

Theo van
Doesburg

Štvrtý
rozmer
umenia

EUROPA

Theo van
Doesburg

Štvrtý
rozmer
umenia

EUROPA

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

This publication has been made possible with the financial support from the Nederlands letterenfonds Dutch foundation for literature. Táto kniha vyšla vďaka finančnej podpore Nederlands letterenfonds Dutch foundation for literature.

Publikáciu z verejných zdrojov
podporil Fond na podporu umenia.

u. fond
na podporu
umenia

Theo van Doesburg: Štvrtý rozmer umenia

Preklad a doslov © Adam Bžoch 2019

Grafická úprava © Martin Vrabec 2019

Sadzba © Milan Beladič (www.beeandhoney.sk) 2019

Ako sedemnásty zväzok edície Tulipán

vydalo © Vydavateľstvo Európa, s.r.o. 2019

Prvé slovenské vydanie

www.vydavatelstvo-europa.sk

ISBN 978-80-89666-75-1

Theo van Doesburg



EDÍCIA
TULIPÁN

zväzok 17

Edíciu modernej nizozemskej literatúry Tulipán vedie Adam Bžoch

**MANIFESTY A TEORETICKÉ
STATE O MALIARSTVE
A ARCHITEKTÚRE**

Vývin moderného maliarstva

Život je v neustálom pohybe.

Život vnímame vonkajškovo a vnútorne. Umenie vyjadruje naše vnímanie života, a to nielen *vonkajšie*, ale predovšetkým *vnútorne* vnímanie. Čím viac sa toto vnímanie zameriava na *vonkajškovosť*, tým je umenie povrchnejšie; čím viac sa toto vnímanie zameriava na *vnútro*, tým bude umenie hlbšie, duchovnejšie, abstraktnejšie.

Počas všetkých vekov uskutočňovalo takto umenie v rozličných formách vzťah, v akom sa jednotlivé národy ocitali voči životu; všetko, čo nachádzali v živote, vyjadrovali vo svojom umení. Preto sa umenie zaoberalo najvyššou pravdou vo vzťahu k životu. Keďže je predmetom umenia večne pohyblivý život, neustále je nútené meniť svoj spôsob vyjadrovania. Táto neustála zmena je *pohyb* alebo evolúcia umenia. Umenie je neustále v pohybe, pretože mu to tak prikazuje život, a keď sa nám stane, čo sa nám stalo dnes, že totiž umeniu našich čias nerozumieme, potom to nie je preto, lebo umenie zastalo, ale kvôli tomu, že to *my* sme sa nehýbali spolu s umením.

My sme zastali, a umenie prešlo popri nás: toto sa mnohým z nás v dnešnej dobe stáva. Mojmím zámerom je priblížiť vám umenie dnešnej doby – maliarstvo – a ukázať vám, akým spôsobom si vydobylo samostatnú existenciu.¹

Hľadanie jeho pôvodu by nás zaviedlo príliš ďaleko, museli by sme sa vrátiť do doby kamennej, a to by presahovalo rámec mojej témy.

Začnem preto obdobím, keď už malo maliarstvo istú minulosť; začnem v Taliansku trinásteho a štrnásteho storočia u Cimabueho a Giotta. V tomto období, ktoré nám je všeobecne známe pod názvom „primitívne“, malo maliarstvo ilustratívny charakter. Ilustrovalo náboženské city svojej doby. Tomu sa všetko podriaďovalo. Maliarstvo neexistovalo samostatne, jedinou výnimkou bol portrét. Podriaďovalo sa

¹ Ak vravím, že dnešná doba je dobou maliarstva, znamená to, že maliarstvo prebralo v súčasnom estetickom vývine vedenie.

službe *náboženstvu*. Slúžilo mu, a tejto službe sa všetko podriadovalo. Aj prapôvodné prvky maliarstva ako farba a forma sa podriadili tomuto ilustratívne cieľu. Otázka „čo“ sa stala primárnou, otázka „ako“ sekundárnou.

Najvýznamnejšie postavenie zaujal predmet. Mimochoďom, ide o znak celého tohto obdobia, ktoré chcem nazvať prvým veľkým: bola to epocha *závislého maliarstva*, závislého od náboženstva.

Pri tejto epoche sa nebudem dlhšie pristavovať, ale mojou povinnosťou je spomenúť ju, aby som vám v protiklade k modernému umeniu ukázal, ako málo miesta mala maľba *sama pre seba*.

S Masacciom ustúpila byzantská tradícia viac do úzadia, zatiaľ čo do popredia sa dostalo väčšie vedomie prirodzenej skutočnosti. Uchopiť prírodu a zaznamenať ju sa stalo úlohou, ktorá odvtedy zamestnávala maliarsku kultúru po dlhé stáročia.

S týmto vedomím skutočnosti, ktoré pretrváva hlboko do devätnásteho storočia, sa začína druhé veľké obdobie maliarstva. Zostalo literárne, anekdotické a zmenil sa v ňom len predmet – nábožensko-mytologické predstavy nahradila predstava *prírody*. Ešte stále sa síce využívali náboženské a mytologické témy, tie však boli len *zdanlivé*, pretože zásadnou témou sa stala príroda. Cieľom bolo priblížiť sa k prírode. Model znamenal všetko. Strnulé formy a preludy tiel, ktoré uplatňovali primitívi kvôli stvárneniu náboženských citov svojej doby, nahradili ťažké, masívne postavy. Anatómia a perspektíva sa stali všetkým. Len si spomeňme na rozdiel, aký je medzi postavami Giotta alebo Fra Angelica a na druhej strane postavami Raffaelovými a Michelangelovými. Aj u nás sa začalo s presným štúdiom prírody, a to najmä u Huberta a Jana van Eycka, ktorí sa ale ešte rátajú k primitívom.

Postupne však došlo k potlačeniu náboženského vedomia a zbožnosti, ktoré vyjadrovali s toľkou láskou svojimi postavami primitívi. Tie uvoľnili miesto kráse a uvedomovaniu si prírody, realizmu.

Ako prostriedok k tomu prispela aj olejová farba, ktorú používali bratia Van Eyckovci a ako sa tvrdí, vraj ju aj vynášli. Tento prostriedok vytlačil starú fresku, enkaustiku a iné spôsoby, ktoré boli vďaka svojej dôkladnosti a veľkej precíznosti vhodné na nástennú maľbu.

V druhom období sa maľba *navonok* väčšmi osamostatní: oslobodzuje sa už od náboženskej služby (aj vďaka predmetom každodenného života) a prestáva byť doménou steny. Vďaka zdokonaleniu prostriedkov je čoraz obľúbenejšia malá maľba, k čomu prispelo aj maľovanie podľa prírody. Do popredia sa dostáva aj portrétna maľba.

V časoch renesancie znamenalo verné pridržiavanie sa prírody, potlačenie nadzmyslových symbolov, výber predmetov každodenného života v umeleckej oblasti rovnako veľkú revolúciu, akú dnes predstavuje futurizmus či kubiizmus. Ale nemalo to byť také jednoduché. Rembrandt, futurista sedemnásteho storočia, sa nepridal k primitívnemu maliarstvu ani k bojazlivým napodobňovateľom prírody.

Jadrom renesancie bolo vedomie reality. Toto vedomie so sebou prinieslo nové symboly, ktoré však boli založené na prírode a na vede. Da Vinci, Tiziano a Michelangelo, Correggio a Giorgione zvíťazili nad tradíciou.

Skôr však, než maliarske umenie stratilo tento prvok, skôr než sa malo osamostatniť, muselo sa oslobodiť od predmetu.

Nijaké nové umelecké vyjadrenie nevznikne odrazu – jedno umenie vyrastá z druhého. A všetky spolu vytvárajú *jednu* reťaz, ktorá obopína všetky veky a národy. Umenie predstavuje neustále „vznikanie“ a „zanikanie“, ale nikdy nie „bytie“. To preto – a ukazuje nám to samotné umenie –, lebo život je neustále sa meniacou imagináciou. Výtvarné umenie je neustále meniacim sa znázorňovaním tejto imaginácie.

Vplyv renesancie priniesol na sever Rubens. Zo svojej cesty po Taliansku si priniesol skice podľa Michelangelových prác – bola to zmes výtvarného umenia a literatúry –, a on obdivoval to prvé, nie to druhé.

Rubens nesmierne obdivoval anatomickú štruktúru a monumentálnosť Michelangelových postáv. Lásku k to-
muto štýlu preniesol do svojej krajiny a sám tvoril s takým nadšením, ako azda nikto pred ním. Bol to aj tento výnimočný maliar, kto nesmierne zdokonalil umenie portrétu, no zároveň zostal verný náboženským a mytologickým predstavám. Náboženské vedomie z týchto obrazov zmizlo, uvoľnilo však miesto vášnivému citu pre prírodu.

Frans Hals sa ako portrétista, ktorý nemal rovného, úplne odvrátil od náboženskej tradície; nenávidel ilustratívnosť a jeho živlom bola plnosť života, svoje témy nachádzal na ulici a v hostincoch. Všetci poznáme jeho pijanov, opilcov, bláznov a idiotov. Tak zvíťazil nad tradíciou cit pre prirodzenosť. Čo z neho zostalo, bol len *prostriedok*, téma. Ale podstata umenia sa zameriavala na prírodu. Vo všetkých maliarskych školách tej doby vidíme neustále sa približovanie k prirodzenej skutočnosti. V sedemnástom storočí dovedie v Španielsku realistické maliarstvo na určitú výšku Velázquez. Ale Rembrandt zašiel predsa len ešte ďalej, pretože nielen že si vystačil s realizmom svetla a tmy, formy a farby, ale chcel dostať na plátno aj sám seba, svoju vnútornú skutočnosť, svoje zmyslové vnemy. To je *subjektívny* element, vďaka ktorému sa maliarstvo musí stať nezávislé. Najmä diela z Rembrandtovho posledného obdobia už predpovedajú samostatnosť výtvarného umenia, ako sme ju dovedy nepoznali. Štvorjednosť Rembrandtovho umenia pozostáva z nasledujúcich prvkov:

- z prirodzenej skutočnosti,
- z duchovnej skutočnosti,
- zo svetla,
- z farby.

Vďaka vnútornému prvku – duchovnej skutočnosti – sa Rembrandt neustále oslobodzoval od prirodzenej skutočnosti, od predstavy. A čím získavala duchovná realita viac síl a čím väčšími sa dostávala do popredia, a to nielen u Rembrandta,

ale v celom umení od jeho začiatkov, tým viac musela ustúpiť do úzadia prirodzená, zmyslová skutočnosť.

Medzi kopistami prírody, ktorí zobrazovali len zmyslovú skutočnosť, stojí Rembrandt vo svojej dobe pomerne osamotene. Kópia prírody dosiahla vrchol rovnako u Van der Helsta, aby sme spomenulo aspoň jedného z mnohých. Nebudeme sa teda čudovať, že Rembrandtove výtvy ako *Nočná hliadka*, *Židovská nevesta*, *Majstri cechú súkenníckeho*, *Homér* a podobne, v ktorých toho toľko zo seba vydal, nezodpovedajú vkusu verejnosti, vychovanej na vernom napodobňovaní prírody a kladúcej ako požiadavku zreteľné reprodukovanie predmetu až po stupeň fotografického zobrazenia. Ako príklad takejto farebnej fotografie môže poslúžiť *Večera strelcov*. Umelcov duch nezohral pri vzniku tejto maľby nijakú úlohu. Aj keď môže uspokojiť gastronomické povahy, ktoré majú rady pohľad na ľudí sediacich družne okolo stola a užívajúcich si pozemské statky, ako umenie slúžiace duchovnej skutočnosti je táto maľba odsúdená na smrť, pretože neobsahuje nič len prázdny predmet. Skok vpred, ktorý spravil Rembrandt, bol teda enormný. Pre Rembrandta už nebola cieľom maliarstva predstava, ale komponovanie svetla a tmy. Príroda s celým svojím obsahom preňho predstavovala prostriedok, ktorým vyjadroval svoje výtvarné vedomie. V objektoch nachádzal oporný bod pre kompozíciu svetla a tmy, inú hodnotu nemali.

V prvej polovici osemnásteho storočia nedošlo k ničomu, čo by podporilo samostatnosť maliarstva. Naopak, maliarstvo zasiahol úder, ktorý ho vrátil späť do minulosti. Vrátilo sa k ilustratívности a anekdotickosti. Prevalu získal klasicizmus, predovšetkým vo Francúzsku. Azda jediný, v ktorého diele ešte zostali zvyšky výtvarného vedomia, bol Antoine Watteau. V Anglicku sa začína prebúdzat' láska k realizmu. Gainsborough a Reynolds prejavili náklonnosť k Ruysdaelovi a Rembrandtovi. Toto všetko však nebolo určujúce pre pokrok maliarstva ako samostatného umenia. Neskôr v osemnástom storočí nadobudol klasicizmus

veľmi konkrétnu podobu u Davida a Ingesa. Ak Rembrandt zvíťazil nad objektom, u neoklasicistov sa stáva *obsahom umeleckého diela téma*. Maliarstvo stratilo v dôsledku tejto všeobecnej dekadencie estetickú hodnotu. Opäť nadobudlo prakticko-ilustratívny ráz. Musíme čakať do konca devätnásteho storočia, kým opäť nespraví určitý pokrok ako samostatné výtvarné umenie. Muž, ktorý pripravil tretie a najväčšie obdobie, bol Francisco Goya. Je najväčšou a najsilnejšou osobnosťou začiatku devätnásteho storočia. V jeho posledných dielach sú dokonca prítomné prvky, ktoré nachádzame neskôr v prácach impresionistov a expresionistov, u nich sú už ale usporiadané.

Vďaka tomuto Španielovi bolo možné napraviť nedostatky z osemnásteho storočia. Čo však muselo pre maliarstvo priniesť významný posun vpred, to bola *Francúzska revolúcia*. Tá ovplyvnila maliarstvo nielen ako historická udalosť. Je, mimochodom, pozoruhodné, že všetky veľké hnutia v oblasti umenia kráčali ruka v ruke s veľkými historickými udalosťami.

Francúzska revolúcia spôsobila, že sa maliarstvo začalo rozvíjať na nových základoch. Nový ideál si hľadal nové symboly a našiel ich v romantizme. Klasicisti, školy Davida a Ingesa, bojovali proti ideálom vzráhajúceho sa romantizmu. Najprominentnejším stúpencom romantizmu bol Eugène Delacroix. Géricault mu v tomto smere predchádzal. Ale ten prvý, hoci bol presiaknutý literárnymi intenciami, prejavil veľkú citlivosť voči kompozičnému rozdeleniu plochy. So vzrastajúcou láskou k prírode strácala v maliarstve čoraz viac na význame téma. S Courbetom vznikol vo Francúzsku naturalizmus a veľmi rýchlo sa objavuje skupina maliarov, ktorí sa vrhnú do plnosti života: Barbizonská skupina.

Túto skupinu, známu pod názvom Barbizonská škola, tvorili Courbet, Rousseau, Diaz, Millet, Jacques, Corot, Dupré, Daubigny a ďalší. Mohli by sme k nim prirátat aj Daumiera, určite jedného z najvýznamnejších predstaviteľov nového ducha.

Táto skupina tvorí prechod od romantizmu k impresionizmu: je to škola svetla a vzduchu, ktorú veľmi dobre poznáte pod označením umenie plenéru. Maliari Barbizonskej školy pripravovali cestu, ktorou malo neskôr vykročiť umenie budúcnosti, abstraktné umenie. Ale ešte predtým musela prejsť veľkou zmenou forma umeleckého diela.

Hoci boli všetci maliari Barbizonskej skupiny viac či menej nakazení romantizmom, predsa len hľadali prirodzenosť a ľudskosť, teda to, čo je všeobecné. Už nemaľovali podľa predpisov alebo nejakej inej školy, ale každý tvoril podľa svojho osobného psychického vnímania.

Honoré Daumier je najprominentnejším umelcom, stesňujúcim formu a ducha svojej doby. Je skutočne spomedzi *všetkých* tým umelcom, ktorý doviedol rembrandtovský princíp do najkrajnejších dôsledkov. Ak bol pre Rembrandta objekt podobou svetla, pre Daumiera je podobou ducha. Honoré Daumier je takto najväčším priekopníkom samostatnej abstraktnej maľby. Je bezprostredným predchodcom Kandinského.

Daumier poznal prírodné formy a preto s nimi vedel zaobchádzať... a negovať ich. Ešte však nenastal čas, aby ich celkom hodil cez palubu. Tým sa výrazne dostala do popredia subjektivita. Romantická póza pomaly vymizla. Maliari Barbizonskej školy sa usilovali, aby vyjadrili život svojej doby. Teatrálny postoj klasických postáv nahradili prirodzeným postojom sedliaka na vidieku a Davidove klasické nosy tupými sedliackymi nosmi. Sentimentalitu nahradil skutočným ľudským citom.

David bol vo fraku, *Millet* v drevákoch.

To pomerne jasne vyjadruje umelecké cítenie osemnásteho storočia v protiklade k umeleckému cíteniu devätnásteho storočia.

Skôr než prejdem k novej fáze maliarstva, musím sa ešte pristaviť pri jave, ktorý sa objavuje aj dnes. Samozrejme, že v parížskom „Salóne“, kde tak ako inde vládol diktát klasicizmu, museli diela Barbizonskej školy, preniknuté dychom života, vzbudzovať veľké pobavenie. Zjavenie sa týchto

maliarov a ich diel môžem porovnať viac-menej so zjavením sa zdravého sedliaka v drevákoch a raziaceho hnojom, senom a slnkom, vo vyberanej spoločnosti pánov vo frakoch a dám s dekoltami a umelými účesmi, rozvoniavajúcimi parfumom a *poudre de riz*. Umelecké diela maliarov Barbizonskej školy, ktorí hľadali inšpiráciu v plnosti života a v dielach Holanďanov prekvitajúceho sedemnásteho storočia, vyhнали zo „Salónu“ ako nejakú nákazlivú choroboplodnú látku.

A nejednému odvážnemu maliarovi ako Milletovi, Courbetovi či Rousseauovi čoskoro vrátili jeho diela späť do ateliéru – s tým pre umelca hrozným písmenom „R“ (refusé – odmietnuté) na obale. Vďaka holandskému maliarovi Ariemu Schefferovi, ktorý bol síce príslušníkom romantickej školy, vznikol „Salon des Refusés“, kde sa vystavovali diela odmietnutých maliarov. Návštevnosť týchto výstav bola obrovská. Po strnulom klasicizme pôsobili tieto výstavy ako úžasný kúpeľ vo voľnej prírode.

Druhým veľkým momentom, ku ktorému teraz prejdeme a ktorý mal veľký vplyv na ďalšiu maliarsku kultúru, je objavenie sa *impresionizmu*. Impresionizmus siaha oveľa ďalej než naznačuje samotné slovo. Nejde tu len o reprodukovanie *dojmov*, pretože impresionizmus znamená lásku k svetlu a vzduchu, uvedomelú citlivosť pre pomer línií a tónov a *očistenie výtvarných prostriedkov*.

Odstránilo sa všetko, čo páchlo zatuchlinou. Z palety sa odstránili všetky mútne a podozrivé farby, všetky odtiene hnedej a čiernej. Objekt sa zmenil na tón, celá príroda sa zmenila na rad tónov. Zelené jablko na červenom obruse nemalo pre impresionistu iný význam než zelená na červenom. Výtvarný, resp. stvárňujúci prvok takto potlačil literárnu tradíciu.

Objekt *o sebe*, téma, pozvoľna ustupuje do úzadia. Maľovanie sa stáva umením ako *maľovanie* a celá príroda sa pre impresionistu stáva informáciou o pomeroch jednotlivých tónov. Jeho cieľom je tomuto priblížiť maliarstvo. Otázka „ako“ sa stáva všetkým. Otázka „čo“ je vedľajšia. Alebo skôr: otázka „čo“ sa mení na otázku „ako“.

Maľba sa stala sumou vizuálnych hodnôt tónov a du-cha, stala sa subjektívnosťou, vyjadrovala sa týmto maliarstvom, založeným na pomeroch tónov. „Maľovať podľa prírody neznamená pre impresionistu maľovať niečo konkrétne, ale realizovať pocit,“ hovorí Cézanne.

Ani tento impresionizmus, ktorý zohráva takú veľkú úlohu v celom vývine maliarskeho umenia, sa samozrejme neobjavil len tak. Dá sa odvodiť z vrcholného holandského maliarstva: z Halsu, Rembrandta, Rubensa, Vermeera, Pietera van Hooga a Ruysdaela, aby sa potom cez Anglicko (Bonnington, Constable) dostal do Francúzska (Delacroix, Courbet a ďalší) a napokon aby dosiahol zrelosť u francúzskeho maliara Edouarda Maneta, najprominentnejšieho a najsilnejšieho predstaviteľa *impresionizmu*.

Priamy zárodok jeho maliarskeho umenia sa nachádzal už v silných farebných kontrastoch malieb Eugèna Delacroixa. Ale všetko, čo bolo mútne alebo póza, všetko to, čo zostalo u Delacroixa z klasicizmu, Edouard Manet odstránil. Dielo *Raňajky v tráve* vzbudilo pobavenie, ale vo svojej podstate to bola rýdza impresionistická maľba.

Toto bol zdroj impresionizmu. Oveľa neskôr si tento spôsob maľovania nájde stúpcov aj v Holandsku. Sú to bratia Marisovci, Israël, Mauve a ďalší, ktorí ho priniesli do Holandska. Táto impresionistická škola slávila triumf, a okamžite podľa nej začali usilovne maľovať aj jej voľakedajší protivníci, a to tak v Holandsku ako aj v Nemecku a inde.

Nezostalo však pri impresionizme. Impresionizmus predstavoval len úvodnú bitku samotného maliarstva. Veľký útok, ktorého cieľom by bolo oslobodenie celého maliarstva od prírody a jeho ukotvenie ako samostatného výtvarného umenia, mal ešte len prísť.

Tento útok sa začal s *neoimpresionizmom*, ktorý môžeme menovať jedným dychom s *luminizmom*. Tento neoimpresionizmus či luminizmus sa zrodil na pahorkoch Provensálska tvárou v tvár slnku. Maliari stúpali čoraz vyššie... a museli dospieť k abstrakcii. Neoimpresionizmus bol ešte stále viazaný na prírodu a predovšetkým na svetlo. Datuje sa

poslednou štvrtinou devätnásteho storočia, vzniká vo Francúzsku a tam nachádza svojich najsilnejších predstaviteľov v Seuratovi, Signacovi a Claudovi Monetovi. Ako postavy, ktoré reprezentujú prechod od impresionizmu k neoimpresionizmu, tu spomeniem Pissarra a Sisleya.

Neoimpresionizmus zároveň prináša fyziologicko-chemické očistenie výtvarných prostriedkov. Posolstvom bolo svetlo, ktorému sa prispôsobovala paleta. Od neoimpresionistov pochádza spektrálna analýza. Na palette sa objavujú len farby, ktoré sú súčasťou farebného spektra. Bežnou sa stáva práca založená na dopĺňaní. Aby neoimpresionistickí maliari dodali maľbe silný prírodný výraz, ukladajú vedľa seba farby bez toho, aby ich vzájomne premiešavali. Odtiaľto pochádza metóda bodiek: pointilizmus.

Príroda sa ako téma stáva *silou*, ktorou sa umelec usiluje vytvoriť prostredníctvom maľby súlad. Hodnota predstavy sa stáva ešte podružnejšou než u impresionistov.

Tento luminizmus dosahuje vrchol u dvoch umelcov, jedného Holanďana a jedného Francúza: u Vincenta van Gogha a Paula Cézanna.

Prvý postavil neoimpresionizmus do služieb emócií. Maľovanie preňho znamenalo zaznamenávanie emocionálnej informácie prostredníctvom farby a formy. V tomto spočívala budúcnosť expresionistického maliarstva, ako ho zažívame do dnešných dní. Objekt mu fakticky stál v ceste, bol niečím, čo do maliarstva nepatrí, ale zostal v ňom v dôsledku stáročnej tradície. Vidíme to zreteľne na jeho maľbách. Bez tejto prekážky dosiahol Van Gogh výraz, ktorý hľadal. Avšak nepodarilo sa mu zničiť formy – naopak, formy zabili jeho.

O Van Goghovi môžeme povedať, že umrel na „maliarstvo“.

Výtvarné vedomie dosiahlo u Cézanna taký vrchol, aký nenájdeme v dejinách umenia nikde inde. Van Gogh mal v sebe ešte príliš veľa „literatúry“, aby si uvedomil maliarsku hodnotu *plochy*. A dobytie plochy predstavovalo jednu z prvých požiadaviek čistého maliarstva. Boli to kubisti

vychádzajúci zo Cézanna, ktorí dobyli plochu. K tomu sa o chvíľu vrátim.

Samozrejme, že tento vývin nenapredoval krok za krokom tak ako to tu opisujem. Objavovali sa aj reakcie. Niektorí si kládli otázku, či sa umenie príliš nepribližuje k vede. Iní tvrdili, že umenie a veda musia vytvoriť jednotu. Ďalší sa zas spytovali, kde zostal cit alebo emócia.

Z týchto protipohybov, ktoré sa usilovali narušiť impresionizmus, spomeniem *symbolizmus*, ktorého predstaviteľom je vo Francúzsku Odilion Redon a v Holandsku Toorop a Thorn Prikker.

Na bojisku umenia zaznievali jeden cez druhé rozličné pokriky: *naspäť k obrazu; späť k prírode; späť k citu* a podobne.

Van Gogh a Cézanne boli pre ďalší vývin maliarstva najvýznamnejší. Udržali pohromade prvky, ktoré sú pre samostatný umelecký výraz nepostrádateľné: cit a techniku.

U Van Gogha bol prítomný zárodok vedúci k protipohybu voči impresionizmu, ktorý sa neskôr ustálil ako expresionizmus. „Výraz“ sa stal základným tónom jeho diela. Expresia sa mu stala všetkým.

Protipohyb voči impresionizmu, ktorý je u Van Gogha v *príčinnom* vzťahu, je expresionizmus. U Cézanna bol prítomný zárodok úplnej dezorganizácie rozdelenia plochy až po zničenie perspektivistickej maľby, po čistý prístup k výtvarným prostriedkom a napokon k znehybneniu foriem, slovom: k matematickému maliarstvu. Cézanne zaviedol do maliarskeho umenia matematický temperament. Teda globálne povedané, obnovil maľbu. Van Gogh a Cézanne tvoria spoločne prechod od prirodzenej k abstraktnej maľbe a to vďaka tomu, že dosiahli *maximálnu možnosť vyjadrenia duchovnosti vizuálnosťou*.

Ak by sme išli ešte o krok ďalej, znamenalo to zničenie všetkých prvkov, ktoré po stáročia držali pohromade perspektivistickú maľbu.

Maliarstvo hľadalo svoj cieľ v rozličných oblastiach. V časoch silného náboženského vedomia znázorňovalo toto

vedomie. V časoch sociálnej zmeny stelesňovalo nové ideály. Po celý čas takto viedlo existenciu parazita.

Maliarstvo nových čias je však odkázané *samo na seba*, musí sa uisťovať o vlastnom jestvovaní nie prostredníctvom literatúry, prírody alebo alegórie, ale prostredníctvom *stvárajúceho prostriedku*, pretože *pokiaľ umenie vo svojich výrazových prostriedkoch nevlastní schopnosť premeny vnútornej skutočnosti, napríklad pohnutia, na realitu, ktorá je vnímateľná navonok, potom to znamená, že nie je samostatné a nie je umením, pretože umenie musí byť samostatné.*

Hudba, ktorá sa považuje za najvyššie vyjadrenie emócií, mala pred výtvarným umením v otázkach spôsobu vyjadrenia veľký náskok. V hudbe ide o to, aby sa životom vzbudená emócia zmenila priamo na tóny. Hudba sa neusiluje o napodobňovanie prírodných obrazov, zvukov alebo čohokoľvek podobného. Ak takéto niečo robí – viem, že taká hudba jestvuje –, potom je vždy *nečistá, to znamená, že nie je čisto duchovná*. Nuž, treba sa čudovať, že aj maliarstvo chce konečne zhodiť toto jarmo prírody, alebo ako som kedysi napísal, „konečne chce odhodiť barly a túži kráčať samo“?

Viem, takáto samostatná chôdza je nebezpečná, prírodu treba niečím nahradiť a my čoskoro uvidíme, čím.

Predbežne chceme zistiť, ako sa to maliarstvu podarilo. Prostriedok mu k tomu poskytla samotná príroda. Je to fakt, ja sám som vďaka dlhoročnej práci zakúsil, že ten, kto dlho a pozorne sleduje prírodu a pristihuje ju v jej premenlivosti, nakoniec dospeje k štýlu.

Príroda sa nakoniec stane *pojmom a pojem* je štýl.

Vysvetlím vám to. Keď nakreslím srdce,



vtedy každý vie, že táto kresba predstavuje srdce; podľa *prírody* to však srdce nie je, nikto by totiž nepripustil, že táto symetrická forma je naozaj srdce, alebo aspoň jeho zobrazenie. Napriek tomu ju každý, dokonca aj dieťa, ako srdce *pochopí*.

Nie je to srdce podľa *prírody*, je to srdce podľa *pojmu*.

Je to *pojem* srdca. Je to štýl srdca. Mohol by som povedať, že je to umenie skutočného srdca. Takýchto foriem je viac. Celá príroda je taká.

Aby som vám to dokázal, vrátim sa, ako som sľúbil, k francúzskemu maliarovi Paulovi Cézannovi. Tento maliar dôkladne študoval prírodu. Nakoniec vo svojej starobe dospel k objavu, že všetky prírodné formy možno odvodiť z piatich základných geometrických foriem:

- z kocky,
- z gule,
- z rovnobežnostenu,
- z kužeľu,
- z pyramídy.

Môžeme si všimnúť zvláštnu vec: na plotoch a múroch deti niekedy inštinktívne reprodujú správne chápanie foriem, abstraktnú formu toho, čo vnímajú. To preto, lebo ich cit pre formu je ešte neskazený, je čistý a jednoduchý, ešte nie je naskazený školami a akadémiami, kde sa im nanucuje forma, čo nemá nič spoločné s inštinktívnou abstraktnou formou, ktorú vnímajú. Pre moderného umelca platí to, čo povedal Kristus: buďte ako dieťa a dostanete sa do kráľovstva nebeského.

Z tohto odvodzovania od geometrických foriem sa zrodil *kubizmus*.

Názov kubizmus použili po prvý raz posmešne jeho protivníci. Mimochodom, takmer všetky pomenovania veľkých maliarskych hnutí vznikli týmto spôsobom. Konzervatívci posmešne pomenovali aj moderných impresionistov, neoimpresionistov a pointilistov.

Nejde ani o to, kto bol historicky prvým kubistom. Podľa Guillauma Apollinaira je to francúzsky maliar Dérain, podľa iných španielsky maliar Picasso. O ňom sa rozpráva, že svoje modely začal stereometricky stvárňovať pod vplyvom polynézskych plastik. Týmto spôsobom oddelil *umeleckú* formu od *prírodzenej* a obraz zbavil prírodnej ilúzie. Perspektívu, ten „mizerný trik očného klamu“, ako ju

nazývajú moderní Francúzi, zničil už dávno; pred ním to mimochodom spravil už francúzsky maliar Henri Matisse. (V Japonsku sa už v štrnástom storočí vyhýbal perspektíve Korehisa, predstaviteľ národnej školy Tosa.)

Literatúra o kubizme rozlišuje tri rozličné druhy kubizmov:

1. fyzický alebo prirodzený kubizmus,
2. orfický kubizmus,
3. intuítny kubizmus.

Prirodzený alebo *fyzický* kubizmus reprezentujú Déraïne, Braque, Delaunay a ďalší; obsahuje vizuálne prvky vnímania, je viazaný na objekt. Toto umenie možno nazvať rytmičným maliarstvom.

Orfický kubizmus prijíma objekty len pocitovo a konštruje objektívne formy podľa nadprirodzenej predstavivosti, to znamená, že ich prebásňuje, *zduchovňuje* ich.

Intuítny kubizmus reprodukuje objekty len ako abstraktné vzťahy. Kubizmus znamená: vyjadriť v maliarstve matematický *poriadok* a *vzťahy miery, váhy* a *obsahu*. Platí to predovšetkým pre fyzický kubizmus.

Kubizmus chce zároveň nahradiť prírodu pochopením, pojmom veci; usiluje sa o zničenie predmetov, pokiaľ sú opticky vnímateľné naturalistickým spôsobom.

Chce vyťažiť z vecí rytmus, ktorý sa v nich skrýva. To chce predovšetkým orfický kubizmus.

Prostredníctvom kubizmu sa maľba stáva podobenstvom vzťahov a pomerov. Kolorit sa dostáva do úzadia. V kubizme išlo väčšmi o nové nazeranie na formy alebo presnejšie, išlo o radikálne zničenie prírodnej ilúzie. Z kubizmu sa vyvinulo ďalšie hnutie, *futurizmus*. Táto skupina talianskych maliarov sa usiluje reagovať na kubizmus, hoci sama v ňom uviazla. Takisto sa futuristi usilujú stvárniť mnohorakosť a mnohostrannosť objektu v priestore a v čase. A rovnako predmet v pohybe. Chceli to dosiahnuť nielen na základe vizuálneho, ale predovšetkým zmyslového vnemu.