

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Kateřina Slavíková, DiS.

## **Dvizhenie (1962–1976)**

### **Experimentální tvorba skupiny a její prezentace za hranicemi SSSR**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Bc. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2021



## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 14. července 2021

Kateřina Slavíková, DiS.

## **Bibliografická citace**

Dvizhenie (1962–1976) [rukopis]: Experimentální tvorba skupiny a její prezentace za hranicemi SSSR: bakalářská práce / Kateřina Slavíková; vedoucí práce: PhDr. Bc. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2021. – 99 s.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zaměřuje na moskevskou výtvarnou skupinu Dvizhenie, která se formovala především díky osobě Leva Nusberga v 60. letech 20. století. Její činnost trvala do roku 1976 a za tu dobu se stala jednou z nejucelenějších a nejvyhraněnějších skupin v tehdejší sovětském umění, a to především díky své experimentální tvorbě. Uměleckému vývoji skupiny se bude věnovat první část práce. Dvizhenie nejprve čerpala z ruské avantgardy 20. let, která formovala první vlnu kinetismu v Evropě. Její prvotní geometrické práce na papíře se postupně rozpohybovaly a dostaly se do prostoru. Nakonec skupina dospěla až ke kinetické plastice, která zažívá v 50. letech obrození v celé Evropě i mimo ni. Pohyb jako umělecké vyjádření přivedlo skupinu k experimentům s kybernetikou – tuto novou technologii spojila s moderní psychologíí zaměřenou na vnímání uměleckých děl a scénografii. Vrcholnou tvorbou skupiny bylo kybernetické divadlo, které chtělo v první řadě zapojit všechny divákovy smysly. Druhá část práce se zaměří na vztah Dvizhenie s totalitní politikou SSSR. Jejím členům se překvapivě podařilo získat i přes oficiální zákaz avantgardního umění z roku 1953 několik státních zakázek, a to i u takových příležitostí, jakou bylo 50. výročí Říjnové revoluce v Leningradu. Závěr práce se bude věnovat zahraničním výstavám skupiny. Dvizhenie si za svá léta působení získala na Západě pověst rebela, který se odmítá podříditi oficiální doktríně umění a svá díla vystavuje například v Německu, Holandsku a Itálii.

## **Klíčová slova**

Skupina Dvizhenie, Kinetismus, Kybernetika, Kybernetické divadlo, výtvarné umění, Sovětský svaz, socialismus, Lev Nusberg, Ruská avantgarda

## **Dvizhenie (1962–1976)**

### **Experimental formation of the group and its presentation outside the USSR**

#### **Abstract**

The bachelor's thesis focuses on the Moscow art group Dvizhenie, which was formed mainly thanks to the founding member, Lev Nusberg, at the beginning of the 1960s. The group was active until 1976 and during that time the group became one of the most comprehensive and distinguished formations in Soviet art at the time, mainly due to its experimental work. The first part of the thesis is dedicated to the artistic development of the group. At the beginning, Dvizhenie drew from the Russian avant-garde of the 1920s, which shaped the first wave of kinetic art in Europe. The group's geometric works on paper gradually transfer into space. Eventually, Dvizhenie evolved in its work towards a kinetic sculpture which was experiencing a renaissance throughout and beyond Europe in the 1950s. Movement as an artistic expression led the group to experiment with cybernetics – its members combined this new technology with modern psychology focused on the perception of artworks and scenography. The group's peak was cyber theatre, which primarily wanted to engage all the audience's senses. The second part of the thesis focuses on the relationship of Dvizhenie with the totalitarian policy of the USSR. Surprisingly, the group's members managed to gain, despite the official ban on avant-garde art in 1953, several government contracts, even on occasions such as the 50th anniversary of the October Revolution in Leningrad. The conclusion of the thesis is devoted to foreign exhibitions of the group. During the years of its existence, Dvizhenie has gained a reputation in the West as a rebel who refuses to submit to the official doctrine of art and exhibits its works in Germany, the Netherlands and Italy, for example.

#### **Keywords**

Group Dvizhenie, Kinetic art, Cybernetics, Cybernetic Theatre, Fine Arts, Soviet Union, Socialism, Lev Nusberg, Russian Avant-Garde

**Počet znaků** (včetně mezer): 106 146

### **Poděkování**

Velmi bych chtěla poděkovat vedoucímu této práce PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D za jeho odborné vedení, konzultaci k tématu a přínosné poznámky.

# Obsah

Úvod.....	1
1. Vznik a utváření skupiny .....	3
1.1. Předchůdci skupiny .....	3
1.2. Společenské a politické tání za Chruščova .....	5
1.3. Zakladatel Lev Nusberg .....	7
1.4. Členové skupiny.....	9
1.5. Kontakt s československými kritiky .....	13
1.6. Program a manifest skupiny.....	15
2. Tvorba skupiny .....	21
2.1. PREKINETICKÁ FÁZE – geometrické práce (1962–1965).....	22
2.1.1. „ <i>Výstava ornamentalistů</i> “ (Moskva, 1963) .....	22
2.1.2. „ <i>Cesta k syntéze umění</i> “ (Moskva, 1964).....	23
2.1.3. „ <i>Moskevské kinetické umění</i> “ (Praha, 1965).....	25
2.2. KINETICKÁ FÁZE – kinetická představení (1965–1967) .....	26
2.2.1. „ <i>Kinetické umění</i> “ a představení v Domě architektů (Leningrad, 1965).....	27
2.2.2. „ <i>Kinetické umění</i> “ a představení v Kurčatově institutu (Moskva, 1966).....	29
2.2.3. Účast na všesvazovém sympoziu kinetistů (Kazaň, 1967).....	30
2.3. VIZE BUDOUCNOSTI – kyberdivadlo a biokinetické město (1967–1976).....	32
2.3.1. <i>Výzdoba Leningradu k 50. výročí Říjnové revoluce (1967)</i> .....	33
2.3.2. Návrh „ <i>Květinového ostrova</i> “ pro pionýrský tábor (1968).....	35
2.3.3. „ <i>Umělé biokinetické prostředí</i> “ (1968).....	36
2.3.4. Přehlídka „ <i>50. let sovětského cirkusu</i> “ (Moskva, 1969).....	37
2.3.5. „ <i>Kinetické hry</i> “ (1970–1972).....	38
3. Vztahy skupiny s totalitní politikou SSSR .....	39
4. Kontakt se západní Evropou .....	43
5. Rozpad skupiny.....	47
Závěr .....	49
Obrazová příloha.....	51
Textová příloha .....	76
Seznam vyobrazení .....	80
Seznam literatury .....	85





# Úvod

Při práci na připravované výstavě, která má prezentovat vývoj kinetického umění od jeho počátku do současnosti, jsem měla jako registrárka příchozích výpůjček možnost seznámit se se zásadními díly tohoto uměleckého směru a jeho vývojem. Vznik kinetismu, jehož hlavním principem je pohyb, můžeme sledovat od 20. let 20. století, a to především ve Francii a sousedních zemích. Velký vliv při jeho formování měli ruští avantgardní umělci, kteří po Říjnové revoluci v roce 1917 emigrovali ze Sovětského svazu. Kvůli válečnému období se kinetismus na několik let ztratil a jeho druhá vlna nastala na přelomu 50. a 60. let, kdy po celé Evropě začaly vznikat kinetické skupiny. V nich se nově spojovali umělci a vědci. Německá ZERO, francouzská Grav a italské skupiny T a N měly možnost vzájemné konfrontace a spolupráce. To ovšem neplatilo pro skupinu, která v roce 1964 vznikla díky osobě Lva Nusberga v Moskvě a kvůli železné oponě byla od uměleckého západního dění odloučena.

Když jsem se poprvé setkala s tvorbou Dvizhenie skrze archivní fotografii modelu jedné z jejích vizí – kyberdivadla [1], považovala jsem ji mylně za kresbu s futuristickým námětem. Ovšem objekty na fotografii vypadající jako kosmická tělesa byly reálnými a funkčními stroji, které byly zhotoveny v Sovětském svazu v době nastoleného socialistického realismu. To vzbudilo můj zájem a chtěla jsem se o Dvizhenii dozvědět více. Ovšem narazila jsem, jelikož snadno dostupná a ucelená představa o tvorbě skupiny je v Čechách i v zahraničí těžko dohledatelná.

To vedlo k tomu, že jsem se rozhodla věnovat se skupině Dvizhenie v mé bakalářské práci, a vytvořit tak celistvý počin, který by zmapoval vývoj skupiny od založení po její rozpad v roce 1976. Chtěla jsem se také zaměřit na vztah skupiny s totalitní politikou Sovětského svazu. Dvizhenie totiž jako jedna z mála uskupení dokázala své umění dostat za hranice kontrolovaného státu a své počiny prezentovat na kinetických přehlídkách, které se od 60. let pořádaly po celé Evropě. Jednalo se o důležité umělecké události. Proto jsem si také dala za cíl vysledovat, kterých konkrétních přehlídek kinetického umění se skupina účastnila a také co zapříčinilo, že její participace na nich byla možná.

Pro východisko mé práce bylo z metodologického hlediska nejdůležitější studium odborných publikací. V tomto směru mi nejvíce pomohly výstavní katalogy, které se týkaly kinetismu nebo byly přímo zaměřeny na retrospektivu skupiny

Dvizhenie. Tyto katalogy nejsou na našem území snadno dostupné, proto jsem je musela získat ze zahraničí. Dále jsem se zaměřila na články z periodik s uměleckým zaměřením. Vzhledem k tomu, že skupina Dvizhenie udržovala kontakt s několika významnými československými kritiky umění, byla možnost dohledat několik článků zabývajících se její tvorbou v časopisech *Výtvarné umění*, *Výtvarná práce* a *Acta scaenographica*. Tento kontakt s československými kritiky byl na přelomu 70. let přerušen. Proto jsem tuto časovou skulinu dohledávala především ze zahraničních periodik, jako je například časopis *Leonardo*. Také jsem čerpala z nedávno vydaných publikací, kde se historici umění zabývali vývojem skupiny v rámci své badatelské činnosti. Veškeré nasbírané informace jsem poté utřídila a celou tvorbu skupiny jsem rozdělila do tří periodických období.

Práci jsem se rozhodla strukturalizovat do pěti kapitol. První je věnována vzniku skupiny a je rozdělena do několika podkapitol. V nich postupuji tak, že nejprve přiblížím politickou a kulturní situaci, která umožnila vznik skupiny. Poté přecházím k představení hlavní osobnosti – Lva Nusberga, který stál za myšlenkou založit se svými spolužáky ze Surikova institutu umělecké uskupení. Ten se také stal teoretikem Dvizhenie a hlavní spojkou v kontaktu se Západem. Druhá a nejrozsáhlejší kapitola se věnuje tvorbě skupiny, již jsem rozdělila do tří období podle chronologického hlediska. Skupina nejprve tvořila geometrické kresby, které poté umístila do prostoru a rozpochovala. S vývojem skupiny přišla i její vize vytvářet monumentální kybernetická představení pro široké publikum a navrhovat futuristická města. Tyto počiny jsou v podkapitolách představeny skrze výstavní činnost Dvizhenie. Třetí kapitola v průběhu let popisuje vztah Dvizhenie s totalitním režimem, který se neustále měnil. Dvizhenie se buď nacházela v hledáčku KGB, nebo měla relativní svobodu. Právě během ní se skupině podařilo dostat své dílo za hranice SSSR a prezentovat se na Západě. O tom pojednává čtvrtá kapitola. Závěrečná, pátá kapitola je pak věnována rozpadu skupiny a osudům několika posledních členů.

# 1. Vznik a utváření skupiny

Skupina Dvizhenie se začala soustavně věnovat umělecké tvorbě od 60. let 20. století. V jejích časných pracích spatřujeme odkaz na konstruktivismus a suprematismus. Z těchto směrů čerpala především geometrické zákonitosti, které byly pro ruskou avantgardu 20. let typické.<sup>1</sup> Tvorba Dvizhenie navazuje na své předchůdce po uměle přerušené experimentální činnosti v roce 1932, kdy se oficiálním, a tedy jediným směrem umění v Sovětském svazu stal socialistický realismus. Postupně se skupina orientovala na hlubší problémy s tvárností předcházejícího ruského konstruktivismu a začala přecházet od počátečních plošných kreseb a nákrešů k malým modelům konstrukcí, až dospěla do kinetických instalací v prostoru.<sup>2</sup> Stalo se tak v reakci na 50. léta, kdy světová produkce kinetického umění, jejíž zrod je také do velké míry spojen s představiteli ruského avantgardismu, zaznamenávala obrození.<sup>3</sup>

## 1.1. Předchůdci skupiny

Než byl pohyb integrován do uměleckých děl, objevovaly se odkazy na kinetiku v různých formách umění. První snahu můžeme vidět u impresionistů na konci 19. století, následovali futuristé, kteří experimentovali s novým přístupem k zobrazení principu pohybu, inspirovaným dynamikou průmyslové revoluce.<sup>4</sup> Futurista Umberto Boccini (1882–1916) ve svém manifestu odmítá používání jednoho druhu materiálu, čímž otevírá dveře syntéze.<sup>5</sup> V roce 1917 dochází v revolučním Rusku k nečekanému uměleckému rozmachu a centrum revolučních umění se z Paříže přesouvá do Moskvy. Vzhledem k tomu, že se bolševici po Říjnové revoluci soustředili na formování státu, měli avantgardní umělci prostor experimentovat.<sup>6</sup>

Jedním z předpokladů ke zrodu kinetického umění byl „*Suprematistický manifest*“ z roku 1913, ve kterém Kazimir Malevič (1879–1935) očistil tradiční obrazové iluze od tvárných prvků: „*Malíř není vázán na plátno, může své kompozice z plátna přenášet do prostoru.*“ Tím se v Rusku začala utvářet vlastní sochařská dynamika. Vladimír Tatlin (1885–1953) nejprve ve svých kontra-reliéfech [2] propůjčil sochařské schopnosti

---

<sup>1</sup> Havránek 1999, s. 82.

<sup>2</sup> Konečný 1965A, s. 421.

<sup>3</sup> Konečný 1965B, brožura.

<sup>4</sup> Bojko 1973, s. 4.

<sup>5</sup> Gabo, Pevsner 1967, s. 428–430.

<sup>6</sup> Bojko 1973, s. 3.

vznášet se. V roce 1919 začal sestrojovat model *Pomníku III. internacionály* [3], ve kterém se spojuje umění a revoluční víra v pokrok.<sup>7</sup> Aleksandr Rodčenk (1891–1956) projevuje zájem o matematické systémy a vytváří své prostorové stavby [4], jež vypadají jak tělesa z vesmíru, která se nachází ve stavu beztlíže.<sup>8</sup> Experimenty se objevovaly i v hudbě. Alexandr Nikolajevič Skrjabina (1872–1915) jako první v roce 1911 vyslovil myšlenku o syntéze barvy s moderní hudbou ve svém vynálezu barevného klavíru.<sup>9</sup>

Naum Gabo (1890–1977), průkopník moderního sochařství, vydal v roce 1920 společně se svým bratrem Antoinem Pevsnerem (1884–1962) „*Realistický manifest*“, ve kterém bratři ohlásili příchod konstruktivismu a kritizovali kubismus a futurismus jako ne zcela abstraktní umění.<sup>10</sup> Uvedli, že umění musí zahrnovat dimenzi prostoru a času: „*Zřikáme se tisíciletého klamu v umění, podle něhož statické rytmy jsou jedinými prvky malířství a sochařství. Tvrdíme, že nový prvek kinetických rytmů je v těchto uměních základní formou vnímání reálného času.*“ V té době vytvořil Gabo první „*Kinetickou konstrukci*“ [5], kterou rozpohyboval pomocí motoru. Na přelomu 30. a 40. let, již usazen v Londýně, začal Gabo experimentovat s geometrickými konstrukcemi [6], které kombinovaly transparentní roviny z plastické hmoty s prostorovou sítí ke znázornění vnitřní dynamiky objektu. Právě tyto objekty spolu s Rodčenkovými měly velký vliv na rané práce členů Dvizhenie.

Avantgarda byla pak s nástupem Stalina k moci v roce 1929 administrativně zakázána. Originalita osobnosti tak byla potlačena a všichni kulturní tvůrci museli tvořit v rámci socialistického realismu. Kinetismus v té době nezaznamenal větší rozmach ani ve zbytku Evropy, kde nastupuje nacismus.<sup>11</sup>

Po smrti Stalina v roce 1953 začali mladí sovětsí umělci hledat alternativu k nastolenému socialistickému realismu a vrátili se zpět ke „zvráceným“ vizuálním formám z počátku 20. století.<sup>12</sup> Novým rysem pak bylo srovnávání s konstruktivismem 20. let, dokonalostí a estetickou rafinovaností objektů, které v té době tvořili umělci na Západě, mezi nimiž vynikají ty od Franka Maliny (1912–1981), Nicolase Schöffera

---

<sup>7</sup> Ruhrberg, Walther 2011, s. 445.

<sup>8</sup> Konečný 1965A, s. 423.

<sup>9</sup> Konečný 1968, s. 30.

<sup>10</sup> Tillberg 2008, s. 149.

<sup>11</sup> Konečný 1968, s. 34.

<sup>12</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 139.

(1912–1992), Gordona Paska (1928–1996) a Abrahama Palatnika (1928–2020) a dalších.

Od 50. let se začal objevovat trend zapojování diváka do vztahu s uměleckým dílem. Světelně-pohybová představení jsou jednou z metod kinetického umění, jehož zrod sahá až k prastarým tancům a rituálům, zážitkům ve středověkých chrámech při bohoslužbě a ohňostrojmům ve staré Číně. V roce 1953 Gordon Pask sestavil „*Musicolour*“, první zvukově ovládanou interaktivní světelnou show. Paskovou počáteční motivací pro vybudování tohoto systému byl zájem o syntezii a otázka, zda se stroj dokáže naučit rozpoznat zvuky od vizuálních vzorů. Schöfferyovy kybernetické interaktivní sochy „*CYSP*“ jsou pak v roce 1956 součástí stejnojmenného baletního představení [7]. V něm stroje sestavené ve spolupráci se značkou Philips integrovaly s tanečnicí na střeše Le Courseriova Cité Radieuse v Paříži.<sup>13</sup> První robotický tanečník byl v té době jedinečný svého druhu a ohlásil novou etapu v historii umění a technologie. Prostřednictvím elektronických mechanismů byl naprogramovaný, aby vydával zvuky, měnil barevnost světla a mohl se pohybovat všemi směry.<sup>14</sup>

V polovině 50. let bylo kinetické umění mezinárodním fenoménem definovaným skupinovými výstavami, diskurzy jednotlivých umělců a především vznikáním kinetických skupin, jako je Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV, založená v roce 1960 v Paříži), Gruppo T (1959, Brera) a Gruppo N (1959, Padova), ZERO (1958, Düsseldorf) a finálně v Moskvě v roce 1962 vzniká Dvizhenie.<sup>15</sup> Veškeré vyjmenované spojovalo, že jejich členové nemuseli být jen umělci, ale pocházeli z rozličných oblastí.<sup>16</sup>

## 1.2. Společenské a politické tání za Chruščova

Skupina Dvizhenie se utvářela na sociokulturním pozadí začátku 60. let, kdy po stalinské diktatuře jednotného stylu přichází atmosféra postupného tání. Co se ovšem týká mezinárodního kontextu, jedná se o výbušnou dekádu, která byla svědkem šíření modernistických myšlenek a trendů. Byla to éra Kennedyho a Chruščova na pozadí vesmírných závodů a průběhu studené války, která je nejsymboličtěji charakterizována

---

<sup>13</sup> Konečný 1965A, s. 423.

<sup>14</sup> Chalupecký 1964, s. 4–5.

<sup>15</sup> Ruhrberg, Walther 2011, s. 501.

<sup>16</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 147.

stavbou berlínské zdi v roce 1961. Železná opona rozdělila Evropu a napětí mezi západním a východním blokem se přenášelo do celého světa.

Období, které se v SSSR pojí s vládou Nikity Sergejeviče Chruščova (1894 –1971), se obvykle v cizojazyčné literatuře nazývá „The Khrushchev Thaw“, v Čechách označované jako období tání. To začalo po 20. kongresu komunistické strany v roce 1956, během kterého Chruščov kritizoval Stalinův kult osobnosti. Tento názor zapříčinil posun státní ideologie, a tak začala být v ruské společnosti vnímána vlna svobody.<sup>17</sup> S rozbitím hranic dříve nastoleného oficiálního umění docházelo k výměně informací z různých sfér a také ze zahraničí.<sup>18</sup> Obnovený kontakt s cizinou dostal do oběhu dříve zakázané knihy, časopisy a LP desky.

Nově vymezená kulturní politika počítala s uspořádáním mezinárodních výstav.<sup>19</sup> Díky tomu mohla moskevská společnost v rámci 12. Světového festivalu mládeže a studentů navštívit retrospektivní výstavu Pabla Picassa, odehrávající se v roce 1956 v Puškinově státním muzeu. Výstava se těšila masivní návštěvnosti (dokonce na ní několikrát kvůli přelidnění zasahovala milice), a tím měla velký dopad na změnu vkusu moskevského publika.<sup>20</sup> Na tomto festivalu se představily také práce mladých sovětských umělců, kteří prošli vlasteneckou válkou.<sup>21</sup> V září 1959 se uspořádala Americká národní výstava, jejíž součástí byla rozsáhlá expozice současného umění, a poté následovala Francouzská výstava. Mladým umělcům se tak naskytla příležitost setkat se s rozmanitostí moderního uměleckého jazyka.

Přelom 50. a 60. let bývá označován jako období druhé ruské avantgardy, ve kterém se nekonformní umělci začali řídit protisovětskými úvahami. Odvraceli se tak postupně od figurativního umění socialistického realismu a uchýlili se k abstrakci.<sup>22</sup> Nedošlo ovšem k radikální stylové změně, jelikož socialisticky smýšlející jedinci zůstali věrni tradiční malbě a soše, která se stále vyučovala na akademiích. Jednou z výjimek<sup>23</sup> se stala skupina Dvizhenie, která po více než třiceti letech zákazu navázala

---

<sup>17</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 139.

<sup>18</sup> Koleyuk 1994, s. 433.

<sup>19</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 140.

<sup>20</sup> Konečný 1968, s. 13.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 7.

<sup>22</sup> Glanc 2008, s. 696.

<sup>23</sup> Další výjmkou byla také skupina Lianzovská škola.

ve své tvorbě na ruskou avantgardu a díky svému odhodlání se dostala i do mezinárodního povědomí.<sup>24</sup>

Takzvané tání bylo ukončeno krátce po vzniku skupiny v roce 1962, kdy Chruščov navštívil výstavu s názvem „*Nová realita*“, která se konala k 30. výročí založení moskevského oddělení Svazu výtvarných umělců SSSR v moskevské Manéži. Bylo zde vystaveno okolo šedesáti prací mladých tvůrců. Když Chruščov procházel abstraktní sekci obsahující třináct pláten, začal vulgárně urážet jejich tvůrce a jeden obraz údajně poplival. Výstava byla ihned ukončena a participující umělci byli vyhozeni z komunistické strany. V SSSR tím začala obecná ideologická kampaň proti současnému umění a inteligenci obecně. Proti formalismu se vedla kampaň, čímž byla zpečetěna nadvláda socialistického realismu. Celkově měl tento skandál dlouhodobý negativní dopad na umělecký vývoj v Sovětském svazu vedoucí k jeho stagnaci.<sup>25</sup>

### **1.3. Zakladatel Lev Nusberg**

Dominantní osobou ve skupině byl všestranný talent Lev Nusberg, který skupinu založil a jako jeden z mála původních členů ji vedl až do jejího rozpadu. Narodil se 1. června 1937 v Taškentu v Uzbekistánu (tehdy součást SSSR), kam byl jeho otec Waldemar poslán do pracovního tábora kvůli údajné špionáži pro Německo, k jeho rehabilitaci došlo až v roce 1956.<sup>26</sup> Otec byl profesí architekt a matka Raisa zpěvačka. Po rodičích zdědil touhu tvořit, což se projevilo již v Nusbergových pěti letech. Matka jeho talent ráda rozvíjela, a to i v těžkých situacích, kdy se se Lvem odstěhovala na Ukrajinu. Zde ale marně hledala práci, a proto se usadili v roce 1948 v Leningradu.

Nusberg se ve čtrnácti letech zapsal na Surikovův institut, což byla umělecká škola malby, sochařství a architektury v Moskvě, a sedm let zde žil na internátu. První přímý kontakt se Západem proběhl během 12. Mezinárodního festivalu demokratické mládeže a studentstva a pro Nusberga to znamenalo také první setkání s KGB. To se neobešlo bez výsledku a hrozeb, které se střídaly s přesvědčováním o spolupráci. Nusberga to neodstrašilo a začal udržovat se západními umělci a kritiky styk skrz korespondenci a pravidelně poslouchal zakázanou stanici „*Svoboda*“.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Tillberg 2008, s. 149.

<sup>25</sup> Lidovky 2012.

<sup>26</sup> Tillberg 2008, s. 149.

<sup>27</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 13.

Při svých studiích se Nusberg řadil k umělcům, kteří shledávali socialistický realismus jako značně omezující, a hledal proto alternativní proudy. Ty našel na zmiňované výstavě Pabla Picassa, což vedlo k tomu, že se nadobro rozloučil s kánonem sovětského akademismu a oprostil se od figurativního zobrazení [8].<sup>28</sup> Americkou národní výstavou byl fascinován tak, že na ní zůstal celé dny a čerpal zde především z abstraktismu. Kvůli tomu se opět ocitl v hledáčku KGB, což vyvrcholilo fyzickým napadením Nusberga. V září 1957 byl vyloučen z umělecké školy a z mládežnické organizace Komsomol. Odmítal jakékoliv další vzdělání na sovětském institutu a s jedním svým přítelem spolupracoval na restaurování fresek v kostele poblíž Moskvy.

Od roku 1961 se pak naprosto vzdal malby jako média a plně se zaměřil na geometrické kresby a první trojrozměrné symetrické objekty. V těch se začala projevovat nejen tendence k symetrii, ale také vyvážená kompozice a racionální harmonie všech prvků.<sup>29</sup> První konstrukce tvořil pomocí materiálu, který měl doma nebo jej někde našel [9]. Jednalo se především o stará zrcadla, světla, dřevo, hřebíky a plastová lanka. Nusberg si představoval, jak jednoho dne tyto předměty naučí tančit a zpívat.<sup>30</sup> První výstava Nusbergových malířských a nově si osvojených prostorových děl byla uspořádána ilegálně v roce 1962 v bytě jeho přítele Alexandra Ginzburga, což byl ruský novinář, básník a aktivista za lidská práva.<sup>31</sup>

Nusberg se kromě umění velice zajímal o starou ruskou literaturu, psychologii, filozofii, techniku a hudbu. Všem těmto zájmům odpovídala i jeho knihovna v internátním bytě na periferii Moskvy, která byla podle výpovědí jeho blízkých přátel jednou z nejlepších ve městě. Nacházely se zde nelegální či často nedosažitelné tituly – práce o psychoanalýze, knihy západních existencionalistů, futurologické básně a také LP desky klasických i moderních západních umělců, od jazzmanů po zástupce avantgardní hudby.<sup>32</sup> Tyto poklady získával především díky kontaktu s neoficiálními

---

<sup>28</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 141.

<sup>29</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 14.

<sup>30</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 141.

<sup>31</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 17.

<sup>32</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 142.



umělci, jako byl Kabakov, Jankilevskij, Rabin a Weisberg, a také díky jeho rozšiřujícímu se vztahu se Západem.<sup>33</sup>

V roce 1962 si Nusberg díky zprávám o nedávno založených výtvarných skupinách ze Západu uvědomil praktičnost kolektivní činnosti. Do svého bytu si zval své bývalé spolužáky z akademie a přátele. Zde se pravidelně scházeli, aby společně tvořili a nad Nusbergovými knihami diskutovali o teorii a dějinách umění a filozofii, při tom poslouchali jeho zakázané desky. Tím se vytvořilo silné společenství, ve kterém se každý specifikoval na jinou oblast, ale jejich smýšlení bylo velice podobné. Nusberg tak svým spolužákům navrhl, že založí uměleckou skupinu, která nebude zapadat jen do jednoho stylu, ale i přesto budou vztahy mezi členy skupiny postavené na základech rovnosti.<sup>34</sup>

#### 1.4. Členové skupiny

První sestava skupiny [10] byla složena ze spolužáků ze Surikovova institutu a začala vznikat organicky v létě roku 1962. Kromě Nusberga byli zakládajícími členy Anatolij Krivčikov (1943) a Vjačeslav Ščerbakov (1941–1967). Brzy se pak přidala Rimma Zanevskaya (1932–2021) a na podzim mladší absolventi Viktor Stěpanov (1946–2005), Francisco Infante-Arana (1943) a Mikhail Dorokhov (1943). Zprvu neměla skupina stanovený oficiální název, jak sám Nusberg vzpomíná: „*V určitém okamžiku na konci roku 1962 jsem nás začal nazývat ‚Kolektivem mladých umělců pro syntézu v umění‘, ale tajně, pouze pro naše interní užívání.*“

Zakládající člen Krivčikov se narodil na Krymu. Vyrůstal v dětském domově, jelikož jeho rodiče zemřeli ve II. světové válce. Vzhledem k jeho uměleckému nadání navštěvoval Surikovův institut společně s Nusbergem. Jeho vliv zapříčinil, že se Krivčikov od roku 1962 přestal věnovat reprezentativnímu umění [11]. Ovlivněn křesťanskou vírou se v kresbách Krivčikova objevují symboly senzibility soudobého člověka.<sup>35</sup> S Nusbergem má od začátku v některých otázkách odlišné názory a ve skupině si je nejbliže se Ščerbakovem a Lopakovem.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 14.

<sup>34</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 144.

<sup>35</sup> Konečný 1968, s. 39.

<sup>36</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 83.

Ščerbakov nastoupil na Surikovův institut v roce 1960. Zabýval se knižní grafikou, ovlivnili jej Klee a Miró. S Nusbergem se setkal v roce 1961 prostřednictvím Krivčikova. Byl nadšený Nusbergovým zájmem o suprematismus a jeho kinetickými myšlenkami, a tak se stal členem Dvizhenie. Začal se věnovat geometrické symetrické kompozici [12]. Okolo roku 1964 se u něho objevila vážná srdeční choroba a lékaři mu kvůli možným zdravotním komplikacím zakázali pracovat a tvořit.<sup>37</sup> V roce 1967 Ščerbakov umírá předčasnou smrtí při operaci srdce ve dvaceti sedmi letech.<sup>38</sup>

Zanevskaya pracovala po absolutoriu ve filmovém studiu Mosfilm. Před setkáním s Nusbergem v roce 1961 byla součástí umělecké skupiny Lianozovské školy, což byla komunita vytvořená v roce 1958 na moskevské periferii s cílem najít novou sociokulturní identitu v době Chruščovova tání. Ve svých pracích Zanevskaya navazovala především na op-art [13].

Přezdívku „Z“ získal ve skupině Viktor Stěpanov (1946–2005), který se v roce 1962 přestěhoval z Oděsy do Moskvy kvůli práci v textilním institutu. Nusberg pozval Stěpanova do skupiny kvůli jeho zájmu o rádiovou technologii a barevnou hudbu.<sup>39</sup> „Z“ tvořil ušlechtilé konstrukce [14], které dokázaly vyvolat dojem zvuku. Jako jediný člen skupiny reprezentoval skupinu Dvizhenie na výstavě v Praze v Galerii na Karlově náměstí, kde se spřátelil s několika českými výtvarníky. Stěpanov nebyl tolik jako ostatní členové zaujat tvorbou kinetických představení.<sup>40</sup>

Lopakov po sochařském studiu pracoval jako cizelér. Po vstupu do skupiny v roce 1963 se okamžitě zabýval prostorovými konstrukcemi, čímž měl vliv na další členy skupiny, a to zejména na Infante-Aranu, který mu pomáhal realizovat prostorové objekty. Skupinu opustil v roce 1973.<sup>41</sup>

Infante-Arana, pravá ruka Nusberga, byl syn španělského emigranta. Na Surikovově institutu byl od roku 1962 vychováván k realistické kresbě a vstup do Dvizhenie pro něho znamenal setkání s abstraktní geometrickou kresbou, ve které našel svůj jedinečný umělecký jazyk. Ten je založen na vícestupňových strukturách, jejichž

---

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>38</sup> Konečný 1968, s. 42.

<sup>39</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 86.

<sup>40</sup> Konečný 1968, s. 39.

<sup>41</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 83.

barevná ornamentika se vizuálně jakoby donekonečna opakuje [15].<sup>42</sup> Institut po roce studia opouští a začne se věnovat kinetickému umění. Do svých prostorových kompozic aplikuje nekonečné struktury.<sup>43</sup> Kritiky byl Infante-Arana zmiňován jako výtvarně velmi zajímavý a osobitý člen skupiny, jehož geometrické kresby a útvary dosahovaly dokonalosti.<sup>44</sup> Určité napětí mezi ním a Nusbergem se vyvinulo v roce 1971, kdy Infante-Arana oficiálně skupinu opustil a společně se svou manželkou Nonnou Goriunovou, také experimentální umělkyní, a inženýrem Valerii Osipovem založili skupinu ARGO. Ta měla za cíl vytvořit umělé systémy podobné přírodním jevům. Spor mezi Infante-Aranou a Nusbergem v průběhu let zesílil a přelil se do mnoha vzájemně usvědčujících publikací a neveřejných rukopisů. Infante-Arana se ve své tvorbě jako první v Rusku začal věnovat land artu, a to v té samé době jako jeho zakladatel Američan Robert Smithson. Jak podotýká Věra Jirousová ve svém článku o Nusbergovi, Infante-Aranovi byly v ČSSR věnovány dvě samostatné výstavy – v roce 1987 v Galerii Stará radnice v Brně a v roce 1988 v Galerii Benedikta Rejta v Lounech.<sup>45</sup>

Na konci roku 1964 se z Kolektivu svobodných umělců stala skupina s oficiálním názvem Dvizhenie, v českém překladu „Pohyb“.<sup>46</sup> Tento název si členové skupiny zvolili podle jednoho ze základních principů své tvorby.

Vzhledem k tomu, že měla skupina od počátku velké cíle a ve své tvorbě chtěla bořit hranice mezi uměním, vědou a technikou, začala okolo roku 1965 přijímat mezi své řady nejen múzické umělce, ale i absolventy s inženýrským vzděláním, kteří byli experty potřebnými podle specifikace k jednotlivým projektům. Byli to lidé všech profesí – herci, muzikanti, chemici, elektroinženýři, výrobci hudebních nástrojů, architekti, psychologové, básníci, mimové, tanečníci... Členové se nezabývali jen možnostmi nových forem, ale i praktickými výzkumy psychologie tvorby a především psychologie vnímání uměleckého díla.

Novými členy se tak stali Vjačeslav Fomič Koleyčuk (1941–2018), architekt a konstruktér z Moskevského institutu architektury<sup>47</sup>; Nikolaj Kuzněcov (neznámo)

---

<sup>42</sup> Koleyčuk 1994, s. 434.

<sup>43</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 145.

<sup>44</sup> Konečný 1968, s. 39.

<sup>45</sup> Jirousová 1991, s. 2.

<sup>46</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 141.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 153.

fyzik z Kurčatovova institutu<sup>48</sup>; Viktor Buturlin (1946), matematik a fyzik z Moskevského inženýrského a fyzikálního institutu, který se stane hlavním mimem skupiny; Gallina Bittova (1946) z textilního institutu v Moskvě<sup>49</sup>; Vladimir Akulinin (1946), věnoval se především kinetickým kresbám<sup>50</sup>; Vladimir Galkin (1943), hudebník a také se staral o technické aspekty děl<sup>51</sup>; Vladimir Jankilevskij (1938–2018), jehož strukturální malba ho přivedla k osobitým kybernetickým objektům<sup>52</sup>; Pavel Burdukov (1950) byl vystudovaný hydraulický inženýr; Ludmila Orlova (1942), překladatelka a odpovědná tajemnice skupiny z Ústavu technické estetiky.<sup>53</sup>

Okolo roku 1967, když pracovní tempo skupiny nabralo na obrátkách, začaly se objevovat první větší konflikty ohledně příjmů, vlivu a autorství děl.<sup>54</sup> Při hodnocení činnosti *Dvizhenie* z historického hlediska je možné vidět její rozpad jako přirozený výsledek procesů probíhajících uvnitř skupiny. Během pětiletého období byli někteří umělci pracující ve skupině schopni realizovat své umělecké vize, vzrostli ve svých profesionálních řadách a poté se jim stalo prostředí skupiny příliš omezujícím a skličujícím.<sup>55</sup> To se týkalo i dvou zakládajících členů – Stěpanova a Krivčikova. Druhý zmíněný uváděl jako hlavní důvod svého odchodu především nesouhlas, že *Dvizhenie* začala kvůli svým realizacím přicházet do kontaktu se sovětskou totalitní byrokracií.<sup>56</sup>

V té době je pak obrat členů ve skupině vysoký. Vzhledem k vzrůstající prestiži skupiny a jejího zájmu o nové technologie se do jejích řad přidávají především mladí umělci. Díky tomu skupina fungovala jako živý organismus – starší a zkušenější členové v ní zachovávali moudrost z předešlých prací a noví členové přinášeli nové impulzy zvenčí.<sup>57</sup> Mezi několika členy, kteří se ke *Dvizhenie* přidali, nelze opomenout

---

<sup>48</sup> Konečný 1968, s. 39.

<sup>49</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 79.

<sup>50</sup> Konečný 1965A, s. 421.

<sup>51</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 81.

<sup>52</sup> Konečný 1965A, s. 420.

<sup>53</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 85.

<sup>54</sup> Tillberg 2008, s. 147.

<sup>55</sup> Koleyčuk 1994, s. 434.

<sup>56</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 83.

<sup>57</sup> Jirousová 1969, s. 6.

Alexandera Grigorieva (1949) a Natalii Prokuratovu (1948), kteří vstoupili do skupiny v roce 1967 a od té doby tvořili její jádro.<sup>58</sup>

Grigoriev se poprvé s Nusbergem a ostatními členy skupiny setkává ve svém rodném Leningradu a je jejich životním stylem v komunitě naprosto fascinován. Přes den pracuje jako technik v projekční kanceláři a po večerech se vzdělává v noční škole. Poté, co se přidá do skupiny, zanechává školy a s naprostou odhodlaností se zajímá o kinetické umění [16]. Grigoriev se ve skupině seznámil se svou manželkou Tatjanou Bystrovou, která se do skupiny přidala ve stejném roce po absolvování taneční školy v Leningradu. Tatjana plnila ve skupině administrativní funkci a jako tanečnice byla součástí představení. Společně pak s Alexandrem Dvizhenii opustili po výměně názorů v roce 1972.<sup>59</sup>

Prokuratova navštěvovala hudební školu a v roce 1965 se věnovala studiu fyziky a matematiky. Poté se profesně uchytila v Technickém institutu v Leningradu, kde opovrhovala tamějším přístupem k vývoji a stěžovala si na nízkou úroveň zde zastoupené technologie. Proto bylo pro ni setkání s Nusbergem převrat. Potkala se s osobností, která jí umožnila se zabývat experimentem s technologií a vyvíjet stroje, jež vypadají jako z jiné planety [17]. Prokuratova se skupinou tvoří až do jejího rozpadu v roce 1976.<sup>60</sup>

V roce 1970 zůstávají z původních členů ve skupině jen Nusberg, Infante-Arana a Bittova.<sup>61</sup> Ve skupině se za 14 let působení vystřídalo okolo 30 členů, kteří obvykle dosáhli odborného vzdělání.

## 1.5. Kontakt s československými kritiky

Již od založení byla skupina Dvizhenie v hledáčku československých kritiků umění. První kontakt s Dvizhenií navázal Dušan Konečný (1928–1983), který v 50. letech studoval teorii umění v Moskvě a po studiích se do Ruska často z profesních důvodů vracel. S Nusbergem se setkal v začátcích působení skupiny, kdy byl Konečný nadchnut jeho entuziasmem a vizí.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Tillberg 2008, s. 147.

<sup>59</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 82.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>61</sup> Tillberg 2008, s. 147.

<sup>62</sup> Havránek 1999, s. 82.

Nové přátelství odstartovalo četnou korespondenci mezi Nusbergem a Konečným. Teoretik skupiny v této korespondenci Konečnému nastiňoval hlavní cíle a zásady skupiny. Dopis z roku 1963 se Konečnému stal předlohou k napsání článku „*Snaha o syntézu umění*“, který vydal v magazínu *Domov – kultura bydlení, architektura, umění, design, styl*.<sup>63</sup> V závěru článku cituje Konečný zásady Dvizhenie, které mu zaslal Nusberg.<sup>64</sup> Z těchto zásad zhotovila skupina později svůj oficiální umělecký program (viz kapitola 1.6.).

Vzhledem k bolševickému režimu v obou zemích pozval na začátku roku 1965 Svaz sovětských výtvarných umělců delegaci výtvarných kritiků z ČSSR, aby mohla zhlédnout současné moskevské výstavy. Pozvání přijal Jindřich Chalupecký (1910–1990), Miloslav Chlupáč (1920–2008), Marian Váross (1923–1988) a nechyběl ani Konečný. Československá delegace informovala své sovětské protějšky o dění na české výtvarné scéně. Pro obě strany bylo v té době důležité přesněji vymezit pojem socialistický realismus, aby byla zdůrazněná široká konfrontace rozličných názorových a výtvarných poloh. Právě z nich měl růst profil moderního socialistického umění, které mělo splňovat tehdejší marxisticko-leninskou estetiku formující se především v 50. letech. Čeští kritici po zhlédnutí výstavy „*Sovětskaja Rossija*“ v moskevské Manéži, jež měla dokumentovat tehdejší stav sovětského výtvarného umění, usoudili, že se tamější umělci mírně odvrací od oficiálního umění a přistupují k větší prostotě. Všimli si, že umělcům záleží především na reakci publika než na jejich zaujetí samotným dílem. Role diváka a jeho interakce s díly začala převažovat nad rolí samotného umění. Tím se řídila i skupina Dvizhenie.<sup>65</sup>

Je pravděpodobné, že při této návštěvě nabídl Konečný Nusbergovi uspořádání výstavy v Praze, která se odehrála později tentýž rok (viz kapitola 2.1.3.). Vzhledem k tomu, že na výstavě byly vystaveny geometrické práce na papíře, které podle katalogu výstavy pocházely ze soukromého majetku pražských přátel skupiny, je možné, že Konečný tato díla do ČSSR dopravil a nabídnul je zde na prodej.<sup>66</sup>

Do ateliéru skupiny Dvizhenie přivedl Konečný také své kolegy, což mělo za následek, že skupina udržovala s českými kritiky kontakt po několik let. Například

---

<sup>63</sup> Konečný 1994, s. 51.

<sup>64</sup> Konečný 1968, s. 18.

<sup>65</sup> Anonym 1965, s. 6.

<sup>66</sup> Konečný 1965B, brožura.

Chalupecký, jenž byl významnou figurou české výtvarné kritiky, navštívil Moskvu na přelomu 60. a 70. let několikrát – vystupoval zde s přednáškami o moderním evropském umění, zprostředkoval výměnné pobyty mezi ruskými a českými výtvarníky a také navštěvoval zdejší ateliéry. Z těchto návštěv pak v roce 1973 vyšel v mezinárodním uměleckém časopise *Studio International* (u nás také vyšlo v časopise *Umění*) článek „Moskevský deník“, ve kterém byla skupina Dvizhenie zmíněna. Pro některé moskevské autory se jednalo o první zahraniční prezentaci jejich tvorby.<sup>67</sup>

Později skupinu Dvizhenie navštívili další významní čeští kritici – Miroslav Lamač (1928–1992), Jiří Padrta (1929) a Věra Jirousová (1944–2011). Pro Dvizhenie byl tento kontakt důležitým zdrojem informací o současném umění, a to zejména o aktivitách západoevropských kinetických skupin, které byly v té době velice aktivní – ve Francii se jednalo o GRAV, v Německu o ZERO a v Itálii o Gruppo N a Gruppo T.<sup>68</sup> V českých výtvarných časopisech se o tvorbě skupiny začalo psát jako o zástupcích ruského mladého umění a díky silné osobnosti Nusberga byli přezdívaní jako Nusbergovci. Díky kontaktu se scénografem a redaktorem časopisu *Acta scaenographica* Miroslavem Kouřilem (1911–1984) si mohli českoslovenští čtenáři přečíst Nusbergovy úvahy o kinetismu.<sup>69</sup>

## 1.6. Program a manifest skupiny

Nusbergova vůdčí osobnost se projevovala i v jeho teoretických úvahách formujících skupinu Dvizhenie a jeho teoretické uchopení kinetismu je jedno z nejoriginálnějších proklamací tohoto uměleckého směru jako takového.<sup>70</sup> V Nusbergových textech a také ve vzpomínkách několika členů skupiny je možné nalézt neustálou provázanost na praxi ruské avantgardní tradice.<sup>71</sup> Dvizhenie se orientovala na uvedení nových myšlenek do svých sociálních struktur, čímž chtěla překonat dávno zavedené umělecké disciplíny. Rušila hranice tradičního umění a nahrazovala ho kinetickými plastikami, světelnou hudbou, kybernetickým divadlem, biokinetickou architekturou, projekty kinetických systémů v přírodě a futurologickými projekty umělých systémů jak na zemi, tak i ve vesmíru. Skupina plně důvěřovala vývoji techniky na pozadí sovětského

---

<sup>67</sup> Chalupecký 1973, s. 81–96.

<sup>68</sup> Havránek 1999, s. 82.

<sup>69</sup> Nusberg 1967/68, s. 76.

<sup>70</sup> Havránek 1999, s. 84.

<sup>71</sup> Dziejawska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 15.

vesmírného věku a její členové „měli racionální schopnosti umělce, jehož posláním je formulovat vztah člověka a kosmu“. <sup>72</sup> To, že byla Dvizhenie produktivní ve tvorbě i v teorii, jim umožnilo porovnávat vývoj jejich umění, ale také v čase vysledovat vývoj skupinových tendencí a jejich vnitřní a vnější podněty. <sup>73</sup>

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, Nusberg hlavní principy tvorby skupiny napsal ve svém dopise z roku 1963 adresovaném Konečnému, kdy se skupina oprošťovala od geometrismu a mířila ke kinetismu. Hlavní myšlenky z Nusbergova dopisu publikoval Konečný o rok později v dubnovém čísle časopisu *Domov* na závěr svého rozsáhlého ilustrovaného článku o moskevských umělcích s názvem „*Snaha o syntézu umění*“. <sup>74</sup> Konečný v článku shrnuje vývoj dějin umění, který podle něho vedl k přirozené syntéze, jež na začátku 20. století dala ke vzniku kinetického umění (viz kapitola 1.1.). Dvizhenie představil jako nový nadějný kolektiv, který byl podle Konečného přirozeným pokračovatelem ruského konstruktivismu. Přeložený článek zasílá Konečný skupině do Moskvy. Tím, že se jednalo o první publikování Nusbergových myšlenek, učinila z nich skupina po vzoru praxe uměleckých kolektivů svůj oficiální program (textová příloha 1). Ten společně s článkem Konečného prezentovala na své první samostatné výstavě „*Cesta k syntéze*“ v Moskvě v roce 1964. <sup>75</sup>

Dvizhenie si v programu kladla za cíl vyjádřit proměnlivost současného světa novým pojetím díla jako „syntézy všech možností“. <sup>76</sup> Skupina se snažila využívat nejnovějších výsledků vědy a techniky, aby, jak se domnívali její členové, ztvárnila všechna bohatství lidského ducha. <sup>77</sup> Nusberg chtěl k tomuto ideálu dosáhnout stanovením tří vlastností, které v programu definoval jako základní vlastnosti kinetických prací. <sup>78</sup> Tyto tři vlastnosti Nusberg opakoval ve svých dalších úvahách a textech.

První vlastností byla symetričnost či absolutní proporcionalita, kterou Dvizhenie postrádala v dílech svých avantgardních předchůdců Mondriana, Maleviče a Gaba. Bohatství lidského ducha chtěli ztvárnit pomocí absolutní pravidelnosti, protože je daný

---

<sup>72</sup> Jirousová 1991, s. 2.

<sup>73</sup> Koleyčuk 1994, s. 433.

<sup>74</sup> Konečný 1994, s. 51.

<sup>75</sup> Konečný 1968, s. 24.

<sup>76</sup> Nusberg 1964, s. 21–22.

<sup>77</sup> Konečný 1968, s. 22.

<sup>78</sup> Havránek 1999, s. 84.



system znaků zbavoval svobody.<sup>79</sup> Druhá vlastnost deklarovala užití všech forem, a to jak forem umění, tak i neumění. Divák musí být drážděn všemi smysly, proto chtěla skupina Dvizhenie používat materiály, které lze vnímat „*zrakem, sluchem, ale hlavně celým tělem.*“<sup>80</sup> Nusberg tuto syntézu forem považoval za finální kvalitu kinetického díla.<sup>81</sup> Poslední, třetí vlastností byl pak pohyb: „*V ploše nelze vyjádřit pohyb tří rovin. Proto je třeba ji zrušit a přejít do prostoru. I ten nás ale bude spoutávat, nedovolí vzlétnout. My chceme díla s plnokrevným životem. Život – to je pohyb!*“<sup>82</sup> Podle Nusberga je právě pohyb schopen harmonizovat odlišné složky kinetických plastik a představení v jednu jednotu.<sup>83</sup>

Nusberg měl ovšem ke článku Konečného výhrady a odpověděl mu dopisem datovaným do 4. července 1964.<sup>84</sup> Především nesouhlasil k přiřazení skupiny ke konstruktivismu. Podle Nusberga s tímto směrem nemají nic společného, a pokud ano, tak jen východisko, které je pro ně dávno překonanou záležitostí<sup>85</sup>: „*A přesto nesouhlasím, že s tím, že mé myšlenky mají přímou souvislost s konstruktivistickým slohem. Podstatou mého kréda je výraz vnitřního světa člověka, nikoli prostřednictvím hotové formy určitého jevu nebo objektu (tj. uměleckého díla), ale prostřednictvím samého procesu pohybu, intenzity, pulsace, rytmu atd. Dokonce mohu říci, že sama forma konstrukcí je na překážku mému hlavnímu záměru. Je příliš spoutaná, holá a jednoznačná. Ano, právě jednoznačná. Není v ní dost života, napětí. Víc než to. Někdy se mi zdá, že konstrukce je přímo mrtvolně studená, byť byla sebeušlechtlejší a sebelehčí, nebo naopak sebeexpresivnější a sebedynamičtější.*“<sup>86</sup> Konečný se ovšem nenechá Nusbergem ovlivnit a ve svém dalším článku o skupině Dvizhenie si stojí za svým názorem a východisko konstruktivismu v tvorbě skupiny nachází a skupině ho nadále přisuzuje i v následujících člancích.<sup>87</sup>

Nusbergovi přirovnání ke konstrukci vadilo převážně proto, že jeho vize se poutaly k fantastickým kybernetickým představením, která v tomtéž dopise Konečnému líčí

---

<sup>79</sup> Konečný 1968, s. 22.

<sup>80</sup> Konečný 1968, s. 22.

<sup>81</sup> Havránek 1999, s. 91.

<sup>82</sup> Nusberg 1964, s. 21–22.

<sup>83</sup> Havránek 1999, s. 84.

<sup>84</sup> Konečný 1964/65, s. 128.

<sup>85</sup> Konečný 1994, s. 51.

<sup>86</sup> Konečný 1964/65, s. 128.

<sup>87</sup> Konečný 1968, s. 36.

následovně: „*Chci pracovat s elektromagnetickými poli, se svítícími a pulsujícími částicemi v prostoru, s nejméně známými pohyby proudů v plynech a kapalinách, se zrcadly a optickými efekty, změnami teploty a vůní... a samozřejmě s hudbou. ‚Hudbou‘ ovšem nikoli v našem běžném smyslu slova, ale v naprosto jiném. Chci dosáhnout, pokud možno, plného vyjádření duše (ačkoliv je to v podstatě nemožné), onoho lidského života, který je ukryt pohledu zvenčí a který si cením nejvýše.*“<sup>88</sup>

Kritik Jiří Padrta na program skupiny reaguje ve svém článku „*Mladí moskevští malíři*“, kde zdůrazňuje, že Dvizhenie překročila hranice tradičního umění díky syntetickým představením, která mají být vnímána všemi smysly, tím problematika nastoleného zavěšeného obrazu ztrácí svůj smysl: „*Skutečnost toho, co se děje v prostoru dnešního života, je naproti tomu znovu přitažlivá. Po dobrodružství abstrakce, které chtělo rozpustit věc a věcnost buď v mlhách kosmických předtuch, nebo ve víru slepých brutálních biologických sil, sestupuje umění znovu na zem. A od té doby naléhá konkrétní svět kolem nás na umělce s novou silou. Má tisíce nových podob a nových možných výkladů.*“<sup>89</sup> Smysl uměleckého díla, jako trvalé krásné věci, se tak díky kinetickým představením ruší a je nahrazen vyšším typem prožitku kombinovaných estetických emocí probíhajících v reálném čase. Padrtovi se v Nusbergových teoriích zdá problematický obsažený idealismus a symbolismus požadující až pateticky „*všelidskou harmonii a sblížení duší*“.<sup>90</sup>

V roce 1965 se Nusberg stále častěji hlásil k roli vedoucího skupiny a spirituálního mentora nově přicházejícím členům z různých odvětví. Napsal další programový text „*25 předmětů z budoucnosti*“, který formuloval jeho pohled na nově přicházející umění a jeho roli v transformaci světa. V roce 1966 tvořil tento text s drobnými změnami základ manifestu určeného všem „*Kinetistům planety Země!*“ [18] (textová příloha 2).<sup>91</sup> Text podobný konceptu popisuje stav umění propojeného s vědou a technikou ve druhé polovině 20. století. Manifest byl podepsán novými členy skupiny Dvizhenie, mnoho z původních členů se k němu nehlásilo.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>89</sup> Padrta 1967A, s. 16.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>91</sup> Nusberg 1967A, s. 465.

<sup>92</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 152.

Syntézu uměleckého, smyslového a technického vyjádření měla zabezpečit spolupráce uvnitř skupiny, založená navíc na profesní pestrosti jejích členů. V manifestu Nusberg podtrhuje, že „*i silný jedinec, když je sám, je slab*“ a že „*nová umělecká kvalita se zrodila v KOLEKTIVU. Děláme společně takové umění, jaké samostatně není možno dělat*“.<sup>93</sup>

Mezioborovou spoluprací pak znázorňuje následovně:

„*SOUČINNOST* ↔ *SOUČINNOST* = *TVORBA KINETISTŮ*  
(člověk umění) (člověk vědy a techniky)“<sup>94</sup>

Po zdůraznění významu kolektivních uměleckých postupů zavádí neologismus kinetista: „*KNĚZEM KINETISMU je KINETISTA. KINETISTA je jeden a mnozí. Je individualita a kolektiv!*“<sup>95</sup> Kinetismus je v manifestu popsán nejen jako „*nová umělecká forma, ba ani ne nový druh umění, nýbrž je to nový, tisíciletí se rodící vztah ke světu a k člověku*“.<sup>96</sup> Role technologie a vědy byla v manifestu opakovaně zdůrazňována, stejně jako umělecká díla skupiny, která byla sladěna s nejnovějšími vynálezy a ambicemi sovětského vesmírného programu. V závěru pak Nusberg volá po založení světového institutu kinetismu: „*Bliží se, blíží se éra reálného umění, doba všeobecného lidského dorozumění prostřednictvím umění. Éra kinetismu nastane! ...My jsme průkopníky!*“<sup>97</sup>

Téměř po půl století tak Nusberg jako vůdce Dvizhenie vyžaduje přestavbu světa, stejně jako Malevič v manifestu UNOVISU. Od Malevičovy vize planetárních suprematistických měst vede přímá cesta k Nusbergovým projektům gigantických světelně kinetických maket konstrukcí vznášejících se nad městskými prostory zítřka.<sup>98</sup> Jak stojí v manifestu suprematismu: „*Musíme se zvednout jako prudký uragán, abychom zničili staré a vytvořili nové. ...Jsme suprematii všeho nového. Jenom my je můžeme vytvořit. ...Přinášíme světu nové věci, jež budeme nově nazývat. ...Ti, kdo jsou již volní, se musí bez váhání spojit pod praporem nového umění*“

---

<sup>93</sup> Nusberg 1967A, s. 465.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 465.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 465.

<sup>96</sup> Nusberg 1967A, s. 465.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 465.

<sup>98</sup> Padrta 1967B, s. 449.

*a budovat svět.*“<sup>99</sup> Tato myšlenka – myšlenka zítřka – je úzce spjata s ruskou tradicí navazující na revoluční převrat v moderních dějinách Evropy v roce 1917. Jako souvislost mezi Dvizhení a jejich základními postuláty, z nichž vyniká především požadavek na aktivního diváka, masové komunikační schopnosti a princip umění jako hry, lze v té době vnímat blízkost k programům západních kinetických skupin.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Gabo, Pevsner 1967, s. 428–430.

<sup>100</sup> Padrta 1967B, s. 449.

## 2. Tvorba skupiny

Pro ucelenější přehled v této kapitole jsem se rozhodla rozdělit tvorbu skupiny Dvizhenie do tří podkapitol, které jsem si stanovila. Každá z nich se bude věnovat chronologicky určitému období skupiny a její tvorbu bude vystihovat především výstavní činnost skupiny na území SSSR (s jednou výjimkou v ČSSR):

### 1. PREKINETICKÁ FÁZE – geometrické práce (1962–1965)

Prvním stadiem práce Dvizhenie byla geometrická práce na papíře.<sup>101</sup> Její členové zprvu malovali plošné i stereometrické geometrické kompozice, často lyricky barevné, které je postupně přivedly k prostorové kompozici se strukturální formou [11, 12, 13].<sup>102</sup> Základním estetickým článkem skupiny je od začátku jejich tvorby symetrie, kterou v jejich počátečních pracích plně využívají, někdy až s přesahem do optického umění. Tyto impulsy pocházely od otázek estetiky a filozofie umění a také formálních stránek malířských a sochařských projevů začátku 20. století, ve kterých se skupina v pracích z roku 1962 až 1965 jasně obrací na Maleviče a Gaba.<sup>103</sup>

### 2. KINETICKÁ FÁZE – kinetická představení (1966–1969)

Nejvýznamnější stadium, kdy Dvizhenie zaměřila od geometrismu ke kinetismu rovnou ke svému vrcholu tvorby.<sup>104</sup> Z plochy se dostala do prostoru, čímž rozvíjela své paralelní konstruktivistické myšlení, které plně využila při projektování mechanických kinetických konstrukcí [14]. Členové se cítili osvobození od tradičních uměleckých hranic a díky používání nových médií se jim podařilo vytvořit jednoznačný vizuální styl skupiny Dvizhenie.<sup>105</sup>

Od kresby skupina neupustila a vrací se k ní při svém procesu tvorby neustále jako k výtvarné sondě při jejich experimentech. Ty zahrnovala především kinetická představení, která se ocitla v této fázi středem jejich zájmu a stala se pro jejich tvorbu klíčovými. Jednalo se o syntézu luminokinetického děje zahrnujícího kinetické konstrukce, hudbu, tanec a pantomimu [19].<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> Konečný 1965A, s. 420.

<sup>102</sup> Havránek 1999, s. 82.

<sup>103</sup> Padrta 1967B, s. 449.

<sup>104</sup> Padrta 1967A, s. 15.

<sup>105</sup> Koleychuk 1994, s. 434.

<sup>106</sup> Konečný 1965A, s. 421.

### 3. VIZE BUDOUCNOSTI – kybernetické divadlo a biokinetické město (1972–1976)

Cílem kolektivní tvorby měly být monumentální realizace založené na syntéze umění, nejnovějších objevech v technologii a měly zahrnovat i přírodní jevy (jako pach, změny teploty a vlhkosti, pohyby vzduchu, fosforeskující plyny, elektroluminiscence a mnoho dalších).<sup>107</sup> Výsledkem mělo být „kyberdivadlo“, které ovšem skupina ve své plnohodnotné vizi nikdy neuskutečnila [1]. Bylo to především kvůli častějším konfliktům s KGB a jejich odsunutí do izolace. Proto se v této fázi jedná spíše o návrhy jejich vizí budoucnosti, které zahrnovaly návrhy futuristických biokinetických měst.

#### **2.1. PREKINETICKÁ FÁZE – geometrické práce (1962–1965)**

Geometrická tvorba byla v tomto období výchozím bodem, který byl dotvořen podle jednotlivých výtvarných názorů každého jedince. V geometrických kresbách Nusberga tak okolo roku 1962 můžeme pozorovat, že vzdoruje formulím předchozího kinetismu a utváří si nové výtvarné myšlení.<sup>108</sup> V tomto roce Nusberg vytváří soubor kreseb s názvem „*Symetrie*“ [20], kterých je přibližně 200 kusů a čerpají ze souměrnosti běžných předmětů, jako jsou šroub, spirála.<sup>109</sup> Zanevskaya pak ve svých kresbách dosahuje optických efektů [13]. V jejích kompozicích lze najít cit pro iluzivní vytvoření pohybu, vibrace a to vše transformovat do subjektivních výjevů diváka. Ščerbakova lineární grafika je složena z čiré elegantní kompozice utvářené ze svazků silných čar [12]. Rozpoznatelný rukopis lze najít u Infante-Arana a jeho vícestupňových barevných struktur, které použil i ve svých prostorových kompozicích.<sup>110</sup>

##### **2.1.1. „Výstava ornamentalistů“ (Moskva, 1963)**

Na moskevské alternativní scéně se Dvizhenie nejprve představuje svým kolegům umělcům skrz nelegální bytové výstavy, nejčastěji pořádané u Nusberga. Na nich kolektiv pozoroval, jak na tvorbu reaguje jejich první publikum.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Tillberg 2008, s. 149.

<sup>108</sup> Konečný 1965A, s. 420.

<sup>109</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 17.

<sup>110</sup> Koleychuk 1994, s. 434.

<sup>111</sup> Tillberg 2008, s. 147.

Po nabytí sebevědomí v roce 1963 domluví Nusberg účast na skupinové „*Výstavě ornamentalistů*“, která se odehrála v Moskvě v Ústředním domě pracovníků umění od 25. března do 3. dubna.<sup>112</sup> Název není zvolen náhodou, protože dekorativním umělcům je v SSSR dovoleno tvořit o něco svobodněji. Pro Dvizhenii znamenala výstava první příležitost, jak se na pár dnů oficiálně představit umělecké moskevské scéně a jejím kritikům.

Na výstavě zastupovali kolektiv díla Nusberga, Krivčikova, Infanteho-Arana, Stepanova, Shcherbakovové, kteří zde prezentovali společně s umělcem starší generace Serafímem Pavlovským (1903–1989). Aby se skupina chránila před obviněním z volného uvažování a napodobování západního modernismu, snažili se umělci ve svých pracích silně akcentovat funkčnost geometrických kompozic. Proto mohou být jejich první geometrické kresby charakterizovány jako cvičení z ornamentálního designu.<sup>113</sup> Pro Dvizhenii byly ale tyto geometrické kompozice studii a náčrtů kinetických konstrukcí a experimentů, které budou součástí jejich tvorby v příštích letech [21].

Výstavu navštívil český kritik Padrta, který jejich účast s geometrickou abstrakcí popisoval jako jediný proud, v němž našel své logické rozvinutí a pokračování klasického ruského dědictví 10. a 20. let. Skupina podle Padrty suprematismus a konstruktivismus přehodnotila, přepracovala a překročila jejich hranice.<sup>114</sup>

### 2.1.2. „*Cesta k syntéze umění*“ (Moskva, 1964)

Od první výstavy se rozvinula složitá síť kontaktů na několika úrovních uvnitř i za hranicemi zcela kontrolované diktatury. Nusberg si po „*Výstavě ornamentalistů*“ uvědomil, že to, co není dovoleno v oblasti výtvarného umění, bylo přijatelné v oblasti užitého umění. Dvizhenie tak oficiálně tvoří, produkuje svá díla jako „dekorace“. Pomocí této myšlenky dokázal Nusberg ideologickou manipulací a dobrými organizačními schopnostmi získat souhlas úřadů k uspořádání první samostatné výstavy Dvizhenie.<sup>115</sup>

Výstava se konala v mládežnickém klubu výtvarného umění při Dzeržinského okresního výboru Komsomolu města Moskvy od 1. listopadu do 26. prosince

---

<sup>112</sup> Nusberg 1967B, s. 458.

<sup>113</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 147.

<sup>114</sup> Padrta 1967A, s. 15.

<sup>115</sup> Tillberg 2008, s. 150.

1964 [22].<sup>116</sup> O výstavu projevovala zájem jak mladší, tak i starší generace, která se zde mísí v poměrně krátké otevírací době od 15 do 21 hodin.<sup>117</sup> I tak stihlo za dva měsíce trvání výstavu navštívit okolo 16 000 lidí.<sup>118</sup> Zájem projeví i funkcionáři, architekti, umělci, výtvarní teoretici a také ruská televize. Z československých kritiků výstavu navštívil v prosinci historik umění Petr Spielmann.<sup>119</sup>

Komsomol byl nesmírně důležitý prostor v sovětské kulturní sféře. V SSSR probíhala na všech organizačních úrovních diskuse s představiteli komunistické strany, kteří zajišťovali, aby se každé rozhodnutí shodovalo se stranickými pravidly. Proto povolení strany uspořádat zde výstavu dělalo z Dvizhenie suveréna. Žádná jiná neoficiální skupina umělců nedokázala v té době dosáhnout takové umělecké svobody. Tyto prostory jim byly poskytnuty především proto, že představovali odvážné netradiční umění a experimentální povaha prací skupiny rezonovala s duchem doby. Pro sovětskou společnost byla v 60. letech vědecká a technologická revoluce analogií utopických myšlenek revoluce z roku 1917. V té době byli ruští obyvatelé hrdí na své kosmonauty a jaderné fyziky a časopisy s vědou se prodávaly stejně jako žádaná módní periodika.<sup>120</sup>

Bylo zde vystaveno přes 140 geometrických kreseb a několik málo jednoduchých konstrukcí. Z magnetového pásku se výstavou nepřetržitě ve smyčce ozýval gregoriánský chorál, Bachovy symfonie a elektrofonická hudba.<sup>121</sup> Pro legitimitu výstavy ji zahajoval velký rudý panel, na kterém byl citován Lenin a jeho „*Umění patří lidem*“.<sup>122</sup> Objevuje se zde i přeložený článek českého kritika Dušana Konečného z časopisu *Domov*.<sup>123</sup>

Výstava dostala kolektiv umělců do postavení v intelektuálních kruzích Moskvy. Architekti z Leningradu jim pak nabídli možnost uspořádat samostatnou výstavu v Domě architektů a také dostali první veřejné zakázky od státních institucí (úprava haly v redakci novin Komsomolská pravda).<sup>124</sup>

---

<sup>116</sup> Nusberg 1967B, s. 457.

<sup>117</sup> Konečný 1968, s. 14.

<sup>118</sup> Tillberg 2008, s. 149.

<sup>119</sup> Konečný 1968, s. 14.

<sup>120</sup> Tillberg 2008, s. 150.

<sup>121</sup> Konečný 1968, s. 14.

<sup>122</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 149.

<sup>123</sup> Konečný 1968, s. 24.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 25.



### 2.1.3. „Moskevské kinetické umění“ (Praha, 1965)

První zahraniční výstava skupiny se pod názvem „Moskevské kinetické umění“ odehrála v ČSSR. Uskutečnila se v Galerii na Karlově náměstí od června do července 1965. Jednalo se teprve o druhou výstavu galerie, kterou v té době vedla ředitelka Ludmila Vachtová.<sup>125</sup> Výstavu inicioval a spravoval Konečný se svolením Vachtové, kterou velice zaujaly konstruktivistické a racionální projevy skupiny. Na české scéně byla v té době absence zahraničních výstav, a proto Galerie na Karlově náměstí udělala první krok ke změně a hodlala v zahraničních výstavách pokračovat.<sup>126</sup>

Výstava probíhala paralelně s výstavou v Leningradu, jejíž součástí byla i realizace kinetických představení, což byl oficiální důvod, proč v Praze nebyla představena kinetická díla. Některé stroje dosahovaly velkých rozměrů, tím pádem by byl těžko realizovatelný jejich převoz do ČSSR.<sup>127</sup> Konečný proto přistoupil jen na výstavu zahrnující práce na papíře a k výstavě napsal text do katalogu [23].

Jak už jsem zmiňovala dříve, vystavené práce pocházely podle katalogu ze soukromého majetku čtených pražských přátel skupiny. To, jak se do jejich majetku dostaly, není známo, ale jak už zde byla jednou vznesena hypotéza, mohl sám Konečný několik prací do Prahy přepravit ze své návštěvy v Moskvě. Bohužel se mi nepodařilo dohledat, kdo byli jejich majitelé, ani kde se tyto práce nyní nacházejí. Na výstavě byla zastoupena díla devíti členů skupiny, a to Akulinina, Diodorova, Galkina, Lopakova, Ščerpakova, Infante-Arany, Stěpanova a Nusberga. Ti zde odprezentovali celkem 34 prací na papíře, z čehož největší podíl, a to přesněji 13 děl, patřilo Nusbergovi, další členové se prezentovali 2 až 4 kresbami.<sup>128</sup> Dvizhenie podle Konečného svými geometrickými kresbami ukázala pražským divákům svůj výtvarný potencionál, jelikož se jednalo především o návrhy gigantických konstrukcí a kinetických představení.<sup>129</sup>

Konečný na závěr v katalogu obdivoval rozvoj sovětské vědy a techniky v posledních letech a pronesl přání o další budoucí výstavě mladých moskevských kinetiků, která by jejich práci prezentovala mnohem rozsáhleji a především by zahrnovala jejich kinetické objekty s dynamickými konstrukcemi a v neposlední řadě

---

<sup>125</sup> První výstava zde byla věnována Františku Kupkovi.

<sup>126</sup> Špičáková 2009, s. 32.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>128</sup> Konečný 1965B, brožura.

<sup>129</sup> Konečný 1965A, s. 429.

také kinetická představení. Vzhledem k pozitivnímu ohlasu je výstava prezentována v listopadu téhož roku v Galerii Viola v rámci výstavní síně Svazu československo-sovětského přátelství a v Galerii Benedikta Rejta v Lounech.<sup>130</sup> Po výstavě na Karlově náměstí a ve Viole se vztah ještě více utužil, ale pak se již neuskutečnila další výstava skupiny a ani se neodehrála tolik očekávaná kinetická představení.<sup>131</sup>

V recenzi napsané kritikem Zdeňkem Felixem se píše, že výstava byla pro české publikum milá změna, jelikož rozmanité formy kinetického umění byly v ČSSR od 20. let opomíjené. Devět členů skupiny bylo představeno jen velmi torzovitě, jejich prostorové realizace chyběly, čímž nebylo na výstavě zastoupeno hlavní těžiště práce Dvizhenie, a tak bylo pro Felixe těžké nahlédnout do jejich snahy o integraci prostoru, pohybu, barvy a zvuku jen prostřednictvím vystavených reprodukcí. Proto se Felix vzdal kritického soudu a jen upozornil na shodné rysy s optickým uměním a s pop-artem, které bylo v té době populární v USA. Tuto podobnost vyzdvihl jako snahu o využití optického kontrastu čistých barvených ploch, intenzifikaci vjemu násobením a rozprostíráním stejných grafických prvků a vyvolávání očních klamů.<sup>132</sup>

Tato výstava byla jedním z impulzů, které vedly Konečného a jeho přátele k založení českému protějšku skupiny Dvizhenie. Skupina se pojmenovala Syntéza a jejími členy byli například Lubomír Beneš (1935–1995), Vladislav Čáp (1926–2001), Stanislav Zippe (1943) a mnoho dalších. Vznikla s cílem syntetizovat různé umělecké žánry a média, a také odkazovala na tradici českého kinetismu a jeho hlavní postavu, Zdeňka Pešánka (1896–1965).<sup>133</sup>

## 2.2. KINETICKÁ FÁZE – kinetická představení (1965–1967)

Skupina po prvních výstavních úspěších přechází od drobných prací k monumentálním realizacím a zároveň od provizorních materiálů k ušlechtlejším.<sup>134</sup> Jejich hlavním zaměřením se ale stávají kinetická představení [24]. Jak Konečnému Nusberg v dopise z prosince 1964 zdůrazňuje: „*Naše umění není a nemůže být statické. Jeho podstatou je změna. Změna napětí, pohybu, vztahu částic a tak dále. Nikoli statický*

---

<sup>130</sup> Konečný 1968, s. 27.

<sup>131</sup> Havránek 1999, s. 82.

<sup>132</sup> Felix 1965, s. 6.

<sup>133</sup> KONEČNÝ 1969, s. 248.

<sup>134</sup> Konečný 1965A, s. 420.

*odraz duševního stavu, ale proces duchovna.*<sup>135</sup> Podle Padrty bylo v kinetických představeních Dvizhenie především zajímavé úspěšné realizování kolektivní práce, aktivního masového publika a všestranná citlivost vůči nové řeči kombinovaných emocí.<sup>136</sup>

Hlavní tvůrce, výtvarník – kinetista, mohl zastávat roli režiséra, scenáristy a další spolutvůrci byli inženýři chemie, elektrotechniky, spektrografie, hudební skladatelé. Tvůrce měl mít možnost při probíhajícím kinetickém představení změnit svůj záměr i během děje, a tím tak narušit i ty sebedokonalejší předem vyčíslené pokyny. Právě to odlišuje kinetické představení Dvizhenie od jejich předchůdců – Schöfferova luminodynamické představení byla dopředu naprogramovaná, a tak mohla být prezentována bez účasti autora. Doposud se tak jednalo o reprodukovatelný druh kinetického představení. Samotný divák neměl kinetické představení spolutvářet, ale měl být aktivním příjemcem. Vztah mezi tvůrcem a publikem kinetického představení má nejbližší k filmu a zážitku jít do kina. Kinetické představení skupiny Dvizhenie však nemělo být nikdy repetitivní. Film ztrácí při opakovaném zhlédnutí zážitek z prvního zhlédnutí, a ztrácí tak na vzrušivosti.<sup>137</sup> Kinetická představení neměla člověka jen ohromovat a šokovat, ale jedinec se jim měl poddat a zanechat v něm emotivní charakter. Divák probíhající syntézu světla, barev, hudby a vůní neměl vnímat jen pouhým rozumem, ale měl použít veškeré smysly a zapojit jak tělo, tak i duši zároveň. Skrz smyslové opojení měl dosáhnout jakési duchovní extáze. Smysl uměleckého díla jako trvalé krásné věci se tímto ruší a je nahrazen typem prožitku kombinovaných estetických emocí probíhajících v čase.<sup>138</sup>

### **2.2.1. „Kinetické umění“ a představení v Domě architektů (Leningrad, 1965)**

Výstava v Domě architektů se uskutečnila na základě pozvání tamějších pracovníků a byla schválena městským tajemníkem.<sup>139</sup> Výstava trvala od 20. května do 6. června 1965 [25].<sup>140</sup> Díky pozitivním ohlasům výstavy v Moskvě byl o výstavu velký zájem a za dva týdny ji navštívilo přes devět tisíc návštěvníků.<sup>141</sup> Dvizhenie v Leningradu

---

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 422.

<sup>136</sup> Padrta 1967A, s. 16.

<sup>137</sup> Konečný 1968, s. 36.

<sup>138</sup> Padrta 1967A, s. 16.

<sup>139</sup> Tillberg 2008, s. 150.

<sup>140</sup> Nusberg 1967B, s. 457.

<sup>141</sup> Konečný 1968, s. 26.

poprvé prezentovala dobře promyšlené, sladěné a efektivní kinetické objekty s dokonalejší technologií, na jejímž základě zde jako doprovodný program odehrála svá kinetická představení.<sup>142</sup> Na výstavě byly zastoupeny práce Nusberga, Infante-Arany, Krivčikova, Zanevské, Diodorova a další členové se na ní podíleli.

Velký zájem získaly u kritiků především dvě práce Infante-Arany. Dílo „*Duše křišťálů*“ bylo ve své struktuře průhledné a bylo osvětlené pomalu se měnícím barevným světlem. Skládalo se ze tří průhledných plexiskel, které se měnily tvarem a velikostí, a dalo ke vzniku nepředvídatelné koncentraci světla. Tím byla utvářena magická hra světla a stínů. Další jeho objekt „*Prostor-Pohyb-Nekonečno*“ [26] je zmiňován jako první kinetické dílo v poválečném ruském umění. Tato kompozice se skládala ze dvou krychlových rámců vložených do sebe. Podél jejich struktur byla natažená vlákna, jež byla ozářena světly schovanými v rámech. Každý rám pak rotoval samostatně, díky čemuž objekt vypadal, jako že se volně pohybuje ve vesmíru – alespoň takto tuto kompozici popisoval člen skupiny Koleychuk a dodal, že nebylo možné zachytit veškeré detaily všech změn v každé části kompozice najednou.

Nusbergova kinetická kompozice „*Květ*“ [27], která fungovala jako samostatný objekt, byla zároveň hlavní postavou kinetického představení stejného jména. Kompozice *Květ* se skládala z trubek se světly na jejich koncích. Trubky vycházely ze středového hranolu, který byl připevněn k motoru takovým způsobem, aby se trubky mohly volně pohybovat podél své osy. Byl zde ještě připevněn větrák, který sloužil jako podpora pro kužel se světelnými trubicemi a otáčel se s ním. Tento složitý pohyb byl doprovázen blikajícím světlem, vytvářejícím neuvěřitelnou světelnou kompozici s meditativní kvalitou.<sup>143</sup>

Představení „*Květ*“ bylo pak uvedeno jako doprovodný program výstavy. Skupina předvedla několik repríz tohoto kinetického představení.<sup>144</sup> Jedná se o první úspěšné ztvárnění kinetického představení, na kterém *Dvizhenie* spolupracovala se skupinou mladých fyziků a také s externími kameramany, animátory a hudebními skladateli.<sup>145</sup> Jak popisuje představení Koleychuk, hlavní mim skupiny Bururlin tančil s mechanickým květem. Mim byl oblečen v punčocháčích z lesklého fosforeskujícího

---

<sup>142</sup> Koleychuk 1994, s. 434.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 434.

<sup>144</sup> Konečný 1965A, s. 420.

<sup>145</sup> Konečný 1968, s. 38.

materiálu. Celý kostým byl vyroben v dílnách Velkého divadla v Moskvě. Příběh byl o boji mezi člověkem a strojem. Stroj měl na sebe připojeny četné pulzující lampy a byl naprogramován tak, aby rotoval jakýmkoliv směrem. Stroj byl tedy svévolný a mim na to svými pohyby a tancem improvizovaně reagoval.

K doprovodnému programu *Dvizhenie* se připojili leningradští studenti, kteří se zabývali experimenty se syntézou hudby a barvy. Tím odkazovali na práci Skrjabina, který usiloval o syntézu hudby s barvou v barevném klavíru. Tento vynález ze začátku 20. století avizoval uplatnění moderní hudby v kinetických představeních.<sup>146</sup> Na závěr výstavy pak byla leningradským Svazem sovětských architektů uspořádána tvůrčí diskuse. Výstava byla veřejností přijatá dobře – o *Dvizhenii* se psaly první články v časopise *Junost'* a získávají další veřejné zakázky, a to vytvoření monumentálních kinetických objektů do leningradských závodů.<sup>147</sup>

### **2.2.2. „Kinetické umění“ a představení v Kurčatově institutu (Moskva, 1996)**

Přítel skupiny Nikolaj Kuzněcov byl důležitou osobou při získávání nových projektů spojených s technologií. Byl synem bývalého ministra, admirála a válečného hrdiny Nikolaje Gerasimoviče Kuzněcova a po vystudování univerzity se dal na vývojářskou kariéru, kde spolupracoval s inženýry elektronických podniků v Kurčatově institutu pro atomovou energii. Tato instituce sídlící v Moskvě byla v té době naprosto uzavřena pro veřejnost a tamější vědci byli v SSSR uznáváni do takové míry, že si mohli na své půdě formulovat vlastní pravidla.<sup>148</sup> Kuzněcov sympatizoval s *Dvizhenii* a skrz jeho přímluvu je skupině umožněno v roce 1966 realizovat výstavu a představení v přilehlém Paláci kultury. Jak vzpomínal člen *Dvizhenie* Koleyčuk: „*V Kurčatově institutu jsme vystavovali, protože tam fungovala vědecká diskuse, která vedla k předvedení jejich úspěchů. Velice je zajímalo také pronikání vědy do umění. Obecný názor zde byl takový, že interdisciplinární přístup obohacují vynalézavé a nestandardní způsoby myšlení.*“

Výstava „*Kinetické umění*“ nebyla oficiálně schválena úřady, ale privilegia Kurčatova institutu ji činila pololegální [28]. Proběhla od 14. května do 5. června 1966 a Nusberg k ní jako úvodní text napsal již zmiňovaný manifest „*Kinetisté planety země!*“. Na závěr výstavy, a to přesněji 3., 4. a 5. června, se zde odehrálo 6 kinetických

---

<sup>146</sup> Tillberg 2008, s. 152.

<sup>147</sup> Konečný 1968, s. 26.

<sup>148</sup> Tillberg 2008, s. 152.

představení s názvem „*Metamorfóza*“ [19].<sup>149</sup> Ta představovala první pokus o realizaci Nusbergovy teoretické práce o syntetickém divadle ve skutečné inscenaci – zahrnovala kinetické objekty, světelné efekty, experimentální hudbu, poetické texty a k tomu v nich vystupovala skupina 11–12 tanečníků. Děj se odehrává ve tmě, na dohled byly jen malé blikající lampy z kinetických strojů a zářící kostýmy tanečníků.

Po výstavě ze skupiny odešli zakládající členové, a tak došlo k rozpadu původní sestavy.<sup>150</sup> Odcházejícím členem byl i Koleyuchuk, který následně založil nezávislou uměleckou skupinu „*Mir*“.<sup>151</sup> Naopak novým členem se stal Kuzněcov, který vynalezl pro kybernetické stroje nové součástky a pomáhal je programovat.<sup>152</sup>

### 2.2.3. Účast na všesvazovém sympoziu kinetistů (Kazaň, 1967)

Od 7. do 10. ledna 1967 se uskutečnilo v Leteckém ústavu v Kazani symposium, kterého se zúčastnilo okolo sta odborníků z nejrůznějších oblastí, aby jednali o problematice syntézy barevného světla, zvuku a formy. Nechyběli technici, vědci, inženýři, psychologové, konstruktéři, fyzici a umělci zastoupení hudebníky, malíři, kritiky a kinetisty. Poslední skupinu reprezentoval na sympoziu Lev Nusberg se svou skupinou. Velkým překvapením pro všechny zúčastněné bylo, že se experimentů se syntézou barevného světla zabývala většina již po léta nezávisle na sobě. Na sympoziu bylo předneseno 30 referátů, které byly provázeny doprovodným programem ve formě literárních, hudebních a výtvarných představení.<sup>153</sup> Symposium kinetistů se potom v Kazani odehrávalo i následující roky a skupina *Dvizhenie* se jich také účastnila.<sup>154</sup>

Poslední referát s názvem „*Hlavní zásady kinetického umění a úloha barevné hudby při vytváření kinetických uměleckých děl*“ na sympoziu přednesl Nusberg. Ve svém referátu zmínil 3 zásady pro tvorbu skupiny – pohyb, syntézu a symetrii – a zdůraznil, že hudba je jednou z nejmohutnějších větví kinetismu. Shrnul 5letý vývoj skupiny v oblasti barevné hudby. Za dobu existence s ní nasbírala *Dvizhenie* zkušenosti na 4 výstavách a 6 odehraných kinetických představeních, kde hrála barevná hudba

---

<sup>149</sup> Nusberg 1967B, s. 457.

<sup>150</sup> Koleyuchuk 1994, s. 434.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 433.

<sup>152</sup> Tillberg 2008, s. 151.

<sup>153</sup> Nusberg 1967B, s. 457.

<sup>154</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 23.

významnou roli. Jako jediný řečník mluvil o kombinaci zvuku a světla společně s vůní. Na závěr svého referátu se dotkl i psychologie vnímání uměleckých děl, což viděl jako hlavní zdroj sporů a neshod. Zastával názor, že existují různé typy lidí, pro které jsou důležité zcela protichůdné a neslučitelné věci. Jedni – racionalisti – mají analytické myšlení a druzí jsou intuitivně nábožensky založení. Proto zhodnotil, že není možné stanovit pro všechny jednotné zákony vnímání.<sup>155</sup>

Na závěr programu sympozia jako večerní program předvedla Dvizhenie své kinetické představení. Skrze něj ostatním účastníkům prezentovala svou představu o experimentu s barevnou hudbou doprovázenou kinetickými objekty, pantomimou a mluveným slovem. Představení se konalo v hlavní posluchárně Kazaňské univerzity, alma mater Lenina, jehož se mohli účastnit i tamější studenti.<sup>156</sup>

Díky popisu tohoto kinetického představení v článku Nusberga v časopise *Acta scaenographica*, máme představu o tom, jak probíhalo. Po zahájení představení se do naprosté tmy ozvaly špitavé zvuky, do kterých zaznělo několik zvukných tónů. Součástí představení byly tři promítací plochy o rozměru 5 × 5 metrů. Na nich se po prvních tónech rozsvítily bledě fialové a šedo-zelené skvrny různých tvarů. Následně se ozval tón, který navazoval sluchový dojem prodlení z jednoho stavu do druhého, a na prostředním plátně se v tu chvíli začaly objevovat záblesky červeno-zelených tvarů. Na scéně se objevil kinetický objekt, který se otáčel v různých intervalech všemi směry měnící se rychlostí. Vše najednou ustálo a na pravém plátně se do taktu české a francouzské elektronické hudby roztančily modré a žluto-šedé hranaté formy. Ve středu celé kompozice se nacházely dvě krystalické spirály, které na diváka působily, jako by se skládaly z jehličí a bodlin. Posléze se divákova pozornost upřela do levé části představení, kde se vynořil robot, který připomínal kraba. Tento robot-krab vyvolával v lidech odpor svým nepřívětivým vzhledem, navíc vydával nepříjemné zvuky. Plátna se zbarvila do modra, aby připomínala mořskou hladinu, také se na nich objevovaly obrazy Clauda Moneta. Z této modré záře pak vyplula ženská postava oblečená do bílého trikotu, kterou jako by nějaká vnitřní síla táhla směrem ke stroji. Začal boj člověka s jeho vlastním vynálezem. Souboj byl doplněn o světelné efekty připomínající oheň, pomocí nichž dívka po několika minutách stroj přemohla. Poražený stroj se párkrát zachvěl a zazářil a pak zhasl. Z výherkyně souboje poté

---

<sup>155</sup> Nusberg 1967B, s. 454.

<sup>156</sup> Nusberg 1967/68, s. 78.

vycházely barevné paprsky, které se promítly i na plátna v tlumené škále barev. Dívka pak v oslavném tanci splývá s pozadím, až úplně zmizí ze scény.<sup>157</sup>

Symposium kinetistů se potom v Kazani odehrávalo i následující roky a skupina Dvizhenie se jich také účastnila.<sup>158</sup>

### **2.3. VIZE BUDOUCNOSTI – kyberdivadlo a biokinetické město (1967–1976)**

Představení „Květ“ a „Metamorfóza“ byla jen pouhým modelem, slabým odrazem Nusbergovy myšlenky, která měla vyvrcholit kyberdivadlem. Dvizhenie je první skupinou v SSSR, která pracovala s kybernetikou v umění.<sup>159</sup> Je zde tak paralela mezi Royem Ascottem, jenž se v té samé době zajímá o interaktivní systém mezi uměleckým dílem a divákem. Jak on, tak i členové skupiny se museli o nových technologiích doučovat sami a později oba vydávají v 60. letech své poznatky ve stejných novinách.

Dvizhenie neměla příležitost myšlenku kyberdivadla dokončit, ale jejich představa byla monumentální [29].<sup>160</sup> V britském časopise o umění a vědě *Leonardo* se objevil Nusbergův popis této vize.<sup>161</sup> Ve speciálně vytvořené krajině o rozloze 5 km<sup>2</sup> se měly vyskytovat kybernetické stroje. Největší z těchto takzvaných „kyberů“ měl být vysoký 35 až 50 m a nejmenší 5 až 10 m. Divák se měl pohybovat po trase z chodníků, z nichž některé vedly přes či skrz vodní plochu (mohly být vystavené jako peřeje a další měly být odlišně hluboké a barevné), a také dokonce skrz oheň. Chodníky mohly ležet přímo v cestě nějaké kybernetické bytosti a účastníci s nimi mohli interagovat. Součástí vize byly i krystalické útvary vytvořené pomocí holografie, která měla být používána obzvláště aktivním způsobem. Oblast měla být vybavena rádiovým a barevným televizním spojením a celé představení (stejně jako každý kyber) mělo být naprogramováno a řídit se scénářem. Byla plánována speciální bezpečnostní opatření a návštěvníkům mělo být poskytnuto speciální oblečení a obuv.<sup>162</sup>

Z počátku tohoto období nastolil Nusberg pro Dvizhenii novou taktiku vůči SSSR. Oficiálně se stane „dekorátorem“. Toto nové přátelství se sovětskými činiteli bylo ryze

---

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 77-78.

<sup>158</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 23.

<sup>159</sup> Tillberg 2008, s. 149.

<sup>160</sup> Koleyuk 1994, s. 434.

<sup>161</sup> Nusberg 1969, s. 61.

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 62.



vypočítavé, aby mohla skupina dosáhnout nových zakázek, náročnost jejich kinetických zakázek vyžadovala velké investice. Mnoho jejich kinetických projektů tak nebylo možné realizovat bez velké finanční podpory, proto se Dvizhenie v letech 1967 až 1973 podílela na výzdobě státních výstav a oslav, mezinárodních průmyslových fór, mladých pionýrských táborů a také na vytváření scénérií pro festivaly a filmy.<sup>163</sup>

### 2.3.1. Výzdoba Leningradu k 50. výročí Říjnové revoluce (1967)

V roce 1967 dostala Dvizhenie velice prestižní státní nabídku na výzdobu Leningradu při příležitosti oslav 50 let od Říjnové revoluce. K účasti na tomto projektu byli pozváni na základě jejich práce na výstavě v Leningradu z roku 1965, která zaujala tamějšího hlavního architekta Vasilije Alexandroviče Petrova (1916–1992), jednoho z Nusbergových přátel.<sup>164</sup> Událost byla velice probíraná na titulních stránkách leningradských novin Pravda.<sup>165</sup> Jednalo se o největší úspěch skupiny, skrz který mohla masivnímu publiku přiblížit svou vizi města budoucnosti. Dvizhenii bylo zpřístupněno Leninovo náměstí před Finským nádražím a Univerzitní nábřeží. Také jim byl poskytnut Dům inženýrů, který se nachází po levé straně Petrovy brány, hlavního vstupu do Petropavlovské pevnosti na Zaječím ostrově, kam vede cesta po Ivanově mostě. Zde skupina několikrát odehrála menší verzi kyberdivadla.<sup>166</sup> Vzhledem k náročnosti a obsáhlosti příprav výzdoby se někteří členové Dvizhenie odstěhovali do Leningradu již na začátku roku. Po svém příjezdu si vytvořili modely míst oslav, začali kreslit skici a vrhli se na výrobu velkých konstrukcí.

Účastníci, kteří na říjnové oslavy dorazili vlakem, se ihned po svém příjezdu stali divákem představení s názvem „1917“ [30]. To probíhalo na širokém Leninově náměstí před Finským železničním nádražím, jehož centrálou byla Leninova socha. Právě na toto místo dorazil Lenin v roce 1917, aby se chopil moci. Náměstí se nachází nedaleko místa, kde se řeka Něva rozděluje na dvě paže a poskytuje otevřený pohled na město. Tématem představení trvajícího půl hodiny a opakovaného každou hodinu byl Leninův život a skutky. Připomnělo tak revolučních „deset dní, které otřásly světem“, kdy dělníci a zemědělci zaútočili na Zimní palác. Představení zahrnovalo čtyři promítací plochy. Dvě odrážející se siluety od pomníku Lenina měřily

---

<sup>163</sup> Dziwanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 157.

<sup>164</sup> Koleyuchuk 1994, s. 434.

<sup>165</sup> Tillberg 2008, s. 153.

<sup>166</sup> Konečný 1968, s. 41.

14 × 16 m a sloužily k prezentaci barevné hudby. Menší umístěné před sochou měly 8 × 6,5 m a byly použity pro dokumentární filmové projekce, které doprovázel Leninův hlas z nahrávek. V centru projekčních ploch se vyskytoval sedm metrů vysoký „*Plamen revoluce*“. Tato konstrukce z hliníku a skla se sestavovala z rotujících prvků a až 650 barevných světél různé intenzity a sekvencí.<sup>167</sup>

Na Univerzitním nábřeží umístila Dvizhenie tři obrovské konstrukce, které se pohybovaly a blikaly. První objekt „*Kosmos*“ [31] měl symbolizovat socialistický vesmírný program. Opodál stála druhá konstrukce „*Chemie*“ [32], připomínající krystalovou mřížku. Třetím objektem podobným atomu byla „*Fyzika*“ [33]. Vesmír, chemie a fyzika reprezentovaly vědecké sliby lepší budoucnosti a spojovaly sovětskou vědu a kulturu. Konstrukce byly naprogramované pomocí elektroniky, jež ovládala pohyb světla a hudební doprovod.<sup>168</sup> Leningradské nábřeží tak lemovaly kinetické konstrukce jako stromořadí, které ožilo elektrickým pohybem. Každý z těchto tří stromů vycházel z grafických prací skupiny.<sup>169</sup>

Oficiální komise v čele s Petrovem odsouhlasila, že Dvizhenie mohla v rámci slavností sestavit maketu jejich vize – kyberdivadla. Skupina se rozhodla představení s názvem „*Transformace*“ [34] prezentovat jen malému počtu diváků, aby si tak ověřila jejich reakce. Když se davy turistů pohybovaly po Ivanově mostě směrem k Petrovské pevnosti, většina opomíjela nenápadný vchod do Domu inženýrů, jehož dveře byly stejně většinou zavřené, aby se zabránilo zvědavým očím. Skrz okna byly vidět podivné, nepochopitelné předměty. Kyberdivadlo bylo projektem interaktivní hry mezi kybery a herci. Když vyvolení diváci vstupovali na jeviště, které mělo 20 m<sup>2</sup>, bylo zde situováno celkem 13 funkčních modelů kyberů. Největší z nich dosahovaly rozměrů okolo 150 × 100 × 80 cm. Tito počítačovní tvorové byli naprogramováni jednoduchými automatickými mechanismy. Dvizhenii v té době chyběly pokročilejší technické prostředky, ale i tak se na jevišti pohybovaly kybernetické bytosti, které měly divákům poskytnout zpětnou vazbu, jež byla zajištěna prostřednictvím senzorů. Dále byly kybeři schopni provádět základní pohyby, vyzařovat pulzující a blikající světlo s různou barvou a intenzitou, zvuky semilogického a semifonetického jazyka, konkrétní zvuky

---

<sup>167</sup> Tillberg 2008, s. 153.

<sup>168</sup> Konečný 1968, s. 41.

<sup>169</sup> Havránek 1999, s. 84.

a také obláčky barevného netoxického kouře nebo plynu v různých barvách a vůních různých druhů.<sup>170</sup>

### 2.3.2. Návrh „*Květinového ostrova*“ pro pionýrský tábor (1968)

Po úspěchu v Leningradu získal Nusberg na začátku roku 1968 práci. Díky svým přátelům v architektonických kruzích v ústředním výboru se stal uměleckým vedoucím pionýrského tábora pro děti „*Orlík*“. Tábor se nacházel poblíž města Tuapse, což je město v Krasnodarském kraji Ruska, ležící na břehu Černého moře. Společně s Nusbergem zde na plánech nového tábora pracovali Bittova, Prokuratova, Borodin, manželé Grigorievovi, Infante-Arana a další.<sup>171</sup>

Projekt byl založen na myšlenkách „labyrintu“ – umělého kinetického prostředí [35]. Dvizhenie zde tak společně vytvořila futuristický model tábora, který měl vzniknout na uměle vytvořeném „*Květinovém ostrově*“ a díky své plánované rozloze 2 km<sup>2</sup> připomínal dětské herní město. Pro celý komplex se mělo postavit 6 hracích pavilonů, 3 mosty přes 10metrové kanály, věž o průměru 8 metrů a velké akvárium dlouhé 40 metrů. Pro lepší představu monumentálnosti projektu zde popíše podle Nusbergových vzpomínek alespoň největší centrální pavilon. Jednalo se o budovu typu rondonu, do jehož středu vedlo 5 chodeb a pouze odtud se mohlo vstoupit do kteréhokoli ze šesti herních sálů. V místnosti určené pro hru šachů [36] se na zemi rozprostírala obrovská herní plocha, na které měly být připravené půlmetrové figurky. Po zahájení hry se měly zamknout vstupní dveře a neodemknout se do odehrání partie. Na světelné obrazovce měli hráči vidět celou herní situaci snímanou z podlahy. V taneční a barevné hudební síni měla být pro změnu celá podlaha ze skleněných bloků připomínající obrovskou klávesnici. Po našlápnutí se v tu chvíli měly bloky rozzářit jasnými barvami a současně vydat melodický zvuk. Dále zde byl sál astronomie, ve kterém se měly na stropě neustále měnit filmové obrazy galaxií, hvězdných a planetárních systémů, doprovázené barevnou hudbou a srozumitelnými komentáři. Odtud jdeme do her a vzdělávacích sálů věnovaných vědě, chemii, krystalografii, matematice a nakonec kybernetice.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Tillberg 2008, s. 154.

<sup>171</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 26.

<sup>172</sup> Nusberg, ДВИЖЕНИЕ 1962–1976, s. 194.

Realizace projektu pro svou náročnost nebyla úředním výborem schválena. Skupina zde ale při svém pobytu ozdobila několik stěn barevnými geometrickými kompozicemi, což je zaznamenáno na dobových fotografiích [37].<sup>173</sup>

### 2.3.3. „Umělé biokinetické prostředí“ (1968)

Po světě se začal objevovat od 50. let trend zapojovat diváka do vztahu s uměleckým dílem a od 60. let je pak velkým tématem urbanismus a architektonické plánování měst.<sup>174</sup> To rozvinul především ve své tvorbě Schöffer a Corbusier, na které navázal Nusbergův nejambicióznější projekt „Umělé biokinetické prostředí“ [38]. Ten byl koncipován od srpna do prosince v roce 1968, ale nikdy nebyl realizován.<sup>175</sup>

Dvizhenie z Nusbergovy myšlenky vytvořila futuristický návrh města budoucnosti pro 30 až 40 milionů obyvatel. Město se mělo sestávat ze dvou vzájemně se doplňujících částí. První byl „Macropolis“, město ve tvaru prstence o průměru 55 až 60 km, a jeho protějšek „Antimacropolis“, což mělo být jakési podzemní anti-město postavené v hloubce stovek metrů. Celý projekt lze považovat za konkrétní prototyp nepřirozeného světa, který se stane nezbytným prostředím pro zrození, vývoj a sebezdokonalování obzvláště chytré bytosti – nové, inteligentnější verze Homo sapiens. V projektu lze jasně vidět trend transformující život, touhu modifikovat lidské vědomí uměleckými a technickými prostředky.<sup>176</sup>

Při vytváření tohoto projektu navštívil Chalupecký skupinu v moskevském ateliéru a byl hluboce ohromen tím, co viděl: „*Jsem ve světě sci-fi: kresby neobyčejných megalopol; domy vznášející se v prostoru bez jakékoliv podpory; geodetické kopule; náměstí města se změnou vůní, zvuku, teploty a ovládním atmosférického tlaku; muzeum Vývoje lidské civilizace vysoké téměř 1 000 metrů v podobě dvou zavěšených spirál; arény pro hry, přehlídky... Nusbergovy futurologické projekty nemají nic společného s ostrou ofenzívou futuristů. Futuristé se zajímali o lidi budoucnosti, takže chtěli jednat tady a teď, zatímco Nusberg vtipným způsobem odkládá realizace jeho umění až do budoucnosti a jde do království iluzí.*“<sup>177</sup>

<sup>173</sup> ДВИЖЕНИЕ 1962–1976, s. 196.

<sup>174</sup> Tillberg 2008, s. 148.

<sup>175</sup> Dziewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 157.

<sup>176</sup> Koleyuk 1994, s. 434.

<sup>177</sup> Chalupecký 1973, s. 90.

#### 2.3.4. Přehlídka „50. let sovětského cirkusu“ (Moskva, 1969)

Nusberg byl na začátku roku 1969 přijat do Unie umělců SSSR za svou práci na posledních vytvořených kinetických projektech, a to především za návrh pionýrského tábora. V dubnu kontaktoval Nusberga umělec Lyosha Rossala a nabídl mu organizovat společně s Dvizhení v kinetickém duchu velkou připravovanou výstavu věnovanou 50. výročí sovětského cirkusu. Výstava se měla uskutečnit v samotné Manéži<sup>178</sup>, což pro Nusberga byla jedinečná příležitost, jak prezentovat kinetické umění přímo pod hradbami Kremle a nemalému publiku. Rossala zorganizoval 1. května 1969 setkání Nusberga a iniciátorky výstavy Eleny Alexandrovny Asiryantsovy, která pracovala pro Federaci státního cirkusu. Nusberg ji na schůzce odprezentoval minulé projekty Dvizhenie a Asiryantsova ho učinila jejím zástupcem, aby tak rozvíjela koncepci celé výstavy.

Nusberg jako hlavní umělec výstav začal okamžitě rozvíjet obecnou scénografickou organizaci proudění návštěvníků [39]. Manéž proměnil díky výstavní scénografii na šapitó a prostory rozdělil na výstavní, divadelní a hrací pro nejmenší diváky[40].<sup>179</sup> Nusberg dodal této přehlídce vlastní dimenzi pestrosti a duchovní jiskřivosti. Jednalo se o přehlídku, jejíž bizarní ráz nijak neznehodnotil ideové zaměření Dvizhenie.<sup>180</sup> Ta v hale Manéže instalovala 10 kinetických objektů.

Výstavu v Moskvě navštívila i česká kritička Věra Jirousová, která svou výpověď o výstavě podává v článku „*Kinetisté v moskevské Manéži*“. Jak popisuje, tak po předvedení cirkusových představení bylo na konci dne prezentováno kinetické představení Dvizhenie, které bylo krátké, ale podle Jirousových slov oslnivé. Když představení začalo, desítky kinetických objektů nahodile umístěných v hale Manéže se rozzářila těkavými světly. Některé konstrukce se otáčely ve svém pevně určeném rytmu, některé jako by si dělaly, co chtějí. Tyto objekty byly sestavené z kovových trubek, drátů, silonových nití, žárovek a příslušného programového zařízení. Byly polepené staniolem a ověšené jako vánoční stromky dodatečnými atributy cirkusu. Na zadní projekci se za zvuku cirkusové hudby přeskupovaly barevné světelné útvary. Princip barevné hudby byl použit skrze prostředníka, jímž byl jeden člen skupiny, který

---

<sup>178</sup> Ústřední výstavní síň v SSSR.

<sup>179</sup> Grigorjev, ДВИЖЕНИЕ 1962–1976, s. 209.

<sup>180</sup> Jirousová 1969, s. 6.

se nacházel v zákulisí a poslouchajíc hudbu, určoval svým citem, co bude divákům promítáno. Jednalo se o nahodilé reprodukce zvířat, ohně či moře. Tvorba skupiny představuje vzácný prostor, kde se pestré a monotónní srůstá.<sup>181</sup>

Po ukončení výstavy byl Nusberg ohodnocen několika měsíci zákazu pobytu v Moskvě (viz kapitola 3.).<sup>182</sup>

### 3.3.5. „Kinetické hry“ (1970–1972)

Činnost skupiny byla oficiálně zakázána po výstavě v Manéži. Proto byla Dvizhenie nucena pokračovat se svou tvorbou v izolaci mimo společnost a začala pořádat „Kinetické hry“, v jiných zdrojích označované jako „Magické hry“ [41]. Tyto happeningy se zachovaly díky fragmentům fotografií, které velice názorně evokují životní styl skupiny. Je až zarážející, že fotografie vznikaly v době největšího postihu skupiny ze strany KGB, a i přesto působí velice svobodně, volnomyšlenkově a eroticky.<sup>183</sup>

Pro uspořádání her se vybírala odlehlá místa (jako lesní mýtiny, skály u břehu moře, zřícenina starobylého hradu a podobné). Nebyla to ovšem podmínka a hry se mohly odehrát i v interiéru, nejčastěji v moskevském studiu Dvizhenie. Všichni účastníci her se oblékli do různých kostýmů, například dvoubarevných převleků mimů se svistou dělicí čarou (symbol „tajemného já“) nebo se účastníci pomalovali barvami či byli v některých případech nahatí. Jako kulisy jim pak sloužily zrcadlené objekty, nejrůznější předměty a struktury. Účastníci her se tímto způsobem oprostovali od reality a ponořili se do hry, která je nevyhnutelně spojovala s přírodou kolem nich.<sup>184</sup>

Hry se tedy odehrávaly převážně v nedaleké přírodě od místa, kde se Nusberg zrovna pohyboval či schovával před KGB. Pro každou hru existoval scénář ovlivněný podle lokace, který měl na starosti Nusberg a který byl otevřen improvizaci. Kostýmy poté vymýšlela Bittová a s realizací her vypomáhal Grigoriev. Tyto účastníky také můžeme rozeznat na fotografiích kinetických her v Chertanovu a z moskevského studia z roku 1971. O rok později se pak další hry uskutečnily na Krymu a v lese nedaleko Moskvy.

---

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>182</sup> Jirousová 1991, s. 2.

<sup>183</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 30.

<sup>184</sup> ДВИЖЕНИЕ 1962–1976, s. 183.

### 3. Vztahy skupiny s totalitní politikou SSSR

Jako syn sovětského zajatce to neměl Nusberg s příslušníky státní bezpečnosti lehké od dob studií na střední škole. I tak si po 14 letech dokázal udržet vůdcovské postavení ve skupině Dvizhenie. Převážně díky němu mohla skupina, jejíž tvorba neodpovídala státní ideologii, pořádat výstavy, dostávat státní zakázky a účastnit se sympózií. Celé působení skupiny se neustále přizpůsobovalo situacím, kdy byla pronásledována nebo zažívala určitou volnost.

Po válce bylo každé abstraktní dílo považováno za nevhodné pro sovětskou veřejnost. Nereprezentativní díla velkých sovětských umělců dvacátých let byla odstraněna z muzeí a díla současných abstraktních umělců nemohla být vystavena ani publikována. Každý umělec, který neuposlechl a snažil se taková díla vystavovat, prodávat či o nich jen diskutovat, mohl skončit v gulagu.<sup>185</sup> Jedna výjimka zde ovšem existovala – práce v oblasti dekorace, produktového a výstavního designu byla někdy dokonce propagována, aby se přizpůsobila západnímu trendu, a byla tak konkurence schopná.<sup>186</sup> Kinetické objekty v této době nevnímala většina sovětských uměleckých kritiků jako samostatná umělecká díla a byly zařazovány na nižší příčku v oficiální hierarchii uměleckých děl.<sup>187</sup>

Nusberg si tuto situaci plně uvědomoval a od roku 1958, kdy začíná tvořit své geometrické kresby a má již za sebou první střety s KBG, mu je jasné, že pokud chce svá a skupinová umělecká díla konfrontovat s diváky, musí je označit jako „dekorace“. Proto Dvizhenie již od první výstavy „*Ornamentalistů*“ dokázala tvořit a produkovat zakázanou avantgardní tvorbu pod touto neškodnou záplatou. Ovšem ihned po ukončení výstavy v dubnu přechází celá skupina poprvé do podzemní existence, kde zůstává až do prosince 1963. KGB zahájila pronásledování členů skupiny, při kterém spolupracovala s některými rodiči, například matkou Infante-Araneho, Dorochova a Akulkina. Nelíbilo se jim, že domů přináší zakázanou literaturu, a že kvůli skupině opustili Surikovův institut. Státním činitelům také prozradili, že jejich děti v rozhovorech s Nusbergem kritizují sovětský život.<sup>188</sup> Skupina tak na nějaký čas prchá

---

<sup>185</sup> Dziwianska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 139.

<sup>186</sup> Tillberg 2008, s. 150.

<sup>187</sup> Koleyuk 1994, s. 434.

<sup>188</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 9.

z Moskvy k Černému moři. Zde vedou semináře, na nichž se společně vzdělávají v dějinách umění.

Po návratu skupina intenzivně pracovala na přípravách výstavy „*Cesta k syntéze umění*“, v jejímž průběhu došlo na příkaz KGB ke krátkému dočasnému uzavření.<sup>189</sup> Znovuotevření výstavy bylo možné díky vynaložené iniciativě Nusberga, a tak mohla pokračovat do plánovaného konce. Po jejím ukončení obdržela skupina první státní zakázky na montáž objektu v nově upraveném interiéru mládežnické kavárny Kafa-Moroženoje v ulici Gorkého a na výzdobu interiéru tiskárny Komsomolské pravdy.<sup>190</sup> Objekty reagovaly na ruskou avantgardu a velmi se podobaly transparentním plastikám bratrů Gaba a Pevsnera, a to především z důvodu, že Dvizhenie použila jako materiál umělé plexisklo a neonové osvětlení.<sup>191</sup> Komsomol skupině poskytoval jak hmotnou, tak i morální podporu k jejich práci. Ruská avantgarda se po delší odmlce setkala s pozitivním přístupem a získala podporu v řadách technické a vědecké inteligence.<sup>192</sup>

Po výstavách v Moskvě, Leningradu a v Kurčatově institutu je Nusbergovým hlavním cílem zrealizovat kyberdivadlo. To je začátek jeho nového taktického období, kdy už není oficiálně veden jako „umělec“, ale jako „dekoratér“. Zdá se, že oba pojmy jsou ve výsledku stejné, ale v SSSR v té době byl jeden a tentýž jev posuzován protichůdně a díky tomu se Nusbergovi podařila spolupráce se státem. To vedlo k přístupu k několika novým zakázkám.<sup>193</sup> Tato kolaborace byla možná především díky kompromisům a technickým a materiálním omezením kladených na skupinu. To bylo patrné na nejdůležitější zakázce Dvizhenie pro výzdobu Leningradu v roce 1967. Finální kinetická výzdoba podél břehu Něvy se zdá být ve srovnání s původním plánovaným projektem Dvizhenie zachována v několika návrzích, kresbách a plánech, avšak o hodně ochuzená.

Dalším významným projektem skupiny byl návrh průkopnického pionýrského tábora. Po řadě slibných jednání se stranou byl projekt zamítnut bezprostředně před jeho realizací, a to i navzdory tomu, že by představoval jednu z nejoriginálnějších staveb

---

<sup>189</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 27.

<sup>190</sup> Konečný 1965A, s. 420.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 422.

<sup>192</sup> Anonym 1965, s. 6.

<sup>193</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 23.



svého druhu. Jelikož touha realizovat podobné projekty byla u Nusberga a členů skupiny velká, zaměřili se na design veletrhů. V nich byly vyhrazeny větší finanční prostředky. Skupina si tím mohla přivydělávat při práci na její vlastní projekty a zaměřila se především na návrhy biokinetického prostředí. Vztahy s KGB se díky tomu uklidnily a Nusberg byl na nějaký čas přijat do Unie umělců SSSR.<sup>194</sup>

Další pronásledování pak ale přichází velmi brzo. Nusberg získal pro sebe a Dvizhenie v roce 1969 zakázku na organizaci a design výstavy v moskevské Manéži, věnované 50. výročí sovětského cirkusu. Výstava významně zasahovala do široké sociální struktury a navštívilo ji okolo 45 tisíc lidí. Po jejím ukončení se v tisku objevily chvály a články o práci skupiny Dvizhenie. Vzhledem k tomu, že skupina nepomáhala jen s výstavní architekturou, ale i na výstavě prezentovala svá kinetická představení, obdržel Nusberg zákaz pobytu v Moskvě na několik měsíců. Postihů od té doby přibývalo a jak sám vzpomínal, „od té chvíle to byl psí život“.<sup>195</sup> Byl neustále na útěku, stále měnil adresy a každý vybojovaný projekt ho stál cenu velkého existenčního nasazení. V té době mu velice pomáhala vzájemná kolektivní podpora.<sup>196</sup>

Nusberg se několik měsíců skrýval. Členové skupiny ho jezdili tajně navštěvovat a při té příležitosti uspořádávali kinetické hry. Na konci roku 1969 se situace trochu uklidnila. Dvizhenie společně cestovala do Oděsy na 3. federální konferenci o barevné hudbě. V duchu fantastického prostředí pomáhá s mezinárodní výstavou „*Elektronika 70*“, na veletrhu „*Stavební materiály*“ dostane na starosti pavilon skla [42]. Jednou z posledních realizací Dvizhenie byly tři kinetické soubory instalované na mezinárodní výstavě „*Elektro 72*“ v areálu moskevském parku Sokolniki. Skupina zde vytvořila „kinetickou zahradu“, jejíž součástí byly elektronické „*Stromy*“ [43].<sup>197</sup>

Nusberg věděl, že není jiné cesty než emigrace. Fungování skupiny jako takové nechtěl ukončit a v její činnosti chtěl pokračovat i na Západě. Společně se tak s pár členy začali připravovat na emigraci. Dávali dohromady archiv svých prací, který se měl skrz přátele dostat na Západ a po emigraci si ho měl Nusberg vyzvednout spolu s jeho rozsáhlou sbírkou avantgardního umění, které sbíral od dob studií.<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> Jirousová 1991, s. 2.

<sup>195</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 37.

<sup>196</sup> Jirousová 1991, s. 2.

<sup>197</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 37.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 34.

Posledním projektem, který se Dvizhenie snažila realizovat v roce 1975, byl nedokončený film „*Včera-dnes-zíttra*“ [44]. Ten měl vzniknout vlastní silou a s prostředky skupiny podle scénáře Nusberga. Kostýmy měla na starosti Bittova. Natáčelo se na Krymu na břehu Černého moře a v Leningradu v paláci Petrodvorec. Film nebyl dokončen.<sup>199</sup> Proběhlo několik natáčecích dnů, ale KGB zintenzivnila špionáž, Nusberga prohlásila za „zločince“ a shromažďovala usvědčující svědectví od svědků z jeho okolí. Bránila mu s korespondencí se Západem. Nusberg, schován v podzemí, zažádal o opuštění země.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> ДВИЖЕНИЕ 1962–1976, s. 287.

<sup>200</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 37.

## 4. Kontakt se západní Evropou

Tvorba skupiny Dvizhenie reagovala na nejnovější technologie a její vizí bylo budovat nový, lepší svět, ve kterém budou lidé v souladu s futuristickými ideami. Proto pro ně byla důležitá sebe prezentace, kde by byla jejich tvorba v kontaktu s co největším publikem. Tuto snahu můžeme vidět již při práci skupiny na výzdobě 50. výročí Říjnové revoluce. Skupina chtěla bořit hranice a dostat svou tvorbu i mimo SSSR, a to především do západní Evropy, kde se v 60. letech odehrávaly důležité kinetické přehlídky. Plně si uvědomovali, jaké nebezpečí a postihy jim za tyto počiny hrozí, ale touha vyrovnat se svým západním kolegům byla větší.

Od první výstavy v Ústředním domě pracovníků umění v roce 1963, která se potkala s pozitivními ohlasy, kdy veřejnost o tvorbu skupiny projevila zájem, začala Dvizhenie utvářet složitou síť kontaktů nejen uvnitř, ale i za hranicemi zcela kontrolované diktatury.<sup>201</sup> Klíčovou postavou byl Nusberg, který se snažil navázat kontakt s kritiky, umělci a novináři již od chvíle, kdy se v době tání fyzicky setkal se západní tvorbou na výstavách Picassa a přehlídkách amerického a francouzského umění.

Nejprve si Nusberg začal udržovat kontakt s českými kritiky. Jak už zaznělo výše, právě tento vztah pomáhal v začátcích Dvizhenie k přístupu k informacím o dění na Západě. Díky článkům československých kritiků se tvorba Dvizhenie začala objevovat v zahraničním tisku. Velký vliv měl Chalupický, jehož texty (například *Moskevský deník*) vydávala i západní periodika. Dvizhenie si neudržovala vztah jen s přáteli z ČSSR. V roce 1963 seznámil umělec Boris Kozlov (1937–1999) Nusberga s Andreem Pevsnerem. Jednalo se o nejmladšího bratra z rodiny Pevsnerů, který žil v Moskvě, kde si udržoval kontakt s bratry Antoinem a Naumem Gabem. Ti v té době žili ve Francii a Andreemu zasílali nejnovější vydání západních periodik o současném umění. Antoine také zprostředkoval Nusbergovi kontakt s Naumem Gabem a po několik let si vyměňují korespondenci.<sup>202</sup>

Skupině Dvizhenie byl skrze tyto vztahy zprostředkován kontakt s mezinárodními časopisy. Nejprve s československými *Acta Scenographica* a *Výtvarné umění*, později i s vyloženě západním tiskem, například *Leonardo*<sup>203</sup>, *Form* a *Studio International*.

---

<sup>201</sup> Tillberg 2008, s. 150.

<sup>202</sup> Dziwiewanska, Roelstraete, Winograd 2018, s. 148.

<sup>203</sup> Magazín *Leonardo* začal v Paříži roce 1968 vydávat Frank Malina. Měl sloužit jako mezinárodní komunikační kanál mezi umělci, kteří při své práci používají vědu a vývoj technologií.

O skupině tak ve Francii, Anglii a Německu vznikala jakási mytologická pověst. Začalo se zde mluvit o tom, že členové Dvizhenie jako jediní v SSSR dokážou veřejně vystavovat svou avantgardní tvorbu, čímž se odmítali podříditi oficiální doktríně umění.<sup>204</sup> To vyvolalo zájem a o „neoficiální“ tvorbu Dvizhenie začaly stát mezinárodní přehlídky, které se zaměřovaly na nové tendence v umění. Skupina využívá svých kontaktů a svá díla pašují přes hranice či svou práci na papíře nebo fotografickou dokumentaci zasílají poštou.

Po první zahraniční výstavě v Praze v Galerii na Karlově náměstí je Dvizhenie pozvána do italské Aquily k prezentování svých děl na mezinárodní výstavu malby, sochy a grafiky „*Alternative attuali 2*“. Tato mezinárodní přehlídka probíhala v místním Španělském hradě od 7. srpna do 30. září 1965 a skládala počtu třemi retrospektivami Renému Magrittovi, Mirku Basaldellovi a Enricu Bajovi.<sup>205</sup> Kurátor Enrico Crispolti do výstavy zahrnul díla dalších současných umělců, mezi nimiž byla i skupina Dvizhenie, která zde představila své návrhy kinetických vizí, v nichž byl zachován odkaz na ruskou avantgardu 20. let.<sup>206</sup> O účasti skupiny Dvizhenie na této přehlídce se ve své recenzi vyjádřil italský kritik Elio Mercuri: „...*zatímco se ve 20. letech představitelé sovětského malířství účastnili velmi aktivně hledání nových cest v umění, v naší době je to poprvé, kdy se pokrokoví sovětské umělci účastní výstavy, která předvádí v mezinárodním měřítku nejnovější zkušenosti individuálních experimentů v uzlových vývojových otázkách... Jejich práce ukazují, jak generace umělců, jimž je nyní kolem třiceti let, reaguje na skutečnost, a jak se podílí na utváření historie své země. Jak vyjadřují své záměry bez jakéhokoliv schématu, mimo „perspektivu“, která už dožila svůj život, jak dosahují výsledků, které jsou blízké výsledkům mnohých jiných umělců ve všech koncích světa, kteří se snaží vrátit malířství plný význam cestou prohloubení jeho vztahů k životu a aktivizaci jeho prostředků... Je to nová formulace umění a jeho úlohy ve společnosti, která má morální odpovědnost nikoli za záchranu individualismu, ale důstojnosti člověka...*“<sup>207</sup>

V tom samém roce byla Dvizhenie poprvé pozvána k prezentaci svých děl na třetím mezinárodní bienále „*Nové tendence*“ v Jugoslávii. To se v Záhřebu odehrávalo

---

<sup>204</sup> Tillberg 2008, s. 150.

<sup>205</sup> Crispolti 1965, s. 4.

<sup>206</sup> Konečný 1968, s. 15.

<sup>207</sup> Mercuri 1965, s. 46.

od roku 1961 a představovalo nejnovější vlivy, které se v současném umění odehrávaly v celosvětovém měřítku. V roce 1968 se bienále rozhodlo začlenit do svého programu počítač jako nový prostředek umělecké práce. Tím se snažilo přispět k nové definici tohoto vynálezu, jak se zcela oprávněně předpokládalo, že bude definovat budoucnost civilizace a spolu s ní vytvářet nové dějiny umění.<sup>208</sup> Díky souhrnné publikaci věnované tomuto bienále je možné dle archivních fotografií doložit, že Dvizhenie na bienále „*Nové tendence III*“ prezentovala svou aktuální tvorbu skrz fotografickou dokumentaci [45].<sup>209</sup> Také sem dokázala skupina dopravit model díla Infante-Arrany „*Prostor-Pohyb-Nekonečno*“ [46], jehož předobraz byl v roce 1965 prezentován na výstavě v Leningradu.<sup>210</sup> Skupina byla pozvána i na další ročníky, na kterých participovala v letech 1969, 1971 a 1973.<sup>211</sup>

V srpnu 1966 se pak skupina prezentuje na samostatné výstavě v Mnichově, kde představuje především své grafické práce.<sup>212</sup> Od 24. září a 4. prosince jsou tato díla zahrnuta i na výstavě „*KunstLichtKunst*“ ve Van Abbemuseu v Eindhovenu v Nizozemsku. Výstavu zorganizoval ředitel muzea Jean Leering (1934–2005) společně s umělcem Frankem Popperem (1918–2020). Hlavní myšlenkou výstavy bylo nejen ukázat moderní využití umělého světla současnými umělci, ale především představit vývoj fenoménu kolektivní práce. Byly zde představeny kinetické skupiny z celého světa používající ve svých dílech světlo v nejrůznějších formách. Dvizhenie byla tak představena vedle skupin ZERO, GRAV, Gruppo T a Gruppo N.<sup>213</sup>

Od 27. června do 6. října 1968 je pak prezentovaná na čtvrtém ročníku výstavy „*Documenta*“, která se každých 5 let odehrává v Kasselu v Německu.<sup>214</sup> Výstava, jež se odehrává od roku 1955 až do současnosti, se zaměřuje na současné světové umělecké dění. Dvizhenie byla na výstavu vybrána dvacetišestičlennou porotou, společně s dalšími 150 umělci z celého světa, ze kterých 51 pocházelo z USA. Pro Dvizhenii bylo velice prestižní prezentovat díla Nusberga, Galkina, Infante-Arany,

---

<sup>208</sup> Rosen, Weibel, Fritz, Gattin 2011, s. 9.

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 181.

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 188.

<sup>211</sup> Tamtéž str. 459, 478, 521.

<sup>212</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 23.

<sup>213</sup> Popper 2019, s. 194.

<sup>214</sup> Nusberg 1967B, s. 458.

Lopakova a Stepanova na výstavě s takovou mezinárodní úrovní, kterou navštívilo okolo dvou set tisíc diváků.<sup>215</sup>

Následující rok se ve městě Norimberk v Německu konalo od 18. dubna do 3. srpna 1969 bienále s názvem „*Konstruktivní umění: elementy a principy*“, které pořádal Institut moderního umění společně s tamější Kunsthalle.<sup>216</sup> Jednalo se o poslední prezentaci skupiny jako kolektivu, jelikož v roce 1969 je Nusberg těžce pronásledován KGB, a to také kvůli své korespondenci se Západem a osobnímu kontaktu s cizinci jak je popsáno v předchozí kapitole.

---

<sup>215</sup> Documenta 4.

<sup>216</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 27.

## 5. Rozpad skupiny

Pod stále zhoršujícím se tlakem éry pozdního bolševismu emigroval Nusberg do západní Evropy. Po jeho vzoru ho následovali i členové Dvizhenie Bittová a Burdukov. Společně doufali, že zde naleznou lepší podmínky pro realizaci svých projektů a že se jim podaří skupinu udržet i za hranicemi SSSR. Ze začátku společně participovali na několika výstavách, ale toto počínání nemělo dlouhého trvání. Skupina tak v roce 1976 přestala existovat v SSSR a o rok později byla nadobro ukončena i její zahraniční činnost.

Nusberg emigroval ze SSSR 30. června 1976. Nejprve zamířil do Vídně, kde zůstal do října. Sem později přicestovali Bittová a Burdukov, kteří se zde usadili natrvalo. Nusberg se poté dočasně usadil v Paříži, kde se setkal se svými vzory, jejichž tvorbu znal jen z propašovaných katalogů. Měl tak šanci osobně potkat Nicolase Schöffera a Franka Poppera.<sup>217</sup> Také se setkává s výtvarným kritikem Pierra Restanym (1930–2003) a Pierrem Gaudibertem (1928–2006), který o Nusbergovi a jeho skupině napsal v roce 1973 pro francouzský časopis *Domus*.<sup>218</sup> Na cestách po Evropě si u přátel vyzvedává svůj archiv. V listopadu se účastní výstavy „*Ruské neoficiální umění*“, která se odehrála v pařížském Kongresovém paláci. Výstava se stejným námětem se uskutečnila v lednu 1977 v Londýně. Nusberg participoval i na této výstavě s názvem „*Neoficiální umění ze SSSR*“. Při jeho návštěvě Anglie se potkal společně s umělcem Henrym Moorem (1898 –1986). Poté se Nusberg přesouvá do Německa. Zde získal významné roční stipendium od Engelhorn Art Fund v Mnichově a od roku 1979 až 1980 se usadil v Berlíně.

Za tři roky v Německu se účastnil výstavy „*Futurologické nápady, plány a projekty*“ v Holandsku. Společně s Bittovou a Burdukovem uspořádali menší výstavu „*Dvizhenie*“ v Osnabrücku. Účastnil se výstavy francouzských umělců a ruských disidentů „*Umění a hmota*“ v Paříži. V Düsseldorfu organizuje výstavu pěti ruských neoficiálních umělců z Leningradu na počest bělehradské konference o lidských právech. Byl součástí výstavy „*Documenta 6*“ v Kasselu a také své dílo prezentoval v Benátkách na „*Bienále Disidentů*“.<sup>219</sup> V roce 1978 uspořádalo Museum Bochum Nusbergovi velkou výstavu s názvem „*Lev Nusberg a skupina Dvizhenie*“,

<sup>217</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 44.

<sup>218</sup> Gaudibert 1973, s. 53-54.

<sup>219</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 44.

která chronologicky představila monumentální projekt skupiny. Bylo zde vystaveno přes 2 000 prací skupiny a vyšel k ní katalog.<sup>220</sup> Ten mi sloužil jako jeden ze zdrojů této bakalářské práce.

Po výstavě v Bochum se Nusberg v roce 1980 natrvalo usazuje v USA a cesta Dvizhenie se tím kompletně uzavírá, jelikož ostatní členové zůstali v Evropě. Nusberg nejprve žil v New Yorku a pak se odebral do Connecticutu. Zde poblíž New Heavenu zakoupil farmu, kde se usídlil se svou manželkou a narodily se jim čtyři děti. Umění se v USA věnuje jen sporadicky, a sice jako svobodný nezávislý umělec, kterého neopustily jeho futurologické vize. Ovšem jeho život nabral jiný smysl a Nusberg se zde věnoval pěstování zeleniny a ovoce.<sup>221</sup>

Poslední informace, které se mi podařilo o Nusbergovi dohledat, nejsou bohužel lichotivé. Nusberg byl v roce 2009 zažalován obchodníkem s uměním Garym Tatintianem (1954) za prodej 165 padělaných avantgardních děl, a to převážně Kazimíra Maleviče, Nicolaje Suletina (1897–1954) a Ilyi Chashnika (1902–1929). Za jejich prodej měl Nusberg obdržet 3 miliony amerických dolarů. Celý spor byl v novinách označován jako „směšný“, jelikož soudní analýzy potvrdily, že se jednalo o padělky, ale Tatintian v první řadě nedodržel smluvní podmínky s Nusbergem, a ten tak ze soudního sporu odešel skoro nedotčen.<sup>222</sup>

V té samé době, kdy došlo k rozpadu Dvizhenie, nastala i stagnace kinetického umění ve světě. Poté, co se v roce 1971 odehrála v Los Angeles výstava „*Art and Technology*“, docházelo paradoxně ke konci kolaborace mezi umělci a vědci. Ti si všimli, že na výstavě odeznívало nadšení diváků ze světelných bouří, blyskavých zrcadlových reflexí a kouzel syntézy. Historický význam kinetiky a její multimedialní expanze v 60. letech nespočívala v efektivní spoluúčasti na strojovém divadle, ale v tom, že byl pohyb využit jako diferencovaná řeč, která byla svým způsobem dramatická, lyrická, někdy až komická. Velká doba kinetismu již skončila, ale nejedná se o historicky uzavřený směr.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Nusberg, Ragon, Spielmann 1978, s. 5.

<sup>221</sup> Jirousová 1991, s. 2.

<sup>222</sup> The Art Newspaper 2014.

<sup>223</sup> Ruhrberg, Walther 2011, s. 506.



## Závěr

Kinetismus vznikl především díky vývoji nových technologií a za sto let své existence jej stále nelze považovat za ukončený směr. Dodnes z něho čerpají či přímo vycházejí současní umělci. Na přelomu 50. a 60. let 20. století vznikala umělecká uskupení, ve kterých se spojila mezioborová spolupráce. Jedna taková se v roce 1964 vytvořila za železnou oponou, kde byla tvorba umělců kontrolována a musela odpovídat daným pravidlům.

Skupina Dvizhenie je ojedinělým příkladem, který dokázal v obtížných podmínkách Sovětského svazu vytvářet a prezentovat svou kinetickou a experimentální tvorbu se stranickým souhlasem. Žádný jiný umělec či skupina nedokázali v tomto období realizovat tolik výstav a projektů a vznést tolik utopistických myšlenek jako Dvizhenie. Za čtrnáct let své činnosti se skupina formovala a přizpůsobovala neustálým změnám, a to jak v uskupení svých členů, tak i pod tlakem neustále se proměňujícího vztahu se socialistickým režimem.

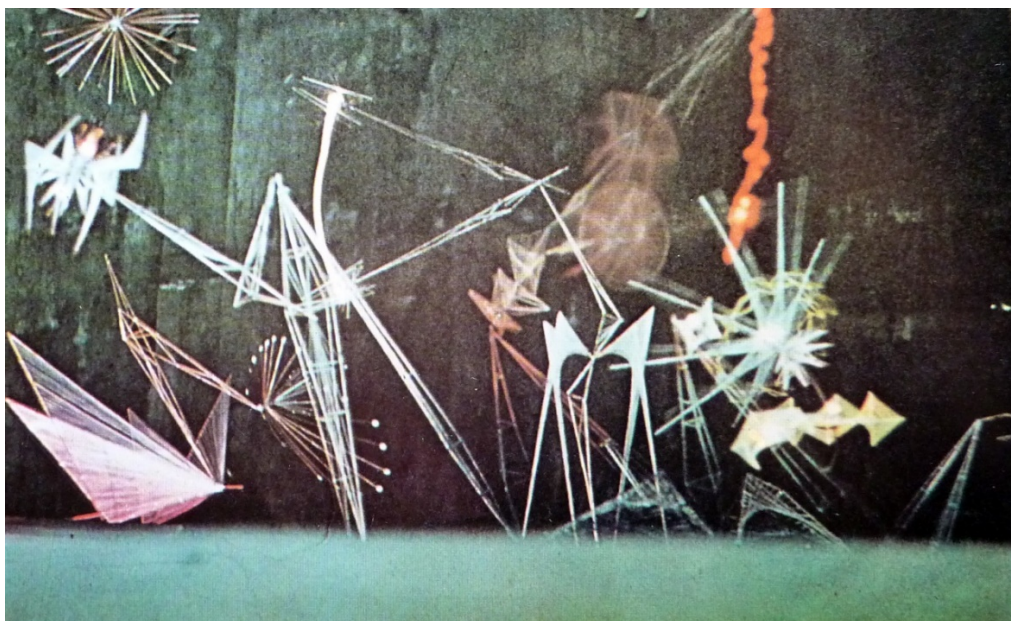
Hlavním cílem práce bylo představit ucelený přehled o počínání Dvizhenie. Skupině podle mého názoru nebyl doposud věnován v kontextu kinetismu větší prostor, který by si experimentální činnost skupiny zasloužila. Tvorbu Dvizhenie jsem rozdělila do tří chronologických období. První z nich se věnuje prekinetické tvorbě skupiny. V této fázi se Dvizhenie připravovala na následující, druhé období, ve kterém přivedla kresby svých kinetických konstrukcí k životu. Poté následuje třetí období, jež jsem pojmenovala jako „Vize budoucnosti“. V něm skupina pracovala na projektech, které svou podstatou mířily k utopickým myšlenkám. Jak kyberdivadlo, tak i umělé biokinetické město by bylo v době 70. let těžko realizovatelné, ale představují příklad dobového smýšlení na pozadí probíhajících vesmírných závodů mezi Sovětským svazem a Spojenými státy. Toto poslední období znamenalo pro Nusberga a další členy skupiny neustálé pronásledování KGB, což vedlo k dočasnému přerušení styků se Západem. Ovšem předtím, než se tak stalo, participovala Dvizhenie na několika kinetických přehlídkách v Itálii, Jugoslávii, Německu a Nizozemí. V práci jsem nastínila, které vztahy vedly k této mezinárodní spolupráci.

Díky získaným zahraničním publikacím se mi podařilo zmapovat tvorbu Dvizhenie od 70. let, která v českých zdrojích nebyla doposud více probádána. Katalogy týkající se zahraničních výstav jsem musela získávat z ciziny, což s sebou neslo jistá úskalí,

jako například nikdy nedoručenou zásilku. Současná covidová situace mi bohužel neumožnila plánovanou cestu do Moskvy, kde jsem chtěla získat chybějící materiály na probíhající výstavě věnující se ruskému kinetickému umění. Pokud bych měla zhodnotit materiály, ze kterých jsem čerpala, bylo pro mě nejproblematictější reflektovat Nusbergovy články a vzpomínky, které byly publikovány po jeho emigraci. Nusberg v těchto textech ex post vystupuje jako tvrdý odpůrce komunistického režimu, jemuž se ale ve vlastním zájmu po několik let podřizoval. Musela jsem tudíž rozlišit, zda se jedná o fakta, či o „přibarvené“ vzpomínky. Naopak texty československých kritiků byly pro mě velice obohacující, a to díky informacím nejen o Dvizhenii, ale především o umělcích ruské avantgardy 20. let a díky popsání jejich vlivu na kinetické umění obecně.

Na závěr bych chtěla tuto bakalářskou práci věnovat všem minulým, současným a budoucím kinetistům planety Země.

## Obrazová příloha



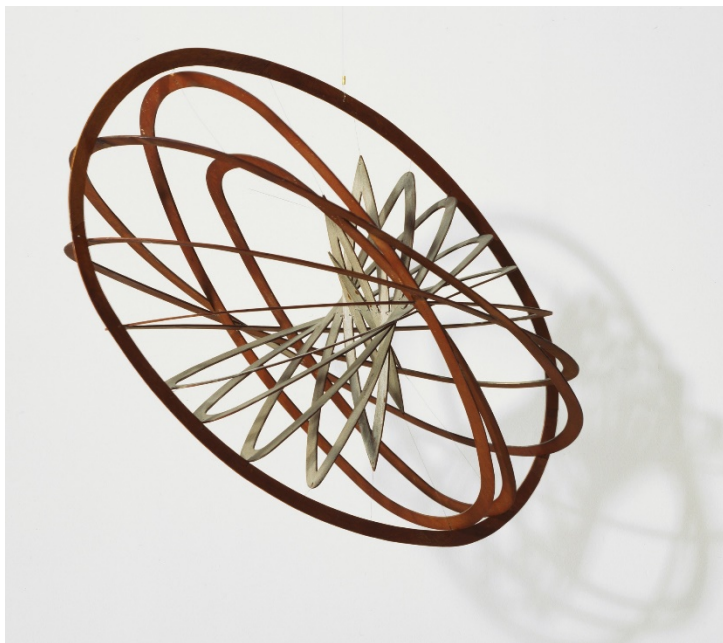
[1] Dvizhenie, *Model Kyberdivadla*, 1967.



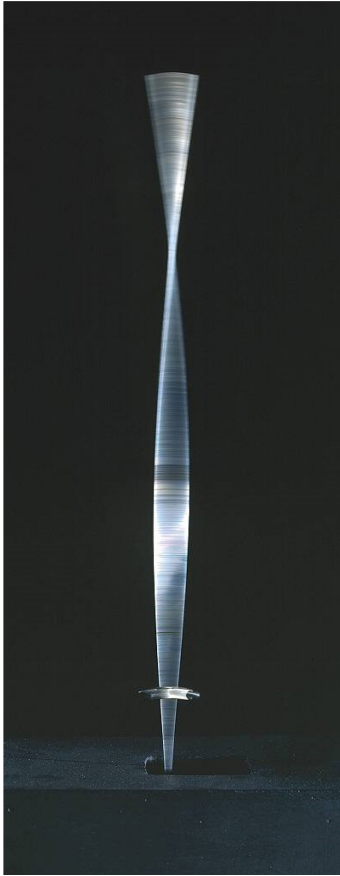
[2] Vladimir Tatlin, *Rohový kontra-reliéf*, 1914.



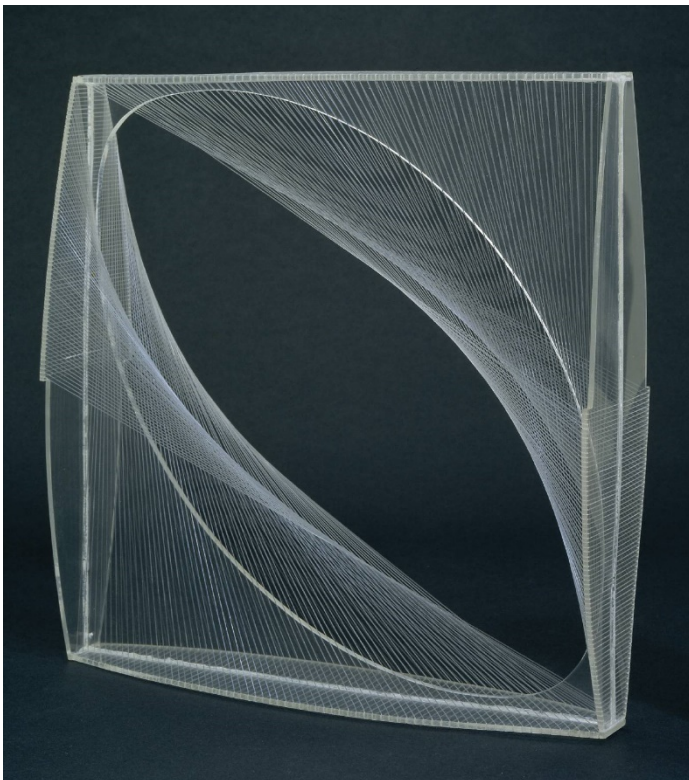
[3] Vladimir Tatlin, *Pomník III. internacionály*, 1919.



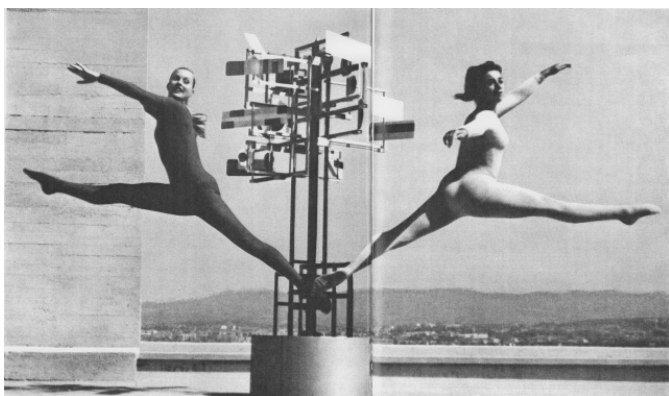
[4] Aleksandr Rodčenko, *Prostorová konstrukce č. 12*, 1920.



[5] Naum Gabo, *Kinetická konstrukce*, 1920.



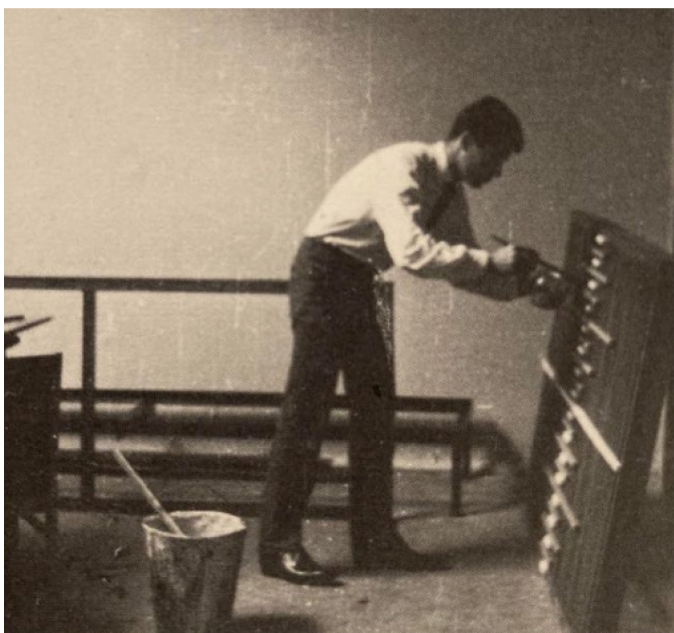
[6] Naum Gabo, *Lineární konstrukce č. 1*, 1943.



[7] Nicolas Schöffer, představení „*CYSP I.*“, 1956.



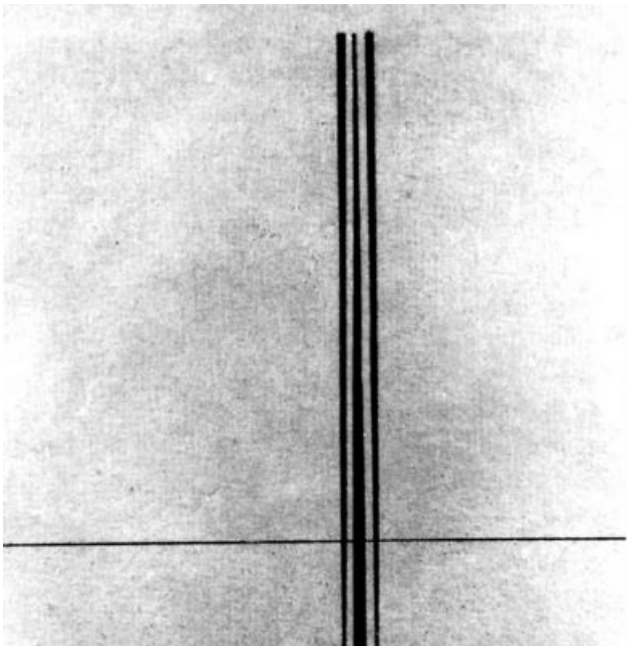
[8] Lev Nusberg, *Krajina*, 1955.



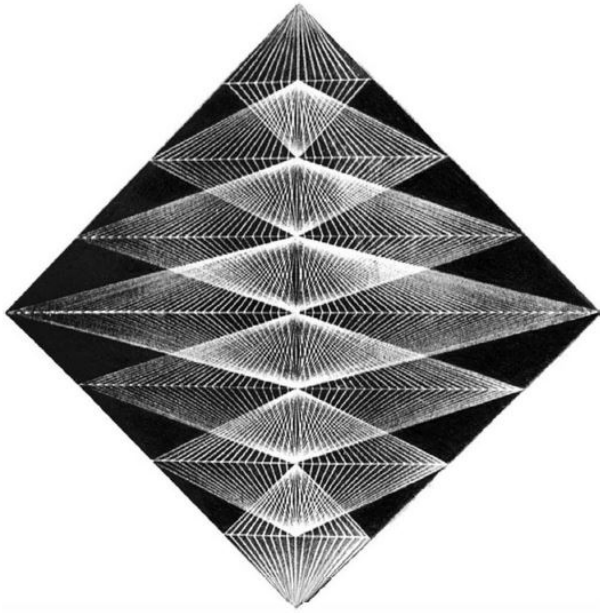
[9] Archivní fotografie, okolo 1961.



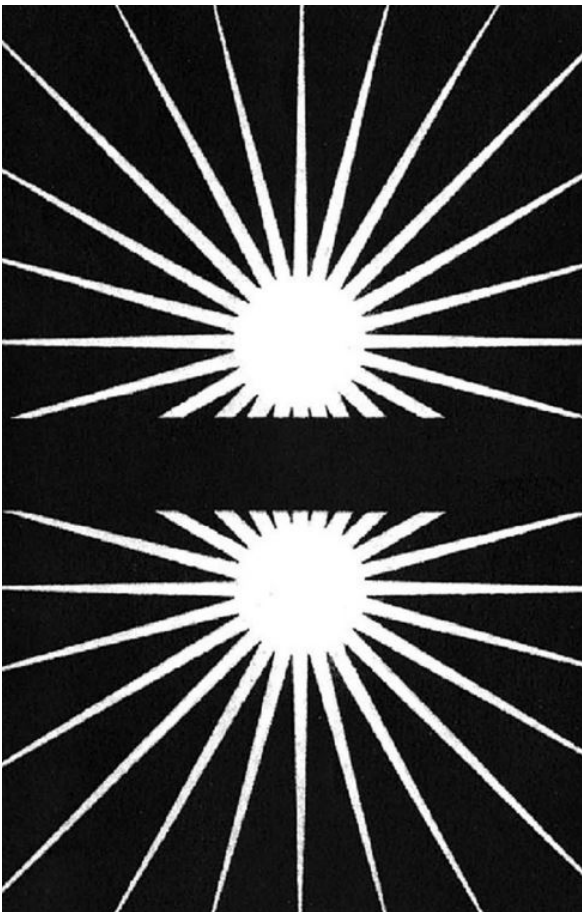
[10] Vitalia, Pisanova, *Skupina Dvizhenie*, okolo 1965.



[11] Anatolij Krivčikov, *Tokatta*, 1962.



[12] Vjačeslav Ščerbakov, *Hudební struktura*, 1962.

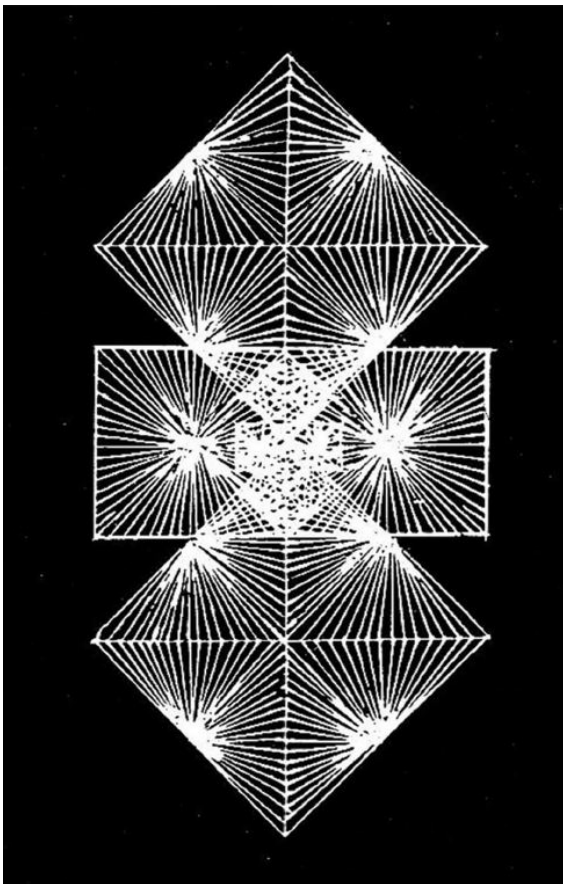


[13] Rimma Zanevskaya, *Dvoji slunce*, 1963.

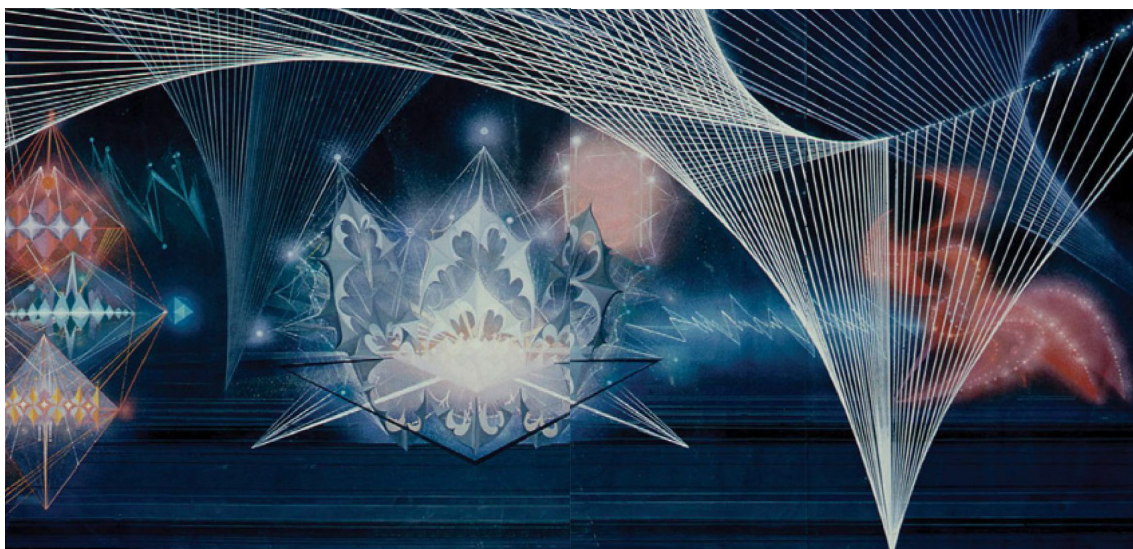




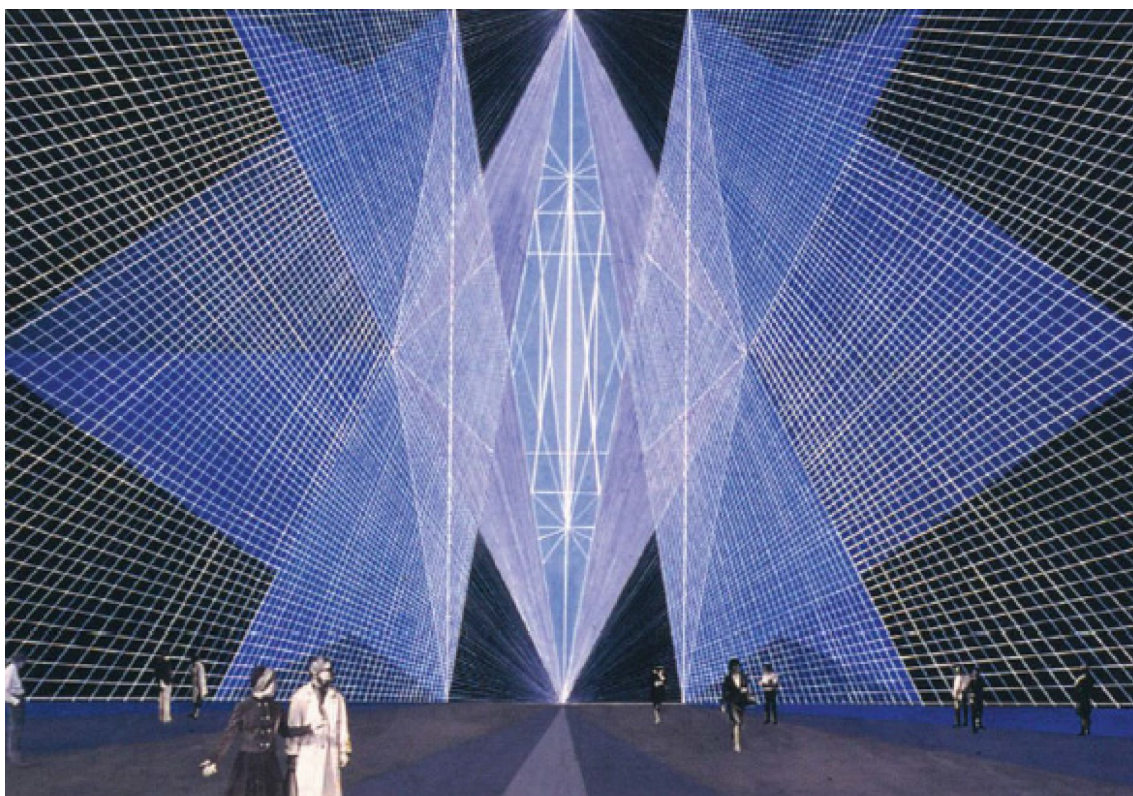
[14] Viktor Stěpanov, *Lastura*, 1964.



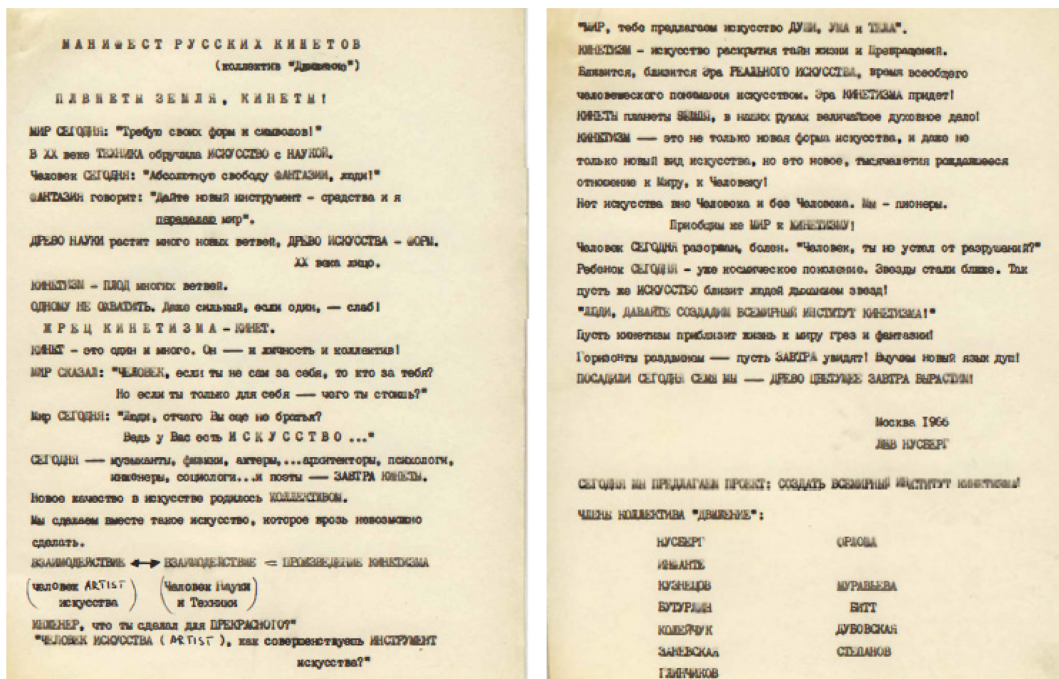
[15] Francisco Infante-Arana, *Kompozice*, 1963.



[16] Alexander Grigoriev, *Kinetické objekty*, 1968-1970.



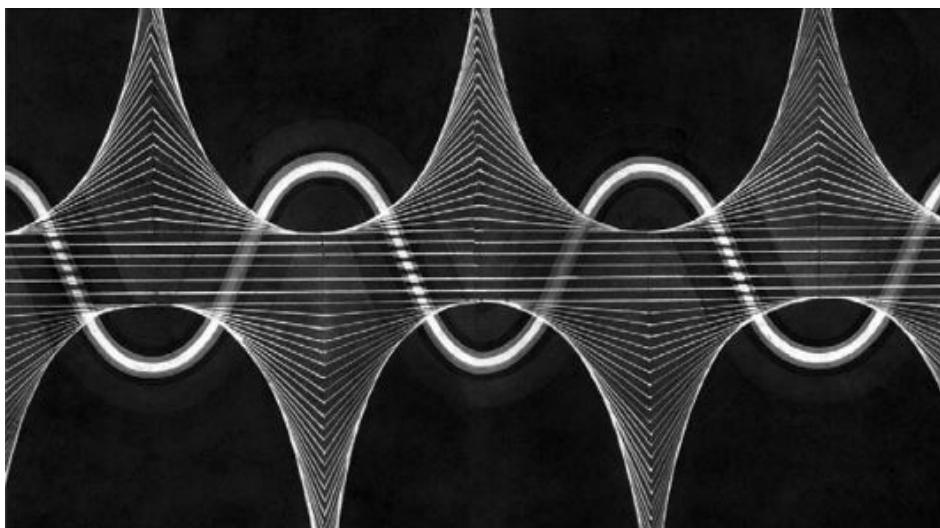
[17] Natalia Prokuratov, *Lineární prostor*, 1969.



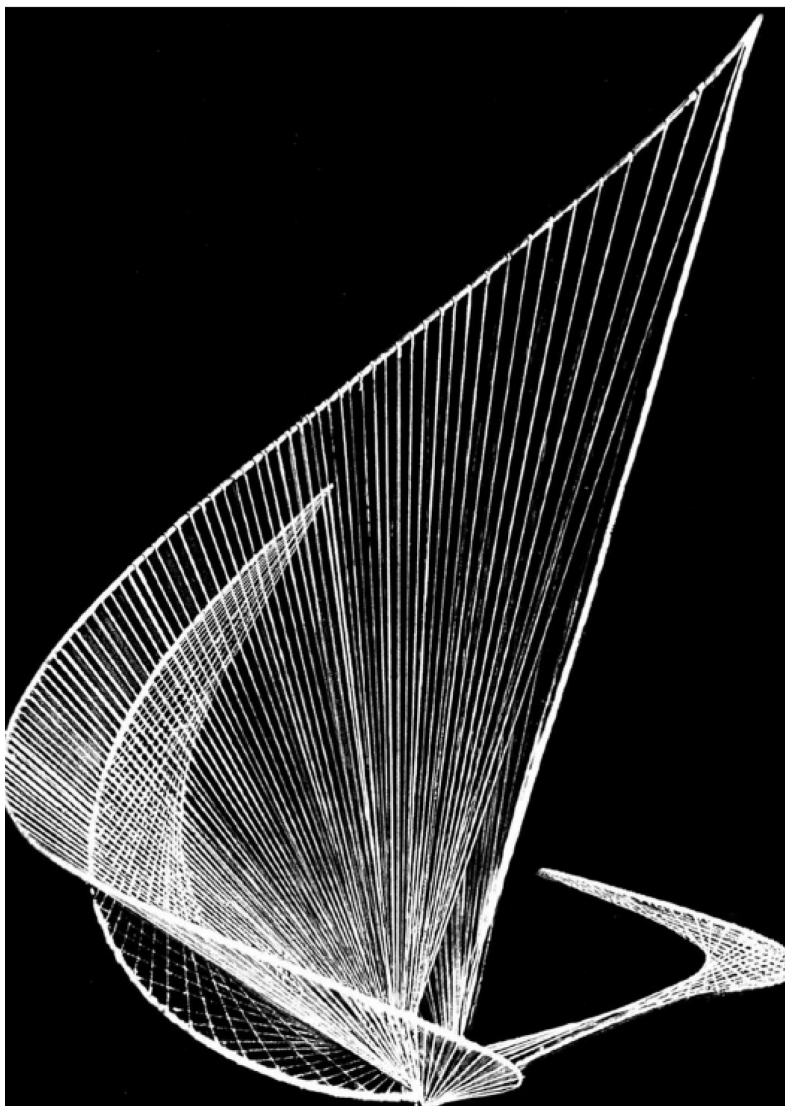
[18] Lev Nusberg, Manifest Dvizhenie: „Kinetistům planety Země!“, 1966.



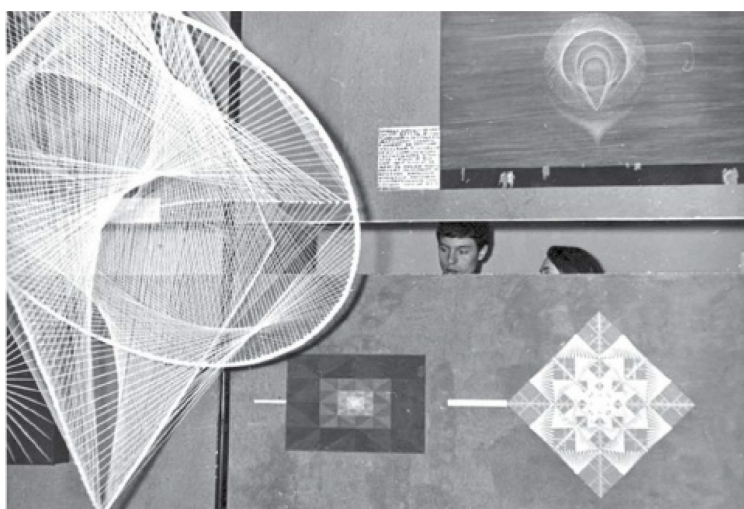
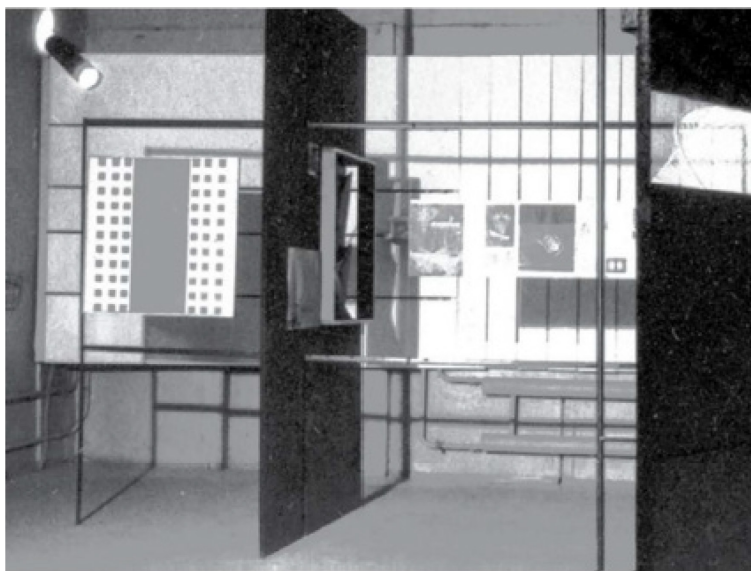
[19] Scénografie hry „Metamorfóza“, 1966.



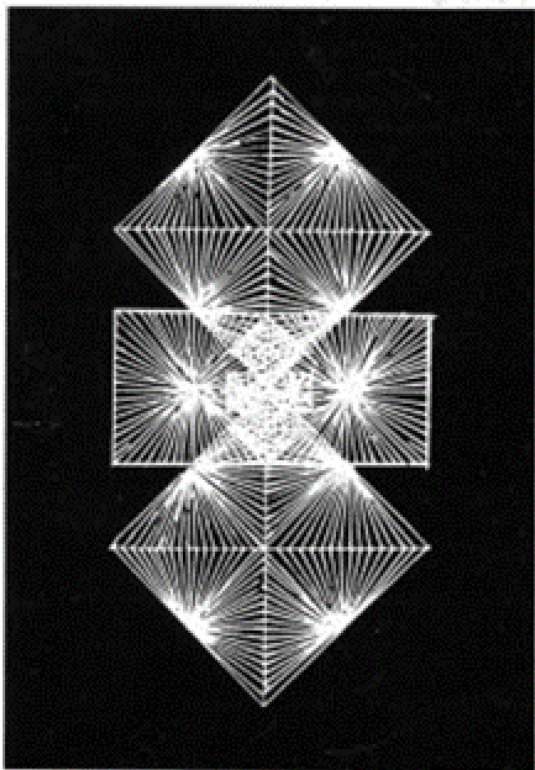
[20] Lev Nusber, *Symetrie*, 1962.



[21] L. Nusberg, *Návrh prostorová konstrukce: Trojitá šroubovice*, 1963.



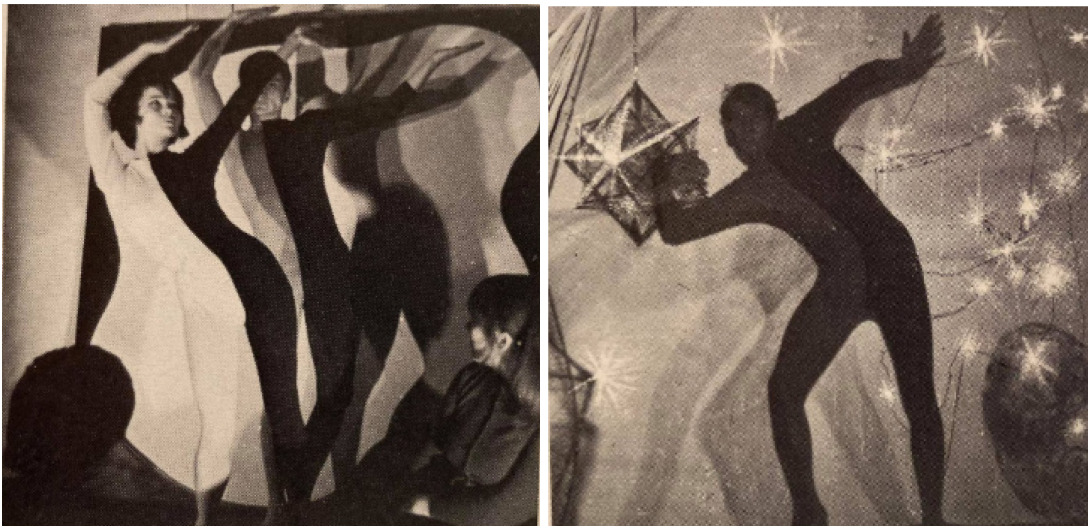
[22] Archivní fotografie výstavy „Cesta k syntéze umění“, 1964.



**moskevské kinetické umění**

GALERIE NA KARLOVÉ NÁMĚSTÍ

[23] Katalog výstavy „Moskevské kinetické umění“, 1965.



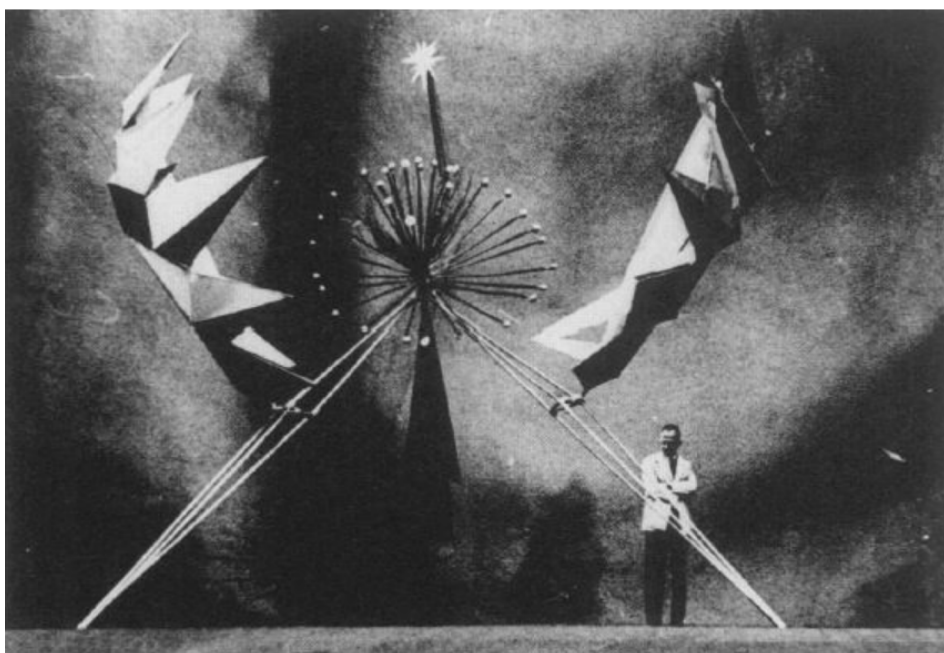
[24] Archivní fotografie kinetického představení, 1965.



[25] Archivní fotografie z výstavy v Domě architektů, 1965.

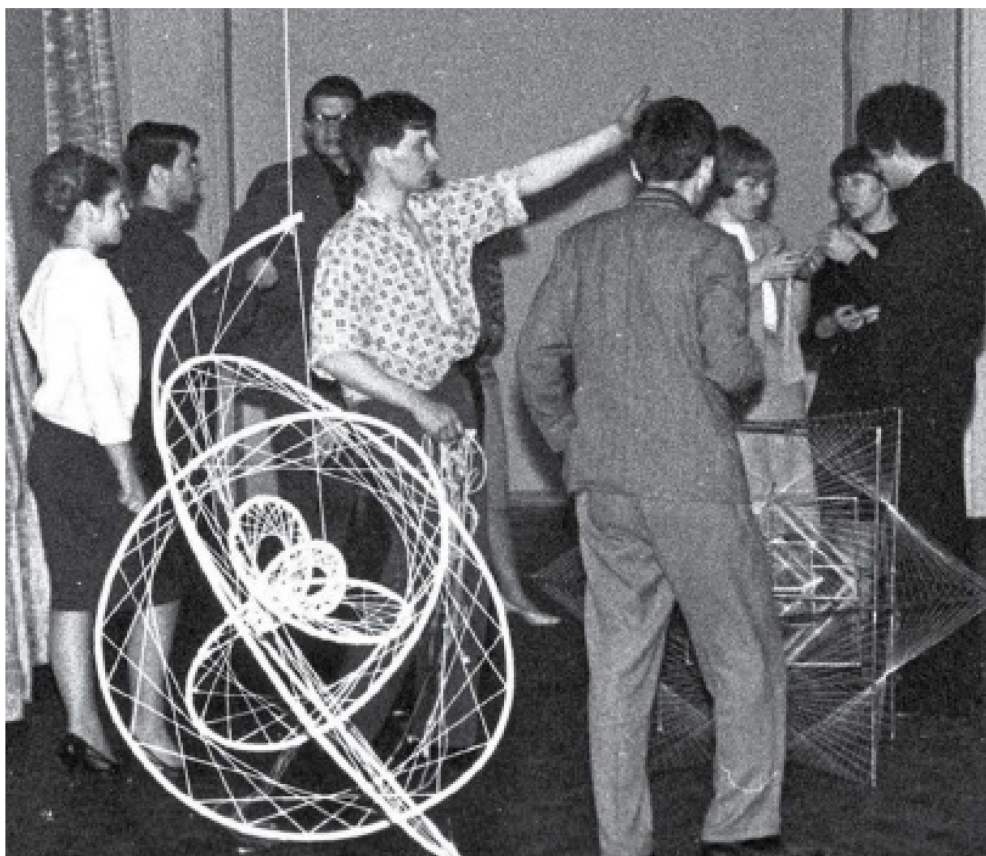


[26] Francisco Infante-Arana, *Prostor-Pohyb-Nekonečno*, 1963-1965.

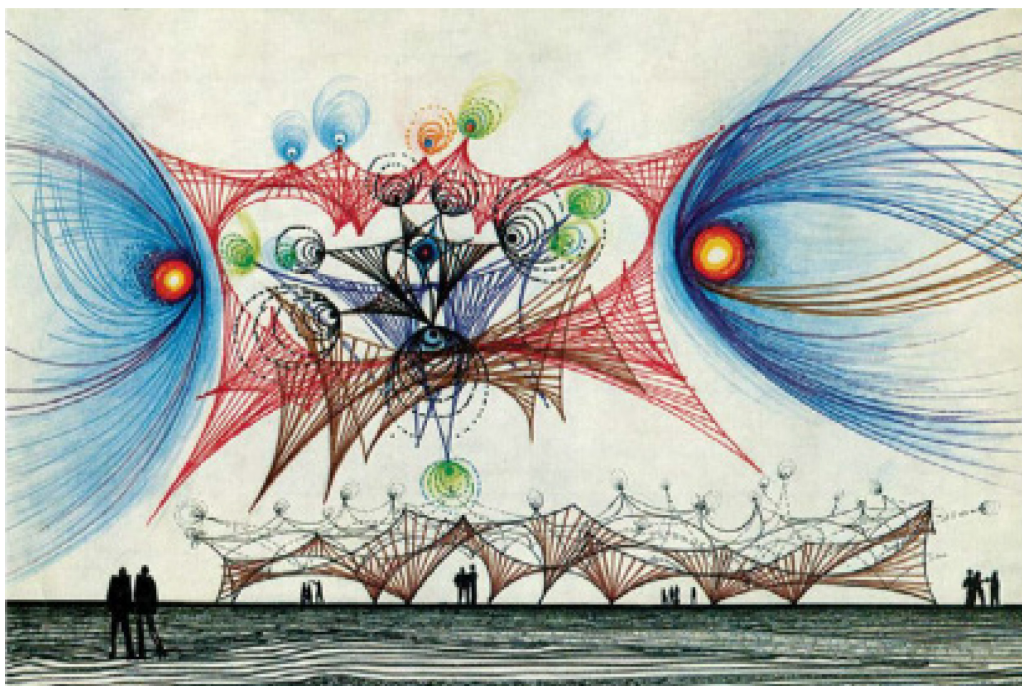


[27] Lev Nusberg, *Květ*, 1965.

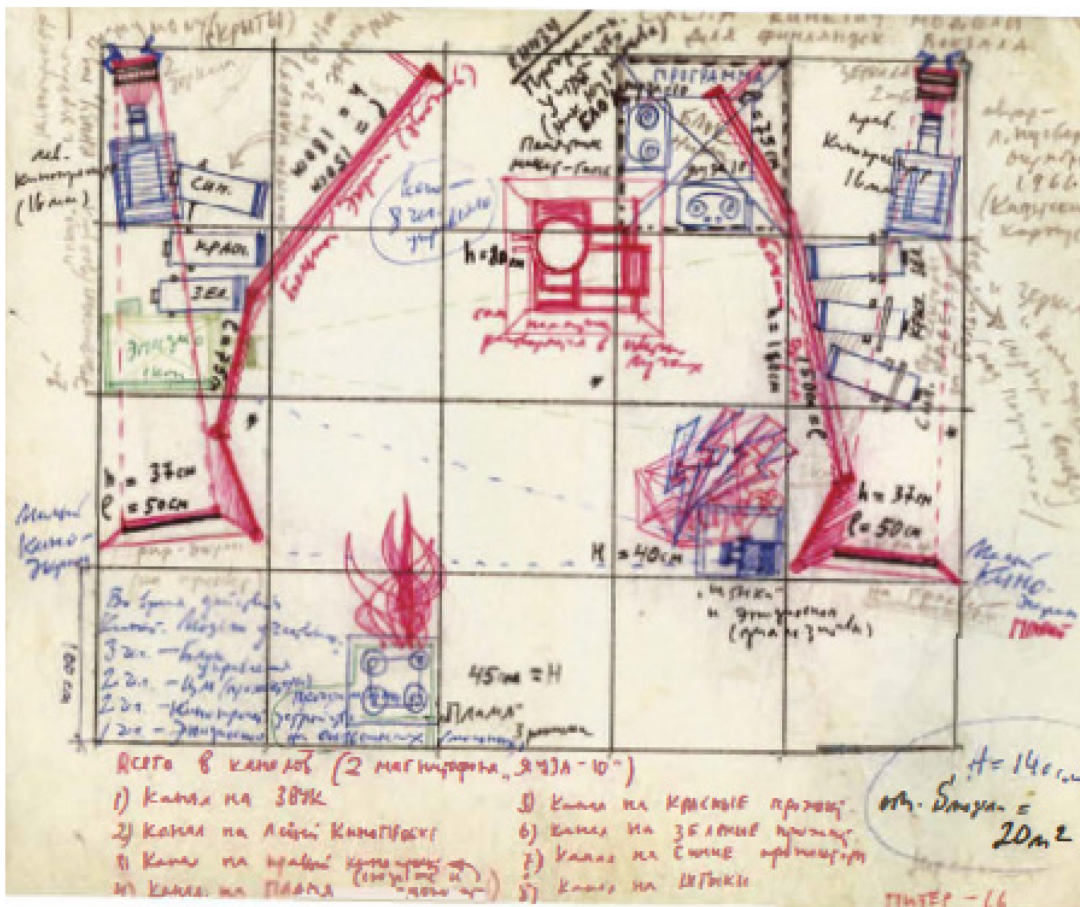
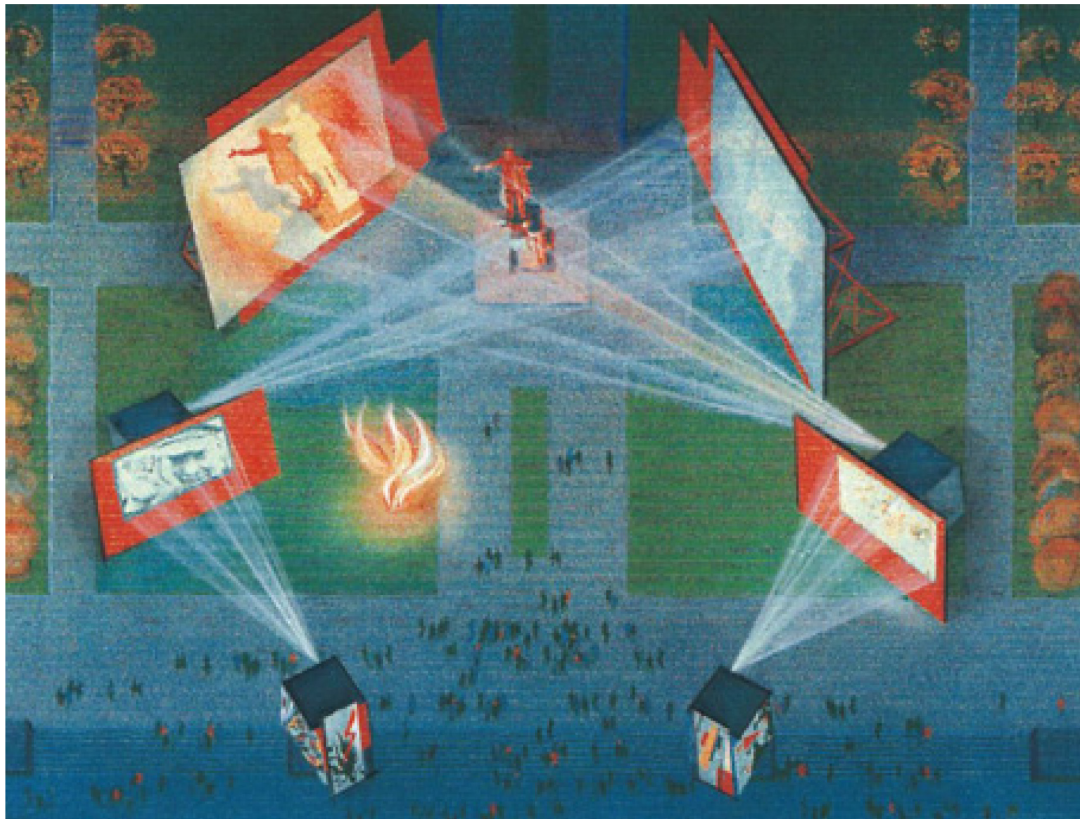




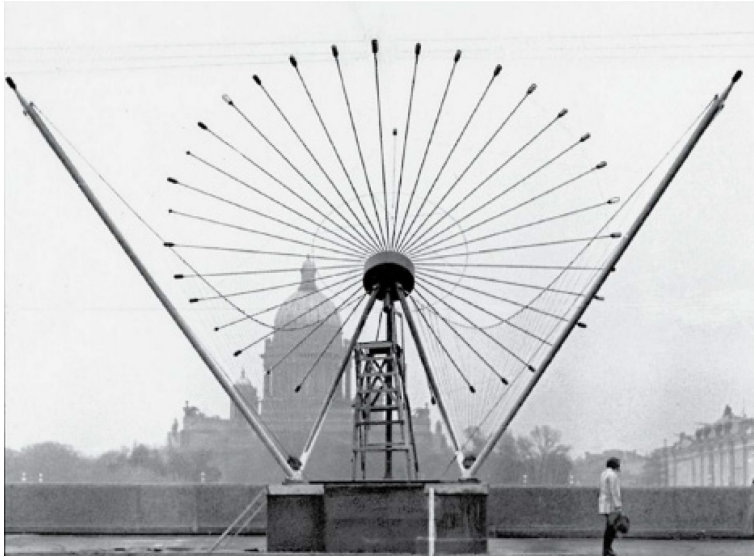
[28] Archivní fotografie z výstavy a představení v Kurčatově institutu, 1966.



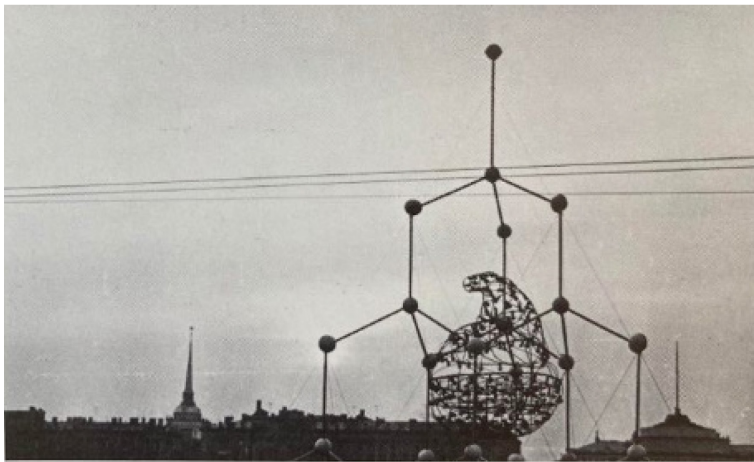
[29] Náčrty kyberdivadla, 1967.



[30] Plány na představení „1917“ na Leninově náměstí, 1967.



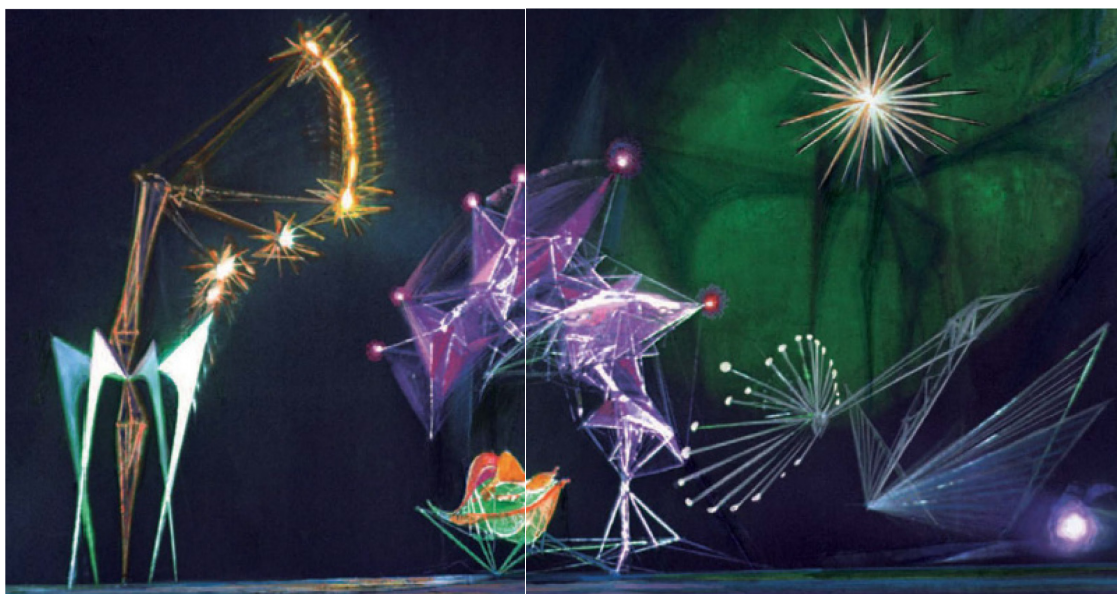
[31] Dvizhenie, *Kosmos*, 1967.



[32] Dvizhenie, *Chemie*, 1967.



[33] Dvizhenie, *Fyzika*, 1967.



[34] Model kyberdivadla „*Transformace*“, 1967.



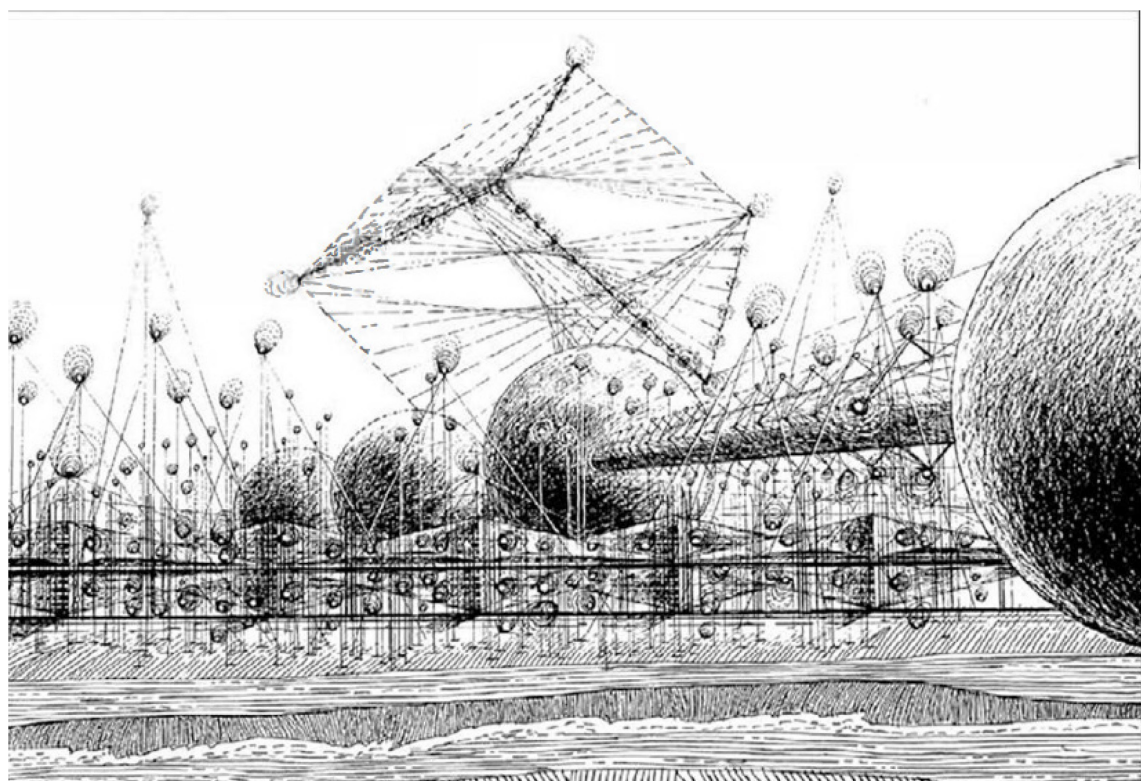
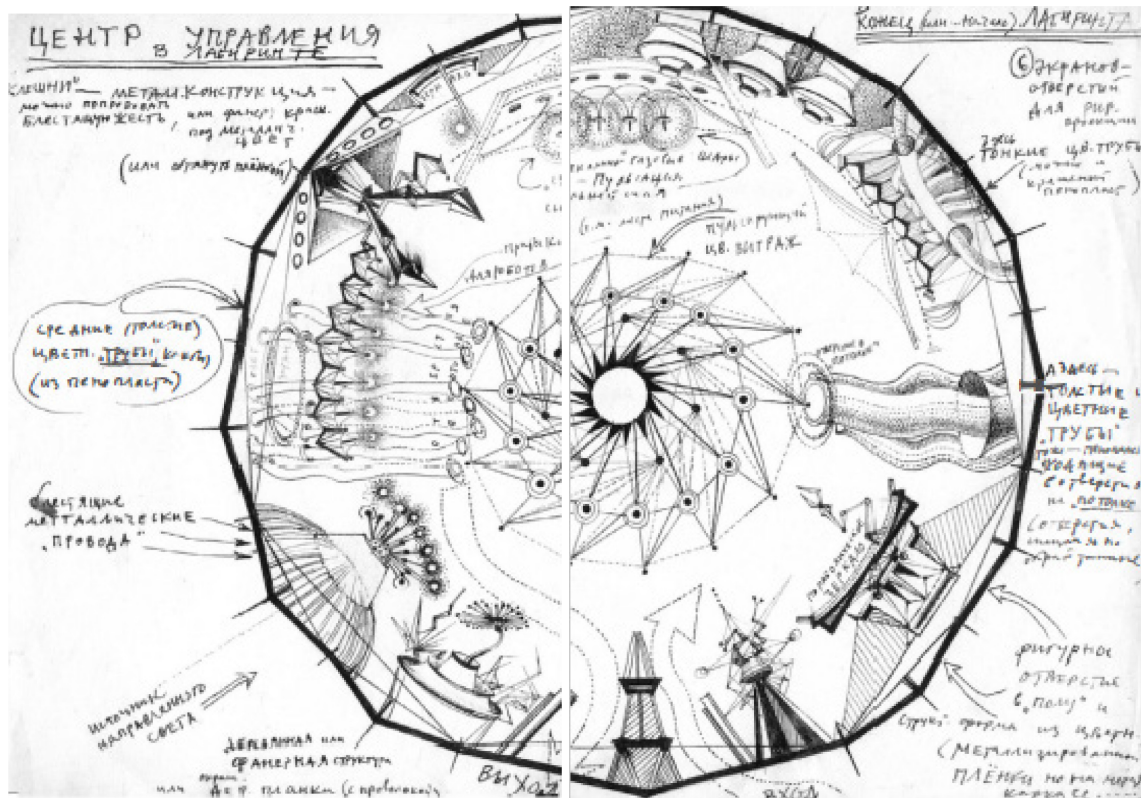
[35] Dvizhenie, Návrh „Květinového ostrova“ pro pionýrský tábor, 1968.



[36] Lev Nusberg, Návrh pro šachovou místnost, 1968.



[37] Archivní fotografie z pionýrského tábora poblíž Tuapse, 1968.



[38] Lev Nusberg, Návrhy umělého biokinetického prostředí, 1968.

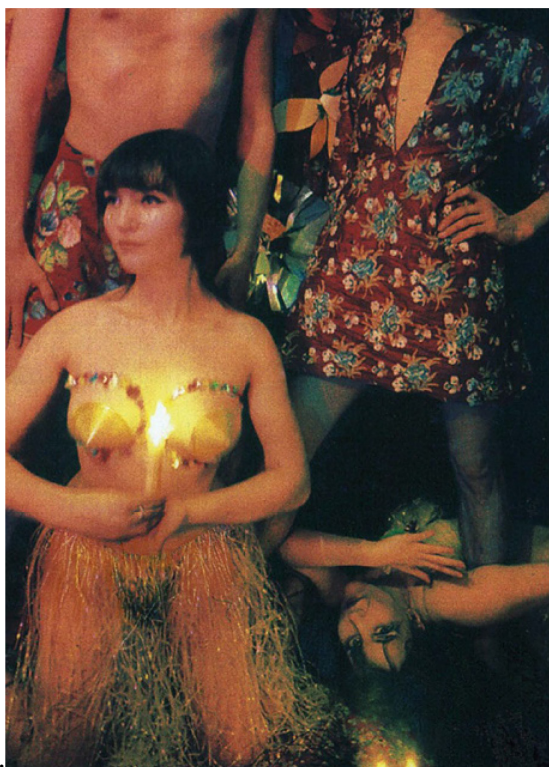


[39] Dvizhenie, Návrh architektury výstavy „50. let sovětského cirkusu“, 1969.

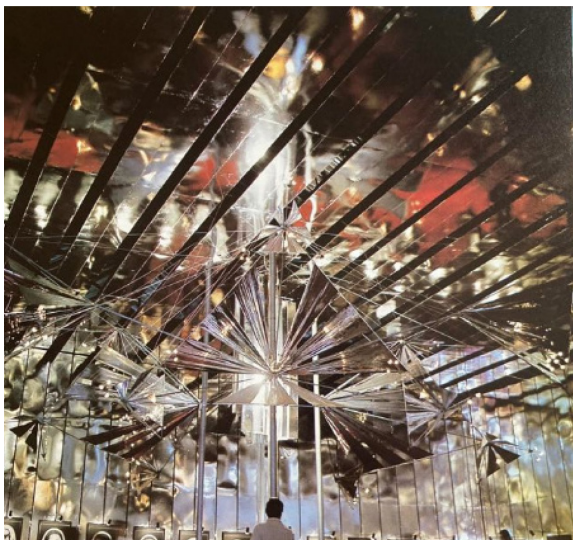


[40] Archivní fotografie z výstavy „50. let sovětského cirkusu“, 1969.

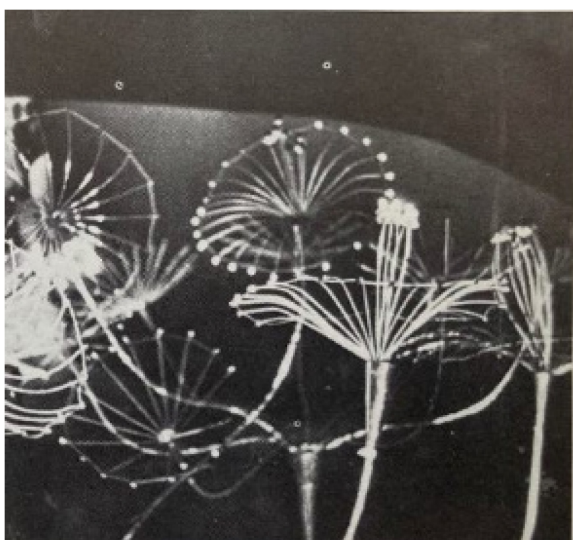




[41] Archivní fotografie „*Kinetické hry*“, 1970-1972.



[42] Dvizhenie, Instalace na výstavě „*Stavební materiály*“, 1970.



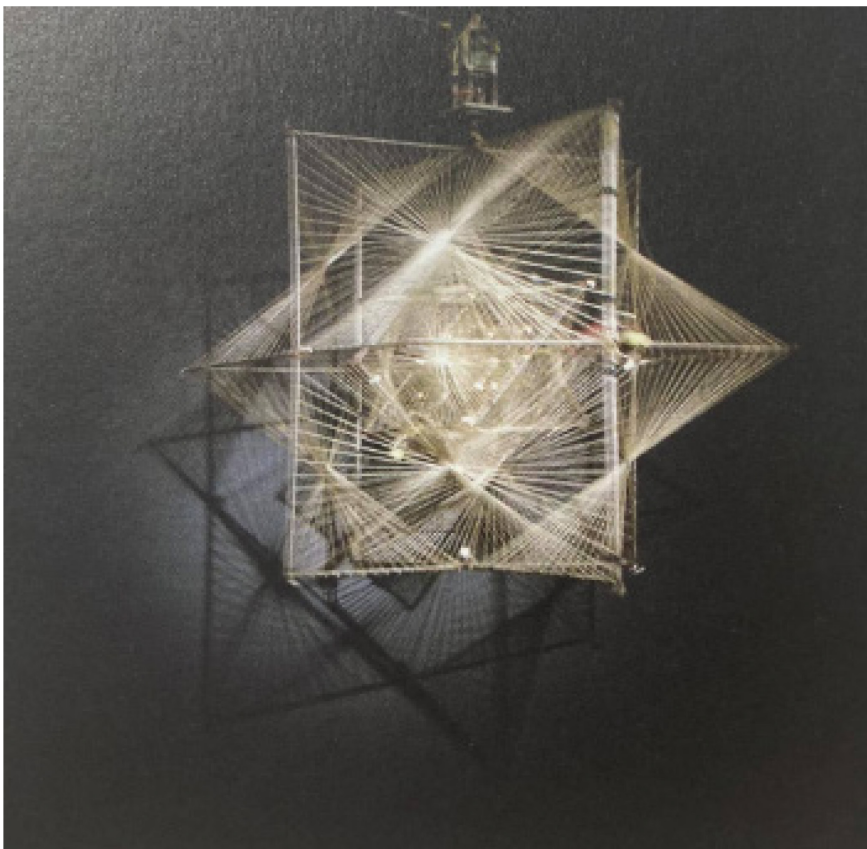
[43] Dvizhenie, „*Stromy*“ na výstavě „*Elektro 72*“, 1972



[44] Archivní fotografie z natáčení filmu „*Včera-dnes-zíttra*“, 1975.



[45] Archivní fotografie z bienále „*Nové tendence III*“, 1965.



[46] Francisco Infante-Arana, Instalace „*Prostor-Pohyb-Nekonečno*“ na výstavě „*Nové tendence III*“, 1965.

# Textová příloha

## PROGRAM SKUPINY DVIZHENIE (textová příloha 1)

Nespokojenost s formou, jakou se dosud vyjadřuje vnitřní svět člověka, je hlavní příčinou našeho hledání. Vzhledem k mnohotvárnosti a rychlosti v čase musí naše formy vyjadřování – přesněji řečeno sdělnost – mnohem více odpovídat tomu, co vyjadřují.

V přírodě vidíme nejen barvu odraženou, ale i barvy, které jsou samy zdrojem světla, tedy světla-barvy: slunce, hvězdy, plasma, plyny, umělé zdroje světla. Odmítáním světla-barvy v malířství i sochařství, redukováním vyjadřování světla pouze na podmíněnou řeč barvy se ochuzujeme. Světlem-barvou můžeme přesněji vyjádřit obsah než pouhou barvou.

V ploše nelze vyjádřit pohyb tří rovin. Proto je třeba ji rozrušit a přejít do prostoru. I ten nás ale bude spoutávat, nedovolí vzlétnout. My chceme díla s plnokrevným životem. Život – to je pohyb.

Nejde nám jen o novou formu v technickém smyslu využití materiálů. Usilujeme o jiný systém působení jednotlivých částí díla, o jejich logickou konstrukci. A nezapomeneme ani na změny teploty, pohyb vzduchu, vůně, televizní a rádiovou techniku apod.

Syntéza všech možností! Využití výsledků vědy a techniky v umění – přesto, že technika sama umění neudělá ani nenahradí! Zdokonalení technické stránky věci však pomůže vyjádřit co nejpřesněji každý obsah.

Jakými prostředky vyjádřit obsah? Vnějšíkově racionální závislost prvků nebo jednotlivých částí díla nebyla ani u Mondriana, ani u Maleviče, ani u Gaba v absolutním smyslu pravidelná nebo symetrická. Rovnováhu budovali na disonancích, pravidelnosti dosahovali pomocí intuitivního porovnávání nepravidelných a nesouměřitelných částí. Připouštěli svobodu uvnitř systému.

Zvolíme-li ovšem svobodně určitý systém znaků (systém = vzájemně závislý stav prvků podřizujících se v každém konkrétním případě určitým zákonům), zbavujeme se svobody uvnitř svého systému, svobody jednoho vztahu ke druhému. Je racionálnější snažit se pomocí absolutní pravidelnosti – symetričnosti (asymetrie sem patří,

je symetrií vyššího řádu, pouze univerzálnější a skrytější!) ztvárnit všechno bohatství lidského ducha.

Uvolněte svobodu představ! Zvu vás do budoucnosti, kterou lze učinit součástí dneška. Na ohromném prostranství stojí, visí, pohybují se v prostoru i na zemi podivná zařízení. Podobají se strojům, byla avšak vytvořena podle jiných zákonů. Nejsou to ani sochy, ani obrazy v našem dnešním smyslu. Naše oživlé systémy nejvíce připomínají architekturu. Z dálky se to vlní, mění výraznost a barvy, pohybuje se v prostoru, chvílemi pohasíná, ba skoro mizí, aby se vzápětí objevilo znovu v jiných tónech a barvách. Materiál: kov, umělé hmoty, sklo, paprsky světla, dráty, reproduktory, obrazovky. Konstrukce: skelet. Otáčí se podle své osy a mění nepřetržitě vnější formy. Jako bychom se dívali na podzimní strom stojící ve vodě; z každé strany vypadá jinak, ale jeho konstrukce větví se mění. Nejenom tvary a barvy, ale také zvuky. Laskavé a milé, hned zase ostré disonantní impulsy. Součásti systému, ale existují zároveň samostatně. Když se přiblížíme, vnímáme také proměny teploty, vzduchu, nové vůně. Hudba sílí, organismus konstrukce se postupně rozsvěcuje, mění se zvuky. Systém se začíná otáčet kolem své osy, rotace se zrychluje, těleso stoupá. Vnímáme zrakem, sluchem, ale hlavně celým tělem.

Ano, celým tělem.

Moskva 1964

Lev Nusberg, Program skupiny Dviženiye, in: Dušan Konečný, *Hledání tvaru: moskevské a leningradské ateliéry*, Praha 1968, s. 21 – 22.

## MANIFEST SKUPINY DVIZHENIE (textová příloha 2)

### *KINETISTÉ PLANETY ZEMĚ!*

- SVĚT DNES: „Chci své formy a symboly!“
- Ve 20. století TECHNKA zasnoubila UMĚNÍ s VĚDOU.
- Člověk DNES: „Dejte úplnou volnost FANTAZII, lidé!“
- FANTAZIE říká: „Dejte mi nový nástroj, prostředky – a předělám svět!“
- STROM VĚDY vytváří mnoho nových VĚTVÍ, STROM UMĚNÍ – FOREM. Tvář 20. století.
- KINETISMUS je PLODEM mnoha VĚTVÍ.
- JEDINEC to neobsáhne. I silný, když je sám, je sláb!
- KNĚZEM KINETISMU je KINETISTA.
- KINETISTA je jeden a mnozí. Je individualita a kolektiv!
- SVĚT pravil: „ČLOVĚČE, nestojíš-li sám při sobě, kdo stojí při tobě? Ale jsi-li jen pro sebe – jakou máš potom cenu?“
- Svět DNES: „Lidé, proč ještě nejste bratry? Vždyť máte UMĚNÍ...“
- DNES – hudebníci, fyzikové, herci... architekti, psychologové, inženýři, sociologové... a básníci – zítra KINETISTÉ.
- Nová umělecká kvalita se zrodila v KOLEKTIVU. Děláme společně takové umění, jaké samostatně není možno dělat.
- SOUČINNOST ↔ SOUČINNOST = TVORBA KINETISTŮ  
(člověk umění)      (člověk vědy a techniky)
- „INŽENÝRE, co jsi udělal pro KRÁSNO?“  
„UMĚLČE, jak zdokonaluješ NÁSTROJ umění?“
- SVĚTE, nabízíme ti umění DUŠE, ROZUMU a TĚLA.“  
KINETISMUS je umění odhalovat tajemství života a jeho proměn.
- Blíží se, blíží éra REÁLNÉHO UMĚNÍ, doba všeobecného lidského dorozumění prostřednictvím umění. Éra KINETISMU nastane!
- KINETISTÉ planety ZEMĚ, máte ve svých rukou největší dílo ducha!  
KINETISMUS není jen nová umělecká forma, ba ani ne nový druh umění, nýbrž je to nový, tisíciletí se rodící vztah ke světu a k člověku.

Není umění mimo člověka a bez člověka. My jsme průkopníky! Vedme tedy SVĚT ke KINETISMU!

Člověk je DNES rozerván a nemocen. „Nejsi unaven ničením, člověče?“

Dítě je DNES již kosmickým pokolením. Hvězdy jsou nám blíž.

Ať tedy UMĚNÍ sblíží lidi tím, že je ovane dechem hvězd!

„LIDÉ, VYTVOŘME SPOLEČNĚ SVĚTOVÝ ÚSTAV KINETISMU!“

Ať kinetismus přiblíží ŽIVOTU svět snů a fantazie!

Rozšiřme obzory – ať lidé uvidí ZÍTŘEK! Naučme se nové ŘEČI DUŠÍ!

DNES JSME ZASELI SÉMĚ – ZÍTRA VYPĚSTUJEME KVETOUcí STROM!!!

Moskva 1966

## Seznam vyobrazení

- [1] Dvizhenie, *Model Kyberdivadla*, 1967. Dostupné z:  
[https://monoskop.org/Dvizhenie#/media/File:Dvizheniye\\_1967\\_Cybertheatre.jpg](https://monoskop.org/Dvizhenie#/media/File:Dvizheniye_1967_Cybertheatre.jpg)
- [2] Vladimir Tatlin, *Rohový kontra-reliéf*, 1914. Dostupné z:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counterrelief\\_by\\_V.Tatlin\\_\(1914,\\_GRM\)\\_by\\_shakko\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counterrelief_by_V.Tatlin_(1914,_GRM)_by_shakko_01.jpg)
- [3] Vladimir Tatlin, *Pomník III. internacionály*, 1919. Dostupné z:  
[https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C4%9B%C5%BE\\_t%C5%99et%C3%AD\\_internacion%C3%A1ly#/media/Soubor:Tatlin's\\_Tower\\_maket\\_1919\\_year.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/V%C4%9B%C5%BE_t%C5%99et%C3%AD_internacion%C3%A1ly#/media/Soubor:Tatlin's_Tower_maket_1919_year.jpg)
- [4] Aleksandr Rodčenko, *Prostorová konstrukce č. 12*, 1920. Dostupné z:  
<https://www.moma.org/collection/works/81043>
- [5] Naum Gabo, *Kinetická konstrukce*, 1920. Dostupné z:  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827>
- [6] Naum Gabo, *Lineární konstrukce č. 1*, 1943. Dostupné z:  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-linear-construction-no-1-t00191>
- [7] Nicolas Schöffer, představení „*CYSP I.*“, 1956 Dostupné z:  
<http://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/>
- [8] Lev Nusberg, *Krajina*, 1955.  
Lev Nusberg – Michel Ragon – Petr Spielmann, *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962–1977*, Bochum 1978, s. 15.
- [9] Archivní fotografie, okolo 1961.  
Lev Nusberg – Michel Ragon – Petr Spielmann, *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962–1977*, Bochum 1978, s. 18.
- [10] Vitalia, Pisanova, *Skupina Dvizhenie*, okolo 1965. Dostupné z:  
[https://monoskop.org/Dvizhenie#/media/File:Dvizheniye\\_1965.jpg](https://monoskop.org/Dvizhenie#/media/File:Dvizheniye_1965.jpg)
- [11] Anatolij Krivčikov, *Tokatta*, 1962.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 35.



- [12] Vjačeslav Ščerbakov, *Hudební struktura*, 1962.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 46.
- [13] Rimma Zanevskaya, *Dvoji slunce*, 1963.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 25.
- [14] Viktor Stěpanov, *Lastura*, 1964.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 85.
- [15] Francisco Infante-Arana, *Kompozice*, 1963.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 85.
- [16] Alexander Grigoriev, *Kinetické objekty*, 1968-1970.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 170-171.
- [17] Natalia Prokuratov, *Lineární prostor*, 1969.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 88.
- [18] Lev Nusberg, Manifest Dvizhenie: „*Kinetistům planety Země!*“, 1966.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 113-114.
- [19] Scénografie hry „*Metamorfóza*“, 1966.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 122.
- [20] Lev Nusber, *Symetrie*, 1962.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 35.
- [21] L. Nusberg, *Návrh prostorová konstrukce: Trojitá šroubovice*, 1963.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 35.

- [22] Archivní fotografie výstavy „*Cesta k syntéze umění*“, 1964.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 66-68.
- [23] Katalog výstavy „*Moskevské kinetické umění*“, 1965. Dostupné z:  
<https://cs.isabart.org/document/45587/>
- [24] Archivní fotografie kinetického představení, 1965.  
Lev Nusberg – Michel Ragon – Petr Spielmann, *Lew Nussberg und die Gruppe  
Bewegung Moskau 1962–1977*, Bochum 1978, s. 21.
- [25] Archivní fotografie z výstavy v Domě architektů, 1965.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 102-105.
- [26] Francisco Infante-Arana, *Prostor-Pohyb-Nekonečno*, 1963-1965.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 82.
- [27] Lev Nusberg, *Květ*, 1965.  
Vyacheslav F. Koleyčuk, *The Dvizeniye Group. Toward a Synthetic Kinetic Art*,  
*Leonardo*, 1994, s. 435.
- [28] Archivní fotografie z výstavy a představení v Kurčatově institutu, 1966.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 115-117.
- [29] Náčrty kyberdivadla, 1967.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 96-98.
- [30] Plány na představení „1917“ na Leninově náměstí, 1967.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 144-146.
- [31] *Dvizhenie, Kosmos*, 1967.  
Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 141.

- [32] Dvizhenie, *Chemie*, 1967.  
Lev Nusberg – Michel Ragon – Petr Spielmann, *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962–1977*, Bochum 1978, s. 129.
- [33] Dvizhenie, *Fyzika*, 1967.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 142.
- [34] Model kyberdivadla „*Transformace*“, 1967.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 152-153.
- [35] Dvizhenie, *Návrh „Květinového ostrova“ pro pionýrský tábor*, 1968.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 152-153.
- [36] Lev Nusberg, *Návrh pro šachovní místnost*, 1968.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 199.
- [37] Archivní fotografie z pionýrského tábora poblíž Tuapse, 1968.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 196.
- [38] Lev Nusberg, *Návrhy Umělé biokinetické prostředí*, 1968.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 222.
- [39] Dvizhenie, *Návrh architektury výstavy „50. let sovětského cirkusu“*, 1969.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 115.
- [40] Archivní fotografie z výstavy „50. let sovětského cirkusu“, 1969.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 209-210.
- [41] Archivní fotografie „*Kinetické hry*“, 1970-1972.  
Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 246-257.

[42] Dvizhenie, Instalace na výstavě „*Stavební materiály*“, 1970.

Grigorjev – Koleyuchuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
*ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века*, s. 116.

[44] Dvizhenie, „*Stromy*“ na výstavě „*Elektro 72*“, 1972

Lev Nusberg – Michel Ragon – Petr Spielmann, *Lew Nussberg und die Gruppe  
Bewegung Moskau 1962–1977*, Bochum 1978, s. 33.

[43] Archivní fotografie z natáčení filmu „*Včera-dnes-zíttra*“, 1975.

Lev Nusberg – Michel Ragon – Petr Spielmann, *Lew Nussberg und die Gruppe  
Bewegung Moskau 1962–1977*, Bochum 1978, s. 188.

[45] Archivní fotografie z bienále „*Nové tendence III*“, 1965.

Margit Rosen – Peter Weibel – Darko Fritz, Marija Gattin, *A little known story about a  
movement, a magazine and the computer's arrival in art: New Tendencies and Bit  
international, 1961–1973*, Cambridge 2011, s. 181.

[46] Francisco Infante-Arana, Instalace „*Prostor-Pohyb-Nekonečno*“ na výstavě „*Nové  
tendence III*“, 1965.

Margit Rosen – Peter Weibel – Darko Fritz, Marija Gattin, *A little known story about a  
movement, a magazine and the computer's arrival in art: New Tendencies and Bit  
international, 1961–1973*, Cambridge 2011, s. 188.

## Seznam literatury

### Bibliografie

ANONYM 1965

*Na chvíli v Moskvě, Výtvarná práce XIII.*, Praha 1965.

CRISPOLTI 1965

Enrico Crispolti, *Alternative attuali 2: rassegna internazionale di pittura-sculturografica*, Milano 1965.

GAUDIBERT 1973

Pierre Gaudibert, *L'humanisme technologique en urss: Lev Nusberg et le groupe Dvizenie, Domus*, Paris 1973.

HAGEN, NEMECZEK 1964

Siegfried Hagen – Alfred Nemecek, eds., *Documenta III Kassel '64. Malerei und Skulptur*, Kassel 1964.

BOJKO 1973

Szymon Bojko, *Progressive Russische Kunst. Der Aufbruch bis 1930 + Lev Nusberg und die Moskauer Gruppe „Bewegung“*, Köln 1973.

DZIEWANSKA, ROELSTRAETE, WINOGRAD 2018

Marta Dziewanska – Dieter Roelstraete – Abigail Winograd, *The Other Transatlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, Warsaw 2018.

FELIX 1965

Zdeněk Felix, *Moskevští kinetisté, Výtvarná práce XIII.*, Praha 1965.

GABO, PEVSNER 1967

Naum Gabo – Antoine Pevsner, *Realistický manifest, Výtvarné umění XVII.*, Praha 1967.

GLANC 2008

Tomáš Glanc, Druhá avantgarda v Rusku jako prvotní impulz Informativní nástin, *Česká literatura*, Praha 2008.

HAVRÁNEK 1999

Vít Havránek, *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění šedesátých let*, Praha 1999.

CHALUPECKÝ 1964

Jindřich Chalupecký, Paříž 1964 – Kinetické umění, *Výtvarná práce XII.*, Praha 1964.

CHALUPECKÝ 1973

Jindřich Chalupecký, Moscow Diary, *Studio International*, New York 1973.

JIROUSOVÁ 1969

Věra Jirousová, Kinetisté v moskevské Manéži, *Výtvarná práce XVII.*, Praha 1969.

JIROUSOVÁ 1991

Věra Jirousová, Setkání se Lvem Nusbergem, in: *Ateliér (č. 5)*, Praha 1991.

KOLEYCHUK 1994

Vyacheslav F. Koleyчук, The Dvizeniye Group. Toward a Synthetic Kinetic Art, *Leonardo*, 1994.

KONEČNÝ 1994

Dušan Konečný, Snaha o syntézu umění, *Domov (č.5)*, 1964, Praha.

KONEČNÝ 1964/65

Dušan Konečný, Mladé kinetické umění v SSSR, *Acta Scaenographica V.*, Praha 1964/65.

KONEČNÝ 1965A

Dušan Konečný, Mladí moskevští kinetisté, *Výtvarné umění*, Praha 1965A.

KONEČNÝ 1965B

Dušan Konečný, Moskevské kinetické umění, in: *Katalog Galerie na Karlově náměstí*, Praha 1965B.

KONEČNÝ 1968

Dušan Konečný, *Hledání tvaru: moskevské a leningradské ateliéry*, Praha 1968.

KONEČNÝ 1969

Dušan Konečný, Světlo a pohyb – zárodek nové syntézy umění, *Architektura ČSSR* (č.4), Praha 1969.

NUSBERG 1964

Lev Nusberg, Program skupiny Dviženije, 1964, in: Dušan Konečný, *Hledání tvaru: moskevské a leningradské ateliéry*, Praha 1968.

NUSBERG 1967A

Lev Nusberg, Manifest skupiny Dviženije. *Výtvarné umění XVII.*, Praha 1967A.

NUSBERG 1967B

Lev Nusberg, Větev kinetismu, *Výtvarné umění XVII.*, Praha 1967B.

NUSBERG 1967/68

Lev Nusberg, Odvětví kinetismu, *Acta scaenographica VIII.*, Praha 1967/68.

NUSBERG 1969

Lev Nusberg, Cybertheater, *Leonardo (II)*., Pergamon Press 1969.

NUSBERG, RAGON, SPIELMANN 1978

Lev Nusberg – Michel Ragon – Petr Spielmann, *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung Moskau 1962–1977*, Bochum 1978.

MERCURI 1965

Elio Mercuri, Alla mostra dell'Aquila, le esperienze dei giovani sovietici, *Realta sovietica*, Luglio 1965.

PADRTA 1967A

Jiří Padrta, Mladí moskevští malíři, *Kulturní tvorba V.*, Praha 1967A.

PADRTA 1967B

Jiří Padrta, Suprematismus a dnešek, *Výtvarné umění XVII.*, Praha 1967B.

POPPER 2019

Frank Popper, *Art, Science, Technology: Six Exhibitions 1966–1998*, *Leonardo*, Pergamon Press 2019.

ROSEN, WEIBEL, FRITZ, GATTIN 2011

Margit Rosen – Peter Weibel – Darko Fritz, Marija Gattin, *A little known story about a movement, a magazine and the computer's arrival in art: New Tendencies and Bit international, 1961–1973*, Cambridge 2011.

RUHRBERG, WALTHER 2011

Karl Ruhrberg – Ingo Walther, eds., *Umění 20. století [malířství, sovitury a objekty, nová média, fotografie]*, Praha 2011.

ŠPIČÁKOVÁ 2009

Barbora Špičáková, Ludmila Vachtová 1964-1971 (diplomová práce), Katedra dějin umění a estetiky, Vysoká škola umělecko průmyslová, Praha 2009.

TILLBERG 2008

Margareta Tillberg, *You are now leaving the American Sector: The Russian Group Dvizhenie, 1962–1978*, in: Andreas Broeckmann, Gunalan Nadarajan, eds., *Place Studies in Art, Media, Science and Technology*, Weimar 2008.

ДВИЖЕНИЕ 1962–1976

Grigorjev – Koleyčuk – Crowne – Kasatkina – Nusberg – Prokuratova – Vorobiev  
ДВИЖЕНИЕ 1962–1976: Кинетическое искусство в России XX века (v překladu  
Dvizhenie 1962–1976: Kinetické umění v Rusku XX. Století, další bibliografické údaje  
nebyly uvedeny)



## **Elektronické zdroje**

### **LIDOVKY 2012**

Lidovky, Moskvané znovu vidí obrazy, na které plival Chruščov, Praha 2012;  
[https://www.lidovky.cz/kultura/moskvane-znovu-vidi-obrazy-na-ktere-plival-chruscov.A121205\\_171006\\_ln\\_kultura\\_btt](https://www.lidovky.cz/kultura/moskvane-znovu-vidi-obrazy-na-ktere-plival-chruscov.A121205_171006_ln_kultura_btt) (poslední návštěva 30. 6. 2021)

### **DOCUMENTA 4**

4. documenta, Retrospective . Copyright © Dan Flavin;  
[https://www.documenta.de/en/retrospective/4\\_documenta](https://www.documenta.de/en/retrospective/4_documenta) (poslední návštěva 10. 7. 2021)

### **THE ART NEWSPAPER 2014**

Charlotte Burns, "Ridiculous" case involving possible Malevich, Suetin, and Chashnik fakes continues, The Art Newspaper. International art news and events;  
<https://www.theartnewspaper.com/archive/ridiculous-case-involving-possible-malevich-suetin-and-chashnik-fakes-continues> (poslední návštěva 12. 7. 2021)