

**Univerzita Karlova v Praze**

**Fakulta humanitních studií**



# **Česká místně specifická instalace na skupinových výstavách v první polovině 80. let**

Bakalářská práce

Praha 2016

Autor: Michal Jalůvka

Vedoucí práce: MgA. Matouš Karel Zavadil

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. 5. 2016

.....

podpis

## OBSAH

Obsah .....	1
1. Úvod .....	1
1.1. Hypotézy .....	1
1.2. Literatura a interpretace pramenů .....	2
2. Teoretická část.....	3
2.1. Vymezení pojmů a teoretických konceptů .....	3
2.1.1. Site specific.....	3
2.1.2. Tři paradigmata místně specifického umění.....	4
2.1.3. Médium instalace .....	6
3. Česká místně specifická instalace .....	9
3.1. Místně specifická instalace – světový kontext .....	9
3.2. České site specific umění – nástin vývoje a základní východiska .....	10
3.2.1. Vývoj situace na české umělecké scéně .....	11
3.2.2. Východiska site specific instalace – akční umění, body art, land art a prostorová instalace.....	13
3.2.2.1. Akční umění, happening.....	13
3.2.2.2. Body art .....	14
3.2.2.3. Land art.....	16
3.2.2.4. Prostorová instalace, environment .....	18
3.3. Skupinové výstavní akce na počátku 80. let.....	20
3.2.1. Okruh umělců .....	21
3.2.2. Skupinové výstavy prezentující místně specifickou instalaci .....	22
3.2.2.1. Malechov '80 .....	22
3.2.2.2. Sochy a objekty na malostranských dvorcích.....	24
3.2.2.3. Malechov '81 .....	27
3.2.2.4. Setkání na tenisových dvorcích TJ Sparty.....	27
3.2.2.5. Sympozium Chmelnice v Mutějovicích .....	30
3.4. Charakteristické rysy české místně specifické instalace.....	34
3.3.1. České místně specifické umění a veřejný prostor.....	34
3.3.2. Kolektivní charakter české umělecké scény .....	36
4. Závěr .....	37
5. Seznam použité literatury a zdrojů .....	38
6. Obrazová příloha .....	41

# 1. ÚVOD

Tato práce si klade za cíl analyzovat jisté projevy site specific instalace v prostředí české neoficiální výtvarné scény 80. let. Budu se zde věnovat především sérii skupinových výstav, konaných mezi roky 1980-1983 v negalerijních prostorech, které reprezentovaly tehdejší tendence, spojené s tvorbou pro konkrétní, často alternativní prostor. Mým cílem bude zasadit tyto akce do širšího českého a světového kontextu a na základě srovnání konkrétních aspektů se pokusit vymezit specifika pro české prostředí.

Text neaspiruje na komplexní analýzu české site specific instalace, která se od poloviny minulého století projevovala v mnoha polohách. Výše zmíněné výstavní akce zde vnímám jako fenomén, typický pro tehdejší české neoficiální výtvarné umění, který se zde objevil v určitém čase a za určitých podmínek. Práce zároveň není ani kompletní komparací českého a světového site specific umění. Z obou těchto důvodů se zabývám historií a vývojem tohoto směru pouze okrajově a části věnované této problematice slouží spíše k obecnému představení tématu.

V první části práce konkrétněji definuji a vymezím základní pojmy, teorie, koncepty a přístupy, spojené s obecnými úvahami o site specific instalaci a v druhé části se pak pokusím analyzovat zmíněné výstavní akce a na základě komparace a zasazení do teoretických konceptů a světového kontextu se pokusím určit specifika českého prostředí. Je jasné, že velká část vlastností mého předmětu zkoumání je v přímé souvislosti s tehdejší politickou situací Československa, v jejímž rámci je nutné vnímat vškerou oficiální i neoficiální uměleckou tvorbu. Tuto skutečnost budu reflektovat v analýzách jednotlivých uměleckých projektů, neboť zákazy a cenzurní zásahy, ke kterým ze strany státní moci docházelo, měly různý charakter a intenzitu.

## 1.1. HYPOTÉZY

Základní hypotézou pro mou bakalářskou práci je obecný předpoklad, že česká místně specifická instalace (zde reprezentovaná sérii skupinových výstav v první polovině 80. let) je od světového site specific umění odlišná a vykazuje určité charakteristické rysy, typické pro české prostředí. S uvedenými skupinovými výstavami budu pracovat jako s jevem, který se na české umělecké scéně objevil za konkrétních okolností a vyšel z určitých tendencí, přičemž tento přístup považuji za obhajitelný právě potřebou určit rysy, východiska a vlastnosti české site specific instalace a českého prostředí obecně.

## 1.2. LITERATURA A INTERPRETACE PRAMENŮ

Určitou překážku při psaní této práce představoval nedostatek primární literatury k tématu. Texty věnující se teorii site specific umění se v českém prostředí omezují především na divadlo a performanci a publikace zabývající se místně specifickou instalací v českém umění dosud neexistuje. Proto bylo nezbytné vyhledávat a analyzovat jednotlivé projevy tohoto proudu v literatuře, jenž se zaměřuje na mapování českého umění obecně. Velmi cenným zdrojem pro mne byla publikace Pavlína Morganové *Akční umění* a sborníky textů *Zakázané umění I. a II.* (rozšířená čísla časopisu *Výtvarné umění*). K problematice české instalace to pak bylo další tematické číslo *Výtvarného umění (Umění instalace)*, obsahující příspěvky výtvarníků, které jsou však spíše literárního charakteru. Při hledání konkrétních informací a především fotografií byl pro mne nedocenitelným zdrojem databázový systém abART, provozovaný Archivem výtvarného umění<sup>1</sup>.

Další komplikace se objevuje, pokud jde o interpretaci a analýzu konkrétních výstavních akcí či jednotlivých děl. Předmětem zkoumání jsou zde umělecké instalace či environmenty, v mnoha případech tvořící komplexní celek i v rámci celého výstavního projektu. Instalace je médiem, do kterého divák vstupuje, je jím obklopen a jeho percepci zajišťují kromě zraku i ostatní smysly. Od ostatních uměleckých technik jej odlišuje požadavek prostorové přítomnosti diváka (Bishop, 2005: 6). Rovněž Julie H. Reiss zdůrazňuje, že bez přímé konfrontace s instalací nelze dílo přesně analyzovat (Reiss, 1999: xv). Fotografie je proto ne zcela dokonalým nástrojem a je třeba mít tuto skutečnost na paměti. Tento fakt navíc umocňuje místně specifický charakter mnou zkoumaných instalací, kdy je k plnohodnotné analýze potřebné i vnímání konkrétních vlastností prostoru, pro který bylo dílo vytvořeno. Fotografie není schopná tento aspekt obsáhnout, a proto je nutné interpretaci na jejím základě doplnit o další zdroje informací. Julie H. Reiss navrhuje výzkum média prostorové instalace na základě čtyř různých způsobů. Prvním je výzkum dobových kritik a recenzí, díky kterým se můžeme opřít o hodnocení člověka, který s dílem přišel do živého styku. Kritika neoficiálních výtvarných aktivit se však v našem případě potýkala s cenzurními omezeními, a tak byly mnohé akce reflektovány pouze velmi málo nebo vůbec. Dále jsou to rozhovory s umělci, kurátory a kritiky, jejichž vzpomínky a postřehy (i v publikované formě) jsou rovněž cenným zdrojem informací. Nezastupitelnou roli hrají již

---

<sup>1</sup> Archiv výtvarného umění vznikl v roce 1984 jako doprovodná činnost Galerie H bratří Hůlů v Kostelci nad Černými lesy. Sběrka unikátních fotografií, katalogů, publikací, pozvánek a mnoha dalších typů tiskovin je v současné době zanášena do databázového systému abART, ve kterém jsou informace členěny na jednotlivá, mezi sebou propojená data.

zmiňované historické fotografie, jež je spolu s předchozími zdroji potřebné vnímat v konkrétním kontextu, ve kterém bylo dílo prezentováno (Reiss, 1999: xv – xvii).

## 2. TEORETICKÁ ČÁST

### 2.1. VYMEZENÍ POJMŮ A TEORETICKÝCH KONCEPTŮ

#### 2.1.1 Site specific

Definice pojmu site specific zde úzce navazuje na vymezení předmětu, kterým se v této práci hodlám zabývat. Jde totiž o termín, jenž je v mnohých případech užíván i v neuměleckých oborech a v českém prostředí jej kromě výtvarné teorie a kritiky používá především divadelní věda. Proto bude nutné přesně určit, v jakých případech lze pojem site specific a jeho modifikace v rámci výtvarné teorie aplikovat na umělecký objekt či instalaci.

Obecnou definici site specific umění, orientovanou spíše směrem k divadelní teorii, předkládají Denisa Václavová a Tomáš Žižka v textu *Site specific – hledání jiného prostoru*. Jde podle nich o umělecké projekty, vytvářené pro konkrétní prostor a čas, které jsou postaveny na určité lokaci a čerpají ze souvislostí a vlastností daného místa (Václavová, Žižka, 2010: 86). „Charakteristické pro tento typ akce jsou její nepřenositelnost, neopakovatelnost, jedinečnost a autentičnost. Nepřenositelnost spočívá v úzké provázanosti s místem. (...) Jedinečné a autentické je umění site specific v tom, jak vychází z identity místa, které se stává předmětem výzkumu, sociální sondou či určitou rozehranou hrou pro jeho obyvatele a komunitu“ (Václavová, Žižka, 2010: 86). I přesto, že je text orientován primárně na umění performance a netradičního divadla, zdůrazňují jeho autoři interdisciplinární povahu site specific umění. Vnímají jej jako platformu, na které se prolínají různé umělecké a vědní obory a kde dochází k interakci a výměně podnětů, především mezi divadlem a výtvarným uměním. „Site specific tak může být divadelním představením, instalací, filmem, rozsáhlou akcí pro tisíce lidí i intimním dialogem“ (Václavová, Žižka, 2010: 88). Mezioborový charakter site specific umění vyzdvihuje také definice Tomáše Ondrušky, uvedená v tomtéž textu: „Site specific je projekt, vytvořený pro určité místo s ohledem na daná specifika tohoto místa a s respektem k místu samotnému, k jeho historii, k jeho atmosféře a ladění. Není pro něj důležitá umělecká forma (zda jde o projekt divadelní, hudební, výtvarný nebo multimediální), ale kvalita tvorby a vztah k danému místu“ (Václavová, Žižka, 2010: 89).

Václavová a Žižka používají termín *site specific* bez pomlčky, neboť je tento způsob v uměleckém diskurzu nejrozšířenější a zároveň předesílají jeho české varianty, které ovšem nejsou přesnými překlady ani ekvivalenty (Václavová, Žižka, 2010: 90). V kontextu výtvarného umění, konkrétně postorové instalace, je podle mého názoru rovněž vhodné užívání pojmu *místně specifické umění*, který je použit například v překladu studie Miwon Kwon (Kwon, 2011) nebo eseje Jasona Gaigera (Gaiger, 2009). Tento pojem budu ve spojení s uměleckou instalací používat souběžně s termínem *site specific* a k jejich záměně v této práci dochází z čistě stylistických důvodů.

### 2.1.2. Tři paradigmatu místně specifického umění

Překlad anglického slova *site* na české *místo* je problematický v tom smyslu, že nedokáže plně vyjádřit všechny významy a konotace, které v sobě skrývá anglická varianta. Budu se proto dále mimo jiné zabývat teoriemi, které se věnují významu místa v *site specific* umění a jsou zásadní při vymezení a charakteristice mého předmětu zkoumání – české místně specifické instalaci na počátku 80. let. Jde především o text Miwon Kwon *Jedno místo za druhým: poznámky ke specifické povaze místa* a na něj kriticky reagující esej Jasona Gaigera *Demontáž rámce: místně specifické umění a estetická autonomie*.

Miwon Kwon ve své studii v závislosti na významu pojmu místa ustanovuje typologii místně specifického umění, podrobuje jeho vývoj kritické reflexi a analyzuje „jak závislost tohoto umění na starších modelech umělecké praxe, tak i jeho odlišnost oproti nim“ (Gaiger, 2009: 90). Vymezuje tři paradigmatu, v nichž se místně specifické umění projevuje. Ta jsou sice vázána na časový vývoj, avšak rozhodně „nejde o stádia na lineární trajektorii historického vývoje. Spíše se jedná o vzájemně soupeřící definice, které se vzájemně překrývají a dodnes působí současně v různých oblastech kultury (často dokonce simultánně v rámci projektu jednoho umělce)“ (Kwon, 2011: 185-186). Mým cílem zde bude nahlédnout české projevy místně specifické instalace v kontextu této typologie a na základě komparace vymežit odlišnosti a styčné body.

Místně specifické umění se podle Kwon dá rozdělit na tři okruhy, které vycházejí z chápání pojmu místa – fenomenologický/existenciální, sociální/institucionální a diskurzivní.

První paradigma, které Kwon vnímá jako charakteristické pro počáteční podobu místně specifického umění, chápe místo jako „konkrétní prostor, hmatatelnou realitu, jejíž identita je podmíněna jedinečným, vnitřně propojeným souborem základních fyzikálních

vlastností: délkou, hloubkou, výškou, strukturou a tvarem stěn i samotnou místností; rozměry a proporcemi náměstí, budov, parků; aktuálním osvětlením, prouděním vzduchu, hustotou provozu; konkrétní topografií“ (Kwon, 2011: 173). Místo je zde tedy reálným prostorem – dílo, jež zde bylo vytvořeno, z něj vychází, spolupracuje s ním a zohledňuje jeho parametry. Snaží se o navázání intenzivního kontaktu s tímto místem, přičemž současně vyžaduje fyzickou přítomnost pozorovatele, který jej zde zakouší v rámci daného jedinečného okamžiku. Rovněž smyslové vjemy podléhají vlastnostem prostoru a časovému úseku, v němž divák dílo pozoruje (Kwon, 2011: 174). Dílo většinou není možné přemístit, je s konkrétním prostorem srostlé a odstranění znamená prakticky jeho destrukci. Je od specifického místa neoddělitelné a soustředí se na aspekt setkání diváka s uměleckým dílem v konkrétním prostoru (Gaiger, 2009: 92-93).

Sociální či institucionální model místně specifického umění vyrůstá z institucionální kritiky a konceptuálního umění. Toto paradigma se zabývá otázkami nad neutralitou galerijního prostoru typu white cube<sup>2</sup> a koncepcí univerzálního diváka a uvažuje o „fyzické a prostorové definici prostoru, ale také o jeho kulturním rámci definovaném uměleckými institucemi“ (Kwon, 2011: 176). Site specific umění v tomto případě „dekóduje a rekóduje institucionální konvence a odhaluje jejich skryté, ale cílené působení – ukazuje, jakým způsobem instituce modelují význam umění a ovlivňují jeho kulturní a ekonomickou hodnotu; zviditelňuje složitý a vzájemně propletený vztah umění a jeho institucí ke každodenním společensko-ekonomickým a společenským procesům, čímž jasně popírá iluzi o jeho ‚autonomní‘ povaze“ (Kwon, 2011: 177). Kwon dále podotýká, že institucionální kritika vychází ve svých začátcích právě z fyzických parametrů galerijního prostoru jako takového a postupem času se formuje také mimo ně. Svým zaměřením na sociální a ekonomickou roli uměleckých institucí a jejich kritiku prostřednictvím místně specifického umění reprezentuje toto paradigma určitý proces oddělování díla od místa jako fyzického prostoru a představuje tak východisko pro diskurzivní model site specific umění.

Ten již pojímá místo nikoli jako fyzický prostor, lokalitu či instituci, ale jako diskurz vědění a idejí (Gaiger, 2009: 94). Vyvádí umění z galerijních prostorů a institucí, zabývá se neuměleckými tématy, snaží se přispívat k řešení společenských otázek a poukazuje na

---

<sup>2</sup> Jde o ustálený pojem označující podobu galerijního prostoru s kořeny v modernismu, který je typický pro prezentaci umění ve 20. století. Tento čistý prostor s bílými stěnami bez oken, s rovnoměrným stropním osvětlením se snaží zbavit vnímání zde vystaveného díla všech vnějších vlivů. Zároveň automaticky upevňuje status uměleckého díla a funguje jako nástroj k jeho institucionalizaci a komodifikaci (O'Doherty, 2014: 14-16). Ve druhé polovině 20. století se rozvinula kritika tohoto typu prostoru, poukazující na odtržení umění od života a reálného světa, reprezentovaná například esejí Briana O'Dohertyho.



opomíjené sociální problémy. „Zaplňuje hotely, ulice měst, obytné domy, vězení, školy, nemocnice, kostely, zoologické zahrady, nákupní centra a podobně. Pokouší se infiltrovat mediální prostor, rozhlas, denní tisk, televizní vysílání a internet“ (Kwon, 2011: 181). Místně specifické umění smazává rozdíly mezi uměleckou a aktivistickou praxí, snaží se o „intenzivnější průnik s vnějším světem a každodenním životem – kritiku kultury zahrnující neumělecký prostor, neumělecké instituce a neumělecká témata – čímž se ve skutečnosti zamlžuje hranice mezi uměním a neuměním“ (Kwon, 2011: 180). Tento model je zároveň implicitně spjat s veřejnou rolí umění a umělců – projekty tohoto typu mají opravdu až aktivistický charakter a snaží se proměnit společenskou situaci, v níž jsou vytvářeny. V tomto smyslu může být *místo* politickou kauzou, stanoviskem vyčleněné sociální skupiny či dějinami utlačovaného etnika (Kwon, 2011: 186). Místo již zároveň není nutným předpokladem pro vznik uměleckého díla. Ačkoli Kwon připomíná, že jeho konkrétní parametry mají stále ještě význam (neboť site specific umění nelze tvořit a vnímat zcela mimo místní a institucionální rámce), nejsou již primárním předpokladem pro jeho vznik.

Domnívám se, že projevy české místně specifické instalace na počátku 80. let lze řadit především k prvnímu a částečně druhému paradigmatu site specific umění. To se pokusím ukázat analýzou zmíněných výstav a vymezením specifických rysů českého prostředí v kontextu zde uvedených teoretických konceptů. Ještě před tím však bude třeba přiblížit teorii média instalace jako výtvarného způsobu vyjádření a kontext jeho světového vývoje.

### **2.1.3. Médium instalace**

Instalace obecně znamená „takový způsob umělecké tvorby, který využívá různé sochařské materiály a jiná média k vytváření a přetváření prostoru“ (Štefková, s.d.). Vyjadřovací prostředky a techniky umění instalace se pohybují na široké škále od klasických způsobů až po nová média, zvuk, projekci či internet. Instalace může využívat exteriérové i interiérové prostředí, galerii, nevýstavní prostory, krajinu i architekturu. Její podoba je závislá na konfiguraci konkrétního prostoru, situaci a celkovém kontextu, přičemž místně specifická a veřejná forma jsou pro instalaci typické. Instalace, vytvořená v určitém prostoru nebude nikdy působit stejně, pokud bude reprodukována na jiném místě (Reiss, 1999: xix). Prostor sám je v tomto případě integrován do uměleckého díla a jeho fyzikální vlastnosti a institucionální kontext – ať jde o klasickou galerii či alternativní prostor – jsou pro tvorbu i vnímání instalace velmi důležité (Reiss, 1999: xix). Především mimo galerijní prostory vznikají takové instalace, které jsou „záměrně nepřenositelné, případně jsou určeny pro konkrétní prostory a

mohou plně fungovat pouze v místě, pro které byly vytvořeny“ (Štefková, s.d.). Instalace je zároveň vždy definována recipročními vztahy mezi divákem, dílem a prostorem. Divákově vnímání je v případě instalace participací, jejíž charakter se liší od každého uměleckého přístupu či jednotlivých děl. Může mít podobu požadavku na divákův vstup do instalace a konfrontaci s ní, či přímo nějakých specifických aktivit, jichž se divák účastní (Reiss, 1999: xiii). Médium instalace od šedesátých let využívá celá řada uměleckých směrů a přístupů: performance, konceptuální a procesuální umění, hnutí Fluxus, minimalismus, land art, video art a další. Mezi jejich hlavní témata patří hledání nových výrazových forem, institucionální kritika či pomíjivost díla v čase (Reiss, 1999: xiii).

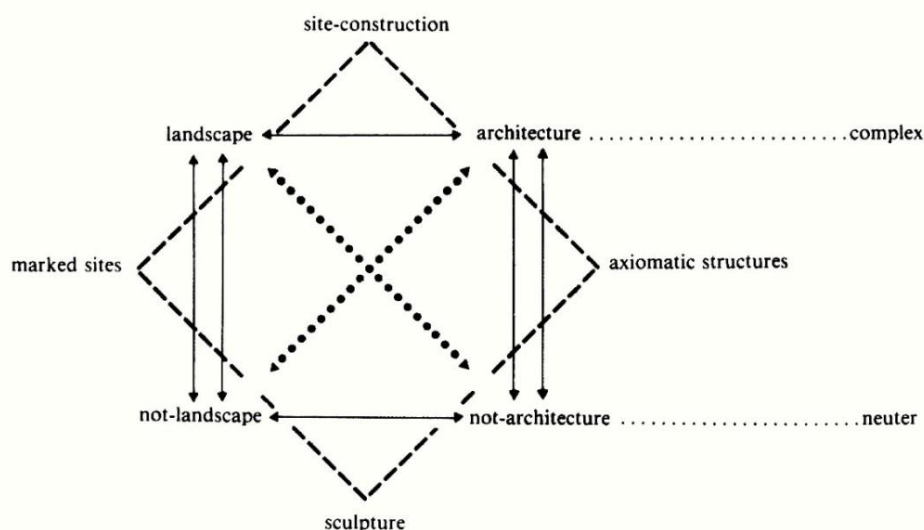
Termín *instalace* se začal používat až v průběhu šedesátých let, kdy nepřímě navázal na označení *environment*<sup>3</sup>, jež vymyslel a užíval především Allan Kaprow pro označení díla komplexním způsobem pracujícího s prostorem, percepcí a interakcí diváka. Instalace je širším pojmem, jež do své definice *environment* zahrnuje – všechny *environments* tudíž mohou být označeny za instalace, opačně však toto tvrzení neplatí (Reiss, 1999: xi). Pojem *instalace* již od jeho vzniku provází určitá dvojznačnost. V první variantě může být instalací myšleno uspořádání výstavy ve smyslu rozmístění děl v prostoru a v druhé samostatné umělecké dílo, pojednávající určitým způsobem okolní prostor. Claire Bishop ve své studii zdůrazňuje rozlišení termínů *installation of art* a *installation art*. Ačkoli je oběma těmito pojmy vlastní snaha zvýšit divákově povědomí o umístění objektů v prostoru, pojem *installation of art* je co do významu druhotný pro jednotlivá díla, jež obsahuje. *Installation art* znamená tvůrčí způsob, v jehož rámci vzniká jednotné umělecké dílo či situace, vyžadující komplexní recepci (Bishop, 2005: 6).

Pro vnímání české *site specific* instalace, která se rozvíjí především pod vlivem minimalismu a land artu je zásadní teoretický koncept, formulovaný v roce 1978 teoretičkou Rosalind Krauss. Ta ve studii *Sochařství v rozšířeném poli* vychází z předpokladu, že již od šedesátých let se pojem sochy stává nejasným a pro nastupující postmodernismus je nezbytné začlenit sochařství do složitější struktury, jež by jej rozšířila o další pojmy, odpovídající soudobým podobám umění. První fázi vývoje sochařství spatřuje Krauss v *pomníku*, který – pevně spojen s daným místem – odkazuje k určité osobě či události. Na konci devatenáctého

---

<sup>3</sup> První *Environment* Allana Kaprowa se uskutečnil v roce 1958 v Hansa Gallery v New Yorku. Kaprow termín *environment* ve své koncepci používal k označení multimediálních instalací, zpracovávajících komplexním způsobem celý prostor (zpravidla jednu či několik místností), do kterého divák vchází, vnímá jej všemi smysly a participuje na jeho dotváření či dalším vývoji. Spolu s Kaprowem první *environments* vytvářeli Jim Dine, Claes Oldenburg a Robert Whitman. V českém kontextu je pojem *environment* spojován s tvorbou Zdeňka Berana, Jiřího Sozanského nebo Čestmíra Sušky.

století jsme svědky krize klasického pomníku, spojené s nástupem modernismu. Modernistické sochařství je negativním stavem pomníku – vytváří funkčně neumístěné artefakty, odkazující jen a pouze k sobě samým. Absolutní ztráta místa je základem pro v podstatě nomádkou funkci modernistické sochy, která absorbovala podstavec a stává se zcela autonomním objektem. Jen díky tomu mohlo dojít k přeměně sochy v radikálně abstraktní dílo, znázorňující často samotný materiál či proces vzniku. Na začátku 60. let se modernistické sochařství jeví jako vyčerpané a socha vstupuje do nových vztahů s krajinou a architekturou. Přesněji řečeno se stává něčím, co není ani krajinou, ani architekturou, přestože je jejich součástí. „V tomto smyslu sochařství vstoupilo do završeného stavu své inverzní logiky a stalo se čistou negativitou, spojením toho, co je vyloučeno. Můžeme říci, že socha přestala být pozitivitou a stala se kategorií, která vznikla připojením ne-krajiny k ne-architektuře“ (Krauss, 2011: 135). Rosalind Kraus zde předkládá novou definici sochy, která se skládá z negace krajiny a architektury – sochařství je podle ní ontologickou nepřítomností, spojením navzájem se vylučujících pojmů, souhrnem ani/ani. Teoretička dále svou pozornost obrací k pojmům *ne-krajina* a *ne-architektura*, které na základě inverzní přeměny formuluje jako pozitivně vyjádřené polární protiklady. *Ne-architektura* se podle této logiky stává *krajinou* a *ne-krajina* *architekturou* (toto rozšíření se v matematice označuje jako Kleinova grupa). Tímto rozšířením získáváme čtyřčlenné schéma, mezi jehož póly vznikají další pojmy, rozšiřující kategorii sochařství.



Součtem negací termínů tvořících pojem sochy dostáváme *konstrukce místa* (*site constructions*), tedy objekty vycházející ze svého umístění a spojující v sobě prvky krajiny i architektury. Mezi ně patří například *Částečně zakopaná kůlna* Roberta Smithsona z roku

1970. Do kombinace *krajiny* a *ne-krajiny*, pojmenované termínem *označená místa* (*marked sites*), můžeme zahrnovat land artová díla pracující s fyzickým přetvářením míst v krajině (např. *Spirálové molo* Roberta Smithsona), ale i jiné, pomíjivější či fotografické formy značení – Krauss jako příklad uvádí Oppenheimovy *Časové přímký*, Heizerovo *Vtlačení* nebo Smithsonovy fotografie *Posunů zrcadel na Yucatanu*. *Axiomatické struktury*, tedy spojení pojmů *architektury* a *ne-architektury* je příznačné pro minimalistické sochařství či jiné zásahy do reálného prostoru architektury. Budovy či jejich komplexy mohou být proměňovány jak rekonstrukcí, tak kresbou, fotografií či použitím zrcadel. „Ale ať už použijeme jakékoliv médium, možností, která je v této kategorii prozkoumávána, je proces mapování axiomatických rysů architektonické zkušenosti – abstraktních předpokladů otevřenosti a uzavřenosti – v realitě daného prostoru“ (Krauss, 2011: 139).

### 3. ČESKÁ MÍSTNĚ SPECIFICKÁ INSTALACE

#### 3.1 MÍSTNĚ SPECIFICKÁ INSTALACE – SVĚTOVÝ KONTEXT

Site specific přístup k tvorbě je s médiem instalace ze své podstaty velmi těsně propojen (Reiss, 1999: xix), a proto lze tvrdit, že se začaly objevovat v zásadě paralelně. Za první rané projevy site specific instalace se obecně považují objekty *Merzbau* Kurta Schwitterse, které vytvářel mezi léty 1923-43. Šlo o díla, poskládaná z předmětů nalezených na ulici, z trosk vybombardovaných ulic a všemožných odpadků. Vršením a slepováním těchto předmětů k sobě vznikla instalace, prorůstající autorovým domem, kombinující v sobě dadaistickým způsobem prvky architektury, sochařství a koláže. Další precedent představují konstruktivistické objekty El Lisického, *Prouny* (1923), pracující s celou místností. Zaměřovaly se na aktivizaci a participaci diváka, který do díla aktivně vstupoval. Průkopníky instalace byli dále například Frederick Kiesler, Lucio Fontana či Yves Klein. Za určitý mezník lze považovat newyorskou výstavu *First papers of surrealism* (1942), kde Marcel Duchamp realizoval svou instalaci *Šestnáct milí provázku*. Duchamp celou expozici s klasickými panely hustě propletl dlouhým provázkem tak, že návštěvník byl nucen mezi díly ostatních umělců prolézat. Docílil tak změny vnímání jednotlivých děl na výstavě, a zároveň vznesl obecnou poznámku k recepci umění v galerijním prostoru. Od padesátých let vytváří konceptuálně pojaté instalace také Joseph Beuys<sup>4</sup>. Počínaje rokem 1958 pořádá Allan Kaprow

---

<sup>4</sup> Instalace konceptuálního umělce a člena hnutí Fluxus Josepha Beuyse byly často fyzickými pozůstatky happeningů a performancí, při nichž využíval materiály jako med, včelí vosk, plst nebo tuk a které kladly důraz na vlastnosti látek a jejich procesuální přeměny (Schmelzová, 2010: 24).

spolu s dalšími umělci první environmenty, manifestující odklon od tradiční prezentace uměleckého díla a tvorbu pro konkrétní (často negalerijní) prostor. Od druhé poloviny 50. let rovněž „začíná proces transformace sochy v místo, v němž umělci reagovali na vládnoucí abstraktní expresionismus tvorbou minimalistických objektů, rozpouští se i rozlišování sochařství a architektury, což znamená definitivní krizi pojmu média“ (Schmelzová, 2010: 22). Minimalismus<sup>5</sup> mimo jiné využívá integraci s konkrétním místem a pracuje s jeho prostorovými vlastnostmi. Kombinuje geometrické prvky a struktury s krajinou, architekturou a sochařstvím a má mnoho styčných bodů s land artem. Mezi jeho hlavní představitele patřili Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd, Richard Serra, Sol LeWitt nebo Dan Flavin<sup>6</sup>. Pro českou místně specifickou instalaci je důležitý umělecký jazyk Roberta Smithsona, který pracoval v konceptuální i monumentální poloze land artu a minimalismu, nebo naopak intimní a pomíjivé zásahy do krajiny Richarda Longa či Andyho Golsworthyho. Na opačné straně diagramu Rosalind Krauss se pak pohybuje výtvarné vyjádření Gordon Matta-Clarka, jehož monumentální zásahy do architektury nabourávaly struktury a prostorovou skladbu celých budov. Čistě konceptuální polohu site specific instalace, pracující spíše se socio-kulturními odkazy daného místa, rozvíjeli především Joseph Kosuth, Hans Haacke a Michael Asher. Tyto přístupy dematerializovaly objekty ve prospěch jejich obsahové stránky a zabývaly se interakcí mezi divákem, prostorem a textem (Schmelzová, 2010: 24). Zároveň odstartovaly site specific tvorbu spojenou s institucionální kritikou a sociálními či politickými tématy.

### 3.2. ČESKÉ SITE SPECIFIC UMĚNÍ – NÁSTIN VÝVOJE A ZÁKLADNÍ VÝCHODISKA

V této kapitole se budu zabývat skupinovými výstavními akcemi organizovanými na začátku 80. let okruhem umělců a teoretiků, pohybujících se v rámci neoficiálního umění či „šedé zóny“, které proběhly v alternativních výstavních prostorech.

Pro pochopení role a významu těchto skupinových výstavních akcí a vztahů, vedoucích ke zformování okruhu umělců okolo nich, je nutné alespoň krátce nastínit vývoj situace na české umělecké scéně druhé poloviny dvacátého století, kdy se začínají podmínky

---

<sup>5</sup> Minimalismus, minimal-art či ABC art je termín, jímž v roce 1965 britský filozof Richard Wollheim definoval přístup, který se za pomoci minimálních uměleckých prostředků – často omezených na geometrické tvary – snaží vytvořit dílo s nulovou subjektivní uměleckou výpovědí. „Minimalismus potlačil tradiční iluzionistický obrazový prostor a odmítl uměleckou imaginaci ve službách reprezentace reálné skutečnosti“ (Morganová, 1999: 149).

<sup>6</sup> Díla minimalistických sochařů byla zpočátku vytvářena především pro čisté galerijní prostory typu „white cube“ a technicky vzato nešlo o práce určené pro konkrétní prostor. S obecným rozšiřováním pojmu sochařství probíhala integrace tohoto výtvarného projevu do architektury a krajiny (Schmelzová, 2010: 22) a díla začala být charakteristická svou místní specifičností.

pro jejich vznik utvářet, přičemž zvláštní zaměření věnuji celkovému kontextu neoficiálních uměleckých aktivit od konce 70. let dále. Zároveň je zde zásadní charakterizovat pro české umění tohoto období příznačnou polaritu oficiální a neoficiální scény<sup>7</sup>, spolu s tzv. „šedou zónou“. Dále pak považuji za účelné popsat umělecké tendence a první projevy, z nichž se rozvíjí místě specifická prostorová instalace. Snažit se postihnout kompletní vývoj zdaleka přesahuje rámec této práce – jde mi pouze o to, přiblížit umělecké podhoubí, ze kterého mnou rozebírané akce vyrůstaly.

### 3.2.1. Vývoj situace na české umělecké scéně

Po komunistickém převratu v únoru 1948 začalo československé výtvarné umění programově následovat a napodobovat schematický projev sovětského oficiálního umění. Dodržování této linie měla na starost centrálně řízená svazová organizace, která ovládala všechny umělecké instituce a zakázky a fatálním způsobem ovlivnila přirozený vývoj výtvarného umění v českém prostředí (Petišková, 2002). V období 50. let tak dochází k útlumu svobodné výtvarné tvorby a rozvoje nových tendencí, oficiální kulturní politika uznává pouze umění v duchu socialistického realismu či dekorativní tvorbu. Za určující proud tehdejší alternativní kultury platí surrealismus, respektive seskupení umělců okolo Karla Teigehe, proti kterému se vymezuje okruh napojený na Vladimíra Boudníka, zásadní osobnosti pro vývoj site specific umění (Klimešová, 2001). Těžiště neoficiálního umění se postupně přesouvá k neodadaistické a později strukturální abstrakci – informelu – reprezentované skupinou Šmidrů a okruhem spojeným s ateliérovými konfrontacemi na přelomu 50. a 60. let. Umělci, vjadřující svými díly subjektivní spiritualitu, imaginaci a existenciální prožitek, využívali především média malby či abstraktní skulpturu. Již okolo roku 1950 se z tehdejších absolventů vysokých uměleckých škol tvoří početná skupina, dnes označovaná jako „šedá zóna“. Šlo často o umělce, kteří se víceméně marně snažili o uznání své – pro režim z uměleckého hlediska nepřijatelné – tvorby oficiální kulturní politikou a o navázání dialogu s širším publikem. Z toho pramenící frustrace je často vedla k uzavírání se do ateliérů a k rozvázání vazeb s uměleckou scénou. Fenomén „šedé zóny“ se pak nejvýrazněji projevuje v 70. a 80. letech, kdy se proti uzavřenému postoji starších umělců staví nejmladší generace, ostře se vymezující vůči státní kulturní politice.

---

<sup>7</sup> Adjektiva *neoficiální* či *alternativní* zde užívám za účelem označení takových výtvarných projevů (osob, projektů apod.), které nespádaly pod hlavičku státem oficiálně vymezené linie tvorby. Naopak se rozvíjely pod vlivem současných tendencí a v rámci možností i zahraničních vlivů, mimo oficiální struktury a výstavní instituce v alternativních prostorech.

Pro místně specifickou instalaci představují hlavní východisko především umělecké aktivity v 60. letech (Hlaváček, 1987). Výměna vedení Svazu československých výtvarných umělců, do jehož čela se v té době dostal Adolf Hoffmeister, znamenala značné uvolnění. Do té doby netolerované výtvarné projevy se staly alespoň přijatelnými (Klimešová, 2001), stále však proti nim stála široká platforma ideologicky zaměřené produkce. Nejvýraznější neoficiální tendence se v 60. letech přesunuly směrem k akčnímu umění. To v té době nejvíce reflektovalo zahraniční vlivy a progresivní umělecké proudy, spojené s alternativním stylem života a s krizí klasického uměleckého projevu. Po roce 1970 došlo v rámci nastupující normalizace k obecnému útlumu veřejných výtvarných aktivit, jež byly v předchozích letech režimem tolerovány. Díla nežádoucích umělců byla odstraňována ze sbírek a katalogy nepohodlných výstav z knihoven (Klimešová, 2001: 392; Schmelzová, 2010: 26). „Všichni kvalitní autoři byli svázáni se šedesátými lety, a pokud nedemonstrovali svoji ochotu spolupracovat v nové situaci s oficiální kulturní politikou, dostávali se postupně do úplného ústraní“ (Klimešová, 2001: 392). Nemožnost kontaktu se širším publikem a izolace se často odrážela v jejich tvorbě a výtvarníci se ocitali v tzv. „šedé zóně“ – široké skupině, která se nacházela na pomezí mezi oficialitou a alternativou. Tito lidé se svou tvorbou a postoji přímo nevynezovali proti režimu, avšak byli pro něj z hlediska výtvarného projevu (a jiných důvodů) nepřijatelní a nesměli veřejně vystavovat. Zároveň byli odmítáni nejmladší generací, jejíž nekompromisní vztah vůči režimu se neslučoval s jejich umírněným a v jistém smyslu rezignovaným postojem. V té době se rovněž formují nové okruhy umělců, které propojují nejmladší generaci absolventů vysokých škol se střední a výjimečně i starší generací, která však k výstavním aktivitám chovala povětšinou určitou skepsi (Klimešová, 2001). Již od druhé poloviny 70. let se tito umělci, nesledující linii oficiálního kánonu a svou tvorbou se hlásící k progresivním proudům současného umění, dostávali často do situace, kdy nemohli vystavovat v oficiálních galerijních institucích. Z přirozené potřeby prezentace vlastní práce či mezigenerační konfrontace vzniklo mnoho projektů a jednorázových akcí mimo oficiální struktury. Znamenalo to přesun umění do „soukromé“ sféry – vystavovalo a tvořilo se totiž převážně „v ateliérech a bytech umělců i kritiků, na chalupách, ve sklepích a depozitářích různých galerií, v zapadlých klubech fungujících obvykle krátkou dobu,...“ (Slavická, Pánková, 1995: 4) – tedy v alternativních prostorech, jejichž možnosti byly sice omezené, ale na druhou stranu skýtaly výzvy a mnohdy i inspiraci právě pro místně specifické instalace. Sochařka Magdalena Jetelová ve svém příspěvku v *Zakázaném umění I.* uvádí jako hlavní důvod k hledání nových řešení a alternativ systematické znemožňování vystavování a konfrontace, a za typický rys generace, tvořící v rámci neoficiálního umění na přelomu 70. a

80. let, pokládá právě odchod z oficiálních prostorů a nové vnímání genia loci (Jetelová, 1995: 44). Rovněž Ivan Kafka ve svém rozhovoru s Marcelou Pánkovou pokládá tendenci hledat nové a jiné prostory pro výstavy za vyústění téměř absolutní nemožnosti vystavování, se kterou se tehdy mladí umělci potýkali (Kafka, 1996: 24).

### **3.2.2. Východiska site specific instalace – akční umění, body art, land art a prostorová instalace**

Stejně jako na západě, české místně specifické umění vyrůstá z kořenů akčního umění, land artu, body artu a konceptualismu (Schmelzová, 2010: 26). Stejná východiska uvádějí ve svém textu i Denisa Václavová s Tomášem Žížkou a za stěžejní pokládají osobnost Vladimíra Boudníka. Ten měl se svými akcemi, situovanými v 50. letech do pražských ulic, zásadní vliv na vývoj českého akčního umění, jež se v českém kulturním prostředí rozšířilo v druhé polovině 60. let (Václavová, Žížka, 2010: 96). V tomto období relativního uvolnění totalitního režimu vznikla řada akcí a projektů, které lze díky jejich místně specifickému charakteru pokládat za stěžejní při určení východisek pro téma této práce.

#### *3.2.2.1. Akční umění, happening*

V kontextu akčního umění a happeningu se svým působením velmi výrazně zapsal Milan Knížák, který mnohé své akce realizoval i ve veřejném prostoru v pražských ulicích. Jeho napojení na mezinárodní hnutí Fluxus<sup>8</sup> dokládá intermediální a hravý způsob, se kterým Knížák ke své tvorbě přistupoval a jenž je v pojmu site specific obsažený (Schmelzová, 2010: 19). Zakladatelem hnutí Georgem Maciunasem byl jmenován hlavním zástupcem Fluxu pro východní Evropu a díky svým kontaktům v roce 1966 dokonce spoluorganizoval festival Fluxu v Praze, kterého se zúčastnilo i několik zahraničních umělců. Ten byl však „pro okruh kolem Milana Knížáka, upřednostňující realitu života před ‚umělostí‘ umění, spíše zklamáním“ (Morganová, 1999: 32). Již Knížákovy rané aktivity, při kterých na ulici před svým domem shlukoval nejrůznější předměty, mají charakter site specific instalací (obr.1,

---

<sup>8</sup> Mezinárodní hnutí Fluxus vzniká na začátku 60. let v USA z iniciativy litevského umělce George Maciunase. Je charakteristické svým důrazem na intermedialitu (především propojení výtvarného umění s hudbou), humorem, pronikáním do každodenního života a odklonem od zavedených konvencí a komodifikace umění. Usiluje o zrušení tradičních žánrů a kultu umělce. Vzhledem k zaměření na princip hry a náhody jej můžeme vnímat jako navázání na dadaismus. „Jsou mu připisovány mnohé aspekty konceptuálního umění, jako je obrat k jazyku, textu, myšlence, kritika institucí a kulturní produkce, stejně jako zrušení rozdílu mezi uměním a jeho rámcem, estetika archivní kumulace a důraz na design“ (Schmelzová, 2010: 19). K hnutí Fluxus patřili například umělci Wolf Vostell, Joseph Beuys, Yoko Ono nebo Ben Vautier.



obr.2.). „Tyto instalace, či snad jen demonstrace věcí, využívají principu ozvláštnění všedního prostředí, a tudíž jeho vytržení a osvobození z každodennosti“ (Morganová, 1999: 26). Se skupinou Aktuální umění<sup>9</sup> pořádá od poloviny šedesátých let v Praze první happeningy u nás (*Aktuální procházka po novém světě, Demonstrace jednoho, Procházka Prahou* a další) – často provokativně a na frekventovaných místech. Po návratu z pobytu ve Spojených Státech v roce 1968 začíná pořádat akce, které mají podobu rituálů či intimních obřadů, z nichž některé jsou určené pro konkrétní místo či čas (*Kamenný obřad*). Akční umění a happening rozvíjí v 60. letech rovněž umělci shromáždění okolo tzv. Křížovnické školy<sup>10</sup>, mezi jejíž nejvýraznější osobnosti patřili Karel Nepraš, Jan Steklík, Eugen Brikcius či Olaf Hanel. Mezi další významné organizátory kolektivních i individuálních akcí patřili v té době taktéž například Zorka Ságlová, Milan Kozelka nebo Vladimír Havlík (Morganová, 1999). Mnohé akce a projekty zmíněných umělců byly svým způsobem připravovány pro konkrétní místa a lokality, avšak nedomnívám se (v návaznosti na typologii místně specifického umění), že by jejich příprava a průběh vycházely převážně z fyzických vlastností prostoru, jeho socio-ekonomických a kulturních odkazů nebo by jej pojímaly jako komplexní diskurz se specifickými sociálními problémy, které je třeba pomocí umění řešit.

### 3.2.2.2. Body art

Body art se v českém prostředí plně rozvíjí až na přelomu 60. a 70. let. Vzhledem k nuceně neoficiálnímu a neveřejnému charakteru těchto akcí se umělci mnohdy uchylují ke způsobům vyjádření, jenž umožňují alespoň relativní svobodu tvorby. Samozřejmě probíhaly i takové akce, které se jejich realizátoři snažili prezentovat široké veřejnosti. Tehdy také docházelo k zákazům a umělci se vystavovali riziku postihu ze strany režimu. Body art se v té době vztahuje k přírodě nebo zaujímá intimní, avšak velmi expresivní a extrémní polohy (Morganová, 1999: 99-100). Dále existovala řada „konceptuálně založených autorů, využívajících své tělo k vizualizaci určitých sdělení nebo sémantických pojmů. Pro mnoho umělců mladší generace, kteří začali svou tvorbu na přelomu 70. a 80. let, se tělo stalo východiskem další výtvarné práce“ (Morganová, 1999: 100). Celkově lze říci, že český body

---

<sup>9</sup> Skupina Aktuální umění vznikla roku 1963 a kromě Milana Knížáka byli jejími členy bratři Jan a Vít Machovi, Soňa Švecová a Jan Trtílek. Po roce 1966 byl ustanoven klub a hnutí Aktual, navazující na myšlenky skupiny Aktuální umění, jehož činnost byla rozšířená o hudební produkci a další aktivity (Morganová, 1999)

<sup>10</sup> Seskupení Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu bylo typické přístupem k akčnímu umění jako k formě hry. „V KŠ se sdružovali neoficiální a undergroundoví umělci s podobným životním postojem, který se vyznačoval specifickým humorem a ironií, snahou o propojení každodennosti s uměleckou tvorbou a smyslem pro „hospodskou romantiku“. V široké komunitě členů a přátel KŠ spontánně vzniklo mnoho akcí, jež jsou většinou na samém pomezí umělecké tvorby a banální zábavy“ (Morganová, 1999: 41-42).

art se oproti západnímu světu vyznačoval nezvyklou rozmanitostí svých forem, a zároveň, vzhledem k intimnímu a konspiračnímu charakteru akcí (které často probíhaly v uzavřené komunitě), také nedostatečnou dokumentací (Morganová, 1999: 100). Významnými českými body artovými umělci, kteří i přes tehdejší izolaci Československa navazovali kontakty se zahraničím, byla trojice autorů Karel Miler, Petr Štembera a Jan Mlčoch (Morganová, 1999: 109). Na druhou stranu působila na domácí scéně tato skupina i její víceméně stálé publikum velmi uzavřeně (Ruller, 2006: 54). V konceptuálnější rovině body artu pak tvořil například Jiří Valoch a Jiří Kovanda, dále pak Milan Kozelka či mladší Tomáš Ruller. Oba dva představují osobnosti pro český kontext zcela zásadní a oba patřili do aktivního okruhu okolo skupinových výstav na začátku osmdesátých let. Tomáš Ruller absolvoval ateliér sochařství na pražské Akademii výtvarných umění (AVU) v roce 1982, s akademickou tvorbou se však již v té době neztotožňoval. V době studií se účastnil neoficiálních skupinových přehlídek, díky čemuž školu málem nedokončil, a zároveň byl do roku 1989 za nekonformní přístupy a občanské postoje několikrát stíhán a souzen. Ve své instalační tvorbě vychází z minimalismu a land artu, v performancích pak ze zkoumání interakce s divákem, limitů vlastního těla či silně existenciálních témat, jejichž ztvárňování vnímal režim jako nejprovokativnější. Velmi expresivní byla jeho akce 8.8.88, bezprostředně následující po zákazu jeho výstavy v Galerii Opatov na přilehlém sídlišti. Vyčerpávající performance v depresivním prostředí, při které se autor obalil sádrou, bahnem a zapálil se, lze vnímat jak v kontextu bezútěšné existenciální situace člověka v tehdejší realitě, tak připomínky srpnové okupace a Palachovy oběti – symbolické roviny silně dráždící tehdejší režim (Morganová, 1999: 136, Ruller, 2006: 58). Mezi podobné akce, které byly přerušeny cenzurním zásahem, nebo měly soudní dohru, patří například *Mezi tím* (klub Křenová v Brně, 1983) nebo *Pakulení* – performance provedená v rámci Rockfestu<sup>11</sup> v roce 1987 v Paláci Kultury. Rullerovy instalace jsou často s performancí spojeny nebo jsou jejím pozůstatkem. Často pracují s kontrasty a vztahy mezi proměnlivými materiály (písek, prach, sádra) a pevnými objekty (kameny) nebo lidským tělem (*K ámen, Prášení na konci chodby* – obr. 3., obr.4.) (Ruller, 2006: 56).

---

<sup>11</sup> Několik ročníků hudebních Rockfestů se konalo v pražském Paláci kultury mezi lety 1987-89. Výtvarné aktivity vznikaly v jejich rámci jako doprovodné akce či jako „výzdoba“ interiéru. V ovzduší mírného ideologického uvolnění a díky doplňkové a tím pádem méně kontrolované výtvarné složce akce na Rockfesty pronikla řada umělců z okruhů z alternativní kultury, kteří by jinde oficiálně a pro širokou veřejnost vystavovat nemohli (Raimanová, 1996: 174).

### 3.2.2.3. Land art

Pavλίna Morganová charakterizuje land art jako jakoukoli akci či instalaci, která je realizována v prostředí přírody či krajiny, nebo pracuje s přírodními elementy (Morganová, 1999: 59). Zároveň udává, že české land artové umění bylo, podobně jako body art, specifické svými komorními realizacemi, vytvářenými mimo veřejný prostor v úzkém okruhu umělecké komunity. To vyplývá jak z tehdejších omezení spojených s komunistickou mocí, tak z povahy české krajiny, která vesměs neumožňuje rozsáhlé monumentální realizace, se kterými pracuje například americký land art. „U českého land artu je často těžké rozhodnout, jde-li o monumentální sochařství, instalaci či akci v přírodě. Ve většině akcí a krajinných realizací je totiž spojeno více přístupů“ (Morganová, 1999: 60). České land artové umění svou komorností a úspornými realizacemi, které často přetvářejí jen drobné části přírody, představuje výchozí bod pro místně specifickou instalaci a v mnohém se s tímto médiem prolíná. Na tomto místě bych se proto zastavil u těch land artových aktivit, které pracovaly s médiem prostorové instalace.

Instalace Jana Steklíka, zakládajícího člena Křížovnické školy, bývaly většinou spojené s kolektivními akcemi a objekty v přírodě představovaly výsledky a pozůstatky těchto akcí. Pracují s barevnými geometrickými plochami a vizuálními kontrasty, které přetvářejí úseky přírody a vrhají je do zvláštního světla. Steklík vytváří více či méně výrazné, vizuálně dominantní plochy, „zdůrazňující protiklad umělého a přírodního, geometrického řádu a organičnosti přírody“ (Morganová, 1999: 63). Na výrazných vizuálních kontrastech jsou založeny akce-instalace *Barevné plochy v lese*, *Smutek bílého sněhu*, *Bílý pás v lese* či zřejmě nejznámější *Letiště pro mraky*. Na méně výrazných pak například *Geometrická senoseč*, která spočívala ve vysekávání obrazců do vysoké trávy na louce, jehož výsledkem byl kruh s kupkou sena uprostřed, připomínající řadro – jeden z ústředních motivů Steklíkovy tvorby. Zároveň jde o úspornou instalaci, která může pozorným kolemjdoucím ozvláštnit vnímání okolní krajiny. Na kontrast a proměnu prostředí se zaměřuje také cyklus instalací Josefa Hampla *Šipka*, kdy umělec s padesátimetrovou šipkou z jemné průsvitné látky vytvářel v krajině variabilní plastiky, hrající si se světlem. Jinou zajímavou realizací tohoto autora byly poměrně monumentální *Schody* (25 x 7m), vytvořené z kamenů, větví a navazující na stupňovité záseky do skály. Na přelomu let 1981-82 vytvořil Vladimír Havlík konceptuálně laděnou instalaci *Čtverec – kámen, voda, mráz, led*, která ohraničila malý kousek přírody (potoka) a zviditelnila procesy, jimiž vodní živel v zimě procházel (Morganová, 1999: 91). Opět jde o prostorovou instalaci, která vzniká jako průvodní jev a prostředek pro uměleckou

akci, jež je v průběhu času zaznamenávána na fotografiích a po skončení akce je ponechána vlivům přírody. Výtvarný projev umělce Vladimíra Merty se pohybuje mezi uměleckou akcí a minimalistickým sochařstvím. Na počátku 80. let vytvářel v přírodě velmi jemnými zásahy do prostředí téměř neznatelné instalace, jež použitým materiálem (půda) a prostředky (dvě prkna) zkoumaly výtvarné možnosti a limity sochařství (Morganová, 1999: 88). Umění minimalistické instalace pracující se zemí rozvinul Vladimír Merta především na výstavě *Setkání* na tenisových dvorcích Sparta a o rok později na mutějovickém sympoziu, a proto se jeho tvorbě budu ještě věnovat v další části textu. Prostorové instalaci v přírodě se již od poloviny 70. let věnoval také Ivan Kafka. Motiv zviditelnění určitých prvků přírody a ozvláštňení obyčejných věcí Kafka rozvíjí v sérii *Pro soukromou potřebu*, kdy do malých plexisklových kostek ukládal různé přírodní a jiné materiály a tyto kostky pak skládal do větších krychlí, které umisťoval do přírody. Vyjmutí běžného materiálu z jeho přirozeného prostředí a opětovné navrácení v jakési vitrině pro něj získává nové významy, které se dále rozvíjí ve vztazích s ostatními objekty v kostkách naskládaných okolo. S obrácenou verzí tohoto tématu pracuje Kafka v instalacích *Pro soukromou maxipotřebu* (obr. 5.). Část krajiny „je pomyslně ohraničena, vyňata ze svého prostoru obrysy duralové krychle o hraně 420 cm, kterou autor stavěl do volné krajiny a poté z různých úhlů fotografoval“ (Morganová, 1999: 69). Můžeme tak sledovat, co všechno se v ohraničeném kousku přírody promění a jaké nové významy získává. Toto Kafkovo dílo můžeme vnímat i v kontextu institucionální kritiky a otázkami nad prezentací uměleckého díla. Jedním z vrcholů rané tvorby Ivana Kafky, a zároveň východiskem pro následující realizace, je zřejmě *Cyklus bez názvu* (obr. 6.). „Základním formotvorným prvkem tohoto cyklu se stala duralová krychle o hraně 120 cm, která – postavená do volné krajiny na Českomoravské vysočině – je současně prvním dílem cyklu. V následujících letech pak autor vytvořil na různých místech krychle ze slámy, kamenů, listí, sněhu a ledu, pro něž byla duralová krychle jakousi šablonou. Materiál svými různorodými vlastnostmi (průhledností, plností) pokaždé modifikoval ideální formu krychle a současně poukazoval na specifické období roku, na krátký úsek kosmického rytmu, ale i na určité místo v krajině, které hraje ve všech Kafkových realizacích velmi důležitou úlohu,…” (Morganová, 1999: 70). Instalace byly většinou navíc zasazeny do prostředí, do něhož se z hlediska materiálu „nehodily“, a ponechány postupné destrukci přírodními vlivy. Právě v *Cyklu bez názvu* můžeme spatřovat předzvěst místně specifických instalací, vycházejících z prostorových vlastností a vztahů místa, jimiž se autor prezentoval na skupinových výstavách na začátku 80. let. V Kafkově práci můžeme pozorovat tendence k používání minimálního gesta při instalační tvorbě, které určitým způsobem navazují na americký minimalismus

(Morganová, 1999: 71) – implicitně spojený s prvním paradigmatem místně specifického umění – a zároveň intimitu a konceptuálnost, jež jsou typické pro české prostředí. Dílem, které svým způsobem přesahuje pojem místní specifičnosti jako vycházení z fyzikálních vlastností prostoru, je *Bílá koule na Bílé hoře* (1984), jež si pohrává s jazykovým pojmenováním určité lokality.

#### 3.2.2.4. *Prostorová instalace, environment*

S médiem prostorové – především galerijní či ateliérové – instalace pracovalo od přelomu 60. a 70. let v rámci české neoficiální scény několik umělců. Vztahy mezi prostorem a plochou zkoumal výtvarník Stanislav Kolíbal. Ve svých raných instalacích používal propojení geometrických ploch a objektů s prostorovými čarami a kresbou na zdi či podlaze. Důležitým východiskem pro něj byl čistý, prázdný prostor, připravený pro umístění materiálů a objektů. Již v roce 1968 Kolíbal v instalaci *Na tomto místě* demonstroval „spojení s místem, které tak trochu vylučuje přenesení či existenci na jiném místě“ (Kolíbal, 1994: 39). I v dalších dílech (*Mezi prostorem a plochou; Pahýl; Dvojitá možnost* – obr. 10.; *Tak nebo tak; Trojitá podoba; Co je pevné a nepevné; Pravidlo proměnlivosti; Jeden uprostřed, druhý opodál*) vycházel částečně z představ a návrhů, avšak většinou práce vznikaly přímou manipulací s materiálem v prostoru – tedy přímým stykem s místem a jeho prostorovými charakteristikami (Kolíbal, 1994: 42). Ve vypjaté, naléhavé a velice expresivní poloze tvořil Zdeněk Beran, který svůj výtvarný projev formuloval v environmentu *Rehabilitační oddělení dr. Dr.* (obr. 7.). Do svého ateliéru v pražském Karlíně umístil železné postele, svázané hadry, deformovaná humanoidní torza a další předměty a docílil tak velmi znepokojivého dojmu. „Je to úděsné environment zaplňující celou jednu místnost, evokace barákového prostoru s železnými postelemi a podivnými odlitky jakoby nafouklých postav na pomezí banality, hrůzy a černého humoru“ (Hlaváček, 1987: 82). K instalaci se v druhé polovině 70. let dostala také Adriena Šimotová. V domě Mlynářka v pražských Košířích realizovala v roce 1977 jednodenní akci *Vymezení a komunikace*, kde vytvořila soubor instalací z textilu a papíru, pracující s figurálními tvary, vrstvením a jemnou linií. Jak uvádí ve svém textu, vycházela z potřeby vystoupit z obrazu a navázat přímý kontakt s divákem. Cituje zde své poznámky z roku 1974: „Chtěla bych, aby divák prošel mými obrazy tak, jako jsem jimi procházela já, když jsem je vytvářela“ (Šimotová, 1994: 49). Na tuto potřebu navázala na sympoziu v Malechově a později v letech 1984-88 v opuštěném a devastovaném františkánském klášteře

v Hostinném (obr. 9.), kde spolupracovala s Václavem Stratilem. Vytvořila zde řadu prostorových kreseb-instalací, kombinujících vrstvení papíru s kresbou a dalšími technikami.

Výtvarný jazyk Zdeňka Berana v expresivitě ještě překračuje vyjádření Jiřího Sozanského. Ten od roku 1976 vyhledával opuštěná, destruovaná místa s pohnutým osudem a hluboko vrytým historickým a sociálním odkazem, na kterých vytvářel místně specifické instalace, environmenty a performance, navazující na ducha těchto míst. V Sozanského tvorbě se objevují existenciální témata moci, totality a člověka v mezní situaci, jenž lze číst jako reakci na postavení jednotlivce v tehdejší politické realitě. Velmi expresivní zpracování děl, která tato témata zkoumala, bylo umocněno právě místy, na nichž Sozanský pracoval a pro která byla přímo vytvořena. Počátek tohoto směru v jeho tvorbě nalezneme v roce 1976, kdy uspořádal svou výstavu v Malé pevnosti v Terezíně. „V letech 1974-75, kdy v mé tvorbě doznávaly vlivy klasického školení na Akademii, jsem cítil jistou disproporci mezi tím, co jsem dělal, a tím, co jsem si myslel. Rozhodl jsem se k riskantnímu kroku: v roce 1976 jsem konfrontoval svou tehdejší produkci s prostorem Malé pevnosti. (...) Zaujal mne dialog plastiky v životní velikosti s pevnostní architekturou a divákem. Tato zkušenost se stala východiskem k úvahám o práci s reálným prostředím environmentálního charakteru“ (Sozanský, 1996: 41). Sozanského aktivity v prostoru bývalého koncentračního tábora vyvrcholily o čtyři roky později výtvarným sympoziem, které zde zorganizoval. Na svou dobu nebývale otevřenou akci zaštitil a prosadil tehdejší ředitel Národní galerie Jiří Kotalík. Cílem sympozia bylo proměnit a zpracovat Malou pevnost výtvarnými prostředky tak, aby se její návštěvníci hlouběji zamysleli nad minulostí i soudobou realitou (Sozanský, 1996: 43). Úřední orgány si tento záměr celkem poprávu vyložily jako kritiku režimu, jenž umělci formulováním tabuizovaného tématu vložili do souvislosti s nacismem a výstava byla z úředního rozhodnutí zlikvidována a „během 80. let ideology opakovaně uváděna jako odstrašující případ“ (Sozanský, 1996: 44). Dalším projektem Jiřího Sozanského byla tvorba ve vybydleném a zničeném severočeském městě Most, které bylo z důvodu okolní povrchové těžby částečně vystěhováno a určeno k demolici. Projekt probíhal v několika fázích v letech 1981-82 a účastnili se jej také Jiří Novák a Jiří Borl. Apokalyptické prostředí, promlouvající jazykem totální destrukce přírodních a kulturních hodnot, dalo vzniknout mnoha site specific instalacím a akcím v opuštěných domech a ulicích mrtvého města, jež reflektovaly jeho bezútěšnou atmosféru. Instalace *Pád* (ve zničeném kostele), *Únik*, *Odstřel*, *Příběhy* (obr. 12.) či environment *Proces* (skládající se z instalací *Čekárna*, *Šéf* – obr. 8., *Tribunál*, *Archiv*, *Matrika*) a mnoho dalších patří k výrazově nejvypjatějším a nejvíce expresivním projevům

české místně specifické instalace. Totéž se dá říci o dalších Sozanského aktivitách, při kterých v roce 1983 podobným způsobem – ovšem s jinými tématy, vázanými na dané místo – pojednal prostor tehdy vyhořelého Veletržního paláce (obr. 11.) a domu v pražských Vysočanech, ve kterém měl ateliér a který byl později rovněž určen k demolici.

### 3.3. SKUPINOVÉ VÝSTAVNÍ AKCE NA POČÁTKU 80. LET

Normalizační kulturní politika a ideologické tlaky postupně narušovaly i „soukromé“ výstavy a symposia (Kotalík, 1995: 108) a umělci byli nuceni své aktivity přesunout do regionů, kde nepřítomnost státního dohledu a neinformovanost místních kulturních pracovníků umožňovala občasnou volnost tvorby a prezentace. Tyto tendence vyústily v konání několika skupinových výstavních akcí v alternativních prostorech – *Malechov '80* a *Malechov '81*, *Sochy a objekty na Malostranských dvorcích* (1981), *Setkání* na tenisových dvorcích TJ Sparta (1982) a symposium *Chmelnice* v Mutějovicích, kde byly prezentovány místně specifické prostorové instalace, vytvářené umělci pro daný prostor přímo na místě. První malechovská akce představuje v mnoha ohledech jakýsi výchozí bod pro výstavu na malostranských dvorcích (Kafka, 1996: 23, Schmelzová, 2010: 26), které se pak jako přelomová akce „staly pravděpodobně podnětem k dalším uměleckým aktivitám mimo ateliéry“ (Judlová, 1996: 54). Josef Hlaváček dává ve svém textu do souvislosti tuto akci se *Setkáním* a *Chmelnicí*: „Všechny tři akce měly něco společného: umění se v nich vyvázalo z tradičního ‚světa umění‘, převažovali na nich mladí umělci, byly provázeny neobyčejným zájmem publika a představovaly tehdy nejpříznačnější českou odpověď na situaci umění na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let“ (Hlaváček, 1987: 81). Hlaváček v dílech vytvořených a prezentovaných v rámci těchto výstav spatřuje kromě (zahraničních) vlivů minimalu, land artu a konceptualismu také přežívající prvky modernismu spolu s rysy nastupujícího postmodernismu. Zároveň však tyto projevy vnímá v jistém ohledu jako zcela nové a charakteristické pro české prostředí. Jako jejich hlavní východisko uvádí uměleckou situaci 60. let<sup>12</sup> a zdůrazňuje vyvedení umění z galerií a ateliérů, tvorbu děl přímo pro konkrétní prostory a komunitní charakter umělecké tvorby, její prezentace a organizace akcí (Hlaváček, 1987).

---

<sup>12</sup> Josef Hlaváček uvádí tři póly českého umění 60. let – expresivní pól, reprezentovaný například výtvarným projevem Jiřího Berana, konstruktivistický pól a fluxusovský, „duchampovský“ orientovaný proud, představovaný především akcemi a happeningy Milana Knížíka a dalších umělců (Hlaváček, 1987: 82).

### 3.2.1. Okruh umělců

Umělecká komunita, kolem které vznikaly skupinové výstavní akce na počátku 80. let, se začala formovat v roce 1981 v Malechově, kde se představili tehdejší absolventi AVU Tomáš Ruller a Čestmír Suška spolu s Ivanem Kafkou, který, ačkoli na uměleckou školu nechodil, patřil k hlavním iniciátorům a protagonistům instalační tvorby v alternativních prostorech (Judlová, 1996: 54). Zároveň díky svému otci Čestmíru Kafkovi představoval jakousi spojku se starší generací 60. let. „Kultivované výtvarné prostředí, ve kterém Ivan Kafka vyrostl, výrazná citlivost, informovanost, schopnost vyslovovat se relativně objektivně k nejrůznějším výtvarným projevům neoficiální scény, velká, až bezostyšná přímota soudů spolu s faktem, že jako autor grafických úprav řady neoficiálních tiskovin komunikoval se širokou škálou tvůrců i neoficiálních historiků umění, z něho tvořily významnou postavu mnoha aktivit“ (Klimešová, 2001: 400). Rovněž Čestmír Suška byl osobností s organizačními schopnostmi a spojoval různé okruhy alternativní kultury – konkrétně se zaměřoval na propojení výtvarného umění a divadla. „Suška se od počátku snažil oslovovat intervencemi v žitém prostoru. Jeho tvorba nebyla vždy zcela přesvědčivá, měla ale v sobě jakýsi iritující náboj, podivný znepokojivý nihilismus a formální neuzavřenost, která nebyla v té době běžná. Zároveň dovedl najít pro své objekty přesné provokativní umístění“ (Klimešová, 2001: 400). Podobnou roli hrál také Joska Skalník, který toto volné uskupení propojoval s okruhem okolo Jazzové sekce<sup>13</sup>. Byl autorem grafických úprav řady neoficiálních tiskových materiálů a podílel se na několika důležitých, mezigeneračně koncipovaných projektech, jako například *Minisalon* nebo *Šedá cihla*. Kromě Jazzové sekce působil Skalník také v redakční radě samizdatového kulturního čtvrtletníku *Revolver revue* a zároveň rozvíjel své aktivity v pražském klubu Na chmelnici<sup>14</sup>, kde působil jako dramaturg výstavního programu. V roce 1985 zde proběhla jeho autorská výstava *Sny, situace, hry* a o dva roky později výtvarná akce *Pokus o pohyb v kultuře a myšlení*.

<sup>13</sup> Jazzová sekce „vznikla jako zájmová kulturní organizace z tehdejší potřeby šířit nekomerční umění, jazz, rock, soudobou hudbu, výtvarné umění, literaturu, filozofii, divadlo, film. Postupem času rozšiřovala okruh aktivistů, zvyšovala produkci, zakládala pobočky po celé republice a přijímala nové členy. Reagovala na tehdejší situaci, věnovala se nezávislé kultuře, a tím vytvářela prostor pro tzv. paralelní kulturu“ (Skalník, 1995: 83). Od založení Karlem Srpem v roce 1969 vyšlo pod hlavičkou Jazzové sekce nespočet publikací v několika edicích, organizace rovněž vydávala vlastní časopis *Bulletin Jazz*, pořádala výstavy, koncerty, přednášky a divadelní představení a zároveň distribuovala zahraniční tituly a kulturní periodika. V roce 1986 byl výbor sekce zatčen a uvězněn, její sídlo a redakce na pražském Kačerově byla zlikvidována a veškeré materiály a tiskoviny zabaveny Státní bezpečností (Skalník, 1995)

<sup>14</sup> Klub Na chmelnici fungoval na pražském Žižkově od roku 1981. Byl významným centrem alternativní kultury a podařilo se zde uskutečnit mnoho vystoupení, výstav a přednášek českých i zahraničních umělců, kteří se jinde prezentovat nemohli. Proběhly zde například koncerty skupin Hudba Praha či Psích vojáků a divadelní představení a performance souborů Bread and Puppets a Teatr 77. Zároveň zde vystavovalo mnoho výtvarníků neoficiální umělecké scény (Skalník, 1995: 22).



Na „malostranských dvorcích“ a dalších přehlídkách se k tomuto okruhu připojily výtvarníci střední generace, jako například Kurt Gebauer a Magdalena Jetelová, kteří mladé umělce spojovali s významnou osobností teoretika Jindřicha Chaloupeckého. Dále pak skupina okolo Jiřího Sozanského a nejmladší umělci, fungující (po ukončení umělecké školy) již zcela mimo oficiální struktury (Pavla Michálková, Mirka Zöllichová, Vladimír Merta, Margita Titlová-Ylovsky a další). Kontakty se starší generací nebyly ideální – mnoho umělců bylo okolnostmi vytlačeno zcela mimo dění a někteří nejevili zájem vystavovat. Zároveň fungovala i přirozená mezigenerační rivalita a různé subjektivně orientované selektivní mechanismy. K výtvarníkům, kteří s mladými umělci spolupracovali patřili především Čestmír Kafka, Adriena Šimotová nebo Josef Hampl.

### **3.2.2. Skupinové výstavy prezentující místně specifickou instalaci**

#### *3.2.2.1. Malechov '80*

„Ve velkém domě si každý z účastníků simposia vybral prostor a naplnil jej objekty na místě vyrobenými. Výstava trvala celé léto. A ten kdo přijel mohl nějaký čas zůstat“ (Malechov '80, 1980).

Výtvarná akce *Malechov '80* byla událostí, která odstartovala řadu neoficiálních výstavních akcí na začátku 80. let, konajících se mimo oficiální výstavní prostory a neodpovídajících tehdejšímu normalizačním požadavkům na výtvarné umění. Zároveň se zde začala formovat skupina umělců, z jejichž spojení vznikaly další podobné projekty (Raimanová, 1996: 9). Výstava vznikla z iniciativy výtvarníků Čestmíra Sušky a Nadi Rawové a konala se v jejich venkovském stavení (bývalém zájezdním hostinci) v obci Malechov u Klatov. Trvala po celou dobu prázdnin a v zásadě se – na rozdíl od následujících přehlídek – vyhnula nežádoucí pozornosti úřadů. Domnívám se, že tomu tak bylo nejen díky značné vzdálenosti od Prahy, ale také díky nízké oficiální publicitě a malému zájmu široké veřejnosti. Publikum v tomto případě představovali především umělci a jejich přátelé, mezi těmi však měla akce ohlas vysoký (Nekvindová, 2014). Na svou dobu je poměrně unikátní jednoduchý fotografický katalog, jenž vydali svým vlastním nákladem sami umělci a za jehož grafickou úpravou stál Joska Skalník z Jazzové sekce. Dále existuje zhruba dvacetiminutový, výtvarně pojatý snímek tehdejšího absolventa FAMU Michala Bambrucka, jenž zachycuje atmosféru symposia. Fotografie vytvořených děl v tomto katalogu a zmíněný film pro mne byly cenným materiálem, díky němuž jsem si mohl vytvořit alespoň hrubou představu o

celkové podobě výstavy a jednotlivých instalacích. Ačkoli se o *Malechovu '80* mnozí umělci a teoretici zmiňují jako o zásadní akci, neexistuje žádný rozsáhlejší text, který by se jí zabýval. Proto jsem při analýze vycházel především z kratších zpráv Ivony Raimanové a Terezie Nekvindové.

Co se týká samotného domu Čestmíra Sušky, šlo podle Raimanové o „rozlehlou budovu se třemi půdami, velkou zahradou a řadou tajuplných zákoutí, skýtající lákavé možnosti a vedle tradičních způsobů prezenatce inspirovala k tvorbě instalací spojených s daným místem a různých divadelně pojatých prostředí“ (Raimanová, 1996: 9). Umělci zde vytvářeli místně specifické instalace, které většinou vycházely z jedinečných prostorových vlastností a vztahů míst v rozlehlém domě či v jeho zahradě. Některé instalace měly výrazně akční až divadelní charakter a byly součástí či pozůstatkem drobných performancí, které v domě probíhaly (Nekvindová, 2014). Celý dům tak obsadilo site specific umění, které mimo prostorovou instalaci zaujímal i jiné polohy, a vytvořilo z něj hravý environment, jenž se v průběhu akce měnil a vyvíjel.

Zástupkyně starší generace (šlo především o setkání vrstevníků) Adriana Šimotová zde vytvořila papírové instalace *Poměřování prostoru* (obr. 13.), *Velká překážka* a *Limity*. Organizátor akce a tehdy čerstvý absolvent AVU Čestmír Suška byl autorem díla *Kosti* (obr. 18.). Poměrně rozsáhlá instalace byla tvořena několika obrovskými sádrovými kostmi, zavěšenými v půdním prostoru stodoly. Suška byl dále autorem instalace *Tváře v oknech* a akce *Stíny* v tanečním sálu bývalého hostince. Ivan Kafka se prezentoval instalací, která ho podle jeho slov osvobodila od závislosti na realizacích v krajině (Kafka, 1996: 23). *Prostor průchodem porušitelný* (obr. 15.) představoval kus chodby, kde bylo od stropu k podlaze těsně vedle sebe napnuto mnoho tenkých provázků. Realizace nápaditě pracuje s vlastnostmi prostoru, který, ačkoli je v podstatě prázdný, implikuje plnost a objem – prostor sám se díky drobnému zásahu stává objektem. Nad'a Rawová vytvořila slámové panáky nacpané do nejrůznějších oken a dveří, které bylo možné přenášet z místa na místo (*Prázdný prostor* – obr. 14.), Martin Janíček pak personifikované prostěradlo, držící se sádrovými rukama dvou stromů v zahradě. Zajímavá je zneklidňující instalace Jiřího Sýkory ve sklepních prostorech. Kruhový reliéf zobrazuje nezřetelné postavy deroucí se ze zdi, přičemž na protější stěně je namalované sytě černé kolo – jakýsi průchod, kam se postavy z protější stěny snaží dostat. Mezi oběma zdmi stojí strohé lůžko. Mezi další díla patří například kontrastní instalace Tomáše Rullera (obr. 17.), *Vyřešení půdního prostoru pro společnou noclehárnu* Jiřího Zběžka a Václava Smolíka nebo sochařská kompozice Mirky Zöllichové (obr.16.). Mnoho

malechovských realizací, především akcí a performancí, nebylo zdokumentováno, nebo je podle fotografií velmi obtížné je interpretovat.

### 3.2.2.2. *Sochy a objekty na malostranských dvorcích*

„Výstava na malostranských dvorcích sehrála svým způsobem historickou roli, protože stála na počátku dlouhé řady různorodých neformálních aktivit, jež české výtvarné kultuře umožnily se ctí přežít 80. léta. Model konfrontace výtvarných realizací vytvořených pro konkrétní místo a v konkrétním čase převzaly například akce na tenisových kurtech ve Stromovce a na chmelnici v Mutějovicích“ (Kotalík, 1995: 113).

Pomineme-li *Malechov '80*, jenž byl v podstatě stále ještě komorním sympoziem v „soukromém“ prostředí, představují *Sochy a objekty na malostranských dvorcích* akci, která svým rozsahem, návštěvností, ohlasem široké veřejnosti a především bezprecedentním zásahem do veřejného prostoru, neměla v českém poválečném umění obdoby. Za její iniciativou stál opět výtvarník Čestmír Suška a přátelský okruh umělců, jenž se začal utvářet již na první akci v Malechově. Celá akce probíhala pod institucionální záštitou výstavní činnosti v Divadle v Nerudovce<sup>15</sup> a Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody a měla oficiální povolení od odboru kultury ONV. Zvučně znělo rovněž jméno Jiřího T. Kotalíka, syna tehdejšího ředitele Národní galerie, který výstavu zaštil jako teoretik. Divadlo v Nerudovce mělo v té době za sebou již několik let velmi intenzivní výstavní činnosti a představovalo „téměř jedinou platformu svobodného vystavování v Praze“ (Kafka, 1996: 23). Poskytnutí zázemí k podobnému projektu tak bylo přirozeným vyústěním aktivit divadla, ačkoli zároveň znamenalo jeho faktický konec. Výstava měla původně probíhat od 12. do 24. května 1981, hned druhý den však byla z oficiálního nařízení uzavřena. Divadlo představovalo jakési informační centrum, kde byly distribuovány plánky se zakresleným umístěním objektů a instalací, které návštěvníci postupně obcházeli. Jarmila Šerá v rozhovoru s Marcelou Pánkovou popisuje průběh výstavy, kdy si hned druhý den po vernisáži jistý komunistický funkcionář, bydlící v Nerudově ulici, všiml proudících davů návštěvníků (obr. 21.) a plakátů na jednotlivých domech a okamžitě zalarmoval příslušné úřady. Ředitel Domu pionýrů obratem požádal ONV, aby výstavu, kterou předtím povolil, zakázal. Záminkou bylo

---

<sup>15</sup> Výstavní činnost Divadla v Nerudovce začala v roce 1975 s nástupem Jarmily Šeré, která zde až do roku 1981 zorganizovala nespočet výstav neoficiálních umělců, ale i naprosto neznámých mladých výtvarníků. Výstavy se střídaly každých čtrnáct dní, a tudíž bylo pro úřady téměř nemožné zaznamenat nějakou, pro ně podezřelou aktivitu. Jarmila Šerá na sebe upozornila vydáním na svou dobu unikátního souborného katalogu všech výstav v Divadle v Nerudovce v roce 1980. O rok později byla výstavní činnost definitivně ukončena po skandálu s výstavou na malostranských dvorcích (Šerá, 1995).

tvrzení, že jde o podvratnou akci, která má zahraničním turistům ukazovat zanedbaný stav městských památek (Šerá, 1995: 38). Přestože bylo téměř okamžitě uzavřeno Divadlo v Nerudovce, instalace byly ponechány na svých místech a nebyly zlikvidovány, což se dostalo do praxe až při dalších podobných akcích. Zákaz akci ještě přidal na popularitě, „návštěva výstavy se stala konspirativním dobrodružstvím a expedicí za neznámými krásami pražských zákoutí a v nich instalovaných výtvarných děl“ (Kotalík, 1995: 108). Lidé si sami mezi sebou začali spontánně množit plánky a obyvatelé domů, kteří projekt nejdříve spíše nepřijímali, jej po zákazu začali podporovat a mnohdy směřovali ztracené návštěvníky k „ukrytým“ dílům. Přestože instalace nebyly odstraňovány – znamenalo by to náročnou akci v obytných, soukromých prostorech – policisté v civilu se například strháváním označení snažili znemožnit divákům jejich nalezení. *Sochy a objekty na malostranských dvorcích* se dočkaly poměrně rozsáhlých reakcí tisku<sup>16</sup> a do Filmového zpravodaje se paradoxně ještě týden po zákazu dostal krátký dokument režiséra Petra Zrna *Radostné odpoledne* zachycující atmosféru výstavy.

Celkem třicet čtyři realizací od dvaceti autorů bylo instalováno především na dvorcích domů (vchody byly označeny plakátem se symbolem hlavy), ale i v ulicích, průjezdech či interiérech v různých lokalitách Malé Strany od Loretánské ulice až po Klárov a Kampu. Každé místo bylo svým prostorem či atmosférou pro umělce východiskem pro tvorbu site specific instalací a možností skrze umělecké dílo s prostorem komunikovat. Vzhledem k mnoha variacím všemožných dvorků a zákoutí tak vznikl velmi pestrý celek, který sjednocoval snad jen genius loci starých malostranských uliček.

Někteří umělci přinesli a zasadili do prostoru své ateliérové práce, většina z nich však tvořila přímo na místě a pro konkrétní prostor. Umělecká díla působila ve veřejném, žitém prostoru velmi sugestivně (Klimešová, 2001: 408), ačkoli při přípravě chybělo potřebné technické zázemí a vybavení, a pracovalo se často s levnými materiály (Kotalík, 1995: 108). Michal Bambruck představil svůj komplexně pojatý site specific projekt *BIO* (obr. 19.) v podobě jednoduchého kinetoskopu v Břetislavově ulici, kde mohli návštěvníci vidět fotografie dokumentující mizející atmosféru čtvrti (Kotalík, 1995: 108). Jaroslava Fuková pracovala se starými secesními průjezdovými vraty s mnoha vypadanými skleněnými tabulkami, do kterých vpletla pokroucený *Strom* z textilních provazců (obr. 20.). Hned několik sochařských instalací představil Kurt Gebauer – jeho *Figury* (obr. 22.) tančily

---

<sup>16</sup> Vesměs krátké zprávy a komentáře vyšly v periodikách *Lidová demokracie*, *Mladý svět*, *Praha 81*, *Ahoj na sobotu* a *Domov* (Sochy a objekty, 1981).

zavěšeny v průjezdu a *Plavkyně II* zasněně vyhlížely z oken domu v Nerudově ulici. Jeho další instalace *Cvrčkův sen* představovala spící ženskou figuru na pohovce, na níž shlížel ohromný, stylizovaně nafouklý pták (obr. 23.). Martin Janíček vystavil na dvorku v Mostecké ulici *Ruce* sepnuté k motlitbě, které svou hrubostí korespondovaly s oprýskanou a zašlou fasádou domu. *Relace ve skle* a *Relace v porcelánu* (obr. 28.) byly do společného prostoru instalované realizace Svatopluka Klimeše a Ivana Jelínka, pracující s kresbou, sklem a keramikou, ponořené do akvárií naplněných vodou. Celá kompozice pak byla navíc orámována kvádrovou konstrukcí lešení. Sochařská díla Magdaleny Jetelové, vytvořené pro prostory nádvoří v Loretánské ulici (*Židle* – obr. 24.), nádvoří hradčanského špitálu (*Křídlo*) a půdy domu ve Sněmovní ulici (*Kabát*) svými monumentálními dispozicemi a hrubostí zpracování atakovaly divákovy představy o prostorových poměrech. Svažitou dlažbu na Jánském vršku osázel Ivan Kafka hustým polem bílých špejlí. Instalace *Vymezení* (obr. 25.) pracovala s prostorem podobným způsobem jako jeho předchozí *Prostor průchodem porušitelný*, avšak zde již šlo o poměrně monumentální zásah do veřejného prostoru, jenž fungoval jako estetická kompozice a zároveň určitá překážka, se kterou se musel divák či náhodný kolemjdoucí nějakým způsobem vyrovnat. Tvarově jednoduchá, vzdušná, avšak prostorově výrazná textilní kompozice Pavly Michálkové *Prší* (obr. 26.) vyplnila prostor dvorku v Karmelitské ulici, instalace Nadi Rawové (*Smyčka* – obr. 27.), která opět pracovala s motivem vycpaných postav, pak obsadila pavlačový dvorek v Tomášské – zachycuje dvě zmačkané figury propojené ve vzájemném dialogu na protilehných balkonech. Tomáš Ruller ozvláštnil stísněný prostor jiného dvorku instalací, kombinující v sobě konceptuální a minimalistické prvky – jakýmsi meditačním pískovištěm ohraničeným dlažebními kostkami (*Zastav se na chvíli* – obr. 29.). Jiří Sozanský pracoval ve své typicky expresivní poloze (*Žebřík*) – technický žebřík v úzkém průchodu rozvinul ve variaci své instalace z demolovaného kostela sv. Václava v Mostě. Environmentem a komplexním pojetím prostoru se prezentoval Čestmír Suška, který stylizovanými figurálními instalacemi *Pocur I* (obr. 30.), *Pocur II* a *Kosti* zpracoval celý dům a dvorek na Malostranském náměstí v těsném sousedství Svatomikulášského chrámu. V sevřeném světlíku v Cihelné ulici vytvořila Mirka Zöllichová abstraktní kuželovité tvary, tísněné stěnami a deroucí se vzhůru za světlem (*Vztrh* – obr. 31.). Podobné vyznění měly i *Tři tvary* Jasana Zoubka (obr. 32.) – podivné, jakoby mimozemské objekty, jejichž zasazení do prostoru rozvinul o rok později na přehlídce *Setkání*.

Konání akce *Sochy a objekty na malostranských dvorcích* bylo spolu se samizdatovým vydáním jednoduchého dokumentačního katalogu v tehdejší normalizačním kulturním prostředí vnímáno jako důležitá, přelomová událost. „Malostranské dvorky“ byly příkladem živého spojení uměleckého díla s konkrétním obývaným místem. Ukázaly také úskalí, jaká může přinést umístění hotového artefaktu do tohoto typu prostoru a staly se tak pravděpodobně podnětem k dalším uměleckým aktivitám mimo ateliéry“ (Judlová, 1996: 54). Marie Judlová zde naráží na tendenci umělců vytvářet v rámci tohoto typu akcí místně specifické instalace. Jestliže se na malechovském sympoziu a „Malostranských dvorcích“ objevovaly ateliérové práce, na přehlídce *Setkání* se zmíněná tendence stupňovala a vrcholila na *Chmelnici* v Mutějovicích, kde již umělci tvořili díla pouze pro konkrétní prostor. Z hlediska kulturních perzekucí znamenala tato akce rovněž přelom. Umělecká komunita na sebe určitým způsobem upozornila, což mělo v případě následujících projektů za následek nucené stažení se z veřejného prostoru a zesílené represe.

### 3.2.2.3. Malechov '81

Oproti prvnímu ročníku malechovského sympozia provází *Malechov '81* téměř nulová dokumentace a teoretická reflexe. Šlo o pokračování akce *Malechov '80*, které však poněkud zaniklo v ohlasu květnové přehlídky *Sochy a objekty na malostranských dvorcích*. Ačkoli není dohledatelný seznam vystavujících umělců, podle organizátora akce Čestmíra Sušky se již akce tolik výtvarníků nezúčastnilo. Prameny uvádí pouze zmínku o jeho instalaci *Kolotoč* a setkání v Malechově jako moment, kdy vzniklo Výtvarné divadlo Kolotoč. Na jeho založení se podíleli právě Čestmír Suška, filmař a autor snímku *Dům* Michal Bambruck a skladatel minimalistické hudby Pavel Richter. První představení tohoto uskupení *Paňáci a vycpaňáci* mělo premiéru na začátku roku 1982 v brněnském klubu Křenová.

### 3.2.2.4. Setkání na tenisových dvorcích TJ Sparty

Dalším výstavním počinem mimo oficiální prostory, jenž navazoval na „Malostranské dvorky“ a svým způsobem nahrazoval zakázaný a nerealizovaný projekt „Staroměstské dvorky“, byla výstava *Setkání* (Kafka, 1996: 25). Místem konání byl areál tenisových dvorců TJ Sparta Praha v Bubenči a výstava měla trvat od 6. do 28. června 1982. Iniciátorkou akce byla výtvarnice Jana Budíková a zúčastnilo se jí celkem dvacet pět umělců, převážně mladší generace. Poněkud absurdní průběh výstavy popisuje Ivan Kafka v rozhovoru s Marcelou Pánkovou. Její přípravy provázela v té době u podobných projektů obvyklá konspirace a

utajení – oficiální název v žádosti o povolení výstavy zněl „Výzdoba tenisových kurtů“ a pozvánky byly rozeslány až na poslední chvíli. Nicméně i přesto se zahájení konalo pod dohledem tajné policie. Jakmile byla výstava otevřena, dorazilo obrovské množství návštěvníků (obr. 33.). „Vznikla zvláštní atmosféra, protože lidi tu už jen svou přítomností, bez většího nasazení, cosi manifestovali. Když šéf dvorců zjistil, kolik lidí přichází, zděsil se, a tak jsme byli svědky hezkého českého úkazu, kdy to nevydržel a sám sebe udal“ (Kafka, 1996: 24). Po necelé hodině trvání výstavy tak následoval její zákaz a prakticky okamžitý zásah policie spojený s ničením instalací. Všechna díla, u kterých to jejich rozměry a hmotnost dovozovala byla odstraněna či zakryta. Rovněž se nekonalo plánované vernisážové vystoupení Studia pohybového divadla Niny Vangeli, které se mělo odehrát v tenisové hale (Kafka, 1996: 24-25). Nebývale velký zájem veřejnosti a enormní počet návštěvníků se tak opět stal spouštěcím mechanismem, jenž na akci upozornil státní orgány, které velmi rychle jednaly a výstavu zakázaly. Okruh vystavujících umělců zahrnoval především mladou generaci a vycházel ze stejného základu, na jakém byly postavené *Sochy a objekty na malostranských dvorcích*. Nicméně i zde byli přítomni zástupci starší generace, kterých bylo původně pozváno více, mnoho jich však neprojevovalo o účast zájem (Kafka, 1996: 27).

Rozsáhlý sportovní areál dodnes fungujících bubenečských kurtů blízko Vltavy byl opět novým, alternativním prostorem, který vyzýval k tvorbě místně specifických instalací. Umělci využívali jak fasády i interiéry strohých cihlových budov, tak možnosti exteriéru, jako například navezené hromady zeminy a další stavební materiály. Stejně jako na předchozích akcích se i zde objevilo několik ateliérových děl, avšak požadavek na místní specifičnost instalací byl jasně formulován: „Zajímalo mě hlavně, jestli vystavená věc vznikla konkrétně pro místo a na něm a nebyla jen přinesená z domu a instalovaná – jestli skutečně měla nějaký vztah k dotyčenému prostoru a korespondovala s prostředím“ (Kafka, 1996: 24). Některé zde vytvořené instalace měly oproti minulým akcím obecně monumentálnější charakter a vycházely z minimalistického sochařství a land artu, jiné pracovaly s integrací do architektury. Zajímavý je komentář Ivana Kafky k velikosti jeho instalace *Přesložení*. Jeho záměrem bylo vytvořit dílo, „jehož součástí bylo obstát v nepříznivé situaci: proto těžký, proto objemný, prostě aby vydržely po tu dobu, po kterou vydržet měly“ (Kafka, 1996: 24). A skutečně, Kafkova instalace byla jednou z těch, kterou likvidátoři výstavy nebyli schopni odstranit – monumentalita zde zastávala i čistě „praktickou“ funkci.

Čestmír Kafka, nejstarší ze zúčastněných umělců, spustil ze střechy budovy dvě plachty z kamionů a na delší straně je spojil a propletl masivním lanem (*Spojení* – obr. 34.).

Monumentální instalace parafrázuje autorovy předchozí koláže *Spojování* v ohromných rozměrech a neobvyklém materiálu (Hlaváček, 1987: 84). *Přesložení* Ivana Kafky (obr. 35.), jedna z dominantních instalací *Setkání*, je sloučením typicky minimalistického zásahu do podoby architektury s místně specifickou instalací, pracující s vlastnostmi materiálu. Dvacet tun lisovaného papíru v balících naskládaných do jakýchsi obřích schodů, tyčících se do výšky mnoha metrů tvořilo masu, která se v prostoru velmi výrazně prosazovala. Autor v rozhovoru zmiňuje svou snahu o univerzálnost pojetí práce – „skladbu a propojení všech vjemů, které člověka obklopují, specifických pro naše místo, pro náš region, a tedy srozumitelného i pro venek“ (Kafka, 1996: 27). Margita Titlová pomocí kolíků zavěsila na prádelní šňůry průhledné silonové obdélníky a vytvořila tak jakýsi poloprůhledný labyrint (*Bludiště* – obr. 36.). Jinou rozměrnou instalací byla práce Pavly Micháلكové (obr. 37.). Šlo o trojúhelníkovou, sytě černou plachtu, spuštěnou ze střechy až na zem a ponechanou volně vlající do všech stran. Jak uvádí Ivan Kafka, bylo toto dílo likvidátory výstavy vnímáno jako symbol související s polským hnutím Solidarita (Kafka, 1996: 24). O kousek vedle byly instalovány plastiky Jasana Zoubka – dva tvary, jakási červovitá stvoření natahující se k sobě (obr. 40.). Na akci *Setkání* byly kromě monumentálních instalací otce a syna Kafkových zřejmě nejvýraznější díla, pracující se zemí, která vycházela z tendencí minimalismu a land artu. Umělci zde měli možnost pracovat s velkým množstvím zeminy, jež byla k dispozici ve velkých navezených hromadách, sloužících jako zátarasy proti říčním záplavám (Kafka, 1996: 24). Instalace *Přesýpání* Jiřího Beránka (obr. 38.) spočívala v zasazení tří dřevěných ráků do jedné z větších hromad hlíny. Masivní ráky členily původní tvar hromady a zemina se jakoby přesýpala z vyšších obdélníků do nižších. Tomáš Ruller (*Kám* – obr. 39.) mezi haldy nainstaloval kolejnice, po kterých na hranu navezeného materiálu dopravil velký balvan. Obě díla působí velmi syrově, odkazují k rituálům a primitivním kulturám (Hlaváček, 1987) a především v souvislosti s místem a jeho prostorovými možnostmi – hromadami zeminy – představují situace, jenž v něm na první pohled působí velice přirozeně. Obě instalace jsou natolik srostlé s konkrétním místem, že náhodného kolemjdoucího by možná až na druhý pohled udivilo, z jakého důvodu je hromada hlíny rozdělená třemi ráky či proč se kámen nachází uprostřed nikam nevedoucích kolejnic. Realizace Milana Kozelky podobným způsobem „vynalézavě a přemítavě člení plochu trávníku provazy, trámci a uvázanými kameny“ (Hlaváček, 1987: 83). S kontrastnějším prvkem pracoval Vladimír Merta, který do hromad zasadil dynamickou trojúhelníkovou instalaci z dřevěných trámů (obr. 41.).



### 3.2.2.5. *Symposium Chmelnice v Mutějovicích*

Symposium na chmelnici v Mutějovicích završilo a v zásadě uzavřelo sérii velkých skupinových výstav v negalerijních prostorech. „Následné vakuum, vzniklé v důsledku zesílených kulturních perzekucí, přerušil až nástup nové generace, která na neveřejné konfrontace otevřené širšímu publiku navázala“ (Judlová, 1996: 54). Za ideovým konceptem výstavy stál Milan Kozelka spolu s Ivanem Kafkou, kurátorské práce a organizace se ujala Marie Judlová (dnes Klimešová). Šlo o čtrnáctidenní pracovní symposium, které vyvrcholilo vernisáží 1. října 1983. Instalace měly být vystaveny ještě dalších čtrnáct dní, avšak po dvou dnech přišlo z Okresního národního výboru v Rakovníku nařízení odstranit díla do 7. října. Ještě dva dny před udaným termínem však byly všechny práce zlikvidovány a částečně spáleny přičemž byla narušena statika celé konstrukce chmelnice, která se kvůli tomu stala nepoužitelnou (Judlová, 1996). Stejně jako u předchozích akcí se velká návštěvnost na zahájení – podezřelá státní bezpečnosti – stala impulsem, který vedl k zákazu výstavy, která přitom byla zpočátku oficiálně povolena. Kurátorka Marie Judlová uzavřela s místním JZD smlouvu o bezplatném propůjčení chmelnice a základního vybavení a o ubytování výtvarníků v družstevní ubytovně. „Existuje i písemný souhlas MNV v Mutějovicích s celou akcí a písemné vyjádření odboru kultury ONV v Rakovníku o tom, že proti výtvarnému sympoziu nemá námitek a že souhlasí s vystavením prací v exteriéru. (...) Dopis ONV v Rakovníku z 4. 10. 1983 ovšem už vyzývá k odstranění vytvořených děl na chmelnici v Mutějovicích s tím, že ‚exponáty ztratily povětrnostními vlivy zamýšlený význam a z důvodu, že chmelnice bude obdělána místním JZD‘. Původně bylo symposium povoleno na období od 19. 9. do 16. 10. 1983“ (Hlaváček, 1987: 84-85). K absurdní situaci, kdy národní výbor akci povolil a vzápětí nařídil exponáty zlikvidovat, došlo s největší pravděpodobností díky neinformovanosti místních kulturních pracovníků a jejich nepochopení charakteru celé akce. V zásadě zde můžeme pozorovat stejnou modelovou situaci jako u dvou předchozích přehlídek. K uskutečnění výstavy a konání vernisáže došlo vždy díky jakémusi „nedopatření“ či nedostatečné bdělosti úředních orgánů a státní bezpečnosti. Davy návštěvníků je však na akci okamžitě upozornily a následovala velice rychlá až hysterická reakce, při níž byla díla zničena, zabavena či zakryta.

Sympozia se zúčastnilo celkem sedmnáct umělců především mladší generace, přičemž mnoho z nich se již prezentovalo v rámci některé z výše rozebíraných přehlídek. V případě mutějovické akce tak již lze mluvit o jakémisi přátelském uskupení, postaveném na vzájemné tvůrčí spolupráci. Mimo Čestmíra Kafku a Josefa Hampla pozvaní umělci starší generace

účast na akci odmítli. Dále zde tvořili a vystavovali Kurt Gebauer, Magdalena Jetelová, Stanislav Judl, Ivan Kafka, Svatopluk Klimeš, Milan Kozelka, Jessica Langford, Vladimír Merta, Pavla Michálková, Naďa Rawová, Tomáš Ruller, Čestmír Suška, Jitka Svobodová, Margita Titlová a Stanislav Zippe. K výstavě vyšel samizdatový xeroxový katalog v omezeném nákladu pouhých deseti kusů, jehož grafickou úpravu obstaral Ivan Kafka, a rovněž dva dokumentační fotografické sborníky.

Prostor prázdné chmelnice byl rozčleněn sloupy a drátěnou sítí na velké krychlové moduly o rozměrech 8 x 8 x 8 metrů. Celý projekt byl koncipován tak, že každý umělec si zabral jeden či více těchto kubusů a v jejich rámci tvořil. Prostorová východiska tak byla pro všechny zúčastněné stejná, záleželo pouze na zvoleném způsobu každého z nich. Kromě konceptuálního vymezení geometrického prostoru chmelnice a jeho fyzikálních vlastností „výsledek všech instalací podmínil také silný genius loci spolu s přírodními živly – především snad všudypřítomným větrem“ (Judlová, 1996: 55). Mutějovické symposium došlo ze všech skupinových výstav nejdále jak ve smyslu koncepční jednoty, tak z hlediska místně specifického charakteru děl. Oproti předchozím přehlídkám, kde měly své zastoupení i ateliérové práce, se na *Chmelnici* objevily pouze místně specifické instalace, vycházející z konkrétních vlastností prostoru. Poprvé zde byl jasně vysloven požadavek na umělce a zároveň byl pro konání akce vybrán takový prostor, v němž by přinesená díla nefungovala. „Naší představou bylo vytvořit jakousi českou variantu land artu v prostoru historické, kulturní krajiny, nová místa kontempace, jež by v měřítku krajiny obstála“ (Judlová, 1996: 58).

Rozlehlá plocha prázdné chmelnice a široký horizont bylo nutné vykompenzovat rozměrnými instalacemi (Judlová, 1996: 58), z čehož vyplývá monumentální charakter některých děl. Umělci byli dopředu požádáni o koncepty svých realizací, aby poté bylo možné v krátkém čase a s omezenými možnostmi na místě vytvořit velkorysejší instalace, než bylo obvyklé. „Mnozí umělci skutečně přijeli s poměrně jasnou představou i vybavením, jiní se naopak nechali přímo inspirovat daným místem a pracovali s nalezeným materiálem“ (Judlová, 1996: 55). Oba tyto přístupy v sobě spojují východiska land artu a místně specifické instalace, přičemž výchozím bodem jsou pro ně především unikátní prostorové vlastnosti chmelnice.

V dílech vzniklých v rámci mutějovického symposia, lze spatřovat několik tendencí. První můžeme pokládat za uměleckou reakci na geometrický prostor chmelnice, jenž svými

fyzikálními a prostorovými vlastnostmi podnítil umělce k site specific instalacím. Tato díla využívala závěsných, často textilních prvků či napnutých drátů a provázků, aby se vypořádala s prostorem „své“ krychle a vyjádřila umělcem vnímané prostorové vztahy. Textilní instalace Josefa Hampla vyplnila prostor pomyslného boxu obdélníkovými kusy látky, visícími vzestupně v řadách (obr. 42.). Díky bílé barvě a neustálému vlání ve větru bylo dílo viditelné již z velké dálky. Se zavěšením bílých prvků do prostoru pracoval rovněž Svatopluk Klimeš (obr. 43.), Milan Kozelka pak kubus přehradil hustou sítí z provázků (obr. 44.). Pavla Michálková tentokrát pracovala s několika plachtami a jejich zavěšením do středu krychle v promyšlených ohybech (obr. 45.). Na prostor a jeho fyzikální vlastnosti reagovaly také rozevláté podlouhlé tvary Jitky Svobodové (obr. 47.) nebo mezi sloupy dynamizujícím způsobem napínaný provaz Stanislava Zippeho (obr. 48.). Ivan Kafka při tvorbě *Zavěšení* (obr. 46.) vyplnil celou centrální krychli chmelnice očesanými chmelovými štoky a uprostřed ponechal mezeru – vznikly tak dva monumentální hranolové bloky, mezi nimiž se dalo procházet. Autor zde, podobně jako na prvním malechovském sympoziu, pracuje s vyplňováním předem daného prostoru. V tomto případě se však plnost prosazuje mnohem výrazněji. Podobně transparentním dojmem působily *Figury* Kurta Gebauera (obr. 49.) – dvě obrovské, jakoby rozostřené postavy spletené z chmelových štoků, tančící mezi sloupy. V druhém přístupu k tvorbě, který se na Chmelnici objevil, můžeme vysledovat určité archaizující tendence a motivy. Tato díla pracují s pradávnými tvary a archetypálními procesy a lze se domnívat, že do určité míry vycházejí z konkrétního prostoru a jsou reakcí na moderní, kultivovanou a civilizací přetvořenou krajinu chmelnice. Magdalena Jetelová vystavěla v rohu chmelnice vsutku monumentální palisádu z pokroucených kmenů, jež připomínala stavbu nějakého starověkého národa (obr. 50.). Akčně pojatá realizace *Oheň a voda* Margity Titlové (obr. 51.) představovala tři shluky do země zatlučených kúlů, nad kterými byl vždy zavěšen rám s vypnutým silonem naplněný vodou. Instalace na první pohled evokuje fáze určitého procesu, neboť první skupina kúlů je netknutá, druhá ohořelá a třetí hořící (po akci z nich na místě zbyla hromada popela). Dílo v sobě nese „archetypální a kosmologické názvuky“ (Hlaváček, 1987: 85) a zkoumá reakce základních materiálů, hoření a vypařování. Jakýsi dialog mezi pojmy lehkosti a tíže, vzduchem a zemí, vyjádřil ve své instalaci Vladimír Merta (obr. 54.). Jejím základem je provaz, šikmo procházející hromadou hlíny, jehož konce jsou přivázané ke kúlům, z nichž jeden je zaklíněný na dně vykopané jámy a druhý se vznáší v prostoru. Se zemí a podobným motivem pracovala také Nad'a Rawová, která nad kupkami zeminy nechala vznášet dlouhé tyče. V instalaci *Slavnosti chmelnice* (obr. 52.) se na práci s materiálem a jeho variacemi se zaměřil Čestmír Kafka. Každý z devíti

sloupů, s nimiž pracoval, pojednal v jiném stylu a obalil jiným materiálem. V akční formě land artu pak tvořil Tomáš Ruller, který během symposia vychodil ztezku z jednoho konce chmelnice na druhý (obr. 55.). Navazuje na podobné projekty amerických autorů z konce 60. a 70. let (například díla Richarda Longa) a dokládá, že v českém prostředí i přes nucenou izolaci existovala reflexe zahraničního umění. Práci s názvem *Ztráty a nálezy* (obr. 56.), která kriticky komentovala autorovo působení na AVU vystavil Čestmír Suška. Sochař nainstaloval na nedaleké ohromné haldě u vesnice Stochov bez povolení svou absolventskou práci – figurální plastiku, kterou byl nucen pro získání závěrečného diplomu doplnit o (podle akademiků) „nezbytné náležitosti“. Na haldě, která stála přímo vedle hlavní silnice vedoucí na Karlovy Vary, vystavil její již opět osekanou verzi a na chmelnici pak miniaturu celé situace, představující hromadu vykopané hlíny s figurkou na vrchu. Instalace figury v den vernisáže na poměrně frekventovaném místě však neunikla pozornosti státní bezpečnosti (která výtvarníka odvezla k výsledku) a stala se tak jednou z příčin výše popsaného procesu zákazu výstavy a její brzké likvidace (Klimešová, 2001: 400).

Josef Hlaváček vnímá symposium v Mutějovicích jako určitý mezník, dělicí modernismus a postmodernismus – na jedné straně stojící východisko geometrického prostoru chmelnice se prolíná s „archeologizujícími, mýtizujícími, snad až rituálními konotacemi řady děl“ (Hlaváček, 1987: 86), jež se zde v umělecké instalaci objevují v takovéto koncentraci poprvé. Akce již není přehlídkou umělců-solitérů, kteří – byť je jejich tvorba rámována ideou a koncepcí výstavy – vytváří díla pro konkrétní prostor nezávisle na ostatních. V předchozích případech šlo také vždy o prostor mnohem členitější a různorodější, nabízející se umělcům po jednotlivých částech s odlišnými vlastnostmi, zatímco chmelnice byla jednotným prvkem či společným východiskem, jež všechna díla vzájemně propojilo. Výsledkem umělecké práce, která měla vzhledem k podmínkám také výrazně kolektivní charakter, jsou sice stále jednotlivá díla, avšak celkový koncept, zahrnující v sobě pokus o zpracování chmelnice jako celku, je zde více než čitelný (Hlaváček, 1987: 84). Vzhledem k ostatním výstavním a tvůrčím projektům v té době bylo mutějovické symposium „svým skupinovým, monumentálním pojetím zcela odlišnou, v historii českého umění do té doby nerealizovanou aktivitou“ (Horák, 2010: 68).

Rok 1983 uzavírá období velkých mezigeneračních skupinových přehlídek, na kterých umělci vytvářeli místně specifická díla pro konkrétní negalerijní prostory. „Akci v Mutějovicích se jakoby končí první období osmdesátých let. (...) Postupně přicházejí nové umělecké vlivy a přicházejí odjinud než dosud“ (Horák, 2010: 68). O rok později na ně začíná

navazovat šest pokračování Konfrontací<sup>17</sup>, kde jsou však již prezentována především ateliérová díla nejmladší generace – tehdejších studentů a absolventů vysokých uměleckých škol. Příčiny konce podobných výstavních a tvůrčích aktivit můžeme hledat nejen v zesílených režimních represích, ale také v nedostatku motivace u samotných umělců. Opakované vkládání nemalého množství času, energie a finančních prostředků do projektů, jenž byly prakticky ihned po začátku zakázány a díla zničena, mohlo být opravdu silně demotivující. Výtvarníci si proto po mutějovickém sympoziu začali hledat jiné cesty a způsoby, v jejichž rámci mohli svou tvorbu alespoň nějakým způsobem prezentovat.

Za nutné zde ještě považují zmínit aktivity, jež rozvíjeli bratři Jiří a Zdeňek Hůlovi v Kostelci nad Černými lesy. V roce 1982 zde ve vlastním domě založili soukromou Galerii H, zaměřenou na neoficiální výtvarné a jiné aktivity. Proběhlo zde několik desítek především konfrontačních výstav mnoha umělců širokého okruhu všech generací, přičemž „výstavní koncepce byla založena na tematických výstavách, které zájmově a oborově stmelovaly zainteresovaný okruh umělců“ (Pánková, 1996: 220). Z hlediska místně specifického umění je zajímavý celý prostor Galerie H. Přestavba rozsáhlého objektu s velkou stodolou, dvorem a zahradou začala v roce 1973 a postupně se „za pomoci přátel podařilo stavbu hospodářského charakteru přeměnit v zajímavý multifunkční objekt. Racionální pojetí výstavních i úložných ploch (archiv, diatéka) bylo spojeno s vtipným a citlivým řešením zahrady a dvora. V patrové stodole i v přilehlých exteriérech vznikl nezvykle členěný prostor podobný spíše pulzujícímu organismu než neživé architektuře“ (Pánková, 1996: 220). Fakt, že se na podobě galerie podíleli sami umělci, jimiž vytvořené vybavení představovalo originální umělecké artefakty, znamenal, že samotná galerie se stala výtvarným artefaktem site specific povahy. Činnost Galerie H byla později rozšířena o provoz unikátního archivu, zaměřeného na české umění druhé poloviny 20. století, který funguje samostatně dodnes jako Archiv výtvarného umění.

### *3.4. CHARAKTERISTICKÉ RYSY ČESKÉ MÍSTNĚ SPECIFICKÉ INSTALACE*

#### **3.3.1. České místně specifické umění a veřejný prostor**

Nezávislí umělci v Českoslovesku až na výjimky neměli možnost oficiálně tvořit a vystavovat v rámci veřejného prostoru a institucí, což je aspekt, který byl již od konce 60. let

---

<sup>17</sup> Za vznikem první Konfrontace stáli v roce 1984 spolužáci z AVU Jiří David a Stanislav Diviš. Důvodem byla potřeba konfrontovat své práce s ostatními spolužáky mimo dusivé prostředí školy a přirozená potřeba vystavovat. Postupem času se okolo Konfrontací a jejich iniciátorů utvořil okruh umělců, z něhož v roce 1987 vznikla skupina Tvrdohlaví (Hlaváček, 1996)

na západě s místně specifickým uměním spojen a postupně se vyvíjel a modifikoval. Médium instalace je zároveň ze své podstaty implicitně spojeno s veřejnou prezentací (Reiss, 1999). V českém prostředí byly „oficiální prostory určeny jen oficiálním umělcům. Objevuje se poptávka po jakémkoli prostoru, kde by bylo možné prezentovat vznikající díla. (...) Počáteční vynucená rezignace na veřejnou prezentaci a následná řešení jsou jednou z cest českého výtvarného umění, která navazuje na světový umělecký vývoj“ (Horák, 2010: 63). Ačkoli české umění v mnohém na světový vývoj navazovalo, fáze, do kterých se místně specifická umělecká práce s veřejným prostorem na západě postupně dostává – tedy institucionální kritika zaměřená nejprve na prostorové vlastnosti galerií a později na jimi definovaný kulturní rámec – a dále pak práce s veřejným prostorem jako s komplexním pojmem neurčeným pouze jeho fyzickými vlastnostmi, nebyly v českém prostředí uskutečnitelné. Vzhledem k politické a tvůrčí nesvobodě, spojené s režimními represemi proti umělcům, vzniká v Československu v 80. letech situace, kdy se sice poměrně mnoho uměleckých akcí a projektů ve veřejném prostoru odehrává, avšak neoficiálně, či díky neznalosti a nepozornosti úředních orgánů. Výjimkou potvrzující pravidlo byla tomto případě výstava *Sochy a objekty na malostranských dvorcích*. Mnohdy bylo nutné uchýlit se ke kamufláži a konspiraci, některé projekty se také uskutečnily díky prosté náhodě či šťastné shodě okolností.

Pokud aplikujeme typologii site specific umění na české prostředí, lze podle mého názoru konstatovat, že česká místně specifická instalace vznikala v 80. letech převážně v rámci jejího prvního paradigmatu a částečně druhého paradigmatu. Umělci v tvorbě instalací vycházeli z fyzikálních vlastností a prostorových vztahů daného místa, případně konceptuálně navazovali na jeho symbolickou či institucionální rovinu, stále však šlo o práci s místem jako fyzickým prostorem. Diskurzivní model místně specifického umění pracuje s veřejným prostorem na naprosto otevřené úrovni, a je propojen s lokálními komunitami či neuměleckými institucemi všeho druhu (Kwon, 2002) a taková umělecká praxe nebyla v socialistickém Československu pochopitelně možná. „Pro určitou skupinu lidí jsou intimní uzavřené prostory nebo naopak nikým nekontrolované veřejné prostory jediným místem pro výtvarnou práci, východiskem z nechtěné reality“ (Horák, 2010: 63). České místně specifické umění tak vyhledávalo politicky neutrální prostory, které jsou i přes svou veřejnou povahu nějakým způsobem skryté, odlehle či chráněné před kontrolou. Dále to pak byly soukromé objekty, patřící samotným umělcům, jako jsou ateliéry, či jiné prostory předem vybrané k výstavě (Horák, 2010: 63). Dle mého mínění je právě ono nedobrovolné ustrnutí v prvním a

částečně druhém paradigmatu místně specifického umění charakteristické pro českou prostorovou site specific instalaci.

### 3.3.2. Kolektivní charakter české umělecké scény

Tyto akce a dění okolo nich měly z hlediska vystavujících kolektivní či přímo komunitní charakter. V jejich rámci se na české umělecké scéně, jež byla rozdělena do užších, vzájemně se podporujících, mezigeneračních seskupení, jejichž vztahy byly vesměs přátelské a tolerantní (Judlová, 1996: 54), zformovala jakási nehomogenní, nestálá a měnící se skupina umělců a teoretiků, jejíž jádro se podílelo na organizaci a průběhu zmíněných výstav. „Prostřednictvím spolupráce se tvoří neoficiální komunita, v níž probíhá neustálá výměna názorů a postojů“ (Schmelzová, 2010: 26). Zároveň celou situaci nelze idealizovat. I v neoficiální sféře existovala rivalita a osobní spory, které se promítaly do výtvarných aktivit. Skupinová a generační izolovanost často představovala nepřekonatelnou bariéru a mnozí umělci se ocitali pod psychickým tlakem dominantních autorit, jejichž jednání a rozhodování bylo v některých případech selektivní a ovlivněné osobními pohnutkami (Klimešová, 2001: 403-404).

Mým cílem zde není podat přesný výčet jmen zúčastněných umělců, ale pouze zdůraznit skupinový charakter české neoficiální výtvarné scény, jenž pokládám za jeden ze specifických rysů českého prostředí. „Důležitost aspoň námi chápané morální podpory, vzájemné akceptace, byla vyprovokována totalitním režimem. Agresivita a napadání kolegů ze strany oficiálních sfér daly mezi námi vzniknout umělým, neskutečným vztahům, které se staly velmi hmotným zdrojem inspirace“ (Jetelová, 1995: 44). Česká umělecká scéna na počátku 80. let fungovala na základě vztahů, vyrůstajících ze společného odporu ke komunistickému režimu, či nechuti tvořit v rámci jeho oficiálních struktur a předepsaných kánonů. Takovými vztahům, které navzájem ovlivňovaly umělce napříč generacemi, by třeba nebylo ve svobodných podmínkách dáno vzniknout. Důvodem ke společné práci a organizaci byla podle mého názoru také prostá životaschopnost. Umělec-solitér neměl tolik možností vystavovat mimo galerijní instituce a skupina měla větší šance na realizaci samostatných projektů. Josef Hlaváček spatřuje vrchol kolektivní umělecké práce v mutějovickém sympoziu, kde jako by „hlavním cílem toho počínání byla společná práce na uměleckých dílech“ (Hlaváček, 1987: 84). Určité komunitní rysy mělo rovněž publikum – Marie Klimešová zmiňuje jasně vymezený okruh sympatizantů neoficiální výtvarné scény (zhruba tři sta osob), kteří se alternativních výstavních aktivit účastnili (Klimešová, 2001:

403). Tyto aktivity nedisponovaly díky svému polooficiálnímu či neoficiálnímu charakteru možností mediální propagace a reflexe a veřejnost tudíž neměla mnoho možností, jak se o jejich konání dozvědět. V šíření informací hrály opět roli přátelské vztahy a vazby, přičemž navzdory této skutečnosti se některé z těchto výstav těšily na svou dobu nebývalé pozornosti a zájmu veřejnosti.

#### **4. ZÁVĚR**

Ve své bakalářské práci jsem se pokusil vytyčit specifické vlastnosti a rysy místně specifické instalace na příkladu skupinových mezigeneračních přehlídek z let 1980-83, při nichž vyvrcholily tendence směřující od 60. let k tvorbě mimo ateliér a přímo pro konkrétní prostor. Za tyto rysy – přímo související s tehdejší sociálně-politickou situací – pokládám převládání tvorby vycházející z fyzikálních vlastností a vztahů daného místa a její prezentaci v alternativních, často až hybridních variantách veřejného prostoru či v prostorech čistě soukromých. Dalším specifikem je pak podle mého názoru kolektivní charakter části umělecké scény okolo zmíněných výstav a jejich společná umělecká i organizační práce na projektech. Ty jsem zasadil do českého i světového kontextu a uvedl jejich hlavní východiska v českém neoficiálním umění. Mnohá z nich jsou dosud nepřiliš prozkoumanou oblastí a zasloužila by si samostatný výzkum, který ovšem přesahuje rámec této bakalářské práce.



## 5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

- Beran, Zdeněk. 1994. „Vždy nevhod (Zpráva o nevhodném úsilí)“. *Výtvarné umění* 1994 (4): 45-47.
- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge.
- Gaiger, Jason. 2009. „Demontáž rámce: místně specifické umění a estetická autonomie“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 2009 (6-7): 87-108.
- Hlaváček, Josef. 1987. „Umění si hledá místo“. In Jindřich Chalupecký et al. *Sborník památce Václava Navrátila*. Praha: s.n., 81-88.
- Hlaváček, Ludvík. 1996. „Konfrontace – spontánní umělecký výraz 80. let“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 145-152.
- Horák, Ondřej (ed.). 2010. *Místa počínu: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Praha: Komunikační prostor Školská 28.
- Horák, Ondřej. 2010. „Pohled do akvária: 80. léta v českém výtvarném umění“. In Ondřej Horák (ed.). *Místa počínu: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Praha: Komunikační prostor Školská 28, 63-72.
- Jetelová, Magdalena. 1995. „Tichá Šárka“. *Výtvarné umění* 1994 (3-4): 44-45.
- Judlová, Marie. 1996. „Symposium v Mutějovicích – pokus o překonání možného“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 54-60.
- Kafka, Ivan. 1996. „Setkání na tenisových dvorcích – Sparta '82“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 23-29.
- Klimešová, Marie. 2001. „České výtvarné umění druhé poloviny 20. století: alternativa a underground, umění a společnost“. In Tomáš Bitrich et al. *Alternativní kultura : příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 377-420.
- Knížák, Milan. 1994. „Pocit instalace“. *Výtvarné umění* 1994 (4): 32-38.
- Kolíbal, Stanislav. 1994. „Včera a tady“. *Výtvarné umění* 1994 (4): 39-44.
- Kotalík, Jiří T. 1995. „Malostranské dvorky“. *Výtvarné umění* 1995 (3-4): 108-113.
- Krauss, Rosalind. 2011. „Sochařství v rozšířeném poli“. In Karel Císař (ed.). *Stav věcí*. Brno: Dům umění města Brna, s. 131-143.
- Kwon, Miwon. 2011. „Jedno místo za druhým: poznámky ke specifické povaze místa“. In Karel Císař (ed.). *Stav věcí*. Brno: Dům umění města Brna, s. 173-205.
- Kwon, Miwon. 2002. *One place after another: site specific art and locational identity*. Cambridge Mass.: MIT Press.

- Malechov '80* [katalog výstavy]. 1980. [fotografie Pavel Büchler et al.]. S.l.: s.n.
- Morganová, Pavlína. 1999. *Akční umění*. Olomouc: Votobia.
- Morganová, Pavlína, Dagmar Svatošová, Jiří Ševčík (eds.). 2001. *České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha: Academia.
- Nekvindová, Terezie. 2014. *Dům* [online]. Praha: Okno do videoarchivu VVP AVU [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: < <http://artycok.tv/lang/cs-cz/24564/michal-baumbruck-dum-1980michal-baumbruck-house-1980>>
- O'Doherty, Brian. 2014. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz.
- Pánková, Marcela. 1996. „Galerie H, Kostelec nad Černými lesy“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 220-223.
- Petišková, Tereza. 2002. *Československý socialistický realismus 1948-1958* [katalog výstavy]. Praha: Gallery.
- Raimanová, Ivona. 1996. „Vzpomínka na Malechov“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 9-10.
- Raimanová, Ivona. 1996. „Za uměním na Rockfest“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 174-175.
- Reiss, Julie H. 1999. *From margin to center: the spaces of installation art*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Ruller, Tomáš. 1996. „Mezi“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 119-135.
- Schmelzová, Radoslava. 2010. „Jiné podoby umění aneb hledání kořenů umění místa“. In Radoslava Schmelzová (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění, s. 12-33.
- Skalník, Joska. 1995. „Jazzová sekce (prostor uměleckých aktivit)“. *Výtvarné umění* 1995 (3-4): 83-89.
- Skalník, Joska. 1996. „Kulturní aktivity na Chmelnici“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 22.
- Slavická, Milena, Marcela Pánková. 1995. „Od redakce“. *Výtvarné umění* 1995 (3-4): 4-5.
- Sochy a objekty na malostranských dvorcích* [katalog výstavy]. 1981. [Text katalogu Jiří T. Kotalík; fotografie Michal Baumbruck et al.]. Praha: Divadlo v Nerudovce.
- Sozanský, Jiří. 1996. „Moderní umění je křehký artikl“. *Výtvarné umění* 1996 (1-2): 40-48.
- Šerá, Jarmila. 1995. „Příběh Divadla v Nerudovce“. *Výtvarné umění* 1995 (3-4): 33-40.
- Ševčík, Jiří et al. 2011. *České umění 1980-2010: texty a dokumenty*. Praha: Academia.
- Šimotová, Adriena. 1994. „Komunikace v prostoru“. *Výtvarné umění* 1994 (4): 48-51.

Šteflková, Zuzana. s.d. *Instalace* [databáze online]. Praha: Centrum pro současné umění Praha [cit. 2016-04-25]. Dostupné z <<http://www.artlist.cz/klicova-slova/instalace-117/>>

Václavová, Denisa, Tomáš Žižka. 2010. „Site specific – hledání jiného postoru“. In Radoslava Scmelzová (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění, s. 86-111.

*Výtvarné umění*. Umění instalace. Red. Milena Slavická a Marcela Pánková. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění v Nakladatelství Vesmír, 1994, 4.

*Výtvarné umění*. Zakázané umění I. Red. Milena Slavická a Marcela Pánková. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995, 3-4.

*Výtvarné umění*. Zakázané umění II. Red. Milena Slavická a Marcela Pánková. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996, 1-2.

Zavadil, Matouš Karel. 2006. „Tomáš Ruller“ [rozhovor s Tomášem Rullerem]. *Art+Antiques* 2006 (3): 54-65.

Žižka, Tomáš. 2010. *Recyklace pojmu site specific*. In Radoslava Scmelzová (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění, s. 112-121.

Ostatní použité zdroje:

Film *Evakuace* (1982, režie Michal Bambruck a Jiří Sozanský).

Film *Dům* (1980, režie Michal Bambruck).

Neformální rozhovor s umělcem Čestmírem Suškou (31. 3. 2016).

Informační databáze abArt [databáze online], dostupné z <<http://www.artarchiv.cz/>>.

Okno do videoarchivu VVP AVU [online], dostupné z <<http://artycok.tv/lang/cs-cz/category/media-arts/window-to-the-video-archive>>

## 6. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

### SEZNAM OBRÁZKŮ

1. Milan Knížák, *Instalace na ulici*, Praha 1963 (uvedeno v časopise Výtvarné umění, Umění instalace, 4/1994).
2. Milan Knížák, *Prostředí*, Mariánské Lázně 1963 (uvedeno v časopise Výtvarné umění, Umění instalace, 4/1994).
3. Tomáš Ruller, *K ámen*, Brno 1983 (uvedeno jako obrazová příloha rozhovoru M. K. Zavadila s T. Rullerem, Art+Antiques, 3/2006).
4. Tomáš Ruller, *Prášení na konci chodby*, Brno 1984 (uvedeno jako obrazová příloha rozhovoru M. K. Zavadila s T. Rullerem, Art+Antiques, 3/2006).
5. Ivan Kafka, *Pro soukromou maxipotřebu*, 1979 (uvedeno jako obrazová příloha v publikaci P. Morganové *Akční umění*).
6. Ivan Kafka, *Cyklus bez názvu*, 1979-80 (uvedeno jako obrazová příloha v publikaci P. Morganové *Akční umění*).
7. Zdeněk Beran, *Rehabilitační oddělení dr. Dr.*, Praha 1970-71 (uvedeno v časopise Výtvarné umění, Umění instalace, 4/1994).
8. Jiří Sozanský, *Proces (Šéf)*, Most 1981-82 (oficiální stránky J. Sozanského [online], dostupné z < <http://www.sozansky.info> >).
9. Pohled do instalace výstavy Adrieny Šimotové, Hostinné 1984 (uvedeno v časopise Výtvarné umění, Zakázané umění, 1-2/1996).
10. Stanislav, Kolíbal, *Dvoji možnost*, 1973 (uvedeno v časopise Výtvarné umění, Umění instalace, 4/1994).
11. Jiří Sozanský, *Přežít*, Praha 1984 (oficiální stránky J. Sozanského [online], dostupné z < <http://www.sozansky.info> >).
12. Jiří Sozanský, *Příběhy*, Most 1981 (oficiální stránky J. Sozanského [online], dostupné z < <http://www.sozansky.info> >).
13. Adriena Šimotová, *Poměřování prostoru*, Malechov 1980 (uvedeno v časopise Výtvarné umění, Umění instalace, 4/1994).
14. Naďa Rawová, *Prázdný prostor*, Malechov 1980 (katalog Malechov '80).
15. Ivan Kafka, *Prostor průchodem porušitelný*, Malechov 1980 (Archiv výtvarného umění).
16. Mirka Zöllichová, Malechov 1980 (Archiv výtvarného umění).
17. Tomáš Ruller, *Je prostřeno*, Malechov 1980 (katalog Malechov '80).

18. Čestmír Suška, *Kosti*, Malechov 1980 (Archiv výtvarného umění).
19. Michal Bambruck, *Bio*, Praha 1981 (katalog Dvorky '81).
20. Jaroslava Fuková, *Strom*, Praha 1981 (katalog Dvorky '81).
21. Zahájení výstavy *Sochy a objekty na malostranských dvorcích*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
22. Kurt Gebauer, *Figury*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
23. Kurt Gebauer, *Cvrčkův sen*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
24. Magdalena Jetelová, *Židle*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
25. Ivan Kafka, *Vymezení*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
26. Pavla Michálková, *Prší*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
27. Nad'a Rawová, *Smyčka*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
28. Ivan Jelínek, *Relace v porcelánu*; Svatopluk Klimeš, *Relace ve skle*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
29. Tomáš Ruller, *Zastav se na chvíli*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
30. Čestmír Suška, *Pocur I.*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
31. Mirka Zöllichová, *Vztrh*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
32. Jasan Zoubek, *Tři tvary*, Praha 1981 (Archiv výtvarného umění).
33. Zahájení výstavy *Setkání* na tenisových dvorcích TJ Sparty, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
34. Čestmír Kafka, *Spojení*, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
35. Ivan Kafka, *Přesložení*, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
36. Margita Titlová, *Bludiště*, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
37. Pavla Michálková, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
38. Jiří Beránek, *Přesýpání*, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
39. Tomáš Ruller, *Kam...*, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
40. Jasan Zoubek, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
41. Vladimír Merta, Praha 1982 (Archiv výtvarného umění).
42. Josef Hampel, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
43. Svatopluk Klimeš, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
44. Miln Kozelka, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
45. Pavla Michálková, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
46. Ivan Kafka, *Zavěšení*, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
47. Jitka Svobodová, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
48. Stanislav Zippe, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).

49. Kurt Gebauer, *Figury*, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
50. Magdalena Jetelová, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
51. Margita Titlová, *Oheň a voda*, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
52. Čestmír Kafka, *Slavnost Chmelnice*, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
53. Čestmír Suška, *Ztráty a nálezy*, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
54. Vladimír Merta, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
55. Tomáš Ruller, Mutějovice 1983 (Archiv výtvarného umění).
56. Čestmír Kafka při instalaci na mutějovické chmelnici (Archiv výtvarného umění).

