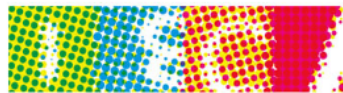


MOVEMENT AS A MESSAGE



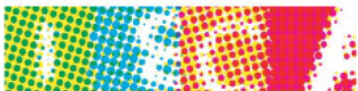
INTERNATIONAL TRIENNALE
OF CONTEMPORARY ART
NATIONAL GALLERY IN PRAGUE



MOVIMENTO COME MESSAGGIO
POHYB JAKO POSELSTVÍ
MEZINÁRODNÍ TRIENÁLE SOUČASNÉHO UMĚNÍ
TRIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE CONTEMPORANEA
GALLERIA NAZIONALE DI PRAGA / NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE



VERSO L'ARTE EDIZIONI
DUEMILAOTTO



INTERNATIONAL TRIENNALE OF CONTEMPORARY ART 2008 – National Gallery in Prague

MOVEMENT AS A MESSAGE

June 3 – September 14, 2008 – Veletržní palác, Dukelských hrdinů 47, Praha 7

The International Triennale of Contemporary Art 2008 is held under the auspices of Václav Klaus, President of the Czech Republic, and Pavel Bém, Lord Mayor of the Capital City of Prague.

MEZINÁRODNÍ TRIENÁLE SOUČASNÉHO UMĚNÍ 2008 – Národní galerie v Praze

POHYB JAKO POSLÁNÍ

3. června – 14. září 2008 – Veletržní palác, Dukelských hrdinů 47, Praha 7

Mezinárodní trienále současného umění se koná pod záštitou prezidenta České republiky Václava Klause a primátora hlavního města Prahy Pavla Béma.

www.ngprague.cz

TRIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE CONTEMPORANEA 2008 – Galleria Nazionale di Praga

MOVIMENTO COME MESSAGGIO

3 giugno - 14 settembre 2008 – Veletržní palác, Dukelských hrdinů 47, Praha 7

La Triennale Internazionale d'Arte Contemporanea 2008 sotto l'alto patrocinio di Václav Klaus, Presidente della Repubblica Ceca e Pavel Bém Sindaco della città di Praga.

CURATED BY Giovanna Barbero - Giovanni Granzotto - Pavel Kolíbal - Olga Uhrová - Jiří Valoch - Tomáš Vlček

CONCEIVED AND REALIZED BY National Gallery in Prague

IN COOPERATION WITH I.N.A.C. - Studio GR

SECRETARY'S OFFICE AND INFORMATION Veletržní palác, Dukelských hrdinů 47, 170 00 Praha 7

Tel.: +420 224 301 122; e-mail: info.smsu@ngprague.cz; www.ngprague.cz

ORGANIZATION National Gallery in Prague, General Director Milan Knížák, Headcurator of CMCA: Tomáš Vlček

ITCA - Světlana Michajlová

PRESS OFFICE - Marcela Hančilová Tel.: +420 224 301 122; e-mail: info.smsu@ngprague.cz

TEXTS BY Giovanna Barbero - Elena Forin - Giovanni Granzotto - Jiří Valoch - Anselmo Villata - Tomáš Vlček

TRANSLATIONS ITALIAN AND CZECH: Tereza Siegllová, (Prague); ITALIAN/ENGLISH: Valentina Ciarelli, (Roma), CZECH/ENGLISH: Barbora Štefanová (Prague)

COORDINATOR Tereza Siegllová

INSURANCE The Sea Insurance Company limited - RSA GROUP

PHOTOS Archivio Biasi, Maurizio Elia, Carlo Gaffoglio, Archivio Landi, Archivio Studio GR, Archivio Verso l'Arte, Galleria Valmore

EDITED BY Verso l'Arte Edizioni - Via A. Gramsci, 34 - 00197 Roma - edizioni@versolarte.it

GRAPHIC DESIGN, EDITORIAL COORDINATION AND REALIZATION Verso l'Arte Edizioni - Via Roma, 1 - 15020 Cerrina (AL)

Tel. + 39 0142.946002 - Fax + 39 0142.946907 - versolarte@versolarte.it

PUBLISHED IN THE MONTH OF MAI 2008 Litograf, Rosta (Torino - Italy)

GENERAL DISTRIBUTOR LibroCo Italia - Via Borromeo, 48 - 50026 San Casciano V.P. (FI)

Tel. + 39 055.8228461 - Fax + 39 055.8228462 libroco@libroco.it - www.libroco.it

GRAPHIC LAYOUT AND DESIGN Nora Procházková and Mariacristina Frigero

A SPECIAL THANK TO Daniela Formento (*Chief Executive Officer, Councillorship responsible for Culture of the Region of Piedmont*)
Umberto Rinaldi (*Director of the Italian Cultural Institute in Prague*)

A THANK TO: Cinzia Bolognesi, Antonio Cangini, Danilo, Andrea e Stefano De Filippo, Maria Lucia Fabio, Marcello Forin, Federico Granzotto, Ugo Granzotto, Renzo Limana, Antonio, Fiorenzo, Gaspare e Giancarlo Lucchetta, Massimo Mazzavillani, Gianluca Rinaldi, Valmore Zordan



národní galerie

w Praze



SBÍRKY UMĚNÍ 19., 20. a 21. STOLETÍ

OTVĚŘENO DENNĚ
KROKEM POKROKŮ
19. - 18.

Materiál chráněn autorským právom

CONTENTS / OBSAH / SOMMARIO

| | | | |
|---|----------|---|----------|
| ■ Movement as a Message - TOMÁŠ VLČEK | PAG. 11 | ■ Alberto Biasi - GIOVANNI GRANZOTTO | PAG. 124 |
| ■ Pohyb jako poselství - TOMÁŠ VLČEK | PAG. 12 | ■ Alberto Biasi - GIOVANNI GRANZOTTO | PAG. 125 |
| ■ Movimento come messaggio - TOMÁŠ VLČEK | PAG. 12 | ■ Alberto Biasi - GIOVANNI GRANZOTTO | PAG. 125 |
| ■ Foreword - ANSELMO VILLATA | PAG. 13 | ■ Works / Dila / Opere | PAG. 127 |
| ■ Úvod - ANSELMO VILLATA | PAG. 15 | ■ Alberto Biasi | PAG. 128 |
| ■ Introduzione - ANSELMO VILLATA | PAG. 15 | | |
| ■ Movement as Message. Some Seminal Examples from the History of Czechoslovak Fine Arts - Jiří VALOCH | PAG. 17 | ■ Space, time and movement. In other words, kinetic art - GIOVANNA BARBERO | PAG. 141 |
| ■ Pohyb jako poselství několik nejzávažnějších příkladů z československého výtvarného umění - Jiří VALOCH | PAG. 24 | ■ Prostor, čas, pohyb aneb kinetismus - GIOVANNA BARBERO | PAG. 149 |
| ■ Il movimento come messaggio. Alcuni esempi di rilievo nell'arte figurativa cecoslovacca - Jiří VALOCH | PAG. 24 | ■ Spazio, tempo, movimento, ossia cinetismo GIOVANNA BARBERO | PAG. 149 |
| ■ Works / Dila / Opere | PAG. 35 | ■ The machines delivering an aesthetic charge ELENA FORIN | PAG. 161 |
| ■ Hugo Demartini | PAG. 36 | ■ Stroje osvobozující estetický náboj ELENA FORIN | PAG. 163 |
| ■ Milan Dobeš | PAG. 44 | ■ Le macchine liberatrici di una carica estetica ELENA FORIN | PAG. 163 |
| ■ Viktor Hulík | PAG. 52 | | |
| ■ Radoslav Kratina | PAG. 60 | ■ Works / Dila / Opere | PAG. 167 |
| ■ Stanislav Zippe | PAG. 68 | ■ Getulio Alviani | PAG. 168 |
| | | ■ Giovanni Anceschi | PAG. 170 |
| ■ A few witnesses of programmed Art between yesterday and today - GIOVANNI GRANZOTTO | PAG. 77 | ■ Davide Boriani | PAG. 172 |
| ■ Několik příkladů programovaného umění včera a dnes - GIOVANNI GRANZOTTO | PAG. 81 | ■ Ennio Chiggio | PAG. 174 |
| ■ Alcune testimonianze di arte programmata ieri e oggi - GIOVANNI GRANZOTTO | PAG. 81 | ■ Gianni Colombo | PAG. 174 |
| | | ■ Toni Costa | PAG. 178 |
| ■ Works / Dila / Opere | PAG. 87 | ■ Hugo Demarco | PAG. 180 |
| ■ Franco Costalonga | PAG. 88 | ■ Gabriele Devecchi | PAG. 182 |
| ■ Ferruccio Gard | PAG. 94 | ■ Horacio Garcia Rossi | PAG. 184 |
| ■ Edoardo Landi | PAG. 100 | ■ Edoardo Landi | PAG. 188 |
| ■ Ben Ormenese | PAG. 106 | ■ Julio Le Parc | PAG. 190 |
| ■ Claudio Rotta Loria | PAG. 112 | ■ Enzo Mari | PAG. 194 |
| ■ Jorrit Tornquist | PAG. 112 | ■ Manfredo Massironi | PAG. 195 |
| | | ■ François Morellet | PAG. 198 |
| | | ■ Bruno Munari | PAG. 200 |
| | | ■ Francisco Sobrino | PAG. 204 |
| | | ■ Joël Stein | PAG. 208 |
| | | ■ Grazia Varisco | PAG. 211 |
| | | ■ Jean Pierre Yvaral | PAG. 213 |

MOVEMENT AS A MESSAGE

Two primary impulses gave rise to the idea of holding an exhibition of kinetic art as part of the International Triennale of Contemporary Art at the National Gallery in Prague: the first one of these was general in nature. The significance of kinetic art is far greater than is evidenced by contemporary presentations or critical reflection. A proper understanding is still lacking regarding the metamorphosis of the fine arts as such which became opened up precisely due to the contributions of kinetism to a form of communication which addresses not only the spatial but also the temporal category of perception. Though the reflection of space and movement through time forms part of the very foundations of European thought, its historical constants and stereotypes have preferred the stability of images to such a degree that we have thus far failed to fully appreciate the qualities of visual art rooted in a sense of time. We continue to perceive kinetic art more as one of the branches of geometric abstraction than as an expression of fundamental transformation regarding its own form and language. Though kinetic art formed a connecting line between technology and perception, this was no longer bound to any particular mechanism or to the repetition of a sequence of visual perceptions, but became instead open to the polarities of a singular event through the use of emerging technologies, and the endlessly metamorphosing continuum of possibilities that resulted. It is in this respect that kinetic art remains even today most open to the future. When revisiting its history, we must not forget those works which were created behind the Iron Curtain, without any hope of achieving a broader response through international critical attention. The second reason for featuring the exhibition of kinetic art as part of the International Triennale of Contemporary Art was more specific: to open a broader horizon for the perception of kinetism as a seminal phenomenon which found resonance not only in the cultures of the free West, but also in alternative expressions in the totalitarian East. Both branches must today be understood in the context of a common European culture, characterized both by tendencies contributing to its unification, and the understanding and assertion of different paths in creative thought.

| 11

TOMÁŠ VLČEK

Director of the Collection of Modern and Contemporary Art
of the National gallery in Prague

K myšlence uspořádat výstavu kinetického umění v rámci Mezinárodního trienále současného umění Národní galerie v Praze vedly především dva důvody. První důvod je obecný: Význam kinetického umění je totiž daleko větší než jeho současné prezentace a kritické reflexe. Stále nám uniká pochopení změny výtvarného umění, které se s kinetismem otevřelo do komunikace patřící nejen do prostorových, ale i časových kategorií vnímání. I když reflexe prostoru a pohybu v čase náleží k základům evropského myšlení, jeho historické konstanty a stereotypy upřednostňují stabilitu obrazů do té míry, že se nám dosud nedaří docenit kvality výtvarného umění vázaného na čas. Pořád ještě vnímáme kinetické umění více jako jednu z odnoží geometrické abstrakce než jako projev zásadních proměn jejího výrazu. Kinetické umění našlo spojnicu mezi technikou a percepcí; ta už dnes není vázána na techniku opakující sled vizuálních vjemů, ale s novými technologiemi se otevírá do polarit jedinečnosti události a nekonečně proměnlivého kontinua možností. Právě zde se kinetické umění dnes nejvíce otevírá do budoucnosti. Při dnešním ověřování jeho osudu nemůžeme zapomínat na díla, která dříve vznikala za železnou oponou, bez naděje na pozornost ze strany mezinárodní výtvarné kritiky. Druhým důvodem zařazení výstavy kinetického umění v rámci Mezinárodního trienále současného umění je tedy otevření širšího horizontu ke vnímání kinetismu jako významného jevu, který se neuplatnil jen v kultuře svobodného Západu, ale také v alternativních projevech totalitního Východu. Obě větve je dnes třeba chápat ve společné evropské kultuře charakteristické jak tendencemi přispívajícími k unifikaci, tak i k pochopení a uplatnění odlišností cest tvůrčího myšlení.

TOMÁŠ VLČEK

Ředitel Sbirky moderního a současného umění
Národní galerie v Praze

All'idea di organizzare una mostra sul cinetismo nell'ambito della Triennale internazionale di arte moderna organizzata dalla Galleria Nazionale di Praga, conducono principalmente due motivi. Il primo è un motivo universale. L'importanza del cinetismo è di gran lunga maggiore rispetto alle sue presentazioni recenti e alle attenzioni critiche che ha ricevuto. Continuamente ci sfugge la comprensione del cambiamento delle arti figurative, che tramite il cinetismo si sono aperte alla comunicazione riguardante non solo le categorie percettive spaziali, ma anche quelle temporali. Nonostante la riflessione sullo spazio e sul movimento nel tempo faccia parte delle basi del pensiero europeo, le costanti storiche e gli stereotipi preferiscono la stabilità delle immagini a tal punto, che tuttora non riusciamo ad apprezzare pienamente le qualità dell'arte figurativa legata al tempo. Tuttora percepiamo il cinetismo più come una propaggine dell'arte geometrica astratta, che come una manifestazione autonoma di quei cambiamenti fondamentali che ne determinano l'espressione. L'arte cinetica ha trovato una linea di congiunzione tra la tecnica e la percezione, linea che oggi non è più limitata dalla tecnica che ripete la sequela delle percezioni visuali, giacché con le nuove tecnologie si è aperta alle polarità dell'unicità dell'avvenimento e di un continuum infinitamente variabile di possibilità espressive. Oggi, proprio a partire da questo punto, il cinetismo si apre di più al futuro. In occasione della presente verifica della sua sorte, non dobbiamo dimenticare le opere nate, senza la speranza di ricevere attenzione da parte della critica internazionale, dietro la cortina di ferro. Il secondo motivo, che vede la mostra sul cinetismo inserita nell'ambito della Triennale internazionale dell'arte moderna, è quindi l'apertura di un orizzonte più ampio per la ricezione del cinetismo come fenomeno significativo, che non si è affermato solo nella cultura dell'Occidente libero, ma anche nelle espressioni alternative dell'Oriente totalitario. Oggi entrambi i rami vanno compresi all'interno della cultura europea comune, caratterizzata non solo dalle tendenze che mirano all'unificazione, ma anche dalla comprensione e affermazione delle diversità dei percorsi del pensiero creativo.

TOMÁŠ VLČEK

Direttore della Collezione d'Arte Moderna e Contemporanea
della Galleria Nazionale di Praga

FOREWORD

It is obvious that any change occurs in time as a progressive evolution based upon previous experiences, studies and researches and the same happens in the world of art. However, there are particular reference points which help determine the historical moments and mark the passage from one epoch to another.

The second half of the 20th century is the witness of a radical upheaval of the Western culture and in the artistic field the kinetic art represents one of the most outstanding moments.

In particular, there are two specific events which mark an awareness of such changes and the officialization of the new aesthetic and research trends breaking with the tradition. One of them occurred in Zagreb (Croatia), on the occasion of the exhibition entitled "Nove tendencije" ("New Trend") held in 1961; in this framework it takes the form of an essential moment to look at as a foundation of the subsequently occurred evolution, mainly for the characteristics of the exhibition which had allowed the meeting and coexistence of international cultures, with the participation of artists proceeding from every part of Europe and worldwide and, in spite of this, with the same ideals and even the same achievements in terms of results. Another one is recognized in the exhibition entitled "Programmed Art. Kinetic Art, multiplied works, open work" held at Ivrea (Western Italy) in 1962, wished for by Adriano Olivetti, a sagacious industrialist and patron of the arts, along with Umberto Eco, a theoretician of the new trends; the exhibition gathered the works of those who are today considered as the main representatives of the movement, although at that time they certainly aroused curiosity, surprise and often also perplexity.

Today, just approximately fifty years later, time and history have already exercised their distilling effect on those events which characterized the sudden and radical change in society, production and culture. Industrial revolution, economic boom, technological conquests, consumerism, media impositions and communication have changed everybody's face - besides their modus vivendi - at all social levels, reviving from annihilating historical periods and the destruction of people, goods, intelligences caused by the two great wartimes of the last century.

At this time, art, which is never alien to any unrest, goes through a phase of bursting energy which reveals itself in two souls at the same time: the one of the need for free and individual expression and the other one, apparently opposed, of the need for unions in groups in order to provide more strength and unitary voice to the new researches aimed at giving a scientific value to the new creative manner.

Today, we tend to consider the effects and results deriving from the revolutions of the fifties and sixties, while going over some phases, through the documents which have reached us, we can perceive the real climate and sometimes also the ordeal suffered by the artistic class of that time. Groups which formed and broke up, conventions intensely attended by the main artists and theoreticians, art galleries as coteries, patron industrialists capable of realizing that a wider spreading of culture would generate a better society.

The geographic area surrounding the Alps was the scene where the highest concentration of such revolutionary phenomena took place, in particular as regards the kinetic trend, where most groups rose and where a larger number of exhibition activities were held by this avant-garde which then succeeded in upsetting and changing the way of meaning art although afterwards this occurred in different directions. Today, there are a large number of artists all over the world we can define as kinetic.

In the exhibition held at the National Gallery in Prague, the exemplification is achieved through works

by Czech, Italian, French (by origin or adoption) and Spanish historical masters and members belonging to different generations. This contributes to propose once again the universality of an artistic expression already born with this character, essentially originating from its tie with the scientific and technological progress. Thanks to its peculiarities and ideals, this art fits by full right into the structures of contemporary society.

This was also one of the goals most pursued by the young artists of the sixties, i.e. making everyone involved in art, every person of all social classes or ethnic groups, without distinctions, pulling down both the elitist and economic barriers.

Tracking on the same steps the path beaten fifty years ago, with an intense series of exhibitions in the different European capitals and cities, we mean to render justice to the work of these artists, to their engagement which is both aesthetic and ethic aiming at improving man's life, at supporting the social and scientific progress and unifying cultures, peoples and nations towards a common future of civilization.

ANSELMO VILLATA

President of the National Institute of Contemporary Art

Je zřejmé, že každá změna nastane v čase jako postupný vývoj založený na předchozích zkušenostech, studiích a výzkumech, a stejným způsobem se tomu děje i v umění. Na druhou stranu ale existují určité orientační body, které pomáhají stanovit historické momenty a vymezit přechody z jedné epochy do další.

Druhá polovina 20. století byla svědkem radikálního obratu západní kultury – v umění představuje kinetismus jeden z nejpodstatnějších momentů.

Především dvě události v sobě nesou uvědomění si takových změn a zoficiálnění nových estetických tendencí a zkoumání v jasném rozporu s tradicí. Jednou je konání výstavy Nove tendencije v roce 1961 v chorvatském Záhřebu: ta v daném panoramatu tvoří podstatný moment, který bychom měli vnímat jako základ dalšího vývoje, zejména díky samotným charakteristikám výstavy, která umožnila setkání a soužití mezinárodních kultur. Zúčastnili se jí umělci pocházející ze všech koutů Evropy a světa, kteří i přesto sdíleli tytéž ideály a dokonce dosáhli podobných výsledků. Za druhou událost je považována výstava Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta (Programované umění. Kinetické umění, multiplikovaná díla, otevřené dílo), která se konala v západoitalském městě Ivrea v roce 1962 a na jejíž organizaci se vedle Adriana Olivettiho, prozíravého průmyslníka a mecenáše umění, podílel i Umberto Eco, teoretik nových tendencí. Výstava shromáždila díla umělců, kteří jsou sice dnes považováni za největší představitele hnutí, ale v té době jistě vzbuzovali spíše zvědavost, překvapení a často i zmatený údiv.

Dnes po pouhých zhruba padesáti letech už čas i historie provedly své a svým sítem nechaly projít ty události, které byly pro náhlou a radikální změnu společnosti, výroby či kultury charakteristické. Průmyslová revoluce, ekonomický boom, technologické výtobytky, konzumní způsob života, normativní vliv masmédií a komunikace změnily nejen tvář, ale i životní styl (každého člověka, na jakékoli sociální úrovni), který znovu povstal z pustošivých historických epoch a z destrukce lidí, majetků i inteligence ve dvou velkých válečných událostech minulého století v Evropě.

Umění, kterému nikdy nebylo cizí jakékoli vření a kvas, dosáhlo v této chvíli překypující energie, která se projevila dvěma hybnými silami: tou první byla potřeba svobodného a individuálního výrazu, tou druhou byla zdánlivě protikladná potřeba spojení do skupin, aby nová hledání, která mají za cíl dát novému způsobu tvorby vědec-

È evidente che ogni mutamento avviene nel tempo quale progressiva evoluzione basata su esperienze precedenti, studi e ricerche e altrettanto si verifica nel mondo dell'arte. Ci sono, però, particolari punti di riferimento che aiutano a determinare i momenti storici e a scandire i passaggi da un'epoca ad un'altra.

La seconda metà del Novecento è testimone di un radicale rivolgimento della cultura occidentale e in arte il cinetismo rappresenta uno dei momenti più determinanti.

Due in particolare sono gli eventi che segnano una presa di coscienza di tali cambiamenti e l'ufficializzazione delle nuove tendenze estetiche e di ricerca in netta rottura con la tradizione. Uno è avvenuto a Zagabria (Croazia), con la mostra "Nove tendencije" del 1961; esso si configura in tale panorama quale momento essenziale a cui guardare come fondamento dell'evoluzione successivamente avvenuta, soprattutto per le caratteristiche stesse dell'esposizione che aveva consentito l'incontro e la convivenza di culture internazionali, con la partecipazione di artisti provenienti da ogni parte d'Europa e del mondo e, ciò nonostante, con gli stessi ideali e persino lo stesso conseguimento dei risultati. Un altro è riconosciuto nella mostra "Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta", ad Ivrea (Italia occidentale) del 1962, voluta da Adriano Olivetti avveduto industriale e mecenate dell'arte, assieme a Umberto Eco, teorico delle nuove tendenze; la mostra raggruppava le opere di quelli che oggi sono considerati i maggiori esponenti del movimento, ma che all'epoca destavano certamente curiosità, sorpresa e, spesso, perplessità.

Oggi, dopo soli circa cinquant'anni, tempo e storia hanno già esercitato il loro effetto distillante su quegli eventi che caratterizzarono il repentino e radicale mutamento della società, della produzione, della cultura. Rivoluzione industriale, boom economico, conquiste tecnologiche, consumismo, imposizioni massmediatiche, comunicazione, hanno cambiato il volto, nonché il modus vivendi, di ognuno, ad ogni livello sociale, risorgente da periodi storici annichilenti e dalla distruzione, di persone, beni, intelligenze, dei due grandi eventi bellici del secolo scorso in Europa.

L'arte, mai estranea a qualsiasi fermento, registra in questo momento una prorompente energia che si manifesta, contemporaneamente, in due anime: quella dell'esigenza di espressione libera, individuale e quell'altra, apparentemente opposta, della necessità di unioni in gruppi per dare maggiore forza e voce univoca alle nuove ricerche, dirette a dare un valore scientifico al nuovo modo creativo.

kou hodnotu, nabyla větší sílu a jednoznačnější hlas. Dnes máme tendenci brát v úvahu pouze výsledky a důsledky dané převratnými změnami padesátých a šedesátých let, zatímco kdybychom prošli některá období skrze dokumenty, jež se nám dochovaly, pochopili bychom skutečné klima a často i trápení umělecké třídy té doby. Skupiny, které se vytvářely a rozpadaly, symposia a sjezdy navštěvované těmi největšími umělci a teoretiky, galerie umění koncipované jako umělecké skupiny, průmysloví mecenáši, schopní pochopit, že větší rozšíření kultury se bude významně podílet na vzniku lepší společnosti.

Oblast přilehlá k Alpám se stala divadlem, kde se odehrálo nejvíce takových kvasů a vření, zejména v rámci kinetického směřování se právě tady zrodilo nejvíce skupin a soustředila se sem intenzivní výstavní činnost této avantgardy, která tehdy otrásla způsobem chápání umění a změnila ho, i když v různých směrech.

Dnes je na celém světě mnoho umělců, jež můžeme označit za kinetické tvůrce.

Výstava v Národní galerii v Praze toto hnutí představí jak skrze díla mistrů zakladatelů, tak skrze české, italské, francouzské (jak původem, tak působností) a španělské představitele různých generací. Tím znovu nabízíme univerzalitu uměleckého výrazu, který se s tímto univerzálním charakterem již narodil, což je dáno zejména jeho sepletem s vědeckým a technologickým pokrokem. Je to umění, jež se díky své svébytnosti a svým ideálům má plné právo zařadit do struktur současné společnosti.

Jedním z převládajících cílů mladých umělců šedesátých let minulého století bylo také to, aby byl každý, opravdu každý člověk bez rozdílu účasten na umění a aby padly jak sociální, tak ekonomické i etnické bariéry.

Tím, že se množstvím výstav v různých městech Evropy znovu vrácíme stejnými kroky k cestě nastoupené před padesáti lety, zamýšlíme plně ocenit práci těchto umělců, jejich estetické i etické nasazení, jímž se snažili zlepšit život člověka, podporovat společenský i vědecký pokrok a spojovat kultury, lidi i národy na společné cesty ke kulturní budoucnosti.

ANSELMO VILLATA

Prezident Národního institutu současného umění I.N.A.C.

Oggi si tende a considerare gli effetti e i risultati derivati dai rivolgimenti di quegli anni Cinquanta e Sessanta, mentre nel ripercorrere alcune fasi, attraverso i documenti pervenutici, si percepisce il reale clima e a volte il tormento della classe artistica dell'epoca. Gruppi che si formavano e si scioglievano, convegni frequentatissimi dai maggiori artisti e teorici, gallerie d'arte come cenacoli, industriali mecenati, capaci di capire che una maggiore divulgazione della cultura avrebbe generato una società migliore.

La zona geografica circostante le Alpi fu teatro che vide la maggiore concentrazione di tali fermenti, in particolare della tendenza cinetica, dove sorsero più gruppi e dove avvennero più numerose le attività espositive di questa avanguardia che, allora, sconvolse e cambiò il modo di intendere l'arte se pure, successivamente, in diverse direzioni.

Oggi sono tanti in tutto il mondo gli artisti che si possono definire cinetici.

Nella mostra presso la Galleria Nazionale di Praga, l'esemplificazione avviene attraverso le opere di maestri storici e con esponenti di diverse generazioni cechi, italiani, francesi (di origine o di adozione), spagnoli. Con ciò si ripropone l'universalità di un'espressione artistica già nata con tale carattere, soprattutto dato dal suo legame con il progresso scientifico e tecnologico. Un'arte, questa, che per le sue peculiarità e i suoi ideali ha il pieno diritto di inserirsi nelle strutture della società contemporanea.

Tale era anche uno degli obiettivi preponderanti dei giovani artisti degli anni Sessanta del secolo scorso, quello di rendere ognuno partecipe dell'arte, ogni persona, senza distinzioni, di abbattere le barriere sia sociali che economiche che etniche.

Ripercorrendo sugli stessi passi il cammino intrapreso cinquant'anni fa, con una intensa serie di mostre nelle diverse capitali e città europee, si intende rendere giustizia al lavoro di questi artisti, al loro impegno che è sia estetico che etico, teso a migliorare la vita dell'uomo e a sostenere il progresso sociale e scientifico, a unificare culture, popoli e nazioni verso un comune futuro di civiltà.

ANSELMO VILLATA

Presidente Istituto Nazionale d'Arte Contemporanea

MOVEMENT AS MESSAGE

SOME SEMINAL EXAMPLES FROM THE HISTORY OF CZECHOSLOVAK FINE ARTS

BY JIŘÍ VALOCH

Movement was one of the great discoveries of Modernism, a new and unique message fundamentally different from all previous modes of communication in art, both Classical and more recent. It became the carrier of a message of a wholly different type, beginning with the first attempts to convey it at the very dawn of modern art. Among the full panoply of the ways and means through which Modernism addressed its audience, movement was something unique, unbound to the traditional media of the visual arts such as painting or sculpture. It brought forth something wholly unexpected and surprising, something which in its duration in time – in several different ways – offered the viewer experiences that were impossible to realize otherwise; it made them accept time as a new quality within a work of art. By an internal logic, realizations of movement were from the start chiefly linked to purely abstract forms, and as such they in fact continue to form one of the unforgettable chapters of geometric art, always in search of new ways of communicating with the viewer, reaching out to the passive spectator and “involving them in the game”, making them – to a varying degree and in varying forms – an active participant...

Thus the concept of time, which had not been present in this form in Classical art, becomes the foremost characteristic of a work of art, and a new aspect of visual communication.

Since the 1920s, movement in various forms began to appear in works where movement itself was the message communicated by the artist to the viewer. The main difference, and the meaning of this new type of art, as well as the significance of this new creative gesture, can be most aptly demonstrated by the pioneering feat of Naum Gabo, who sets a single, perpendicular metal bar into mechanical motion by attaching it to an electric engine. It is the very simplicity of this pioneering work that shows the radical nature of the new artistic concept. There followed other works, for the most part more complex, by Gabo himself as well as a plethora of other artists, but the principle itself, in this materialization, remains the most convincing demonstration of the novelty of this fully and newly revealed question. Perhaps it should not be omitted that the range of progressive international artists who explored movement as a new aesthetic (as well as a communicational phenomenon) within the context of the avant-garde art of the 1920s and 30s includes also the Prague-based artist Zdeněk Pešánek (1896–1965). Admittedly, he was the only artist in the Czech context who consistently worked within this concept until the end of his life precisely because he was very well aware of the radical difference inherent within it, and the relevance of this type of artistic communication. We know from his correspondence that as early as 1925 he was suggesting to the main protagonist of the Prague avant-garde, Karel Teige, that he publish a book entitled *Kinetismus* with the Prague-based Odeon Publishers; the book was to include both a typology and a selection of international examples from the work of the entire range of the art scene of the day. We do not know exactly why the idea of kinetism made so little impression in the milieu of the avant-garde around the Devětsil group... The book eventually came out, thanks to the enthusiasm of Brno-based architect František Kalivoda, but not until 1941 (!).

In the 1940s and 1950s, movement as a phenomenon went virtually unexplored in Czechoslovakia, mostly due to the fact that it would scarcely comply with the political demands then placed on visual culture. At the very beginning of the 1960s, however, the situation changed, and as circumstances would have it, this occurred simultaneously with the emergence of new issues in the international art scene. Now *l'art informel*, dominant in the previous period, had already become academic for younger artists, in its excessive preference of the authorial subject and its rapid aesthetization. This situation gave rise

to artists who strove to avoid an extreme departure from l'art informel (at least in its entire scope) through a sometimes radical, sometimes more subtle suppression of the authorial role, and thus to find a way towards a more or less rational organization. This was often achieved through a deliberate use of monochrome color schemes – in a way a response to the colorful painting of some variants of l'art informel – and at the same time this pointed the way towards reduction, which over the course of the 1960s would gain in significance. The language of geometry, “protected” in the previous decade by none other than the legendary Paris gallery owner Denise René, was becoming the order of the day – sometimes these artists were presented under the aegis of Nouvelle Tendance, while another major international movement was launched under the title Zero. The wave was soon joined by leading figures in German art (Heinz Mack, Otto Piene and quickly also Günther Uecker) and a whole number of international artists, including Yves Klein and Lucio Fontana. In Italy, too, there emerged several groups oriented towards the geometric and to kinetism, while others participated in the activities of the Zero group – and a number of those artists feature in the current exhibition in Prague.

In Czechoslovakia itself, however, the situation was more complicated. Soon after the Communist seizure of power in February 1948, virtually all Modernist art was rejected and there arose instead the dictates of “Socialist Realism”, which continued to exercise an influence over a number of artists who had lost their footing during the ensuing political turmoil, which lasted more or less until the end of the 1950s, as well as shaping all exhibition policies. It was not until the success of Czechoslovak artists at the EXPO 58 in Brussels, and a number of less spectacular initiatives, that a gradual return to principles of Modernism was achieved – either through a reassessment of the original avant-garde movements and interwar tendencies, or in efforts to find a Czechoslovak parallel to the current international trends in the 1950s and a search for a local version of l'art informel... Both trends were entirely legitimate – although only a few artists among the many hundred active realized that a much more viable and up-to-date solution was to venture into experiments, as represented by both trends. Eventually in 1968 the fully differentiated and truly authentic outcome of the efforts of these Czechoslovak artists were presented in what is by now a legendary retrospective exhibition, with the symptomatic title *Nová citlivost* (New Sensitivity, held at the Brno House of the Arts, the Karlovy Vary Gallery, and Prague's Mánes Gallery, where the tanks of the occupying armies finally caught up with it...). Its chief theoretician was Jiří Padrta, while the most influential artist represented was Jiří Kolář. The exhibition also featured several artists included in the present exhibition, who were fully active during the “swinging sixties”. It hardly matters here that in fact each of these artists represented a different trend, and had a different assessment of movement as a phenomenon.

Milan Dobeš had the good fortune that during the 1960s he took part as the sole Czechoslovak participant in the truly seminal international exhibitions dedicated to light and movement. In the 1950s he graduated from the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava (a shade more liberal by comparison with the Prague Academy of Fine Arts). He trod a path from Impressionism towards abstraction, and in 1958 he experimented with fully abstract compositions, including several nearly monochromatic structures. In what is only seemingly a paradox, he also benefited from firsthand experience with decorative interior design. 1960 marked the year of his coming of age – he realized a monumental painting on the theme of the regular alternation of identical black and white segments, focused towards the center. This was accompanied by a number of essential optical drawings and collages, as well as his first small-format kinetic objects (*Vertikální proměny čtverce / Vertical Transformations of the Square*). Over the course of five years of exceptionally intense work, he explored various possibilities of movement, as well as ways of combining it with distorted mirror reflections ... At the same time he continued developing his series of optically functional collages through a simple geometric syntax, so that as early as in the ye-

ars 1965 - 1966 he presented his work at solo exhibitions in Bratislava and Prague as the first Czechoslovak kinetic light artist. Dobeš gravitated towards expansive kinetic light constructions, derived from abstracted geometrical forms (Pulzující rytmy / Pulsating Rhythms, Majáky / Lighthouses). The culmination of the monumental line in his kinetic realizations were Hra světla a tvarů / The Play of Light and Forms presented at EXPO 70 in Osaka and the kinetic program Pulzující rytmus / Pulsating Rhythm in Piešťany, Slovakia (both in 1970). As a confirmation of the artist's international renown as well as his ability of working across various media he received an invitation in 1971 to provide the kinetic light accompaniment for the American Wind Symphony Orchestra, with whom he worked on a number of collaborative projects in various US cities. The onset of Normalization showed little mercy to any popular young artist - but as he strove above all to remain faithful to his program of work with kinetic light, he evolved a whole range of small-scale realizations as well as works which formed part of architectural designs. In his circular reliefs outlined in black he developed a variety of themes drawn from Op-Art, made possible by placing a top layer of glass several centimeters above the bottom surface: this gave rise to variations on moiré as well as a wide range of works dealing with the theme of mirror reflection. Just at the time when it appeared he would have to limit himself to this rather more modest period in his work, the thirst for a new direction was once more rekindled. In the years 1983-1984 Dobeš published his manifesto Dynamický konstruktivismus (Dynamic Constructivism), which has since become the starting point of his successive oeuvre, in particular his large-format serigraphs. And it brought fresh results, different at first sight from the codified look of most neo-Constructivist work. The main principle here is the substitution of the traditional two-dimensional composition with a deliberately unbalanced composition due to the choice of a center outside of the usual axis as a starting point, and then working with the segments of a circle. Thus the oeuvre of Milan Dobeš became his answer to the principles of Constructivism, its singular and peculiar counter-point. Moreover, practically until today he has continued to expand his work through a range of small-scale reliefs in which we encounter various metamorphoses of mirror reflections, embodied in the spatial color line, which at times remain "normally" visible to the viewer, while at other times being paradoxically refracted - sometimes with an entire sequence seemingly lost to sight. These are in fact a very subtle relaxing of the possibilities of human perception, bringing into play the viewer's movement around the artifact as a source of its apparent motion and its resultant metamorphoses.

Hugo Demartini also belongs among the initiators of new aesthetic thinking within the Czechoslovak art scene. At the same time, his traditional schooling in sculpture might have been the reason why his work grew only gradually, and it is not until now that we may interpret it adequately. This was also the reason why he explored other methods of work outside sculpture - in 1958 he was the first Czech artist to create an extensive series of geometrical collages, comparable to the then-current developments in international geometric art. In my view, during the years 1960-1962 he was once again the only Czech artist to come close to the creative path trod by the protagonists of Zero. One is reminded at first glance of the use of monochromatic red, common both to his intimately sized cardboard reliefs and the large-format reliefs created at the same time. Virtually everywhere, the authorial subject has here ceased to be thematized. The structures of his medium-size reliefs were created with non-traditional tools, with hammer strokes, perforation with nails, etc. All of these techniques were his means of "pushing the authorial subject to the background", of articulating the impersonal rhythm of the structure. The larger red reliefs feature a repetitive structure of identical elements, smaller red cubes originally impressed in a negative matrix. The large reliefs feature as key elements of their composition much larger linear geometric elements... By the mid 1960s the artist's work had come entirely under the spell of the world of technology, and impersonal mass production (a sort of rational evolution of the structures of little cu-

bes present in his reliefs of a few years previously) with his totally impersonally serial structures of smoothly polished metal spheres and hemi-spheres. This fascination with modern technology culminated in bringing forth (as it does) a highly subtle form of movement. This is actually the illusion of movement, altogether different than that of Op-Art, although naturally related to it by kinship. The viewer, walking around such impersonal, cold constructions, cannot resist being involved in the radius of its impact – its mirror surfaces present a new aesthetic value, which nonetheless also acts precisely as a form of interaction with viewers and environment. The movement of people around the object becomes a theme in itself, moreover one that is elaborated on by the various types of composition of its elements – a different composition results in a different type of mirror reflection... And yet, very nearly alone in this regard, quite soon the artist lost confidence in this kind of rational pure beauty – in 1967, he produced his first drawing of the confrontation of “his” spheres with the seashore, and by the next year he was already convinced of the necessity of radical change: this is foreshadowed in some earlier solitary works, such as Láhev (Bottle, 1964), inside which there swam balls of different colors; in the following year he allowed the viewer to change the position of yellow balls within a variable square matrix. In 1968 he abandoned the “white cube of the gallery”, and as one of the first artists worldwide to do so, he “departed for nature.” There he transposed his iron balls into fields, into plowed furrows, into grass, puddles... There emerged in his work an altogether new conceptual relationship between the natural and the artificial. The artist, however, had his mind set on another series, which were in fact happenings, where his body acted as the agent of movement, throwing colorful confetti, various geometric objects or skewers up into the air. This work was continuously varied, with its sequences captured by photography... And since the times to come would not be favorable to such works, in the early 1970s Hugo Demartini developed his outstanding series Mimo vymezené místo (Outside of the Delimited Space). Here he threw various objects above panels, and those that actually fell directly on them he mechanically and precisely fixated – for the rules of this great game of his with the random accident, with gravitation and also his own body, simply could not be broken... For the sake of completeness, let us wind up this sub-chapter on Demartini by noting that in the following period of his oeuvre he used the movement of his body and its dynamics in the partial destruction of various geometric forms, which then evoked ruins of a sort... The third artist whom we can define as a key figure in the deployment of light and movement, for whom these issues remain very much alive to this day having carried it forward to the most topical solutions of their time, and who continues to represent the most technologically up to date forms of art, is Stanislav Zippe. Though he is of a younger generation, he still belonged among the pioneering artists in Czechoslovakia. He is the only one to have remained faithful to the basic issues of kinetism since 1964, when a group of young artists grouped together under the name Syntéza (Synthesis), and began to explore a whole range of approaches. Their theoretical spokesman as it were, Dušan Konečný, was inspired both by his encounters with the members of the Moscow-based group Dvizheniye (Movement) headed by Lev Nusberg, a group which at that time still retained some degree of official legitimacy in their home country, as well as his acquaintance with Zdeněk Pešánek and his desire to follow up on Pešánek’s ideas. After the political cataclysms of the hard-line “Normalization” of culture as well as of public life at large, however, Zippe alone of the Syntéza group remained loyal to kinetism... This makes his work all the more important, although throughout that time his opportunities for presentation were minimal... His first technical drawings, with their themes of constructions and their sometimes symmetric effects, were created in 1964, and his first geometric paintings, featuring minimalist formations of black squares on a white background, were created about two years prior. The artist trod his own path towards topical issues of neo-Constructivism. The opportunities to freely publish in the 1960s gave rise to an extraordinary range of new artistic questions, acutely corresponding with similar issues relevant abroad. It was this point

that Zippe's kinetic objects were created, for instance his absolutely original rotating spiral. The years to come showed that even under less than favorable circumstances Stanislav Zippe remained another of the key figures – and as for working with light, perhaps he is even the formative influence. The years when it was impossible to carry out and exhibit actual kinetic sculptures gave rise instead to a series of other projects and models. He made shafts of light pass through a defined cubic form in compliance with a set of geometric rules, as well as creating a whole series of interventions with the outdoor environment. In fact, at one point negotiations about the realization of a spiral of light suspended above the entire valley of the Karlovy Vary spa town during its international film festival came very near to being successfully realized... But he did at least succeed in rendering one interior space, even though a series of smaller exhibitions in the same venue – the Nerudovka Theater – in the end earned him only an official ban on exhibiting his work. In 1978 he divided the theater's space with "his" lines; he as it were geometrically structured the space with threads, which made the entire set visible in yellow due to its being lit by ultraviolet lights. He would later apply this principle of segmentation in the division of the surface of his few geometric paintings created during the 1980s, where he ventured on an original syntax of triangular surfaces – these moreover associated the close kinship of this new form of the language of geometry to the emerging postmodern sensibility, sometimes referred to as neo geo. It was here that he first used a computer to trace his points, a device which would from then on become a tool ever closer to him... In fact Stanislav Zippe was the only artist of his generation to become involved with the computer to the degree of making it his singular partner for the last fifteen years. For Zippe has long abandoned computer paintings, and his new works are endless projections, with a special program created for each realization – so much so that we can speak of incessantly metamorphosing structures – and this facility and ease with which he uses the computer as his chief tool brings him closer to artists an entire generation younger than himself (as well as to his students). What is important here, however, is that he has followed up on the use of the idiom of geometry in this endless visual process, as is the case with his triptych *Neklidné konstrukce* (*Restless Constructions – the Rise, Demise and Reproduction of Cubes*). The world of geometry remains merely a matrix of ideas in the background of his last RGB – amorphous structure, in which we may witness an endless process of metamorphoses, determined by a given set of parameters. Stanislav Zippe is the only artist in our country who has managed to evolve the experience of geometric and kinetic art up to the most contemporary form – both in terms of art and technology – through the deployment of the computer, thus enriching our visual culture with a new form of kinetic light structure, created directly by the computer as an endless, changeful work, and thus a new form of visual communication.

A large chapter of art working with movement is connected to intricate technical contraptions, starting with – as we have seen – mechanical movement as made possible by various sorts of engines, gears, etc., and reaching all the way to computer programs. There exists, however, a complementary sphere, just as important in terms of its aesthetic impact, and its new relationship to the traditional media of sculpture and painting. This area on the contrary reckons with the interaction of the viewer and his or her willingness to "join in the game", crossing the line from passive viewer into active participant. This category, too, has its world stars, both Italian and Czechoslovak, whose oeuvre fully lives up to the charming technological metamorphoses of the works of the above mentioned artists. I believe in this respect one should mention the work above all of two artists, Radoslav Kratina and Viktor Hulík. I am naturally aware that this aspect forms a significant part of the work of other artists as well, especially in the case of Marian Drugda, but due to the confined exhibition space, our selection had to be somewhat restricted.

Radoslav Kratina ranked among the key figures of the art world already in the 1960s, in the days of New Sensitivity. He came out of a background of applied arts, and from the moment he encountered contemporary

Czechoslovak art in 1962, he responded to it immediately – and in a truly singular way. He was struck by the structural and material qualities of contemporary paintings and graphic sheets of the by-then already highly acclaimed artists from the circle of the Prague-based Konfrontace (Confrontation), and of course also by the works of older artists admired by this group, above all Vladimír Boudník, Jan Koblasa and Mikuláš Medek. Koblasa in fact even visited Kratina, but did not single him out for participation in a group exhibition ... and rightly so, from our point of view, since from the very beginning Kratina strove for the very opposite. No existential drama or psychic trauma for him; to him the – mostly found, or modified – structure had a wholly autonomous aesthetic value, we might in fact say, very much according to the intentions of the Zero movement. He imprinted them as monotypes, or pasted them in relief images, often monochromatic and made up only of strips of cardboard, string, pieces of wood or matches. And the use of matches was in fact part of his new exploration in the movement of the structure: when organizing them within an empty wooden frame, the entire structure could be shifted by applying the pressure of the hand – and this gave rise to one of the first forms of the “open work” in the Czech context – to cite an essay by Umberto Eco published at that very time (1962). Since mid-1960s, along with monotypes of cut and ripped impressions of printed texts and images, or the solitary yet crucial demonstration of the possibility of creating sculpture with natural processes, he also created paraphrases of spherical forms made by slowly dripping plaster over them. From 1965 he became passionately fascinated with exploring the possibilities of variable structures. The first of these was made of wood, formed by wooden poles fastened under each other with alternating red and white fields in a metal frame. Gradually he evolved the possibilities of wooden parts colored by means of nitrocellulose varnish, which were in fact reliefs. In 1968 he discovered the opportunities afforded by white monochromes, far more subtle in that these worked with the reflections of available light. But all these were artifacts created as challenges, inciting the viewer to intervene with the structure and thus change it... His major theme was precisely this transformation of the viewer into an active partner in the game, with the opportunity to put into play the fascinating option of change – in its full range from pure repetitiveness to expressive randomness. Wooden reliefs with cut-out sequences in a row of cubic forms were already a prototype of the artist’s fascination with diverse materials, and the broader range of manipulation with particles which they offered. This would then become the unconditional program of the artist’s oeuvre until the very end – he in fact became a sculptor, for he increasingly dedicated himself to the theme of space, albeit space with the possibility of constant discovery of various metamorphoses of articulation and its perception, made possible in various manipulations. Wood programmatically gave way to metal, whose formation was enabled by various types of joints, hinges, pivots and the like, with the help of which one could entirely transform the initial set of materials from the strictest “minimalist” repetition up to the most complex and morphologically varied structured sets. Still, the artist’s invariable message remained the range of open passages, the incitement to real movement, when manipulating the repertory of the source material, and his “offer” to perceive space as a unique medium thanks to this manipulation. Discovering the possibilities of his “variables” (as he referred to them) was for Radoslav Kratina the very meaning of his activity, and therefore he remained faithful to them, gradually discovering new compositional opportunities, new syntax – even down to those that evoked living nature. One can be forgiven for writing that – like Zdeněk Sýkora – he focused on a single great concept, in order to discover the broad range of approaches it offered. He was surely very much aware of his background in Constructivist and avant-garde movements, and he wished to transform their legacy into a current form, in which he succeeded.

The friendship of Viktor Hulík and Radoslav Kratina dated to their first encounter, and both artists even held a joint exhibition in Bratislava. Hulík, who was younger by one generation, had his debut exhibi-

tion already during Normalization, when contemporary art was virtually unacceptable to the official line. In spite of this, he embarked on this path – his first original works were collages and assemblages, where he transformed in various ways the visuality of printed reproductions of photographs of landscapes; sometimes the message lies in his analysis of the medium (in this he was close to the artists who would after the political changes publish under the aegis of Group A-R, who held their first exhibition in 1978 at the Cybernetics Institute of the Slovak Academy of Arts in Bratislava – back then I wrote that their contribution was in their analytical tendencies, in re-evaluating painting, drawing or graphic arts as the self-reflection of the medium, something which had an international background in conceptual thought, however programmatically related to classical visual media). For Hulík, however, the important thing was evidently the possibility of dual manipulation – the spatial intervention with the found image, and the various ways of its destruction as a structure. Gradually, however, the rational aspects gained significance, although the phenomenon of playfulness still had its importance (as is also the case with Kratina). The moment in which mechanical movement offered to the viewer a challenge to transform its shape first took the form of a folding yardstick and its paraphrases, at the outset still pasted-on pictures that offered a second level of manipulation. Gradually, however, Hulík made his domain in the sphere of pure geometry and movement, and manipulation with simple given forms on a surface. He was the first artist in the local context able to consistently discover combination variants of linear sets through using computer graphics, and this made him an important representative of his generation internationally. However, although I have followed his work from the very beginning, I have personally become most captivated by the last and most mature period of his work – his *posouvače*, or sliders. These are geometric constructions formed by several super-imposed layers – which can be seen as a precise, terse, and almost minimalist, either black and white or on the contrary brightly colored. However, next we are captivated by the opportunities offered by one, usually eccentrically placed, metal screw. And these very simple, minimalist compositions when set into motion can display an incredibly wide range of shifts, from very subtle variations on the original set, to very complex crossings and turns. It is symptomatic that similar works by Hulík became very welcome at the exhibition of the MADI movement – which happens to be less well known in our lands than the various Constructivist groups, although it has formed a counterpoint to them since as early as the 1940s, when it was founded by Carmelo Arden Quin in the belief that even geometric art could be far more playful, free and open than pure Constructivism. And MADI continues to prosper under his leadership, and Viktor Hulík found within it artists of a like sensibility, who combine an apt sense of the geometric with a playful openness. At the moment his work is of extraordinary importance in my view precisely due to the fact that he is able to connect the construction of a multi-layered relief with a rendering in color, and then to open it up to ever-changing new relationships, new variations of color and form. And by doing so, it is the movement that opens to us new dimensions of perception, while programmatically thematizing the certainties and uncertainties of an image and its boundaries.

POHYB JAKO POSELSTVÍ NĚKOLIK NEJZÁVAŽNĚJŠÍCH PŘÍKLADŮ Z ČESKOSLOVENSKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

JIŘÍ VALOCH

Pohyb se stal jedním z velkých objevů moderního umění a novým, jedinečným poselstvím, podstatně se lišícím od způsobů klasické umělecké komunikace, i té moderní. Stal se poselstvím nového, zcela odlišného typu, počínaje prvními pokusy na samém počátku moderního umění. V celé té nepřehledné škále cest a způsobů, jimiž moderní umění oslovovalo své diváky, byl pohyb něčím jedinečným, nevázaným na tradiční výtvarná média, jako byly obraz nebo socha, a přicházel s něčím úplně neočekávaným, překvapivým, něčím, co svým trváním v čase – několika různými způsoby – přineslo jinak nerealizovatelné zážitky pro diváky, kteří museli přijmout čas jako novou kvalitu uměleckého díla. Logicky jsou pohybové realizace většinou od počátku spjaty s ryze abstraktními formami a tvoří vlastně stále jednu z neopomenutelných kapitol geometrického umění při jeho hledání nových možností, jak komunikovat s divákem, jak tohoto pasivního diváka „vtáhnout do hry“ a učinit z něj – samozřejmě v různé míře a také v různých podobách – aktivního účastníka ... Tak se de facto tím nejvlastnějším fenoménem stává čas, který nebyl u klasického díla v takové podobě přítomen, novým aspektem výtvarné komunikace.

Od dvacátých let minulého století se začíná pohyb v různých podobách objevovat v dílech, v nichž představuje ono poselství, jež sděluje umělec divákovi. Rozdíl a smysl nového typu umění i samotný význam nového tvůrčího gesta si můžeme demonstrovat nejlapidárněji oním pionýrským činem, když Naum Gabo uvedl jedinou kolmo umístěnou kovovou tyč do mechanického pohybu propojením s elektrickým motorem. Právě toto průkopnické dílo ukazuje – díky své jednoduchosti – radikálnost nového uměleckého konceptu. Následovala další díla, většinou komplexnější, od Gaba i od mnoha jiných umělců, ale sám princip takto zhmotnělý zůstává stále nejpřesvědčivější demonstrací novosti celého objeveného problému. Snad bychom neměli opomenout, že k internacionálním progresivním umělcům, kteří pohyb ve dvacátých a třicátých letech v kontextu avantgardního umění jako nový estetický a vůbec komunikační fenomén zkoumali, patřil také pražský Zdeněk Pešánek (1896–1965), a přiznejme, že jako jediný u nás se jej snažil uplatnit až do konce svého života právě proto, že si byl dobře vědom, o jak dalece jiný a nosný typ umělecké komuni-

IL MOVIMENTO COME MESSAGGIO ALCUNI ESEMPI DI RILIEVO NELL'ARTE FIGURATIVA CECOSLOVACCA.

JIŘÍ VALOCH

Il movimento è una delle grandi scoperte dell'arte moderna. Il movimento stesso è diventato un nuovo messaggio, unico nel suo genere, diverso rispetto alle modalità della comunicazione artistica classica e moderna. Il movimento è diventato un messaggio nuovo a partire dai primi tentativi all'origine stessa dell'arte moderna. All'interno dei diversi percorsi e delle modalità, con le quali l'arte moderna si è rivolta ai suoi fruitori, il movimento è stato qualcosa di unico, slegato dai tradizionali medium dell'arte figurativa come il quadro o la statua, ed ha portato qualcosa di inaspettato e sorprendente, qualcosa che, protraendosi nel tempo, in varie maniere, ha costituito per i fruitori, costretti ad accettare il tempo come una nuova qualità dell'opera d'arte, nuove esperienze altrimenti irrealizzabili. Le realizzazioni cinetiche sono originariamente legate alle forme puramente astratte e creano da sempre un capitolo imprescindibile dell'arte geometrica nella sua ricerca di nuove possibilità, come ad esempio l'interazione con il fruitore, il “trascinarsi in gioco” il fruitore passivo trasformandolo – ovviamente in misure e forme varie – in uno spettatore attivo... Così il tempo, che nell'opera classica non è mai stato presente in questo modo, diventa di fatto il fenomeno per eccellenza dell'opera d'arte, aspetto innovativo della comunicazione delle arti figurative.

A partire dagli anni Venti dello scorso secolo il movimento compare, in varie forme, in opere nelle quali costituisce quel messaggio, che l'artista comunica allo spettatore. La diversità e il significato del nuovo tipo d'arte, ma anche il significato stesso del nuovo atto creativo, sono rappresentati lapidariamente dall'atto pionieristico di Naum Gabo, che prese un'asta metallica in posizione verticale e la mise in moto collegandola ad un motore elettrico. E proprio questa è l'opera rivoluzionaria che, grazie alla sua semplicità, dimostra pienamente la radicalità del nuovo concetto d'arte. Seguirono altre opere, più complesse, firmate sia da Gabo, sia da molti altri artisti, ma è sempre lo stesso principio materializzato in questo modo, che resta la più convincente dimostrazione della novità dell'approccio appena scoperto. Non dovremmo dimenticare che anche il praghese Zdeněk Pešánek (1896 – 1965) faceva parte degli artisti progressisti, che all'interno dell'avanguardia degli anni Venti e Trenta esploravano il movimento come nuovo fenomeno estetico e comunicativo. Nell'ambiente cecoslovacco Pešánek era l'unico, ma esplorò il movimento fino alla fine della sua vita, ben consapevole di quale importante tipo di comunicazione artistica si trattasse. Nella sua corrispondenza leggiamo,

■ kace se jedná. Z jeho korespondence víme, že již roku 1925 navrhol protagonistovi pražské avantgardy Karlu Teigemu vydání knihy Kinetismus v pražském Odeonu; v knize byla jak typologie, tak ukázky tvorby z celé tehdejší internacionální scény. Nevíme přesně, proč se kinetismus v okruhu avantgardního Devětsilu neuplatnil ... Kniha konečně vyšla díky entuziasmu brněnského architekta Františka Kalivody až roku 1941 (!).

Ve čtyřicátých a padesátých letech nebyl pohyb jako fenomén v československém prostředí prakticky zkoumán, především proto, že se těžko slučoval s tehdejšími politickými požadavky na výtvarnou kulturu. Ovšem na samém počátku šedesátých let se situace změnila, shodou okolností zároveň s novými problémy na mezinárodní scéně. Na té byl informel předcházejícího údobí pro mladé umělce již akademismem, příliš preferoval autorský subjekt a velice rychle se estetizoval. V této situaci působili výtvarníci, kteří chtěli najít cestu od extrémního odvrácení se od informelu (v celé jeho škále) někdy radikálním, jindy subtilnějším potlačáním autorského subjektu k více či méně racionální organizaci a často také záměrným uplatněním monochromie, která byla jakousi odpovědí pestré malbě některých variant informelu a zároveň cestou k redukci, jež potom v různých podobách nalézala během šedesátých let důležitě uplatnění. Jazyk geometrie, v předcházejícím desetiletí „ochraňovaný“ snad již jen legendární pařížskou galeristkou Denise René, se stával dobově aktuálním řešením – někdy byli tito umělci prezentováni pod egidou tendence nouvelle, druhé velké mezinárodní hnutí se od počátku jmenovalo Zero. K německým protagonistům (Heinz Mack, Otto Piene a brzy také Günther Uecker) se brzy připojila celá řada internacionálních tvůrců, až po Yvese Kleina či Lucia Fontanu. Také v Itálii tehdy vzniklo několik geometricky a kineticky orientovaných skupin, jiní se podíleli na aktivitě Zero – a mnozí z těchto umělců patří také k protagonistům nynější pražské výstavy. V samotném Československu byla situace ovšem složitější. Po komunistickém „převzetí moci“ v únoru 1948 bylo brzy v podstatě veškeré moderní umění odmítnuto a objevil se požadavek „socialistického realismu“, který skoro do konce padesátých let ovlivňoval řadu znejistělých tvůrců a formoval výstavní politiku. Teprve úspěch na bruselském EXPO 58 a řada méně spektakulárních iniciativ vedly k postupnému návratu k modernímu umění – buď v podobě přehodnocování zakladatelských avantgard a meziválečných tendencí, nebo snahou najít československou paralelu k tomu, co bylo ve světě aktuální v padesátých letech, tedy hledání vlastní podoby informelu ... Obě cesty byly jistě legitimní – ovšem pouze několik

■ che již nel 1925 aveva proposto la pubblicazione del libro “Cinetismo”, alla casa editrice praghese Odeon, precisamente al protagonista dell'avanguardia praghese Karel Teige. In questo suo libro si trovavano oltre ad una differenziazione tipologica, anche una serie di riproduzioni fotografiche di alcune opere della scena internazionale dell'epoca. Non sappiamo precisamente perché il cinetismo non si sia affermato all'interno del circolo avanguardista Devětsil... Il libro è stato pubblicato solo nel 1941 (!) grazie all'entusiasmo dell'architetto di Brno František Kalivoda.

Negli anni Quaranta e Cinquanta il fenomeno del movimento, non era preso in considerazione nell'ambiente cecoslovacco, soprattutto perché poco si confaceva alle esigenze politiche imposte alle arti figurative. All'inizio degli anni Sessanta però, la situazione cambiò in coincidenza con i nuovi problemi apparsi sulla scena internazionale. L'Informale dell'epoca precedente per i giovani artisti era già un'arte accademica, preferiva eccessivamente il soggetto-autore e troppo velocemente si era estetizzata. In questa situazione gli artisti, cercarono una strada al di là dell'estremo rifiuto dell'Informale (in tutta la sua eterogeneità), agendo a volte in modo radicale, a volte in modo meno incisivo sul soggetto-autore, spingendosi verso una organizzazione razionale, spesso attraverso la monocromia che, oltre ad essere in qualche modo la risposta al disegno policromo di alcune varianti dell'Informale, era anche una strada verso la riduzione, che in seguito negli anni Sessanta si affermerà del tutto.

Il linguaggio geometrico, “protetto” nella decade precedente forse solo dalla leggendaria gallerista parigina Denise René, diventava la soluzione dell'epoca. Questi artisti erano a volte presentati come nuova tendenza, mentre il secondo grande movimento internazionale si chiama sin dall'inizio Zero. Ai protagonisti tedeschi (Heinz Mack, Otto Piene e presto anche Günther Uecker) si aggiunse presto tutta una serie di autori internazionali, che vanno da Yves Klein a Lucio Fontana. Anche in Italia in quel periodo nacquero alcuni gruppi vicini all'esperienza dell'arte geometrica e del cinetismo, mentre altri artisti parteciparono all'attività di Zero – i lavori di molti di questi artisti sono presenti in questa mostra praghese.

La situazione nella Cecoslovacchia, però, era più difficile. Dopo “l'assunzione del potere” del partito comunista nel febbraio del 1948, l'arte moderna venne rifiutata in favore del “realismo socialista”, che fino alla fine degli anni Cinquanta influenza tanti autori incerti e condiziona la politica espositiva. Solo il successo all'EXPO 58 di Bruxelles e una serie di iniziative meno spettacolari portarono a un ritorno graduale dell'arte moderna – sia attraverso la rivalutazione delle avanguardie storiche e delle tendenze sorte tra le due guerre mondiali, sia attraverso la volontà di mettersi al passo di ciò che era attuale nel mondo negli anni Cinquanta, quindi attraverso la ricerca di una

umělců z mnoha stovek si uvědomilo, že dobově mnohem adekvátnějším řešením je experimentovat stejně, jako to reprezentovaly oba zmíněné názorové okruhy. Roku 1968 pak již různorodé, skutečně autentické výsledky našich umělců shrnula dnes již legendární výstava se symptomatickým pojmenováním Nová citlivost (Dům umění města Brna, Galerie v Karlových Varech; v pražském Mánesu ji zastihly tanky okupačních vojsk ...). Hlavní zásluhu na jejím uspořádání měl z teoretiků Jiří Padrta, z umělců Jiří Kolář ... Byli na ní představeni také tvůrci, prezentovaní na naší současné výstavě, kteří již v plné aktivitě prožili ona „krásná šedesátá ...“ Přitom není nedůležité, že vlastně každý z vystavujících reprezentuje jinou cestu, jiné zhodnocení pohybu jako fenoménu.

Milan Dobeš měl to štěstí, že se ještě jako jediný československý účastník podílel v šedesátých letech na skutečně nejvýznamnějších mezinárodních přehlídkách, věnovaných světlu a pohybu. V padesátých letech vystudoval na (ve srovnání s pražskou Akademií přece jen liberálnější) Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Sám si prošel cestu od impresionismu k abstrakci, roku 1958 experimentoval s abstraktními kompozicemi, včetně centrálních, téměř monochromních skladeb a jen zdánlivě paradoxně mu pomohla také zkušenost s dekorativními řešeními do interiérů. Rok 1960 se stal dobou jeho zralosti – realizoval monumentální malbu s tématem pravidelného střídání černých a bílých identických geometrických výsečí, směřujících k centru. Tu provázela řada v podstatě optických kreseb a koláží i první komorní kinetické objekty (Vertikální proměny čtverce). V průběhu pěti let mimořádně intenzivní práce prozkoumal jak různé možnosti pohybu, tak způsoby jeho sepětí s obloukovými zrcadlovými reflexy ... Zároveň pokračovaly série opticky fungujících koláží s jednoduchou geometrickou syntaxí, takže již v letech 1965 a 1966 se představil jako první československý světelně kinetický autor samostatnými výstavami v Bratislavě a Praze. Umělec směřoval k velkorysým světelně kinetickým konstrukcím, vycházejícím z oprostěných geometrických forem (Pulzující rytmy, Majáky). Vyvrcholením monumentální linie kinetických realizací byly Hra světla a tvarů na EXPO 70 v Ósace a kinetický program Pulzující rytmus v Piešťanech (obojí 1970). Stvrzením autorova mezinárodního ohlasu i jeho schopnosti intermediální tvorby pak bylo pozvání, aby roku 1971 provázal světelně kinetickou složkou American Wind Symphony Orchestra, s nímž realizoval řadu týmových projektů v různých městech USA. Nastupující normalizace byla k již populárnímu mladému umělci nemilodárná – ale protože především chtěl zůstat věrný svému

propria arte informale... Entrambi i percorsi erano certamente legittimi, ma solo pochi artisti tra centinaia si resero conto del fatto che la soluzione più adatta all'epoca fosse sperimentare nello stesso modo in cui sperimentavano entrambi i movimenti sopracitati. Nel 1968 i vari e autentici risultati dei nostri artisti furono raccolti in una mostra itinerante, ormai leggendaria, dal titolo sintomatico "La nuova sensibilità" (Nová citlivost), che si è tenuta a Brno (Dům umění města Brna), a Karlovy Vary ed a Praga (Mánes), dove la sorpresero i carrarmati degli eserciti occupanti... Il merito principale va riconosciuto tra i teorici a Jiří Padrta, tra gli artisti a Jiří Kolář. Furono presentati anche gli autori, presenti nella nostra mostra, che avevano trascorso "gli splendidi anni Sessanta" in piena attività... Non è importante che ognuno dagli artisti esposti rappresenti con un percorso diverso, una diversa concezione del movimento come fenomeno. Milan Dobeš aveva avuto la fortuna di partecipare negli anni Sessanta, come unico esponente cecoslovacco, alle più importanti rassegne internazionali dedicate alla luce e al movimento. Negli anni Cinquanta si era laureato all'Accademia di belle arti a Bratislava, che in confronto all'Accademia di Praga era un po' più liberale. Dopo un percorso artistico che lo portò dall'impressionismo all'astrattismo, nel 1958 sperimentò le composizioni astratte, incluse le composizioni centrali quasi monocrome; solo apparentemente paradossale è l'aiuto che gli venne dall'esperienza con le soluzioni decorative per interni. Il 1960 è l'anno che segna l'avvenuta maturità artistica – realizzò una pittura monumentale sul tema dell'alternanza regolare di identici settori geometrici neri e bianchi, puntati verso il centro della composizione. Pittura seguita da una serie di disegni ottici, di collage e di primi piccoli oggetti cinetici "da camera" (Le trasformazioni verticali del quadrato / Vertikální proměny čtverce). Nel corso di cinque anni di lavoro particolarmente intenso, prese in esame sia le varie possibilità del movimento, sia i modi della sua combinazione con i riflessi da specchio arcuato, e continuò la serie dei collage ottici con una sintassi geometrica semplice. Negli anni 1965 e 1966 si presentò in mostre personali a Bratislava e a Praga come il primo autore lumino-cinetico cecoslovacco. L'artista mirava alle generose costruzioni lumino-cinetiche, derivate da forme geometriche liberate (Ritmi pulsanti / Pulzující rytmy, Fari / Majáky). "Gioco di luce e di forme" (Hra světla a tvarů) all'EXPO 70 ad Osaca e il programma cinetico "Ritmo pulsante" (Pulzující rytmus) a Piešťany del 1970 rappresentano il culmine della linea monumentale delle realizzazioni cinetiche. Conferma della fama internazionale dell'autore e della sua creazione intermediale è l'invito del 1971 ad accompagnare, con installazioni lumino-cinetiche, l'American Wind Symphony Orchestra, con la quale realizzò una serie di opere in diverse città degli USA. La "normalizzazione" si dimostrò spietata con il giovane e popolare artista – e

programu světelného kinetismu, rozvinul celou škálu komorních realizací i prací do architektury. Různá témata optického umění rozvíjel v černě vymezených kruhových reliéfech, realizovatelných díky umístění krycího skla několik centimetrů nad spodní plochu: tak vznikala variace na moiré a celá škála řešení, tematizujících zrcadlení. V době, kdy se zdálo, že se bude muset omezit na tuto tematicky komornější rovinu, se v něm probudila potřeba nového hledání. V letech 1983–1984 publikoval svůj manifest *Dynamický konstruktivismus*, jenž se od té doby stal východiskem jeho prací, zejména rozměrných serigrafii. A přináší skutečně nové výsledky, lišící se na první pohled od kodifikované podoby nekonstruktivní tvorby – principem je nahrazení tradiční plošné skladby skladbou záměrně nevyváženou díky volbě výchozího bodu jako centra mimo obvyklé osy a práce se segmenty kruhu. Tak se tvorba Milana Dobeše stala jeho vlastní odpovědí principům konstruktivismu, a jedinečným, osobitým kontrapunktem. Navíc postupně prakticky dodnes rozšiřuje škálu komorních reliéfů, v nichž se setkáváme s různými proměnami zrcadlení, zhmotňovaného prostorovou barevnou linií, která někdy zůstává pro diváka „normálně“ viditelná, jindy je paradoxně lomena – nebo určitá sekvence zdánlivě zmizí. Jsou to tedy nyní velice subtilní rozehrávání možností lidské percepce a uplatnění našeho pohybu kolem artefaktu jako zdroje jeho zdánlivého pohybu a jeho metamorfóz.

Také Hugo Demartini patří na československé scéně k iniciátorům nového estetického myšlení. Přitom tradiční sochařské školení mohlo být příčinou toho, že jeho dílo narůstalo postupně a teprve nyní je můžeme adekvátně interpretovat. Proto také hledal i jiné než sochařské metody práce – v roce 1958 jako první u nás vytvořil rozsáhlý soubor geometrických koláží, srovnatelných s tím, co se odehrávalo v internacionální geometrické tvorbě. V letech 1960–1962 se podle mého názoru jako jediný u nás přiblížil cestě, kterou šli protagonisté hnutí Zero. Na první pohled nás napadne červená monochromie, společná jak komorním kartonovým reliéfům, tak souběžně vznikajícím reliéfům velkého formátu. Autorský subjekt prakticky všude přestává být tematizován, struktury nevelkých reliéfů vznikají netradičními nástroji, tlučením kladiva, perforacemi hřebíky atd. To vše jsou způsoby, jak autorský subjekt „zatlačit do pozadí“ a jak artikulovat neosobní rytmus struktury. Ve velkých červených reliéfech se objeví repetitivní řazení identických elementů, červených kostiček, otiskovaných původně do negativní matrice. Ve velkých reliéfech jsou důležitými skladebnými prvky i další, mnohem rozměrnější

Dobeš, che voleva rimanere fedele al proprio programma luminocinetico, si dedicò a piccole creazioni “da camera” e a lavori di design in ambito architettonico. Sviluppò diversi temi dell'arte ottica nei rilievi circolari delimitati in nero, realizzati grazie alla collocazione, alcuni centimetri sopra la superficie inferiore, di un vetro opaco: così nascevano le frange di Moiré e tutta la serie di soluzioni, che tematizzano il rispecchiamento. Nel periodo in cui sembra limitare la propria ricerca a esecuzioni di “piccola scala”, si svegliò in lui la necessità di una nuova ricerca. Negli anni 1983 e 1984 pubblicò il manifesto “Il costruttivismo dinamico” (*Dynamický konstruktivismus*), che da quel momento diventò il punto di partenza delle sue opere, e in particolare delle serigrafie di grandi dimensioni. Gli esiti furono davvero nuovi, differenti a prima vista dalla forma codificata del neocostruttivismo – il principio consiste nella sostituzione della tradizionale composizione di superfici con una composizione resa intenzionalmente squilibrata dalla scelta di un punto centrale al di fuori degli assi ordinari e dalla elaborazione dei segmenti di cerchio. Così l'opera di Milan Dobeš diventò la risposta ai principi del costruttivismo, suo unico contrappunto personale. Inoltre gradualmente, e sino ai nostri giorni, ampliò la scala dei rilievi “da camera”, in cui riscontriamo varie trasformazioni del rispecchiamento, materializzato in una linea spaziale colorata, che a volte rimane “normalmente” visibile allo spettatore, a volte è paradossalmente franta, laddove addirittura una data sequenza apparentemente scompare. Si tratta di un'elaborazione molto sottile che gioca con le possibilità delle percezioni umane, e con l'interazione tra il nostro movimento e l'artefatto, che trova così la fonte del suo apparente movimento e delle sue metamorfosi.

Nel contesto cecoslovacco, anche Hugo Demartini appartiene ai pionieri del nuovo pensiero estetico. La sua tradizionale formazione di scultore è forse il motivo della continua evoluzione della sua opera, tanto che solo oggi possiamo tentare una interpretazione adeguata. Demartini si è rivolto anche ad altre pratiche artistiche distanti dalla scultura – nel 1958 creò una larga raccolta di collage geometrici, comparabili con le creazioni che l'arte geometrica in quegli stessi anni elaborava sulla scena internazionale. Fu l'unico, a mio avviso, che tra gli anni 1960 e 1962 si avvicinò al percorso dei protagonisti del movimento Zero. A prima vista ci viene in mente la monocromia rossa, comune sia ai rilievi “da camera” di cartone, sia ai rilievi di grandi dimensioni, che nascevano negli stessi anni. Il soggetto-autore non è più tematizzato ovunque, compaiono le strutture di rilievi creati con strumenti non tradizionali, con i colpi di martello, con le forature dei chiodi ecc. Questi sono modi che spingono il soggetto-autore sullo sfondo e articolano un ritmo non personale della struttura. Nei grandi rilievi rossi appare un allineamento ripetitivo di elementi

lineární geometrické elementy ... V polovině šedesátých let jsou již autorovy realizace zcela okouzlené světem techniky a neosobní sériovou výrobou (to je jakési racionální rozvinutí oněch řazení kvádrů z reliéfů, vzniknuvších o pár let dříve) při naprosto neosobně seriálním řazení hladce vyleštěných kovových koulí a polokoulí. Fascinace moderní technikou vrcholí - a zároveň přináší velice subtilní podobu pohybu. Je to iluze pohybu, úplně jiná než v optickém umění, i když samozřejmě spřízněná. Divák, chodící kolem této neosobní, chladné konstrukce, nemůže být nevtážen do sféry jejího působení - její zrcadlové povrchy jsou novou estetickou hodnotou, která se ovšem uplatňuje právě jako interakce s lidmi a s prostředím. Pohyb lidí se stává vlastním tématem, navíc rozvinutým různými typy skladeb elementů - jiná skladba přinese vždy jiné zrcadlení ... A přece skoro jako jediný si je poměrně brzy umělec touto racionální čistou krásou nejistý - v roce 1967 vzniká první kresba konfrontace „jeho“ koulí s mořským pobřežím a v roce následujícím již je přesvědčen o nutnosti změny. Předjímal ji některé solitéry: v roce 1964 vznikla Láhev, v níž plavaly různě barevné míčky, v roce následujícím ponechal na divákovi, aby ve variabilních čtvercových rastrech měnil lokalizaci žlutých koulí ... Roku 1968 opouští „bilou kostku galerie“ a jako jeden z prvních na světě „odchází do přírody“ ... Tam přenáší své kovové lesklé koule na pole, do oranice, na trávu, do kaluže ... Vzniká úplně nový, konceptuální vztah mezi přírodním a uměleckým ... Ale autor má připraveny ještě další série, faktické akce, při nichž jeho tělo působí jako hybatel, vyhazující buď barevné konfety, různé geometrické prvky nebo třeba špejle do vzduchu. Dílo je neustále proměnlivé, jeho sekvence zachytí fotografie ... A protože následující doba by takovým dílům stejně nepřála, rozvíjí Hugo Demartini v první polovině sedmdesátých let vynikající sérii Mimo vymezené místo ... Nad jednotlivé desky vyhazuje různé elementy a ty, které na ně opravdu dopadnou, přesně mechanicky fixuje - protože pravidla této jeho velké hry s náhodou, gravitací i vlastním tělem prostě nelze porušit ... Pro úplnost tuto podkapitulu o Demartinim uzavřeme připomenutím, že ve své následující tvůrčí kapitole používal pohybu vlastního těla, jeho dynamiky, při částečném destruování různých geometrických forem, evokujících potom jakési ruiny ...

Třetím umělcem, kterého můžeme charakterizovat při uplatnění světla a pohybu jako klíčového, pro něhož zůstává tato problematika stále živá a který ji postupně dovedl k dobově nejaktuálnějšímu řešení a také dnes reprezentuje technologicky skutečně nejaktuálnější umění, je Stanislav Zippe.

identici, in particolare di dadini rossi, impressi originariamente sulla matrice negativa. Nei grandi rilievi elementi geometrici lineari più imponenti hanno un'importante funzione compositiva... Verso la metà degli anni Sessanta le realizzazioni dell'autore, come ad esempio quelle dove sono allineate serialmente, in modo assolutamente impersonale, sfere e semisfere di metallo, brunito e lucido, subiscono il fascino del mondo della tecnica e della produzione in serie, e nello stesso tempo rappresentano una certa rielaborazione razionale dei quadratini allineati dei rilievi, nati alcuni anni prima. L'ammaliamento della tecnica moderna raggiunge il culmine e contemporaneamente porta con sé una visione molto sottile del movimento. Si tratta dell'illusione del movimento, del tutto diversa da quella dell'arte ottica, nonostante le sia ovviamente affine. Lo spettatore, passando davanti a questa costruzione fredda e impersonale, non può non essere toccato dal dominio del suo impatto - le sue superfici di specchi costituiscono un nuovo valore estetico, che ha effetto grazie all'interazione con la gente e con l'ambiente. Il movimento della gente diventa un tema, sviluppato inoltre da sempre nuove composizioni di elementi - un'altra composizione porterà sempre un altro tipo di rispecchiamento... Eppure l'artista è l'unico che ben presto non si fida più di questa pura bellezza razionale - nel 1967 nasce il primo disegno sul confronto della "sua" sfera con la costa di mare e l'anno seguente è già convinto della necessità di un cambiamento, preannunciato da alcune opere solitarie: nel 1964 nasce "Bottiglia" (Láhev), in cui galleggiano delle palline di vari colori, l'anno seguente lascia allo spettatore il compito di cambiare la posizione delle sfere gialle nei variabili reticoli quadrati... Nel 1968, abbandonato il "cubo bianco", è tra i primi artisti che "vanno in natura"... Così trasporta le sue lucide sfere di metallo nei campi, nella terra arata, sull'erba, in una pozza... Nasce un nuovissimo rapporto concettuale tra il naturale e l'artificiale... Ma l'autore usa anche le azioni reali, in cui il suo corpo funge da impulso movente, lanciando in aria coriandoli, o vari elementi geometrici, come bacchette di legno. L'opera è mutevole e le sue forme momentanee vengono fissate dalle fotografie... Poiché l'epoca che si appressava non era molto favorevole a opere di questo tipo, nella prima metà degli anni Settanta Hugo Demartini sviluppa la eccellente serie "Fuori il posto delimitato" (Mimo vymezené místo)... Sopra le singole lastre lancia elementi vari, che fissa in modo meccanico così come cadono, perché le regole di questo suo grande gioco con il caso, con la gravitazione e con il proprio corpo vanno rispettate... Per concludere questo sottocapitolo su Demartini vogliamo ricordare il fatto che nel suo successivo percorso artistico usò il movimento del proprio corpo e la sua dinamica decostruendo parzialmente varie forme geometriche, che poi evocavano delle rovine... Il terzo artista che può essere caratterizzato come esponente chiave

■ Přestože je generačně mladší, patřil v československém prostředí k průkopníkům. Jako jediný zůstal kinetické problematice věrný od roku 1964, kdy se pod názvem Syntéza shromáždili nejmladší umělci, kteří okamžitě začali zkoumat celou škálu řešení. Inspirací jejich teoretickému mluvčímu Dušanu Konečnému byla jak setkání se členy moskevské skupiny Dviženije pod vedením Lva Nusberga, dosahující doma tehdy ještě jistou oficiální toleranci, tak kontakt se Zdeňkem Pešánkem a chuť navázat na jeho myšlení. Po politických změnách, za tvrdé „normalizace“ kultury i celého života u nás ovšem zůstal Zippe z celé skupiny kinetismu věrný jako jediný ... O to důležitější je jeho dílo, po celou tu dobu odkázané na minimální možnosti prezentace ... První rýsované kresby, jejichž témata byly konstrukce a jejich někdy symetrická působení, vznikají v roce 1964 a první geometrické obrazy s minimálními řazeními černých čtverců na bílém podkladě již asi o dva roky dříve. Po svém se umělec propracovával k aktuální nekonstruktivní problematice. Možnosti svobodného publikování v šedesátých letech vedly k mimořádné škále nových hledání, přesně korespondujících s problematikou, aktuální ve světě. Tehdy vznikaly Zippeho kinetické objekty, třeba naprosto originální rotující spirála. Další roky ukázaly, že i za nepříznivých podmínek zůstává Stanislav Zippe další klíčovou osobností – pokud jde o práci se světlem, možná osobností skutečně určující. Když nemohly vznikat realizace tehdy zveřejnitelné, vytváří série projektů a modelů ... Světelné linie nechává podle určitého geometrického pravidla procházet vymezeným kubem, ale také vzniká celá série intervencí do exteriérů. Jednou dokonce bylo jednání o světelné spirále, zavěšené nad údolím Karlových Varů v době filmového festivalu, blízko úspěšné realizaci ... Ale podařilo se mu alespoň interpretovat jeden interiér, i když celá řada tamějších výstav nakonec způsobila zákaz této aktivity: v Divadle v Nerudovce rozdělil v roce 1978 celý prostor „svými“ liniemi, de facto šlo o jakési minimalistické geometrické členění celého prostoru vláknou, díky ozáření ultrafialovými lampami žlutě zviditelňujícími celou sestavu. Princip dělení uplatnil také později, při rozdělování několika úseků svých jediných geometrických obrazů z osmdesátých let, kde přinesl originální syntax trojúhelníkových ploch – navíc asociovaly blízkost nové podobě užívání jazyka geometrie, spjaté s postmoderním myšlením, někdy označované neo geo. Jestliže pro lokalizaci těchto bodů poprvé užil computeru, stal se mu od té doby nástrojem stále bližším ... Jako jediný ve své generaci se Stanislav Zippe sblížil s počítačem tak, že se stal v posledních patnácti letech jeho jedinečným partnerem. Zippe totiž

■ nell'applicazione di luce e movimento, che trova questa problematica sempre viva, che la conduce alle soluzioni più attuali dell'epoca e che ancora oggi rappresenta l'arte tecnologicamente più attuale, è Stanislav Zippe. Sebbene più giovane rispetto agli altri, nel territorio cecoslovacco è tra i pionieri. Egli è l'unico che è rimasto fedele alla problematica cinetica a partire dal 1964, quando gli artisti più giovani si riunirono sotto il nome "Sintesi" e da subito cominciarono a esaminare tutta la scala delle soluzioni. Il portavoce e teorico del gruppo Dušan Konečný, trasse ispirazione sia dall'incontro con i membri del gruppo Dviženije di Mosca, presieduto da Lev Nusberg, che allora era ancora ufficialmente tollerato dal regime sovietico, sia dal contatto con Zdeňk Pešánek, del quale Konečný volle riprendere il pensiero. Dopo il cambiamento della scena politica, durante la dura "normalizzazione" culturale in Cecoslovacchia, Zippe è l'unico del gruppo che rimane fedele al cinetismo... La sua opera è tanto significativa, quanto limitata alle possibilità minimali di presentazione... I primi disegni tecnici che hanno come soggetto costruzioni e le loro, a volte, simmetriche interazioni, nascono nel 1964, mentre i primi quadri geometrici, con un allineamento minimale dei quadrati neri sullo sfondo bianco, sono già nati due anni prima. Facendo un percorso del tutto individuale, l'artista conquista l'attuale problematica neo-costruttivista. L'opportunità di produrre liberamente durante gli anni Sessanta stimolò nuove e straordinarie ricerche, che rispondevano precisamente alla problematica in quel momento attuale nel mondo. Nascevano così gli oggetti cinetici di Zippe, ad esempio la originale spirale rotante. Negli anni seguenti Stanislav Zippe dimostrò di essere un personaggio chiave, per quanto riguarda il lavoro con la luce, forse addirittura un personaggio determinante, anche in circostanze del tutto avverse. Quando la possibilità di esporre era fortemente condizionata, eseguì una serie di progetti e di modelli... Secondo una certa regola geometrica, fa attraversare una forma cubica dalle linee luminose, dando vita anche a tutta una serie di interventi su esterni. Ad esempio il trattamento della spirale luminosa, appesa sopra la valle di Karlovy Vary, nel periodo del famoso festival del cinema, si avvicina a una realizzazione conclusa... Riesce anche a realizzare un interno, che, alla fine dell'organizzazione di una serie di mostre, causò il divieto di questa attività; nel 1978 divise lo spazio del teatro di Nerudovka con le "sue linee", si trattava di una minimalistica articolazione geometrica dell'intero spazio del teatro attraverso fili che, grazie all'illuminazione delle lampade ultraviolette, rendevano gialla e ben visibile tutta la struttura. Applicò il principio della divisione anche più tardi, quando, dividendo alcune superfici dei suoi quadri geometrici degli anni Ottanta, elaborò una sintassi originale delle superfici triangolari, che inoltre richiamavano una certa affinità col nuovo modo di usare quel linguaggio geome-

dávno opustil počítačové obrazy – jeho nová díla, to jsou nekonečné projekce, v nichž je pro každou realizaci vytvořen vlastní program, takže můžeme hovořit o neustále se proměňujících strukturách. Tato samozřejmost užití computeru jako hlavního nástroje Zippeho sblíží s umělci o generaci mladšími (i s jeho vlastními žáky). Důležitá je přitom ovšem zároveň návaznost na užívání jazyka geometrie, ovšem v nekonečném vizuálním procesu, jako je tomu v triptychu *Neklidné konstrukce* (vznik, zánik a množení krychlí). Svět geometrie zůstává pouze jako myšlenkový rastr v pozadí u poslední *RGB – amorfní struktury*, kde sledujeme neustálý proces proměn, determinovaný danými parametry. Stanislav Zippe jako jediný tvůrce u nás dokázal zkušenosti geometrického a kinetického umění dovést až do současnosti nejen umělecky, ale jistě i technologicky aktuálního uplatnění počítače, a tak přinesl do naší výtvarné kultury novou podobu světelně kinetické struktury, vytvářené přímo počítačem jako nekonečné, proměnlivé dílo, a tedy novou formu vizuální komunikace.

Velká kapitola umění, pracujícího s pohybem, je spjata s náročnými technickými zařízeními, počínaje – jak jsme viděli – mechanickým pohybem, umožňovaným různými motory, převody atd., a konče počítačovými procesy. Ovšem existuje i komplementární sféra, stejně důležitá svým estetickým působením a novým vztahem k tradičním médiím sochy a obrazu. Tato oblast naopak počítá s interakcí diváka, s jeho chutí „zapojit se do hry“, stát se s pasivního aktivním účastníkem. I tato kategorie má své světové hvězdy, má i hvězdy italské a československé, uměleckým působením plně rovnocenné tomu, s čím jsme se setkali u okouzlujících technologických metamorfóz v dílech předcházejících umělců. Myslím, že v této souvislosti je na místě představit především dílo Radoslava Kratiny a Viktora Hulíka. Jsem si samozřejmě vědom, že podstatnou složku tvoří tento aspekt i u několika dalších osobností, zejména u Mariana Drugdy, ale náš výběr musel limitován především vzhledem k omezenému výstavnímu prostoru.

Radoslav Kratina patřil ke klíčovým tvůrcům již v šedesátých letech, v dobách *Nové citlivosti*. Zázemím mu byla práce v oblasti umění užitého a jakmile se v roce 1962 setkal s aktuálním československým uměním, okamžitě zareagoval – a to skutečně jedinečně. Zaujaly jej strukturální, materiálové kvality obrazů a grafik, tehdy tak ceněných u autorů z okruhu pražských *Konfrontací*, a samozřejmě také jimi obdivovaných starších umělců, především Vladimíra Boudníka, Jana Koblasy a Mikuláše Medka. Koblasa dokonce Kratinu navštívil, ovšem pro skupinovou výstavu jej nevybral ... Z našeho hlediska správně, protože

triko che, in relazione al pensiero postmoderno, a volte è denominato Neo-geo. Per la collocazione di questi punti utilizzò, per la prima volta, il computer, uno strumento da allora sempre più vicino alla sua ricerca artistica. Stanislav Zippe fu l'unico, tra gli artisti della sua generazione, ad usare costantemente il computer, tanto che negli ultimi quindici anni, il computer è diventato il suo unico compagno. Già da molto tempo però Zippe ha abbandonato i disegni computerizzati, le sue opere nuove sono le proiezioni infinite, in cui per ogni realizzazione è creato un programma, siamo così di fronte alle strutture costantemente variabili. Questa naturalezza dell'utilizzo del computer come strumento creativo principale lo accosta agli artisti di una generazione più giovani (anche ai suoi allievi). La ripresa del linguaggio geometrico, questa volta però all'interno di un processo visuale incessante, come si realizza nel trittico *“Costruzioni inquiete /nascita, morte e moltiplicazione di cubi”* (*Neklidné konstrukce /vznik, zánik a množení krychlí*), è ovviamente molto importante. Il mondo della geometria rimane solo come un reticolo delle idee sullo sfondo dell'ultima *“Struttura RGB-amorfa”* (*RGB – amorfní struktura*), dove possiamo seguire il processo continuo delle trasformazioni, determinato da parametri definiti. Stanislav Zippe è l'unico artista del nostro paese che è riuscito a condurre le esperienze dell'arte geometrica e cinetica fino all'utilizzo del computer, risultando così un artista attuale sia dal punto di vista artistico, sia dal punto di vista tecnologico. Così ha introdotto, nella nostra cultura figurativa, una nuova forma della struttura lumino-cinetica, creata direttamente dal computer come un'opera infinita e variabile, e quindi ha instaurato una nuova forma della comunicazione visuale.

Un grande capitolo dell'arte che esamina il movimento, è legato agli impianti tecnologicamente avanzati, a partire – come abbiamo visto – dal movimento meccanico, possibile grazie ai vari motori, ingranaggi ecc. fino ai processi computerizzati. Esiste però anche un approccio complementare, ugualmente importante per il suo effetto estetico e per un rapporto nuovo con i medium tradizionali – statua e quadro. Questa corrente conta sull'interazione del fruitore, sulla sua voglia di “partecipare al gioco” e di diventare da spettatore passivo un partecipante attivo. Questa tendenza ha delle sue celebrità mondiali, e tra queste anche alcune italiane e cecoslovacche, il cui impatto artistico è pienamente equivalente a quello che abbiamo riscontrato nelle affascinanti metamorfosi tecnologiche delle opere degli artisti soprannominati. Credo che a questo punto occorre introdurre innanzitutto l'opera di due artisti, Radoslav Kratina e Viktor Hulík. Sebbene questo particolare approccio costituisca una componente fondamentale delle opere di tanti altri artisti, come ad esempio, di Marian Drugda, siamo costretti a operare una scelta per via del limitato spazio a disposizione.

■

Kratina od počátku usiloval o pravý opak. Žádná existenciální dramata a psychická traumata; pro něj byla – většinou nalezená, případně modifikovaná – struktura zcela autonomní estetickou kvalitou, zase bychom mohli napsat – v intencích hnutí Zero. Otiskoval je jako monotypy, nebo z nich lepil reliéfní obrazy, často monochromní, třeba jenom z pruhů kartonu, provázků, nařezaných špaličků nebo ze zápalek. A právě zápalky byly základem jeho dalšího objevování v intencích pohybu struktury: když je uspořádal do prázdného dřevěného rámečku, bylo možno strukturu tlakem ruky proměňovat – tak vznikla jedna z prvních podob „otevřeného díla“ u nás, abychom připomenuli právě tehdy (1962) publikovaný text Umberta Eca. Od poloviny šedesátých let vedle monotypů ze stříhaných a trhaných otisků tištěných textů a obrázků a vedle solitérního, ale důležitého demonstrování možnosti vzniku plastiky díky přírodnímu procesu vznikaly z postupně kapající sádry parafráze kulového tvaru. Roku 1965 začal s fascinujícím zaujetím zkoumat možnosti variabilních struktur. První byla dřevěná, tvořená pod sebou upevněnými dřevěnými tyčkami se střídajícími se červenými a bílými poli v kovovém ohrazení. Postupně rozvinul možnosti nitrolakem barvených dřevěných elementů, vlastně reliéfů, roku 1968 objevil možnosti bílé monochromie, mnohem subtilnější, počítající s reflexí světla. Ale všechno to byly artefakty – výzvy, přímo podněcující diváka, aby zasáhl a strukturu změnil ... Tématem se stala právě tato proměna role diváka v aktivního spoluhráče a příležitost uplatnit fascinující možnosti změny, tvořící škálu od čisté repetitivnosti po expresivní náhodu. Dřevěné reliéfy s vyřezanými sekvencemi v řadách kubusů již byly předobrazem umělcova zájmu o jiné materiály a mnohem širší škálu možností manipulace s elementy. Ty se pak staly bezvýhradným programem autorova díla až do konce – de facto se stal sochařem, protože jeho tématem byl stále více prostor, ovšem prostor s možností neustálého objevování různých proměn artikule a jeho percepce, umožněná při různých manipulacích. Dřevo musel programově vystřídat kovem, formování umožňovaly různé typy spojů, klouby, čepy atd., pomocí nichž bylo možno úplně proměnit výchozí sestavu materiálů od nejstriktnějšího „minimalistického“ opakování až po velice komplexní, morfologicky bohaté sestavy. Vždy je ovšem umělcovým poselstvím škála cest, vybídnutí ke skutečnému pohybu při manipulaci se zadaným repertoárem výchozího materiálu a „nabídka“, jak díky této manipulaci vnímat prostor jako jedinečné médium. Objevování možností svých variabilů (jak je sám nazval) považoval Radoslav Kratina za smysl svého konání, proto jim zůstával věrný a pouze postupně objevoval nové skla-

■

All'epoca di Nuova Sensibilità negli anni Sessanta, Radoslav Kratina apparteneva di già ai personaggi chiave. La sua formazione attingeva al campo dell'arte applicata e quando nel 1962 incontrò l'arte cecoslovacca di quegli anni, reagì immediatamente in modo davvero singolare. Al centro del suo interesse vi erano le qualità strutturali e materiali dei quadri e i lavori di grafica degli autori del circolo "Confronti praguesi", e le grafiche degli artisti più vecchi, che il Circolo apprezzava, come soprattutto Vladimír Boudník, Jan Koblasa e Mikuláš Medek. Lo stesso Koblasa incontrò Kratina, ma non lo scelse per la rassegna del gruppo. Secondo noi fece bene, poiché Kratina sin dall'inizio mirava ad altri obiettivi. Niente drammi esistenziali e niente traumi psicologici – per lui la struttura, spesso ritrovata, eventualmente modificata, rappresentava un valore estetico autonomo, concezione che potremmo ascrivere alle intenzioni del movimento Zero. Imprimeva le strutture come nei monotipi o le incollava in quadri a rilievo, spesso monocromi, fatti solo di strisce di cartone, di ciodicelle, di piccoli pezzi di legno, di fiammiferi. I fiammiferi diventarono la base della sua successiva ricerca, tesa al movimento della struttura: quando li organizzava in una cornice di legno, era possibile cambiare la struttura tramite la pressione della mano – così nacque da noi una delle prime forme di "opera aperta", per ricordare il testo di Umberto Eco, allora appena pubblicato (1962). Risalgono alla metà degli anni Sessanta oltre che i monotipi, realizzati con lembi e brandelli di testi e disegni a stampa, anche quelle opere che, realizzate tramite il gocciolare lento del gesso, parafrasi della forma sferica, rappresentano un singolare ma importantissimo atto di dimostrazione di come la creazione plastica possa nascere da un processo naturale. Nel 1965 cominciò ad esaminare approfonditamente le possibilità delle strutture variabili. La prima era costituita da bastoncini di legno fissati l'uno sotto l'altro e da campiture cromatiche, in alternanza rosse e bianche, in recinti metallici. Progressivamente sperimentò elementi lignei, colorandoli con smalti al nitro, praticamente dei rilievi, e nel 1968 scoprì le possibilità della monocromia bianca, molto più sottile, basata sui riflessi di luce. Ma tutti questi erano artefatti – incentivi, che stimolavano lo spettatore ad intervenire e a cambiare la struttura... Il tema della sua opera consiste appunto nel rendere lo spettatore un compagno di gioco attivo, quindi nell'attuare tutte le affascinanti possibilità di trasformazione, dalla pura ripetitività al caso espressivo. I rilievi di legno con le sequenze scolpite in una serie di cubi preannunciarono l'interesse dell'artista per materiali diversi e per una più variegata scala di possibilità di manipolazione degli elementi. In seguito questo diventò il suo programma assoluto dell'opera. L'interesse principale, tanto da farlo diventare poi uno scultore, lo rivolse all'articolazione dello spazio, alla sua percezione attraverso diverse manipolazioni. Il legno doveva essere program-

■
debné sestavy a možnosti jejich syntaxe – až po ty, které evokovaly živou přírodu. Snad můžeme napsat, že se – podobně jako Zdeněk Sýkora – soustředil na jediný velký koncept, aby v jeho rámci pak objevil celou škálu řešení. Jistě si také byl vědom zázemí v konstruktivistických avantgardách a chtěl jejich odkaz transformovat do aktuální podoby, což se mu podařilo.

Přátelské vztahy Viktora Hulíka a Radoslava Kratiny začaly od prvního společného setkání a přivedly oba umělce až ke společné výstavě v Bratislavě ... Generačně mladší Hulík debutoval již za normalizace, kdy aktuální umění bylo prakticky oficiálně neakceptovatelné. Přesto se vydal touto cestou – první originální řešení, to byly koláže a asambláže, v nichž různými způsoby proměňoval vizualitu tištěných reprodukcí fotografií krajin; někdy byla sdělením dřív analýza samotného média (v tom měl blízko k umělcům, kteří po politických změnách publikovali pod egidou Skupina A-R a kteří poprvé vystavovali roku 1978 v Kybernetickém ústavu Slovenské akademie věd v Bratislavě – tehdy jsem o nich napsal, že přinášejí určité spříznění s analytickými tendencemi, přehodnocujícími malbu, kresbu či grafiku jako sebereflexi média, která měla internacionální zázemí v konceptuálním myšlení, ovšem programově vztaženém na klasická výtvarná média). Pro Hulíka zde ovšem byla evidentně důležitá dvojí možnost manipulace – prostorový zásah do nalezeného obrázku a různé způsoby jeho destrukce jako struktury. Postupně ovšem přítomnost racionálnějších složek nabývala na důležitosti, i když fenomén hravosti má (konec konců stejně jako u Kratiny) svou důležitost. Moment mechanického pohybu, nabídnutého divákovi jako výzva k tvarovým proměnám, měl nejprve podobu klasického skládacího metru a jeho parafrázi, zpočátku ještě v interakci s nalepenými obrázky, které se stávaly druhou rovinou manipulace. Postupně se ovšem Hulíkovou doménou stala sféra ryzí geometrie a pohyb, manipulace s jednoduchými předem zadanými útvary v ploše. Jako první u nás dokázal soustavně objevovat kombinatorické varianty lineárních sestav v počítačových grafikách, s nimiž se stal důležitým reprezentantem své generace ve světě. Mne ovšem nejvíce, i když dílo sleduji skutečně od počátku, zaujala poslední, skutečně zralá kapitola jeho tvorby – posouvače. Geometrické reliéfy, tvořené několika vrstvami nad sebou – můžeme je vnímat jako přesnou, lapidární, skoro minimalistickou výrazně barevnou nebo naopak ryzí černo-bílou konstrukci. Potom nás ovšem zaujme šance, kterou dává jeden, většinou excentricky umístěný kovový šroub. A velice jednoduchá, často minimalistická kompozice se může rozvíjet do neuvěřitelně široké škály posunů, od velice subtilních variací

■
maticamente sostituito con il metallo, la possibilità di manipolazione era data da vari tipi di giunture, cerniere, perni ecc., elementi con i quali era possibile cambiare completamente la composizione iniziale dei materiali: dalla più austera ripetizione “minimalista” fino a combinazioni complesse e morfologicamente ricche. Il messaggio dell'artista è sempre costituito dalla possibilità di scorgere percorsi diversi, da un invito al movimento reale, attraverso la manipolazione del repertorio dato dal materiale di partenza, e dalla “offerta” di percepire lo spazio come un unico medium grazie alla manipolazione. Per Radoslav Kratina nei suoi “variabili”, come li ha chiamati egli stesso, il vero senso dell'atto creativo è proprio la scoperta delle possibilità di manipolazione, per questo è rimasto loro fedele a lungo e solo lentamente ha scoperto nuove soluzioni compositive e nuove sintassi formali – fino ad arrivare ai “variabili” che evocano la natura viva. Abbiamo forse ragione, se scriviamo, che egli, analogamente a Zdeněk Sýkora, si concentrava su un unico concetto per scoprire all'interno di esso una vasta serie di soluzioni. Certamente era consapevole anche del retroterra delle avanguardie costruttiviste, voleva trasformare la loro eredità in una forma attuale e ci è riuscito. I rapporti di amicizia tra Viktor Hulík e Radoslav Kratina cominciarono sin dal loro primo incontro e condussero entrambi gli artisti alla mostra collettiva di Bratislava... Hulík, di una generazione più giovane, debuttò già durante la cosiddetta normalizzazione, quando la nuova arte era di fatto ufficialmente inaccettabile. Eppure si avviò per questo percorso e tra i primi esiti originali vi sono collage e assemblaggi, in cui l'artista modificava, in vari modi, le qualità visuali di riproduzioni fotografiche di paesaggio. Spesso al centro vi era proprio l'analisi del medium fotografico. In questo tipo di analisi si avvicinava agli artisti, che dopo la trasformazione politica pubblicarono sotto l'egida del Gruppo A – R, e che allestirono la loro prima mostra nel 1978 all'Istituto cibernetico dell'Accademia delle scienze slovacca a Bratislava. Allora scrissi di loro che avevano certe affinità con le tendenze analitiche, rivalutando pittura, disegno o grafica nel senso dell'autoriflessione del medium, che a sua volta aveva un background internazionale nell'arte concettuale, sebbene programmaticamente applicato ai medium classici delle arti figurative. A Hulík, invece, stava a cuore la duplice possibilità di manipolazione – l'intervento spaziale all'interno di una immagine data e i vari modi della sua costruzione attraverso la decostruzione. Le presenza di componenti più razionali diventava sempre più evidente, anche se il fenomeno del “mettere in gioco” (ugualmente come in Kratina) ha la sua rilevanza. La possibilità del movimento meccanico, offerto allo spettatore come un incentivo alle trasformazioni della forma, si realizzava prima attraverso un classico metro snodabile (e sue parafrasi) che entrava poi in interazione con immagini incollate, il secondo li-

■
výchozí sestavy až po hodně složitá křížení a otáčení. Je symptomatické, že taková Hulíkova díla se stala vítanými na výstavách hnutí MADI – to je u nás shodou okolností méně známo než různá konstruktivní seskupení, ovšem tvoří jejich živý protipól již od čtyřicátých let, kdy je založil Carmelo Arden Quin s přesvědčením, že i geometrické umění může být mnohem hravější, svobodnější a otevřenější, než bylo to ryze konstruktivistické. A MADI pod jeho vedením stále prospívá a Viktor Hulík v něm našel spřízněné tvůrce, kteří spojují pregnanost geometrie s různými možnostmi hravé otevřenosti – jeho dílo je dnes pro mne mimořádně důležité, právě proto, že dokáže spojit reliéfní konstrukci několika vrstev, barevnou interpretaci a potom ji otevřít k rozehrávání nových a nových vztahů, variant barev a tvarů. K pohybu, který nám objevuje novou dimenzi percepce a zároveň programově zpřítomňuje jistoty i nejistoty obrazu a jeho hranic.

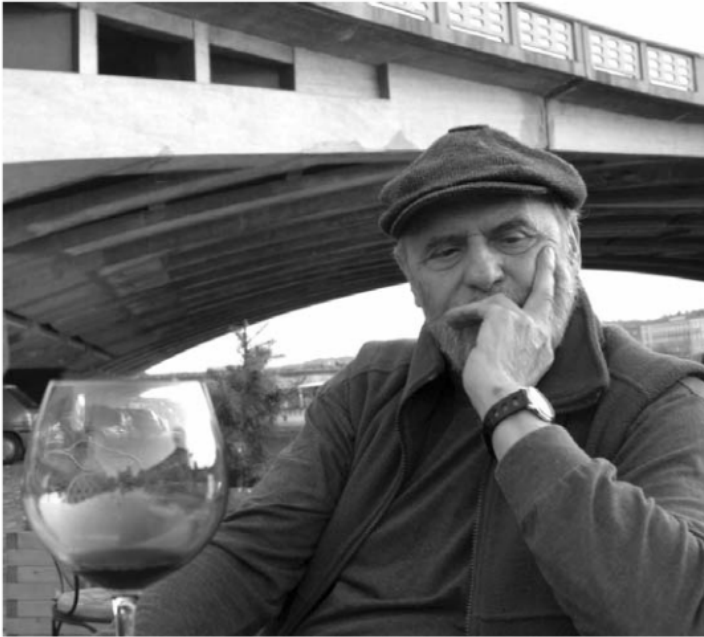
■
vello di manipolazione. A poco a poco Hulík si impadronì della sfera di pura geometria e movimento, manipolando semplici forme pre-stabilite su di una superficie. Era il primo in Cecoslovacchia che riusciva a scoprire sistematicamente le varianti combinatorie delle configurazioni lineari in grafiche computeriali, grazie alle quali è diventato un rappresentante significativo della sua generazione. Nonostante io segua la sua opera sin dal principio, mi ha impressionato maggiormente l'ultimo capitolo del suo percorso artistico, nonché quello della maturità, il capitolo dei cosiddetti modulatori di scorrevolezza. Si tratta di rilievi geometrici, costituiti da diversi strati, posti l'uno sull'altro a formare una netta e lapidaria costruzione, quasi minimalistica, puramente bianco-nera o dai colori intensi. Una vite metallica, di solito situata lontano dal centro, in quanto opportunità di intervenire, attrae la nostra attenzione. La composizione, molto semplice e spesso minimalistica, si può, attraverso la vite, mettere in movimento in una serie incredibilmente ampia di opzioni, che vanno da variazioni sottilissime della configurazione iniziale fino a incroci e a rotazioni molto complessi. È significativo, che le opere di Hulík di questa serie sono piaciute molto al movimento MADI, per combinazione da noi meno noto rispetto ad altri gruppi costruttivisti. MADI, che rappresenta una contrapposizione al costruttivismo, è attivo già a partire dagli anni Quaranta, quando il movimento fu fondato da Carmelo Arden Quin, con la convinzione che l'arte geometrica potesse essere molto più libera, aperta e più incline al gioco rispetto all'arte puramente costruttivista. MADI si arricchisce sotto la direzione di Arden Quin e Viktor Hulík trova in esso autori affini, che uniscono il carattere pregnante dell'arte geometrica con le varie possibilità dell'apertura al gioco. La sua opera è oggi per me eccezionalmente importante proprio perché riesce a mettere in relazione la costruzione in rilievo in più strati con l'interpretazione cromatica, rendendola semovente in rapporti sempre nuovi di colore e forma. La sua visione del movimento ci svela una nuova dimensione della percezione e nello stesso tempo programmaticamente materializza certezze e incertezze dell'immagine e dei suoi limiti.



WORKS / DÍLA / OPERE

HUGO DEMARTINI

BIOGRAPHY



1931 - born in Prague

1949 - 1954 student at the Academy of Fine Arts, Prague

1962 - Member of the New Group, and the Zaostalí (Retards) Group

1968-1969 - Outdoor Happenings in Nature, and Events in Space (Demonstrations)

1989 - joins the Academy of Fine Arts, Prague as assistant lecturer

1990 - 1996 active as a professor, receiving the Gold Medal of the Academy of Fine Arts, Prague. Lives and works in Sumrakov in the Czech-Moravian highlands.

The characteristic feature of the artist's sculptures is a sense of order and the constructive use of space. His chromium-coated objects dating from the years 1965 - 1977 in particular belong to a seminal trend in Czech Constructivism. Since 1973 he has created models featuring a combination of chromium elements and figures in organic glass boxes. In a later cycle entitled Places (1984 - 1985) the idea of destruction prevails over the underlying purity of form.

Represented in the Following Collections:

National Gallery in Prague, Gallery of Fine Arts (Litoměřice), Benedikt Rejt Gallery (Louny), Czech Museum of Fine Arts in Prague, Aleš South Bohemia Gallery (Hluboká nad Vltavou), City Gallery Prague, Gallery of Modern Art (Hradec Králové), Art Gallery Karlovy Vary, Das Progressive Museum (Basel), Ménéil Collection (Houston), Musée National d'Art Moderne (Paris), Folkwang Museum (Essen), Ms. Srory Collection (Louisiana), Humblebaek; also private collections in Czech Republic, Holland, Italy, Germany, Switzerland, Poland, Slovakia, Canada and the United States.

1931 - narozen v Praze
 1949 - 1954 studia na Akademii výtvarných umění v Praze
 1962 - člen Nové skupiny a skupiny Zaostali
 1968-1969 - Akce v přírodě a Akce v prostoru (Demonstrace)
 1989 - nastoupil na Akademii výtvarných umění v Praze jako odborný asistent, kde v letech 1990 - 1996 působil jako profesor a byla mu udělena zlatá medaile Akademie výtvarných umění v Praze. Žije a pracuje v Sumrakově na Českomoravské vysočině.

Základním znakem jeho sochařského názoru je smysl pro řád a konstruktivní prostor. Do významného proudu českého konstruktivismu patří především jeho chromované objekty z let 1965 - 1977. Ty počítají se zrcadlením děje a pohybu diváka i jeho okolí. Od roku 1973 vytváří modely s kombinací chromových prvků a figury ve skříňkách z organického skla. V pozdějším cyklu Místa, 1984 - 1985 převažuje idea destrukce nad základní čistotou tvaru.

Zastoupení ve veřejných sbírkách:

Národní galerie v Praze, Galerie výtvarného umění Litoměřice, Galerie B. Rejta v Lounech, České muzeum výtvarných umění v Praze, Moravská galerie v Brně, Alšova Jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, Galerie hlavního města Prahy, Galerie moderního umění, Hradec Králové, Galerie umění, Karlovy Vary, Das Progressive Museum Basel, Sběrka Ménil, Houston, Musée National d'Art Moderne, Paris, Folkwang Museum, Essen, Ms. Srory Collection, Louisiana, Humblebaek; soukromé sbírky v České republice, Holandsku, Itálii, Německu, Švýcarsku, Polsku, Slovenské republice, Kanadě a USA.

1931 - nato a Praga

1949 - 1954 ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Praga
 1962 - membro del Gruppo Nuovo e del gruppo Gli arretrati
 1968-1969 - Azione in natura e Azione in spazio (Dimostrazione)
 1989 - professore assistente dell'Accademia di Belle Arti di Praga, dove dal 1990 al 1996 insegna come professore ordinario e ha ricevuto la medaglia d'oro dell'Accademia di Belle Arti di Praga. Vive e lavora a Sumrakov in Českomoravské vysočina.

La caratteristica fondamentale della sua concezione scultorea è il senso per un ordine e per uno spazio costruttivo. Alla corrente rilevante del costruttivismo ceco appartengono soprattutto i suoi oggetti cromati dal 1965 al 1977. Essi prevedono un rispecchiamento dell'azione e del movimento dello spettatore e del suo ambiente. Dal 1973 crea i modelli con la combinazione degli elementi di cromo e le figure negli armadietti di vetro. Nel ciclo successivo, "Posti" 1984 - 1985, prevale l'idea della distruzione sulla purezza elementare di una forma.

È presente nelle seguenti collezioni:

Národní galerie v Praze, Galerie výtvarného umění Litoměřice, Galerie B. Rejta v Lounech, České muzeum výtvarných umění v Praze, Moravská galerie v Brně, Alšova Jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, Galerie hlavního města Prahy, Galerie moderního umění, Hradec Králové, Galerie umění, Karlovy Vary, Das Progressive Museum Basel, Collection Ménil, Houston, Musée National d'Art Moderne, Paris, Folkwang Museum, Essen, Ms. Srory Collection, Louisiana, Humblebaek; collezioni private in: Repubblica Ceca, Paesi bassi, Italia, Germania, Svizzera, Polonia, Slovacchia, Canada e Stati Uniti.

Selected Solo Exhibitions

- 1963 - Prague, Regional Planning Office Culture Club
 1966 - Prague, Karlovo Náměstí Gallery
 1970 - Prague, Aleš Gallery (together with R. Kratina)
 1971 - Louny, Benedikt Rejt Gallery
 1976 - Tábor, Museum of the Hussite Revolutionary Movement
 (together with B. Dlouhý and Z. Ziegler)
 1986 - Prague, Atrium Gallery
 1991 - Prague, Prague City Gallery
 1992 - Prague, Mánes Gallery
 1994 - Brno, House of the Arts
 1999 - Prague, Václav Špála Gallery
 - Brno, Aspekt Gallery
 2000 - Liberec, Regional Gallery in Liberec
 - Cheb, Regional Gallery in Cheb
 2005 - Prague, Montanelli Gallery
 2006 - Louny, Benedikt Rejt Gallery
 2008 - Prague, Topič Salon

Selected Exhibitions Abroad

- 1966 - Berlin, Akademie der Künste, Tschechoslowakische Kunst
 der Gegenwart
 1967 - San Marino, VI. Biennale Internazionale d'Arte
 - Frankfurt am Main, Galerie der J. W. Goethe Universität
 1968 - Nuremberg, Kunsthalle Fembohaus, Konstruktive Tendenzen aus
 der Tschechoslowakei
 - Paris, Musée Rodin
 1969 - Nuremberg, Biennale 1969
 - Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
 - Chicago, Jaques Baruch Gallery
 1972 - St. Gallen, Galerie im Erker, Konstruktive Kunst aus
 der Tschechoslowakei
 1983 - Bochum, Museum, Das Prinzip Hoffnung
 1986 - Humlebaek, Louisiana, Museum of Modern Kunst,
 2005 - Berlin, Sarska galerie, Emigration out / in B. Kolářová, J. Kolář,
 R. Kratina, H. Demartini.
 2006 - Berlin, Sarska galerie, Emigration out / in H. Demartini, J. Koblása,
 T. Pištěk, A. Veselý

Selected Domestic Group Exhibitions

- 1953 - Prague, Second Retrospective of Czech Visual arts,
 Prague Castle Riding School
 1958 - Brno, House of the Arts
 1964 - Liberec, Regional Gallery, Sculpture 1964
 1966 - Louny, Benedikt Rejt Gallery
 - Brno, Moravian Gallery, Young Artists Exhibition
 - Prague, Václav Špála Gallery, Current Trends in Czech Art
 (honoring the AICA Congress in Prague)
 1968 - Brno, House of the Arts, New Sensitivity

- 1968 - Prague, Mánes Gallery, New Sensitivity
 1970 - Brno, House of Lords of Kunštát, Club of Concretists
 1981 - Prague, Forum 1988
 1993/94 - Prague, Waldstein Riding School, The Poetry of the Rational
 1994 - Prague, Prague City Gallery, Focal Points of Rebirth
 - Litoměřice, Gallery of Fine Art, New Sensitivity
 1999 - 2000 Prague, Prague City Gallery, Action, World,
 Movement, Space
 2001 - Litoměřice, Color Sculpture
 - National Gallery in Prague, Jiří Kolář as Collector
 2005 - Roudnice nad Labem, Gallery of Modern Art

Samostatné výstavy (výběr)

- 1963 - Praha, Kulturní klub krajského projekt. ústavu
 1966 - Praha, Galerie na Karlově náměstí
 1970 - Praha, Alšova síň (s R. Kratinou)
 1971 - Louny, Galerie Benedikta Rejta
 1976 - Tábor, Muzeum husitského revolučního hnutí
 (s B. Dlouhým a Z. Zieglerem)
 1986 - Praha, Galerie Atrium
 1991 - Praha, Galerie hlavního města Prahy
 1992 - Praha, Výstavní síň Mánes
 1994 - Brno, Dům umění
 1999 - Praha, Galerie Václava Špály
 - Brno, Galerie Aspekt
 2000 - Liberec, Oblastní galerie v Liberci
 - Cheb, Oblastní galerie v Chebu
 2005 - Praha, Galerie Montanelli
 2006 - Louny, Galerie Benedikta Rejta
 2008 - Praha, Topičův Salon

Z domácích kolektivních výstav (výběr)

- 1953 - Praha, II. přehlídka českého výtvarného umění Jízdárna
 Pražského hradu
 1958 - Brno, Dům umění
 1964 - Liberec, Oblastní galerie, Socha 1964
 1966 - Louny, Galerie Benedikta Rejta
 - Brno, Moravská galerie, Výstava mladých
 - Praha, Špálova galerie, Aktuální tendence českého umění
 (u příležitosti kongresu AICA v Praze)
 1968 - Brno, Dům umění, Nová citlivost
 - Praha, Výstavní síň Mánes, Nová citlivost
 1970 - Brno, Dům pánů z Kunštátu, Klub konkrétistů
 1981 - Praha, Forum 1988
 1993/94 - Praha, Valdštejnská jízdárna, Poezie racionality
 1994 - Praha, Galerie hlavního města Prahy, Ohniska znovuzrození

- 1994 - Litoměřice, Galerie výtvarného umění, Nová citlivost
 1999 - 2000 Praha, Galerie hl. města Prahy Akce - slovo - pohyb - prostor
 2001 - Litoměřice, Barevná socha
 - Národní galerie v Praze, Sběratel Jiří Kolář
 2005 - Roudnice nad Labem, galerie moderního umění

ZAHRA NIČNÍ VÝSTAVY (výběr)

- 1966 - Berlin, Akademie der Künste, Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart
 1967 - San Marino, VI. Biennale Internazionale d'Arte
 - Frankfurt n. M., Galerie der J. W. Goethe Universität
 1968 - Norimberk, Kunsthalle Fembohaus, Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei
 - Paris, Musée Rodin
 1969 - Norimberk, Biennale 1969
 - Řím, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
 - Chicago, Jaques Baruch Gallery
 1972 - St. Gallen, Galerie im Erker, Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei
 1983 - Bochum, Museum, Das Prinzip Hoffnung
 1986 - Humlebaek, Louisiana, Museum of Modern Kunst,
 2005 - Berlín, Sarska galerie, Emigration out / in 1. B. Kolářová, J. Kolář, R. Kratina, H. Demartini.
 2006 - Berlín, Sarska galerie, Emigration out / in H. Demartini, J. Koblasa, T. Pištěk, A. Veselý

Mostre personali (selezione)

- 1963 - Praga, Kulturní klub krajského projekt. ústavu
 1966 - Praga, Galerie na Karlově náměstí
 1970 - Praga, Alšova síň (con R. Kratina)
 1971 - Louny, Galerie Benedikta Rejta
 1976 - Tábor, Muzeum husitského revolučního hnutí (con B. Dlouhý e Z. Ziegler)
 1986 - Praga, Galerie Atrium
 1991 - Praga, Galerie hlavního města Prahy
 1992 - Praga, Výstavní síň Mánes
 1994 - Brno, Dům umění
 1999 - Praga, Galerie Václava Špály
 - Brno, Galerie Aspekt
 2000 - Liberec, Oblastní galerie v Liberci
 - Cheb, Oblastní galerie v Chebu
 2005 - Praga, Galerie Montanelli
 2006 - Louny, Galerie Benedikta Rejta
 2008 - Praga, Topičův Salon

Mostre collettive nella Repubblica Ceca (selezione)

- 1953 - Praga, Jízdárna Pražského hradu, II. rassegna dell'arte figurativa ceca
 1958 - Brno, Dům umění
 1964 - Liberec, Oblastní galerie, Scultura 1964
 1966 - Louny, Galerie Benedikta Rejta
 - Brno, Moravská galerie, Rassegna dei giovani
 - Praga, Špálova galerie, Tendenze attuali dell'arte ceca (in occasione del convegno AICA a Praga)
 1968 - Brno, Dům umění, Nuova sensibilità
 - Praga, Výstavní síň Mánes, Nuova sensibilità
 1970 - Brno, Dům pánů z Kunštátu, Circolo dei concretisti
 1981 - Praga, Forum 1988
 1993/94 - Praga, Valdštejnská jízdárna, Poesia di razionalità
 1994 - Praga, Galerie hlavního města Prahy, Ohniska znovuzrození
 - Litoměřice, Galerie výtvarného umění, Nuova sensibilità
 1999 - 2000 Praga, Galerie hl. města Prahy, Azione, parola, movimento, spazio
 2001 - Litoměřice, Scultura colorata
 - Praga, Národní galerie v Praze, Jiří Kolář - collezionista
 2005 - Roudnice nad Labem, galerie moderního umění

Mostre all'estero (selezione)

- 1966 - Berlino, Akademie der Künste, Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart
 1967 - San Marino, VI. Biennale Internazionale d'Arte
 - Frankfurt n. M., Galerie der J. W. Goethe Universität
 1968 - Norimberga, Kunsthalle Fembohaus, Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei
 - Parigi, Musée Rodin
 1969 - Norimberga, Biennale 1969
 - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
 - Chicago, Jaques Baruch Gallery
 1972 - St. Gallen, Galerie im Erker, Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei
 1983 - Bochum, Museum, Das Prinzip Hoffnung
 1986 - Humlebaek, Louisiana, Museum of Modern Kunst,
 2005 - Berlino, Sarska galerie, Emigration out / in 1. B. Kolářová, J. Kolář, R. Kratina, H. Demartini.
 2006 - Berlino, Sarska galerie, Emigration out / in H. Demartini, J. Koblasa, T. Pištěk, A. Veselý



VIEW OF THE HUGO DEMARTINI EXHIBITION / POHLED DO VÝSTAVY HUGA DEMARTINIHO

at Karlovo náměstí, Prague 1966 / na Karlově náměstí, Praha 1966

Photograph by / foto Jan SágI



SCULPTURE III / PLASTIKA III., 1966

chromium-coated sheet metal / chromovaný plech, 88x30.5 cm
National Gallery in Prague / Národní galerie v Praze



SPACE OBJECT / PROSTOROVÝ OBJEKT, 1968

chromium-coated sheet metal / chromovaný plech, 49x49x25.5 cm

National Gallery in Prague / Národní galerie v Praze



PROJECT / PROJEKT, 1969

chromium-coated sheet metal and organic glass / chromovaný plech a organické sklo, 94x94 cm
Courtesy of the Artist / majetek autora

MILAN DOBEŠ

BIOGRAPHY



1929 - born in Přerov

1951-56 - student at the Academy of Fine Arts and Design, Prague

In 1960 the artist began to create paintings, drawings and collages, most frequently deriving from the polarity of black and white, rendering the work an autonomous entity removed from any relationship outside of itself. In the 1960s, he first experimented with light and its movement. These pioneering works rank the artist among the foremost representatives of kinetic art, not only in Czechoslovakia, but also in the international arena. He participated in seminal exhibitions of Op-Art and kinetic art both at home and abroad. Theoretical reflection on his work can be found in his manifestos "Light and Movement" and "Dynamic Constructivism".

Since the late 1950s he has worked with non-traditional materials, mainly synthetic ones. It was in fact the use of mirror-foil that gave rise to the artist's most recent discovery in the 1990s, in which he formed a simple curvature from these foils, reflecting and deforming a single and relatively simple geometric element to create a sophisticated kinetic structure.

In 2001, the Milan Dobeš Museum was established in Bratislava.

The artist lives and works in Bratislava, Slovakia.

Represented in the following collections:

National Gallery in Prague, GMB Bratislava, Benedikt Rejt Gallery (Louny), Museum Folkwang (Essen), MOMA Chicago, Hudson River Museum (New York), Museo de Arte Moderno (Buenos Aires) as well as a number of private collections.

1929 - narodil sa v Přerově

1951-56 - študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

V roku 1960 autor vytvoril malby, kresby a koláže, ktoré vychádzajú najčastejši z polarít čiernej a bielej osamostatňujú dielo ako autonómny celek eliminujú akúkoľvek väzbu na niečo mimo neho samého. V šedesiatych rokoch vznikajú prvé pokusy so svetlom a jeho pohybom. Autor sa tým stáva predným predstaviteľom kinetického umenia, a to nejen na Slovensku, resp. v Československu, ale aj na medzinárodnej výtvarnej scéne. Zúčastnil sa na významných výstavách opticko-kinetického umenia doma i v zahraničí. Teoretické reflexie jeho tvorby sú obsažené v manifestoch „Svetlo a pohyb“ a „Dynamický konštruktivizmus“.

Od konca pädesiatych rokov pracuje s netradičnými materiálmi, predovšetkým syntetickými. Vďaka zrkadlovým fóliám vznikol aj posledný autorov objav deväťdesiatych rokov, kedy formuje zo zrkadlových fólií jednoduché zakrivenie, ktoré reflektujú/deformujú jediný relatívne jednoduchý geometrický element vytvárajú sofistikovanú kinetickú štruktúru.

V roku 2001 bolo založené Múzeum Milana Dobeša v Bratislave.

Žije a pracuje v Bratislave.

Zastúpenie v zbierkach:

Národní galerie v Praze, GMB Bratislava, Galerie Benedikta Rejta Louny, Museum Folkwang Essen, MOMA Chicago, Hudson River Museum New York, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires a ďalšie i súkromé.

1929 - nato a Přerov

1951-56 ha studiato all'Accademia di Belle Arti a Bratislava

Nel 1960 creò pitture, disegni e collage derivanti dalla polarità di bianco e nero. Tale caratteristica rende l'opera indipendente come un insieme autonomo, eliminando così qualsiasi legame con qualsiasi cosa al di fuori di esso. Negli anni Sessanta nascono le prime sperimentazioni con la luce e il suo movimento. L'autore diventa un importante protagonista dell'arte cinetica non solo in Slovacchia, allora Cecoslovacchia, ma anche all'interno del panorama internazionale delle arti figurative. Ha partecipato alle rassegne significative dell'arte ottico-cinetica in Cecoslovacchia e all'estero. Le riflessioni teoretiche del suo percorso artistico le troviamo nei manifesti "Luce e movimento" e "Costruttivismo dinamico". Dalla fine degli anni Cinquanta lavora con i materiali non tradizionali, soprattutto con quelli sintetici. Grazie alle foglie reflex forma una curvatura semplice, che riflettendo/deformando un unico, relativamente semplice elemento geometrico, creano una sofisticata struttura cinetica. Nel 2001 è stato fondato il Museo di Milan Dobeš a Bratislava.

Vive e lavora a Bratislava.

È presente nelle seguenti collezioni:

Národní galerie v Praze, GMB Bratislava, Galerie Benedikta Rejta Louny, Museum Folkwang Essen, MOMA Chicago, Hudson River Museum New York, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires e altre, anche private.

MILAN DOBEŠ

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 1958 - Bratislava, Young Artists' Gallery
1965 - Bratislava, Cyprián Majerník Gallery
1966 - Prague, Gallery of the House of Czecho-Slovak Friendship
1971 - Kinetic Light Programs composed to accompany symphonic music for Brass Orchestra performed in USA: Oakmont (Pennsylvania), Pittsburgh (Pennsylvania), New Martinsville (West Virginia), Marietta (Ohio), Parkensburg (West Virginia), Ravenswood (West Virginia), Ashland (Kentucky), New York (New York), Yonkers (New York)
1972 - Pittsburgh, Charles Oaks Gallery
1982 - Přeřov, Comenius Museum
1986 - Havana, Czechoslovak Cultural Center
1989 - Prague, House of Slovak Culture
- Zurich, Verena Gallery
1990 - Bratislava, Laco Novomeský Gallery
1995 - Bratislava, Slovak National Gallery
1996 - Brno, Moravian Gallery
1997 - Bratislava, Galéria Z
2000 - Bratislava, CC Centrum,
2001 - Bratislava, Milan Dobeš Museum - museum opening
2003 - Bratislava, Bratislava City Gallery, Old Bratislava Through the Eyes of Milan Dobeš
- Prague, Kampa Museum
- Vienna, Galerie Lindner
2005 - Martin, Slovakia
- Zagreb, Museum of Contemporary Art
2008 - Prague, Zdeněk Sklenář Gallery

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 1957 - Bratislava, Exhibition Hall ZSVU
1959 - Vienna, Bratislava: Exhibition commemorating the World Festival of Youth and Students
1966 - Eindhoven, Kunst-Licht-Kunst
1967 - Turin, 11 Artists from Czechoslovakia
- Republica di San Marino, Sesta biennale d'arte
1968 - Prague, Mánes Gallery
- Kassel, Dokumenta IV.
1969 - Paris, Musée d'art moderne, Salon de Mai
- Sao Paolo, Biennale X
- "Ars 69", Atheneum Taidemuseo, Helsinki (62 of the world's greatest contemporary artists - Bacon, Klee, Oldenburg, Klain, Calder, Warhol, Kolář etc.)
1970 - Osaka, EXPO 70
1972 - Vienna, Wiener Messe
1979 - Buffalo, Knox Gallery
1988 - Basel, Kunstmesse
1989 - Banská Bystrica, City Gallery, Bratislava
1992 - Sevilla, World EXPO '92

- 1994 - Litoměřice, New Sensitivity
1996 - Vienna, Albertina
1999 - Prague, City Gallery Prague
2002 - Bratislava, Slovak National Gallery
- Belgium, 11eme. Biennale Internationale
2003 - Prague, City Gallery Prague, Collections of Jan and Meda Mládek
2005 - Milano, Museo della Permanente
2006 - Moscow, Museum of Contemporary Art
2007 - Frankfurt, Schirn Kunsthalle
- Budapest, Kassák múzeum
- Bratislava, City Gallery

INDIVIDUÁLNE VÝSTAVY (vyber)

- 1958 - Bratislava, Galerie mladých
1965 - Bratislava, Galeria Cypriána Majerníka
1966 - Praha, Galerie Domu ŽČSSP
1971 - Svetelno-kinetické programy komponované pre symfonické skladby (dechový orchester) Oakmont (Pennsylvania), Pittsburg (Pennsylvania), New Martinsville (Západná Virginia), Marietta (Ohio), Parkensburg (Západná Virginia), Ravenswood (Západná Virginia), Ashland (Kentucky), Manhattan (New York), Yonkers (New York)
1972 - Pittsburg, Charles Oaks Gallery
1982 - Přeřov, Múzeum Jana Amosa Komenského
1986 - Havana, Čs. kulturné stredisko
1989 - Praha, Dom slovenskej kultury
- Curich, Galéria Verena
1990 - Bratislava, Sieň Laca Novomeského
1995 - Bratislava Slovenská Národná galéria
1996 - Brno, Moravská galéria
1997 - Bratislava Galéria Z
2000 - Bratislava, CC Centrum,
2001 - Bratislava, Múzeum Milana Dobeša - otvorenie múzea
2003 - Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Stará Bratislava očima Milana Dobeša
- Praha, Museum Kampa
- Vídeň, Galerie Lindner
2005 - Martin
- Záhřeb, Museum of contemporary art
2008 - Praha, Galerie Zdeněk Sklenář

KOLEKTÝVNÉ VÝSTAVY (vyber)

- 1957 - Bratislava, Výstavná sieň ZSVU
1959 - Vídeň, Bratislava, Výstava pri príležitosti Medzinárodného festivalu mládeže a studentstva
1966 - Eindhoven, Kunst-Licht-Kunst
1967 - Turin, 11 umelcov z Československa

- 1967 – Republica di San Marino, Sesta biennale d'arte
 1968 – Praha, Mánes
 – Kassel, Dokumenta IV.
 1969 – Paříž, Musée d'art moderne, Salon de Mai
 – Sao Paulo, Bienale X.
 – „Ars 69“, Atheneumin Taidemuseo v Helsinkách – 62 najlappších súdobých výtvarníkov z celého sveta (Bacon, Klee, Oldenburg, Klein, Calder, Warhol, Kolář etc.)
 1970 – Ósaka, EXPO 70
 1972 – Viedeň, Wiener Messe
 1979 – Buffalo, Knox Gallery
 1988 – Basilej, Kunstmesse
 1989 – Bánská Bystrica, Mestská galéria, Bratislava
 1992 – Sevilla, Svetová výstava EXPO '92
 1994 – Litoměřice, Nová citlivost
 1996 – Viedeň, Albertina
 1999 – Praha, Galerie hl. města Prahy
 2002 – Bratislava, Slovenská Národná galéria
 – Belgie, 11 Biennale internationale
 2003 – Praha, Galerie hl. města Prahy, Sbírky Jana a Medy Mládkových
 2005 – Milano, Museo della permanente
 2006 – Moskva, Múzeum súčasného umenia
 2007 – Frankfurt, Schirn Kunsthalle
 – Budapešť, Kassák múzeum
 – Bratislava, Galéria mesta

MOSTRE PERSONALI (selezione)

- 1958 – Bratislava, Galerie mladých
 1965 – Bratislava, Galeria Cypriána Majerníka
 1966 – Praga, Galerie Domu ZČSSP
 1971 – Programmi lupinoso-cinetici composti per le composizioni sinfoniche (orchestra a fiato) Oakmond (Pennsylvania), Pittsburg (Pennsylvania), New Martinsville (West Virginia), Marietta (Ohio), Parkensburg (West Virginia), Ravenswood (West Virginia), Ashland (Kentucky), Manhattan (New York), Yonkers (New York)
 1972 – Pittsburg, Charles Oaks Gallery
 1982 – Přerov, Múzeum Jana Amosa Komenského
 1986 – L'Avana, Čs. kulturné stredisko
 1989 – Praga, Dom slovenskej kultury
 – Zurigo, Galéria Verena
 1990 – Bratislava, Sieň Laca Novomeského
 1995 – Bratislava Slovenská Národná galéria
 1996 – Brno, Moravská galéria
 1997 – Bratislava Galéria Z
 2000 – Bratislava, CC Centrum,
 2001 – Bratislava, Museo di Milan Dobeš – apertura del museo
 2003 – Bratislava, Galéria mesta Bratislavy, Bratislava antica vista

da Milan Dobeš (attraverso gli occhi di?)

- Praga, Museum Kampa
 – Vienna, Galerie Lindner
 2005 – Martin
 – Zagabria, Museum of contemporary art
 2008 – Praga, Galerie Zdeněk Sklenář

MOSTRE COLLETTIVE (selezione)

- 1957 – Bratislava, Výstavná sieň ZSVU
 1959 – Vienna, Bratislava, Rassegna in occasione del Festival internazionale di gioventù e di studenti
 1966 – Eidhoven, Kunst-Licht-Kunst
 1967 – Torino, 11 artisti dalla Cecoslovacchia
 – Republica di San Marino, Sesta biennale d'arte
 1968 – Praga, Mánes
 – Kassel, Dokumenta IV.
 1969 – Parigi, Musée d'art moderne, Salon de Mai
 – Sao Palo, Bienale X.
 – „Ars 69“, Atheneumin Taidemuseo a Helsinki – 62 migliori artisti figurativi da tutto il mondo (Bacon, Klee, Oldenburg, Klain, Calder, Warhol, Kolář etc.)
 1970 – Osaka, EXPO 70
 1972 – Vienna, Wiener Messe
 1979 – Buffalo, Knox Gallery
 1988 – Basileo, Kunstmesse
 1989 – Bánská Bystrica, Mestská galéria, Bratislava
 1992 – Sevilla, Svetová výstava EXPO '92
 1994 – Litoměřice, Nuova sensibilità
 1996 – Vienna, Albertina
 1999 – Praga, Galerie hl. města Prahy
 2002 – Bratislava, Slovenská Národná galéria
 – Belgio, 11 Biennale internationale
 2003 – Praga, Galerie hl. města Prahy, Sbírky Jana a Medy Mládkových
 2005 – Milano, Museo della permanente
 2006 – Mosca, Múzeum súčasného umenia
 2007 – Francoforte, Schirn Kunsthalle
 – Budapest, Kassák múzeum
 – Bratislava, Galéria mesta

**PULSATING RHYTHM / PULZUJÍCÍ RYTMUS, 1968**

metal, bulbs, electric motor / kov, žárovky, elektromotor, 76x76 cm
 Courtesy of the Artist / majetek autora



RED MOVEMENT IN SPACE III / ČERVENÝ POHYB PROSTORU III., 1966

metal, glass, wood, electric motor / kov, sklo, dřevo, elektrický motor, 155x77x42 cm

National Gallery in Prague / Národní galerie v Praze



TRIBUTE TO JIŘÍ KOLÁŘ / ПОСТА ЖИРИМУ КОЛАŘОВИ, 1966

plywood, glass, paper / překližka, sklo, papír, 60x60 cm

Private Collection / soukromá sbírka



MOVEMENT IN SPACE II / POHYB V PROSTORU II., 1967

glass, wood, metal / sklo, dřevo, kov, 90x90 cm

Private Collection / soukromá sbírka

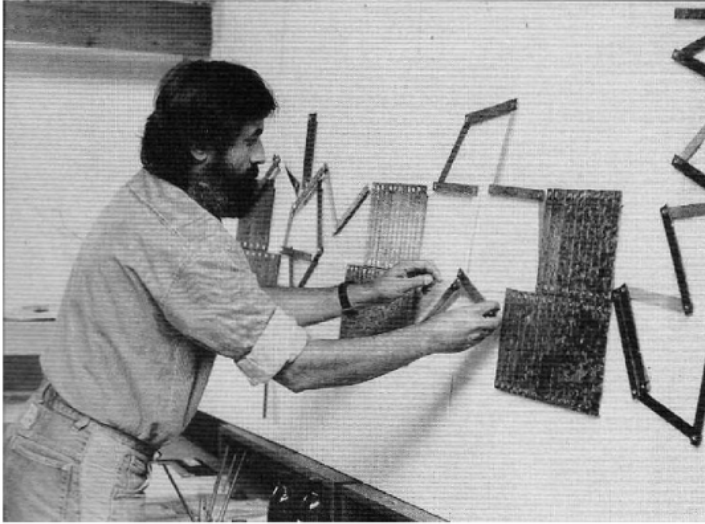


MOVEMENT OF LIGHT IN SPACE / POHYB SVĚTLA V PROSTORU, 1968

metal, electric motor, bulb / kov, elektromotor, žárovka, 77x77cm
Private Collection / soukromá sbírka

VIKTOR HULÍK

BIOGRAPHY



1949 – born in Bratislava

1968-1974 – student at the Academy of Fine Arts in Bratislava

1988 – member of the International Artists Group INT-ART;

takes part in INT-ART Group exhibitions and symposia
in Yugoslavia, Hungary, Germany, Denmark and Norway

1990 – awarded one-year stipendium from the Pollock-Krasner Foundation, New York, USA

1993 – visiting artist lectures in UK at Newcastle University, Newcastle upon Tyne, and Sunderland
University, Sunderland

– elected President of the Slovak Artists Union (in office until 1995)

1996 – founded the ARTlines Agency and Gallery Z (Zichy Palace, Bratislava)

1998 – visiting artist - Cleveland State University, Cleveland, USA

2000 – visiting artist and gallery talks at West Georgia University, Carrollton, USA

2001 – Sunderland University International Artist Fellowship, Sunderland University, Sunderland

2003 – residency at the International Cité des Arts, Paris

Since childhood, Viktor Hulík has been fascinated by nature and its metamorphoses, the diversity of its varied forms and colors, the omnipresence of movement and the myriad interconnections and interrelations...

For Viktor Hulík as an artist, the exploration of the essence of these complex relationships is very likely the key to understanding human existence, with their revelation determined by the level of our knowledge. And it is this exciting mood of “suspecting the shadows” that has been a hallmark of the artist’s work and which is reflected in his kinetic works.

The artist lives and works in Bratislava, Slovakia.

Since 1974, the artist has exhibited his works at more than 400 group exhibitions in the Czech Republic, Austria, Poland, Hungary, Bulgaria, Rumania, Turkey, Germany, Italy, Slovenia, Croatia, Switzerland, France, Spain, Belgium, Netherlands, Sweden, Norway, Great Britain, USA, Canada, Russia, Mexico, Japan, Algeria, and Cuba.

He has also participated at many symposia and workshops in Slovakia, the former Yugoslavia, Hungary, France, Switzerland, Norway, Denmark and others.

ŽIVOTOPIS

- 1949 – narodil sa 13.8. v Bratislave
 1968/1974 – štúdium na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, prof.L. Čemický, prof. Peter Matejka)
 1988 – stal sa členom medzinárodnej skupiny výtvarníkov INT-ART.
 1990 – obdržal ročné tvorivé štipendium od Pollock Krasnerovej nadácie z New Yorku
 1992 – zúčastnil sa Symposium d'Arts Plastique v Perigueux, Francúzsko
 1993 – mesačný tvorivý pobyt na Newcastle University, Newcastle upon Tyne, Veľká Británia
 – zvolený za predsedu Slovenskej výtvarnej únie, (do roku 1995)
 1996 – založil Agentúru ARTlines a Galériu Z (Zichyho palác, Bratislava)
 1998 – hosťujúci umelec na Cleveland State University, Cleveland, USA
 1999 – člen Klubu konkretistov
 2000 – prednáška a otvorenie výstavy Artists of the Slovak Republic na West Georgia University, Carrollton, USA
 2001 – štipendijný pobyt na Sunderland University, International Artist Fellowship, Sunderland, Veľká Británia
 – člen medzinárodného hnutia MADI
 2003 – dvojmesačný študijný pobyt v Cité Internationale des Arts, Paríž, Francúzsko

Viktora Hulíka už od detstva fascinovala PRÍRODA a jej premeny, variácie, rôznorodosť tvarov, foriem, farieb, všadeprítomnosť pohybu, množstvo prekvapujúcich spojitostí, vzťahov či súvislostí... Pre výtvarníka Viktora Hulíka je skúmanie podstaty týchto zložitých vzťahov a procesov zrejme jedným z hlavných zmyslov ľudskej existencie a jej „odkrývanie“ je determinované úrovňou nášho poznania. A práve táto dráždivá poloha „tušenia tieňov“ sprevádza umelcovu prácu, čo sa odráža v jeho Kývačoch, Hýbačoch, Brnkačoch, Prevešiavačoch, Zvešiavačoch a Posúvačoch....

Žije a pracuje v Bratislave.

Od roku 1974 sa zúčastnil na viac než 400 kolektívnych výstavách na Slovensku, v Českej republike, Rakúsku, Poľsku, Maďarsku, Bulharsku, Rumunsku, Turecku, Nemecku, Taliansku, Slovinsku, Chorvátsku, Švajčiarsku, Francúzsku, Španielsku, Belgicku, Holandsku, Švédsku, Nórsku, Veľkej Británii, USA, Kanade, Rusku, Mexiku, Japonsku, Alžírsku, Portugalsku a na Kube.

Zúčastnil sa viacerých medzinárodných sympózií a workshopov na Slovensku, v byvalej Juhoslávii, Maďarsku, Nemecku, Francúzsku, Dánsku, Nórsku, Švajčiarsku.

BIOGRAFIA

- 1949 – nato il 13 agosto a Bratislava
 1968/1974 – ha studiato all'Accademia di Belle Arti a Bratislava, (prof. L. Čemický, prof. Peter Matejka)
 1988 – membro del gruppo internazionale degli artisti figurativi INT-ART
 1990 – ha ricevuto una borsa creativa di un anno dalla fondazione Pollock-Krasner Foundation, New York, USA
 1992 – ha partecipato al Symposium d'Arts Plastique a Perigueux, Francia
 1993 – un soggiorno creativo di un mese al Newcastle University, Newcastle upon Tyne, Gran Bretagna
 – eletto come presidente dell'Unione degli artisti figurativi slovacchi (fino al 1995)
 1996 – ha fondato l'agenzia ARTlines and Galleria Z (Palazzo Zichy, Bratislava)
 1998 – artista ospitante - Cleveland State University, Cleveland, USA
 1999 – membro del Circolo dei concretisti
 2000 – lezione e inaugurazione dell'esposizione Artisti della Repubblica Slovacca al West Georgia University, Carrollton, USA
 2001 – soggiorno con borsa di studio al Sunderland State University, International Artist Fellowship, Sunderland, Gran Bretagna
 2001 – membro del movimento internazionale MADI
 2003 – soggiorno con borsa di studio di due mesi presso Cité Internationale des Arts, Parigi, Francia

Viktor Hulík, fin dall'infanzia, è sempre stato incantato dalla NATURA e dalle sue trasformazioni, variazioni, varietà delle forme, delle figure e dei colori, dalla onnipresenza del movimento, una quantità di sorprendenti legami, relazioni o connessioni....

Per lui come artista figurativo questa ricerca dell'essenza dei rapporti e processi complessi è senza dubbio uno dei sensi principali dell'esistenza umana, la cui "riscoperta" è determinata dal livello della nostra conoscenza. E proprio questo aspetto eccitante del "presentimento delle ombre" accompagna il lavoro dell'autore e si rispecchia nei suoi Dondolanti, Mobili, Strimpellanti, Agganciatori, Appenditori e Scorrevoli... L'artista vive e lavora a Bratislava in Slovacchia.

Dal 1974 ha partecipato a più di 400 rassegne collettive in Slovacchia, Repubblica Ceca, Austria, Polonia, Ungheria, Bulgaria, Rumenia, Turchia, Germania, Italia, Slovenia, Croazia, Svizzera, Francia, Spagna, Belgio, Paesi bassi, Olanda, Svezia, Norvegia, Gran Bretagna, Stati Uniti, Canada, Russia, Messico, Giappone, Algeria, Portogallo e Cuba. Ha partecipato ad alcuni simposi e laboratori internazionali in: Slovacchia, Ex Jugoslavia, Ungheria, Germania, Francia, Danimarca, Norvegia, Svizzera.

Represented in the Following Collections:

Slovak National Gallery (Bratislava), Municipal Gallery (Bratislava), Regional Gallery of Považie (Žilina), Turiec Gallery (Martin), State Gallery (Banská Bystrica), Gallery of Fine Arts (Prešov), Museum of Contemporary Graphic Art (Fredrikstad), Graphic Workshop of the City of Pécs, János Panonius Museum (Pécs), Kassák Museum (Budapest), National Gallery, in Prague, East Slovakian Gallery (Košice), Gallery of Fine Art (Nové Zámky), Museum of Modern Art of the Warhol Family (Medzilaborce), Balneological Museum (Piešťany), Hatton Gallery (Newcastle upon Tyne), Regional Museum (Topoľčany), Ján Koniarek Gallery (Trnava), M.A.Bazovský Gallery (Trenčín), P.M.Bohún Gallery (Liptovský Mikuláš), HypoVereinsbank, (Munich), Slovak Savings Bank (Bratislava), Helmut Servas Collection (Rodalben), Savings Bank Schwäbisch Hall (Munich), Hotel Tatra (Bratislava), Allianz (Bratislava), West Georgia University (Carrollton, USA), Sunderland University (Sunderland), Mobil MADI Museum (Budapest), Municipal Museum of Art (Gyor), Museu MADI (Sobral, Brazil), Collection MADI (Maubeuge), Museum of Geometric and MADI Art (Dallas, USA).

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 1979 – Bratislava, Pictures, Collages, Graphics, Cyprián Majerník Gallery,
- 1987 – Prague, Collages, Paintings, Institute of Macromolecular Chemistry of the Czechoslovak Academy of Science
- 1988 – Hamburg (Germany), Viktor Hulík, Gallery Tolerance
- 1989 – Prague, Hulík-Meliš, Atrium (with J. Meliš)
 - Moscow (USSR) Hulík-Meliš, Gallery of the Kirovski Region (with J. Meliš),
- 1992 – Berlin, Variables, Cultural and Information Centre of the Czechoslovak Republic, (with R. Kratina)
- 1993 – Herning (Denmark), Billeder City Hall
- 1995 – GERMERSHEIM (Germany), Trio, Zeughaus, Kunstverein, (with O. Laubert and D. Tóth)
 - Reutlingen (Germany), Trio, Gallery Guth Maas and Maas, (with O. Laubert and D. Tóth)
 - Trnava, In Honour of Colštok, (folding meter), J. Koniarek Gallery, M.A. Bazovský Gallery
 - Trenčín; P.M. Bohún Gallery, Liptovský Mikuláš
 - Bratislava, Municipal Gallery
- 1998 – Cleveland (USA), Viktor Hulík – Anamorphic Constructs, Cleveland State University Art Gallery
 - Rodalben (Germany), Viktor Hulík, Juraj Meliš – Sculptures, Objects, Pictures; Helmut Servas Kunsthalle,
- 1999 – Dunajská Streda, 50 x Viktor Hulík, Slovak National Gallery, Vermes Villa,
 - Baltimore (USA), Evolving Environments, Decker Gallery, with Jurgen Faust (D) and Marcin Berdyszak (PL)
- 2001 – Brussels (Belgium), Articulations, Atelier 340 Museum, with Antoine Laval (L/USA)
- 2003 – Bratislava, Variabilities, Slovak Saving Bank Gallery

- Budapest (Hungary) Variations, Fény Galler
- Oldenburg (Germany), Clones and Mutants, Elisabeth-Anna-Palais
- 2004 – Le Mans (France), Viktor Hulík, Galerie du Théâtre Municipal
- 2005 – Vienna (Austria), Viktor Hulík, Galerie Peter Lindner
- 2006 – Paris (France), Viktor Hulík and Milan Lukac, Gallery of the 6th District Town Hall
- 2007 – Győr (Hungary), Viktor Hulík, MTA
- 2008 – Paris (France), Marian Drugda, Viktor Hulík, MADI Slovaquie, Centre d'Art Géométrique MADI

Zastúpenie V Zbierkach:

Slovenská národná galéria, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy, Bratislava; Štátna galéria, Banská Bystrica; Museum of Contemporary Graphic Art, Fredrikstad, Nórsko; János Panonius Museum, Pécs, Maďarsko; Kassák Múzeum, Budapešť, Maďarsko; Národní galerie, Praha, Česká republika; Východoslovenská galéria, Košice; Galéria umenia, Nové Zámky; Hatton Gallery, Newcastle upon Tyne, Veľká Británia; Galéria Jána Koniarka, Trnava; Galéria Miloša Alexandra Bazovského, Trenčín; Galéria Petra Michala Bohúňa, Liptovský Mikuláš; Zbierka Helmut Servas, Rodalben, Nemecko; Slovenská sporiteľňa, Bratislava; West Georgia University, Carrollton, USA; Sunderland University, Sunderland, Veľká Británia; Mobil Madi Muzeum, Budapešť, Maďarsko; Városi Művészeti Múzeum, Győr, Maďarsko; Museu MADI, Sobral, Brazília; Collection MADI, Maubeuge, Francúzsko; Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, USA a v súkromných zbierkach na Slovensku, v Českej republike, v Rakúsku, USA, Nemecku, Estónsku, Nórsku, Dánsku, Francúzsku, Maďarsku.

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY (výběr)

- 1979 – Bratislava, Galéria C.Majerníka, Obrazy, koláže grafiky
- 1987 – Praha, Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Koláže, kresby
- 1988 – Hamburg NSR, Galerie Tolerance, Viktor Hulík
- 1989 – Praha, Atrium, Hulík-Meliš
 - Moskva, ZSSR, Vystavočnyj zal Kirovskovo rajona, Hulík-Meliš
- 1992 – Berlín Nemecko, Kultúrne a informačné stredisko ČSFR, Variabile (s R. Kratinom)
- 1993 – Herning, Dánsko, Mestská radnica, Billeder
- 1995 – GERMERSHEIM, Nemecko, Zeughaus, Kunstverein, Trojka (s O. Laubertom a D. Tóthom)
 - Reutlingen, Nemecko Galerie Guth Maas and Maas, Trojka (s O. Laubertom a D. Tóthom) Trnava, Galéria Jána Koniarka, Trenčín, Galéria M. A. Bazovského, Hommage á colštok; Liptovský Mikuláš, Galéria Petra M. Bohúňa, Bratislava, Galéria mesta Bratislavy
- 1998 – Cleveland, USA, Cleveland State University Art Gallery, Viktor Hulík
 - Anamorphic Constructs
- 1999 – Dunajská Streda, SNG – Vermesova vila, 50x Viktor Hulík
 - Baltimore, USA, Decker Gallery, Evolving Enviroments

- (s J.Faustom, (D) a M.Berdyszakom (PL))
- 2001 – Brusel, Belgicko, Atelier 340 Muzeum, Articulations
(s A.Lavalom, (USA/L))
- 2003 – Bratislava, Galéria Slovenskej sporiteľne, Variability
– Budapešť, Maďarsko, Fény Galéria, Viktor Hulík – Variációk
– Oldenburg, Nemecko, Elisabeth-Anna-Palais, Klonen und Mutanten
- 2004 – Le Mans, Francúzsko, Galerie du Théâtre Municipal, Viktor Hulík
- 2005 – Viedeň, Rakúsko, Galerie Peter Lindner, Viktor Hulík – Neue Arbeiten
- 2006 – Paríž, Francúzsko, Salle des Fetes, Mairie du VIe arrondissement,
Viktor Hulík a Milan Lukáč
- 2007 – Győr, Maďarsko, MTA Regionális Kutatások Központja, Viktor Hulík
- 2008 – Paríž, Francúzsko, MADI Slovaquie, Centre d'Art Géométrique
MADI, Marian Drugda, Viktor Hulík

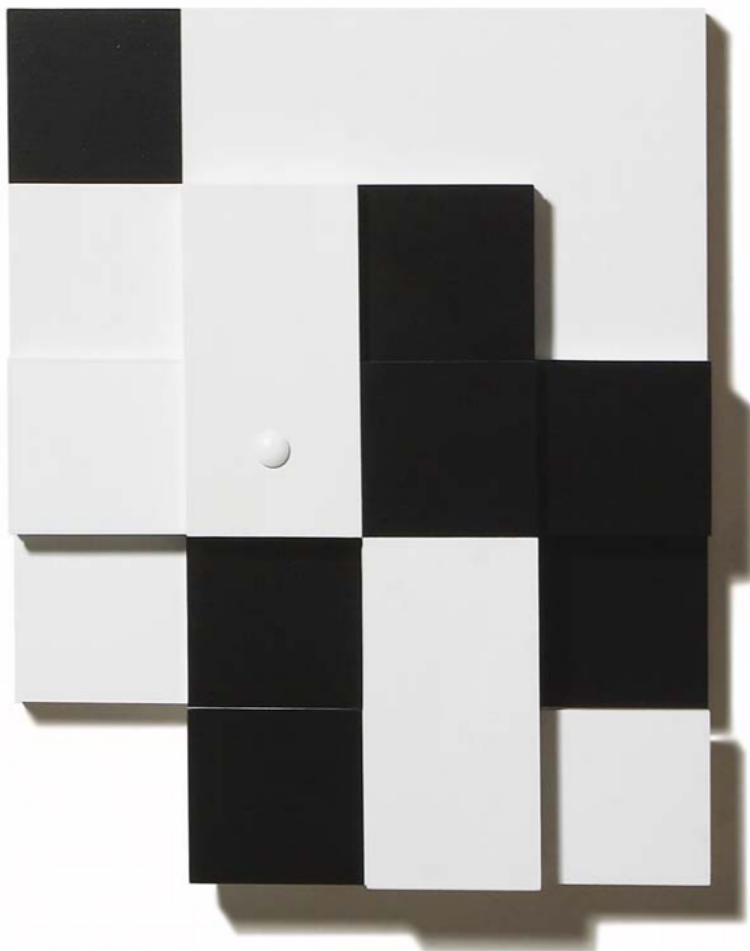
- 1998 – Cleveland, USA, Cleveland State University Art Gallery, Viktor Hulík
– Anamorphic Constructs
- 1999 – Dunajská Streda, SNG – Vermes ova vila, 50x Viktor Hulík
– Baltimore, USA, , Decker Gallery, Evolving Enviroments
(con J.Faustom (Germania) a M.Berdyszak (Polonia))
- 2001 – Brusselle, Belgio, Atelier 340 Muzeum, Articulations,
(con A. Lavalom, (USA/L))
- 2003 – Bratislava, Galéria Slovenskej sporiteľne, Variabilità
– Ungaria, Budapešť, Fény Galéria, Viktor Hulík – Variációk
– Oldenburg, Germania, Elisabeth-Anna-Palais, Klonen und Mutanten
- 2004 – Le Mans, Francia, Galerie du Théâtre Municipal, Viktor Hulík
- 2005 – Vienna, Austria, Galerie Peter Lindner, Viktor Hulík – Neue Arbeiten
- 2006 – Parigi, Francia, Salle des Fetes, Mairie du VIe arrondissement,
Viktor Hulík e Milan Lukáč
- 2007 – Győr, Ungaria, MTA Regionális Kutatások Központja Viktor Hulík
- 2008 – Parigi, Francia, Centre d'Art Géométrique MADI, Marian Drugda,
Viktor Hulík, MADI Slovaquie, Paríž, Francúzsko

È presente nelle seguenti collezioni:

Slovenská národná galéria, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy, Bratislava; Štátna galéria, Banská Bystrica; Museum of Contemporary Graphic Art, Fredrikstad, Norveggia; János Panonius Museum, Pécs, Ungaria; Kassák Múzeum, Budapest, Ungaria; Národní galerie, Praga, Repubblica Ceca; Východoslovenská galéria, Košice; Galéria umenia, Nové Zámky; Hatton Gallery, Newcastle upon Tyne, Gran Bretagna; Galéria Jána Koniarka, Trnava; Galéria Miloša Alexandra Bazovského, Trenčín; Galéria Petra Michala Bohúňa, Liptovský Mikuláš; Zbierka Helmut Servas, Rodalben, Germania; Slovenská sporiteľňa, Bratislava; West Georgia University, Carrollton, Stati uniti Sunderland University, Sunderland, Gran Bretagna; Mobil Madi Muzeum, Budapest, Ungaria; Városi Múvészeti Múzeum, Győr, Ungaria; Museu MADI, Sobral, Brasíliá; Collection MADI, Maubeuge, Francia; Museum of Geometric and MADI Art, Dallas, Stati uniti e nelle collezioni private in: Slovacchia, Repubblica Ceca, Austria, Stati uniti, Germania, Estonia, Norveggia, Danimarca, Francia, Ungaria.

MOSTRE PERSONALI (selezione)

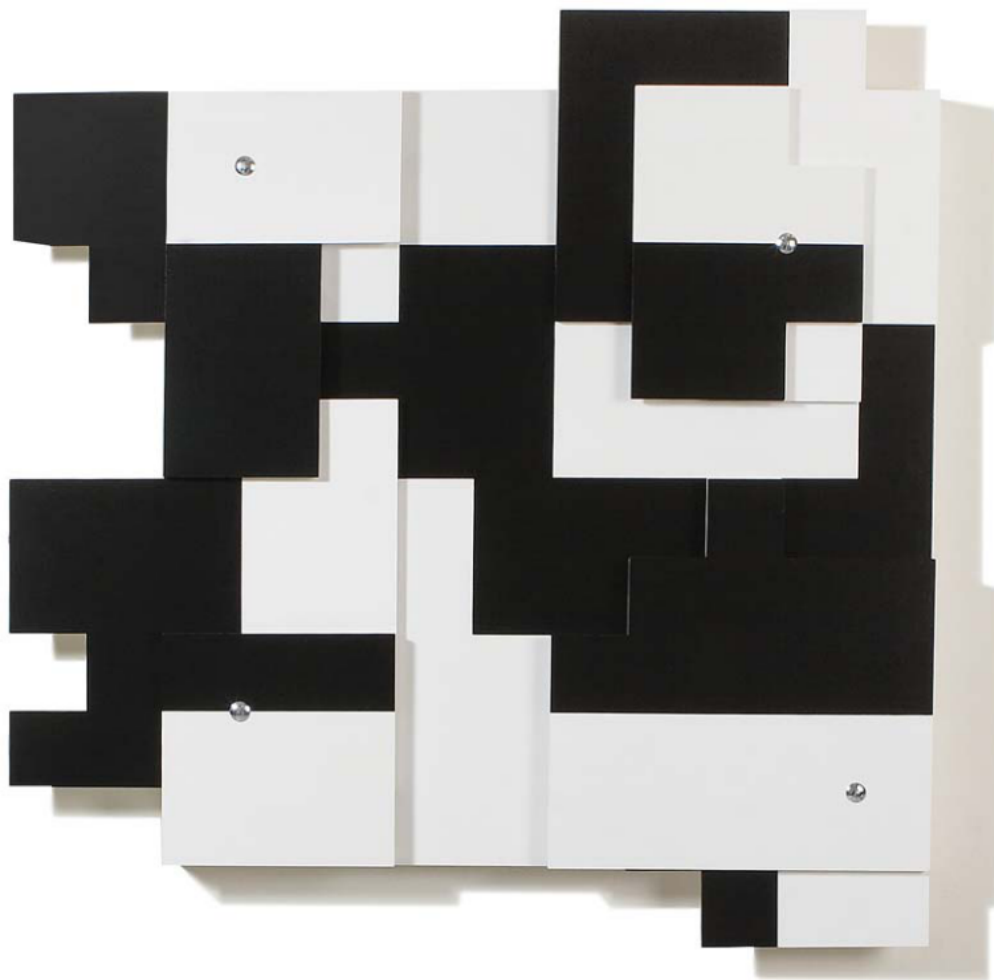
- 1979 – Bratislava, Galéria C.Majerníka, Quadri, collage, grafiche
- 1987 – Praga, Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Collage e disegni
- 1988 – Amburgo, Germania, Galerie Tolerance, Viktor Hulík
- 1989 – Praga, Atrium, Hulík-Meliš
– Mosca, Unione sovietica, Vystavočnyj zal Kirovskovo rajona,
Hulík-Meliš
- 1992 – Berlino, Germania, Kultúrne a informačné stredisko ČSFR, Variabile
(con R. Kratinom)
- 1993 – Herning , Danimarca, Mestská radnica, Herning, Billeder
- 1995 – Zeughaus, Kunstverein, Germersheim – Germania, Tre
(con O. Laubert a D. Tóth)
– Galerie Guth Maas and Maas, Reutlingen, Germania, Tre,
(con O. Laubert a D. Tóth)
– Trnava, Galéria Jána Koniarka; Trenčín Galéria M. A. Bazovského;
Liptovský Mikuláš, Galéria Petra M. Bohúňa; Bratislava, Galéria
mesta Bratislavy, Hommage á colštoK



SMALL GEO-MOVER 21 / MALÝ GEO-POSÚVAČ 21, 2007

variable, wood, acrylic / variabil; drevo, akryl, 40x40 cm

Courtesy of the artist / majetek autora



MIDDLE GEO-MOVER 4, VAR. 2 / STREDNÝ GEO-POSÚVAČ 4, VAR. 2, 2007

variable, wood, acrylic / variabil; drevo, akryl, 90x90 cm

Courtesy of the artist / majetek autora



MIDDLE GEO-MOVER 5, VAR. 2 / STREDNÝ GEO-POSÚVAČ 5, VAR.2, 2008

variable, wood, acrylic / variabil; drevo, akryl, 90x90 cm

Courtesy of the artist /majetek autora

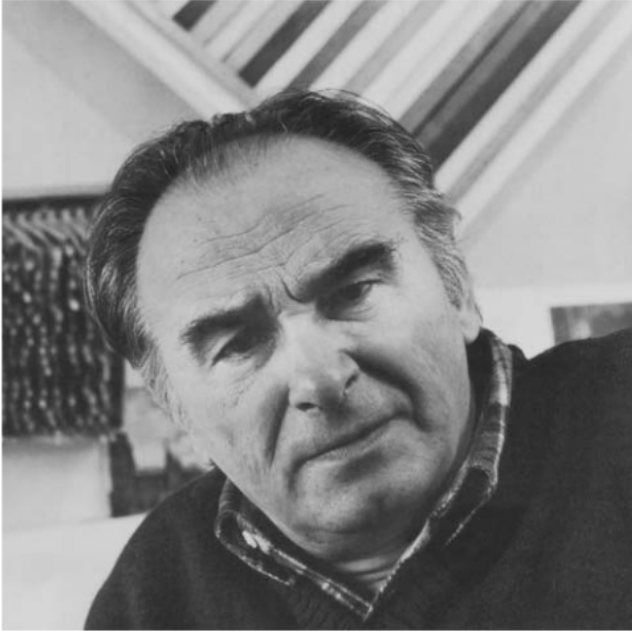


SMALL GEO-MOVER 22, VAR. 1 / MALÝ GEO-POSÚVAČ 22, VAR. 1, 2008

variable, wood, acrylic / variabil; drevo, akryl, 40x40 cm
Courtesy of the artist / majetek autora

RADOSLAV KRATINA

BIOGRAPHY



1928 - born in Brno

1943 - 1948 student at the School of Arts and Crafts, Brno

1952 - 1957 student at the Academy of Arts, Architecture and Design, Prague

1999 - dies

A member of the Club of Concretists, the Tolerance Group and of the Mánes Society of Visual Artists, after 1963 he dedicated himself to independent work. He experimented with graphic art and created rubbings using pieces of wood, plate metal or sand. His other sculptures were formed by a logical construction of elements that could be further transformed. He primarily used relatively simple forms made from painted wood. From the 1970s he began working exclusively with more complex structures of chromium-coated brass and aluminum. Kratina titled his works "Variables" and drew on kinetist and neo-Constructivist tendencies of the day, aimed at engaging the viewer in the act of creating a work of art.

Represented in the Following Public Collections:

Moravian Gallery, Brno, Vysočina County Gallery, Jihlava, Gallery of Modern Art, Karlovy Vary, Benedikt Rejt Gallery, Louny, Gallery of Fine Arts, Ostrava, National Gallery in Prague, Museum of Decorative Arts, Prague, Kupferstichkabinet, Dresden, Museum of Modern Art, Nuremberg, Museum of Modern Art, Łódź, Muzeum Narodowe, Wrocław.

1928 - narozen v Brně
 1943 - 1948 studia Škola uměleckých řemesel v Brně
 1952 - 1957 studia Vysoká uměleckoprůmyslová škola v Praze
 1999 - zemřel

Člen Klubu konkrétistů, skupiny Tolerance a S.V. U. Mánes.
 Od roku 1963 se věnoval volné tvorbě. Experimentoval ve volné grafice, vytvářel frotáže, monotypy, k jejich vzniku používal dřívka, plech, písek. Jeho další plastiky jsou budovány logickou konstrukcí prvků, jejichž podobu lze proměňovat. Pro svoji tvorbu tehdy používal především nabarvené a ze dřeva vyrobené relativně jednoduché tvary.

Od 70. let uplatňoval již výhradně složitější prvky z chromové mosazi a alumina. Kratinovy práce „Variabili“ vycházely z dobových kinetistických a neokonstruktivistických tendencí, které zapojovaly diváka do utváření uměleckého díla.

Zastoupení ve veřejných sbírkách:

Brno, Moravská galerie, Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny, Karlovy Vary, Galerie umění, Louny, Galerie Benedikta Rejta, Ostrava, Galerie výtvarného umění, Praha, Národní galerie v Praze, Praha, Uměleckoprůmyslové museum, Drážďany, Kupferstichkabinet, Norimberk, muzeum moderního umění, Lodž, Muzeum moderního umění, Vratislav, Muzeum narodove.

1928 - era nato a Brno
 1943 - 1948 ha studiato alla Scuola di artigianato artistico a Brno
 1952 - 1957 ha studiato all'Università di arti e mestieri a Praga
 1999 - è morto

Membro del Klub konkrétistů (Circolo di concretisti), del gruppo Tolerance (Tolleranza) e S.V. U. Mánes (Unione degli artisti figurativi Mánes).

Dal 1963 si è dedicato all'arte libera. Ha sperimentato nella grafica libera; ha creato numerosi frottage, monotypi; per la cui realizzazione usava pezzi di legno, lamiera di metallo e rena. Le sculture successive vengono create tramite la costruzione logica degli elementi, la cui forma può essere modificata. Per la creazione delle opere, ha usato soprattutto forme relativamente semplici, fatte di legno e colorate.

Dagli anni Sessanta applica esclusivamente gli elementi più complessi di ottone cromato e di alluminio. Le opere di Kratina, cosiddette "Variabili" derivavano dalle tendenze cinetiche e neocostruttiviste dell'epoca, che rendevano lo spettatore partecipe della creazione dell'opera d'arte.

È presente nelle seguenti collezioni pubbliche:

Brno, Moravská galerie; Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny; Karlovy Vary, Galerie umění; Louny, Galerie Benedikta Rejta; Ostrava, Galerie výtvarného umění; Praga, Národní galerie v Praze; Praga, Uměleckoprůmyslové museum; Dresda, Kupferstichkabinet; Norimberga, Museo dell'arte moderna; Łódź, Museo dell'arte moderna; Wrocław, Muzeum narodove.

RADOSLAV KRATINA

SOLO EXHIBITIONS

- 1966 – Ústí nad Labem, Theater of Music
1967 – Jihlava, Vysočina Regional Gallery
– Brno, Jaroslav Král Gallery
– Prague, Čapek Brothers Gallery
– Louny, Benedikt Rejt Gallery
1970 – Prague, Umělecká beseda
1979 – Münster, Sonnenring Galerie
1988 – Prague, Atrium
1989 – Brno, House of the Arts
1991 – Louny, Benedikt Rejt Gallery
– Karlovy Vary, Gallery of Modern Art
– Vienna, Galerie Z. Operngasse
– Bratislava, Czech Cultural Center
– Sovinec, U Štreitů Gallery
1992 – Berlin, Kultur-und-Informationszentrum der ČSFR
1995 – Prague, Čapek Brothers Gallery
1998 – Ostrava, Gallery of Fine Arts
2000 – Prague, Czech Museum of Fine Arts
2000 – Liberec, Regional Gallery
2004 – Prague, Montanelli Gallery
2005 – Bratislava, Komart Gallery

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 1960 – Prague, ÚLUV, Arts and Crafts Group
1966 – Prague, Václav Špála Gallery, Image and Script
1968 – Brno, House of the Arts, New Sensitivity
– Prague, Mánes Gallery, New Sensitivity
– Stuttgart, Galerie Behr, Club of Concretists
1969 – Vienna, Galerie Mahlstrasse, Club of Concretists
1979 – Prague, Institute of Industrial Design
1985 – Kostelec nad Černými Lesy, Galerie H, Color Sculptures
1990 – Prague, ÚLUV Gallery, Contrasts
1991 – Prague, Mánes Gallery, Another Geometry
1996 – Prague, Czech Museum of Fine Arts, The Art of Arrested Time 1969-85
1999 – Prague, Prague City Gallery, Action, Word, Movement, Space
2001 – Ostrava, Gallery of Fine Arts, Gaps and Touches (The 1960s)
– Opava, House of the Arts, Club of Concretists

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY

- 1966 – Ústí nad Labem, Divadlo hudby
1967 – Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny
– Brno, Galerie Jaroslava Krále
– Praha, Galerie bratří Čapků
– Louny, Galerie Benedikta Rejta

- 1970 – Praha, Umělecká beseda
1979 – Münster, Sonnenring Galerie
1988 – Praha, Atrium
1989 – Brno, Dům umění
1991 – Louny, Galerie Benedikta Rejta
– Karlovy Vary, Galerie moderního umění
– Vídeň, Galerie Z. Operngasse
– Bratislava, České kulturní centrum
– Sovinec, Galerie u Štreitů
1992 – Berlín, Kultur-und Informationszentrum der ČSFR
1995 – Praha, Galerie bratří Čapků
1998 – Ostrava, Galerie výtvarného umění
2000 – Praha, České muzeum výtvarného umění
2000 – Liberec, Okresní galerie
2004 – Praha, Galerie Montanelli
2005 – Bratislava, Galerie Komart

ÚČAST NA SPOLEČNÝCH VÝSTAVÁCH (výběr)

- 1960 – Praha, ÚLUV, Skupina umění a řemesla
1966 – Praha, Galerie Václava Špály, Obraz a písmo
1968 – Brno, Dům umění, Nová citlivost
– Praha, Mánes, Nová citlivost
– Stuttgart, Galerie Behr, Klub konkrétních
1969 – Vídeň, Galerie Mahlstrasse, Klub konkrétních
1979 – Praha, Institut průmyslového designu
1985 – Kostelec nad Černými Lesy, Galerie H, Barevná plastika
1990 – Praha, výstavní síň ÚLUV, Kontrasty
1991 – Praha, Mánes, Jiná geometrie
1996 – Praha, České muzeum výtvarných umění, Umění zastaveného času 1969-85
1999 – Praha, Galerie hl. města Prahy, Akce, slovo, pohyb, prostor
2001 – Ostrava, Galerie výtvarného umění, Mezery a doteky (60. léta)
– Opava, Dům umění, Klub konkrétních

MOSTRE PERSONALI

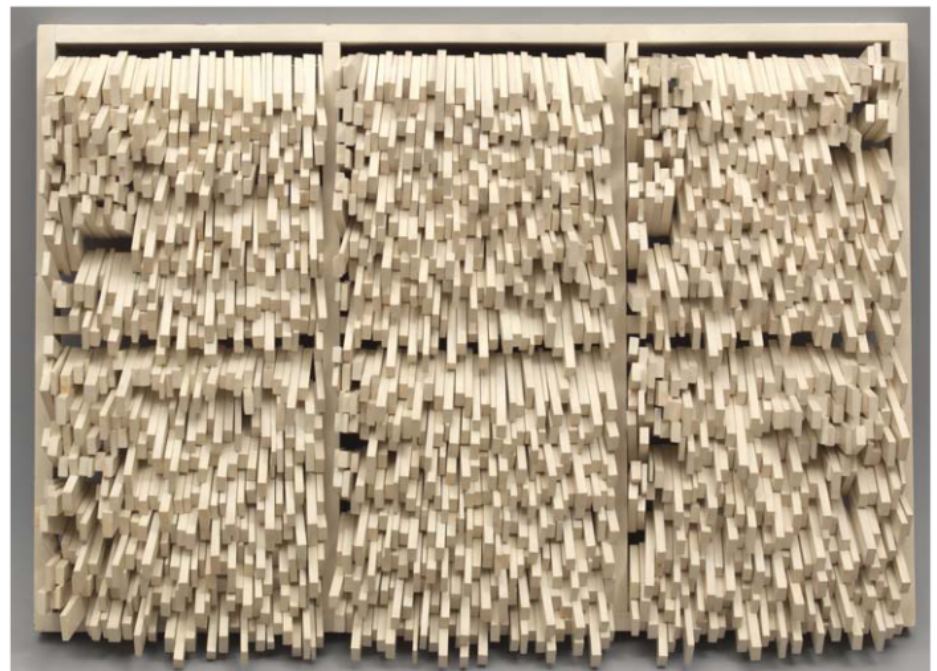
- 1966 – Ústí nad Labem, Divadlo hudby
1967 – Jihlava, Oblastní galerie Vysočiny
– Brno, Galerie Jaroslava Krále
– Praha, Galerie bratří Čapků
– Louny, Galerie Benedikta Rejta
1970 – Praha, Umělecká beseda
1979 – Münster, Sonnenring Galerie
1988 – Praha, Atrium
1989 – Brno, Dům umění
1991 – Louny, Galerie Benedikta Rejta
– Karlovy Vary, Galerie moderního umění
– Vienna, Galerie Z. Operngasse

- 1991 – Bratislava, České kulturní centrum
– Sovinec, Galerie u Štreitů
- 1992 – Berlino, Kultur-und Informatinscentrum der ČSFR
- 1995 – Praga, Galerie bratří Čapků
- 1998 – Ostrava, Galerie výtvarného umění
- 2000 – Praga, České muzeum výtvarného umění
- 2000 – Liberec, Okresní galerie
- 2004 – Praga, Galerie Montanelli
- 2005 – Bratislava, Galerie Komart

PARTECIPAZIONI ALLE RASSEGNE COLLETTIVE (selezione)

- 1960 – Praga, ÚLUV, Gruppo d'arte e di mestiere
- 1966 – Praga, Galerie Václava Špály, Immagine e grafia

- 1968 – Brno, Dům umění, Nuova sensibilità
– Praha, Mánes, Nuova sensibilità
– Stoccarda, Galerie Behr, Circolo di concretisti
- 1969 – Vienna, Galerie Mahlstrasse, Circolo di concretisti
- 1979 – Praga, Institut průmyslového desingnu
- 1985 – Kostelec nad Černými Lesy, Galerie H, Scultura colorata
- 1990 – Praga, výstavní síň ÚLUV, Contrasti
- 1991 – Praga, Mánes, Un'altra geometria
- 1996 – Praga, České muzeum výtvarných umění, L'arte del tempo
fermato 1969-85
- 1999 – Praga, Galerie hl. města Prahy, Azione, parola, movimento, spazio
- 2001 – Ostrava, Galerie výtvarného umění, Lacune e tocchi
(gli anni Sessanta)
– Opava, Dům umění, Circolo di concretisti

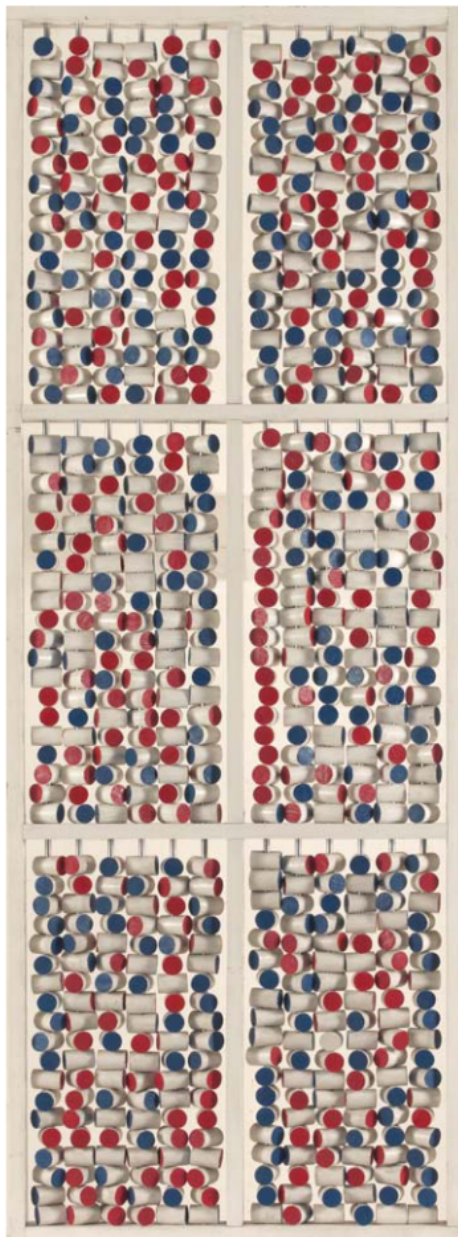


WHITE RELIÉF / BÍLÝ RELIÉF, 1969–70
wood, wire, paint / dřevo, drát, barva, 91x64x14 cm
 National Gallery in Prague / Národní galerie v Praze



TRIPLE AXIS / Tři osy, 1966

wood, aluminum, paint / dřevo, aluminium, barva, 76x24x23 cm
National Gallery in Prague / Národní galerie v Praze



ROLLERS ON AN AXIS / VÁLEČKY NA OSE, 1967
wood, nitrate varnish / dřevo, nitroemal, 157,5x58 cm
National Gallery in Prague / Národní galerie v Praze



CHROMIC WOODPIGEON WITH A PROFILE / CHROMOVANÝ HŘIVNÁČ S PROFILEM, 1971

chromium coated iron / chromované železo, 25x25x14 cm

National Gallery in Prague / Národní galerie v Praze

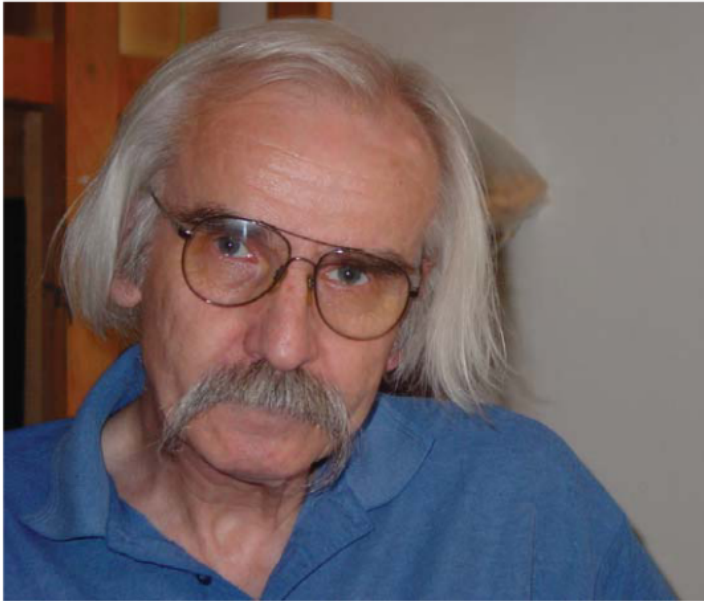


TEN OPENABLE FRAMES / DESET OTVÍRATELNÝCH RÁMEČKŮ, 1982

chromium coated brass / mosaz chromová, 25.5 cm
National Gallery in Prague / Národní galerie v Praze

STANISLAV ZIPPE

BIOGRAPHY



1943 – born in Hořice, Podkrkonoší Region

1957 – student at the School of Sculpture, Hořice

1990 – 92 Associate Professor at the Academy of Fine Arts in Prague

1994 – present – Associate Professor of Fine Arts, Vice Dean and Head of Department at the Liberec Technical University's Faculty of Art and Architecture

Since the mid-1960s a member of the Syntéza (Synthesis) Group. At that time he primarily created geometrically formed sculptures, but was also oriented toward kinetic projects and in particular installations which divided space in the darkness by means of luminous lines of string illuminated by ultra-violet light. Since the late 1980s the projections of these light-and-space environment-based projects have been reflected in the artist's acrylic visual compositions rendered in contrasting colors. He ranks among the foremost Czech artists engaged in kinetic sculpture and spatial installations with light. He lives and works in Prague.

Represented in the Following Collections:

National Gallery in Prague, City Gallery Prague, Moravian Gallery in

Brno, Benedikt Rejt Gallery (Louny), Komerční banka (Prague), Dresdner Bank; also private collections in the Czech Republic as well as abroad.

RGB – this amorphous structure is a simulation of a gas, calculated in real time based on the dynamic algorithms of Perlin noise. This generates a pseudo-random noise by using a grid of random numbers. The grid is an n-dimensional field of numbers with a floating point, and the noise function takes the n-dimensional vector as its input. We may imagine the grid as an n-dimensional space, and the input as a point within this space. Access is gained to these fields with the help of indexed numbers with a fixed point, with the point in space being defined by the use of numbers with a floating point; thus the value of the noise is given by the interpolation between the values of the grid when placed in the vicinity of the indexed points. The number of points with an index grows exponentially with each added dimension, so that it is necessary to minimize the number of dimensions. The scale of the noise values oscillates in intervals between -1.0 and 1.0. Depending on the range of the generator, the output of Perlin noise can appear as anything from the “snow” of a television screen and smoother forms of random patterns, as is the present case. Since identical coordinates invariably generate an identical output, the lowering of the range of numbers decreases portions of the noise image, whereas the increase of this range results in the increase of the noise image.

Algorithm used:

R = Fnoise (fx+t, fy+t, tz+t)

G = Fnoise (ty+t-2234.5f, tz+t+34.45f, fx+t-487.3f)

B = Fnoise (tz+t+34.27f, fx+t-46.24f, fy+t-745.4568f)

- 1943 – narozen v Hořicích v Podkrkonoší
 1957 – studia na Sochařské škole v Hořicích v Podkrkonoší
 1990 – 92 docentem na Akademii výtvarných umění a Praze
 1994 – dnes docentem výtvarného umění, proděkanem a vedoucím katedry na Fakultě umění a architektury Technické univerzity v Liberci

Od poloviny 60. let člen skupiny Syntéza. Tehdy vytvářel geometricky formované plastiky, jeho zájem se však upíral zejména ke kinetickým projektům a instalacím, které v temnotě dělily prostor světelnými liniemi provazců, a v ultrafialovém světle zářily. Od konce 80. let projekce těchto prostorových světelných environmentů umělec promítá do akrylových kontrastně barevných obrazových kompozic. Patří k předním českým tvůrcům kinetických plastik a světelných prostorových instalací. Žije a pracuje v Praze.

Zastoupen ve sbírkách:

Národní galerie v Praze, Galerie hlavního města Prahy, Moravská galerie v Brně, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Komerční banka, Dresdner Bank, soukromé sbírky v České republice a zahraničí.

RGB - amorfní struktura je simulací plynu počítané v reálném čase na základě dynamického algoritmu Perlinova šumu. Ten generuje vyhlazený pseudonáhodný šum užitím mříže náhodných čísel. Mříž je n-rozměrné pole čísel s plovoucí řádovou čárkou a šumová funkce si bere n-rozměrný vektor jako vstup. Představme si mříž jako n-rozměrný prostor a vstup jako bod v tomto prostoru. Pole musí být zpřístupněna pomocí indexovaných čísel v pevné řádové čárce a bod v prostoru je definován použitím čísel s plovoucí řádovou čárkou, tím pádem je hodnota šumu určena interpolací mezi hodnotami mříže umístěnými v okolí indexovaných bodů. Počet prokládaných bodů s indexem vzrůstá exponenciálně s každým přidaným rozměrem, takže je nutné minimalizovat počet dimenzí. Rozsah hodnot šumu se pohybuje v intervalu od -1.0 do 1.0. V závislosti na rozsahu generátoru může výstup Perlinova šumu vypadat jako cosi počínaje bílým šumem na TV obrazovce až po vyhlazené náhodné obrazce jako je tomu v tomto případě. Protože stejné souřadnice pokaždé generují shodný výstup snížení rozsahu procházených čísel zmenšuje části šumového obrazu, zatímco zvýšení rozsahu má za následek jeho zvětšení.

Užitý algoritmus:

$R = Fnoise(fx+t, fy+t, tz+t)$

$G = Fnoise(ty+t-2234.5f, tz+t+34.45f, fx+t-487.3f)$

$B = Fnoise(tz+t+34.27f, fx+t-46.24f, fy+t-745.4568f)$

1943 – nato a Hořice v Podkrkonoší

1957 – studiò alla Scuola di scultura a Hořice v Podkrkonoší

1990 – 92 docente all'Accademia di Belle Arti di Praga

1994 – oggi docente di arte figurativa, vicedecano e presidente del collegio didattico presso la Facoltà di arte e architettura dell'Università Tecnica di Liberec

Dalla metà degli anni Sessanta membro del gruppo Sintesi. Allora creava le sculture geometricamente formate, ma il suo interesse si orientava particolarmente verso i progetti e le installazioni cinetici, che dividendo lo spazio buio tramite linee luminose delle corde lampeggiavano nella luce ultravioletta. Dalla fine degli anni Ottanta le proiezioni di questi environment luminoso-spaziali vengono proiettate in composizioni iconografiche dai contrastanti colori acrilici. È uno degli autori più importanti fra gli autori cechi di sculture cinetiche e di installazioni luminoso-spaziali. Vive e lavora a Praga.

È presente nelle seguenti collezioni:

Národní galerie v Praze, Galerie hlavního města Prahy, Moravská galerie v Brně, Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Komerční banka, Dresdner Bank, collezioni private nella Repubblica Ceca e all'estero.

Struttura RGB – amorfa è una simulazione di gas calcolata in tempo reale in base all'algoritmo dinamico di Perlin Noise. L'algoritmo genera un rumore piatto pseudocasuale attraverso l'impiego del reticolo dei numeri casuali. Il reticolo è un campo di n-dimensione di numeri in virgola mobile e la funzione del rumore si avvale di un n-vettore come entrata. Immaginiamoci un reticolo come uno spazio n-dimensionale e l'entrata come un punto posizionato in questo spazio. Il campo deve essere configurato dai numeri indici in virgola fissa e il punto nello spazio, definito dall'impiego dei numeri in virgola mobile, così l'intensità del rumore è data dall'interpolazione dei valori del reticolo, posizionati intorno ai punti-indice. Il numero dei punti-indice alternati cresce esponenzialmente ad ogni dimensione aggiunta, perciò è necessario minimalizzare il numero delle dimensioni. L'ampiezza dei valori del rumore oscilla in un intervallo compreso tra -1.0 e 1.0. In relazione all'intervallo del generatore, l'esito di Perlin Noise può variare dal rumore bianco dello schermo televisivo fino alle figure casuali piatte, come in questo caso. Poiché uguali coordinate generano ogni volta lo stesso esito, una riduzione dell'intervallo dei numeri dati riduce le parti dell'immagine di rumore, mentre la crescita dell'intervallo ne causa l'aumento.

Algoritmo usato:

$R = Fnoise(fx+t, fy+t, tz+t)$

$G = Fnoise(ty+t-2234.5f, tz+t+34.45f, fx+t-487.3f)$

$B = Fnoise(tz+t+34.27f, fx+t-46.24f, fy+t-745.4568f)$

STANISLAV ZIPPE

SOLO EXHIBITIONS

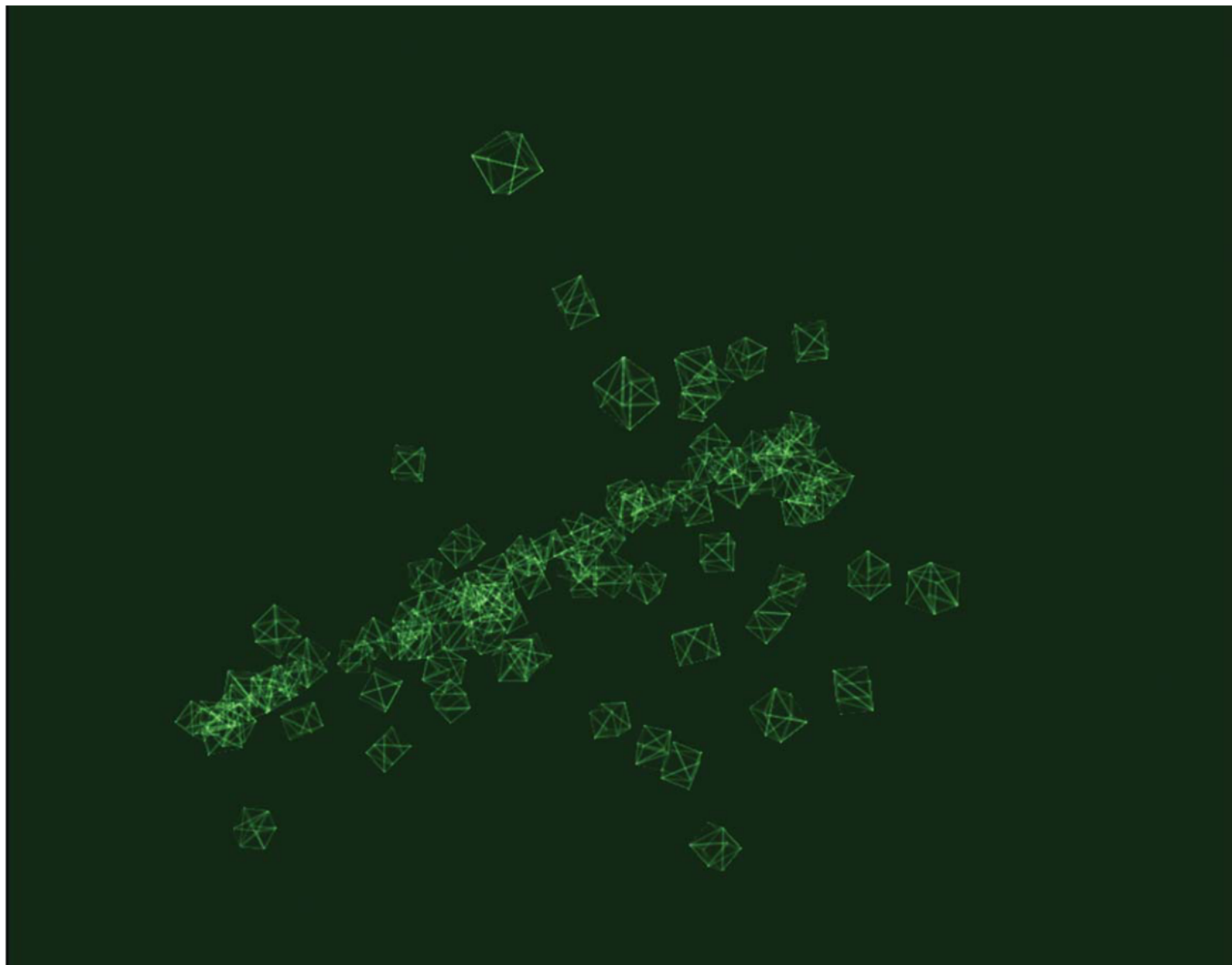
- 1969 – Prague, Karlovo náměstí Gallery
1977 – Prague, Studio Exhibition
1978 – Prague, Nerudovka Theater
1987 – Kladno, Gallery 55
1988 – Hořice v Podkrkonoší, Municipal Museum
1990 – Žďár nad Sázavou, Art Gallery
1991 – Prague, Vincenc Kramář Gallery
1991 – Klatovy, Galerie U bílého jednorozce
1991 – Prague, Galerie Studio Opatov
1991 – Bratislava, Czech Cultural Center
1991 – Poprad, Tatran Gallery
1992 – Frýdek-Místek, Delta Gallery,
1993 – Prague, Czech Museum of Fine Arts
1993 – Prague, New Hall Gallery
1994 – Brno, House of the Arts
1994 – Prague, Central European Gallery and Publishing
1994 – Ústí nad Labem, Emil Filla Gallery
1996 – Prague, “Fields of Light”, City Gallery Prague, Old Town Hall
1998 – Liberec, “ÁJÁT”, galerie Die Aktualität des Schönen
2000 – Prague, “Stories of Points”, VIA ART Gallery
2002 – Pilsen, “Relace”, Pilsen Municipal Gallery
2004 – Prague, “R.G.B.”, AAAD Gallery

MOSTRE PERSONALI

- 1969 – Praga, Galerie na Karlově náměstí
1977 – Praga, Ateliérová výstava
1978 – Praga, Divadlo v Nerudovce
1987 – Kladno, Galerie 55
1988 – Hořice v Podkrkonoší, Městské muzeum,
1990 – Žďár nad Sázavou, Art galerie,
1991 – Praga, Galerie Vincence Kramáře
1991 – Klatovy, Galerie U bílého jednorozce
1991 – Praga, Galerie Studio Opatov
1991 – Bratislava, České kulturní centrum
1991 – Poprad, Tatranská galéria
1992 – Frýdek-Místek, galerie Delta
1993 – Praga, České muzeum výtvarných umění
1993 – Praga, Galerie Nová síň
1994 – Brno, Dům umění
1994 – Praga, Středoevropská galerie a nakladatelství
1994 – Ústí nad Labem, Výstavní síň E. Filly
1996 – Praga, „Campi luminosi“, Galerie hlavního města Prahy,
Staroměstská radnice
1998 – Liberec, „ÁJÁT“, galerie Die Aktualität des Schönen ...
2000 – Praga, „Satorie dei punti“, galerie VIA ART
2002 – Plzeň, „Relazione“, Městská galerie Plzeň
2004 – Praga, „R.G.B.“, Galerie VŠUP

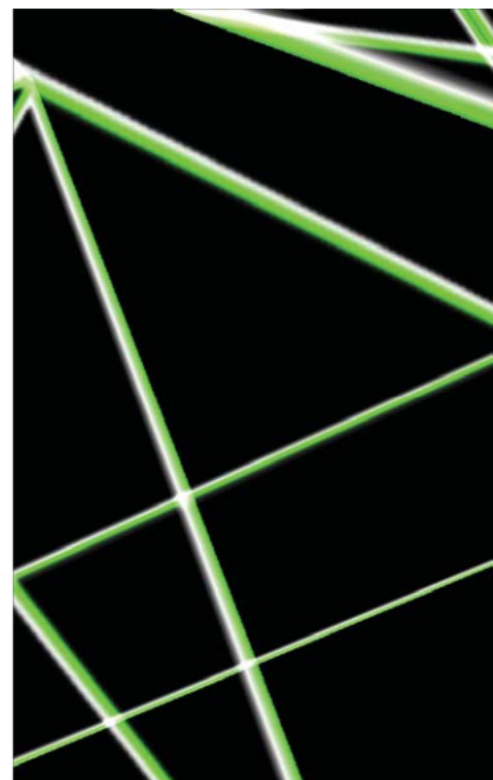
SAMOSTATNÉ VÝSTAVY

- 1969 – Praha, Galerie na Karlově náměstí
1977 – Praha, Ateliérová výstava
1978 – Praha, Divadlo v Nerudovce
1987 – Kladno, Galerie 55
1988 – Hořice v Podkrkonoší, Městské muzeum,
1990 – Žďár nad Sázavou, Art galerie,
1991 – Praha, Galerie Vincence Kramáře
1991 – Klatovy, Galerie U bílého jednorozce
1991 – Praha, Galerie Studio Opatov
1991 – Bratislava, České kulturní centrum,
1991 – Poprad, Tatranská galéria,
1992 – Frýdek-Místek, galerie Delta,
1993 – Praha, České muzeum výtvarných umění
1993 – Praha, Galerie Nová síň
1994 – Brno, Dům umění
1994 – Praha, Středoevropská galerie a nakladatelství
1994 – Ústí nad Labem, Výstavní síň E. Filly,
1996 – Praha, „Světelná pole“, Galerie hlavního města Prahy,
Staroměstská radnice
1998 – Liberec, „ÁJÁT“, galerie Die Aktualität des Schönen ...
2000 – Praha, „Příběhy bodů“, galerie VIA ART
2002 – Plzeň, „Relace“, Městská galerie Plzeň
2004 – Praha, „R.G.B.“, Galerie VŠU



HAPPY FROLIC UNTIL DEATH / ŠTASTNÉ REJDĚNÍ AŽ DO SMRTI, 2003

screening of a computer program generated by the artist / projekce autorského počítačového programu
Aspect ratio 4.3 / poměr stran 4:3



RGB – RESTLESS CONSTRUCTIONS / RGB – NEKLIDNÉ KONSTRUKCE, 2003

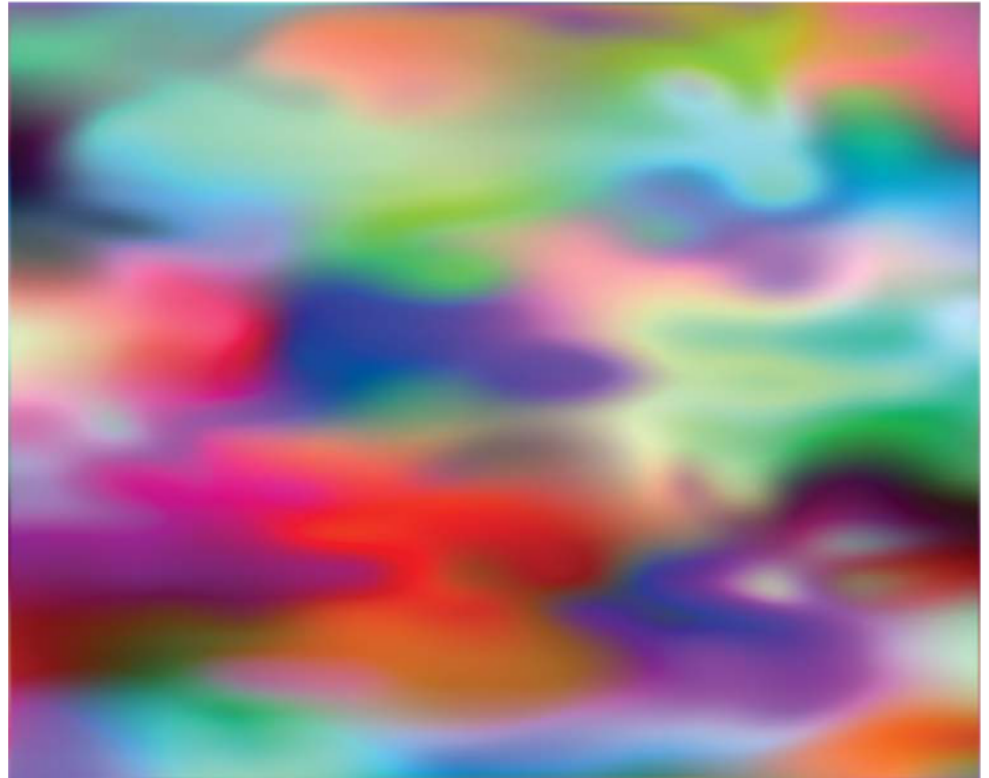
*trptych of author-generated screening program / projekční triptych autorského trojprogramu
size 3x4x3 m / rozměr 3x4x3 m*





RGB – AMORPHOUS STRUCTURE / RGB - AMORFNÍ STRUKTURA, 2004

*projection of a computer program of simulation, generated by the artist / projekce autorského počítačového programu simulace
aspect ratio 4:3, screen size cca 4x3m / poměr stran 4:3, velikost projekce cca 4x3m*

**ALGORITHM USED / UŽITÝ ALGORITMUS** $R = \text{Noise}(fx+t, fy+t, tz+t)$ $G = \text{Noise}(ty+t-2234.5f, tz+t+34.45f, fx+t-487.3f)$ $B = \text{Noise}(tz+t+34.27f, fx+t-46.24f, fy+t-745.4568f)$

