

Kultura a umění**Instalace**

JAROSLAV SEDLÁR

V protikladu k environmentu označuje instalace prostor zaujímavý nebo definující umělecké aranžmá z objektů i nástěnných výtvorů nebo výtvorů instalovaných na zemi. Zatímco environment je zpravidla vnímán pouze z frontálního pohledu, jako obraz, může návštěvník do instalace vstoupit nebo ji obejít. Novým důležitým uměleckým směrem je od počátku osmdesátých let také videoinstalace, která jako médium používá jeden videoaparát nebo videoaparáty integruje do řady vytvářející obrazovou stěnu v podobě prostorového aranžmá. Umění instalace je také takový způsob umělecké tvorby, který odmítá produkci uměleckých děl za účelem prodeje nebo za účelem jiné než umělecké manipulace s předměty. Výrazové prostředky, skladebné prvky a syntax výtvarného jazyka se podstatně odlišují od tradičního umění. Jako instalaci označujeme ve výtvarném umění většinou prostor zaujímavý, na místo vázaný a často také místně nebo situačně zaměřený trojdimenzionální umělecký dílo. S ohledem na umění od konce sedmdesátých let používaný pojem byl mezitím vztahován také na dřívější, do prostoru expandující inscenace. Východiskem umělecké práce je – podobně jako u environmentu padesátých a šedesátých let – duchovní nebo konceptuální aspekt. V protikladu k environmentu, jehož cílem bylo často zacházení s všedními věcmi nebo s konzumním světem, nesměřuje instalace zpravidla ani k narativně prostorové inscenaci, jakou nacházíme například v dílech Edwarda Kienholze. Instalace má mnoho společného s land-artem, a to jako převážně trojrozměrná, prostorová umělecká forma realizovaná jak v interiéru, tak v exteriéru, která ovšem využívá jakéhokoliv materiálu, a to dokonce i času, světla, zvuku a pohybu v prostoru – viz umění světla, zvuku, mediální umění a kinetika. Instalace se pravidelně představují na velkých kolektivních výstavách, jakými jsou Bienále v Benátkách nebo Documenta v Kasselu.

Umělecká tvorba se realizuje formováním samotného prostoru, v němž se divák nalézá, a to jak interiéru, tak exteriéru. Pracuje se s reálnými předměty každodenního života, s poetikou všedních věcí. Jde o projevy počítající s mnohostí informační a emocionální kompatibility s divákem, o proces čtení více možných významů a interpretací. Instalace se ve většině případů oprostila od ilustrativních nadbytečností. Rekvizitář předmětů obsahuje odkazy na filozofii, náboženství, erotiku, úpadkovou kulturu, umění, kyč i banalitu. Ve výsledných projevech však zůstávají rezervy pro nedořečenost, záhadnost a tajemství.

V mnoha uměleckých dílech (např. u umělců, jakými jsou Acconci, Armani, Nordman, Graham, Miss, Schütte, Absalon, Atelier van Lieshout, Zittel),



Hornová Rebecca: **Měsíc, dítě, anarchické plynutí** (instalace), 1991

se objevuje silný zájem o řešení architektonických problémů. Umělci v rámci instalací produkují prostorové, často záměrně utvářené instalace, které svými měřítky, materiálem i konstrukcí, ale i kontextem a skladbou stylistických prvků evokují architektonické asociace. Svou nepochybnou blízkostí k architektuře jsou jejich snahy přítomny v diskusích o současné architektuře a slouží velmi často jako spojovací článek mezi výtvarným uměním a architekturou. Takovým přímo vzorovým příkladem mohla být také *Instalace Vita Hannibala Acconciho*, narozeného 24. ledna 1940 v New Yorku, který pracoval jako architekt, architekt krajiny a umělec instalace, kterou realizoval v Muzeu užitého umění (Museum für angewandte Kunst) ve Vídni v roce 1993 a v níž využíval ryze architektonických elementů k vyjádření zužujícího se prostoru. Ten mizel v úzké štěrbíně dvou proti sobě postavených stěn a evokoval nutně existenciální pocity úzkosti. Na druhé straně Acconci integroval veřejný a soukromý prostor tak, že v Midwest, v centru leteckých linek v Milwaukee, Wisconsin, zřídil pod vlivem postmoderny chodník procházející zdí a na obou jeho koncích umístil lavičky.

Předchůdcem objektů a instalací byly ready made Marcela Duchampa na počátku 20. století, Merzbauten Kurta Schwitterse ve třicátých letech a objekt jako nový umělecký předmět vůbec. S objektem pracoval ve druhé polovině 20. století také pop-art, arte povera, konceptualismus a minimalismus. V šede-

sátých letech využívalo objektů i akční umění, happening, event a performance, většinou ovšem pouze jako pozadí nebo jako kulis a protože instalace je statická.

Počátky umění instalace časově spadají do sedmdesátých let 20. století, kdy navázaly na pop-art, happening, konceptuální a environmentální tvorbu. Protagonisty instalace byli Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Broodthars, Mario Merz, Sol LeWitt, Nam June Paik, Jonathan Borofsky, Chris Burden, Hans Hacke, Michelangelo Pistoletto a celé italské hnutí arte povera, umění vědomé chudoby, ve kterém dostalo nové perspektivy především umění objektu. Objekt přitom nebyl samoučelem jako například v dadaistickém objektovém umění, ale sloužil k tomu, aby si člověk uvědomil komplexní souvislosti věcného světa. Ve svém nuzném stavu se objekt stal provokujícím podnětem reflexe a nutil k zaujetí kritického postoje. Arte povera se vyvinulo z metodicky precizního procesu, který v moderním umění zahájil minimal art a concept art. Základní teze a cíl arte povera, které definoval italský kritik Germano Celant, jsou v podstatě shodné s tezemi pop-artu, ale i umění instalace. Na rozdíl od pop-artu však umělci arte povera zastávají silně antikomerční a antioficiální postoje a výlučnou pozornost věnují obyčejným, často banálním materiálům a látkám; používají předmětný, triviální a většinou nepovšimnutý materiál druhotně použitý – cement, cihly, plst, olovo, staré noviny, železný šrot, neopracované větve stromů –, aby vyjádřili odpor k přeestetizované formě tradičního umění a aby do procesu kultivace zavedli novou látku, nový objekt, který má sloužit k předem dané a připravené situaci a oslovit každého. Vytržením použitých materiálů z reality umělci ozřejmují změny, které nastávají v okamžiku, kdy triviální materiál vstupuje do nových vztahů (jako kdysi u Duchampa), a zvýrazňují tak tvůrčí záměr, který má podnitit potřebné asociace. K nejvýznamnějším zástupcům arte povera se počítají v Itálii Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto a Gilberto Zorio, v Německu Joseph Beuys, Eva Hesseová, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck a v Americe Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Richard Serra. Metodu instalace užívá ovšem daleko větší množství soudobých umělců. Je to jeden z nejrozšířenějších směrů v naší době. V českém prostředí lze k postupům blízkým arte povera přiřadit například práci Libora Jaroše s uschlými větvemi při tvorbě obrazů a nepochybně také tvorbu Hany Babyrádové, která podobně jako před dvaceti lety Michelangelo Pistoletto ještě na počátku devadesátých let instalovala na způsob environmentu v podobě velkých hromad kusy starých oděvů určených ke spálení.

K nejtypičtějším představitelům moderně orientovaného umělce, kterého nelze s jistotou zařadit do žádného směru, patří nepochybně Joseph Beuys, který ve svých realizacích kombinoval nesourodé předměty a neslučitelné materiály. Beuys vytvářel díla spadající do pop-artu, konceptualismu, performance, ale i do instalace, jak dokládá dílo *F. I. U. Difesa della natura* (F. I. U. Obrana přírody, 1983-1985), sestavené ze školní tabule, automobilu, letáků.

lopaty a měděných drátů. Svými pracemi vždy sledoval nějaký obsah – vztah člověka k přírodě, často přímo jeho ekologické vazby, politiku nebo ideologii, ale i vlastní vzpomínky.

Monumentální prostorové instalace, které vytvářel vždy za účelem určitého spojení obsahu a místa, ostatně objasňují, že Beuys nazíral svou práci jako jednotu forem, materiálu a teoretického vyjádření. Jím nazývaný paralelní proces, kterým pojmenovával vedle sebe uměleckou práci na protikladných obrazech a pro něho základní pojmosloví, realizoval naposledy ve veřejných projektech, jako například na instalaci „7000 Eichen“ (7000 vajíček) pro město Kassel, kterou započal v roce 1982 na Documenta 7. Oceňováni, že Beuys tuto jednotu také žil, vedlo k jeho označení jako posledního vizionáře umění 20. století. Své umění instalace chápal jako transformaci ideje – jako myšlenku, která je plasticky zobrazena, jako nosiče energie a diváka vyzýval nebo provokoval, aby ji domýšlel, jako například *Fettstuhl* (Tuk a židle, 1964), evokující jeho vzpomínky na válku, kdy ho zraněného ošetřili sedláci na Krymu zabalením do horkého tuku: „Mé objekty musí být chápány jako podněty k přenesení ideje. Nadto chtějí provokovat myšlenky o tom, co může být plastika a z jakého konceptu vychází a jak může být tento koncept plastiky přenesen na neviditelnou substanci a jak tato může být každým vnímána.“

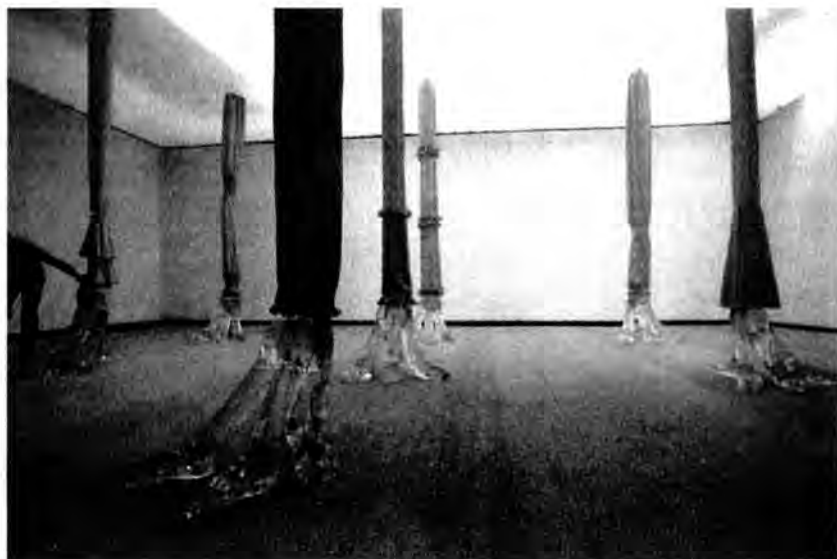
Christian Boltanski se proslavil mezi francouzskými umělci tzv. existencialistickým dilematem, v němž uvažoval o počátku a konci lidského života. Takové dilema podle něho určují vzpomínky, v nichž vzpomínáme na své dětství anebo myslíme na svou smrt. Zajímá se především o dětství, protože – jak sám říká – toto je první část našeho života, která je už mrtvá, neboť přechod z dětství do dospělosti je přechodem od života k smrti. A všechno, co člověk na konci skutečně má, je pouze vzpomínka. Jednotlivci ji reprezentují fotoalba, deníky, staré hračky nebo pozůstalost, státu a obci monumenty, památníky a muzea. V rámci instalací je Boltanski spolu s Nikolausem Langem či Anne a Patrickem Poirierovými hlavním představitelem tendence, kterou kritik Günther Metken nazval „hledání stop“. V tomto slova smyslu Boltanski hromadí vzpomínky na vlastní i cizí dětství: do zásuvek a krabic, které vrší na sebe, ukládá hračky, fotografie, dopisy a alba, a takto vytvořený archiv pokládá za památník mrtvých. Kvintesencí jeho existenciálních úvah je rozsáhlá instalace velkoformátových fotografií v Ludwigově muzeu v Kolině nad Rýnem, která nese název *Diese Kinder suchen ihre Eltern* (Tyto děti hledají své rodiče, 1993–1994). Původně byla částí výstavy zabývající se osudem dětí, jež ztratily rodiče za druhé světové války. Boltanského instalace vycházejí z rozporu mezi individuálním a kolektivním osudem a kladou si otázku, co s uměním ve veřejných prostorách.

Podobně Marcel Broodthaers, kterého ovlivnilo dílo Reně Magritta a který od roku 1945 udržoval kontakty se skupinou surrealistických malbů v Bruselu, začal umělecky tvořit od šedesátých let 20. století. Podnícen francouzskými novými realisty hromadil banální nalezené předměty, z nichž sestavoval poetické objekty často s ironickým podtextem. Takovým objektem je napří-

klad i *Petit chariot avec oeufs* (Voziček s vejci, 1966) s jednadvaceti červeně, černě a červenooranžové pomalovanými vejci, označený autorem „*Toto je umělecké dílo*“, nebo *Un coup de dés* (Vrh kostek, 1969). Broodthaers založil v roce 1968 ve svém bruselském bytě fiktivní muzeum moderního umění a v něm tzv. *Département des Aigles* (Oddělení orlů nebo též géníů), které mělo napodobovat kabinet umění 17. a 18. století; zde se například i pomocí filmů a obrazů kriticky vypořádával s teoriemi umění a s uměleckými institucemi, s muzei. Objekty a výtvarná díla, která v muzeu shromáždil, vystavil v roce 1972 v düsseldorfské Kunsthalle. Pierre Restany, teoretik nových realistů, přikl muzeu následující úkol: „Orel, znamení moci muzea, překonává anonymitu a relativizování umělecké tvorby. Objekt, který je muzeem přijat, je ipso facto umělecké dílo. Veřejná moc muzea se tak spojuje s privátní mocí tvůrce.“

Také Ital Mario Merz, původně malíř, začal od poloviny šedesátých let vytvářet práce z nalezených nebo zpracovaných materiálů, například hlíny, křovin, skla a neonových trubíc. Byl jedním z hlavních představitelů arte povera, směru, který chtěl zviditelnit komplexnost a tvořivé vyzařování prostých věcí. Merz toho dosahoval konfrontací umělých látek s přírodními, což později přenesl do symbolické roviny: obrátil se k uměleckým tradicím minulosti a asymetrickým číselným řadám středověkého matematika Leonarda Fibonacciho a zároveň k výrobkům moderního průmyslu, k neonovým trubícím, aby vytvářel kontrast, jímž chtěl u diváků vyvolat představu o křížení mýtu s naší dobou. Na rozdíl od dadaistů Merz nechce věci ničit, nýbrž je opět uvádět do života. Oslavou odkazu italského matematika Fibonacciho je například jeho práce *Bez názvu* (instalace složená z novin, skla, neonových trubíc 1989) nebo *My Homes Wind und Fibonacci Tables* (1969-1982).

Michelangelo Pistoletto, narozený 23. června 1933, je akcionista a objektový umělec, ale i teoretik umění, který je považován, vedle Maria Merze za hlavního zástupce arte povera. Ve svém díle se zabývá, podobně jako on, převážně problematikou reflexe a spojení umění a všedního dne ve smyslu wagnerovského Gesamtkunstwerku. Po svých malířských, fotorealistických počátcích, figurativních obrazech a kolážích na zrcadlech jsou jeho prvními sochařskými díly *Oggetti in meno* (Méně objektů, 1965/66). Už roku 1966 měl svou první privátní výstavu v USA ve Walker Art Center v Minneapolis. S přibývajícím věkem si ve své práci pomáhal banálními a ošuntělými rekvizitami. Jeho instalace *Venere degli stracci* (Venuše v hadrech, 1967) je jasným poukazem na toto nové chudé umění (arte povera): kopie „klasicky krásné“ sochy Afrodity, která stojí před hromadou starých kusů oděvů. Dílu se dostalo velkého ohlasu: Pistoletto, který začínal ovlivněn americkým „post-pop-artem“ a fotorealismem, byl rychle galeristy a kritiky uváděn do katalogů jako signifikantní zástupce nového, především italského trendu „arte povera“ a začal vytvářet již četné, většinou vtipné instalace. Svě postoje i teoreticky publikoval v knize *L'uomo nero* (1970).



Fabro Luciano: *Nohy* (instalace), 1962-1972

Další zástupce arte povera Ital Giulio Paolini využil duchampovských ready made například ve své známé instalaci *The Instruments of Passion* (Nástroje vášně 1986), jíž chtěl vyvolat představu hudebního vystoupení. Instalaci tvořily hudební stojany a reflektor.

Luciano Fabro narozený roku 1936 v Turinu, zkoumal v letech 1954 až 1958 poprvé pohyblivé objekty a aranžoval je jako objekty umělé. V roce 1959 odešel do Milána a svá díla vystavoval už od roku 1965. Proslul zejména sérií instalací nazvaných souhrnně *Italie*. Základ tvořila silueta Itálie obložená a proložená nejrůznějšími látkami, kovovými nebo skleněnými předměty. Jeho oblibu skla dokládá také instalace nazvaná *Nohy* (1968-1972), v níž použil tradiční domácí muránské sklo a hedvábí. Bývá přiřazován k umělcům vyznávajícím individuální mytologii, ostatně jako většina členů arte povera. K nim se řadí rovněž Giovanni Anselmo svým žulovým trojúhelníkovým kvádrem se zapuštěným kompasem, nazvaným *Direzione* (Směr, 1967), Gilberto Zorio a nepochybně i Jannis Kounellis a Giuseppe Penone, jehož instalace a objekty jsou většinou přírodního původu (například kmeny, kůra, větve, listy stromů).

Ohlasy děl představitelů arte povera se projevily i v tvorbě mexické sochařky Helen Escobedo, která použila k realizaci své instalace s názvem *Give us this Day our Daily Bread* (Chléb náš vezdejší dej nám dnes), uskutečněné v roce 1993 v klášteře Santa Teresa v Mexico City, čtyřicet chlebů, dvě tuny šterku a dvacet metrů bílé látky.

Průkopníkem video artu a zejména videoinstalací byl Nam June Paik, který původně studoval hudbu a kompozici v Seoulu a v Tokiu. Podnícen Johnem Cagem začal koncem padesátých let provozovat tzv. akční hudbu, což ho přivedlo do kontaktu s výtvarným uměním. Když pak komponoval elektronickou hudbu, rozhodl se využít elektroniku také ve vizuální oblasti; začal experimentovat s řadami televizorů, které v roce 1963 poprvé privátně vystavil ve Wuppertalu v Galerii Parnass. Výstavu nazval příznačně *Exposition of Musik – Elektronik – Television* (Výstava hudby – elektroniky – televize). V následujících letech začal Paik deformovat televizní příjem pomocí magnetu, což označil pojmem televizní participace; chtěl tak demonstrovat právo diváka zasahovat do televizního programu. Manipulace s obrazem zachycoval od roku 1965 na videokameru a společně s japonským inženýrem Shuyou Abem vyvinul videosyntetizér, který ovšem teprve v roce 1970 začal používat k pozměňování přenášeného televizního signálu. Vedle mohutných videoinstalací, složených z množství televizorů, jako je například jeho slavná *Brandenburger Tor* (Brandenburská brána, 1992), která upoutává pozornost záplavou obrazů a akustických koláží, sestavoval Paik také meditativní objekty. Za všechny ostatní je reprezentuje videoinstalace s názvem *Budha Shigeki*, kterou věnoval své ženě, japonské umělkyni v oblasti videa Shigeko Kubot. Paik tuto videoinstalaci sestavil ze tří figurek Buddha vyřezaných do dřeva, před něž postavil tři televizory. Na monitorech televizorů se pak promítaly tři filmy o Paikových třech učitelích – učitel tance Mercii Cunninghamovi, učitel hudby Johnu Cageovi a učitel výtvarného umění Marceli Duchampovi. Pro Paika se stal televizor objektem a takto má být podle něj i vnímán, protože ve videoinstalaci dostává skulpturální charakter. Paik své práce chápal jako kritiku na záplavu obrazů, v nichž se jakýkoliv obsah ztrácí v chaotické mase.

Důsledně od označení videoumělec se distancoval též Frabrizio Plessi. Chtěl nahradit toto označení pojmem „umělec, který používá k instalacím televizor“. Na rozdíl od dalších „video-artistů“ prohlašuje, že nemá žádné technické vzdělání v oblasti videa nebo filmu. To, že používá ke svým instalacím video nebo televizor, vychází z praktik arte povera a video nebo televizor mají pro něho stejnou hodnotu jako pro umělce arte povera železo, uhlí, sláma nebo mramor. Dokládá to i jeho videoinstalace nazvaná *Rovina elettronica* (1995).

Mimo Itálii zařazujeme mezi umělce instalací velké množství aktérů, z nichž připomeňme individuální a těžko zařaditelné dílo žáka Josepha Beuyse na düsseldorfské Akademii umění Reineru Ruthenbecka. Jeho rané práce jsou silně skulpturální a ukazují na jeho tehdejší zájem o surrealismus, nicméně později přecházejí k abstrakci a čerpají i z minimal-artu, materiálového umění, concept-artu a arte povera. Tehdy užívá ve své tvorbě kov, popel, textil, sklo, dřevo, papír, světlo, hluk, fotografie, vytváří *Anti-Video Objekt* a kresby. Pozoruhodné jsou i instalace, jak to dokládá *Zavěšení IV* (1969/1870). Uvedme zde například i německou autorku Rebeccu Horn a její instalaci nazvanou *Měsíc, dítě, řeka* (1991). Proslavila se mimo jiné svými videoarty

a performancemi, tak například na slavné výstavě Haralda Szeemanna Documenta 5 v Kasselu nebo na skupinové výstavě Von hier aus – Zwei Monate neue deutsche Kunst roku 1984 v Düsseldorfu.

Problémy ekologie a sociálních vazeb zkoumali i američtí umělci. Jejich instalace byly ovšem velice často sestavovány logičtěji a strukturovaněji než instalace umělců v Evropě, jak dokládá dílo Cadyho Nolanda *Deep Social Space* (Hluboký sociální prostor, 1989), tvořené trubkovým lešením, zahradním rožněm, řetězy, bramborovými lupínky a plechovkami od piva. Jeho obsah nebo význam je tedy didaktický a přímočarý. Naopak Keith Sonnier, narozený roku 1941 v Mamou v Louisianě je jedním z těch amerických malířů a sochařů, kteří rozvíjeli světelné instalace, jak dokládá jeho *Svinutý neonový objekt* z roku 1969 a sem náleží i anglický sochař Barry Falagan pevnou instalací *Čtyři ráhna* (1967), kterou vytvořil v raném období své tehdy ještě abstraktní tvorby.

Zcela samostatnou kapitolu představují Magdalena Abakanowiczová a Ilja Kabakov.

Abakanowiczová, polská sochařka, narozená v roce 1930, studovala od roku 1949 až do roku 1954 na Akademii umění v Gdaňsku a ve Varšavě. Přitom kladla hlavní důraz na malířství, ačkoliv se u ní projevovaly také sklony k plastické práci. Tento vývoj byl nepochybně ovlivněn představami, které si vytvořila ve svém mládí již na otcovském statku. Později, když v sobě objevila nadání přeměnit přírodní a nalezené materiály do plastických děl, začala tvořit artefakty velkolepé monumentalit a výrazové síly. První mezinárodní pozornosti se jí dostalo v roce 1960, když zhotovila velké tkané nástěnné textilie. Mezi nimi vynikl soubor nazvaný *Abakan*, za který obdržela v roce 1965 Grand Prix na Biennale v São Paulo v Brazílii. Avšak už před polovinou sedmdesátých nastal v jejím díle dramatický obrat. Zničehonic začala podle modelů vytvářet hlavy, figury, zvířata a ptáky z konopí, pytloviny, lepidla a pryskyřice a v nich jakoby reflektovala hrůzy válečných let, která prožila v době dospívání ve Varšavě.

Byla to figurativní tvorba, která vedla k přehodnocení dosavadní tradice v soudobém sochařství. Začal ji zajímat osamělý jedinec a jeho mizení v množství. Vznikala *Monstra*, člověk bez tváře, zvířatům podobní *Mutanti* a z nich sestavené malé *Stádo*. Mutanti působí přes svou zřetelnou strojenost organicky, přímo živě a obzvláštní výrazovou silou. Jsou to ony bytosti z pytloviny a umělé pryskyřice, vytvořené v osmdesátých letech 20. století, které vzdáleně připomínají medvědy. Sedí nebo stojí na všech čtyřech nohách a otáčejí hlavy vzhůru, jako by hleděly do dálky, i když jsou slepé. Z jejich snahy orientovat se ve světě vyzařuje cosi hrozivého, přestože jim chybí téměř všechny smyslové orgány.

Je tu také skupina figur *Infantes* (Děti), jejichž dětská tělíčka jsou velikostí, tvarem i postoji téměř stejná. Odlišují se jen v nepatrných nuancích. To, že jim chybí hlavy, tedy individuální rysy obličejů, ještě podtrhuje jejich zneklidňující podobnost. Abakanowiczová je instaluje do půlkruhu jako hustě

vedle sebe stojící postavy bez hlav. Tísni se tak blízko vedle sebe, že se téměř dotýkají svými úzkými rameny navzájem. Jejich nohy jsou bosé, ruce jim visí volně podle těla, stejně jako velkým bezhlavým figurám dospělých nazvaným *Množství*, ve kterém jsou hustě vedle sebe řazená stojící lidská torza. Podobně trýznivý pocit vyvolávají části figur, hlavy, ramena, nohy, ruce, trupy bez nohou z cyklu *Anatomie*.

Tyto monstrózní postavy se prosazují přesvědčivě svou živoucí silou. Provokující, mnohostranný a vyzývající obrazový svět Abakanowiczové se tak otevírá panoramatu stavu lidství. Nabízí nám poznatelnou nebo spatřitelnou, nehotovou nebo roztržštěnou, izolovanou a důstojnou, přítomnou a sebeutvrzující figuru, pomocí které Abakanowiczová ve formě sochy vyvolává fascinující účinek, od kterého se divák sotva může odtrhnout. Ještě daleko přesvědčivěji působí její velkoformátové skupiny figur zvláště ve volném prostoru. Jejich formy jsou většinou monumentální, amorfni a mnohoznačné a sochařka svými instalacemi ve veřejných prostorech (od roku 1985) odkazuje zejména na nadindividuální téma lidského bytí – *Nierozpoznání* – Cytadela, Poznaň, 2005.

Rusko-ukrajinský umělec Ilja Kabakov, narozený roku 1933, který ukončil své studium v roce 1957 na Surikovově institutu v Moskvě, patřil k oněm umělcům moskevské školy, kteří se vypořádávali s výrazovými prostředky



Aconcci Vito: *Instalace* (detail, MAK – Vídeň), 1993

konceptualismu a instalace a kriticky se socialistickým realismem i s vlivem ideologie na umění. Kabakov využíval dokonce tabulového obrazu, který kombinoval s písmem, ale také komplexní prostorové instalace, aby vložil do svých obrazů diskurz o umění, politice a společnosti. Ohromná diskrepance, která se projevovala v závěrečné fázi Sovětského svazu mezi propagovaným světonázorovým nárokem na kolektivní pokrok a hospodářským úpadkem, jakož i materiálním a kulturním ochuzením všedního dne jednotlivého občana, tvořila ústřední téma jeho instalací, jakými byly *Rudý vagón* (1990-91), *V kolchozní jídelně* (1991), *Toaleta* (1992).

Od roku 1956, po studiích na Surikovově institutu v Moskvě, ilustroval asi 100 knih. Ale už od roku 1955 byl na volné noze a roku 1965 vstoupil do Svazu výtvarných umělců SSSR. V letech 1970-1978 sestavil ze svých dosavadních kreseb album. V letech 1978-82 vytvářel pod označením šekové umění velké, na socialistický realismus orientované obrazové stěny a v roce 1982-83 realizoval fiktivní výstavu v Puškinově muzeu – první instalaci *Fliege mit Flügeln* (Mucha s křídly), aby se roku 1988 účastnil Bienále v Benátkách a roku 1992 na Documentech v Kasselu. Poté odešel do New Yorku. V roce 1993 zastupoval ještě Rusko na Bienále v Benátkách a stal se hostujícím profesorem ve Frankfurtu nad Mohanem.

Projevy instalačního umění lze zaznamenat i u nás. Můžeme upozornit například na řadu akcí Jiřího Sozanského, které tento umělec uskutečnil roku 1980 na tzv. Soukromém sympoziu v Památníku Tereziín, a na jeho instalace *Kufry* nebo *Patnáct zavěšených objektů*, při nichž mu pomáhal Zdeněk Beran. V roce 1992 Sozanský ještě realizoval mezinárodní sympozium *Barok a dnešek* v kostele Zvěstování P. Marie v Litoměřicích a řadu navazujících akcí v litoměřické Oblastní galerii; uskutečnil také instalace v Praze, Berlíně a Paříži.

Již v roce 1972 založil Václav Stratil v Olomouci skupinu nazvanou Hu-Haba, v jejímž rámci byly realizovány četné instalace a performance, a roku 1988 uspořádal s Adrienou Šimotovou instalaci v bývalém františkánském klášteře v Hostinném. Pro naše prostředí je příznačné, že žádný z umělců se nevěnoval výhradně instalacím. Tak i malíř, kreslíř a grafik Stanislav Zippe realizoval kinetické projekty a instalace pomocí světelných paprsků zářících ve tmě a Jiří Anderle by vyhledáváním starých fotografií z první světové války a jejich dokreslováním nepochybně patřil k hledačům stop, jak je reprezentují Nikolaus Lang, manželé Poirierovi a Christian Boltanský.

