu? Nebo se snad předpokládá, že nová epocha může přijmout nové umění, vyrůstající ze starých základů?

Přes požadavky obrozujícího se ducha naší doby Umění se dosud inspirujíc dojmy, vnější podobou a potácí se mezi naturalismem a symbolismem, mezi romantismem a mysticismem.

Pokusy kubistů a futuristů vyprostit umění z bahna minulosti vedly jen k novým zklamáním. Kubismus, který vyšel ze zjednodušení zobrazovací techniky, nakonec ztroskotal v analýze. Zmatený svět kubistů, svět rozložený intelektuální anarchií, nemohl uspokojit toho, kdo již uskutečnil revoluci a buduje nový svět. Můžeme se zajímat o experimenty kubistů, ale nemůžeme se hlásit k jejich hnutí, protože jsme přesvědčeni, že jejich experimenty se dotýkají pouze povrchu umění a nedosahují k jeho základům. A také proto, že si uvědomujeme, jak nakonec vedou jen k témuž překonanému zobrazení, k témuž překonanému objemu, k témuž dekorativnímu povrchu.

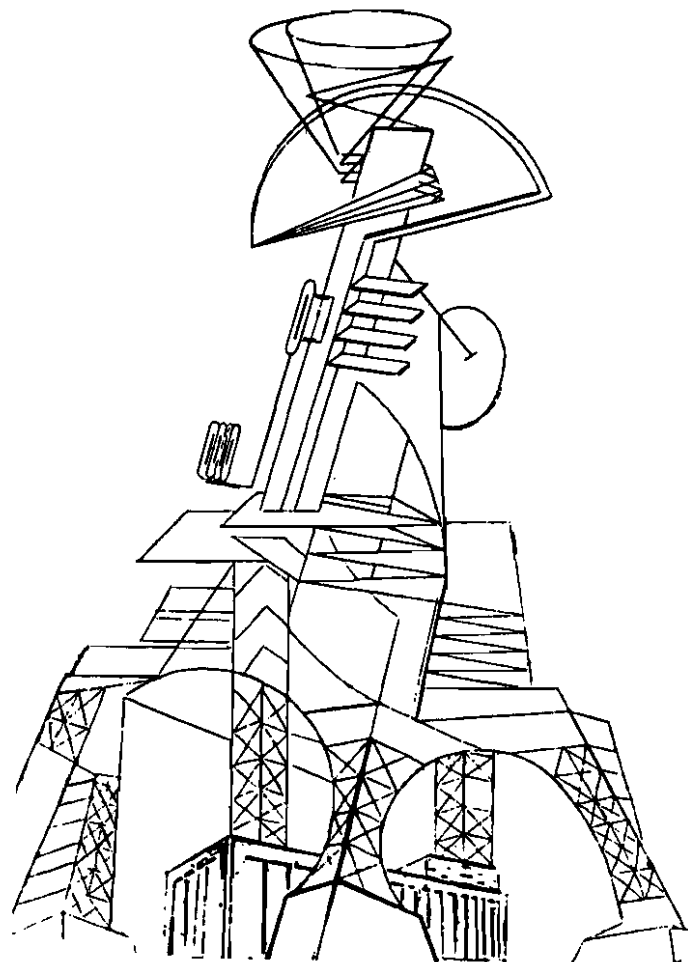
Před časem bylo možné pozdravovat futurismus jako osvěžující závan, ohlašující revoluci v umění. Za jeho zdrcující kritiku minulosti, protože ničím jiným nebylo možné zaútočit na barikády „dobrého vkusu“ . . . K tomu bylo třeba střelného prachu . . . Ale nebylo možné vybudovat umělecký systém na jedné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

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

Podívejte se na sluneční paprsek . . . nejtišší z tichých sil, pohybuje se rychlostí 300 000 km za vteřinu . . . pohleďte na hvězdnou oblohu . . . již paprsek prochází . . . a co jsou naše nádraží ve srovnání s nádražími vesmíru? Co jsou naše pozemské vlaky proti expresům galaxií?

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

Avšak život nečeká, generace nepřestávají narůstat a my, kteří přicházíme na místo těch, kdo vešli do historie, a známe výsledky jejich experimentů, jejich omyly a realizace, my po letech zkušeností, která se rovnají staletím . . . prohlašujeme . . . Žádný nový umělecký názor nebude schopen plnit potřeby nově se formující kultury, pokud samy základy Umění nebudou postaveny na pevné půdě skutečných zákonů života. Dokud všichni umělci neřeknou zároveň s námi . . . Všechno je



výmysl . . . jen život a jeho zákony jsou skutečné, a v životě jenom to, co je aktivní, je nádherné, silné a správné, protože život nezná krásu jako estetické měřítko . . . Nejvyšší krása je skutečná existence. Život nezná ani dobro, ani zlo, ani spravedlnost jako měřítko morálky . . . potřeba je nejvyšší, nejspravedlivější ze všech morálek. Život nezná racionální pravdy jako měřítko poznání, čin je největší a nejbezpečnější z pravd.

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

My prohlašujeme . . . pro nás se prostor a čas dnes znovu zrodily. Prostor a čas jsou jediné formy, na nichž spočívá život, a na nich musí tedy stavět i umění. Státy, politické a ekonomické systémy pomíjejí, ideje se vyžívají v náporu věků . . . ale život je silný a roste a čas trvá dál ve své reálné kontinuitě.

Kdo nám ukáže životnější formy, který velký člověk nám dá pevnější základy? Kde je génius, který složí úchvatnější legendu, než je prozaická historie nazývaná život?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nehledáme ospravedlnění ani v minulosti, ani v budoucnosti. Nikdo nám nemůže říci, z čeho bude budoucnost a jak ji můžeme jít. Nelze nelhat o budoucnosti a lze o ní lhat podle libosti. Prohlašujeme, že všechno vykřikování o budoucnosti je pro nás totéž jako slzy nad minulostí: obnovené snění romantiků s otevřenými očima. Mnišské třeštění o nebeském království v moderním převleku. Ten, kdo se dnes zabývá zíráním, zabývá se ničím. A ten, kdo zítra nepřinese nic z toho, co udělal dnes, není užitečný pro budoucnost.

Dnešek, to je čin.

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

Ponechme budoucnost prorokům.

Pro sebe si vyhradme dnešek.⁽¹⁾

Konstruktivismus

Moje umění je všeobecně uznáváno jako „konstruktivismus“. Termín konstruktivismus byl také přijat ve dvacátých letech skupinou umělců, kteří chtěli likvidovat umění. Popírali veškerou hodnotu závěsné malby, sochy, vlastně všeho umění, do něhož chtěl umělec promítnout své myšlenky nebo své emoce. Žádali od umělce, a především od umělce konstruktivisty, aby svým talentem sloužil jen materiálnímu konstruování, zvláště pak aby vytvářel užitečné předměty – domy, židle, stoly, kamna

atd. Protože se hlásili k materialistické filozofii a marxistické politice, neviděli v umění nic jiného než zábavnou činnost vyhovující kapitalistické a dekadentní společnosti, nepřinášející užitek, činnost dokonce škodlivou pro komunistickou společnost. Moji přátelé i já jsme silně oponovali těmto názorům. Nikdy jsem nesdílel a nesdílím ani dnes názor, že umění je pro pravého umělce jakousi hrou či zábavou. Věřím, že umění má reálnou úlohu v propojení sociálních a mentálních aspektů lidského života. Věřím, že umění je nejbezprostřednější a neúčinnější prostředek komunikace mezi členy lidské společnosti. Věřím, že umění, které má svrchovanou vitalitu rovnocennou vitalitě samého života, vládne všemu lidskému tvoření.

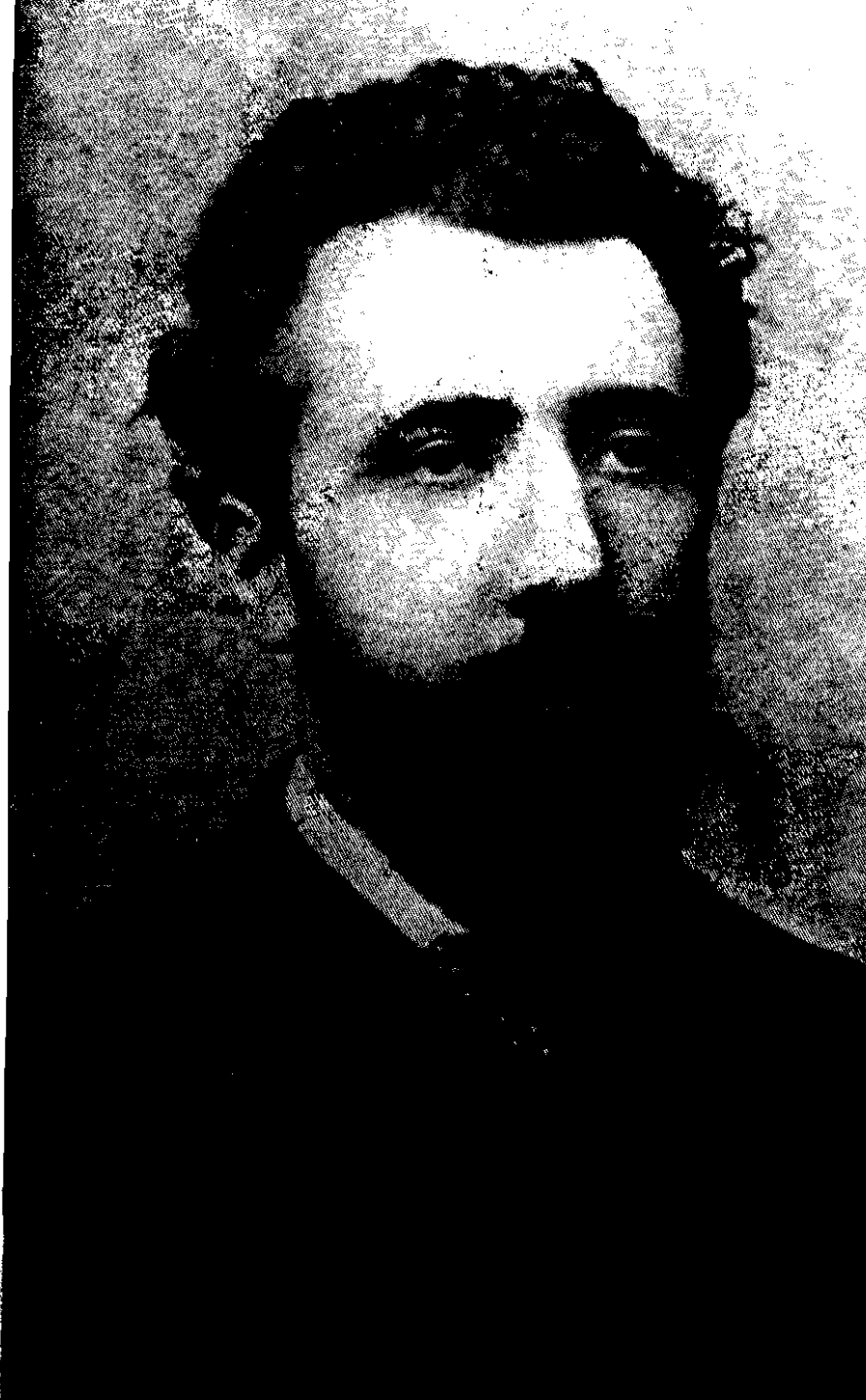
To, co známe pod pojmem znalosti, je prostě získání schopností vytvářet a upravovat onen grandiózní ohňostroj obrazů, jež dohromady představují celý svět – náš svět. To, co odhalujeme svým poznáním, naprosto není něco mimo nás, cosi, co je součástí nějaké vyšší, neměnné absolutní reality, která čeká, až ji objevíme . . . , nýbrž objevujeme přesně to, co se ocitlo ve středu našeho zájmu.

Neobjevili jsme elektřinu, rentgenové paprsky, atom a tisíce jiných jevů – vytvořili jsme je. Jsou to obrazy našeho tvoření. Konečně, není to tak dávno, co jsme si elektřinu představovali jako krutého boha chystajícího se kýchnout – později to byl proud, nato vlna, a dnes je to elementární částice, která se chová jako vlna, jež se zase naopak chová jako částic. Zítra se její obraz omezí na symbol matematické formule. Co je to jiného, ne-li propojování stále se měnících, stále pravdivých a stále reálných obrazů v době, kdy jsou používány – staré, které odstraňujeme, a nové, které vytváříme; když se jich zříkáme, neděláme to proto, že jsou špatné, ale protože v určitém okamžiku ztratily svou schopnost orientovat nás v tomto světě a nejsou už v souladu s ostatními nově vytvořenými obrazy.

Otázka, kterou si často klademe: byly zde tyto fenomény dříve, než jsme je poznali, nebo jsou součástí konstantní reality, nezávisle na našem duchu? Taková otázka je sama o sobě výplodem našeho ducha, charakteristická pro nás, pokud jsme naživu – ale ztrácí veškerý smysl a význam v okamžiku, kdy čelíme stavu, kdy duch už neexistuje.⁽²⁾

Umělecké dílo a funkce

Je obtížné užívat pojem funkce v plánu uměleckého díla, aniž bychom upřesnili, že funkcí umělce je vyjádření. Z tohoto východiska může být technický problém jen problémem druhotným, neboť existence díla závisí na duši, která je v něm obsažena, a nikoli na použitých technických prostředcích. Jakýkoli systém může být jen prostředkem. Je to





jen dočasná podpůrná konstrukce; podstata díla zde není, protože dílo má svůj zdroj v emoci. Dílo musí být osvobozeno od veškeré techniky, veškerého materiálu, veškerého systému.

Je pravda, že někteří malíři vždy odmítali emoci, ale pro mne je to nemožná věc. Znamená odloučit dílo od jeho zdroje. Ještě méně lze dílo omezit na nějaký praktický cíl, znamená to neuznat jeho podstatu, změnit je na užité umění. V současnosti dochází k obecnému osvobození, zvláště patrnému v architektuře. A já k ní mám blízko: moje sochařství se na architektuře podílí.

Pro mne neexistuje v díle izolovaný prostor; nelze ho dělit, neboť existují tisíce věcí, které jsou spjaty s prostorem, zvláště vztahy emocionální povahy. Právě tak jako existují pocity vázané na dotek, existují pocity povahy kinetické a dynamické, a máme právo mluvit o vizuálních a spirituálních emocích prostoru.⁽³⁾

1) Naum Gabo, Antoine Pevsner: *Realističeskij manifest*, Moskva 1920

2) Naum Gabo: *Témoignages pour l'Art abstrait*, Paris 1952

3) Antoine Pevsner: *Témoignages pour l'Art abstrait*, Paris 1952

El Lisickij
(1890–1941)

Prouny

Když se stal Chagall ředitelem jím založené umělecké školy ve Vitebsku, vybral si jako profesory Maleviče, Puniho a Lisického, mladého umělce, jenž mu tehdy byl názorově velmi blízký. Lisickému, jenž byl školením architekt, otevřelo setkání s Malevičem ve Vitebsku nový svět. Ovlivnění myšlenkami suprematismu nevedlo však u něho k eklektismu. Jako přesvědčený komunista chtěl dát suprematismu novou funkci v proletářském státě (jedním z výrazů této snahy je známý plakát Bij bílé rudým klínem). Tímto svým stanoviskem se sblížil s Tatlinem, aniž se s ním však ztotožnil. Lisického pozice byla kdesi uprostřed mezi Malevičovým suprematismem a Tatlinovým konstruktivismem. Nepropadl utilitaristickému pojetí a respektoval duchovní poslání umění; byl sice přesvědčen, že nastal konec malířství, ale uznával důležitost výtvarného laboratorního experimentu. Jeho Prouny,³¹ vytvářené v letech 1919–1923, jsou pokusem o uvolnění a zároveň novou funkční aplikaci výlučné Malevičovy estetiky. Neužívá v nich jen suprematistické planimetrické útvary, ale zavádí složitější konfigurace. Prouny jsou v podstatě „architektonické“ studie, v nichž užité pro-

středky sugerují nejen dynamické vztahy ploch a linií, ale i trojrozměrných těles, prostorových hloubek, vah, hmotných struktur atd. Je proto třeba je chápat ne jako obrazy, ale jako experimentální útvary, jejichž konečnou formou by mohlo být uskutečnění v reálném trojrozměrném prostoru. K tomuto uskutečnění také opravdu docházelo v Lisického demonstračních prostorech (proun-prostorech). K prvnímu z nich dala příležitost výstava ruského a sovětského umění v Berlíně roku 1922, jejíž realizací byl Lisickij pověřen, k dalším pak Velká berlínská výstava umění (1923), jeden z prostorů Mezinárodní výstavy umění v Drážďanech (1926) a Kabinet abstraktních v muzeu v Hannoveru (1927). Lisickij tu vytvořil prostory, které zcela revolučním způsobem sjednocovaly architektonické ztvárnění prostoru s vystavenými díly, a nově tak aktivizoval divákovo vnímání. V sovětském pavilónu Mezinárodní výstavy tisku v Kolíně nad Rýnem (1928) dosáhla pak idea „demonstračního prostoru“ svého vrcholu v syntetickém využití Lisického novátorských zásahů do architektury, typografie a fotomontáže. A tady se také Lisickému povedlo nejideálněji spojit revolučnost obsahu s revolučností výrazových prostředků. Ve dvacátých letech žil Lisickij řadu roků v Německu a jeho všestranná aktivita tu podstatně přispěla k seznámení západní Evropy s konstruktivismem a suprematismem. Plnil tak vlastně úlohu jakéhosi vyslance sovětské avantgardy.

Vedle osobních vlastností, vhodných pro tuto úlohu, podmiňovalo jeho činnost především vlastní tvůrčí úsilí, v mnoha bodech nejen souznějící s tendencemi Bauhausu a De Stijlu, ale schopné dávat i významné impulsy. Jeho výstava v hannoverské Kestner-Gesellschaft (1923), alba jeho grafických listů, vydaná touž společností, jeho „demonstrační prostory“, revoluční zásah do typografie, to vše mělo mocný ohlas. (Jedním z nepřímých důsledků bylo i pozvání Maleviče k účasti na Velké berlínské výstavě v roce 1927 a vydání *Bezpředmětného světa* Bauhausem.) Významná byla i Lisického teoretická činnost. S Erenburgem vydal několik čísel časopisu *Vešč-Gegenstand-Objet*, spolupracoval mimo jiné s Doesburgovou a Mondrianovou revuí *De Stijl* a se Schwittersovým časopisem *Merz*. Vydal společně s Arpem knihu *Umělecké ismy* (*Kunstismen*) atd. Jeho teorie zasahovala stejně jako jeho tvůrčí praxe problémy nového experimentálního malířství, architektury i užitého umění – mnoho odstavců z jeho textů neztratilo nic ze své aktuálnosti, a leccos zůstalo až dodnes nenaplněným avantgardním programem.

Moderní umění dospělo zcela intuitivně a samostatnou cestou ke stejným výsledkům jako moderní věda. Stejně jako věda rozložilo formu až na základní prvky, aby je pak znovu sestavovalo podle univerzálních zákonů přírody. Věda i umění dospěly přitom k téže formuli:

Každá forma je ustrnulý obraz okamžiku, určitého procesu. Dílo je tedy zastávka v bytí a nikoliv strnulý cíl.

Známe díla, která mají v sobě systém, ale systém, který se stal vědomím během práce, nikoliv předem.

Chceme ztvárnit klid, klid přírody, v němž strašlivá napětí drží v rovnováze stejně strašně rotace světových těles. Naše dílo není filozofií ani systémem poznání přírody, je součástí přírody a jako takové může samo být předmětem poznání.⁽¹⁾

Perspektiva pojala prostor podle názoru euklidovské geometrie jako strnulou trojrozměrnost. Vestavěla svět do krychle a tak jej uzpůsobila, že se v ploše jeví jako pyramida. (Centrální perspektiva, nejvíce používaná a rozvíjená v době renesance, postavila tuto krychli jednou stranou paralelně s naším obličejem. Je to průčelní pojetí. Hloubka je pojata ja-



ko scéna, proto byla perspektiva tak spojena se scénografií.) Hrot této pyramidy je buď situován v našem oku, tedy před předmětem, nebo jej promítáme na horizont, za předmět. První způsob volil Východ, druhý Západ.⁽²⁾

Strnulý euklidovský prostor byl likvidován Lobačevským, Gaussem a Riemannem. Jako první počali zděděný perspektivní prostor rozrušovat impresionisté. Rozhodující bylo však to, co udělali kubisté. Posunuli do popředí prostor uzavírající horizont a ztotožnili jej s plochou malby. Stavěli tuto pevnou plochu z psychických znaků (tapetami polepená zeď atd.) a elementárních destrukcí formy. Budovali prostor od plochy obrazu dopředu. Poslední důsledky jsou: Picassovy reliéfy a kontrareliéfy Tatlinovy.

Jinou metodu vyvinuli italsí futuristé. Odstranili hrot zorné pyramidy z oka. Nechtěli stát před předmětem, ale v něm. Jediné perspektivní centrum rozštěpili v perspektivní fragmenty a rozptýlili je po celé obrazové ploše. Nevyvodili však z toho poslední konsekvence: k tomu nestačí prostředky poskytnuté skříňkou na barvy, byla by k tomu třeba fotografická kamera.

Vystavení Malevičova □ (Petrohrad 1913) bylo první manifestací „souboru čísel“ (číselně vyjádřitelných vztahů, pozn. překladatele) v umění. (Mondrianovo řešení je posledním pojetím ve vývoji západoevropského malířství. Mondrian vrátil plochu k jejímu prazákladnímu stavu, učinil z ní jen rovinu, v níž není více možné žádné dovnitř a žádné ven z plochy. Uplatňují-li umělci De Stijlu mondrianovský princip ve třech rovinách prostoru, stávají se dekoratéry.)

Náš početní systém, který se nazývá poziční, používá už dlouho 0, ale teprve v 16. století byla 0 chápána nikoli jako Nie, ale jako číslo (Cardano, Tartaglia), jako číselná skutečnost. A nyní ve 20. století bude □ uznán jako plastická hodnota, jako 0 v komplexu výrazových prvků umění. Tento plnobarevný, barvou zcela naplněný □ v bílé ploše započal nyní vytvářet nový prostor.

Nové optické zkušenosti nás poučily, že dvě plochy rozdílné intenzity, i když leží v jedné rovině, vnímáme v rozdílných vzdálenostech.⁽²⁾

Suprematismus posunul hrot konečné perspektivní pyramidy do nekonečna.

Protrhl „modrou klenbu nebe“. Jako barvu prostoru ne zvolil jediný modrý paprsek spektra, ale celou jednotu – bílou. Suprematistický prostor zdá se vytvářet právě tak plochy kupředu, jako do hloubky. Označíme-li plochu obrazu jako 0, můžeme směr do hloubky chápat jako – (negativ) a vpřed jako + (pozitiv). Vidíme, že suprematismus očistil



trojrozměrný perspektivní prostor od plochy a stvořil poslední iluzi iracionálního prostoru s nekonečnou rozprostraněností směrem do hloubky i kupředu.⁽²⁾

Proun je zastávka na cestě k vybudování nového vytváření, rodiče ho se z pudy pohojené mrtvolami malířství a jeho tvůrců. Malířství padlo zároveň s církví a jejím Bohem, jež proklamovalo, zároveň s palácem a jeho králem, jemuž sloužilo jako trůn, zároveň s pohovkou filistra, pro něž bylo ikonou blaženosti. A jako malířství: tak jeho tvůrce. Expresionistické deformování jasněho světa věcí tvůrce „napodobivého umění“ nezachrání ani malbu, ani umělce, ale zůstane zaměstnáním pro mazaly vyrábějící karikatury. Také „čisté malířství“ se svou bezpředmětností nezachrání panství malby, ale přesto v něm začíná umělcovo stanovisko. Z napodobitele se umělec stává budovatelem nového světa předmětu. Tento svět nebude vybudován v konkurenci s technikou. Cesty umění se až dosud nezkrížily s cestami vědy.

Proun je vytváření (ovládnutí prostoru) prostřednictvím ekonomické konstrukce přehodnocených materiálů.

Cesta prounu nevede jednotlivými, úzce ohraničenými a roztržitými disciplínami – tvůrce je všechny centralizuje ve své experimentální zkušenosti.

Prozkoumali jsme první stupně prostoru naší stavby, omezeného dvěma rozměry, a dospěli jsme k závěru, že je právě tak pevný a odporu schopný jako země. Staví se tu jako v trojrozměrném prostoru, a proto se především musí vyrovnat napětí sil v jednotlivých částech. Složení výslednice jednotlivých sil má však v prounu novou podobu. Viděli jsme, že povrch prounu přestává mít povahu malby a stává se stavbou, kterou je třeba pozorovat ze všech stran. Dívat se na ni shora, zkoumat ji zdola. Výsledkem je likvidace jediné, k horizontu pravouhle postavené osy malby. Otáčivým pohybem se zavrtáváme do prostoru. Uvedli jsme proun do pohybu, a tak jsme získali větší počet proniknutých věcí; stojíme mezi nimi a posunujeme je od sebe. Stojíce na tomto ležení v prostoru musíme jej začít poznamenávat. Prázdnost, chaos, protipřírodní se pak stane prostorem, to znamená: pořádkem, určitostí, ztvárněním, jestliže mu vtiskneme naše poznání určitým způsobem a v určitém poměru. Stavba a měřítko dá prostoru určité napětí. Tím, jak střídáme poznávání, měníme napětí prostoru, stvořeného ze stále stejného prázdna.

Formy ztvárnění, jimiž proun útočí na prostor, jsou založeny na materiálu, nikoliv na estetice. Tímto materiálem je v prvních fázích – barva. Pojímáme ji v jejím energetickém stavu jako v nejjistším stadiu hmoty. Z bohatých nálezů barev volili jsme ty žíly, které jsou nejvíce oproštěny od subjektivních vlastností. Domýšlením svých principů osvobodil se suprematismus od individualismu oranžové, zelené, modré atd. a dospěl k černé a bílé. V nich nalézáme čistotu energetické síly. Sílu protikladů nebo souznění dvou stupňů černé, bílé nebo šedé můžeme srovnat se souzněním nebo protikladem dvou technických materiálů, jako například alumínia a žuly nebo betonu a železa.

Tyto vzájemné poměry rozšiřují se dále na všechny oblasti umění a vědy. Barva se stává barometrem materiálu a z toho vyplývá potřeba zcela nového zpracování. Tak vytváří proun novou formou nový materiál – nemůže-li být forma vyrobena ze železa, musí se železo proměnit v besemerovanou nebo wolframovou ocel nebo v takový materiál, který dnes ještě neexistuje, protože ještě nebyl žádán.

Vytváření mimo prostor = 0

Vytváření mimo materiál = 0

Vytváření = hmota

materiál = síla

Materiál dospěje k tvaru konstrukcí. Časový požadavek a ekonomie prostředků jsou navzájem se doplňujícími potřebami.

Když inženýr konstruoval vrtuli, věděl, že jeho spolupracovník technolog zhotoví ji ve své laboratoři podle dynamických a statických potřeb dané formy ze dřeva, kovu nebo jiné látky.

Materiální forma se pohybuje v prostoru podle určitých os: podle diagonály a spirály schodišť, ve vertikále výtahu, na horizontále kolejnice, v křivkách nebo přímkách letadla; materiální forma musí být ztvárněna podle svého pohybu v prostoru, to je podstata konstrukce. Nekonstruktivní formy se nepohybují, nestojí, zřítí se, jsou katastrofické.

Kubismus se pohybuje po kolejích ležících na zemi, konstrukce suprematismu sleduje přímkou a křivky letadla, je předem v novém prostoru – stavíme v něm.

Proun nás vede k výstavbě nového tělesa. Tady vzniká otázka účelovosti. Účel je to, co zůstává za námi. Tvoření dokončuje, čin se stává požadavkem. Když lidé vynalezli hranici, naplňoval oheň požadavek tepla. Síla prounu je ve schopnosti vytyčovat čile. V tom spočívá svoboda umělce ve srovnání s vědcem. Z účelu vzniká potřeba, to znamená rozšíření hloubky kvality do šířky kvantitativně.

Malba sama o sobě je u konce, naplněná a uzavřená. Proun se pohybuje od jedné zastávky k druhé na cestě k dokonalosti. Proun mění dílenskou formu umění a zbavuje malbu individualistického malovýrobce, který, sedě ve svém uzavřeném kabinetu a skryt za stojanem, sám svou malbu začíná a sám ji dokončuje. Proun zavádí do tvoření plurál, protože každým obrátem objímá nové tvůrčí univerzum.

Proun začíná na ploše, směřuje k výstavbě prostorového modelu a dále k uskutečnění všech předmětů obecného života.

Tak přesahuje proun na jedné straně malbu a jejího tvůrce, na druhé straně stroj a inženýra a spěje k výstavbě prostoru, člení jej prvky všech rozměrů a vytváří novou, mnohostrannou a zároveň jednotnou podobu naší přírody.⁽³⁾

Dva momenty určují moderní tvorbu: 1. element
2. vynález

1. Element

Moderní tvůrce zkoumá daný úkol podle funkcí, které má naplnit. Podle toho volí pro každou funkci element, jenž jí odpovídá. Elementy jsou:

Elementy plastické:

a) Kubus – obsahuje rovnou plochu, hranu, pravý úhel ve třech základních směrech. Je-li nazírán průčelně, jako stojící na jedné ze svých ploch, má obrys kvadraticko-statický. Je-li nazírán jako postavený na špičku, jeví se jeho obrys jako šestiúhelník, dynamicky.

b) Kónus – vzniká na základě kruhu nebo elipsy, spojených s náry-

sem trojúhelníku, paraboly, hyperboly, spirály. Přeložíme-li vrchol do nekonečna, stane se válcem.

c) Koule – krystalizace Univerza.

Tím jsou dány plastické elementy pro vše uzavřené či otevřené.

Uzavřené systémy: Dům (kubus). Sila. Elevátory (válece). Balón (koule). Plakátovací zeď. Antická socha atd.

Otevřené systémy: Eiffelova věž. Tatlinova věž. Mosty. Letadla. Světelné reklamy s jednotlivými rozsvěčujícími se písmeny. Tatlinovy kontrareliéfy atd.

Jsou-li uvedeny dva nebo více elementů do vzájemného vztahu, vzniká napětí. Způsob, jakým se vytváří mezi silami tohoto napětí rovnováha, určuje konstrukci. K silám tíhy (břemeno a opora) přistupují v moderní tvorbě jako nový výraz i síly tahu. Tak vzniká žebro – otevřený systém. Moderní tvorba odlišuje elementy napětí od ohraničujících a obklopujících částí. Nechce zahalovat, maskovat, dekorovat. Je to zdraví nahoty.

Elementy materiálové:

Podle odporu: Beton (tlak, tíha). Železo (tah).

Podle zpracování: Alumínium (lisování). Sklo (lítí) atd.

Podle požadavků z hlediska zatížení nebo ohraničení: Ohraničující materiály jsou: sklo, umělé vulkanizované látky, dřevěné desky aj. Tím jsou pro nás dány povrchové kvality plochy: drsnost či hladkost, zrnitost či lesklost, průsvitnost atd. Tak vzniká její optická a zároveň taktická působivost. Tento fakt zdokonalilo zejména moderní malířství, jež pro ostatní obory vůbec vykonalo práci razitele nových cest.

Elementy barvy:

Jedná se o nelomenou barvu, tedy nikoliv o valér a rovněž nikoliv o tón, které jsou vlastní samému materiálu, nýbrž o barvu, která usiluje o direktní fyziologickou působivost. Červen, maximální pulsace. Bílá, barva hygieny a prostoru. Čern, ničící objemy. V moderním městě může barva sloužit funkci udávání směru: všechny třídy téhož směru mohou být opatřeny touž barvou, například ve vyšších patrech. Což odpovídá i požadavku páteho průčelí, rovné střechy při pohledu shora, pro orientaci letadel.

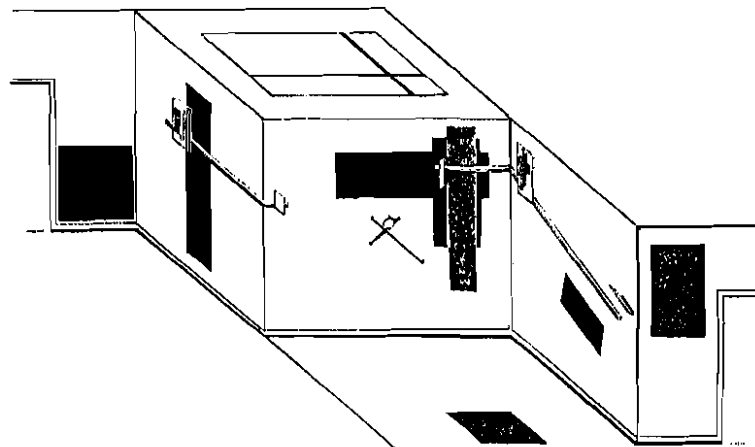
Elementy tvorby, které máme k dispozici, daly by se seřadit a uspořádat v přehledné tabulce, jako je například tabulka elementů chemických. Již samy o sobě jsou tyto elementy pro nás vhodnějším materiálem než všechna historická a zděděná veteš, s níž si dosud lidé hráli. Pouhé sestavení elementů může v nelepším případě poskytnout prostředky estetického působení, což dnes nepotřebujeme. Mnohem více však záleží na způsobu, jímž jsou sestaveny, a zde přicházíme ke komponentě moderní tvorby, kterou je:

2. Vynález

Moderní tvůrce zkoumá vytčený úkol podle funkcí, jež má naplnit. Podle toho volí pro dané funkce nejjednodušší, „nejsamozřejmější“ sestavu z příslušných elementů. Tato „samozřejmost“ je vynálezem. Musíme tedy být vždy vynálezci. Tak povstává forma jako rezultat úkolu, tj. elementů a vynálezu. Neznáme formy o sobě. Vynálezce klade, sám o své vůli, nové požadavky na soudobé elementy, a tak jsou vytvářeny nové materiály, nové barvy atd.

Technika pod vysokým tlakem života, jenž se sociálně přeměňuje, nastoupila cestu elementu a vynálezu. Umění nepocítilo již po řadu staletí přímý tlak života, stalo se „svobodným“ a se svou „svobodou“ zabloudivo na cesty eizopasení a využitkování zásob minulosti. Tak stojíme dnes na jedné straně mezi rádiem a leteckou dopravou a na druhé straně mezi egyptsko-řecko-římsko-gotickou maškarádou. Moderní tvůrce, jenž očekává nové životní úkoly, je nucen klást je sám sobě. Proto se dnes koná to nejdůležitější v laboratorní práci. Tam se rodí zvládnutí „čísla“, logika výstavby; to znamená, že vynálezce nemusí počítat, ví, že jedna rovná se jedné, ale jeho bytost obsahuje v sobě jasnou a jednoduchou matematickou formuli. Tak dospívá moderní tvorba k univerzálním výkonům, jakým je například aeroplán, jenž není výkonem toliko německým, toliko francouzským, toliko ruským, toliko americkým. Vynálezavost je univerzální silou, biomechanickou silou, jež žene vše přes překonání překážek svou cestou vpřed.

Oba momenty moderní tvorby – element a vynález – jsou neodlučitelné.⁽⁴⁾



Prounový prostor, Velká berlínská výstava umění 1923

Prostor: to, na co se nedíváme klíčovou dírkou, ani otevřenými dveřmi.

Prostor tu není jen pro oči, není to obraz: chceme v něm žít.

Do chaosu výstavní haly na Lehrtském nádraží jsou jako krabice vstavěny různé „prostory“. Jedna krabice mi byla laskavě dána k dispozici. Těchto 6 ploch (podlaha, 4 stěny a strop) je dáno; jsou zde, abychom jim vtiskli nějakou podobu. Nemá to být obytná místnost, je tu přece výstava. A výstavou procházíme. Proto má být prostor organizován tak, že nás podněcuje k tomu, abychom jím prošli.

První forma, která „vede“ návštěvníka přicházejícího z velkého sálu dovnitř, je situována úhlopříčně a „přivádí“ ho k velké horizontále přední stěny a odtud ke třetí stěně s vertikálami. U východu – STÁT! – čtverec dole, základní prvek celého uspořádání. Reliéf na stropě, ležící ve stejném zorném poli, opakuje pohyb. Podlahu nebylo možno z materiálových příčin realizovat.

Prostor (jako výstavní prostor) je utvářen z elementárních forem a materiálů: čára, plocha a tyč, krychle, koule a černá, bílá, šedá a dřevo; a plochy, které jsou plošně nastříkány na stěnu (barva), a plochy, které jsou postaveny kolmo ke stěně (dřevo). Dva reliéfy na stěnách určují vztah k problému a krystalizaci celých plošných stěn. (Krychle na levé stěně ve vztahu ke kouli na přední stěně a tato koule ve vztahu k tyči na pravé straně.) – Prostor není obytná místnost. – Ukázal jsem zde osy svého vytváření prostoru. Chci tím vytknout principy, které považuji za nezbytné pro základní organizaci prostoru. V tomto daném prostoru se pokouším dovést tyto principy k názornosti, se zvláštním zřetelem ke skutečnosti, že jde o prostor výstavní, určený k prohlížení exponátů, pro mne tedy demonstrační prostor.

Organizaci stěny tedy nemůžeme chápat jako obraz = pomalování. Ať stěnu „pomalujeme“, nebo na ni pověsíme obrazy, obojí je stejně špatné. Nový prostor nechce a nepotřebuje obrazy – není to obraz, není transponován do ploch. Tím se vysvětluje, proč je vztah malřů obrazů k nám tak nepřátelský: ničíme stěnu jako pohovku, na které by mohly spočívat jejich obrazy. Jestliže si už chci v uzavřeném prostoru opatřit iluzi života, dělám to takto: pověsím na stěnu skleněnou tabuli, a za ni ne plátno, ale periskopické zařízení, které mi v každém okamžiku ukazuje skutečné procesy v jejich skutečné barvě a reálném pohybu.

Rovnováha, které chci v prostoru dosáhnout, musí být pohyblivá a elementární, takže nemůže být rušena telefonem nebo kusem normalizovaného kancelářského nábytku. Prostor je tu pro člověka, nikoliv člověk pro prostor. Krychlové metry, které člověk potřebuje pro odpočinek, práci a společenský život, musí být sjednoceny a musí být vždy

možné tuto jednotu uvést podle potřeby do pohybu. Nechceme už prostor jako vymalovanou rakev pro naše žijící tělo.⁽⁵⁾

Demonstrační prostory

Úkol

Vedení Mezinárodní výstavy umění v Drážďanech 1926 mě povolalo z Moskvy, abych ztvárnil prostor pro nové (konstruktivní) umění.

Místo a účel

Velké mezinárodní ilustrované časopisy se podobají zoologické zahradě, kde na návštěvníka řve naráz tisíc různých šelem. V mém prostoru by objekty neměly přepadnout návštěvníka všechny najednou. Byli-li dříve návštěvník procházením kolem stěn s obrazy ukolébáván do určité pasivity, má naše uspořádání činit člověka aktivním. To by mělo být účelem prostoru.

Požadavky objektu demonstrace

Tvárným materiálem nového malířství je barva. Barva je epiderm na skeletu. Podle konstrukce skeletu je epiderm čistá barva nebo odstín. Obojí vyžaduje rozdílné osvětlení a izolaci. Abychom všechny práce dovedli k vyrovnanému účinku, musí být obdobné, jako se vytváří nejlepší akustika pro koncertní sál, vytvořena pro tento demonstrační prostor nejlepší optika.

Realizace úkolu

- a) Můžeme se pokusit vytvořit nejlepší pozadí pro obrazy prostředky samotného malířství. Namalujeme pro každý obraz na stěnu čtyřúhelník v odpovídající barvě, a hotovo. Máme před sebou stěnu jako obraz, a přibíjet na stěnu s Giottovými freskami Leonardův obraz je přece nesmysl.
- b) Čtyři stěny v prostoru, který mi byl dán k dispozici, jsem pojal ne jako nosné nebo ochranné zdi, ale jako optické pozadí pro malířská díla. Proto jsem se rozhodl plochu stěny vhodně rozlišit.
- c) Prostor měl obsahovat více prací. Ale já jsem si stanovil za cíl vyhnout se dojmu přeplněnosti.
- d) Světlo, které teprve vyvolává účinek barvy, mělo být regulováno.
- e) Prostor neměl být soukromou salónní dekorací. Měl představovat standard prostorů, ve kterých se veřejnosti demonstruje nové umění.

Řešení problému a) a b)

Umístil jsem podél stěny svislé tenké latě (7 cm hluboké) ve vzdále-

nosti po 7 cm od sebe a natřel jsem je vlevo bíle, vpravo černě, stěnu samotnou pak šedě. Tak vidíte zepředu stěnu šedou, zleva bílou a zprava černou. Obrazy se jeví podle stanoviště vnímatele na bílém, černém nebo šedém pozadí – dostává se jim trojího života.

K bodu c)

Přerušil jsem rozvinutý laťový systém kazetami vestavěnými do rohů (5 kusů v šíři od 1,10 m do 1,90 m). Jsou až do poloviny kryty posuvnou plochou (dírkovaný železný plech). Dole i nahoře je umístěn obraz. Je-li jeden viditelný, ostatní prosvítají mřížkou. Tím jsem dosáhl, že v mém prostoru najdete jedenapůlkrát více prací než v ostatních prostorech, ale najednou jich vždy vidíte jen polovinu.

K bodu d)

Celý strop místnosti je zdrojem světla dopadajícího shora (napnuté hrubé plátno). Potáhl jsem ho podél jedné čelní stěny modrou, podél druhé žlutou, takže jedna je osvětlena studeně, druhá teple.

K bodu e)

Utváření podle těchto jednoduchých zásad se mi podařilo realizovat ne pouhý uměleckořemeslný objekt, ale stanovit typ, který čeká na svou další standardizaci.

Účinek

Při vstupu do místnosti (vchod a východ je naznačen ve formě podstavce pro plastiku) máme před sebou šedou plochu stěny, přecházející po levé straně v bílou, po pravé v černou. Různými šířkami kazet jsou osy pohledu posunuty od os symetrie dveří – to udává rytmus celku. Při každém pohybu se mění účinek stěn – co bylo bílé, stává se černým, a naopak. Tak vzniká jako důsledek lidské chůze optická dynamika. Tato hra činí vnímatele aktivním. Hra stěn je doplňována prosvítáním kazet. Návštěvník posunuje děrované krycí plochy nahoru nebo dolů, odkrývá nové obrazy nebo zakrývá, co ho nezajímá. Je fyzicky nucen vyrovnávat se s vystavovanými předměty.

Prohlídkový kabinet v muzeu v Hannoveru

Druhou prací je prostor pro sbírku nového umění (počínající kubismem) v muzeu v Hannoveru. Světlo zde přichází oknem, které zaujímá téměř celou stěnu. Mým cílem bylo proměnit okenní otvor v tektonické osvětlovací těleso, které propouští jen nutné světlo. U okna jsou dvě stolní vitríny, v nichž se kolem horizontální osy otáčejí zařízení obsahující vždy čtyři plochy pro akvarely a podobné exponáty. Kout se zrcadlem ve stěně je určen pro plastiku. Na další stěně je vestavěna horizontálně pohyblivá vitrina (jako posuvné dveře) pro čtyři větší práce, na třetí stěně vertikálně posuvná kazeta pro dvě práce a na čtvrté stěně kazeta pro

tři obrazy, opatřená žaluzií. Protože světlo přichází z rohu (nikoliv shora jako v Drážďanech), hraje nátěr (také bílo-šedo-černý) v jiném sledu. Latě mají být provedeny z materiálu Nirosta (Kruppova nerezavějící ocel).

Měl jsem v úmyslu působit periodicky se měnícím elektrickým světlem, ale v tomto novém halovém komplexu nebylo bohužel instalováno vedení.⁽⁶⁾

- 1) *El Lisickij: Nasci, katalog výstavy ve Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven; Kunsthalle, Basel; Kestner-Gesellschaft, Hannover 1965 – 1966*
- 2) *El Lisickij: Kunst und Pangeometrie, Europa-Almanach, Potsdam 1925*
- 3) *El Lisickij: Proun, De Stijl 1922*
- 4) *El Lisickij: Element a vynález, ReD 1927-1928*
- 5) *El Lisickij: Prounenraum. Grosse Berliner Kunstausstellung 1923; Die zwanziger Jahre—Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979*
- 6) *El Lisickij: Demonstrationsräume; Die zwanziger Jahre—Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979*