

I. Kapitola otázek

Boj o nové umění. – Nové techniky. – Fotografie. – Film. – Otázky.

Vývojová linie výtvarného umění vykazuje v posledních desítkách letích veliké chvění při neobyčejném vzestupu zvláště tenkrát, zařazujeme-li na vrub tohoto vzestupu množství přírůstků novotvarů. To je nezbytné, neboť tyto novotvary a jejich množství jsou právě charakterem vývoje, zvláště v letech 1925 až 1935.

Výtvarná práce, podobně jako každé jiné umění, podobně jako věda, politika, řemeslo a jiné obory lidské práce, je jen součástí veškerého života a může také, jako ostatní obory, věnovat se dobře či špatně pouze uhajování denních potřeb nebo hledat nové cesty. Toto hledání je kladem i tenkrát, jestliže nelze všeho „vynalezeného“ okamžitě užít v praxi.

Knížka je psaná ve znamení boje o nové umění.

Konečný zjev výtvarného díla vzniká:

1. z poměru umělce k dění okolního života tak, jak se v tom či onom období projevuje;
2. ze schopnosti vyjadřovací;
3. a v neposlední řadě též z použité techniky, po případě i z výrobního procesu, patrného zvláště u uměleckého průmyslu.

Výtvarná práce může být také tak, jako všechny ostatní obory lidské práce, předchůdcem životních procesů nebo jejich pokračovatelem v okruhu své funkční schopnosti.

Funkční schopnost je závislá na kvalitě díla jenom při současném posuzování vospělosti „přijimatele“ a dále opětně na technice.

Technika neodlišuje sice umění od jiných oborů práce – neboť tesati dlátem může i kameník v lomu i umělec – dává však podstatné znaky různým oborům v umění i jednotlivým dílům.

Nově vynalezená technika může znamenati právě tak nový obor práce, jako nový druh umění.

Nová technika může také uzavřít epochu některého umění nebo zamezit rozšiřování umělecké tvorby starých technik v určitých oblastech, přinese-li ekonomičtější pracovní systém a zlepšení výrazové schopnosti.

Fotografie, jako nová technika, uměla uzavřít epochu malířské miniatury. Film, jako dokonalý napodobitel pohybu, zamezil téměř starému malířství všimati si všech nových pohybů, dostavivších se po vynálezu filmu. Jimi jsou na př.: pohyb auta, motorového člunu, letadla atd.

Technika umění vykonávala tento vliv na umění během staletí jen po dlouhých obdobích a nikdy to neznamenal převraty tak revoluční jako dnes.

I to je přirozené.

Technika nikdy nebyla tak dokonalá a nikdy tak průbojná.

Co znamenala mosaika nebo sestoupení fresky se zdí na přenosný tabulový obraz proti příchodu pohyblivého obrazu filmového po tabulovém obraze?

Stojíme tu tedy před technikou a jejím významem v umění.

Nelze přece ani dnes popírati význam obrazového tisku, filmu nebo fotografie v umění jako nových technik, neboť by to v určitém směru znamenalo popírat i nové umění lidové, kterým dnes fotografie je. Právě tak nelze popírat význam na př. světelné reklamy, jako nového, tvárného, světelného prvku v uličním prostoru.

Podobně je tomu i s užíváním světla na jevišti.

Mezi všemi novými technikami jsou nejcharakterističtější a nej-revolučnější techniky světelně kinetické. Jim je také nadále věnováno v tomto spisku nejvíce místa.

Pyramida, strážce břehů Egypta a věčnosti mlčelivých bohů vytesaných do skal, říše mnoha dynastií oloupena o kouzlo široké základny, zhroutila by se jako odstavec nauk o státnosti výtvarného projevu XX. stol. před světelnou tabulkou prodejny tabáku, jež je zapnuta na tepelný přerušovač proudu. Ta bude snad jednou popsána na prvních stránkách stenografických záznamů posluchačů dějin umění, s popisem technického principu a s kresbami funkčního schématu, jako dnes půdorysy a řezy hrobů faraonů.

Nauka o státnosti výtvarnictví jest omyl, nad nimž se bude historie pozastavovati s nepochopením nad setrvačností tradice, zvláště, uvědomí-li si letopočty, kdy byly vypáleny prvé ohňostrojové rakety davům, sensací pohybu světél stejně zanícených, jako věřící před oltáři zázračných Madon.

Stejně asi budou posuzovány jednou námitky dnes kladené proti kinetice.

Aby mohla být jedna po druhé vyvrácena, budou předem položeny ve formě otázek:

1. Má kinetika význam ve výtvarném umění?
2. Má vliv na výtvarnictví?
3. Může být jevem kinetickým vzbuzena emoce?
4. Je dosti prostředků k provozování kinetiky?
5. Bude kinetický jev srozumitelný?
6. Má výtvarná kinetika význam i pro široké vrstvy lidové?

V souvislosti s poslední otázkou je možno se ještě otázat, má-li kinetika význam pro rozvoj uměleckého průmyslu a tím pro hospodářské zajištění umělecko-průmyslových závodů a pro sociální zajištění celé řady umělců i zaměstnanců.

II. Od impresionismu ke kinetismu

Technické základy výtvarné kinetiky. – Tvarové základy výtvarné kinetiky navazují na umění poimpresionistické. – Skutečný rytmus. – Grafický záznam rytmického, výtvarného děje. – Řada obrazů za sebou následujících tvoří celek. – Harmonie a melodie. – Je vizuální kinetický jev výtvarnictvím? – Jedenáct metod výtvarné kinetiky.

Na filmu, jako na nejznámější metodě výtvarné kinetiky, podařilo by se jistě dokázat a odpovědět na všechny uvedené otázky již v tomto okamžiku. Důkazy byly by však prováděny na metodě, která je známa příliš jednostranně z toho, co denně vidíme na plátcích kin. K snadnějšímu pochopení odpovědí je třeba také vědět více z vývoje předcházejícího výtvarnou kinetiku v její nynější formě. Technické základy výtvarné kinetiky musíme hledat v aparátu, stroji neb nástroji. Aby slovo „aparát“ nevyvolalo údeš, poněvadž připomíná mechanismus, vedle slov „umění výtvarné“ poukážeme rychle na klavír, varhany a kterýkoli nástroj hudební, které se nám, jako mrtvé mechanismy, nezdají být nijak nebezpečnými v pozadí slov „umění hudební“.

Bude úkolem budoucnosti zjistiti přesně, jaký význam měly pro výtvarnou kinetiku technické vynálezy, jak dalece byly vynálezy podmíněny přáním umělce, žádajícího aparát ke splnění výtvarných vidin a naopak, jak dalece vynálezy podmínily vývoj umění směrem ke kinetismu.

Pravda bude asi uprostřed. Máme sice případ, kdy fotografický aparát vyřadil miniaturu jako ryze malířský produkt výtvarné tvorby.

Nemůžeme však tvrdit, že by nová, dokonalá realita fotografického a filmového obrazu způsobila odklon od reality na př. v případě výtvarné tvorby impresionistické, jejíž počátky objevují se v období lavinovitého se šíření fotografie a filmu. Naproti tomu je jisté, že vývoj výtvarné tvorby poimpresionistické dal pevné základy tvorbě kinetické. Pokusíme se proto dříve, než přikročíme k popisu významu kinetiky, popsat záměrně vývoj výtvarného umění, počínajícího impresionismem.

Imprese zvolna se oprostuje od přísné formy do té doby tradované. Vsadí téměř vše na jednu kartu. Forma doprovází barevné skvrny, ačkoliv dotud bylo tomu v malířství obráceně, neboť barva doprovázela více méně exaktní formu. Barva je v impresi schopna, bez ohledu na formu, chápanou ve starém smyslu slova, vyjádřiti přání umělcovo. Harmonisace barev se počíná chápati v mnohem větším rozsahu. Stupnice barevná se rozšiřuje prakticky na nekonečný počet tónů-timbrů, byť by se tak dělo ve snaze rozložit barvy na jejich základní tóny.

Obraz „hudební“. Zahrady výletních restauránů ve stínech stromů, s chvěním tisíců slunečních skvrn na vlajících pokrývkách stolů, zpívají doprovod písní nedělního odpoledne. Šelest listů rozvílí modro nebe, stopené v neznatelném obzoru rozčeřené hladiny vodní, v jediný **akord** barevných melodií s hedvábím dam v závojevém snění, transparentem slunečníku zbarvených paprsků slunečních, které se rozložily na prstýnkách vlasů a na krajkoví nedělně čistých živůtků.

V galeriích imprese se střídá píseň slunce francouzské Riviéry s monotonní mlhou šedě olověného moře cherbourského přístavu a pokusem – prachem pastelů zaznamenat dění jednoho okamžiku

plačících neb úsměvných gest baletek, tančících ve vlnách gázu a světle jevištních ramp.

Je to již nejen „zhudebnění“ barvy, ale i formy.

Kubistické obrazy již nemají jiného vztahu k realitě malovaného předmětu, než skladba kinetiky zvukové – hudby, k svému pojmenování, jež bývá obyčejně námětem.

To nejsou obrazy: „Ženy s kytarou“, „Klarinetu“, „Sklenice a karet“ atd. To jsou písně – básně, chcete-li – „O“ ženě s kytarou, „O“ klarinetu atd.

Jakkoli lze nalézt v posledních fázích kubismu již dříve připomenuté snahy po synthese barevné i formové, přece rozkladný proces pokračuje i v konstruktivismu. Ten vědomě již opouští i předmět kubismem jen uvolněný. V konstruktivismu nejde již ani o obrazy „O“ kytarách, nýbrž prostě o formovou a barevnou konstrukci číslo 1, 2 atd. i když se tu často realita vyskytuje v plné fotografické nahotě. Obrazy jsou již bez názvu. Vymezování ploch i prostoru je „konstruováno“.

Dalším zjednodušováním prvků výtvarných až na tvary geometrické, tentokrát již hmatatelně pod vlivem aparátů, připravena je zcela cesta pro vpád nových technik do umění; technik, nemyslitelných bez stroje či nástroje.

Mnohé z nových technik jsou schopny dokonale znázorňovat realitu a ponechávají obrazu jeho původní statickosti (na př. fotografie, obrazový tisk). Některé nové techniky přinášejí však výtvarnictví něco docela nového: skutečný pohyb, časomíru – rytmus. Prvky, s nimiž výtvarník až dosud vůbec nepracoval a jež znal, jak řekl Hirschfeld, jen jako ilusi.

Prvý dojem, který na nezasvěceného učiní předcházející odstavec, bude možno shrnouti jistě slovy, popírajícími skutečný pohyb, časomíru a skutečný časový rytmus, jako prvky umění výtvarného.

Takové nedorozumění by mohlo ohrozit snahu výtvarnou kinetiku vyložit a proto se uchýlím hned k příkladu.

Představme si klidně svítící šipku jako součást architektonicky, to je výtvarně řešeného průčelí domu. Tato šipka nepřestane být přece součástí výtvarného objektu, jestliže se počne v rytmu zha-

sínat a rozsvícet. Přinese tím jen nový tvárný prvek výtvarnému řešení celého průčelí.

Zapomeňme na šipku a nahraďme ji světelným obrazem. Pokusme se považovat tento obraz za jediný statický akord, za něco, co by mělo v hudbě obdobu ve zvuku továrních sirén, které se v poledne všechny najednou rozezvučí na určitou dobu, nebo za akord, vyvolaný jediným sáhnutím do klávesnice hracího stolu varhan. Staré techniky malířské více nedovolily, než působení neměnného „akordu“ barevného a formového.

Jinak tomu je u technik nových. Jednotlivé části obrazu můžeme nahraditi jinými elementy tvarovými, barevnými a utvořiti jiný, nový akord barevných a formových skvrn. Pokračujeme-li tak, dojdeme nejen k řadě obrazů za sebou se objevujících, nýbrž k novému útvaru, majícímu obdobu v hudbě, která staví akordy za sebou v celek, jež nazýváme hudební větou – až celou skladbou.

Nechodme pro příklad daleko do kubismu. Vzpomeňme na Šimovo období jednoduchých harmonií barevných z let 1924 až 1925. Vzpomeňme na práci Kupkovu. To jsou již opravdu akordy barevně formové, kde harmonie je přísně studována, ba dokonce označována jako komposice barev a forem studených či teplých, kteréžto označení jistě nemá daleko k pojmenování, vyskytujícímu se v hudbě: akord molový-durový. Tyto obrazy jsou již hotová témata, připravená k „rozehrání“. Technika, stroj-nástroj ve své nejreálnější existenci daly možnost časového přeskupování funkčních částí takového obrazu — to je skvrn, čar, bodů, jejich zmenšování, zvětšování, ztemňování atd.

Technika dala výtvarnictví teprve dnes to, co měla hudba nepoměrně dříve a co mění původní výtvarné umění statické na kinetické, aneb alespoň rozšiřuje jeho tvůrčí základnu o nové obzory.

Přikročme k nejjednoduššímu příkladu tak, jak jej umožňuje knižní ukázka. Pokusem grafického záznamu kinetického pochodu dojdeme ke čtyřem různým obrazům navzájem se prolínajícím. Za základ vezmeme plochu vyplněnou kruhem, obdélníkem, horizontálou, vertikálou a „bodem“.

Abychom graficky mohli znázorniti zamýšlené změny, sestavíme způsob grafického notového záznamu.

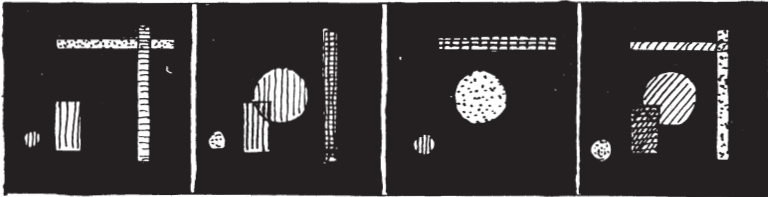
BOD :

OBDÉLNÍK :

KRUH :

HORIZONTÁLA :

VERTIKÁLA :



ŽLUTÁ = 1 = ČERV. = 3 = MODRÁ = 5 = BÍLÁ = 7 =
 ORANŽ. = 2 = FIAL. = 4 = ZELENÁ = 6 =

Obr. čís. 1.

Použijeme, jen za účelem zjednodušení úkolu, záznamu na notový papír. (Ovšem tím není dávana záminka pro domněnku, že se tu jedná o jakýkoliv styk se skutečnou hudbou.) (Obr. čís. 1.)

Bude to jakási partitura: každý řádek notového papíru bude věnován jednomu elementu z obrazu. Nad řádkem bude označení,

kterému elementu byl určen. Každá linka notového řádku bude určena pro jednu barvu. Barva bílá bude zaznamenávána na samostatné lince další. Zesilování a zeslabování jasu bude označováno jako v hudebním notovém partu piano-forte pomocí značek P, PP, PPP, F, FF atd. Objevení se určitého elementu na obraze bude vyznačeno notou.*)

Elementy obrazu jsou: bod, obdélník, kruh, horizontála, vertikála.

Bude proto v partituře 5 řádků. Pod partiturou jsou obrázky konce každého taktu.

Nyní jest ovšem třeba zdůraznit, že přičleněné obrázky nejsou samy o sobě výsledkem, nýbrž pomocnými příklady jednotlivých momentů časového výtvarného děje. Tedy posuzovat přísluší, jako výsledek výtvarně kinetické skladby, **celý kinetický děj, trvajících čtyři takty.**

Posuzujeme-li takto uvedený příklad, vidíme, že jde o jakousi prózu kinetiky a o harmonisovanou melodii – nevázaného stylu.

Objevilo se nám tu nové slovo, dosud výtvarníku neznámé: – „melodie“.

Harmonie je nám skutečně i ve výtvarnictví známa. Melodii umožňuje teprve kinetika. Jsou to barevné tóny neb formy objevující se za sebou jako zvukové tóny v hudbě.

To vše není nám věcí tak docela neznámou. Aparát světelné reklamy nás s tím vším dávno seznámil.

Padesát žárovek vedle sebe v reklamní šipce je něco docela ji-

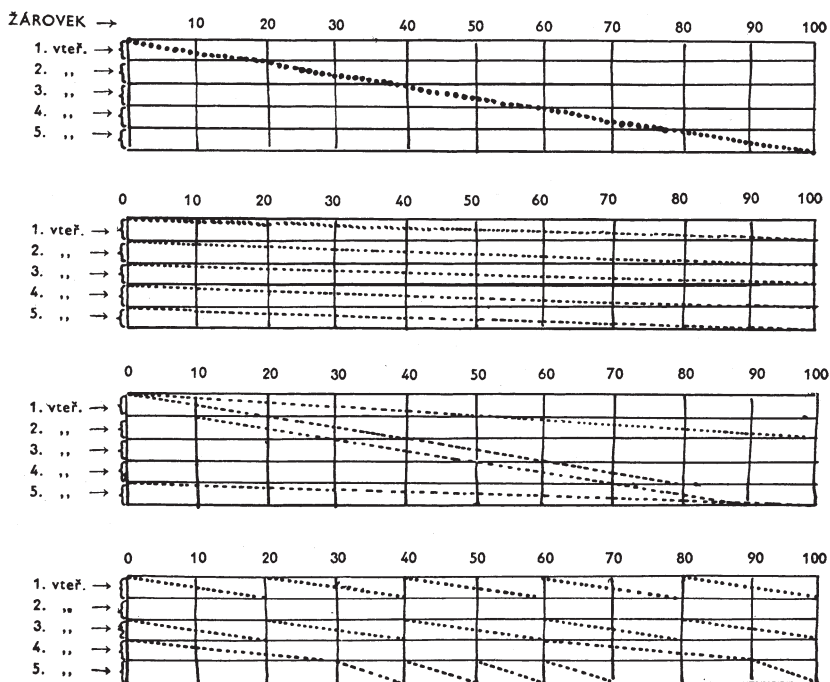
*) Stupnice může býti i čtvrttónová, takže se mezi základními tóny, na př. mezi červenou a žlutou, objevuje nejen půltón oranžová, ale i mezi oranžovou a červenou čtvrttón oranžově červená. Poněvadž však můžeme do našich linek zaznamenat jen dvanáct tónů a další tón bílý, rozmnožíme si stupnice ještě dalším dělením čtvrttónu na polovinu, takže obdržíme stupnici o 24 tónech a bílou barvu. (Černá je ve ztemňování.) Můžeme použít též značek známých z not. Křížek „#“ bude značit zvýšení o osminu tónu a „b“ bude znamenat snížení o osminu barevného tónu. Zvýšení znamená přiblížení k barvám vyšších linek, snížení přiblížení k barvám linek nižších. Další kombinaci, to jest opět nový tón obdržíme, když tentýž formový element ozáříme dvěma barvami. (Obdržíme tak nikoli pouhou harmonii dvou tónů, ale opravdu tón nový.)

ného, svítí-li žárovky současně, než jsou-li žárovky rozžihány jedna za druhou a v určitém rytmu, v určité rychlosti, určitým směrem.

Jakmile vezmeme na pomoc znalosti o hudbě a snažíme se je aplikovat na případy výtvarné kinetiky, seznáme, jak skrovně jsme dosud užívali toho, co nám aparát a světlo umožňují.

Poněvadž jsme se již seznámili se čtením grafického záznamu, pokusíme se ukázat na tom nejjednodušším příkladu reklamní šipky alespoň zhruba, co se tu dosud dělalo a co se dá udělat s jednoduchou řadou žárovek.

Zakresluje řadu žárovek jako body. Řada žárovek, kterou jsme rozsvícili až dosud jedině podle obrázku č. 2. My však můžeme toto rytmické téma rozvíjet mnoha různými způsoby. Na př. obr. č. 2, č. 3, č. 4 a č. 5.



Obr. č. 2, 3, 4, 5.