

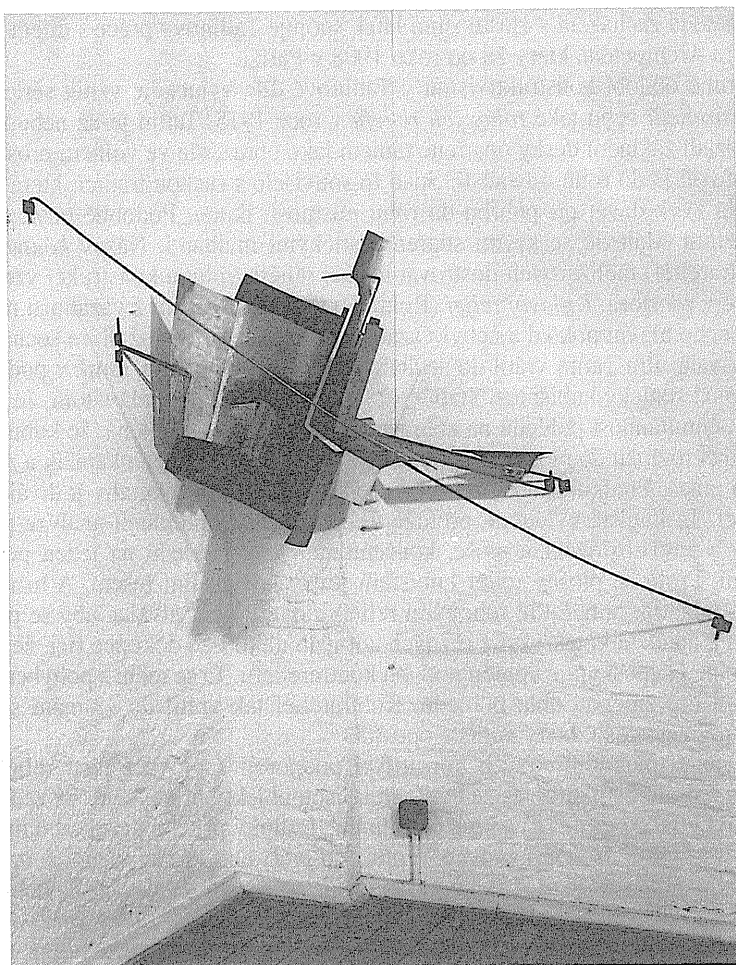
## ***Kultura a umění***

# **Konstruktivistické sochařství**

JAROSLAV SEDLÁŘ

V prvních deseti až patnácti letech 20. století zaznamenáváme ve světovém sochařství, podobně jako ostatně i v malířství, směřování k abstrakci, jak se to projevilo naprosto přesvědčivě u Constantina Brancusiho, který sotvaže ukončil akademickou dráhu, toužil po návratu k přísné, jasné, silné formě, jež by směřovala k architektonickému řádu a v něm dospěla k novému trvanlivějšímu výrazu. V souvislostech s rozvojem nových vědeckých poznatků, např. se vznikem nových geometrií v 19. století, to bylo především úsilí o geometrismus, které vedlo brzy k rezignaci na figurální nebo předmětné zobrazení. V umění jde v této době stále výhradněji o ryzí tvarové kompozice nebo o tvarové konstrukce. A po Brancusim v centru těchto tendencí stojí nepochybně konstruktivismus, který se manifestoval v plastické, i v malířské tvorbě a vždy nakonec vyústil v konstruktivistické a později funkcionalistické architektuře. Z povahy věci, z orientace na geometrii, jasně vyplývá i architektonický charakter konstruktivistické skulptury, která se plně rozvinula zhruba od roku 1912 až do počátku dvacátých let 20. století. Novým prvkem v ní je také to, že nevzniká výhradně v umělecké metropoli té doby, v Paříži, nýbrž ve východní Evropě, ale také v Holandsku a v Německu. Přesto základní podnět vyšel i tentokrát z kubismu. Konstruktivismus založil v Rusku Vladimír Tatlin, a to brzy po návratu ze svých studijních cest po Evropě, z Berlína a Paříže (1913). Právě v Paříži ho inspirovaly Picassovy reliéfy z různých hmot, které Picasso zhotovoval v letech 1912-1914, např. ona proslulá *Guitare* (Kytara, 1912), složená z papíru, plechu a drátu. Zážitek kubismu a především plastické experimenty Picassovy otevřely dveře konstruktivismu. Také někteří další ruští umělci byli při svém kratším nebo delším pobytu v Paříži ovlivněni tímto novým způsobem plastické tvorby, tak např. Vladimír Baranoff-Rossiné, ale především Alexandr Archipenko, který kolem roku 1914/15 v Nizze vytvořil řadu kubistických, pestře pomalovaných skulptur a reliéfů. Svou formální dynamikou stojí tyto práce ovšem blíže italskému futurismu než srovnatelně „klidnému“ (statickému) kubismu.

Tatlin rozvinul v zimních měsících na přelomu let 1913-1914 tzv. *Živopisnyje reljefy* (Malířské reliéfy) a vystavil je na výstavě s názvem *Pěrvaja vystavka reljefov* ve vlastním ateliéru v moskevské ulici Ostoženka 37. Z vystavených děl známe dnes již jenom pět, a to pouze z dochovaných fotografií nebo z reprodukcí přetištěných na letáčích. Název *Živopisnyj reljef* (Malířský reliéf) je autentický a ukazuje na souvislost s malířstvím. Už v nich lze hledat návaznost na Picassovy konstruované reliéfy z let 1912-1914. Analýza předmětu v kubistickém stylu je přítomná ještě v Tatlinově reliéfu *Butylka* (Láhev),



Vladimir Tatlin, *Rohový reliéf*, 1915

kteřý byl sestaven z plechové fólie, tapety a dalších materiálů (je neznámý, byl asi zničen). Pro *Malířské reliéfy* používal dřevo, kov, sklo, štuk, lepenku, plavenou křídu a tyto materiály mezi sebou spojoval, lepil, pomalovával a poprašoval. Tyto nové materiály mu nesloužily k zobrazování předmětu ani k jeho analýze. Pro něho bylo rozhodující především rozlišení vlastností použitých materiálů, čímž se snad poprvé v sochařství narušuje kontinuita napodobování skutečnosti. Podle Tatlina látka existuje díky svým vlastnostem a hranice vlastností jednotlivých materiálů jsou nepřekročitelné. Průhlednost a tvrdost skla není možné nahradit jiným materiálem nebo imitovat na plátně. Použití surových materiálů a nalezených předmětů souvisí ještě s dílem Picassovým,

ale metoda zacházení s vlastnostmi látek spojuje Tatlinovy práce s dílem Alexandra Archipenka, který žil od roku 1908 v Paříži.

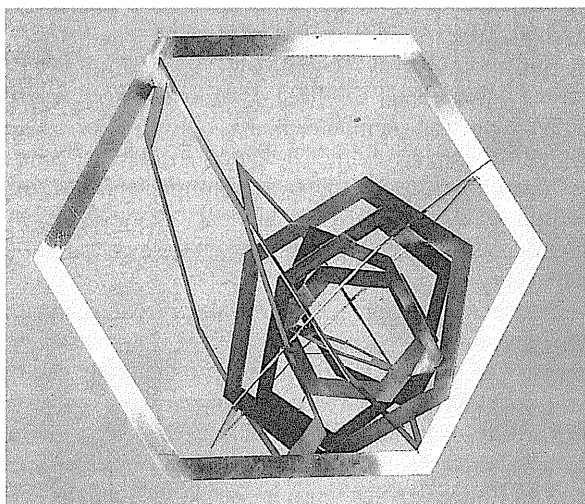
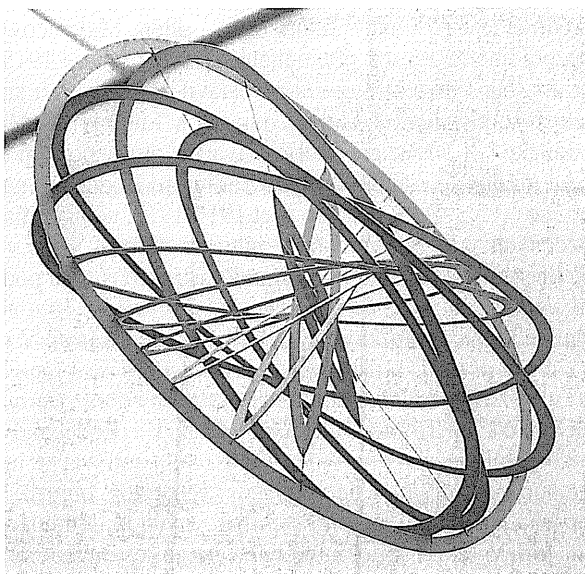
Druhé období konstruktivismu v Tatlinově díle vymezuje vznik série tzv. *kontrareliéfů* nebo také *rohových reliéfů* v roce 1915. Tatlin je už nebudoval na pozadí základní desky opatřené rámem jako obraz, ale ve volném prostoru, umísťoval je do rohů místností. Snad to souviselo s ruskou tradicí, která udržovala zvyk dávat při pohybu do rohu místnosti ikonu. Podobně postupoval i Kazimír Malevič se svými suprematistickými malbami. Název *kontrreliéf* (kontrareliéf) měl zároveň ilustrovat negaci reliéfu volnou konstrukcí vzrůstající se v prostoru. *Uglovoj reljef* (Rohový reliéf) se vymanol z vázanosti na jediný nebo hlavní pohled a nebyl vázán ani na sokl, bez něhož dříve socha neexistovala. Jím Tatlin vrátil do sochařského díla opět pohyb, čímž v podstatě překonal statický kubismus. Statičnost kubismu totiž spočívala v tom, že používal simultánnost pohledů na zobrazený předmět – to znamená, že kubismus předmět rozložil do plochy, a tak umožnil nahlížet ho v jeden okamžik a z jednoho místa. Předkubistická klasická socha však vyžadovala, aby ji divák obcházel. To kubisté vyloučili, protože to odporovalo simultánní analýze předmětu a jeho rozložení v ploše, koncentraci všech pohledů na jeden pohled hlavní. Proto se plošný reliéf kubistům jevil jako ideální řešení. A tu náhle v protikladu k nim Tatlin rohovými reliéfy donutil opět diváka, aby se pohyboval a nahlížel konstrukci z různých zorných úhlů. Lze dokonce říci, že žádný pohled neposkytuje úplnou podobu kontrareliéfu. Ta se mění s pohybem diváka a tím změnou úhlu pohledu. Kontrareliéf tak vrátil do vnímání sochy opět moment času, který kubisté opustili.

Dynamismus Tatlinových konstrukcí podporují spojovací části reliéfů – šňůry a dráty evokující jakési čáry, jimiž jsou objekty přichyceny na zeď. Tyto křivky (siločáry) nazýval Nikolaj Punin, Tatlinův přítel a první jeho monografista, rytmy. Jsou dynamické, protože je tvoří buď křivky, nebo se opakovaně sbíhají a rozbíhají. Latentní kinetismus se skrývá v nahrazení mechanického pohybu sochy vymezením pohledu na její objem. Tatlin znázorňoval v kontrareliéfu možnost, jak věc zcela vymanit z vlastností určených materiálem a převést ji do nových funkčních sestav, které mají své vlastní konstruktivně dané podmínky, to znamená, že Tatlinovy kontrareliéfy už neukazují věci takové, jaké jsou, například šňůru, drát nebo dřevo, nýbrž jejich možnosti fungování ve specifické konstruktivní souvislosti. Ve svých kontrareliéfech nebo rohových reliéfech, které zpočátku rozvíjely prostorovost z ploch, dosáhl naprosto osobitého plastického konceptu, odlišného od Picassa. Rázil jimi nové cesty v sochařství 20. století. Byl to nový způsob artikulace na zónách bohatých na napětí, které v nich vzniká mezi plochami zdí, obvykle v pravém úhlu. Co se zde děje, jaké síly zde působí nebo jsou možné? Tatlin neúnavně vytváří „virtuální dění“ v tomto prostředí z plechů, tyček a drátů, zviditelňuje prostorové výtvořky, nastolují otázky, jak je v úplně jiných formulacích, v naší době nastaví jednotliví zástupci minimal artu a konceptualismu. Bohužel známe tyto Tatlinovy práce většinou jen z fotografií a podle nich zhotovených re-

konstrukcí. Ale přesto přese všechno nám dávají dostatečnou představu o novotách Tatlinova zkoumání. Byl přesvědčen, že každý materiál vyvolává jemu odpovídající formy a že on sám hledá ve svém díle takové formy, které přinejmenším nevedou k falešnému kultu materiálu, přestože v reliéfech, které sám označoval jako selekci materiálů, stála v popředí právě relace-forma-materiál.

V prosinci roku 1915 vystavil své rohové reliéfy v Petrohradě na výstavě nazvané *Poslednaja futurističeskaja vystavka kartin 0,10*. Na ní došlo k zásadní roztržce mezi Tatlinem s Malevičem. Od té doby se odlišují od sebe převážně skulpturální konstruktivismus od převážně malířského suprematismu, které získaly i své přívržence.

Oba však vycházely z geometristmu. K Tatlinovi se přihlásily například Naděžda Udalcovová a Ljubov Popovová, k Malevičovi El Lisickij, Alexandr Rodčenko. Rodčenko se ovšem zúčastnil i Tatlinovy výstavy *Magazin* (1916) a stal se brzy jedním z nejraznějších zástupců konstruktivistického hnutí. Od roku 1913 do roku 1916 vytvářel kresby tužkou a kružítkem, které byly ještě



Alexandr Rodčenko, Visící konstrukce č. 10, 12, 1920-1921

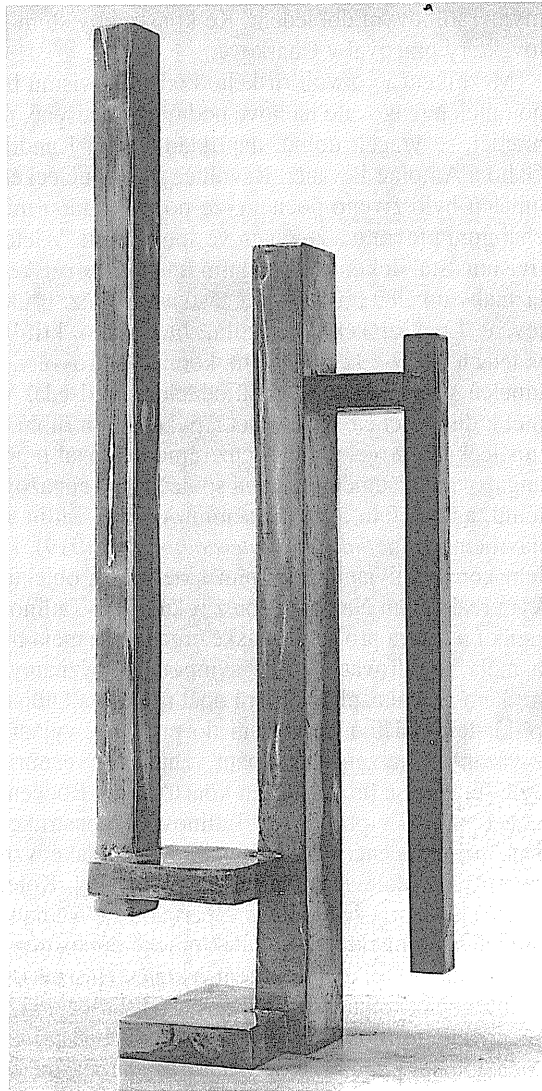
předmětné a ovlivněné futurismem i dílem Malevičovým. Na ně navazovaly bezpředmětné kresby pravouhelníků, které v roce 1915-1916 překresloval do kruhů. Na výstavě *Magazin* představil pět takových kreseb a v následujících letech se hlásil jak k Malevičovi, tak k Tatlinovi. K Malevičovi odkazují dynamické osy a ryze geometrické tvary v ploše, později trojrozměrné konstrukce a mobily (z roku 1920). Od Tatlina se Rodčenko naučil zájmu o materiál, což se odráží v jeho pracích z let 1916-1917, nejprve malovaných, později provedených v konkrétním materiálu. Ze spojení obou vlivů vyvinul Alexandr Rodčenko velmi osobitou formu konstruktivismu a podílel se tak na využívání *skutečných materiálů ve skutečném prostoru*. To u něho vyvolalo tížďadost stát se umělcem-inženýrem, jak ukázal další vývoj. V roce 1918 vznikla řada *Černých obrazů*, které představil roku 1919 na výstavě *Bezpředmětné umění a suprematismus* v Moskvě. Zde vystavený obraz *Černá na černé* patří k té sérii obrazů, které otevírají důležitou fázi v Rodčenkově zacházení s barvou a které nakonec vedly roku 1921 k úkolu zabývat se malířstvím. Pomocí černé barvy popřel umělec výpovědní schopnost obrazu, lineárním rozčleněním prvků a odlišením jednotlivých barevných tónů umožnil poznat nebo zdůraznit formy, takže obraz mohl být vnímán ještě jako obraz. Rodčenko si velmi dobře uvědomoval ambivalenci těchto obrazů, když hovořil o tom, že u obrazů černé periody je těžké stanovit, co je prostor a jak existuje a co je forma v něm a jak existuje, když má ještě váhu.

Dalším důležitým krokem ve vývoji Rodčenkova díla i konstruktivismu je série objektů z let 1920-1923. Jsou to *Zavěšené kompozice*, které se vznášejí volně v prostoru bez jakéhokoliv zakrytí. V originální verzi byly vyrobeny z překližky, ze které umělec vyřezal nejrůznější geometrické formy: čtverce, šestiúhelníky, elipsy aj. Z těchto figur pak opět vyřezal stejně široké soustředné prvky, které se v prostoru automaticky vyklápějí, takže z ploch vzniká trojrozměrná skulptura. Pohybem se pak stále proměňují úhly pohledu a dopadající světlo.

Rodčenko se intenzivně věnoval společně se svou ženou Varvarou Stěpanovovou uměleckým experimentům, byl současně výzkumníkem i vědcem: konstrukce, systém, užití přiměřeného materiálu stálo v popředí jeho umělecké tvorby. Rodčenko a Varvara Stěpanovová byli ústředními figurami druhé fáze ruské avantgardy, konstruktivismu s jeho zdůrazňováním technického rozvoje, produkce, přiměřenosti. Při veškerém praktickém zaměření ale pronikl do Rodčenkových teorií konstruktivismu utopický rys, a to víra v neměnný řád.

K Tatlinovi, k jeho konstruktivismu a práci s novými materiály se hlásili kromě Rodčenska také další avantgardisté, a to i následovníci Malevičovi. Ti ovšem často obměňovali konstruktivismus a tím jej také obohacovali. Tak Ivan Puni se zajímal zcela jiným způsobem než Rodčenko o materiál, když chtěl vyrovnat ve svém abstraktním, kubisticko-plošném malířství ztrátu vztahu ke skutečnosti. Svinoval a ohýbal, podobně jako Jurij Aněnkov, jednotlivé plochy papírů nebo plechů ven do prostoru, tedy do reliéfů nebo v roce 1915/16 do

svých obrazových tabulí občas vmontoval reálný předmět – porcelánový talíř, kladivo, pilu – jako téměř dadaistický rušivý faktor, jako jakousi myšlenkovou překážku pro přemýšlení o protikladu věcné a obrazové reality, jak dokládá např. jeho *Zátiší – reliéf s kladivem* (1914). Z Tatlinových a Rodčenkových snah (stejně jako o něco později a ještě výrazněji z Gabových a Pevsnerových obměn konstruktivismu) vyjádřit v konstruktivistických dílech prostor, čas a dynamiku, vyšli také Kazimír Meduněckij ve své *Abstraktní skulptuře, Konstrukce č. 557* (1919) a Lev Bruni v *Konstrukci* (1918), i když nedosáhli propracovanosti a jemnosti pozdějších konstruktivistických děl hlavních protagonistů konstruktivismu. Také Konstantin Vijalov sestavil v duchu Tatlinově svou *Konstrukci* (1919) z disparátního nalezeného materiálu – dřeva,

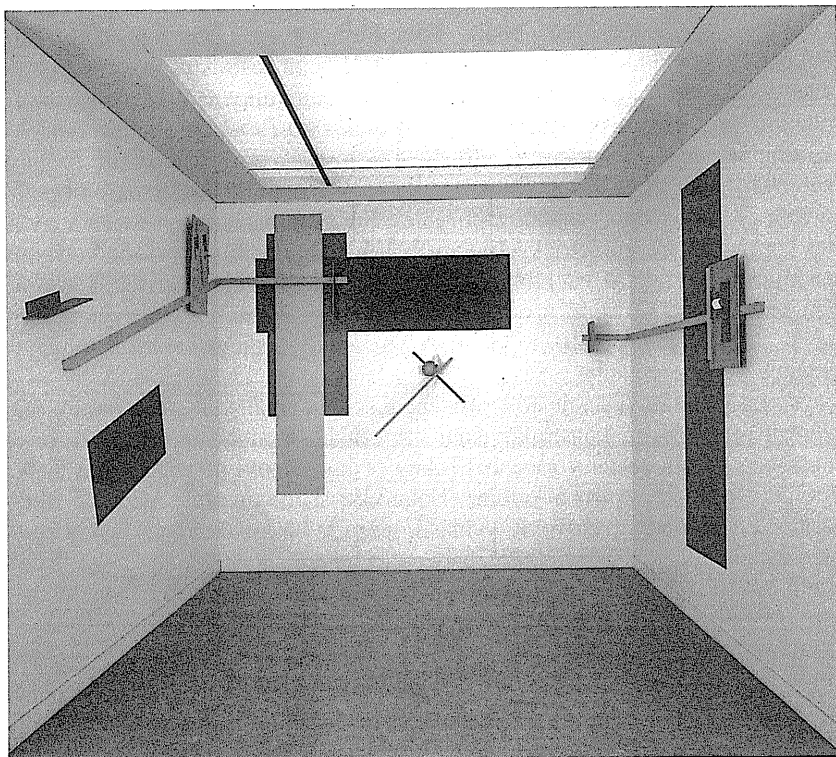


Georges Vantougerloo,  
Konstrukce  $y= ax^3-bx^2+cx$ ,  
1935

v ateliérech Aristarcha Lentulova, Alexeje Morgunova a Vladimíra Tatlina. Byl ovlivněn především Tatlinem, ale také Alexandrem Rodčenkem a stejně jako oni rezignoval vědomě rovněž na to, aby tyto surové materiály zpracovával a proměňoval v jejich vzhledu. Ostatně jeho *Konstrukce* vznikla pod pří-

mým Tatlinovým dohledem. Ke konstruktivistům se hlásil také Vasilij Jermilov, který pracoval v Charkově.

Mezníkem v rozvoji ruského konstruktivismu byla říjnová revoluce. Mnoho umělců reagovalo na nové podmínky nadšeně, mnozí z těch, kteří žili v zahraničí, se vraceli domů, například Vasilij Kandijksij, Marc Chagall, Naum Gabo a Antoine Pevsner. Revoluce dala uměleckému snažení nový cíl a úsilí umělců bylo živeno pocitem, že poprvé budou mít možnost napomáhat epochálnímu převratu a změnám ve společnosti. V letech 1917-1921 se konstruktivismus stal dokonce oficiálním uměním sovětského státu. Vláda podporovala snahy umělců obrovskými částkami peněz. Při komisariátu Anatolije Vasiljeviče Lunačarského, filozofa, literárního kritika a publicisty, který byl v letech 1917-1929 lidovým komisařem osvěty, bylo vytvořeno kolegium umělců, jehož moskevskému oddělení předsedal Vladimír Tatlin. Komisarát měl k dispozici částku čtrnáct a půl milionu rublů, kterou využíval k realizaci uměleckých projektů, v jejichž rámci usiloval o přechod umělců od formálně angažovaného umění k umění společensky angažovanému, k architektuře, užitému, agitačnímu a propagačnímu umění. Tatlin tuto změnu orientace uvítal návrhem *Pamjatnika III. Internacionala* (1919), který byl manifestačním dílem konstruktivismu a prvním kinetickým objektem předcházejícím kinetickým realizacím Nauma Gabo z roku 1920. Tatlinova utilitární kombinace pomníku a centra pro společenské organizace měla být vysoká až čtyři sta metrů a měla vyjadřovat některé symbolické významy. Základním konstrukčním prvkem se stala spirála, která opět negovala kubismus. Stala se nejznámějším příkladem dalšího rozpřážení do prostoru, vyjádřením touhy po osvobození z vázanosti na zem a stoupání vzhůru do vesmíru, jak se to projevilo už ve vznášejících se prostorových konstrukcích Rodčenkových nebo v orientaci na letací aparáty v pozdějších Tatlinových konstrukcích *Letalina*. V podobném smyslu, obráceném ke spiritualitě, jsou také vznášející se suprematistické kompozice Malevičových prostorových vizí. Kolem roku 1920 Malevič totiž dospěl k názoru, že malba je vyčerpána a novému vstřebávání myšlenek je přístupnější architektura. Architektonické činnosti se věnoval především během svého pobytu v leningradském *Inchuku* (Institut chudožestvennoj kulturny, Institut umělecké kultury), jehož se stal v roce 1922 ředitelem. Se svým spolupracovníkem Iljou Čašnikem rozpracovával principy suprematismu v trojdimenzionální podobě. Trojrozměrnými se vlastně stávají dřívější suprematické kreace; dřívější čtverec se proměnil v krychli, obdélník v hranol a podobně. Vzniklé projekty pak Malevič nazýval *architektony*, suprematistické plastiky architektury rozvíjené v bohatě členěné útvary, například na půdorysu kříže. Vedle ideálních plastik – architektury – projektoval tzv. *planity*, modely budoucího bydlení. Zabýval se v nich překonáním zákona zemské tíže a rozvinutím forem do volného prostoru. Měla to být jakási vznášející se obydli, pro něž bude země jen mezistanicí. Zde předběhlo umění realitu létání do vesmíru o celé půlstoletí. Úsilí proniknout do prostoru ohlašují také konstrukce zdviží a mostů bratrů Vladimíra a Georgie Stenbergových, kteří představili své mo-



El Lisickij, **Prostor Praun**, 1923/1965

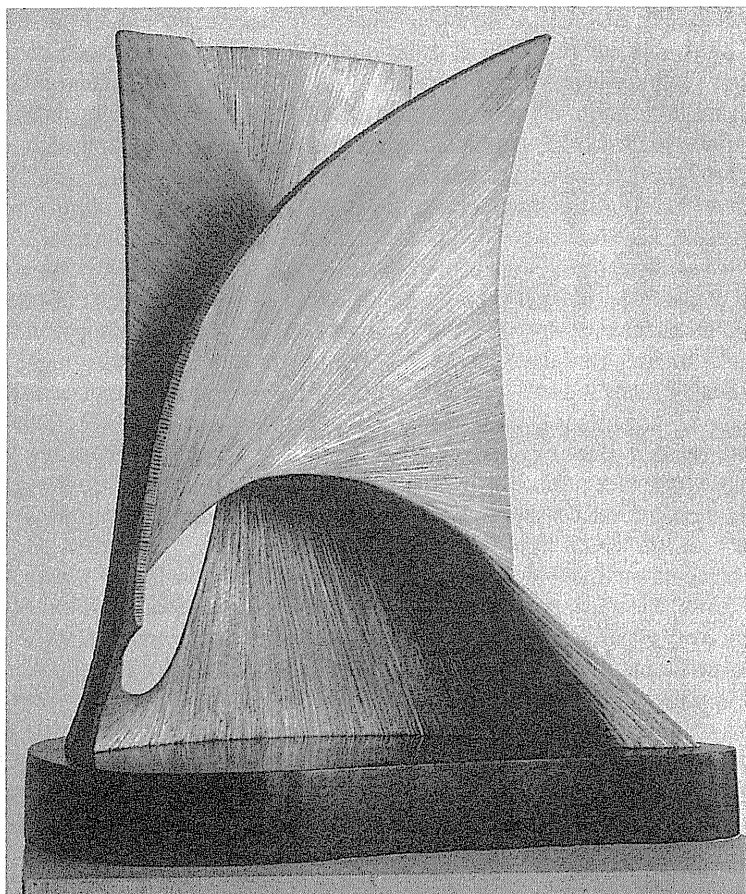
děly veřejnosti zároveň s Rodčenkem. Na druhé straně vnitřní výstava *Paměťníku III. internacionály* s gigantickými shromažďovacími sály, určenými pro obrovskou byrokratickou mašinerii, odkazuje na utopistický charakter mnohých projektů v raných letech Sovětského svazu. Jen málo z nich se uskutečnilo.

Významnou osobností ruského konstruktivismu byl Lazar (Eliezer) Markovič Lisickij (El Lissický), původem z ruské židovské rodiny. Stál svým dílem mezi Malevičem a Tatlinem, byl napůl vizionář, napůl inženýr. Pohyboval se v umění, ale šlo mu i o to změnit skutečnost. Od začátku revoluce byl členem uměleckých komisí a pracoval ve Vitebsku na fakultě architektury a grafiky, kam ho povolal Marc Chagall. Od roku 1916 ilustroval knihy v duchu figurativního expresionismu a kubofuturismu. Teprve ve Vitebsku roku 1919 odvrhl předmětné umění a obrátil se k Malevičově suprematismu, který ovšem očistil od jeho mysticko-iracionálního nánosu. V roce 1920 vytvořil své první *Prouny*, které patří k jeho historicky nejdůležitějším přínosům k avantgardnímu umění 20. století. Jimi navázal na tvorbu suprematistické skupiny *Unovis*, kterou založil Malevič v letech 1919-1920 ve Vitebsku a která pracovala až do ro-



ku 1927; její členové Ilja Čašnik, Věra Jarmolajevová, Nina Koganovová, Nikolaj Sujetin a Lev Judovin aplikovali Malevičův abstraktní suprematismus na architekturu a uživatelské předměty vyráběné z keramiky, skla a textilu. *Proun* používal Lisickij místo termínu obraz jako zkratku *Pro-Unovis*, přihlášení se ke skupině *Unovis* a k ideji vytvářet nové formy univerzálního umění. *Prouny* spojovaly geometrii a senzibilitu, vědu a umění, architekturu a malbu i politickou agitaci vjedno, obměňovaly Malevičův suprematismus. Lisickij vytvářel kompozice stereometrických tvarů volně zavěšených v prostoru, většinou na bílém pozadí. Používal bílou, černou, šedou, často přidával signální červeně. Od Maleviče se lišil také prostorovostí obrazových prvků a tlumenou barevností, jakož i prací s reálnými prostorovými znaky, v nichž vymezuje objemy a jejich prostorové úhly.

V období po revoluci došlo k rozštěpení skupin umělců, které se jinak v názorech protagonistů konstruktivismu na formální podobu umění shodovaly. Počátek rozkolu nastal v roce 1917, kdy se k Tatlinovi přimkli Naum Gabo (Naum Neemia Pevsner) a Antoine (Natan) Pevsner a manželé Alexandr Rodčenko a Varvara Stěpanovová. Vyhlásili teorii tzv. produktivismu, který zpočátku chápali jako studium tvarů, barev a technologických kvalit látek i materiálů používaných v umění, jež byly schopny vyjádřit moderní technický pokrok. Po revoluci v roce 1917 se zapojili Tatlin, Rodčenko i Stěpanovová do výstavby nové společnosti, do spolupráce s dělníky, vědci a inženýry. To bratři Pevsnerové odmítli, stejně jako Tatlinův *Pamjatnik III. Internacjonala*, který považovali za pouhou nápodobu stroje, a v srpnu roku 1920 publikovali *Realističeskij manifest* v podobě katalogu, který doprovázel jejich výstavu pod širým nebem. Katalog mohl vyjít jen proto, že sestra Trockého jako hlavní cenzor nepochopila nebo nečetla jeho obsah a podle názvu se domnívala, že se autoři hlásí k realismu. Pevsnerové ovšem název realismus chápali jako v někdejší středověké sporu realistů s nominalisty právě obráceně. Šlo jim síce o sepětí umění se životem, nikoli ovšem o politickou angažovanost a ideologickou služebnost, ale o ryzí umění, o esteticky čistý umělecký projev. Vyhlásili zde požadavek racionální a promyšlené tvorby: „My neměříme naši práci loketní mírou krásy. My konstruujeme naše dílo tak jako univerzum, s olovnicí v ruce, očima, tak přesně jako pravítkem (...), jako inženýři své mosty, jako matematici své vzorce planetárních drah.“ Nově definovali vztah umění a života v tom smyslu, že umění má usilovat o vyjádření jeho podstaty. Z toho důvodu žádali, aby se umění zřeklo zobrazování vnějškového zdání reality. Odmítli objem, masu a statiku jako jediné prvky výtvarného umění, ale i barvu: „Barva je náhodná, nemá nic společného s vnitřní podstatou těla. My tvrdíme, že jedinou malířskou a plastickou hloubkou je forma prostoru. Ve skulptuře odmítáme hmotu jako formu prostoru. Jedinými formami, v rámci kterých je budován život a ve kterých proto musí být budováno i umění, jsou prostor a čas...Ve výtvarném umění objevujeme nový prvek, kinetické rytmy jako základní formy našeho vnímání reálného času.“



Atoine Pevsner, **Dernier Élan**, 1961-1962

V roce 1922 byl lidovým komisařstvím osvěty Naum Gabo pověřen, aby odcestoval do Berlína a tam dohlížel na *1. ruskou výstavu umění* v galerii van Diemen, která poprvé představila současné umění nového Ruska na Západě. Sám tam vystavil vedle figurativních konstrukcí hlav z let 1915 – 1920 také tři prostorové konstrukce. V *Kinetické konstrukci* z roku 1920 těžil z mechanicko-technických prostředků a do katalogu pod její reprodukci umístil programový podtitulek *Čas jako nový prvek plastických umění*. Využíval tehdy (např. při prostorových konstrukcích) moderní průmyslově vyráběné materiály, sklo, ocel, umělou hmotu. Protože rezignoval na tvarování opláštěné formy, na definici uzavřené formy a objemu, staly se jeho skulptury *průhlednými*, geometrické prostorové konstrukce byly sestaveny z četných jednotlivých částí. Osobní rukopis umělce byl v technickém pracovním procesu zcela eliminován. Jasná forma, moderní materiály, pravidelnost geometrie a precizní

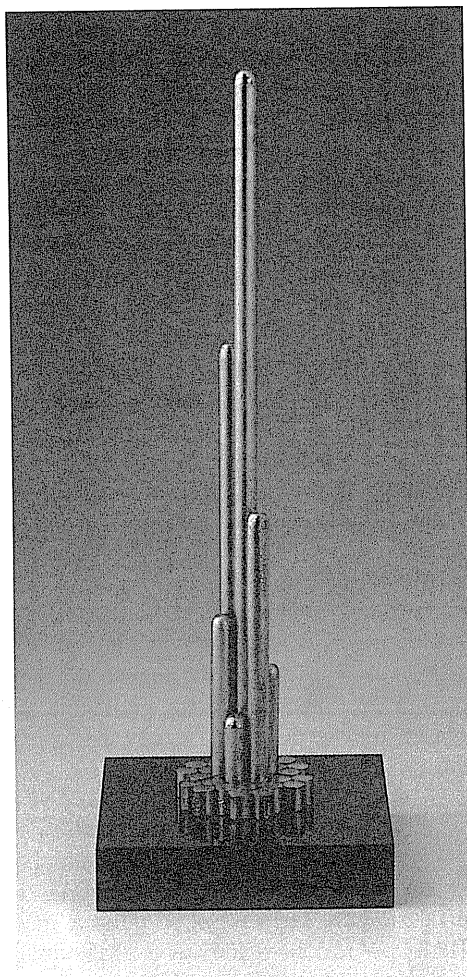
kalkulace inspirované inženýrskou fantazií se staly uměleckými prostředky, které nastolily úplně novou estetiku. Gabovým cílem ovšem nebylo pouze změnit realitu uměleckého díla, nýbrž prostřednictvím uměleckého díla proměňovat také realitu života. Tak konstruoval architektonické prvky, jako např. mezi lety 1920 a 1923 vzniklé *Sloupy* a také architektonické skulptury, např. *Věž* (1921/1922), několik modelů pro kašny a *Památiky pro letiště* (1924-1926 a 1932-1948). Kromě toho se zúčastnil soutěže na stavbu *Paláce sovětů* v Moskvě. Jeho bratr Antoine Pevsner s ním vystavoval v Berlíně na *1. ruské výstavě* svou kompozici nazvanou *Zátiší*. Byla rovněž reprodukována v katalogu a sestávala z ploch s polyperspektivními, volně v obrazovém prostoru plujícími náznaky stolu, zrcadla a květinové vázy. Zobrazovala v podstatě kubistický interiér. Zajímavě zachycený obrazový prostor nebyl však pouze plošně perspektivně předstírán, protože pastózně nanesené barvy jakoby mu dávaly zároveň materiální kvalitu. Odtud pak byl už jen krok k prostorovým plastikám, které zpočátku vycházely z organických výtvorů lidského těla a hlavy a pak se stále více proměňovaly v anonymní tvary, v živou sílu silokřivek, které již nevycházejí z tělesnosti, nýbrž prostorem probíhají, opisují prostorové útvary ve vzduchu a vytvářejí z nich dominující prvky. Pevsnerova převážná orientace na malířství se změnila až po jeho odchodu do Paříže v roce 1923, kdy přešel k sochařství a od poloviny třicátých let vytvářel již velmi osobité prostorové plastiky, jakými jsou například *Projekce v prostoru* (1928-1929), sletovaná z mědi, mosazi a bronzu, jejíž stáčeující se plochy sledují svižný lineární pohyb, *Rozvíjející se plocha* (1938), *Sloup* (1952) nebo *Poslední vzlet* (1961-1962), která stojí na konci jeho sochařské tvorby a dochovala se ve dvou odličích, z nichž jeden zdobí jeho hrob v Paříži, vdovou nazvaný *Dernier élan*. Je vystavěna z vyklenutých, navzájem se překrývajících forem, pojednána ze všech stran, proryta zářícím vrubováním, které sleduje její tvary, a ukazuje tak směr prostorového rozvíjení.

Na *1. ruské výstavě umění* v Berlíně byl zastoupen rovněž Karl Ioganson. Byl známý jako člen *INChuKu* (Institut umělecké kultury) a už v roce 1921 byl přizván na třetí výstavu *OBMOChu*, kde vystavil svoji laboratorní práci s titulem *Studie rovnováhy*. László Moholy-Nagy ji vysoce ocenil a popsal jako konstrukci z lineárních prvků, ve které při natažení šňůry může být proměněna její pozice i konfigurace, aniž by přitom došlo k porušení rovnováhy. Byly to flexibilní a variabilní studie, které bazírovaly na skulpturální kvalitě a mohly být také ihned modelem pro jiná rozmanitější užití, např. pro účelově určitelné výtvary jako pro přenosné, skládací kiosky nebo sestavovací nábytek. Jeho práce byly v úvodu ke katalogu charakterizovány jako exemplární díla produkčního umění, jehož producenti rezignovali na malířství a předběžně vystavili bezpředmětné konstruktivistické formy, „které nevykazovaly utilitaristické vlastnosti“. Ioganson sám narýsoval v roce 1922 svůj umělecký vývoj slovy: „Od malířství k sochařství, od sochařství ke konstrukci, od konstrukce k technologii a vynálezu – to je cesta, kterou jsem zvolil, a to by měl být konečný cíl každého revolučního umělce.“ Tím formuloval pozici, kterou zastá-

valí mnozí konstruktivisté, kteří se v Moskvě spojili do skupiny *OBMOChu* (Společnost mladých umělců). Prohlásili uměleckou práci za vědeckou laboratorní činnost, ve které měly být zkoumány prvky malířství, kresby a soulptury.

Rodčenko a Stěpanovová po zveřejnění Realistického manifestu představili program *Produktivismu*, ve kterém požadovali místo experimentování pracovat v oblasti průmyslového návrhu (designu) a architektury. Roku 1921 Rodčenko, Stěpanovová, Popovová, Alexandr Vesnin a Alexandra Exterová uspořádali výstavu  $5 \times 5 = 25$  a vyhlásili pět tezí, kterými vyzývali k likvidaci malířství na stojanu. Roku 1921 Rodčenko, Stěpanovová, Kazimír Meduněckij, bratři Vladimír a Georgij Sternbergovi, Karl Joganson a Alexej Gan založili první pracovní konstruktivistickou skupinu, kterou teoreticky vedl Alexej Gan. Skupina prosazovala Tatlinovu tezi: *Umění do života! Pryč s uměním! Ať žije technika!* Vznikaly další manifesty, které otiskovaly časopisy *Lef* (Levá fronta), později *Novyj Lef*.

Alexej Gan vydal roku 1922 knihu *Konstruktivismus*, teoretické zásady konstruktivismu formuloval rovněž Mojsejev. Jakovlevič Ginzburg už v roce 1923 spolu s Vesninem vyprojektoval pro Moskvu vzorový konstruktivistický *Palác práce*. V Ganově knize se objevují nejprve hesla: „*Umění je mrtvé, nebezpečné jako náboženství, útěk ze světa... Dejte nám pokoj se spekulativní činností (malováním obrazů) a dovolte nám přenést zdravé základy umění – barvu, linii, materiály a tvary – do oblasti skutečnosti, na praktickou konstrukci!*“ Pojem krystalizoval v díle a výrocích Vladimíra Majakovského a později v článcích, které v časopise *Lef* uveřejnili teoretici Osip Brik a Boris Kušner. Ke konstruktivismu se hlásil i Vsevolod Mejerchold v tzv. ‘biome-



Étienne Béothy, *Zlatá série*, 1919

*chanické'* teorii divadla. Hlavní ideou konstruktivismu bylo nahradit styl technikou: „Věčná tvorba objektu má nahradit uměleckou skladbu. Objekt má být pojednán jako celek; nesmí být zastoupen žádný poznatelný styl, nýbrž musí být představen výlučně produkt průmyslového řádu, jako například vagon nebo letadlo. Konstruktivismus znamená ryze technické mistrovství a sestavu materiálů podle tří principů: 1. tektoniky (tvůrčího aktu), 2. faktury (povrchové úpravy), 3. konstrukce.

V první polovině dvacátých let navrhovali produktivisté vše – od typografických úprav tiskovin přes nábytek a keramiku až po oděvnictví. Olga Rozanovová, Gustav Klutis, Georgij Jakulov a El Lisickij aplikovali abstraktní tvary na průmyslové výrobky. Olga Popovová, Jakulov a Stěpanovová navrhovali vzory na textilie, Lisickij i Rodčenko vynikli v typografii, výstavnictví a fotografii. První konstruktivistickou typografií představuje patrně obálka druhého čísla časopisu *Lef* z roku 1923 s básní Vladimíra Majakovského, fotomontáží a konstruovanými písmeny od Alexandra Rodčenko.

Entuziasmus, s jakým se konstruktivističtí umělci dávali do služby Sovětského svazu, ve většině případů velmi brzy ochabl. Jednoho dne bylo zřejmé, že těžko srozumitelné umělecké experimenty už nebyly žádoucí, ba jako *buržoazní* byly přímo odmítány. Osobitě tvůrčí práce umělců byly pod záminkou potřebné praktické činnosti soustředovány do kulturních institucí. Jednotliví umělci přerušili svou individuální uměleckou produkci a obrátili se k pochybným užitkovým pracím. To platí ve vysoké míře o Rodčenkovi, který svou činnost přenesl postupně na fotografické a grafické práce. Byla-li dále rozvíjena vlastní umělecká práce za zády příslušného lidového komisaře, pak to byla často otázka občanské odvahy.

Konstruktivismus se stal na Západě ve dvacátých a raných třicátých letech v mnoha směrech nejvýznamnější možností racionální tvorby. Prvními impulzy byly v únoru roku 1923 diskuse skupiny konstruktivistů v Berlíně, kterých se zúčastnili Naum Gabo a Antoine Pevsner, ale také László Moholy-Nagy a László Péri, který přišel po porážce maďarské republiky rad přes Vídeň do Berlína. V té době se Péri zabýval abstrahujícími studiiemi prostoru. Malba *Pokoje* (Konstrukce prostoru) *Zimmer* (Raumkonstruktion, 1921/1922), ukazuje konstelaci z monochromních geometrických barevných polí. Hrany ploch ubíhají perspektivně do obrazové hloubky a vyvolávají iluzi obrazového prostoru pokoje s naznačenými předměty zařízení. Protože průběh hran neústí centrálně perspektivně do jednoho úběžníku, jsou současně zobrazeny náhled i frontální pohledy a hranami vymezený mnohoúhelník dodatečně dotváří prostorovou dimenzi vyobrazení. S tímto *Pokojem* (Konstrukcí prostoru) Péri narušil pravoúhlý formát obrazu a opustil hranice tabulového obrazu. Další radikální rozšíření obrazu představuje utváření prostoru pro *Große Berliner Kunstausstellung* roku 1923, pro kterou Péri koncipoval tři asymetrické, černo-červené formy. Už ve fázi návrhu předvídal zcela určité umístění těchto forem, které plánoval zavěsit na zeď. Měly mít výšku sedm metrů a šířku sedmáct metrů. Odlišily buď do betonu, nebo vyřezány ze dřeva měly být proraženy pravoúh-



Konstantin Vjalov, **Konstrukce**, 1919

lým portálem. Byla to prostorová plastika, která měla být vázána bezpodmínečně na určité místo určité architektury.

László Moholy-Nagy studoval v Budapešti práva; teprve v lazaretu během první světové války začal kreslit. Už roku 1919 odešel do Berlína. Tam se začal intenzivně zabývat konstruktivismem, zejména dílem Kasimira Maleviče a El Lisického. R. 1923 byl povolán na Bauhaus do Výmaru. Moholy-Nagy byl umělecky aktivní v mnoha oblastech, experimentoval s novými technikami ve fotografii a ve filmu, vytvářel světelné stroje a pohyblivé objekty. Slavnými se staly jeho *Telefon-Bilder*, provedené podle telefonických návodů. Obraz *Grauschwarz-Blau* (Šedá-černá-modrá, 1920) patří do skupiny koláží, které Moholy-Nagyemu sloužily k tomu, aby vyzkoušel kresby a malby v podobě skic. Z bližšího pohledu pojednání ukazují, že barevné pruhy nejsou ani kresleny,

aní malovány, nýbrž jsou většinou vytvořeny z papíru nebo z fólie, které se dají snadno posunovat sem a tam na nosiči obrazu a lze je označit za konstrukce. Od roku 1921 se Moholy-Nagy zabýval problémem světla v malířství a s tím spojeným transparentním působením barvy a světelnými plastikami. V roce 1923 vytvořená malba *Auf weißem Grund* (Na bílém podkladu) se stala prvkem jeho nového *Licht Malerei* (Malířství světla), objasnila dynamizaci a světelnou transparenci, zatímco dřívější koláže sledovaly zcela ryzi geometricko-lineární konstrukci. Problémy světla řešil v mimořádně úspěšných kinetických plastikách, jakými byl např. *Modulátor světla – prostoru* (1922-1930), konstruktivistické skulptury vytvářel z moderních materiálů, oceli, niklu, plexiskla, *Nickel Konstruktion* (1921).

Vedle Moholy-Nagye a Périho vynikl další Maďar v konstruktivistické plastice, a to Étienne Béothey, který odešel roku 1925 do Paříže. Vypracoval se v perfektního konstruktéra, který navázal na požadavky bratří Pevsnerů vyhlášené v jejich *Realistickém manifestu*. Ostatně v Paříži žil v neustálém kontaktu s Gabem a Pevsnerem a s nimi také vstoupil do skupiny *Abstraction Création*. Od roku 1919 zpracovával *Zlatou sérii* (*Serie d'Or*) s cílem rozvíjet umění dále na základě matematického způsobu myšlení. V této řadě vznikly také bronzové plastiky *La Serie d'Or* nebo *Aranyisor* (1919) a teprve v roce 1957 realizovaná *Hierarchie*. Jsou to uskupení vertikálně postavených, mírně rytmicky vzhůru směřujících přímek, konstelací, které bazírují na zlatém řezu jako ideálním měřítku pro harmonické proporce a váhy. Přírodovědně objektivní založení umění jako protipólu k intuitivně tvořené kompozici dovoluje označit Béotheyho za průkopníka konkrétního umění.

K vývoji konstruktivismu přispěli, vedle jednotlivých Rusů, Maďarů (László Moholy-Nagy, Alexander Bortnyik, Lajos Kassák, Etienne Béothey, László Péri) rovněž Poláci, především *Skupina konstruktivistů* kolem časopisu *Blok*. Vedle Strzemińského tam patří jeho manželka Katarzyna Kobra, snad nejsobitější tvůrčí osobnost. Její *Prostorové kompozice*, vystavěné z ohraněných nebo ohnutých plechů, většinou barevně pojednaných, jdou ve své přísnosti a chladu (nebo lépe řečeno jasnosti) daleko nad kubofuturistické experimenty Rusů v rovině reliéfu jako prostorových plastik. Tyto kompozice mají důrazné architektonické, prostorové plastické kvality překvapivě modernity. Kdyby byly provedeny ve velkých prostorových rozměrech, mohly by být v moderních městech koncipovány jako městská nebo průmyslová architektura nebo inteligentní haly pro různé společenské produkce a potřeby městské komunity. Plastické ideje Tatlinovy a Rodčenkovy působily dále, např. ještě i na tzv. mobilní prostorové konstrukce Georgese Rickeye, které stojí někde mezi pracemi Kobra, prostorově plastickými experimenty Moholy-Nagye na Bauhausu a plastickými experimenty Georgese Vantongerloa. Najdeme mezi nimi četné vztahy a shody. Z těchto různých předpracování obdrželi v poválečné době podněty k vlastním plastickým experimentům osobnosti, jakými byl např. Max Bill.

Po odchodu Gaba, Pevsnera a Lisického do Německa a do Francie stal se konstruktivismus západoevropským hnutím. V Düsseldorfu se konal roku 1922 konstruktivistický kongres, ve Výmaru konstruktivistický Dada-kongres.

Po roce 1923 se slily ideje konstruktivismu s nizozemským paralelním hnutím De Stijl a rozvinul se do internacionálního stylu, který pak zastupoval především Bauhaus. Velký význam pro mezinárodní rozšíření konstruktivistických idejí ve výtvarném umění mělo umělecké a publicistické působení Ela Lisického, Thea van Doesburga a umělců Bauhausu, kteří od dvacátých let zaváděli konstruktivistické formy do architektury a designu. S rozpadem holandského De Stijlu kolem Pieta Mondriana a Thea van Doesburga a s ukončením činnosti Bauhausu v Německu se rozložil matematicko-technický a na tvorbu prostoru zaměřený směr konstruktivismu, aby v dalším období působil v podobě jeho různých odnoží, například funkcionalismu, elementarismu, racionalismu apod. Po druhé světové válce se ke konstruktivistickým tendencím hlásil op-art, kinetické umění, minimal art a další umělecké směry.

---

## Jan Macků: Zkratky

Podstatou zkratky je snaha říci pravdu dřív, než nám vezmou slovo.

Odsuzoval pozici síly, ale skláněl se před silou pozice.

Sebekritika je forma samoobsluhy, která se u nás neujala.

Nedávejte za nikoho ruku do ohně. Posudkový lékař vám to neuzná.

*Citováno z časopisu Plamen  
roč. 1964, č. 5, s. 109*