

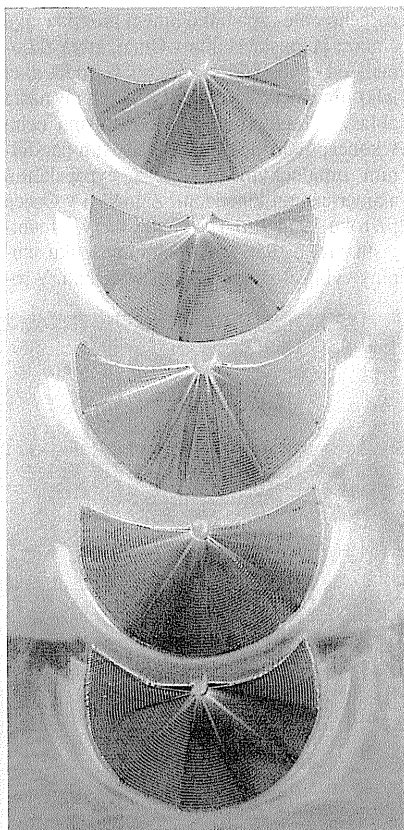
Kultura a umění**Kinetika světla
(skupina Zero)**

JAROSLAV SEDLÁR

Na syntézu prostoru, pohybu, světla a barevných forem, jak je už ve dvacátých letech koncipovali při vytváření světelných aparatur László Moholy-Nagy a Naum Gabo, Kurt Schwerdtfeger a Ludwig Hirschfeld-Mack a ve Spojených státech s aparátem pro němou vizuální kompozici zvanou klavilux (nebo též lumia) Thomas Wilfred, navázali v padesátých letech 20. století umělci německé skupiny Zero (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker) a v podobě světelných architektur Francouz maďarského původu Nicolas Schöffer. Světelná kinetika se stala rychleji než jiné umělecké směry všeobecně oblíbenou, zvláště poté, co francouzská skupina Group de Recherche d'Art Visuel zapojila kromě obdivu pro technický pokrok moderních aparatur přímo do uměleckého procesu diváka.

Nicméně ke kinetické expanzi, k odmítnutí kompozice a psychologie (do té doby nosné síly moderny) došlo kolem roku 1960. Byla to revolta proti ikonám univerzální harmonie a proti umění, které identifikovalo dílo přímo mystickým způsobem s Já, s biografií, s rukopisem a gestem. Můžeme zaznamenat averzi proti abstraktní equilibristice stejně jako proti Pollockově eruptivní malbě abstraktního expresionismu. Jak konstruktivistický, tak expresionistický návrh světa už dohrály svoji roli. Nová generace oba sloupy moderny nazírala jako slepou uličku čisté subjektivity a vyrukovala proti nim z Düsseldorfu přes Paříž do New Yorku, aby se řídila hesly: „Zřekněme se obrazu, vstupme do objektu.“ Byl vytvářen cíl: společnost, život, realita, technika, krása prvků a nebes, na druhé straně fascinace ulic a světem médií. Do umění vstoupila celá tehdejší rozsáhlá mediální technika, na druhé straně ale také plnost života, umění usilovalo o přiblížení se životu. Byla to revolta, jakou umění ve skulptuře 20. století nezaznamenalo od roku 1910.

Objevují se první pokusy o inovace (nouveaux tendances), vznikají nové skupiny v Americe, v Anglii, Francii, Holandsku, Německu, Itálii, které usilují o smíření umění jednak s technikou, jednak s přírodou. Od roku 1949 konstruuje Američan George Rickey mobily ze skla a přitom systematicky prozkoumává pohyb jako umělecký prostředek, jak ho pěstovali protagonisté kinetismu před ním. Dokonce i Alexander Calder, na kterého Rickey navazoval, těžil ještě z abstraktních motivů Alberta Magnelliho, Hanse Arpa, Joana Miróa. Rickey ovšem usiloval o kinetickou plastiku v ryzi podobě, na bázi vysoce kvalifikovaných inženýrských poznatků, z nichž vychází ko-



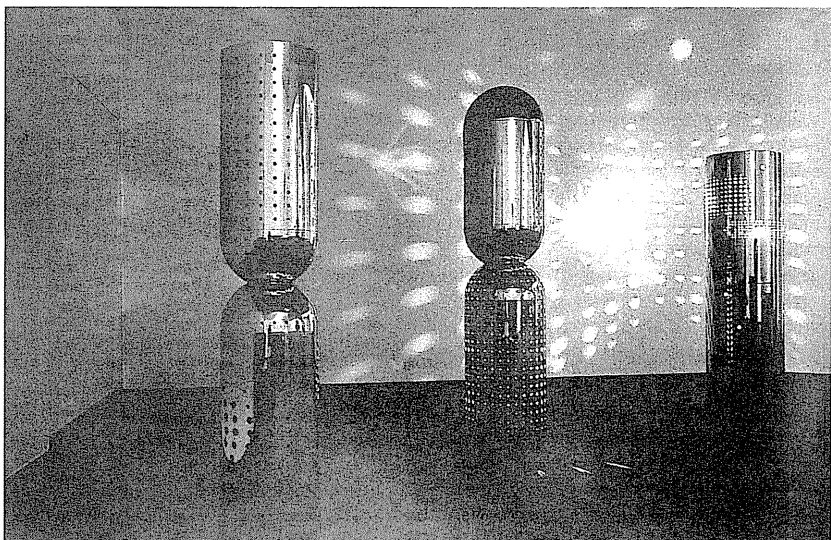
Heinz Mack, Pět křídel andělových,
1965

míhání, vznášení, kroužení, kývání, stoupání, klesání, vibrace jeho mobilů.

V Americe zůstává Rickey dlouho osamocen zatím co v Paříži vznikají dokonce dvě skupiny kinetismu. Jedné z nich otevírá dveře výstava *Le Mouvement* (1955) u galeristy Denise Reného. Účastnili se jí Yaacov Agam, Pol Bury, Jean Tinguely, Victor Vasarely. O tři roky později založili proslulou skupinu *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, která existovala až do roku 1968, François Morellet, Argentínek Julio Le Parc, Francisco Sobrino. Pařížští kinetisté vyžadovali týmovou a badatelskou práci při zkoumání technických a fyzických problémů, odmítali romantický blud o umělci jako géniovi a usilovali o aktivizaci publika. Do zorného pole západního umění pronikla také činnost japonské skupiny Gutai, která zkoumala od roku 1955 světlo, oheň, vodu, akci jako umělecké prostředky a která našla ohlasy v hnutí fluxus, v akcionismu nebo v konceptualismu. Je přinejmenším paralelním uměleckým hnutím k evropskému a americkému kinetismu. Založil ji v Ósace již roku 1954 Jiro Yoshihara, který v manifestu z roku 1956 za ústřední myšlenku skupiny vyhlásil zhodnocování materiálu. V ro-

ce 1955 Saburo Murakami například propíchoval papírové panely. Skupina organizovala v duchu sky-artu též performance a představovala informelní malířství v podobném duchu jako v Americe protagonisté action painting, ba dokonce op-art a kinetické umění, které ji přiblížily evropským skupinám Nul, Zero, *Groupe de Recherche d'Art Visuel* a dalším.

Rovněž v Německu a v ostatní Evropě se intenzivně rozvíjí kinetismus. Norbert Kricke sestavuje od roku 1949 první prostorové plastiky, většinou ze svařovaných a dynamicky do prostoru trčících svazků rovných, zauzlených nebo překřížených kovových tyčí, a už roku 1955 koncipuje vodní skulptury jako zrcadlové plochy, vlny, proud, odliv, příliv a navrhuje mapy z plexiskla ke své první sérii skulptur *Wasserwald* (Vodní les, 1957), Werner Rucknau pracuje na vzdušné architektuře. Ital Piero Manzoni projektuje pneumtické divadlo, Hans Haacke zachycuje roku 1965 v krabících kondenzace vypařování. V Londýně pěstuje David Medella organické environmenty růstu. Podle Otto Pieneho visely v roce 1960 doslova ve vzduchu „Inspirace a odcizení fyzikálních jevů“.



Otto Piene, Automatický světelný balet, 1962

V Düsseldorfu začíná ideje kinetismu a zejména jeho specifické odnože, kinetismu světla, prosazovat nejdůležitější skupina Zero, která se zformovala ve druhé polovině padesátých let z tzv. večerních výstav. R. 1958 ji založili Otto Piene a Heinz Mack a dá se říci, že se přihlásili ke všem vzpomínutým tendencím ve Francii, Holandsku, Itálii, USA, Japonsku. Roku 1961 se k nim připojil Günther Uecker. Ostatní umělci stejného zaměření, Hans Salentin, Christian Megert, Hermann Goepfert, Jan Schoonhoven (zakladatel holandské skupiny Nul), se skupinou pouze spolupracovali a jejich jména se objevila ve třech číslech časopisu Zero, I, II, III. V čísle III (1961) se setkáváme ještě se jmény Yves Klein, Jean Tinguely, Billy Klüver, Piero Manzoni, Daniel Spoerri, Bernard Aubertine.

Skupina Zero vyšla z poválečného umění tíhnoucího k abstrakci a program, který zformulovala v roce 1958 v časopise Zero I, II a v roce 1961 ještě v Zero III, vycházel nejen z teoretických úvah Heinze Macka a Otto Pieneho, ale též Yvese Kleina a Johna Anthonyho Thwaitese, který své úvahy o duchovním rozměru jejich umění vyjádřil už v úvodním proslovu k výstavě Heinze Macka a Petera Royena v galerii Alfreda Schmely v Düsseldorfu 16. srpna 1957. Tři hlavní představitelé skupiny, Piene, Mack a Uecker, se postavili proti informelu, seriálnímu a figurálnímu obrazu. Jejich přínos k plastice se proto nedá snadno odlišit od malířství: obrazy, reliéfy, objekty byly rovnocennými instrumenty k zachycení, rytmičování, nuancování světla, ale také tzv. existenciální exprese. Rastry z bodů a dírek nebo struktury z hřebíků vážou vibrace a optickou energii a práce s rastrem nebo matematicky uspořádanými obrazy přes veškeré výhrady řadila všechny tři umělce v určitém slova smyslu k předválečnému konstruktivismu. Naprosto moderní promítací přístroje, perforované otáčivé kotouče, projekční aparatury, označované také jako *Lichtmühlen* (Mlýny na světlo), a další technika pro ně nebyla cílem uměleckého díla, ale prostředkem, materiálem, pomůckou, podmínkou veškerého jejich úsilí po hodnotě světelných sekvencí vrhaných na stěnu a na strop. Spojoval je tedy společný zájem

o využití čisté barvy a světla ke znázornění prostoru. Otto Piene přišel roku 1959 se svými nákresey pro světelný balet, který popsal ve vytištěném dokumentu a který se nesl v duchu kinetismu. Byl také iniciátorem prvních kinetických happeningů a hlásil se k časoprostorovému kinetismu, který s výtvarným uměním víceméně pouze souvisí, který však těmto umělcům umožnil využívat reálné světlo a reálný pohyb.

Názvem Zero se Otto Piene, Heinz Mack a Günther Uecker zřekli tradiční umělecké tvorby ve prospěch puristické koncentrace na čistou barvu a na dynamické kmitání světla v prostoru; podle Jürgena Clause jim označovali zónu mlčení, klidu a viditelných možností pro nový počátek. Někteří odvozuji jméno od okamžiku napětí krátce před startem rakety (Countdowns, 3, 2, 1, 0). V dějinách moderního umění nebylo hledání nulového bodu, nového počátku neznámým požadavkem, který se objevil už na úsvitu moderního umění, potom u Kazimira Maleviče, Pieta Mondriana, Nauma Gaba a dalších. Paralelu k němu můžeme ovšem vidět také v monochromních obrazech Yvese Kleina a Lucia Fontany. A byl to právě Yves Klein, který sehrál důležitou roli v rozvoji jejich díla. Kleinovy *Propositions Monochromes* (Monochromní náčrty) vystavil 31. května 1957 poprvé jako aktuální avantgardní projev po II. světové válce v Německu galerista Alfred Schmela, a to právě v Düsseldorfu. Schmela jimi zároveň otevřel svou galerii, která sehrála v tomto městě na Rýně důležitou kulturní a společenskou roli. Yves Klein propagoval vývoj umění směrem k immateriálnosti, mimo jiné skrz monochromii, monotonii a absolutní ticho. V letech 1958-1959 prováděl výzdobu interiérů foyeru městského divadla v nedalekém Gelsenkirchenu a v Düsseldorfu se objevil ještě vícekrát.

Příkladem umělcům skupiny Zero se stal také Lucio Fontana, a to svými prostorovými koncepty, přímo pak arabeskovými světelnými kresbami z roku 1951. Uznání Fontanovu vlivu na umění členů skupiny Zero projevil Heinz Mack i ostatní účastí v dokumentu III v Kasselu (1964) pod názvem *Lichtraum* (Prostor světla), koncipovaný jako pocta Fontanovi, i když ten se nemohl

zúčastnit. Významný impuls pro experimentování se světlem dal skupině Zero také Francouz Jean Tinguely, který roku 1959 vystavoval rovněž v galerii u Alfreda Schmely. Patřil ke skupině Les Nouveaux Réalistes, z které zde vystavovali také Arman (Arman Fernandez), Christo, Yves Klein, a uváděl do pohybu světelné objekty. Skupina Zero měla samozřejmě blízko k op-artu, za jehož otce byl považován Maďar Victor Vasarely, který pravidelně vystavoval v západní Evropě od roku 1944. Jeho umění bylo oceněno až koncem šedesátých let, avšak jeho tvorba již od roku 1948 obrází nové tendence v umění, především světelné a kinetické. Využívá jednoduché geometrické struktury, neurčitou perspektivu a opakování motivů. Mimořádná aktivita protagonistů kinetiky světla vedla k četným demonstracím a výstavám, z nichž nejdůležitější byly v Amsterdamu (1962), v Krefeldu (1963) a v Kasselu (1964).

Každý z členů skupiny Zero využíval a prezentoval světlo svým způsobem, Mack dynamickou modulací světla na osvětlených místech, Piene tzv. světelným baletem a vzdušnými projekty s jasně zbarvenými balóny, Uecker hrou světla a stínů na svých reliéfech stlučených z hřebíků. Determinantou pohybu se jim stal prostor a čas a v něm kvalita světla v mnohovrstvých specifických podobách.

Práce skupiny Zero stavěla na puristických idejích konkrétní abstrakce Pieta Mondriana a Kazimíra Maleviče a měla základní význam pro další rozvoj op-artu a světelného kinetismu. Heinz Mack, na počátku své umělecké dráhy závislý na tašismu, rozvíjí od roku 1956 monochromní černé nebo bílé dynamické struktury a od roku 1960 *Lichtreliefs* (Světelné reliéfy) nebo *Lichtkuben* (Světelné krychle) ze strukturovaného kovu a skla, které uvádí do rotujícího pohybu pomocí motorů. Jejich smyslem bylo vyjádřit dynamické pronikání světla prostorem – *Lichtmauer* (Světelná stěna, 1963). Sám o nich napsal: „Moje kovové reliéfy, které by mohly být nazývány spíše světelnými reliéfy a formovány pouhým tlakem prstu, aby žily, potřebují světlo místo barvy. Stačí nepatrný reliéf, který vyleštěný jako zrcadlo rozruší klidné osvětlení kovu

a uvede ho do vibrace. Krása takových vytvořů by mohla být ryzím výrazem krásy světla.“

K tvorbě svých reliéfů s oblibou využíval plexisklo a hliník. Plexisklo pro jeho propustnost světla, hliník pro schopnost vysokých reflexů, ale také proto, že hliník je velice současným kovem, užívaným v letectví a při stavbě raket, a to i v podobě odlehčených hliníkových mřížek. Takový hliník sloužil Mackovi k vytváření uměleckých artefaktů, např. k dílu, kterému dal název *Fünf Flügel eines Engels* (Pět křídel andělových, 1965). Vznikla tak filigránově jemná struktura, která reagovala na dotyk a světelné odlesky od ní dostaly nehmotnou podobu. Její pomocí se podařilo vyjádřit kontrast reálného a ireálného, ve kterém třpytící se tělo tone v nejjistším přirozeném světle. V tom můžeme vidět moderní touhu po spiritualitě a po transcendentnu.

Po roce 1963 se Heinz Mack soustředil už zcela na světelné kinetické umění, v rámci kterého usiloval v *Sahara-Projekt* (Projekt na Saahaře, 1968) o vyjádření neviditelných kosmologických podob, poměrů a vztahů pomocí viditelné umělé *Lichtgarten auf 11 m hohen Stelen mitten in der Wüste* (Světelná zahrada uprostřed pouště na stélách vysokých 11 metrů). Byla to obrovská světelná fontána, složená z mohutných sestav zrcadel odrážejících žhnoucí saharské světlo, písečné reflexy, jednotlivý světelný sloup, jakési umělé slunce. V tomto projektu, v jeho stélách, upřednostňoval formu, dělal ze světla umělou surovinu, jakou je kámen nebo kov. Svými rotujícími kruhy a uměleckým pojetím světla obohatil optiku o dosud nevidané vibrace.

Od roku 1968 se Heinz Mack náhle začal pohybovat mezi ideály utopické krásy, mezi sny o kosmické nekonečnosti a mezi přízemními pragmatickými realizacemi na obecná. Sledoval totiž stále ještě velkolepý hymnus světla, rozvíjel elegantní rétoriku stříbřitých reflexů ploch a granitových povrchů kovů, zároveň ale pracoval formou fotokoláží jakousi úřednický složitě diferencovanou strategií utilitární městské plastiky, v rámci které upravoval městská veřejná místa, architektury a interiéry, *Beisel-Haus* (1991) a v osmdesátých letech

pracoval už paralelně s tradičním sochařským materiálem, obměňoval své dřívější návrhy a vedle nich realizoval divadelní výpravy, ba i filmové dokumenty, *Tele-Mack* (1968). Kromě toho přednášel o umění a psal teoretické texty.

Otto Piene v programovém textu *Wege zum Paradies* (Cesty do ráje) pro časopis *Zero* uvedl: „Jediný pohled k nebi, do slunce, na moře stačí ukázat, že svět mimo člověka je větší než svět v něm, že je tak mocný, že člověk potřebuje médium, aby sílu slunce přetransformoval ve světlo. Náš umělecký záměr nesměhuje pouze k pohybu a světlu, nýbrž také k teplu, zvuku, optické iluzi, magnetismu, stažení a rozšíření materiálů, vody, pohybu písku a houby, ohně, větru, kouře a četných jiných přirozených a technických jevů.“ Yves Klein mu už v roce 1958 navrhl, aby si celý ten svět rozdělili: Yves Klein měl mít odpovědnost za vzduch, Norbert Kricke za vodu a Otto Piene za oheň, jak to Piene pak prokázal svými montážemi ze světelných fólií, kouřovými a propalovanými obrazy, které vznikaly od roku 1960, po krátké periodě raných rastrových obrazů, *Rauchbild* (Kouřový obraz, 1962). Na techniku kouřových a propalovaných obrazů přišel tak, že si povšiml, jak na okrajích svíčkou nahříváné mřížkové fólie nabobtnávala spálená látka a usazovaly se saze a od roku 1960 napaloval na papír nebo na plátno ještě pigmenty. Krátce předtím než napsal text *Cesty do ráje*, vytvořil obraz nazvaný *Feuer, Rot und Schwarz auf Weiß* (Oheň, červená a černá na bílé, 1962). Je to do plátna propálený kruh, od středu k okrajům tmavšími a světlejšími plochami šedí a černí, který lemuje červeně zbarvený vlnivý obrys. Povrch obrazu je zpevněn fixativem a fermeží a jeví se nám jako snímek živoucího a pulzujícího černého slunce.

Piene, jak se ukázalo, nebyl zodpovědný pouze za oheň, ale už od roku 1959 vyvíjel při promítání světla přes perforované otáčivé kotouče, projekční aparatury a moderní promítací přístroje na stěny a na strop tzv. světelný balet, zpočátku s příručními lampami, postupně s mechanickými a nakonec elektronicky programovanými. Světlo se rozzařovalo, pohybovalo, divák se náhle ocitl uprostřed intenzivního světelného po-

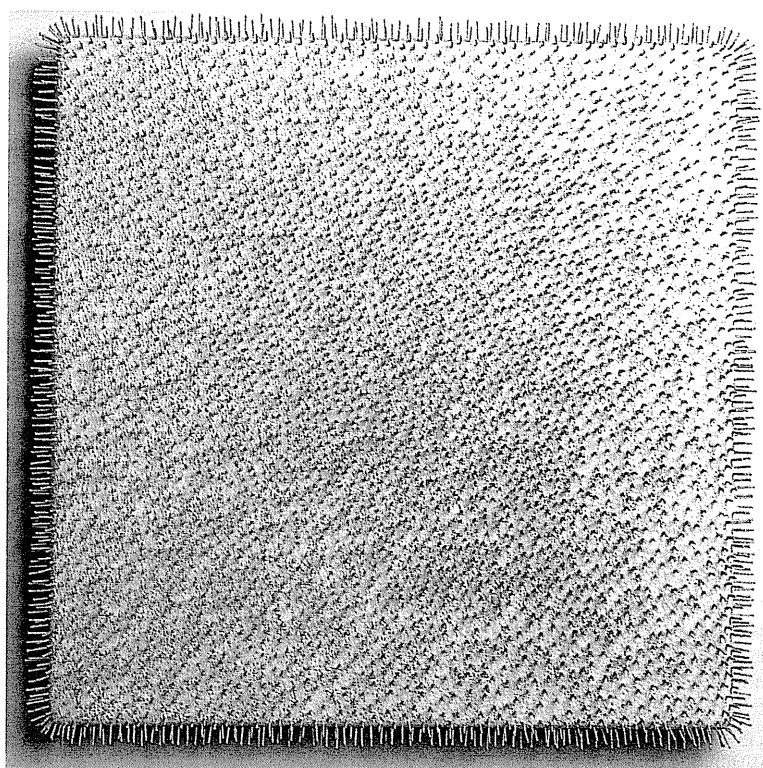
le, kolem něho proklouzávaly a tančily na stěnách a stropě jednotlivé světelné body. Bylo to jako zvolání: Budiš světlo! Idea, kterou propagoval právě Yves Klein, tedy umělecký postup od reality k imateriálnosti prostřednictvím monochromie, monotonie a hrobového ticha.

Koncem šedesátých let (po roce 1967) Otto Piene již v duchu sky-artu organizuje grandiózní vznášející se, heliem naplněné a barvou zářící plastiky z umělých hmot v podobě *Lichtkugeln* (Světelné koule) a vzdušné projekty. Roku 1972 dotváří jeho proslulá akce *Regenbogen* (Duha) slavnostní derniéru olympijských her v Mnichově. Představovalo ji pět obrovských balónů, naplněných heliem, které vytvořily řadu dlouhou 460 m. Alternující se stříbrným *Wasserwolke* (Bouřkový mrak) Heinze Macka, zazářilo na nich 600 žárovek. Podobné plastiky, *Black Stacks Helium Sculpture* (Černé kotouče heliové skulptury) pluly v roce 1976 nad městem Minneapolis ve státě Minnesota v USA a pod názvem *Icarus* (spoluautor Paul Earls) nad Lincem (1982) v Rakousku. Piene chtěl světelným baletem a ve vzduchu plujícími plastikami předvádět široké veřejnosti krásu přírodních jevů. V roce 1974 se stal ředitelem Center of advanced Visual Studies in Cambridge (Massachusetts) a významným protagonistou technicky orientovaného umění se silně estetickým zaměřením.

Když absolvoval Günther Uecker, který studoval v letech 1949-53 ve Wismaru a na Kunstakademie Berlin-Weißensee v NDR, Kunstakademie Düsseldorf roku 1957, zatloukl první hřebíky do desek a do prken a tím vymezil pod vlivem Yvese Kleina i Lucia Fontany svůj monochromní obraz. Toto jeho počínání ovšem nemělo ještě nic společného s rytmem světla stín. Teprve od roku 1959 zatloukal hřebíky tak, aby dosáhl určité světelné vibrace. Potom je přestříkal nebo přemaloval bílou barvou, takže světla a jimi vržené stíny dodaly sestavě vzhled naprosto imateriální světelné struktury. Bělobou překonával jejich materiálnost a převáděl je do vznášejícího se světelného třpytu, vytvářel monochromní, kompozičně jasné a plasticky reliéfní obrazy, ve kterých hned od počátku hřebíky uspořádával do sy-

metrických formací. Tím rozvíjel vlastní světelnou dynamiku a monochromii, pomocí které propojil plochu i rám obrazu v jeden celek. Od roku 1960 realizoval také environmenty se světelně dynamickými objekty a s kusy nábytku se zatlučenými hřebíky. Tehdy zcela přijal ideje skupiny Zero, světelný kinetismus, který uplatňoval v podobě světelných skříněk, rotujících kruhů pobítlých hřebíky a světelných mlýnů. Zhušťující se kruhovitý, spirálovitý, vlnivý pohyb a pohyb polí světelných skříněk patří pak k nejjemnějším projevům senzibility ve skupině Zero. Proto mohl jít kus cesty společně s nimi. Své dokonce velké hřebíkové objekty ovšem tvořil dále, *Großer Eisenkubus* (Velká železná kostka, 1971) a od osmdesátých let 20. století v nových kinetických instalacích se inspiroval uměním přírodních

národů, zen buddhismem a používal stále častěji přírodních materiálů, *Aufwischen* (Vytírání, 1988), které tvoří otáčející se sud a na něm nalepený hadr, který vytírá do píska kruh, symbolický horizont lidské existence. Tehdy Uecker často cestoval a poznával nejrůznější kultury, sociopolitické poměry navštívených míst. Své vizuální dojmy zaznamenával akvarelem do skicáku a po návratu do Evropy je využíval k tvorbě svých instalací a performancí. Natočil film *Schwarzraum-Weißraum* (Černý prostor-bílý prostor, 1972) a navrhl divadelní inscenace, např. pro Beethovenovu operu *Fidelio* v divadle v Brémách (1974) nebo vytvořil v reakci na havárii atomové elektrárny v Černobylu varující *Aschebilder* (Obrazy popela, 1986) apod.



Günter Uecker, Reliéf z hřebíků, bílá na bílé 1961

Skupina Zero se poměrně brzy rozpadla, už v roce 1967. Trvala tedy deset let. Důvod není jednoznačný. Otto Piene odešel z Düsseldorfu již roku 1964 jako hostující profesor University of Pennsylvania a pohyboval se trvale mezi Německem a USA, Heinz Mack pobýval v letech 1964-66 v New Yorku. Přitom uvnitř skupiny existovalo několik let napětí, zejména proto, že Günther Uecker odmítal, aby analogicky k novému realismu v Paříži byl ve skupině Zero propagován nový idealismus. Uecker byl patrně skutečný sochař skupiny, který nepovažoval ideje skupiny Zero za konečný utopický horizont. Umění pro něho nebylo přes veškerou immateriálnost rezervoárem světlem opilé ideality, ale prostorem konkrétního jednání, tvoření a dění. Hřebíky byly reálnými věcmi, tvořenými manuální prací. Uecker je samozřejmě estetizoval, zároveň ale ukazoval, že umění se dělá jednoduchým a srozumitelným způsobem. Hřebíky pojímal v jejich fyzikálnosti, ba až agresivně a vracel se od světelné struktury k tělesnosti a hmatovosti, od optiky k objektu. To se projevilo už počátkem šedesátých let v oblasti hmatové senzibility, v reálných objektech, v kartáčích pobíjených hřebíky nebo ve všedních předmětech, pojednaných stejně, kterými jsou stoly, stoličky nebo i piáno. Uecker použil dokonce extrémně zesurovělý brutální objekt, předimenzovaný hřebík, který v roce 1968 zarazil do větší zdi obchodní haly v Dortmundu. Tím se snad úplně odvrátil od idealizujících a meditativních poloh skupiny Zero. Nebylo třeba dále setrvávat v takovém společenství. V sedmdesátých letech rozšířil prostor své tvorby, používal různé materiály, zvětšoval roztrhané plátěné stěny, vlnité lepenky, provazy. Když se v osmdesátých letech vrátil zpět k hřebíkovým reliéfům, pojednával je náhle expresionisticky – bíle a černě. Stal se konkrétně tvořícím sochařem a spíše akcionistou než idealistou ve smyslu tvorby Otto Pieneho a Heinze Macka. Do jeho plastik se mohlo vstupovat, obcházet a procházet je, jak to snad nejlépe dokládá až architektonicky pojatý *Nageltisch* (Hřebíkový stůl).

Se skupinou Zero spojuje českou skupinu Nová citlivost v jistém slova smyslu zájem o vztah člověk a civilizace. Je totiž zřej-

mé, že v pracích členů Nové citlivosti se vliv skupiny Zero v českém prostředí projevil asi nejvíce, třebaže jej můžeme sledovat například i v dílech členů Klubu konkretistů, na které však více působila pařížská Groupe de Recherche d'Art Visuel. Výstava Konfrontace, která proběhla v rámci neveřejných pražských ateliérových výstav v první polovině šedesátých let, se již zčásti skládala z členů budoucí Nové citlivosti. Jiří Valoch v roce 1988 uvádí: „Přelom padesátých až šedesátých let znamenal oživení geometrického umění, zejména v okruhu hnutí Zero, do sféry geometrické tvorby se začleňovaly přístupy spjaté s dobovou novou citlivostí, ovlivňovanou novými charakteristikami komunikace s patosem vědeckého poznání, kosmických výzkumů, nových fyzikálních objevů i kosmogonických teorií. Znovu ožival kinetismus, objevovala se systémová tvorba, seriální, variační a permutační umění, uplatňování náhodných procesů, počítačového umění.“

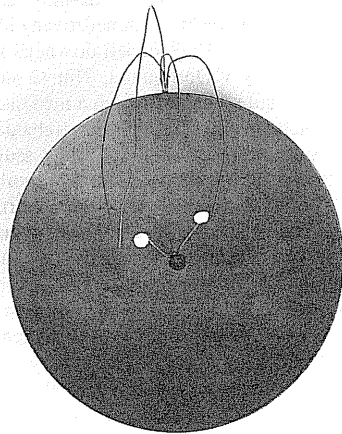
Pokud však uvažujeme o pronikání tvůrčích myšlenek skupiny Zero do české skupiny Nová citlivost, pak rovněž musíme počítat s potenciálním vlivem francouzské skupiny Les Nouveaux Réalistes, neboť ten byl například zjevnou inspirací pro tvorbu Jiřího Koláře, který navázal na trhané plakáty Mimmo Rotelly a na Armanovy (Arman Fernandez) *Les Poubelles* (Koše na odpady) zalité do plexiskla. Právě termíny Zero, nový idealismus, nový realismus či nová citlivost vypovídají o velmi jasné spřízněnosti tvůrčích programů všech tří skupin.

Skupina Nová citlivost se zformovala roku 1968 na výstavě v Brně, a to bez jakéhokoliv vyhraněného programu a bez tendencí. Sdružovala tvůrce uměleckým názorem blízké. Jejich tzv. nová citlivost znamenala rozchod s organickou přírodou a byla založena především na principech abstraktního umění a na objevu nové přírody vytvořené člověkem a jeho civilizací. Skupina vyrostla z potřeby nového druhu citlivosti k dynamickému pohybu ve strukturách současné doby, nezatřeseného starými modely danými tradicí, starými mytologiemi a symboly a jejich uměleckými formami. Výsledkem je nová senzibilita, nové vnímání okolního světa bez úsilí sjednotit a utřídit umělecké

snahy. Tato senzibilita zakládá ideje nového realismu, mechanického, kinetického nebo narativního umění. Tvůrci skupiny Nová citlivost pojmají obraz ve zcela moderním duchu jako objekt a k myšlenkám skupiny Zero se hlásí Hugo Demartini a Zorka Ságlová, na tvůrčí principy düsseldorfské skupiny Zero a na francouzský nový realismus se přímo odvolává Jiří Padrta v programové stati skupiny *Nová citlivost*.

V československé republice se ke kinetickému umění hlásila v Praze skupina Syntéza. Svou první výstavu uskutečnila v Ústavu lidové umělecké výroby v Praze roku 1966, druhou výstavu v Divadle hudby v Praze roku 1968-69. I když kinetický balet Spirála, Stanislav Zippe, Vladislav Čáp, František Pokorný, Václav Kučera, rozvíjel spíše taneční, hudební a světelnou projekci než výtvarnou, Syntéza usilovala o integrální umělecké dílo zařazující do světelně kinetické produkce i zvuky a pohyby lidského těla. Hledala vztahy mezi světlem, barvou, tvarem, rytmem a zvukem. Vedle ní ke kinetismu náleží i někteří členové skupiny Křížovatka, například Karel Malich, Zdeněk Sýkora a ve scénografii Jan Svoboda. Křížovatka byla založena roku 1963 a první výstava se konala roku 1964 za účasti výtvarníků, jakými byli Vladimír Burda, Richard Fremund, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Karel Malich, Pavla Mautnerová, Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora. Druhá výstava roku 1968 proběhla pod názvem „Nová citlivost. Křížovatka a hosté“ a zahrnuje už 29 autorů představujících vedle zastupců konstruktivních tendencí i představitele vizuální poezie, vedle konkretistů zastánce informelu a vedle existenciálně motivovaného projevu i environment. Této druhé výstavě se zúčastnili Hugo Demartini, Milan Dobeš, který má ze všech uvedených k Heinzovi Mackovi a Otto Pienemu nejbližší, který se ale inspiroval i dílem Françoise Morelleta, dále Stano Filko, Milan Grygar, Radek Kratina, Zdeněk Sýkora, Miloš Urbásek a řada dalších. Jen některé z nich však lze zařadit také do kinetismu světla, protože tendence kinetické se u nás prolínaly s tendencemi konstruktivistickými. Také jednotlivci se hlásili jak

mezi vyznavače konstruktivismu, tak i kinetismu, jak se to projevilo rovněž ve skupině nazvané Klub konkretistů, jehož program formuloval Arsen Pohribný. Podle něho byla tato tzv. konstruktivní tendence chápána jako „optimistická koncepce, které je cizí ostentativní výrazovost a neurastenie“ a která „se přenáší přes bídu života jasným řádem konkrétních projektů“. Artefaktem byl konkrétní „nově stvořený předmět estetické fascinace... kladná parafráze druhé přírody industriální civilizace, přírody stvořené lidskou hromadností, model nového strukturálně dynamického způsobu chápání světa“. Klub konkretistů vystavoval poprvé v roce 1968 v Jihlavě, v Ústí nad Labem, v Žilině a v Praze, a to i s řadou zahraničních hostů, poté v roce 1969 v Karlových Varech, v Olomouci a v Ostravě a naposledy v roce 1970 v Brně. Následovalo několik improvizovaných výstav v zahraničí, počátek normalizace však činnost skupiny ukončil. V roce 1968 patřili ke Klubu konkretistů Václav Cígler, Dalibor Chatrný, Tamara Klimová, Radek Kratina, Jaroslav Malina, Eduard Ovčáček a mnoho dalších.



Jean Tinguely, Variace pro dva body
No 2, 1958