

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

LUCIE KVĚCHOVÁ

V. ročník – prezenční studium

Obor: Učitelství výtvarné výchovy pro střední školy a základní umělecké školy

**INSTALACE A OBJEKT VE VEŘEJNÉM PROSTORU
V ČESKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ
Diplomová práce**

Vedoucí práce: Mgr. David Medek

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně za použití uvedené literatury.

V Olomouci dne 1. 4. 2009

Podpis

Děkuji Mgr. Davidovi Medkovi za trpělivé a ochotné vedení mé práce, odborné rady a podporu. Děkuji rodině, přátelům a Bohu – bez jejich opory by nebylo nic.

Obsah:

| | |
|--|----|
| Úvod | 7 |
| I. TEORETICKÁ ČÁST | |
| 1. Instalace jako svébytná forma umění | 8 |
| 2. Fenomén jménem „Public Art“..... | 12 |
| 3. První vlaštovky veřejného umění „v kleci“..... | 15 |
| 4. Instalace u nás jako svoboda v nesvobodě - „generace malostranských dvorků“..... | 21 |
| 5. Umění ve veřejném prostoru u nás po roce 1989 Současní tvůrci a situace..... | 30 |
| II. PRAKTICKÁ ČÁST | |
| <i>Více světla</i> – prostorová instalace v bývalé sladovně na Nové ulici v Olomouci..... | 36 |
| III. PEDAGOGICKÁ ČÁST | |
| <i>Demonstrace místa – burcování představitivosti</i> – projekt pro skupinu žáků..... | 38 |
| Závěr..... | 40 |
| Seznam vyobrazení..... | 41 |
| Seznam použité literatury..... | 42 |
| Seznam internetových zdrojů..... | 43 |

Úvod

První kroky k tomu, aby umění opustilo mantinely čtyř galerijních stěn byly podniknuty už před více než půl stoletím, ale stále nově se před námi otevírá otázka, zda skutečnost, že umělecké projevy expandují do běžného, každodenního života, může usnadnit naši orientace v nich a umožní proniknutí do světa současného umění. Svou prací bych ráda alespoň částečně nasměrovala sebe i čtenáře k jejímu zodpovězení.

Poněvadž právě instalace a objekt jakožto formy uměleckého projevu vykrytalizovaly z potřeby osvobodit umění z muzejní vitríny, zabývám se v úvodu teoretické části jejich historií a vymezením ve světovém kontextu. Navazující kapitolu o vzniku umění ve veřejném prostoru (s kořeny v USA a následně v Evropě) uvádím jako možnost srovnání, jakým způsobem se tento fenomén prosazoval v zahraničí (potažmo tam, kde byla možnost svobodného vyjádření) a z jakých podmínek vyplynul u nás.

České výtvarné scéně se v zaměření na volné umění ve veřejném prostoru věnuji v následujících kapitolách. Přednostně právě na instalaci a objekt, nicméně v poslední kapitole nemohu opomenout fakt, že dnešní situace v umění stírá rozdíly a hranice mezi jednotlivými formami a přístupy a zaujímá mnoho různých rovin. Zdůrazňuji tvorbu těch autorů, které považuji za přední v této oblasti a jejichž projekty zaujaly mě osobně. Záměrně vypouštím téma street artu (tedy graffiti a jemu příbuzných forem projevu), neboť příliš nezapadá do mého konceptu a jeho zpracování by vydalo na samostatnou práci.

Uvědomuji si, že v dnešní době, kdy je člověk ze všech stran obklopen vizuálními podněty, které se mu podbízejí, lákají ho a hlavně postupně otupují, je těžké vyburcovat jeho pozornost a představitivost něčím „jiným“, opravdu sdělovacím. Přesto se i v praktické části diplomové práce o to pokusím v prostorové instalaci na periferii Olomouce a stejnou problematikou se budu zabývat i v části pedagogického návrhem projektu pro skupinu žáků.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. Instalace jako svébytná forma umění

Pojem instalace ve vztahu k umění byl vždy chápán jako prezentace hotových uměleckých děl, jejich sestavení a umístění ve výstavním prostoru. Vnímání tohoto pojmu v uměleckohistorickém rámci se však rozšiřuje s nástupem 70.let, kdy se „instalace“ vymezuje a do jisté míry definuje jako svébytná forma uměleckého vyjádření. Co tedy dnes pod tímto termínem můžeme rozumět a kde má umění instalace počátky?

Historie umění instalace

Prehistorii instalace můžeme spatřovat už v antických a pozdějších (především manýristických a barokních) komplikovaných scénických realizacích, jež byly součástí nejrozmanitějších náboženských i světských slavností.

Romantický hudební skladatel Richard Wagner vyslovil a realizoval myšlenku tzv. „Gesamtkunstwerk“, tedy „všeuměleckého díla“. V jeho případě usiloval o vytvoření uměleckého zážitku (konkrétně opery), který v sobě bude zahrnovat a spojovat vnímání hudby, tance, divadla i výtvarného umění ve scénografii. Ideu „Gesamtkunstwerk“ coby komponovaného prostorového celku pak převzali zakladatelé Bauhausu. Tato syntéza se ve 20. století objevila v zájmu hnutí dada a jejich divadelních vystoupeních. Konkrétním předchůdcem instalací jsou dadaistické skrumáže objektů, z nichž největšího vřelosti i rozměrů dosáhla patrně tzv. *Merzbau (okolo 1933)* Kurta Schwitterse (1887-1948), zničená během 2. světové války. Jednalo se o postupně nabývací asambláž uvnitř Schwittersova domu v Hannoveru, která prorůstala několik místností a přetvářela celý prostor v jakousi grottu – jednotlivé nalezené objekty, kusy lepenky, prken a starého nábytku Schwitters připevňoval k sobě a celou strukturu sjednocoval bílým nátěrem.

Vznik umění instalace v současném slova smyslu souvisí úzce s vývojem akčního umění a land artu. Allan Kaprow (1927) vytvářel v 50. letech „environmenty“ (prostředí), které fungovaly jako kulisy pro jeho happeningy, ale mohly stejně tak být chápány jako svébytné dílo. Významnou roli ve vývoji

instalačního umění sehrál minimalismus a konceptualismus. Jednoduché trojrozměrné objekty se podobaly strukturám, vzdaly se sochařského podstavce a skrze své často značné rozměry někdy samy vytvářely prostor. Minimalistický objekt se proměňoval v různých časových a světelných podmínkách, měnil se s úhlem divákova pohledu. Nakonec byl objekt nahrazen místem samotným; ve středu zájmu stál najednou samotný charakter prostoru, ať už městského exteriéru či vnitřku galerie. Byl to minimalismus, u něž nemusel být divák pouze vně, ale mohl do něj i vstoupit. Příkladem tohoto přístupu je projekt Michaela Ashera v galerii Pomona Art Gallery v Claremontu (1970)* nebo *Instalace ve fluoreskujícím světle* (1974) Dana Flavina (1933-1996).

Velké obliby se instalace z nejrůznějších materiálů dočkaly v rámci hnutí Arte Povera. v díle Maria Merze (*1925) a Janise Kounelise (*1936).

Filosofie a prostředky umění instalace

Jak je z uvedeného průřezu patrné, od 50. let se v silné návaznosti na sociálně-politickou situaci na umělecké scéně objevují tendence, které převracejí radikálním způsobem do té doby platná kritéria uměleckého díla a jeho vnímání. Je to vývojový zlom – ukončuje moderní idealismus a utopii a načíná postmodernu. „...*Pollock nás opustil v bodě, kdy se musíme zabývat, nebo být dokonce oslněni prostorem a předměty našeho každodenního života, buďto našimi těly, oblečením, pokoji, anebo, pokud je to nutné, rozlehlostí 42. ulice. Nespokojeni s tím, jak malba podněcuje naše ostatní smysly, zapojíme specifické kvality zraku, zvuku, pohybu, lidí, pachu, hmatu. Každodenní předměty jsou materiály nového umění: barvy, židle, jídlo, elektrická a neonová světla, kouř, voda, staré ponožky, pes, filmy a tisíce jiných věcí, které budou objevovány současnou generací umělců. Nejenže nám tyto neohrožení tvůrci ukážou – jakoby poprvé- svět, který jsme kolem sebe vždy měli, ale ignorovali, ale oni objeví úplně neslýchané – happeningy a události nalezené v odhozených plechovkách, policejních záznamech, hotelových halách, viděné ve výkladních skříních obchodů a na ulicích a pociťované ve snech a hrozných*

* Asher vložil do interiéru galerie falešný strop a řadu příček, které naprosto znejistily a demaskovaly celý prostor kulturní instituce. Dveře galerie naprosto odstranil a celý objekt byl po 24 hodin přístupný.

nehodách. Vůně drcených jahod, dopis od přítele anebo billboard na Drano; tři zaklepání na dveře, zaškrábání, vzdech anebo donekonečna přednášející hlas, oslepující staccatto, záblesk, cylindr, to vše se stane materiálem pro toto nové, konkrétní umění.“ (A. Kaprow) ¹⁾

Cílem tvorby už není autonomní artefakt umístěný „k uctívání“ v muzeu, ale aktivace a osvobození vnímání uměleckého počínu, obnovení ztraceného partnerství s přírodou a vlastním tělem, provokace a vtažení diváka do uměleckého díla. *„Umělecké dílo se stalo součástí širokého kulturního kontextu nebo naopak, kontext se stal součástí uměleckého díla. Dílo začalo být čteno jako soubor znaků, odkazujících k prostředí, v němž umělec žije, spíše než k umělcovu egu. Sociální, ekonomické, politické, ekologické a mnohé jiné, prostředí vytvářející struktury se odrážely v uměleckém díle. Vnějšímu světu bylo dovoleno vstoupit do umění. Autonomie umění byla otřesena a ve své muzeem konzervované podobě se ukázala být fikcí.“ ²⁾* Umění instalace má tedy své přímé předchůdce v ready made, koláži, happeningu a minimalismu a dovršuje tak avantgardní vývoj umění. Zároveň je počátkem nové etapy umělecké tvorby, která za svou osnovu pojímá mezilidskou komunikaci a komunikaci vůbec.

S tím souvisí i skutečnost, že první instalace se sice ještě odehrávaly v galerijním prostoru, ale záhy začaly expandovat i mimo mantinely bílých výstavních panelů, do otevřené krajiny, do neužívaných industriálních či sakrálních prostor, do rušných ulic, na veřejná místa. Místo tak vytváří neoddelitelný kontext – historický, sociální, politický, ekologický. Díla, která zde vzniknou, se bez zásahů nemohou přemístit, jsou jedinečná a neopakovatelná. Intermedialita a kontext místa se pak stává prioritní charakteristikou instalací. Pro umění instalace se v USA užívá termín „site specific art“ – umění určené pro specifické místo. Sochy, objekty, nebo prostě zásahy do přírody se spojovaly se svým prostředím a stávaly se jeho součástí. Některé umělecké projevy začaly v souladu s přírodou počítat s tím, že jejich trvání nebude neomezené; naopak bude ohraničeno a limitováno ročním obdobím či změnou

¹⁾ Foster, Hal: *Umění po roce 1900.*, Praha 2007, s. 450

²⁾ Pachmanová, Martina: „Současnost a genius loci“ in: *sborník příspěvků konference Otázky prezentace, interpretace a instalací současného výtvarného umění. Státní galerie ve Zlíně, 1996, s. 30*

počasí, větrem, deštěm... Jiné, založeny na momentálním účinku a síle zážitku, se přiblížily divadlu. Po takovémto umění zůstane divákovi či posluchači jen dojem nebo pouhý záznam (písemný, fotografický či audiovizuální dokument). Instalace využívá různé materiály a jiná média (od klasických prostředků jako je malba či sochařský objekt až k novým médiím – videoprojekci, internetu, zvuku) k vytváření a přetváření prostoru.

Ruský umělec Ilja Kabakov (*1933) rozděluje instalace do těchto typů: 1) malá – založená na kombinaci jen několika objektů; 2) instalace zabírající větší část daného prostoru (zeď, kus podlahy) a 3) tzv. „totální instalace“, jíž byl Kabakov sám vášnivým tvůrcem. V této instalaci je divák ne vně, naopak je absolutně vtažen do nitra díla a stává se jeho součástí. Kabakov popisuje výstavní prostor totální instalace takto: *„naprosto přeplněn a přetížen, jako nějaký gigantický obchod, kde pro přemíru věcí nelze téměř nic rozeznat“.*³⁾

(Nemáme někdy pocit takové „totální instalace“ z aktuální situace v konzumní společnosti?)

V současné době je umění instalace stále jedním z hlavních „žánrů“ a mantinely tohoto pojmu se stále rozšiřují. V určitém smyslu může dnes být instalací dokonale ztvárněná socha či objekt zasazený do kontextu místa, kde se nachází, stejně jako hromádka cukru vysypaná umělcem na chodník. Některé projekty nám svou originalitou a svébytností vyrazí dech, jiných si pro jejich vágnost ani nepovšimneme. Termín instalace je nyní více obecným než specifickým pojmem.

³⁾ Kabakov, Ilja: „Totální instalace“, in: *Výtvarné umění*, 1994, č.4, s. 23

2. Fenomén jménem „public art“

V širokém slova smyslu pojem „public art“- v českém překladu „veřejné umění“ či spíše (abychom předešli nechtěným negativním asociacím slova ‘veřejné’ s odkazem na dobu totalitního režimu u nás) „umění ve veřejném prostoru“- zahrnuje veškerá umělecká díla umístěná na veřejnosti běžně užívaných místech – na ulicích, náměstích, v nákupních a úředních centrech, v prostorách hromadné dopravy, v areálech továren. „*Umělecké dílo mělo v rámci veřejných prostranství odedávna svoje významné místo z důvodů estetických, urbanistických, ideologických, reprezentativních i jiných*“.¹⁾ Zažitou formou umění ve veřejném prostoru je např. pomník.

Kořeny „public art“ jako fenoménu v USA

Koncem 60. let se v USA začala projevovat tendence bezprostředně propojit uměleckou sféru a sféru široké veřejnosti, vyvést umění z jeho izolovanosti a otevřít jej nejen pro zainteresované návštěvníky galerií a muzeí. První místo v těchto pokusech zastávalo Chicago. Kořeny umění ve veřejném prostoru zde vytvořilo hnutí nástěnných maleb silné především v politizovaných 60. letech s jeho protesty proti válce ve Vietnamu a vznikem hnutí za občanská práva a práva žen. V roce 1967 členové Organizace černé americké kultury namalovali pod vedením Williama Walkera *Zed' respektu* (dnes zničená). Chtěli tak povzbudit sebevědomí a pocit rasové hrdosti v černošské komunitě, která musela čelit narůstajícím společenským problémům, skrze obrazy černošských vůdců a úspěchů hnutí. *Zed' respektu* realizovaná zcela bez vnější podpory, jen z prostředků samotných umělců, odstartovala řetězovou reakci projektů nástěnných maleb nejen v Chicagu, ale i v jiných městech. Přímo napojena na tyto kořeny nyní v Chicagu působí skupina The Chicago Public Art Group spolupracující s mnoha veřejnými a soukromými subjekty.

V 60. letech byla vytvořena řada vládních programů (např. Art in Architecture, Art in Public Places, Percent for Art), které měly za cíl definovat a podpořit

¹⁾ Kotalík, Jiří T.: „Umění a veřejný prostor Prahy“ in: katalog výstavy *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. SCSU Praha, 1997, s. 15

umění ve veřejném prostoru, vytvořit přirozené partnerství mezi umělci, architekty, urbanisty, vládou a veřejností. Umění mělo jednak kultivovat městské prostředí a jednak měla být posílána jistá osvěta Američanů v oblasti moderního umění. Takto vznikl například i *Pálkový sloup* (1977) Claese Oldenburga (*1929) v centru Chicaga., který byl přijat velmi otevřeně a vřele.

Projekty se však ze strany veřejnosti nevyhnuly i silně odmítavým reakcím. Nutně se totiž musely otevřít otázky, do jaké míry se slučuje invence umělce s očekáváním veřejnosti, kdy je ještě umění svobodné a kdo je skutečným „vlastníkem“ uměleckých děl ve veřejném prostoru. Ty rozpoutalo umístění díla Richarda Serry (*1939) *Nakloněný oblouk* před budovu Federal Complex na dolním Manhattanu v roce 1981. Po osmi letech diskusí a peticí byl na nátlak veřejnosti odstraněn.

Stále ještě ale v ambiciózních amerických městech vyrůstají ambiciózní stavby, kolem kterých vznikají neméně ambiciózní veřejná prostranství, jež potřebují adekvátní sochařskou výzdobu. Z dalších amerických autorů, kteří se systematicky věnovali či věnují tvorbě objektů pro konkrétní veřejná prostranství budu jmenovat alespoň Alberta Palley (*1944), Charlese Ginnevera (*1931), či Fletchera Bentona (*1931).

„Public art“ v Evropě

Díla určená pro veřejná prostranství se v posledních desetiletích stále běžněji objevují i v mnoha evropských městech. Už snad až příliš proslulými se staly „obalovací“ projekty dvojice Christa a Jeanne-Claude (*1935), ale popřít jejich výrazné místo v dějinách evropské postmoderny určitě nelze. Připomenu jen jednu z jejich prvních veřejných prací a to *Železnou oponu* (1962), kterou reagovali na v té době nedávnou událost postavení berlínské zdi. Ulici Visconti v Paříži zahradili přes noc bariérou 240 barevných barelů na naftu a vytvořili krom vizuálně působivé kompozice silné gesto politické výpovědi.

V roce 1997 se v německém Münsteru konala výstava *Sochařské projekty*, přímo zaměřená na díla pro veřejný prostor. Kolem sedmdesáti umělců z celého světa mělo proměnit město v sochařský park.

Výrazně vniklo umění do veřejného prostoru ve Velké Británii zásluhou skupiny nových britských sochařů. Figury Antonyho Gormleye (*1950) proměňovaly městské interiéry, mořské pobřeží nebo krajinu nad průmyslovou oblastí. Zde to je dvě stě tun těžký *Anděl severu* (1998) tyčící se do výšky 20 metrů a rozpínající svá široká křídla. Skrze svůj sociálně geografický kontext se stal neodmyslitelnou součástí Gatesheadu.

Další výraznou osobností této skupiny, jejímž zájmem je tvorba pro veřejná místa, je umělec židovsko-hinduistického původu Anish Kapoor (*1954). Jeho monumentální objekty organických tvarů sestavované z plátkové zrcadlové oceli nesmírně citlivě komunikují s místem a okolní architekturou. Dokladem toho je objekt *Cloud Gate* (2004) vytvořený pro Millenium Park v Chicagu.

Více provokativní vpád mezi historickou architekturu nádvoří Palais Royal v Paříži podnikl v letech 1985 – 1986 konceptualista Daniel Buren (*1938) v projektu *Dvě plošiny*. Charakteristicky pruhované sloupy z cementu a mramoru v noci doplňuje kompozice červených a zelených světel a fluorescentním světlem obarvená pára unikající z podzemního kanálu. Všechny dosud zmiňované projevy umění ve veřejném prostoru se zaměřují na objekt a architektonické zásahy ve městě či krajině.

Je ale nutné připomenout, že umění ve veřejném prostoru prodělalo od konce 60. let řadu vývojových proměn a dnes zahrnuje širokou škálu uměleckých postojů a výrazových prostředků. Do oblasti public art bývá zahrnován i sociální a politický aktivismus.

3. První vlašťovky veřejného umění „v kleci“

Po nástupu totalitního režimu u nás se jakékoli projevy neoficiálního umění staly ostře sledovaným „ohroženým druhem“. Problematika umění ve veřejném prostoru byla skrze ideologickou optiku zúžena na honosné pomníky osvoboditelů a fasádní dekorace. *„Klausule o povinné čtyřprocentní investici na výtvarné realizace v rámci každého projektu se přirozeně stala rejdištěm živnostenských komplotů a výtvarné umění na veřejném prostoru spíše zdiskreditovala a lidem znechutila. Celou zemi v té době zamořily špatné pomníky dělnických vůdců a obligátní sochy matek s dětmi...“*¹⁾ Ačkoli autor předchozího konstatování nevyjímá několik méně ideologizovaných a více kvalitních prací, je jisté, že k svobodnému uměleckému vyjádření ve veřejném prostoru vedla cesta odjinud. Stejně jako na západě vše začalo projevy akce.

Happeningy a akce ve městě, rituály v krajině

Strojař a grafik Vladimír Boudník (1924-1968), autor tzv. akční grafiky, napsal v roce 1949 svůj manifest *explosionalismu*, v němž charakterizuje obraz jako filmový pás o nesčíselném množství napětí a psychických explozí. V tomto období (tedy v letech 1949 až 1956) v Praze realizoval také své pouliční happeningy, během nichž provokoval asociální schopnosti kolemjdoucích diváků a vybízela je k vyburcování fantazie pomocí dokreslování skvrn na oprýskaných zdech. Některé pak na ulici přenášel kresebně na plátno či papír, jiné dotvářel přímo na zdech. V některých případech nakonec vymezil místo rámem, aby dílo přiblížil formě, na jakou jsou diváci zvyklí.

*„Každý z vás si pamatuje, že někdy si vytváří pomocí fantazie z mraků, skal, z litého olova o vánocích..., různé světské podoby. Právě tak je tomu, zahledíte-li se na oprýskanou zeď, mramor. Vidíte ve skvrnách tváře, postavy, plocha se stává prostorem, vše se prolíná, oživuje. Vy vlastně vidíte svůj život převedený do dvou rozměrů, tedy do plochy.“*²⁾

¹⁾ Kotalík, Jiří T.: „Umění a veřejný prostor Prahy“ in: katalog výstavy *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. SCSU Praha 1997, s. 16

²⁾ Boudník, Vladimír: „Manifest *Explosionalismu I*“ in: katalog výstavy *Vladimír Boudník*. GHMP, 1992, s. 22

Výrazný představitel akční tvorby u nás a člen mezinárodního hnutí Fluxus Milan Knížák (*1940) vytvářel v roce 1963 *Prostředí* v ulicích Mariánských Lázní. Pod okny svého bytu sestavoval kompozice z nalezených objektů převážně utilitárního charakteru (skrže inspiraci železnými nedělemi to byl vesměs nejrůznější kovový šrot)a dával jim nové významy coby prostředkům uměleckého díla. Večer tyto „krátce trvající výstavy“ (jež byly vlastně později se objevivší instalace) opět sklízel. Ozvláštňení všedního a užitkového a taková práce s materiálem, která nešla provozovat v ateliéru – to byly nejlapidárnější pobídky k těmto akcím, které předznamenaly jeho pozdější hry a happeningy.

Neopomenutelnou kapitolu české akce tvoří osobnost Zorky Ságlové (*1942). Absolvovala VŠUP v textilním ateliéru profesora Kybala a jejím následujícím zájmem se stalo téma geometrických struktur, hry a interakce, které v nejrůznějších podobách zpracovávala formou tkané tapiserie či malby. Na konci 60. let ale i v její tvorbě vyvstala nutnost vyjádřit se skrže tvůrčí gesto akce založené na prožitku, rituálu, historickém kontextu a společenství. Spolu s přáteli z okruhu Křižovnické školy a kapel Plastic People of the Universe a The Primitive Group podnikla v dubnu 1969 akci *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*. „V dubnu po roztátí ledu jsme hodili do rybníka 37 míčů tří barev (modrá, zelená, oranžová), vznikla plovoucí plastika, unášena větrem a vlnami. Nechali jsme ji na hladině.¹⁾“ Následovala jedna z nejvýznamnějších událostí 60. let – výstava „Někde něco“ v srpnu 1969 ve Špálově galerii v Praze. Ságlová do prostoru galerie nechala navézt balíky zelené vojtěšky, žluté slámy a seno, které s přáteli uvnitř ještě dosoušela a kopila. Návštěvníci se do tohoto procesu pak mohli zapojit a každý den vytvářet ze sušené trávy nové struktury a kompozice. Výstava byla doprovázena reprodukovanou rockovou hudbou a cvrkotem kobylek donesených spolu se senem. Výstava byla pro svou „zvrhlost“ tvrdě odsouzena médií a samozřejmě oficiální výtvarnou obcí.

V roce 1970 podnikla Ságlová další venkovní akce s odkazem na historii a kontext místa. V březnu to byla *Pocťa Gustavu Obermanovi* v kopcích nad

¹⁾ Ságlová, Zorka: *in katalog výstavy Zorka Ságlová 1965-1995. Praha, 1995*

Bransoudovem u Humpolce, kdy účastníci (opět ze stejného okruhu) zapálili za soumraku 21 igelitových pytlů naplněných jutou namočenou v benzínu; pytle pak hořením ve sněhu vytvořily stupňovité krátery. V květnu se pak odehrála dnes už legendární akce *Kladení plín u Sudoměře*. na loukách místa husitské bitvy. Odkaz na dějinnou událost je zde zcela zřejmý.

Představitelem generace, která začala intuitivně uskutečňovat změny v myšlení české výtvarné scény, je i Hugo Demartini (*1931). Od informelního plošného reliéfu přes technicky konstruované progresivní struktury z geometrických tvarů dospívá ke kontaktu s „prvou“ přírodou – lesklé, chromované koule klade do rozmoklé ornice a techniku tak používá jako prostředek k vyjevení a odrazu skutečnosti (*Akce v krajině*, 1968). Téhož roku podnikne i první *Demonstrace v krajině*. Vyhození špejlí, odřezků či konfet a jejich náhodné seskupení po dopadnutí poukazuje na přechod od geometrické struktury k náhodnému chaosu a spojení s tělem.

Jména Zorky Ságlové i Huga Demartiniho jsou spojena také s nástupem české obdoby land artu na konci 60. let. Dalšími představiteli této tvorby jsou např. Jiří Valoch, Dalibor Chatrný, Jan Steklík, Eugen Brikcius, Ladislav Novák či Tomáš Vlček.

Jejich venkovní realizace měly povahu kolektivních slavností, her a rituálů. Dočasně krajinu ozvláštňovaly novými vloženými prvky (papír, textil, umělý tvar) nebo momentální akcí. Krajinné instalace byly chápány nejen jako estetická záležitost, ale také jako dialog s přírodou a se sebou navzájem. Zdaleka se nejednalo o monumentální zásahy do krajiny, jaké známe z projektů především amerických a některých evropských zemních umělců. Akce měly poetický, intimní ráz, což pramenilo jednak z charakteru naší krajiny, která je - daleko víc než monumentální – malebná, a jednak z politické situace. Lidé s podobným smýšlením měli potřebu se scházet nejen pasivně, ale tvůrčím způsobem vyjadřovat životní pocity, překonávat realitu symbolickým prožitkem, nebo z ní s humorem těžit.

V dalším vývoji českého zemního umění je pro umělce příroda již opravdu terénem vlastní tvorby, umělci používají její prostředky a usilují o podstatné sepejetí s ní.

Výstavy ve městě i v lomu

Myšlenka instalovat sochy a objekty do městského a krajinného interiéru byla u nás aktuální už v 60. letech 20. století. Byly uspořádány výstavy jako Socha a město v Liberci (letos od června do září proběhne v liberecké galerii výstava mapující tento počin) a probíhala řada symposií (Hořice, Ružbachy...). Ta si kladla za cíl sblížit jednotlivé autory při společné práci, pracovat „*taille directe*“ bezprostředně a bez předloh v materiálu, který nabízí samo místo, a vzniklá díla organicky začleňovat do okolní krajiny. Po nucené odmlce v průběhu ostře normalizačních 70. let se podobné tendence (avšak už s výrazně postmoderním charakterem) oživily činností Divadla v Nerudovce (viz níže).

Symposium Vyšné Ružbachy

U zrodu mezinárodního sochařského symposia v slovenských Vyšných Ružbachách stáli sochaři Rudolf Uher, Miroslav Chlupáč, Andrej Rudavský a archetypální idea spojení umění a přírody. V roce 1964 vytvořili v ružbašském travertinovém lomu první skulptury a o rok později se zde konal první oficiální ročník symposia. Od této doby se každoročně v lomu setkávali sochaři, pro něž byla výzvou možnost pracovat přímo v materiálu a být v bezprostředním kontaktu s okolní krajinou. Díla vznikala jako reakce na její celkový charakter a rytmus terénu.

V areálu kamenolomu a jeho bezprostředním okolí tak vznikala unikátní galerie soch od umělců ze čtrnácti různých zemí.

Symposium Hořice v Podkrkonoší

Město Hořice se nachází v centru oblasti lomů cenomanských kvádrových křemenných pískovců. Pískovec se zde intenzivně těží a zpracovává od druhé poloviny 19. století a pojem „hořický pískovec“ je známý kdekomu. V okolí města se nachází kolem 150 historických lomů a kámen zde vytěžený byl použit pro nespočet významných architektonických a uměleckých děl u nás i v zahraničí.

Na tomto základě je též postaven fakt, že Hořice se na přelomu 19. a 20. století staly významným českým kulturním střediskem – právě s důrazem na sochařství. V r. 1884 zde byla založena C.K. odborná sochařská a kamenická

škola, která funguje dodnes. Na škole se kromě sochařství vyučují obory restaurování kamene, těžba a zpracování. Tato instituce vychovala řadu reprezentantů české sochařské tvorby a ovlivnila vývoj této oblasti umění u nás.

Mezinárodní sochařské symposium zde začalo svou tradici o rok později než symposium ve Vyšných Ružbachách – v roce 1966, a trvá dodnes. Autorům zde byl dán k dispozici opuštěný historický lom Svatého Josefa, kde bylo postupně vytvořeno i potřebné technické a osobní zázemí. Díla jsou pak instalována v přírodní galerii na vrchu Svatého Gotharda. Od roku 2003 jsou plastiky vytvořené na Hořickém sochařském symposiu pravidelně zapůjčovány na jeden rok do Hradce Králové. Zde jsou v rámci akce Nábřeží sochařů instalovány v centrální části města - na Náměstí svobody a nábřeží Labe. Vernisáž, konaná vždy začátkem srpna, je doprovázena dalšími kulturními aktivitami. Po roce jsou plastiky vráceny zpět do Hořic a definitivně instalovány v Sochařském parku II.

Přehlídka Socha a město v Liberci

Liberec, město, které díky své urbanistické struktuře a své geografické poloze nepatřilo mezi atraktivní místa republiky, v 60. letech žilo poměrně otevřenou kulturní a uměleckou atmosférou. Ta byla tvořena činností divadla Ypsilon, aktivitou mladých architektů shromážděných kolem Karla Hubáčka, výstavami umělců Skupiny 7 a dalšími. V Liberecké galerii se v roce 1964 uskutečnila první poválečná přehlídka mladé a střední sochařské generace Socha 64. Následovaly další výstavy zaměřené na současné sochařství (rakouské, slovenské...). Spolu s architekturou se tak tato oblast stala v Liberci sledovanou nejen odborníky ale i širší veřejností, čímž mohla být připravena půda pro projekt Socha a město. Jak už z názvu vyplývá, projekt měl řešit prioritně otázku vztahu mezi uměleckým dílem a architekturou, kterou standardní prezentace ani sochařská symposia v exteriérech nemohla postihnout. Zde je zřetelný odkaz na situaci v USA, kde se však fenomén „public art“ rozvinul až o pár let později...

Hana Seifertová (toho času ředitelka Oblastní galerie v Liberci) spolu s Lídou Vachtovou a dalšími libereckými kolegy založila koncept projektu na předpokladu, že socha by měla být integrovanou součástí organismu města – neměla by stát v exteriéru náhodně nýbrž s vnitřní vazbou k místu, kde je instalována.

Zúčastnili se např. Věra a Vladimír Janouškovi, Miroslav Chlupáč, Zdena Fibichová, Eva Kmentová, Vladimír Preclík, Olbram Zoubek, Karel Nepraš a další. Jejich výtvoř v létě 1969 obsadily město různorodě – jedny začleněné do běžného prostředí města (ulice, náměstí...) splnily záměr více, jiné spolehly na jistotu parkové zeleně. Obyvatelé města se s nimi setkávali na místech skrytých i nápadných. Výstava představovala v čase po srpnu 1968 „*jakousi tvrdošijnou manifestaci stavu před nájezdem*“.³⁾

³⁾ Seifertová, Hana: „Socha a město v liberecké galerii 1969“ in: katalog výstavy *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, SCSU, Praha, 1997, s. 12

4. Instalace a objekt u nás jako svoboda v nesvobodě - „generace malostranských dvorků“

V 60. letech převažoval ve výtvarném umění obraz a socha. Ostatní umělecké projevy (tedy i objekt a instalace) k nim tvořily pouhý doprovod a nikdo je výrazně nepodporoval. Vyhraněnými kategoriemi „jiného umění“ byl happening a performance; co se do těchto definic nevešlo, se chápalo jako cizorodé, možná až podvrtné. Až ve druhé polovině 70. let se mantinely vžitých názorů začaly rozšiřovat. Stál za tím obrat v myšlení generace 60. let (objekty Karla Malicha a Vladimíra Janouška, akce a demonstrace v krajině Huga Demartiniho, minimalistické přetváření prostoru Stanislavem Kolíbalem...).

Po srpnu 1968 odešlo do zahraničí mnoho potencionálních představitelů mladší generace a v tvorbě těch, co zůstali, byla patrná touha po uskutečnění nového vizuálního jazyka oproštěného od jakýchkoli „starých“ postojů 60. let (bylo za tím zklamání ze selhání ideálů Pražského jara). Objekt tady představoval určitou oblast svobody. Tzv. „generace Malostranských dvorků“ měla svůj osobitý a nový pohled. Počet autorů se stále rozšiřoval a měnily se i významy a smysl instalace a objektu. Staly se z nich autonomní výrazové prostředky a po roce 1989 získaly i vlastní ateliéry na AVU. U instalací bylo podstatné, zda jejich autoři vycházeli z prostorového zážitku daného prostředí anebo od vlastního objektu, skrze nějž pak daný prostor přetvářeli či vytvářeli. důležitý byl také charakter použitého materiálu. Jednu stranu tvořily objekty uměle vytvořené, pohybující se tak na pomezí sochařství, druhou stranu zastupovaly objekty typu ready-made (např. tvorba Ivana Kafky). Z nich se pak instalace budovala.

Proti proudu - akce neoficiální výtvarné scény

Po roce 1975 na sebe začala upozorňovat nová generační vrstva umělců, kteří dostudovali většinou na počátku 70. let. Významným centrem setkávání se stalo Divadlo v Nerudovce .

V letech 1975 se zde představila takřka celá generace mladých výtvarníků malými autorskými výstavami, autoři, kteří později tvořili jádro skupiny 12/15 (Ouhel, Jiří Beránek, Pavlík, Novák, Michal Rittstein, Kurt Gebauer, Ivan Kafka), konaly se zde výstavy Magdaleny Jetelové, Stanislava Klimeše, Stanislava Lindovského ale i autorů starší generace (Evy Kmentové, Daisy Mrázkové, Věry Janouškové).

Na tomto místě se pravidelně scházela poměrně široká neoficiální společnost, budovaly se vzájemné vazby, publikum se seznamovalo s tvorbou autorů, kteří nemohli vystavovat svoji volnou tvorbu, lidé se tam osobně poznávali a nacházeli u druhých podporu pro své postoje. Výsledkem tohoto pohybu se staly některé další výstavy a sympozia na přelomu 70. a 80. let. V r. 1983 se ale kulturní perzekuce opět vyostřily a naděje na organizování dalších neoficiálních akcí se téměř vytratila.

Samotná aktivita divadélka v Nerudovce se v podstatě uzavřela velkoryse koncipovanou akcí *Malostranské dvorky* v roce 1981. Neoficiální výtvarníci odvážně vystoupili z ghetta a umístili své sochy, objekty a instalace v malebných, otlučených zákoutích Malé Strany.

Tato akce, která vyplynula jako výsledek nepřírozené situace na naší výtvarné scéně v letech normalizace, kdy oficiální místa znemožňovala jakýkoli vstup „volnomyšlenkářským umělcům“ do státem ovládaných galerií, však vyústila v silný zájem o tvorbu prostorových instalací a objektů „site specific“ i u takových umělců, kteří by se tímto žánrem jinak nezabývali.

Akce se zúčastnili např. Kurt Gebauer, Čestmír Kafka, Ivan Kafka, Magdalena Jetelová, Tomáš Ruller, Čestmír Suška, Stanislav Zippe... Nový způsob projevu se stal synonymem nezávislosti a myšlenkové svobody (už jen pro odloučenost od klasických výtvarných prostředků a způsobu prezentace), v té době jinak tolik potlačené a udušené. *Dvorky* přinesly mnoho podnětů ve oblasti vztahu díla a konkrétního prostoru.

Organizátoři akce neuvedli předem žádné požadavky a přístup byl velmi benevolentní. *„Umělci si pro svá díla spontánně našli vyhovující prostor a v rekordním čase bez jakéhokoli finančního či technického zázemí vytvořili*

*soubor, který byl samozřejmě poznamenán chvatným experimentem a nutností experimentovat s běžnými materiály.*¹⁾

Akce tak pozoruhodným interaktivním způsobem vtáhla do hry jak obyvatele tak i návštěvníky města, k čemuž přispěl i příkaz výstavu okamžitě uzavřít, který byl ovšem prakticky neproveditelný. Sochy, objekty a instalace už obsadily svá místa. Bezprostředním přínosem *Dvorků* bylo právě rozšíření vlastního realizačního pole a setření hranic mezi uměním objektu a instalace až ke kolísání na hranici ne-umění. Díky provizorním podmínkám se často jednalo o experiment s materiálem a improvizaci pocházející z momentálního nápadu. Tyto okolnosti dovolily vplývání principů postmoderny do českého umění.

Hlavní roli hrála interakce s vybraným prostorem, který mohl být uzavřený a vzdálený turistickému ruchu (v případech *Tří tvarů* Jasana Zoubka či *Vztrhu* Mirky Zollichové) či naopak každému na očích, jaký si na Jánském vršku vybral pro své *Vymezení* Ivan Kafka. Jeho realizace je dodnes synonymem k akci *Malostranské dvorky*.

V 90. letech zahraniční kurátoři oceňovali vysokou úroveň výstavy jako aktuálního příkladu žánru "site specific works". Jakkoli podněty pro tuto výstavu ve veřejném prostoru města bylo třeba hledat především v restriktivní politice komunistického režimu, výstava představovala důstojnou paralelu západních vývojových tendencí.

V této generaci vznikl silný zájem o oblast tvorby „site specific“ (Ivan Kafka se stal později jejím nejvýraznějším představitelem) a dal podnět dalším skupinovým akcím. Skupina autorů, jejíž základnou bylo divadlo v Nerudovce, uskutečnila na začátku 80. let dohromady dva ročníky symposia v Malechově (1980, 1981), po zmiňovaných *Malostranských dvorcích* následovalo *Setkání* na tenisových dvorcích Sparty v Praze (1982) a *Chmelnice* v Mutějovicích (1983). Ta na všechny zúčastněné kladla nejvyšší technické nároky patřila k umělecky nejdotaženějším akcím 80. let. Vykročila taky nejdále mimo uzavřenou místnost a uzavřené městské prostředí. Jednotlivá pole zaplnily rozměrné realizace autorů. Reakce ze strany státu však na sebe nenechala dlouho čekat. Výstava byla na druhý den zakázána a díla zničena buldozery.

¹⁾ Kotalík, Jiří T.: „Malostranské dvorky“ in: *Výtvarné umění*. 1995, č.4, s.109

Regionální variantou neoficiální výtvarné akce, která chtěla integrovat umění do veřejného prostoru, měla být výstava *Prostor, architektura, výtvarné umění* v Ostravě roku 1983. Výstava však byla zakázána a katalog zlikvidován.

Dalším centrem neoficiálního scházení se a akcí umělců v 80. letech byla Olomouc, konkrétně třeba ateliér Vladimíra Havlíka (*1959), který už během svých studií na pedagogické fakultě v Olomouci podnikal zajímavé performance i hromadné happenings. Akční tvorbou se zabývá dodnes a na katedře výtvarné výchovy vede intermediální ateliér. Důležitý je v jeho práci prožitek a hra.

Vyhlášenou formou neoficiální kultury se staly v osmdesátých letech vernisáže českých a slovenských umělců na hradě Sovinci, které organizoval fotograf a učitel Jindřich Štreit se svou manželkou. Pokračovali v nich až do roku 1997.

Hlavní proud umění „site specific“

V následující části se chci zabývat autory, pro které byl způsob tvorby „site specific“ prioritním zájmem, a to v době, kdy ještě ani v západním umění nebyl tento směr jasně vyhraněn a definován.

Jde-li o pojetí vlastní instalace, sestavené z jednotlivých elementárních prvků, dospěl ve druhé polovině 80. let nejdále Ivan Kafka (* 1952). Jeho tvorba začíná cyklem fotografií *Z povídky o skládání, vlání a zvedání* (1976-77), zahrnujícím podstatné rysy, kterými se vyznačovala jeho činnost do poloviny 80. let. Nejzřetelnější představuje objektivita - ve zmíněném cyklu je nejsilnější akcent položen pouze na vlání meteorologického rukávu nadnášeného větrem, volně působícího v prostoru. Role autora je tady záměrně co nejméně patrná, aby veškerý účinek tkvěl v díle samotném.

Na přelomu 70. a 80. let pracoval Kafka často s tvarem krychle - nejprve narovnává krátká uschlá stébla trávy v jistém řádu do malých plexisklových krabiček. Ty pak nahrazuje monumentální duralová krychle bez vyplněných stěn (cca 4x4m), použitá v cyklech *Pro soukromou maxipotřebu* (1979) a ve *Vymezení-Kmenech*. Její lineární, nic neporušující hrany jsou rámcem

vnějšího a vnitřního prostoru dělicího jsoucno na látku obsaženou uvnitř krychle a v jejím okolí. Dočasně zadržuje cokoli, co se vyskytuje uvnitř jejich stěn.

Na prahu 80. let přestal Kafka upřednostňovat umělé prvky, které si přivlastňovaly zvolený úsek krajiny a začal pracovat s materiálem, který mu poskytla sama příroda. V cyklu *Bez názvu (1979-1980)* přímo tvaroval slámu, větve, kameny, sníh či listí do tvarů ideálních krychlí. Skeptickým ukončením cyklu je *Rezignace- písek*, který se odmítl podvolit umělcově záměru a místo krychle vytvořil hromadu, jež předznamenala Kafkův pozdější zájem o tvar a symbol kuželu a jehlanu s chybějícím vrcholem.

V té samé době též začíná pracovat s umělými, alternativními galerijními prostory. Tady spadají instalace na sympoziích v Malechově *Prostor průchodem porušitelný* (černé nitě napnuté od stropu k podlaze, které v závěru sympozia protrhal tím, že do prostoru vstoupil) a *Bílý prostor-Prostor radosti* (o rok později tentýž prostor zaplnil svažující se bílou vatou - zmar a naděje, polarita v díle často projevovaná).

Následovala akce *Malostranské dvorky* a Kafkův vpád na Jánský vršek. *Vymezení* (1981) bylo Kafkovou první výraznou akcí ve veřejném městském prostoru. Na šikmo ubíhající ploše vedle malostranských schodů vedoucích na Jánský vršek zapíchal do spár dlažby tisíce bílých špejlí podle jednoduchého vzorce – na každý roh dlažební kostky jednu špejli. Do hry tak vstoupila nepravidelnost dlažby, došlo k narušení ale i zdůraznění řádu, který se stal samozřejmou součástí práce. Překvapivě oživila historické prostředí. Dříve, než Kafka toto místo na Jánském vršku přehodnotil, náleželo k zanedbávaným, rozpadajícím se koutům Prahy. (A tento stav pokračuje i dnes.) Zídka schodiště, ohraničující divákův pohyb a zabraňující mu v přímém vstupu tvořila určitou estetickou bariéru; struktura dlažby vytvářela pozadí, směry chodníků a zdi domu nahrazovaly rám. Autorovým záměrem tehdy nebylo ani ozvláštnění opomenutého místa, ani demonstrace hlubokého symbolického významu; své práci žádné literární významy nepřisuzoval.

Samotný čin pokrytí Jánského vršku špejlemi, které vtiskly nepravidelnému úseku nezvyklou smyslovou a vizuální dimenzi, jejíž řád nápadně a provokativně kontrastoval s opadávající omítkou na zdech okolních domů. Vytvořil senzitivní pole, vzkřísil na čas chátrající kousek města chvějivou životností. Pro významovou neutralitu zřejmě posloužila i bílá barva špejlí.

Až o deset let později realizoval autor variantu této práce v klášterní zahradě v Regensburgu a nazval ji *Totéž v bleděmodrém* (Vymezení, 1990). Trávník rajského dvora pokryl třiceti tisíci bleděmodrých špejlí. Zde Kafka opět dokázal svůj mimořádný smysl pro „genia loci“, ke kterému nikdy nepřistupoval jen z hlediska formálního (např. vztah k uzavřenému či venkovnímu prostoru), ale i významového (tj. zde s ohledem na duchovní poslání budovy). Jako by bleděmodrá (symbol spirituality, nebes, transcendentna) snášela chvějící se blankyt nad rajským dvorem do rostoucí trávy. *Totéž v bleděmodrém* náleželo zřejmě k autorovým nejduchovnějším realizacím, v nichž byl jeho záměr v dokonalém souladu se zvoleným prostředím. Po dalších deseti letech instalaci ještě jednou opakoval jako *Totéž v bledě zeleném* (*Pozitivní vymezení*, 2000) tentokrát na statku nedaleko Berlína

Každá z variant měla odlišný charakter, základní myšlenka se v nich rozvíjela již v jiných společenských, politických a historických souvislostech.

Po *Vymezení* (1981) následovalo *Přesložení* na tenisových kurtech Sparty (1982), *Zavěšení* na chmelnici u Mutějovic (1983) a *Zaplnění* (1982) navržené pro *Staroměstské dvorky* (uskutečněno až v 90. letech) – Kafka všude dodržoval svou premisu: čím jednoznačnější a lapidárnější je provedení, tím účinnější je vizuální působení.

Bílá koule na Bílé hoře (1984) formálně navazuje na jeho předchozí postupy (elementární geometrický tvar...), ale zároveň předznamenává novou etapu založenou na bohatších významových vztazích jdoucích od výběru místa přes tvar a barvu k volbě názvu. Vizuální spojení koule se špičkou střechy vzdáleného letohrádku do tvaru jehlanu nastoluje před autora otázku nepřítomného vrcholu.

Tímto tématem – v násobných vrstvách významů, vztahů a vlastních reflexích světa i osobních prožitků – se bude Kafka zabývat v průběhu 80. let. Výsledkem jsou projekty *Společného Jyväskyläského kopce* (1987), *7 kamenných hromad pro Stein* (1988) či *Skutečnost a sen* (1990).

V další etapě své tvorby, která sahá do současnosti, používá jako prostředek svých instalací množství objektů - prvků různě utilitárního charakteru, které v jistém rytmu (řád se z Kafkových prací nevytratil nikdy) vytváří pole a zbavujíce se vlastního významu, představují prostor jednak pro Kafkovu invenci a stejně tak pro vnímání diváka (např. *Výstraha z radosti*, 1993-1994).

Stálým rysem Kafkovy tvorby byl velmi silný vztah k místu. I když se někdy více přiblížil k přírodě, jindy technice, sepětí s místem zakládá většinu jeho realizací. Místo mu poskytovalo neměnnou jistotu, prvotní východisko předurčující celou práci.

Jeho postoje silně ovlivnil jeho otec, který ve své tvorbě využíval působení základních geometrických tvarů (čtverec, krychle) a povrchových vlastností materiálů.

Další z této skupiny je Stanislav Zippe (*1943), představitel českého kinetického umění a autor tzv. luminosférických instalací. Jeho instalace přecházely mezi interiérem a exteriérem. Bylo to na ateliérové výstavě *Mlynářka* (1977), v Divadle v Nerudovce (1978), na *Malostranských dvorcích* (1981) a na *Chmelnici* v Mutějovicích (1983). Zde vytvořil jedno z mála děl vnímatelných na světle. Instalace sestávaly z pevně tažených linií, které protínaly a proměňovaly prostor (většinou potmělý) ultrafialovým zářením. Venku Zippe obaloval linie aluminiovou folií a využíval odrazů a odlesků slunečních paprsků. Své dočasné instalace vázal vždy na konkrétní místo. Jeho přístup je více minimalistický, zaměřený na samotné vizuální působení zbavené narativních obsahů či symbolů. Spolu s Ivanem Kafkou se tak věnoval instalaci v době, kdy se ještě ani na západě tento umělecký žánr příliš nedefinoval, neměl jasnou historii a hranice a nebyl zahrnován do sbírkových fondů. Zippeho a Kafkova tvorba představovala něco, co se ve své době pohybovalo a zůstávalo na okraji.

Umění instalace a „site specific“ tvorbu přijala za svůj prioritní způsob vyjádření je umělkyně Adéla Matasová (*1940) Vystudovala monumentální malbu na Akademii výtvarných umění v Praze a spolupracovala i v oboru scénografie. V roce 1974 se soustředila na médium papírové kašírované hmoty, ať už v grafice, kresbě či později v reliéfech, prostorových objektech a instalacích. Instalacím objektů v prostoru se soustavně věnuje od roku 1989. Instalace doplňuje často zvukovou stopu, kterou si vybírá z děl současných hudebních tvůrců především minimal artu, nebo umělců, kteří se přímo zabývají audio instalacemi, jako např. Alvin Lucier a Ellen Fullman. Pro Kromě zmiňované papírové hmoty používá jako materiál i Iněnou papírovou hmotu, umělou pryskyřici, dřevo či ocelový plech kombinovaný s leštěnou zrcadlovou ocelí. Zajímavé jsou její projekty na hradě Klenová z konce 80. let.

Osobní poloha českého umění ve veřejném prostoru v 70. a 80. letech

Za všechny autory, kteří zde patří, zmíním Jiřího Kovandu (*1953). Náleží mezi skupinu umělců generace 70.a 80.let, kteří vytvářeli konceptuální díla velmi intimního charakteru; téměř neslyšně. V 70. letech patřil k mladší generační vrstvě pražského či českého akčního umění, okruhu, jehož zakladateli byli Karel Miler a Petr Štembera. Kovanda taky užíval vlastního těla coby média v jeho akcích, ale činil tak naprosto jiným způsobem než oba výše zmínění. U Štembery je podstatná existenciální naléhavost a aspekt osobního rizika, u Milera pak tematická exaktnost a výpovědní hodnota. Kovanda realizoval řadu akcí, pro které byla charakteristická naprostá nenápadnost – pohyboval se na hranici uměleckého počínu a běžné všední situace. Příkladem je jeho akce *Kontakt*, kdy při chůzi jakoby nezáměrně vrážel do kolemjdoucích.

Stejně aspekty lze nalézt i v jeho realizacích ve venkovním prostředí, ať už ve volné krajině či ve městě. Kovandovy realizace jsou pravým opakem světových monumentálních tendencí – tvoří nenápadné, téměř nepozorovatelné útvary. Jeho zásahy do prostředí nesměřovaly k ojedinělosti mimořádného výkonu, ale naopak k obyčejnosti situace, kterou bylo skoro

možno přehlédnout a mohla klidně splynout s neproměněným okolím. Jsou to například *Klínky v dlažbě* na Alšové nábřeží v Praze na podzim roku 1980, roh obsypaný solí a oblouk zábradlí olemovaný cukrem (*Slaný roh, sladký oblouk* na Mostě 1. máje v zimě 1981) či stejně minimalistická *Věž z cukru*, která vyrostla na jaře téhož roku na Vyšehradě.

Tyto instalace realizované v letech 1978-1980 vykazovaly rysy Kovandovy tvorby určujícím způsobem; byly jakoby persiflážemi a parafrázemi skutečných zemních děl, jistou ironickou reflexí či hrou na ně – takto by se dala charakterizovat část postmoderního myšlení Jiřího Kovandy a jeho místo v českém umění instalace.

5. Umění ve veřejném prostoru u nás po roce 1989

Současní tvůrci a situace

K podstatným rysům soudobého umění patří výrazný přesun tvorby mladé generace do veřejného prostoru. Nárok na vstup umění do veřejného prostoru oslovuje stále větší počet mladých výtvarníků. Tento problém se stal tématem nejen v kruzích teorie umění, ale i v politických debatách v rámci demokratické společnosti. Snaha dnešních umělců je oslovit široké publikum tím, že budou tvořit díla úzce spojená s realitou každodenního života a vyjadřující se k aktuálním problémům každého člověka. S tím souvisí i značná převaha multimediálních objektů a instalací nad klasickými výrazovými prostředky v průběhu 90. let. V současné době se ale obraz a objekt opět rehabilituje, a proto je možné pomyslně rozdělit umění ve veřejném prostoru na oblast objektů vytvářených pro určité veřejné místo a instalované v něm a na oblast tvorby sahající od dočasných materiálových instalací, přes performance až po dlouhodobé etnologicko-sociální projekty. Pokusím se v následující části alespoň nastínit oba tyto proudy s přihlédnutím k projektům, které považuji za výjimečné.

Objekt instalovaný „venku“

Do tohoto proudu se hned zkraje řadí pokračování sochařských symposií, jež mají své počátky v 60. letech 20. století (např. symposium v Hořicích v Podkrkonoší, viz. 3. kap.). Vznikla i nová, jako např. výtvarné symposium v Mikulově na jižní Moravě v roce 1994 nebo Dobřichovická *Cesta Mramoru* (každé dva roky od r. 2003). V roce 1995 se uskutečnil první ročník sochařského symposia Sloup v Olomouci. Hlavním pořadatelem byl Spolek olomouckých výtvarníků a Galerie Caesar. Akce chtěla přiblížit umělecké dílo a jeho vznik i náhodným divákům, proto sochaři pracovali po dobu jednoho týdne na frekventované pěší zóně na hlavním olomouckém Horním náměstí. Sochy – sloupy pak dostaly trvalé umístění v Botanické zahradě.

O trvalou integraci sochařského objektu do městského prostoru se zasazuje

občanské sdružení Spacium o. p. s. v Liberci. Vzniklo v roce 2001 a v návaznosti na světově známou výstavu Socha a město začalo pořádat nerůznější projekty spojující uměleckou tvorbu s veřejným prostorem. Na projektech (např. Sculpture Forum, Socha jako lavička, Brána borců) se podílí řada předních autorů české výtvarné scény (Federico Diaz, Lukáš Rittstein, Jaroslav Róna, Petr Nikl, Lubomír Typlt, Stefan Milkov, Čestmír Suška...)

Z iniciativy Spacia vzniklo v centru Liberce zajímavé dílo, v němž se kloubí sochařský objekt s architekturou užitého prostoru. Jedná se o *Zastávku* (1995) od Davida Černého (* 1967). Střetl se zde s neobvyklým zadáním: jeho úkolem bylo umělecké ztvárnění funkčního městského prvku – autobusové zastávky městské hromadné dopravy. Jeho zpracování demonstruje možnost nového pojetí zacházení s veřejným prostorem a vypovídá o tom, v jakou fantazijní hru se může proměnit něco tak všedního a obyčejného, jako je autobusová zastávka. Dokládá také posun ve vývoji umění ve srovnání s 19. a 20. stoletím, v souvislosti s nímž jsme byli zvyklí hledět na sochu buď jako na figuru, nebo na ozdobný předmět stojící uprostřed náměstí či parku.

Vše, co v *Zastávce* vidíme, má vazby k historii i současnosti Libereckého kraje. Hlavní tvar *Zastávky* tvoří obří bronzový stůl, který slouží jako zastřešení a který stylově poukazuje ke stolům oblíbeným v tomto kraji koncem 19. století. Obdobný zdroj inspirace vykazují i židle, které slouží už přímo čekajícím. Na prostřeném stole je postaven německý „kriegl“ na pivo, židovský svícen poukazující na vypálenou synagogu, která stávala nedaleko, nebo masožravá rostlina ve váze – odkaz k unikátní sbírce ve zdejší botanické zahradě. Vedle *Zastávky* se povaluje „odhozený“ tácek s libereckými párky. Centru stolu vévodí hlava s brýlemi napíchnutá na vidličku – ta má být pro každého hádankou. *Zastávku* dotvářejí detaily, jako je bronzový koš na odpadky v podobě velké plechovky, rámeček na jízdničky a také mouchy, které lezou po ubruse, masožravé rostlině či noži.

David Černý je už několik let snad nejvýraznější osobností české scény

umění, které značně provokativním způsobem zasahuje do prostoru soudobého a konkrétního a umísťuje v něm své šokující plastiky. Východiskem pro jeho tvorbu je pokaždé společenský, kulturní, politický či historický kontext. Díla „do zásoby“ v ateliéru nevytváří. Jeho proslulý objekt *Quo vadis?* instalovaný v rámci výstavy Staroměstské dvorky^{*)} v roce 1990 před budovou Staroměstské radnice byl prvním krokem k dalším vpádům do veřejného prostoru zejména Prahy. Ve stejném roce se na Smíchově objevil tank natřený na růžovo nebo muž za krk pověšený nad ulicí Na Opyši. David Černý se sám považuje především za sochaře (pojmenování „instalatér“ odmítá), ale instalací se taky zabývá. Za nejčistší považuje světelnou instalaci *Vymezení* (1991) v prostoru pod Stalinovým pomníkem na výstavě avantgardního umění *Festival světla*. V malostranském baru Rubín provedl ve spolupráci s Markétou Baňkovou instalaci *Plodnost* (1992). Na stoly i barový pult nakupil různé měkké materiály (molitan, vatu) a vše pak potáhl rudým leskmem. Markéta zavěsila do prostoru mikroténové sáčky naplněné mlékem. „Návštěvníci baru museli své skleničky složitě balancovat na měkkých a hrbolatých stolech, jejichž barva a hebkost sugerovaly vnitřek dělohy, a ještě jim zkysané mléko hrozilo spontánní laktací.“¹⁾ V těchto případech byl pro něj konkrétní prostor skutečným a hlavním východiskem. Hlavní okruh jeho práce tvoří objekt umístěný sice v určitém prostoru, ale svým způsobem na něm i nezávislý (*Mimina, Kníže Václav, Pistole...*). Na pomezí objektu, instalace a architektury je výše zmiňovaný projekt autobusové zastávky v Liberci. Černého nejnovější projekt je „skládačka“ *Entropa* (2008). Ve veřejném prostoru se objevují plastiky a objekty dalších sochařů (Čestmíra Sušky, Kurta Gebauera, Miloslava Fekara, Jaroslava Róny ...) a začleňují se do něj různě – některé pro konkrétní prostor přímo vytvářené, jiné do něj pouze umístěné.

^{*)} Akce Staroměstské dvorky byla původně plánovaná na rok 1983, jako pokračování úspěšných Malostranských dvorků, které proběhly o rok dříve. Výstava však nebyla povolena. V roce 1990 ji lze proto chápat, jako jedno z prvních svobodných nadechnutí se naší umělecké scény.

¹⁾ David Černý: „Něco s něčím (někde)“ in: *Výtvarné umění*, 1994, č. 4, s. 79

Veřejné umění bez hranic

Aktivity umění ve veřejném prostoru, jež stírají hranice mezi jednotlivými formami uměleckého projevu a zasahují i do sfér politických, sociálních či etnických, se dnes stávají druhem komunikace citlivých jedinců se světem.

V roce 1997 uspořádalo Sorosovo centrum současného umění v Praze festival, který měl toto dění zmapovat. V katalogu nazvaném „Umělecké dílo ve veřejném prostoru“ se shromáždily návrhy umělců účastnících se festivalu. Najdeme zde projekty např. právě autorů zabývajících se spíše objektem (David Černý, Kurt Gebauer či Michal Gabriel) ale i (a to ve většině) návrhy mladých umělců jdoucích od projevů konceptu (v případě *Tří situací v čase* Petra Brožka či realizovaného projektu Tomáše a Ester Polcarových, kdy na billboardy či informační a světelné panely v systému MHD umístili fotografie prostých každodenních předmětů s jejich názvem – např. židle, brambora, chleba...poukazujíc na základní pojmy obrazu jako nositele informace) přes body art (koncept Pavla Kopřivy *Osobně*) po audio-senzo-vizuální instalace Petr Kožíšek – *K lásce*) a expanze do tiskových médií (komiksové komentáře Pavla Reisenauera v týdeníku Respekt).

Kromě hlavního města se v 90. letech stala ohniskem soudobé tvorby Ostrava. V roce 1993 zde byl založen festival umění akce a neodada *Malamut* z iniciativy dvojice ostravských umělců Jiřího Surůvky (*1961) a Petra Lysáčka (* 1961). Horová ostravské dění komentuje takto: „*Do soudobé české tvorby přinesla ostravská scéna nejvyšší možnou míru 'přirozené sociálnosti'*.“²⁾

Zajímavou činnost provozuje také sdružení nezávislých umělců *mamapapa*. Pod vedením dramaturga a scénáristy Tomáše Žižky vznikají projekty, které spojují nejen výtvarné umění a divadlo, ale jsou především v důvěrném dialogu s kulturní, sociální, antropologickou a etnickou problematikou. Sdružení zrealizovalo v rámci mezinárodního bienále Industriální stopy 2005 koncept *Kladno + - Záporno*. Projektu se zúčastnili mezinárodně působící umělci z různých disciplin. Záměrem akce bylo objevování, přiblížení a oživení současné podoby unikátního industriálního areálu bývalé Vojtěšské

²⁾ Horová, Anděla: *Dějiny českého výtvarného umění [VI/ sv. 2] 1958 – 2000*, Praha, 2007. s.961

huti a přilehlé oblasti na Kladně. Umělci vytvořili v areálu světelně-hudební „safari“, kterým pak návštěvníci mohli projíždět. Součástí akce byla i expozice architektonických návrhů na proměnu bývalé průmyslové zóny, večerní performance, přednášky a koncerty. Mezi další počiny sdružení *mamapapa* patří např. projekt *Tančící vesnice* nebo vietnamsko-české umělecké fórum *Za tržnicí*. Tento projekt chce upozornit na specifickou identitu vietnamských migrantů, kteří si do nového prostředí přinášejí svou kulturu a jsou nuceni ji integrovat, a měl by přispět k větší informovanosti a toleranci české většinové společnosti.

Na závěr zmíním výjimečnou osobnost současného výtvarného dění u nás, Kateřinu Šedou (* 1977). Její práce mají silný sociologický aspekt, de facto jsou na něm postaveny, takže je ze sféry umění „veřejného“ a neizolovaného nemůžeme vyjmout. Šedá vystudovala AVU v ateliéru Vladimíra Kokolji a v roce 2005 získala cenu Jindřicha Chalupického za projekt *Je to jedno*.

Vycházel z intimního prostředí autorčiny rodiny; konkrétně se týkal babičky, kterou autorka přinutila vyjít ze stařecké rezignace a rozpomenout se na činnost, kterou žena vykonávala po dlouhou dobu života (práce v prodejně s domácími potřebami). Výsledkem je rozsáhlá řada neumělých kreseb jednotlivých nástrojů a potřeb, které měla babička stále v paměti, s jejich detailními popisy. Výstavu těchto kreseb doplňoval písemný záznam dlouhého rozhovoru autorky s babičkou na stěně galerie.

Neméně přesvědčivý je projekt „oslavy normálnosti“ *Nic tam není* (2003), pro nějž získala tři stovky obyvatel jihomoravské vsi Ponětovice. Podle předem připravených dotazníků, které ponětovičtí vyplnili, sestavila autorka režim sobotního dne, k jehož dodržení pak všechny obyvatele vsi přemluvila. Všichni ve stejnou dobu vstávali, šli na nákup (kde koupili stejné věci), poobědvali stejný oběd a šli na pivo. Večer pak všichni ve stejnou dobu zhasli. Najednou byli zaujati tím, o čem dříve tvrdili, že to „nic není“ a tam, kde si mysleli, že „nic není“. Obyvatelé se zároveň vůbec necítili „zneužiti“ kvůli jakémusi uměleckému experimentu, naopak byli v něm zcela integrováni.

Podobně nenásilným a vlídným způsobem spojila tisícovku rodin ze svého domovského sídliště v Brně-Líšni v projektu *Každě pes jiná ves* (2007). Šedá zaslala podle adresáře získaného ze zvonků rodinám košile s potiskem motivů vytvořených podle barevných fasád paneláků, ve kterých bydlí. Jako adresáty a odesilatele uváděla jednotlivé obyvatele sídliště, čímž vytvořila dvojice navzájem neznámých lidí. Všichni adresáti poté dostali pozvání na vernisáž v Moravské galerii v Brně. S tímto projektem se též prezentovala na přehlídce Documenta 12 v Kasselu.

Šedá přistupuje s nesmírnou citlivostí a vnímavostí k základním lidským hodnotám a její způsob propojování veřejného a všedního s „uměním“ je výjimečný ve své přirozenosti. Tuto schopnost předvedla už u své diplomové práce *Převaděč* (2005), v níž svou práci i diplomové práce svých spolužáků konfrontovala se zcela laickou Šedou komisí, sestavenou z příslušníků své rodiny. Komise na základě obhajoby vypracovala posudek. Práce vtipným a neznásilňujícím způsobem překonávala hranici a bariéru, která stojí mezi obyčejnými lidmi a současným uměním.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

Více světla

Instalace v prostoru nákladové rampy budovy bývalé sladovny v Olomouci na Nové Ulici, duben 2009.

Prostorovou instalací na periférii jinak výstavního a historického města Olomouce jsem se rozhodla vyjádřit postoj, kterým je každý člověk bez ohledu na stav, povolání, intelekt či místo, kde se nachází, určen a povolán k tvoření (byť jen ve svých myšleních a představách – tam přece vše začíná). „*Kdybychom žili od narození v bílé místnosti a neviděli více než bílé stěny, rovnala by se naše fantazie nule. My však vidíme denně tisíce tvarů, tisíce pohybů. Umělec, tedy člověk, který chce upřímně dávat svoje nitro, musí vyjít z realismu života. Tvořte z vlastních podnětů.*“¹⁾ Všední a opomíjený objekt (zde stínidlo nádražního osvětlení) je symbolem všednění a opomíjení života jako takového.

Zjednodušený tvar stínidla nádražní lampy posloužil jako předloha pro vytvoření nových objektů, jednotlivých prvků, z nichž je instalace složena. Konstrukci z ocelových pásků a drátu jsem potáhla voskem naimpregnovaným bílým plátnem. Objekt na jednu stranu nemůže popřít svůj technicko-utility vzor, na straně druhé nese prokazatelné známky vytváření volnou rukou – asymetrie, zlomy navoskovaného plátna, stehy...

Převzetím všedního předmětu zde však nechci demonstrovat postmoderní myšlenku povýšení každodenního na piedestal umění; mystiku zubní pasty a cigaretového kouře... (s jakou pracovali umělci od Duchampa po dnešek). Chci spíše předestlat otázku, zda jsou opravdu věci takové jak se jeví? Jestli bychom – dopadlo-li by na naše všední situace, všední vztahy, všední práci a všední cesty „více světla“ – neobjevili cosi absolutně ne-všedního, vůni zvláštního dobrodružství, v němž máme své nezastupitelné místo, tajemný prostor, do kterého jsme zvaní. Jestli - vezmu-li stínidlo lampy, přetvořím je za pomoci bílého plátna a v několika vyhotoveních a velikostech zavěším do špinavého, továrního koutu - nerozezvučí to v naší fantazii a srdci místo, kde

¹⁾ Vladimír Boudník, „Manifest Explosionalismu I“ in: katalog výstavy Vladimír Boudník 1924-1968. GHMP, 1992, s. 22

tušíme cosi, co je za, pod, hlouběji...? Problémem našeho života je, že nám byl vzat Velký příběh, jehož součástí v nehlubších tužbách chceme být.

Denní rutina pracujících lidí, kteří ráno co ráno vyčkávají svůj spoj do zaměstnání na tomto zdánlivě nezajímavém místě má být vyburcována pohledem na prostor zastřešené nákladové rampy protější budovy bývalé sladovny – ne prázdný jako jindy, ale zaplněný bílými fluidními objekty, které...snad cosi asociují. Kus odosobněného industriálního místa je tímto zásahem proměněn v prostor, který. vyvolává otázky: co to znamená, proč to tam je, bude to svítit? Někdo možná, popuzen zvědavostí, přejde koleje, aby se podíval zblízka. Jiný nastoupí do vlaku a zapomene.

„Lidská tvořivost, tedy umělecká invence založená na obrazotvornosti, je kardinálním znakem člověka jakožto imago dei.“ (J. R. R. Tolkien). Každý máme schopnost být tvůrčí, vidět a spoluutvářet život jako Velký příběh. Někdy jen potřebujeme více světla.

III. Pedagogická část

Název projektu: **Demonstrace místa – burcování představivosti**

Cílová skupina: žáci ZUŠ nebo SŠ ve věku 15-18 let

Trvání projektu: 4 – 6 týdnů

Cíl: vyburcování vlastního vnímání všedního, opomíjeného místa, vzbuzení zvědavosti a promítnutí jí do představ, vytvoření instalace, environmentu, fotografií, maleb...prezentovaných přímo na místě, konfrontace s veřejností.

Koncept projektu: Skupina účastníků projektu vybere ve svém městě (resp. ve městě, kde navštěvují ZUŠ či SŠ) místo, které zdánlivě nemá ani nemůže mít žádnou historickou, estetickou či společenskou přitažlivost. Zároveň toto místo musí být alespoň průměrně frekventované a samotným účastníkům známé. Místo se zvolí na základě diskuse a konfrontování představ o atraktivitě místa (čím mě přitahují určitá místa ve městě, co vyhledávají turisté, kde se lidé rádi schází...?). Vyloučením všech „přitažlivých“ aspektů získáme námi požadovaný prostor.

Následující lekce se uskuteční na vybraném místě. Po několika aktivizujících hrách účastníci metodou brainstormingu sepisují na velký arch papíru slova, která v nich místo evokuje (pocity, vizuální vlastnosti, útržky zaslechnutého...). Poté se vydají zastavovat a oslovovat kolemjdoucí s otázkami: Líbí se vám tato část města? Procházíte tudy denně? Zaregistroval jste zde někdy něco zajímavého...?. Odpovědi a reakce zaznamenávají buď nahrávkou či rovněž písemným záznamem.

Na základě získaného už přemýšlejí nad konkrétní formou zviditelnění a znevšednění daného místa.

Ve skupinách (nejlépe přímo na místě) vytvoří objekt, instalaci, soubor fotografií (kreseb, maleb...) a zde je také „nainstalují“. Snaží se tvořit co nejvíce z podnětů, možností a prostředků samotného místa (spadané listí, odpadky, reklamní letáky...).

Vytisknou létáčky s pozváním na vernisáž (např. s textem: Křižovatka mezi nádražím a budovou továrny Alfa plastik a. s. a žáci ZUŠ srdečně zvou na vernisáž..) a v určený den ji zde se všemi náležitostmi (hudba, úvodní slovo, občerstvení) uskuteční.

Opomíjené místo se stane místem společenské události, estetického prožitku a hlavně vyjití ze stereotypu. I když se vlastně zas tak moc nestane.

Závěr

Skutečnost, že umění už není jen záležitostí ukrytou za dveřmi galerie, je v dnešní době celkem jasná. Umělci se snaží komunikovat s reálným světem v každodenních situacích, sdílet se v rámci všedního prostoru a času. Na tato jejich díla jsou přirozeně kladeny vyšší nároky – práce se musí prosadit a být vidět i v záplavě reklam a zaplněných výloh. Ale nejedná se zde o velikost nebo vyzývavost. Musí mít schopnost proniknout hlouběji pod povrch.

O dílech autorů, jež zmiňuji ve své práci, jsem přesvědčená, že ji mají, ač každé jiným způsobem. Na nás je pak zase snaha vidět, dostat se do téže podpovrchové úrovně, v níž byla vytvořena. Věřím, že průřezem tvorby ve veřejném prostoru na české výtvarné scéně, jsem v sobě i čtenáři tuto snahu podpořila.

Seznam vyobrazení

obr. 1.: Kurt Schwitters, *Merzbau, kol.* 1933. www.personal.kent.edu/%7Eareischu/Schwitters

obr. 1: Allan Kaprow, *Pole*, 1961. www.paulinaarancia.files.wordpress.com

obr. 2: Ilja Kabakov, *Dědova bouda*, 1998. www.nrw-museum.de

obr. 3: Richard Serra, *Nakloněný oblouk*, 1981. DEMPSEYOVÁ, A.: *Umělecké školy, styly a hnutí*. Praha, 2002, s. 282.

obr. 4: Daniel Burren, *Dvě plošiny*, 1985 – 1986. www.bigartmob.com

obr. 5: Anthony Gormley, *Anděl severu*, 1998. <http://www.antonygormley.com/>

obr. 6: Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004. www.artradarasia.wordpress.com

obr. 8: Vladimír Boudník, 1950. www.iabc.cz

obr. 9: Milan Knížák, *Prostředí*, 1963. BREGANTOVÁ, P. et al.: *Dějiny českého výtvarného umění [VI/ sv.1 a 2] 1958 – 2000*, Praha, 2007.

obr. 10: Zorka Ságlová, *Kladení plín u Sudoměře*, 1970. Zorka Ságlová 1965-1995. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Praha, 1995

obr. 11: Hugo Demartini, *Demonstrace v krajině*, 1968. BREGANTOVÁ, P. et al.: *Dějiny českého výtvarného umění [VI/ sv.1 a 2] 1958 – 2000*, Praha, 2007.

obr. 12: Ivan Kafka, *Vymezení*, 1981. <http://artlist.cz/>

obr.13: Kurt Gebauer, *Cvrčkův sen*, 1981. <http://artlist.cz>

obr. 14: Stanislav Klimeš, *Relace ve skle*, 1981. <http://artlist.cz>

obr. 15: Stanislav Zippe, *Chmelnice v Mutějovicích*, 1983. . <http://artlist.cz>

obr. 16: Adéla Matasová, *Dešťová stěna*, 1989. www.matasova.net

obr. 17: Ivan Kafka, *Výstraha z radosti*, 1992. <http://artlist.cz>

obr. 18: David Černý, *Zastávka*, 1995. www.spacium.cz

obr. 19: Kurt Gebauer, *Kvádrohlava*, 2002. www.kurtgebauer.cz

obr. 19 : Lukáš Rittstein, *Věčná něha - socha jako lavička*, 2007. www.spacium.cz

obr. 20: Kateřina Šedá, *Každý pes jiná ves*, 2007. aktualne.centrum.cz

Seznam použité literatury

1. BREGANTOVÁ, P. et al.: *Dějiny českého výtvarného umění [VI/ sv.1 a 2] 1958 – 2000*, Praha, 2007. ISBN 9788020014896
2. DEMPSEYOVÁ, A.: *Umělecké školy, styly a hnutí*. Praha, 2002. ISBN 80-7209-402-5
3. FOSTER, H. a kol.: *Umění po roce 1900*. Praha, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8
4. *Ivan Kafka*. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1997.
5. *Jiří Kovanda 1980-1994*. Katalog výstavy, Dům umění města Brna, 1994.
6. KAFKA, I.; MACHALICKÝ, J; HLAVÁČEK, J.: *Ivan Kafka 1975-2005 realizace pro krajinu, prostor a město*. Praha, 2006. ISBN 80-902892-9-0
7. LUCIE-SMITH, E.: *Artoday*. Praha, 1996, ISBN 8085871971
8. *Otázky prezentace, interpretace a instalací současného výtvarného umění*. Sborník příspěvků, Státní galerie ve Zlíně, 1996. ISBN 80-85052-26-1
9. RUHRBERG, K. et al.: *Umění 20. století*. Praha, 2004. ISBN 80-7209-521-8
10. ŠEDÁ, K.: *Každý pes jiná ves*. Praha, 2008. ISBN 978-80-903452-9-4
11. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Katalog výstavy, Sorosovo centrum současného umění, Praha 1997.
12. *Vladimír Boudník 1924 – 1968*. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 1992. ISBN 8070100184
13. *Výtvarné umění*. Praha, 1994, č. 4. ISSN 0862/92
14. *Výtvarné umění*. Praha, 1995, č. 4. ISSN
15. *Zorka Ságlová 1965-1995*. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Praha, 1995. ISBN 80-85090-22-8

Seznam internetových zdrojů

1. <http://artlist.cz>
2. <http://www.spacium.cz/>
3. www.davidcerny.cz/
4. www.matasova.net
5. www.kurtgebauer.cz
6. www.symposiumhorice.cz
7. www.galeriecaesar.cz