

Európska únia
Európsky sociálny fond

Moderné vzdelávanie pre vedomostnú spoločnosť / Projekt je spolufinancovaný zo zdrojov EÚ

Jozef Suchoža
Szilárd Fecsó

Formy inštalácie vo výtvarnej výchove

2014

Publikácia bola vydaná a financovaná z prostriedkov ESF
v rámci národného projektu Profesijný a kariérový rast
pedagogických zamestnancov.
ITMS kód projektu 26120130002
ITMS kód projektu 26140230002

Formy inštalácie vo výtvarnej výchove

Jozef SUCHOŽA

Szilárd FECSÓ

OBSAH

Úvod	5
1/ Inštalácia	6
1.1 Korene umenia inštalácie	6
1.2 Pojem umenia inštalácie	10
2/ Site specific art	12
3/ Land art	21
3.1 Romantizujúce projekty	21
3.2 Gigantické projekty	22
3.3 Projekty s charakterom zen-budhizmu	26
4/ Public art (umenie verejných priestranstiev)	31
5/ Videoinštalácia	41
Záver	47
Zoznam bibliografických odkazov	48

Úvod

Akreditovaný program kontinuálneho vzdelávania s názvom *Formy inštalácie v pedagogickom procese výtvarnej výchovy*, ktorého súčasťou je táto publikácia, chce reagovať na výzvy, s ktorými sa prostredníctvom umeleckých výchovných predmetov stretáva učiteľ aj žiak. Vyučovanie umeleckých predmetov prináša pre učiteľa mnohé výzvy, veď okrem rozvíjania rôznych schopností a zručností treba venovať pozornosť aj celkovému rozvoju osobnosti žiaka. Zároveň poskytuje možnosti tak pre učiteľa, ako aj pre žiaka, aby na daný problém pozerali z úplne inej perspektívy. Stredobodom pedagogickej činnosti v rámci výchovných predmetov nie je súbor poznatkov, ale rozvíjanie jednotlivých schopností, skúsenosť a zážitkovosť. Toto všetko spája do celku proces tvorenia. Diskutuje sa o tom, čo je úlohou umeleckej výchovy: aby sa zrodili produkty alebo aby žiaci prežívali proces tvorenia, aby ho prijali a pochopili. Väčšina učiteľov sa stotožňuje s druhým názorom. Zároveň sa vynára aj ďalší problém: akým spôsobom je možné naplánovať a riadiť samotný proces tvorenia tak, aby vyhovoval všetkým výzvam a cieľom. Samozrejme, poznáme mnoho metodologických postupov, rôzne aktivizujúce metódy, formy vyučovania, ktoré možno využiť na zefektívnenie vyučovacieho procesu, na motivovanie a na rozvoj kreativity. Práve preto považujeme za dôležité spoznanie súčasného umenia a v rámci neho aj súčasného výtvarného umenia, jeho včlenenie do procesu pedagogickej činnosti, keďže aplikácia súčasných výtvarných postupov a techník v celku tvorivého procesu zabezpečuje možnosti a priestor na rozvíjanie mnohých schopností a zručností, so zvláštnym dôrazom na kľúčové kompetencie. Súčasne ponúka aj ďalší veľmi dôležitý faktor, a to radosť z tvorby. Súčasné umenie reaguje na výzvy dneška, jeho predstavenie a spoznanie, okrem iných predností, tiež zbližuje žiakov so súčasnosťou, s ich vlastnou dobou.

Cieľom publikácie je na kunsthistorickom základe poskytnúť pedagógom nahliadnutie do histórie a prítomnosti inštalácie ako smeru súčasného výtvarného umenia a prostredníctvom tvorby autorov a diel objasniť podstatu inštalácie, aby po jej lepšom spoznaní a čerpaní tvorivých námetov z nej bolo možné spestriť proces tvorenia.

1/ Inštalácia

Umenie inštalácie je termín, ktorý voľne poukazuje na druh umenia, do ktorého divák vstupuje fyzicky a ktorý je často opisovaný aj ako divadelný alebo zážitkový.

Slovom *inštalácia* sa dnes označuje ľubovoľné rozmiestnenie objektov v danom priestore na hocijaké miesto vrátane konvenčného zavesenia obrazov na stenu. Existuje však vzťah medzi inštaláciou umeleckých diel a umením inštalácie. Podvojnosc vznikla v roku 1960, keď sa tieto názvy začali používať. Počas tohto obdobia bol názov inštalácia použitý v umeleckých časopisoch na opis naaranžovania výstavy. Fotodokumentácia naaranžovania výstavy bola nazvaná inštaláčnym šotom (sled záberov), a tak vznikol názov umenie inštalácie ako pomenovanie prác využívajúcich priestor. Odvtedy sa rozdiel medzi inštalovaním umeleckých diel a umením inštalácie rozostreuje (zahmlieva). Čo majú oba pojmy spoločné? V oboch prípadoch ide o to, že sa snažia informovať diváka o rozmiestnení objektov v priestore a zachytiť našu telesnú reakciu na ne. Napriek tomu je tu viac dôležitých rozdielov. Inštalácia umeleckých diel má sekundárnu dôležitosť voči dielam, ktoré oproti tomu obsahuje; umenie inštalácie, priestor a súbor diel umiestnených v ňom sa považujú za jednotný celok. Umenie inštalácie vytvára situáciu, do ktorej divák fyzicky vstupuje a vytvára s ňou celok (environment). Inštalácia sa od tradičných médií (socha, maľba, fotografia atď.) líši tým, že posúva diváka do pozície súčasti priestoru. Nepredstavuje diváka ako pár odosobnených očí, ktoré vnímajú práce s odstupom, ale skôr ako súčasť diela, keď divák zapája hmat, čuch a sluch rovnako ako zrak. Dôležitosť prítomnosti diváka je kľúčovou charakteristikou umenia inštalácie. Táto idea nie je nová, Julie Reiss na začiatku svojej knihy *Od kraja po stred: priestory umenia inštalácie* (1999) vyzdvihuje niektoré charakteristiky definovania pojmu inštalácia, z ktorých jedna je: „divák je nejakým spôsobom súčasťou práce, s ktorou vytvára celok“, participácia diváka, „je natoľko integrovaná v umení inštalácie, že bez nej by bolo ťažké umenie inštalácie analyzovať“. V nasledujúcej časti sa budeme snažiť zdôvodniť výber jednotlivých foriem inštalácie, ako aj jej historický vstup do problematiky.

1.1 Korene umenia inštalácie

Celkový jazyk a korene umenia inštalácie môžeme nachádzať už vo Wagnerovom *gesamtkunstwerk*, čo v preklade znamená *súborné, celostné, totálne umelecké dielo*. Autorom pojmu je nemecký hudobný skladateľ Richard Wagner, ktorého cieľom bolo spojiť navzájom do jedného umeleckého celku rôzne

druhy pôvodne samostatných umeleckých médií a žánrov, ako napríklad literatúru, tanec, hudbu, výtvarné umenie a iné. Práve prostredníctvom tohto spojenia sa snažil vytvoriť jeden mohutný dramaticko-symfonický tvar, objavujúci sa v jeho tetralógii *Prsteň Nibelungov*. Pre toto konkrétne dielo bolo pôvodne plánované aj postavenie špeciálneho divadla na jazere Lucerne, kde by bolo vsadené aj do konkrétneho prostredia. Okrem gesamtkunswerku umenie inštalácie vychádza aj z jazyka kubizmu, ktorý sa snažil prostredníctvom dekonštrukcie na ploche obrazu prepájať všetky základné priestorové dimenzie. Prostredníctvom prepojenia maľby a koláže sa začal na Západe začiatkom 20. storočia objavovať aj prvok intermediality formovaním jazyka autorov ako El Lissickij, Kurt Schwitters a Marcel Duchamp. Napokon toto smerovanie vyústilo do vzniku špecifických environmentálnych artefaktov (Schwittersom nazvaných **Merzbau**), dávajúc ich do súvisu s prostredím a happeningom z konca 50. rokov (Klein), prikláňajúc sa k minimalistickému sochárstvu 60. rokov a končiac samotným vznikom umenia inštalácie 70. a 80. rokov.

Merzbau 1933 (obr. 1) je prvá environmentálna práca vyvinutá **Kurtom Schwittersom** v jeho dome v Hannoveri, ktorou bolo v podstate rozšírenie z ateliéru až do susedných izieb. V Merzbau boli použité nájdene materiály vrátane novín, preglejky, starého nábytku, rozbitých kolies, pneumatík, suchých kvetov, zrkadiel a drôteného pletiva. Hans Richter sa o tomto diele vyjadril takto: „Schwittersovo dielo obsahuje metonymickú pamäť svojich priateľov.“

Obrazne povedané, bola to „jaskyňa“ Mondriana, Arpa, Gaba, Doesburga, Lissického, Malevicha, Mies van der Rohe a Richtera. Obsahovala totiž veľmi intímne detaily každého priateľa. Nachádzali sa tam napr. kadere vlasov, ceruzka z kresliacej tabule Mies van der Rohe, šnúrk, ohorok cigarety, klinec, výstrižok, kravata, zlomené pero Doesburga. Tieto objekty boli spojené do asambláže ako svätyne, zatiaľ čo celá rozľahlá práca páchla lepidlom a odpadkami. Merzbau je v súčasnosti pravidelne citované ako predchodca inštalačného umenia s rozsiahlou literatúrou. Schwittersom používaný svet Merz označuje za techniku montáže kombinácie všetkých možných materiálov na umelecké účely a technicky rovnakého hodnotenia jednotlivých materiálov, ale bez technickej zhody. Samozrejme, že v praxi sa Merz vypracoval na objekt určený k vyšším osobným dôvodom.

Tento výklad Merzbau ako rukopis metonymických objektov znamenal mnohé podnety na zoznámenie sa so súčasným umením inštalácie. Dôležitým príspevkom vo vývoji umenia inštalácie bolo dielo Yves Kleina v roku 1958, keď v Paríži realizoval svoju výstavu s názvom **Prázdn**. Hlavnou myšlienkou projektu bolo zatvorenie galérie pre návštevníkov počas trvania celej výstavy, preto divák mohol reflektovať výstavu len prostredníctvom svojej mysle. V roku 1960 sa v tej istej galérii ako reakcia, významová antitéza tejto koncepcie, objavuje dielo od Armana s názvom **Plno**. V tomto prípade bol koncept výstavy založený na akumulácii, nanosení množstva starého haraburdia.

V 60. rokoch sa objavuje aj minimalizmus a jeho spôsob štrukturálneho rozmiestnenia jednotlivých minimalistických objektov v rámci uzatvoreného priestoru. Neskôr však postminimalizmus 60. až 80. rokov 20. storočia „rozšíril tento priestorový vzťah o ďalšie možné symbolické, asociačné a konceptuálne významy, ktoré už nevychádzali len zo spôsobu štrukturálneho rozmiestnenia jednotlivých objektov, ale aj z rôznych emocionálnych, imaginatívnych a konceptuálnych kontextov, spojených s použitými médiami.“ (Štofko, 2007, s. 121)



obrázok 1

V 60. rokoch sa hovorilo o radikálnom rozchode s tradičným maliarstvom a sochárstvom, keď namiesto vytvárania sebestačného objektu umelci začali pracovať na špecifických miestach, kde bol

priestor nastavený ako situácia, do ktorej divák vstupuje. Dielo bolo po ukončení výstavy odstránené a väčšinou zničené. Táto pomínutelnosť, jednostranná agenda, predstava ostáva v divákovej pamäti zo zážitku. Štýl, štruktúra umenia inštalácie je úzko spätá s opisom diváka. Samozrejme, že je ťažké diskutovať o diele, ak nemáme priamy zážitok: väčšinou tam musíme byť. Nevyhnutný, subjektívny okamih v týchto zážitkoch ukazuje, že diela umenia inštalácie sú závislé od predstavivosti diváka. Tak vzniká problém fotografickej dokumentácie diela. 2D-technika pri dokumentovaní 3D-diel (keď má byť vo vnútri diela) predstavuje väčší problém ako pri dokumentácii obrazov či sôch. Základnou ideou je to, že umelci pristupujú k dielu prostredníctvom túžby rozšíriť vizuálny zážitok z dvojrozmerného a poskytnúť k nej ďalšie živšie alternatívy.

Umenie inštalácie neprezentuje textúry, priestor, svetlo atď., ale používa ich na vytvorenie zážitku. Dôraz sa kladie bezprostredne na fyzickú spoluprácu (divák vstupuje a obchádza okolo diela) a na zvýšené uvedomenie si prítomnosti iných divákov. Veľa umelcov a kritikov tvrdí, že je dôležité vstupovať a prechádzať dielom preto, aby sa divák stal aktívnou súčasťou diela na rozdiel od umenia, kde je potrebné len optické pozorovanie (vyžadujúce pasivitu a odlúčenosť). Táto aktivácia má v úcte hlavne rovnoprávnosť, pretože je spojená so správaním sa človeka vo svete. Predmetný vzťah vychádza z aktívneho obecenstva a jeho aktívneho zapojenia sa do spoločensko-politickej scény, s ktorou súčasne korešponduje aj myšlienka decentralizácie subjektu.

Koncom 60. rokov nastal rozmach kritického písania o perspektíve, ktoré konfrontovali perspektívu z teórie zo začiatku 20. storočia. V diele *Perspektíva ako symbolická forma* (1924) historik umenia Erwin Panofsky dokazuje, že renesančná perspektíva umiestňuje diváka do stredu hypotetického sveta zobrazeného na obraze; línia perspektívy s horizontom strácajúcim sa v diaľke je spojená s pozorovateľom stojacim pred obrazom. Existuje hierarchický vzťah medzi centrálnym divákom a obrazom, nad ktorým sa rozplýva (rozjíma). Panofsky preto spája renesančnú perspektívu s racionálnym sebareflexným karteziánskym prístupom (myslím, teda som). Umelci sa v priebehu 20. storočia snažili narušiť tento hierarchický model rôznymi spôsobmi ako idea vyššie uvádzaných kubistov a ich zátiší, ktoré sú zobrazené z niekoľkých pohľadov naraz, alebo myšlienka El Lissického pangeometrie. V 60. a 70. rokoch sa vzťah konvenčnej perspektívy, určujúci štruktúru medzi umeleckým dielom a divákom, stal viac atraktívnym pre kritickú rétoriku ako vlastnenie vizuálneho majstrovstva a centralizácia.

Cez obrovské množstvo realizovaných inštalácií v posledných 40. rokoch, vo väčšine prípadov z obdobia 1965 – 1975, sa ako hlavné teoretické impulzy pre umenie inštalácie stali stredobodom pozornosti idey zvýšenej bezprostrednosti s rozdelením subjektu (Barthes, Foucault, Lacan, Derridou) a aktívované obecenstvo ako politický obsah.

Toto desaťročie je svedkom rekonštrukcie proto-inštalácie El Lissického, Pieta Mondiana, Vasilija Kandinského a Kurta Schwittersa, pričom niektorí z týchto modernistických predchodcov sú znovu prediskutovaní s cieľom zdôrazniť skutočnosť, že mnohí s motiváciou umenia inštalácie nie sú jednoznačne preklenutí postmodernou, ale sú súčasťou historickej trajektórie zahrňujúcej 20. storočie.

Príbeh umenia inštalácie sa končí vyvrcholením ako samostatná forma umenia v 90. rokoch, čo sa najviac odráža na ohromných inštaláciách vo veľkých múzeách, ako napríklad Guggenheim v New Yorku a Turbine Hall v Tate modern. Zatiaľ čo táto chronológia odzrkadľuje rôzne momenty vývinu

umenia inštalácie, poukazuje aj na podobnosť s rôznymi nesúvisiacimi dielami, čím nám objasňuje to, čo myslíme pod pojmom umenie inštalácie. Jeden z dôvodov je ten, že inštalácia nemá priamy historický vývoj. Veci, ktoré naň vplyvajú, sú rozdielne: architektúra, film, performance, sochárstvo, maľba, divadlo, scénografia, kurátorstvo vstupujú do umenia inštalácie v rôznych momentoch. Vyzerá to tak, že neexistuje konkrétna história umenia inštalácie, ale viac paralel, z ktorých každá zo seba vkladá určitú časť.

„Tieto viacvrstevné dejiny sú predstavované dnes v rôznych dielach tvorených pod názvom umenie inštalácie, kde sú vplyvy vo väčšine prípadov simultánne zdanlivé. Niektoré inštalácie vás katapultujú do fiktívneho sveta (ako filmové a divadelné predstavenie), kým iné dávajú len malé vizuálne stimuly, s malým percentom ťažko badateľných narážok. Niektoré inštalácie prevyšujú vnímanie jednotlivých zmyslov (dotyk alebo čuch), kým iné sa pokúšajú ukradnúť vnímanie samého seba, presúvajú váš obraz do radu obrazov, alebo vás vtiahnu do temnoty. Iné vás odrádzajú od rozjímania a nútia vás hrať sa – niečo napísať, vypíť si alebo rozprávať sa. Tieto rôzne typy vnímania indukujú (dokazujú), že individuálny prístup k dejinám inštalácie je potrebný.“ (Bishop, 2005, s. 8, preklad autora) Jedna sa sústreďuje na materiálnu stránku a tá druhá na zážitok. Podobne ako pojem umenia inštalácie aj jej dôležitú zložku, teda spomínaný zážitok, skúsenosť (experience) mnoho filozofov vysvetľuje rôzne. Doteraz sa každá teória zážitku zameriavala na viac bodov základnej myšlienky: človek ako subjekt zážitku.

1.2 Pojem umenia inštalácie

Claire Bishop vo svojej knihe *Installation art* rozdeľuje a analyzuje subjekt v štyroch okruhoch:

1. zaoberá sa psychologickým modelom subjektu, presnejšie psychoanalýzou, ktorá bola základom pre surrealizmus a pod vplyvom diela Sigmunda Freuda. Medzinárodná surrealistická výstava v roku 1938 je vzorom pre umenie inštalácie, hodiace diváka do psychoabsorbentu, prostredia snov;
2. východiskovým bodom pre ňu je kniha francúzskeho filozofa Maurice Merleau-Pontyho *Fenomén vnímania* (1962), ktorá mala veľký vplyv na kritikov a umelcov minimalistického sochárstva 60. rokov. Ich chápanie vnímania bolo orientované na fenomenologický model náhľadu na subjekt;
3. vracia sa k Freudovi, hlavne k jeho teórii smerujúcej k smrti a predstavenej v knihe *Za princípom rozkoše* (1920) a k návratom k tomuto textu v 60. a 70. rokoch Jacquesom Lacanom a Rolandom Barthesom. Tento typ umenia inštalácie sa zaoberá návratmi k Freudovi a k jeho názorom na ústup libida a subjektívneho rozpadu;
4. zameriava sa na typ umenia inštalácie, ktorý umiestňuje aktívneho diváka v umení inštalácie ako politický subjekt, skúma rôzne prístupy postštrukturalnej demokracie – ako Ernesto Laclau a Chantal Mouffe, ovplyvňujúc koncept umenia inštalácie z pohľadu diváka.

Argumentom potom je, že umenie inštalácie vytvára určité podmienky pre pozorovací subjekt, ktorý fyzicky vstupuje do diela, a z toho vyplýva, že je možné kategorizovať diela podľa typu zážitku, ktorý pre diváka pripravili. Samozrejme je možné povedať, že každé dielo predpokladá prítomnosť subjektu, či už ide o subjekt tvorcu-umelca alebo o subjekt pozorovateľa.

V nasledujúcej časti nie je našou snahou heslovito (informatívnou formou slovníka s množstvom mien atď.) priblížiť jednotlivé formy inštalácií, ako sú **site specific**, **videoinštalácia**, **land art**, **public art**. (Na to bude slúžiť použitá literatúra).

Cieľom je priblížiť, charakterizovať a podrobiť stručnej analýze vybrané diela jednotlivých autorov v danej forme priestorového média tak, aby bolo jednoduchšie pochopiť ich podstatu, teda aj ich princípy. Výber autorov pochádza hlavne zo svetovej tvorby, pretože nie všetci umelci zo slovenskej scény sa vo svojej tvorbe venovali programovo len tomuto priestorovému médiu.

Site specific art nám v tomto prípade bude slúžiť ako pomyselná niť, ktorá spája jednotlivé formy inštalácií, pretože niektoré zo site specific umenia majú aj charakter ďalších vymenovaných foriem.

2/ Site specific art

Od roku 1960 narástol počet inštalácií formou site specific, či už v okruhu inštitúcií, alebo mimo nich. O site specific hovoríme v tom prípade, ak obsah a téma diela pramení priamo z miesta, kde bolo realizované. Keď je dielo špecifické na konkrétnom mieste, znamená aj to, že zavrhnú alebo znovu prehodnotí inštitucionálne tradície. Miesto nemáme chápať ako fyzický priestor, ale z kultúrneho hľadiska sa stáva aj určeným rámcom, inštitúciou umenia. Miesto, kde dielo vzniká, je charakterizované tým, že vo väčšine prípadov disponuje historickým, neopakovateľným duchom miesta (génus loci). Autori týchto inštalácií sú často natoľko inšpirovaní miestom, že pristupujú k jedinečnému výtvarnému spracovaniu, lebo „sa určité miesto až vďaka adekvátnemu umeleckému spracovaniu stane jedinečným.“ (Štofko, 2007, s. 249)

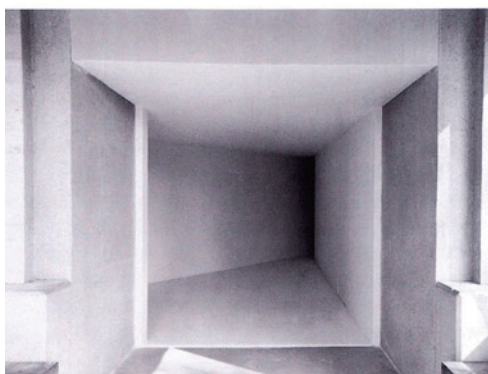
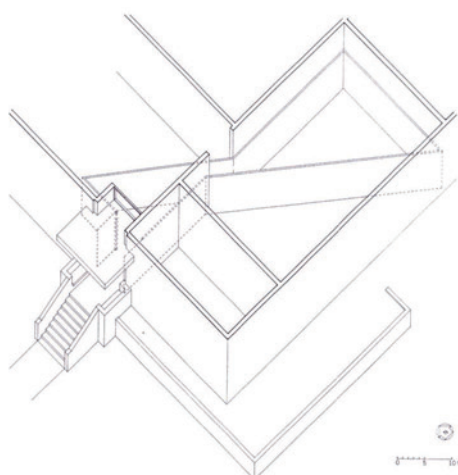
Dôležitou vlastnosťou site specific inštalácií je to, že sú neprenosné práve vďaka špecifikám konkrétneho priestoru, čím sa stávajú neopakovateľnými. Preto sú rozdielne od ďalších foriem inštalácií, ktoré sa v určitých prípadoch dajú reінštalovať, meniť, upraviť vo vzťahu k špecifikám priestoru s príbuznou atmosférou alebo v neutrálnych galerijných prostrediach. Na konci 60. rokov sa niekoľko umelcov pustilo do tvorby nových metód, ktoré sa týkali nezávislosti diel, pričom uprednostňovali diela analyzujúce prirodzenosť miesta z fyzických a spoločenských hľadísk. Tieto na prvý pohľad výnimočné, no od svojho miesta neodlučiteľné diela sa ľahko a často dostávajú do cudzích rúk práve preto, že v západnom svete je trh s umením živý.

Dalo by sa povedať, že zo začiatku bolo site specific akýmsi minimalizmom s použitím nových prostriedkov. Aj keď zosobňovalo akúsi kritiku minimalizmu, „ktorý považovala za stále závislý od umeleckého diela akoby skutočného, konzumovateľného objektu, aj tak rozšírila atmosféru skoršieho hnutia. Site specific diela tým, že sa zbavili všetkých povrchových náhodností, aj svojimi sklonmi k priemyselným stavebným materiálom (ocel v prípade Richarda Serra, bridlice v prípade Michaela Ashera, preglejka v prípade Bruce Naumana) a obľubou jednoduchých geometrických tvarov, aj keď to teraz boli skôr tvary priestoru než objekty, jasne rozvíjali niektoré minimalistické princípy“ (Umění po roce 1900, 2007, s. 540).

Jedným z prvých minimalisticky spracovaných site specific projektov, do ktorého sa dalo vstúpiť, bol v roku 1970 Pomona College Project v Art Gallery v Claremonte od **Michaela Ashera** (obr. 2).

Bol založený na danostiach tamojšej galérie, ktorý sa sústreďoval na hlavný výstavný priestor spolu s vchodovými dverami, ústiacimi do ulice. Do tohto priestoru autor vložil sériu nových stien v tvare

protiľahlých rovníramenných trojuholníkov, jeden väčší a druhý menší, ktoré na seba nadväzovali úzkym, asi 60 cm širokým priechodom. Podľa opisov bol zážitok z tohto priestoru taký, akoby ste vošli do zväčšeniny minimalistickej sochy a mohli ste vnímať iba svetelné danosti a povrch stien posúvajúci vnímanie perspektívy, vyvolanej pohybom. Avšak tým, že táto súkromná galéria bola 24 hodín prístupná pre verejnosť, posúvalo vnímanie domény tohto diela aj do inej roviny, napr. sociopolitickej. V tomto zmysle môžeme projekt chápať aj ako kritiku výroby minimalistického objektu prístupného na predaj a konzumáciu na pozadí inštitucionálnych aparátov múzeí. „Keďže Pomona College Projekt bol ušitý na mieru svojmu fyzickému priestoru, môžeme ho nazvať site specific. Ale pretože mal za úlohu odkryť logiku svojho sociokultúrneho obalu, pridal sa k typu diel, ktoré samy seba identifikujú ako inštitucionálnu kritiku“ (Umění po roce 1900, 2007, s. 541).



obrázok 2

Možno povedať, že v tom istom roku sa v sociokultúrnom duchu objavuje na slovenskej scéne prvé site specific dielo s názvom *Amanita muscaria* od **Jany Želibskej** pri príležitosti akcie 1. otvoreného ateliéru Rudolfa Sikoru v spolupráci s Viliamom Jakubíkom, a to 19. 11. 1970 pre 19 výtvarníkov. Dielo vzniklo v netradičnom civilnom prostredí, reagujúc na „jedovatú“ politickú situáciu 70. rokov na Slovensku. Želibská tu nainštalovala množstvo umelohmotných „hračiek“ muchotrávky na steny Sikorovho ateliéru, symbolicky vchádzajúce zvonka dovnútra.

Medzi významnejšie projekty v kontexte site specific v druhej polovici 20. storočia, riešené väčšinou formou land artu, môžeme považovať diela autorov, ku ktorým patria Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, James Turrell a Walther de Maria, Christo a Jean Claude, ktorým sa budeme venovať v stati o land arte. Kultovým dielom v zmysle site specific sa stalo dielo **Richarda Smithsona** *Špirála Jetty* na veľkom soľnom jazere v Utahu z roku 1970 (obr. 3).



obrázok 3

Smithson je prvý autor, ktorý podrobnejšie rieši problematiku site specific a miesta ako takého. Od ranných abstraktne expresionistických obrazov cez pojem **non site** dospel napokon k **land artu** (ktorému sa budeme venovať neskôr). Výstupy vo forme máp, fotografií dokumentujúcich miesta mimo galérií dopĺňal kúskami rudy, zeminy so zrkadlami, úlomkami minerálov atď. z daného originálneho miesta, z ktorého v roku 1970 vyvodzuje pojem „site sculpture“. V tomto prípade už socha nie je „izolovaným presúvateľným objektom, ale dielom nejakého určitého miesta, miestom samotným“ (Walther, 2004, s. 545).

Vďaka týmto úvahám o priestore ako o mieste vhodnom pre tradičné sochárstvo, ako aj o „ne-mieste“ (non site), ktoré umožňuje priestor pre akcie súčasného sochárstva, navrhuje a realizuje svoje špirálové mólo neďaleko naftových polí. Táto oblasť nie je neutrálna, pretože vystihuje umelcov záujem

o také miesto, ktoré je svedkom ukončenej ťažobnej činnosti, a teda „znovuobnovy“ pôvodného stavu „ne-miesta“. Popritom je pre jazero charakteristická aj vysoká koncentrácia soli, čo sa podpisuje na zmene farby tohto diela. Z tamojšieho materiálu vzniká na jazere monumentálna linka v tvare už spomínanej špirály, spojená s brehom. Touto zvláštnou, do kruhu sa otáčajúcou líniou sa podľa všetkého snažil demonštrovať pojem priestoru, ktorý mieri dovnútra a ktorý súčasne pretína špirála. Takisto chcel demonštrovať aj pojem času, pretože sprítomňuje taký proces, ktorým je viditeľné pomerne pomalé pôsobenie prírody, ako napr. vývin mikroorganizmov alebo stúpanie vodnej hladiny, z čoho vyplýva, že celé dielo je už pod hladinou a je možné ju vidieť len zhora. Autorove úvahy o entropii a pojme energie v časopise Artforum zo 60. rokov prispievajú k realizácii tejto zaujímavej koncentrickej vlny, ktorej pôvod môžeme odvodiť od pohybu vo vnútri slimačej ulity. Použitý materiál z tamojšieho kopca na konštruovanie tejto špirály ostáva v celistvosti, špirála je súčasne otvorená a uzatvorená a súčasne prezentuje centripetálne a centrifugálne sily. Pritom v nás vyvoláva jednotu prírody a jej rozdielných komponentov. Špirála totiž charakterizuje vývin najrôznorodejších prvkov, vírenie vody, galaxie, ulity, ale aj niektoré časti ľudského tela, ako je slimák vo vnútornom uchu.

Dielo **Jamesa Turrella** v tomto prípade uvádzame preto, lebo na rozdiel od vyššie menovaných autorov je viac špecifické a lepšie vystihuje charakter site specific inštalácií. Aj v súčasnosti (s menšími prerušeniami) pracuje na svojom dlhodobom gigantickom projekte „svetelného chrámu“ s konkrétnym miestom, kde pomocou svetla vytvára rôzne svetelno-atmosferické priestory. Ako sám povedal, je vášnivým pilotom, preto sa rozhodol v roku 1974 hľadať si nový ateliér. Pozoroval priestor medzi Kanadou a Mexikom a po niekoľko 100-hodinovom lietaní našiel na plošine v Colorade (uprostred Arizony, neďaleko Flagstaff), vulkanický kráter. Nasledoval myšlienku vytvoriť miesto svetla. Od tej doby sa vracal k sopke ako k svetelnému observatóriu, ktoré by sme mohli prirovnávať k Stonehenge alebo k pyramídam v Gíze. Sám autor sa o tom zmieňuje takto: „Obdivujem Borobudur, Angkor Wat, Pagan, Machu Picchu, mayské pyramídy, egyptské pyramídy, Herodium, Staré Sarum, Newgrange a Maes Howe.“ Tieto miesta a štruktúry určite ovplyvnili jeho myslenie a súhlasia s *Rodenským kráterom*. Objekt, ktorý ho vždy fascinoval, je *Cenotaph* od Étienna Boulléa, ktorý navrhol obrovskú guľu, v priemere 525 stôp, s úplnou tmou vo vnútri, ktorá pretvára oblohu na obraz podobne ako camera obscura. Pre Jamesa Turrella je *Rodenský kráter* (obr. 4) jeho celoživotným dielom, miestom, ktoré bolo doteraz prístupné len málo ľuďom.

Autor strávil desiatky rokov skúmaním kráteru a navrhol schému pre interiéry, v ktorých by mohli budúci návštevníci pozorovať okamihy svetla a priebehu hviezd cez priestory otvorené do neba. Umelec nám ponúka predstavu o obrovských rozmeroch tohto projektu a osobitného charakteru územia hlavne pomocou modelu, ktorý kopíruje povrch sopky. Čo sa deje vo vnútri tohto modelu (rozvrhnutie izieb atď.), zostáva skryté pred pohľadom, avšak niektoré vybudované a sprístupnené časti je už možné vidieť aj naživo. Roden Crater je interaktívny projekt, ktorý si kladie za cieľ, aby vnútro kráteru bolo dostupné ako virtuálna zážitková prechádzka. Pracuje s vizuálnymi javmi, o ktoré má záujem človek od úsvitu civilizácie. Idea projektu Roden Crater je, aby svetlo z nebies na zem bolo prepojením návštevníkov s nebeským pohybom planét, hviezd a vzdialených galaxií. Okrem skúmania súhry svetla

a priestoru vo svojom umení Turrell vníma architektúru starých observatórií ako miesta na vizuálne vnímanie. Tento spôsob vnímania sa objavuje aj vo „Wolfsburg projekte“, pričom autor realizoval dielo ako pole na prechádzku v „svetelnej soche“ s výskytom podivných javov. Ide o „pozorovací priestor“, v ktorom stojí divák, a „vysielací priestor“, ktorý je oddelený, neprístupný, lebo tu divák stráca orientáciu, limit priestoru je nejasný, má pocit nekonečna.



obrázok 4

Vnímame jasne dvojdimenzionálny obraz na stene, ale v skutočnosti to nie je obraz, ako sa dozvieme, ale miestnosť svetla, ktorá nemá žiadne obrysy, tento plochý obraz sa náhle zmení na miestnosť. Obraz sa zmení na niečo, do čoho môžete vstúpiť. Nabudenie obrazu je kľúčovým momentom v dejinách moderného umenia. Zapojenie plochého obrázka do trojrozmerného priestoru ešte nik nerealizoval

tak pôsobivo ako Turrell. Predstavuje vrchol vývoja, ktorý sa začal abstrakciou doskovej maľby, pokračujúc veľkými obrazmi farebných plôch Marka Rothka, Barnett Newmana alebo Ada Reinhardta k minimal artu, a napokon k site specific a land artu. Špeciálne pre Wolfsburg projekt Turrell vytvoril aj prácu, ktorá pracuje s minimom svetla. Vstupom do tmavej miestnosti sa oči návštevníka pomaly prispôbia prostrediu a v tomto procese adaptácie javov dôjde k objavovaniu vecí, ktoré tam v skutočnosti neexistujú, vecí, ktoré naše oči „vidia“, produkuje naša myseľ.

V čase internetu si môžeme myslieť, že všetko je k dispozícii, že všetko je možné zažiť cez internet, avšak to, čo v jeho priestoroch zažíva divák v súvislosti so sebou a s nekonečnom daného priestoru, je celkom unikátne a vyžaduje si to prítomnosť diváka, aby sa sám presvedčil priamo na mieste.

V priebehu 70. a 80. rokov, ako aj počas normalizácie bola na Slovensku minimálna možnosť, aby sa site specific a rôzne ďalšie nové umelecké smery stali samostatnou tendenciou, preto si umelci hľadali iné alternatívne priestory mimo galérií, ktoré presadzovali hlavne oficiálne umenie (socialistický realizmus). Samozrejme, objavovali sa rôzne podoby a reakcie, no boli to prevažne reakcie na dané prostredie alebo ako súčasť konceptuálno-akčných aktivít výtvarníkov neoficiálnej výtvarnej scény. Prvé výraznejšie aktivity sa objavili po roku 1989.

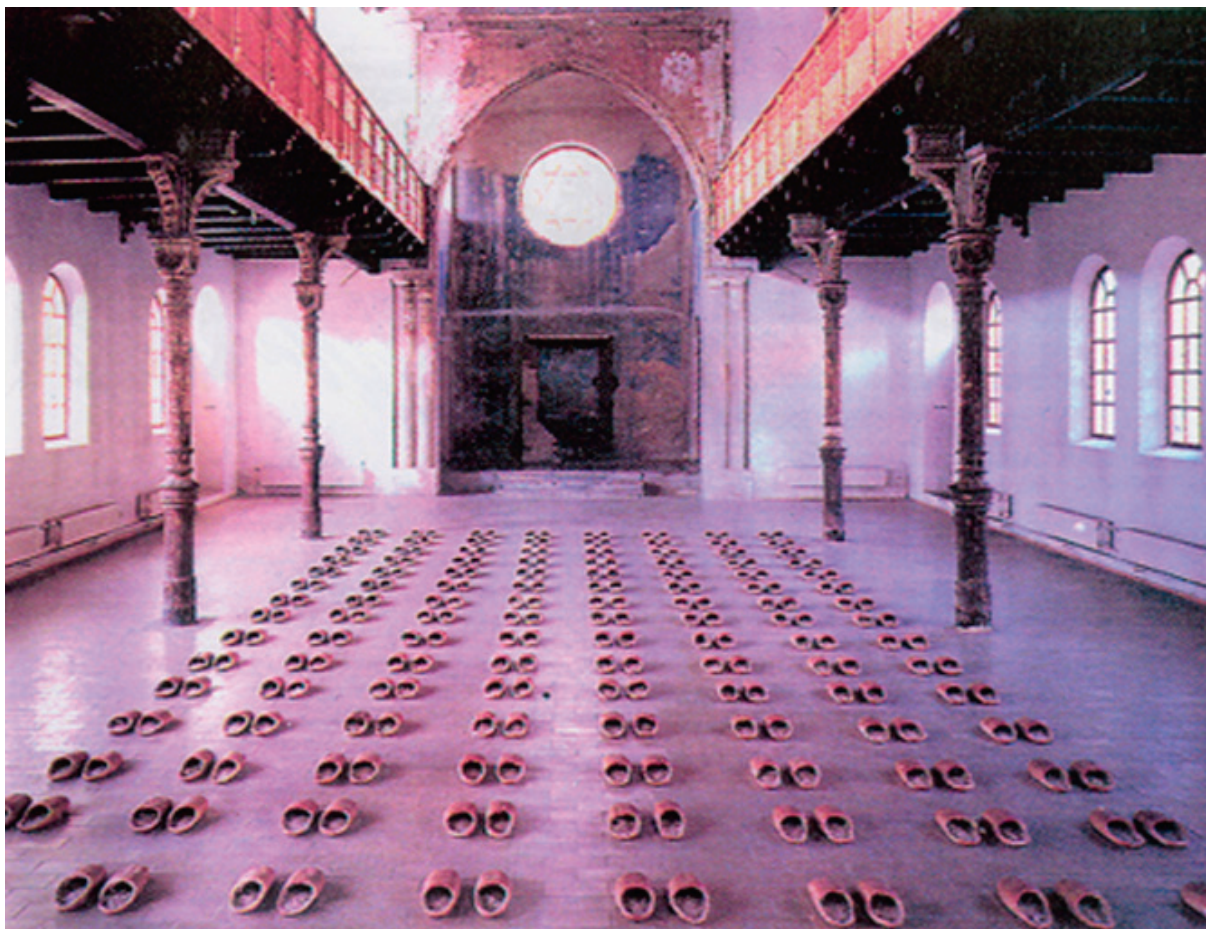
Ako jeden z prvých „site specific“ projektov s názvom *Suterén* (1989) v koncepcii R. Matuščíka, pôvodného projektu P. Meluzína, bolo navodenie modelovej situácie „bombastična nového“, kde sa potvrdili myšlienky pôvodných iniciatív v zmysle vzťahu prostredia a objektu „in situ“. „Inštalácie Suterénu jednoznačne prezentovali nové hermetické významové súvislosti multiplikovaného ready made, najmä depersonalizáciu a vyprázdnenosť zdôraznenú využitím skiel, zrkadiel, ako i výraznej úlohy svetla ako média vo forme lúčov, reflektorov, neónových trubíc, rozptýlenej energie. Podčiarkli názorovú spriaznenosť programov bez ohľadu na generačné rozvrstvenie autorov, predtým väčšinou pôsobiacich mimo klasických výtvarných disciplín“. (Rusinová a kol., 2000, s. 158)

Na základe toho sa načrtli nové možnosti využitia zanedbaných negalerijných priestorov, podnecujúc ďalšie projekty, ktoré iniciovali vznik netradičných galerijných priestorov, ako napr. Tatranská elektra-reň, Barbakán v Banskej Bystrici, synagóga v Trnave a v Šamoríne a ďalšie.

Takýmto príkladom, kde sa rieši vzťah objektu (v tomto prípade už manipulovaného ready made) a prostredia, je aj site specific inštalácia z roku 1997 s názvom *Cvaot* (zástup) od **monogamistu D. T.** v trnavskej synagóge (obr. 5).

Zaujímavosťou tejto inštalácie bolo aj to, že divák bol pri vstupe do priestoru synagógy konfrontovaný aj s čuchovým zmyslom, pretože netradičným sochárskym materiálom, ktorý autor použil, bol chlieb a jeho vôňa naplnila celý priestor. Inštalácia pozostávala teda z manipulovaných ready made, t. j. chlebových bochníkov, z ktorých autor vytvoril 120 párov papúč rozložených na podlahe synagógy do radov (zástupu). Striedky týchto chlebov boli umiestnené na troch stoloch na empore synagógy. Tento spôsob vyjadrenia kresťanskej symboliky „vyprázdneného“ chleba ako telesnej schránky (alebo pozostatku po niekom, pozri obrovské miestnosti plné topánok, kufrov atď. v koncentračných táboroch) v židovskom prostredí vyvolával silnú stopu po zosnulých a spomienku na obete, po ktorých zostalo prázdno. V takomto prípade súčasná teória pracuje s pojmom „absent body“ – s neprítomným telom

– ako figuratívnym „sochárskym materiálom“. Podobný spôsob figurácie sa objavuje aj v tvorbe viacerých autorov, ako napr. Joseph Beuys, Anthony Gormley, Rache Whiteread, Louise Bourgeois, Ilia Kabakov, Christian Boltansky, ale objavuje sa už aj v tvorbe Ivesa Kleina z roku 1960.



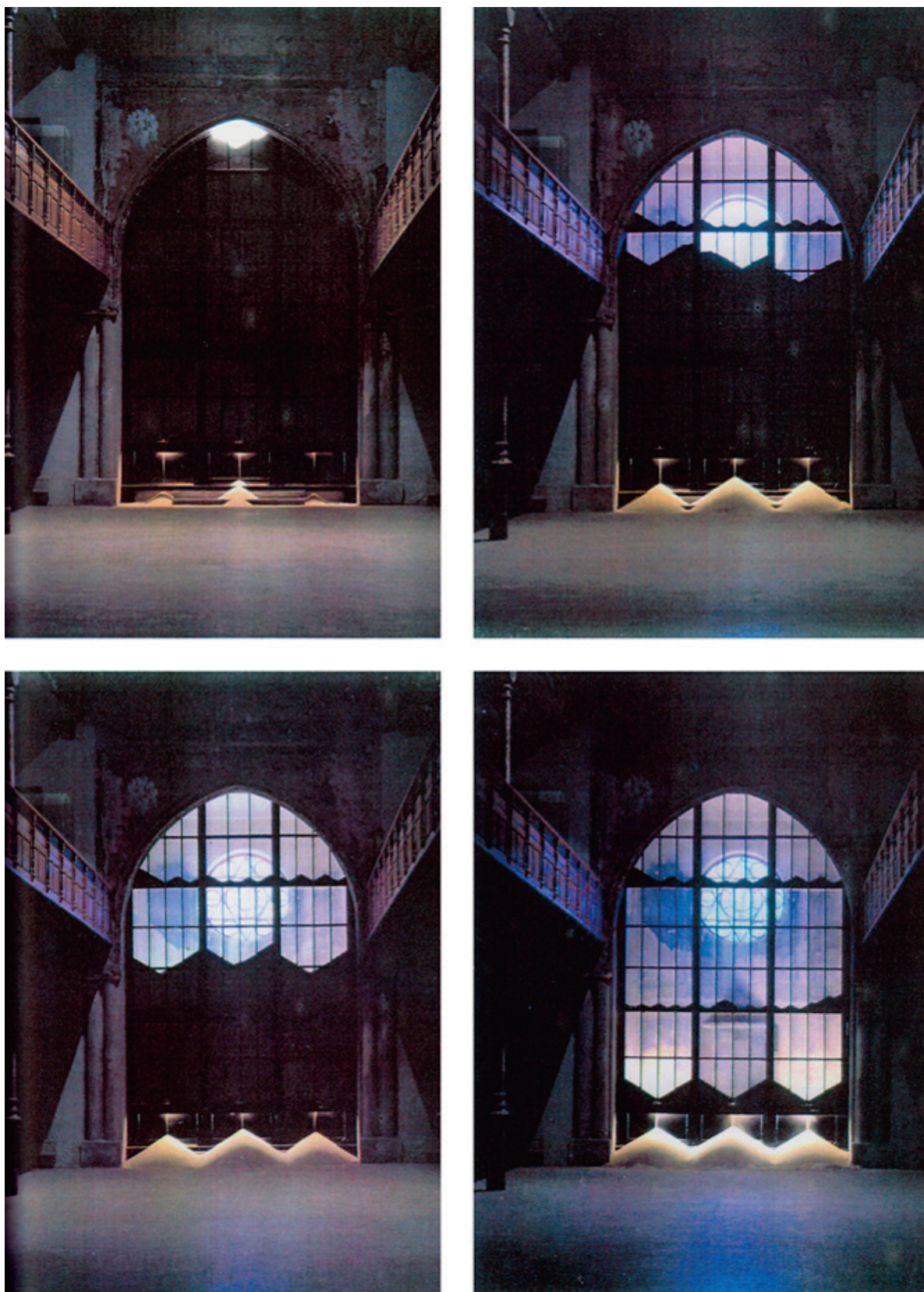
obrázok 5

Ďalšia specific inštalácia, ktorú tu uvádzame, je z toho istého roku (1997), no v tomto prípade sa už nepracuje s objektom ako takým, ale s priestorom, svetlom, zvukom a hlavne s časom. Dielo s názvom *Svitane* od **Antona Čierneho**, realizované taktiež v trnavskej synagóge počas obdobia od 28. februára 1997 od 17.00 hod. do 27. marca 1997 (obr. 6).

Projekt sa priamo dotýkal pamäte miesta a vychádzal z architektonických daností synagógy, ktorá už stratila pôvodnú funkciu, no napriek tomu sa autorovi počas trvania výstavy podarilo navrátiť meditatívny charakter. Inštalácia bola riešená minimalisticky tak, že autor rozdelil úplne zatemnený priestor synagógy neprehľadnou sklenenou stenou (naplnenou pieskom) na mieste, ktoré spája východný priestor, priestor Aron-H-Kodens a priestor modlitebne. Presný čas otvorenia bol v tomto prípade dôležitý, pretože v dolnej časti steny sa spustil proces presypania piesku, čím sa postupne zhora osvetľoval priestor synagógy až do úplného osvetlenia počas trvania výstavy.

Svetlo tu hralo symbolickú úlohu, ktorá v sebe niesla nádej, ale i zabúdanie. Zvuková zložka inštalácie sa objavovala v pravidelných intervaloch, v znení transformovaného zvuku vlaku, ktorý zvnútra vyrastal zo zvukovej hladiny reálne snímaného zvuku sypania piesku, dotýkajúc sa pamäte tohto miesta.

Reálne snímaný monotónny zvuk sypajúceho sa piesku zas charakterizoval plynutie času. Na týchto príkladoch je zreteľne vidieť vplyv prostredia s jeho historickým a duchovným vyžarovaním na inštalácie v tom istom prostredí.



obrázok 6

Ako opozitum týchto inštalácií, ktoré pracujú hlavne s pamäťou, môžeme spomenúť site specific inštaláciu od **Romana Ondáka** s názvom *Loop* (Sľučka), prezentovanú v československom pavilóne na benátskom bienále v roku 2009 (obr. 7). Táto precízne vypracovaná inštalácia s premysleným konceptom pracuje vo viacerých hladinách vnímania. Pavilón Českej a Slovenskej republiky (pôvodne Československý) je funkcionalistickou architektúrou, ktorá pochádza z r. 1926. Ide o malú budovu, ktorá je rozdelená na 3 miestnosti, a na rozdiel od ostatných pavilónov sa nenachádza v centre záhrady, ale naopak v jej menšej časti, kde je vzťah medzi architektúrou a jeho prostredím častou témou vystavujúcich autorov. V koncepcii tejto inštalácie sa vzťah medzi interiérom a exteriérom, prírodným a umelým neobjavuje len ako protiklad, ale aj ako spochybňovanie tohto zaužívaného vzťahu.

Autor tu pomocou autentickej flóry, zeminy, štrku atď. priamo z Giardini vytvoril voľný prechod cez hlavnú a zadnú bránu pavilónu. Zotrel tak hranicu medzi exteriérom a interiérom, čím sa architektúra stala priamou súčasťou parku a dostala do pochybností bežného návštevníka v tom, či tu predtým bola skôr stavba alebo príroda. Ďalšou hladinou vnímania inštalácie je sociokultúrny podtext, ktorý je čitateľnejší skôr pre našu odbornú verejnosť.

„Pretože čas dôkladne negoval klasický spôsob národných prezentácií, dochádza k samozrejmej medzinárodnej spolupráci medzi výtvarníkmi a kurátormi (v tomto prípade Katrin Rhomberg ako kurátorka nášho pavilónu), medzi výtvarníkmi atď. Preto je toto striktné delenie už neopodstatnené. Z toho vyplýva aj odkaz na domácu, resp. česko-slovenskú scénu, či má zmysel pokračovať v tejto koncepcii využívania pavilónu už neexistujúceho štátu.“ (Húshegyi, 2009, Making worlds – tvorenie svetov, In Profil 1-2, 2009, s. 124)



obrázok 7

3/ Land art

Začiatkom 60. rokov dochádza cestou rôzneho hľadania k zrodu site specific a na konci tohto desaťročia sa vyvinie aj **land art** (umenie v prírode, v USA aj earth art, earth work). Niektorí teoretici zaraďujú tento pojem pod site specific, v nasledujúcej časti sa dozvieme prečo. Pre tento druh inštalácie sú väčšinou charakteristické obrovské projekty riešené v prírode, ktorých častým výsledkom je pretransformovanie autorom vopred zvolených priestorov (prírody). Z tohto dôvodu môžeme považovať tento jav za americký, pretože ho najčastejšie nájdeme na obrovských, rozľahlých neobývaných plochách, ktoré sa ukázali ako základná ambícia aj pre niektoré projekty minimal artu. Tým, že umelci tvorili svoje rozšírené diela v priestore a čase na rozdiel od zažitého systému v umení, zabránili tomu, aby sa z nich stal „sfetišizovaný“ tovar. Hlavne si mohli byť istí v tom, že bez akejkoľvek kontroly budú ich diela vystavené spoločenským a meteorologickým zmenám. V ďalšej časti sa budeme zaoberať len vybranými autormi a ich dielami v troch okruhoch (romantizujúce projekty, gigantické projekty a projekty s charakterom zen-budhizmu), ktoré slúžia na lepšie objasnenie land artu k viazanosti na miesto a jeho rozmanitosti.

3.1 Romantizujúce projekty

Základ romantizujúcich projektov nachádzame už v dielach z 18. a 19. storočia v kultovne, mysticky vnímanej moci jednotlivých miest, ako aj v rozširovaní rozsiahlych panoramatických obrazov a krajinomalby. Takéto diela nachádzame aj v tvorbe autorov, napr. Caspara Davida Friedricha, Williama Turnera, ale aj na obrazoch Johna Constabla, ktorého prehistorické rituálne miesta vyvolávajú „kozmicú prahrôzu“.

Romantizujúci prístup sa v land arte objavuje hlavne formou umelca ako „pútnika“, ktorý si privlastňuje útek z civilizácie do lona matky prírody, v podobnosti s akčným umením pracuje s telom, ako aj s nestálym materiálom, podliehajúcim poveternostným zmenám. Takýto spôsob sa objavuje v tvorbe autorov, ako sú Dennis Oppenheim, Richard Long, Hamish Fulton, pre ktorých je základným zmyslom osobná telesná skúsenosť, dielo ako cestovanie (púť). Púť sa v tomto prípade stáva médiom, je možné, že títo umelci vidia moment stvorenia na svojich cestách rôznymi spôsobmi. Snažia sa o minimálny zásah, aby nezapríčinili nezvratné zmeny v prostredí. Častým výstupom týchto putovaní je presné zdokumentovanie trasy, z ktorej pochádzajú zozbierané materiály (Long zanecháva v prírode

stopu formou vyšliapaných línií vlastným telom alebo malých objektov, vytvorených z tamojšieho materiálu, pozri ďalej) alebo len fotodokumentácia, ktorá je v mnohých prípadoch dôležitejšia ako samotná cesta – dielo. Tak je to u **Hamisha Fultona**, ktorý dielo vytvára z chôdze chápanej ako meditácia (obr. 8).



obrázok 8

3.2 Gigantické projekty

Táto forma land artu si osvojila z minimalizmu prácu so základnými štruktúrami a dopredu naplánovanú formu každého krajinného zásahu aj formou premiestňovania obrovských mas zeminy. Podľa Walthera (2004 s. 544) prvotná moc scenérie, odkrytie geologických vrstiev, vydanie sa erózii a počasiu, telesné včlenenie sa človeka do umelých hlbín a výšok monumentalizujú prácu medzi prírodnou históriou a umením.

Základy týchto projektov môžeme nájsť v starých megalitických stavbách, kamenných kruhoch, indiánskych kalendárových stavbách alebo v geoglyfoch na peruánskej plošine. Na land art mali veľký vplyv japonské zenové kamenné záhrady, ako aj dielo japonského sochára Isamu Noguchiho, ktorý okolo r. 1940 vytvoril rôznymi presunmi zeme v krajine modulované Playgrounds a Playmountains, ako aj Herbert Bayer svojimi násypmi v 1955 v Colorade, alebo krajinné architektúry izraelského sochára Daniho Karavana z roku 1963 až 1968. Medzi najznámejších predstaviteľov land artu, ktorých

by sme zaradili do tohto okruhu, patria aj autori, ktorých sme spomenuli v časti o site specific R. Smithson a J. Turrell, Michael Heizer, Robert Morris, Valter de Maria, Christo a Jeanne Claude. Pre každého z týchto autorov je zaujímavý ich špecifický prístup k prírode v danej lokalite.

Michael Heizer sa preslávil dielom *Double Negative* (Dvojitý negatív) 1969 (obr. 9) in situ v Mohavskej púšti, kde pomocou ťažkej techniky vyhlbil priečne k prirodzenému výseku okraja plošiny čistý geometrický „žľab“ s rozmermi 457 x 15 x 9 metrov a premiestnil tak 240 000 ton zeme. Podobný princíp použil aj v diele s názvom *Levitujúca masa* v Los Angeles County Museum v roku 2012. Dieło pozostáva z cca 6,5 metra vysokého balvanu, upevneného na stenách cca 140 metrov dlhej betónovej jamy, obklopenej drvenou žulou s rozlohou cca 10 000 metrov štvorcových. Balvan je pripevnený k vnútorným stenám priekopy, ktorá zostupuje z úrovne zeme do 15 metrov pod kameň v jeho strede, umožňujúc návštevníkom stáť priamo pod ním a konfrontovať vlastnú telesnosť a bezmocnosť voči takejto obrovskej hmote. Podľa pôvodného plánu dáva priekopa balvanu pri pohľade doň optický klam „levitácie“. Heizer zriedka vysvetľuje a komentuje svoju prácu, nikdy neponúkol verejnosti vysvetlenie zmyslu a významu vznášania hmotnosti, avšak toto dielo opísal ako „statické umenie“ a zdôraznil dôležitosť veľkosti balvanu a dlhovekosti diela tým, že práca je určená pre nadchádzajúcich 3 500 rokov.



obrázok 9

Dielo **Waltera de Mariu** sa neobmedzuje len na land art a jeho prioritný prístup, ale aj na logické po-nímanie, v ktorom kombinuje sériovosť a čistotu minimal artu, ako aj duchampovskú uzavretosť. Ako

sám uvádza, podstatou land artu je osamelosť. Jeho najznámejšie dielo je *Lighting Field* (Bleskové pole) z roku 1977, často opisované aj ako hlavné dielo land artu (obr. 10), „ktoré dramatizuje prírodu, nečas a slnečné lúče v presne vymeranom geometrickom rituáli. Púšť ako metafyzické miesto, extrémna krajina, ako priestor pre prežitok vznešenosti“ (Walther, 2004, s. 546).

Dielo bolo realizované v Quemade na náhornej púštnej planine Nového Mexika, obklopené horami s častým výskytom búrok, čo bolo aj hlavným dôvodom výberu špecifika tohto miesta. De Maria tu vertikálne rozmiestnil 400 tyčí z ušľachtilej ocele s výškou 470 až 830 cm s priemerom 5 cm tak, že vytvárali pravidelnú sieť na ploche s rozlohou 1,6 x 1 kilometra. Tyče boli zakončené hrotmi, aby počas letných búrok slúžili ako bleskozvody, čím docielil priamu komunikáciu diela ľudskej ruky s prírodnými živlami.



obrázok 10

Opačný prístup land artu si zvolil pri realizácii diela *Munich earth room* z roku 1969 pre mníchovskú galériu F. Heinera, keď do interiérov výstavných priestorov premiestnil 50 metrov kubických rašeli-ny. Zemina sa stala minimalistickým sochárskym materiálom vymedzujúcim architektonický priestor do výšky cca 60 cm, oddelený od diváka sklom. Paradoxne sa do tejto „land artovej“ inštalácie nedalo vstúpiť, len vnímať jej vôňu a pozorovať ju z jedného miesta.

Christo a jeho manželka **Jeanne Claude** spolupracovali už od 60. rokov na realizácii dočasných monumentálnych diel. Preslávili sa tzv. paketážou (rituálnym zabaľovaním) rôznych krajinných a kultúrnych dominánt, so snahou sakralizovať ich spôsobom „dočasnej premeny“, čím ich zneviditeľnia a pre diváka sa toto miesto stáva imaginárnym až spirituálnym. Tieto diela vznikajú enormným úsilím od prvých škíc cez vybavovanie povolení na úradoch až po samotnú realizáciu projektu aj vďaka

pomoci dobrovoľníkov, napokon poskytuje úžasný vizuálny zážitok. K ich asi prvým významnejším krajinným inštaláciám patrí zabalenie pobrežia Little Bay v Austrálii z roku 1969 (obr. 11) počas obdobia desiatich týždňov, pričom spotrebovali 93 000 metrov štvorcových nepremokavej tkaniny a 58 km lana. Podobným z množstva gigantických projektov bolo aj „zabalenie“ 11 ostrovov v Biskejnskom zálive na Floride z rokov 1972 – 1967, kde obkolesili ostrovy červeným látkovým prstencom, ktorý plával na vodnej hladine, a tak vytváral symbolicky magickú „aureolu“ ostrovov.



obrázok 11

Hádam najznámejším a najdlhodobejším projektom (od r. 1971) tohto páru bolo zabalenie Reichstagu v r. 1995 na 2 týždne. Budova bola zahalená striebristou tkaninou, tvarovanou modrými povrazmi, zvyrazňujúc vlastnosti a proporcie tejto impozantnej stavby. V tomto prípade môžeme hovoriť o problematike so sociálnokultúrnym podtextom aj vzhľadom na význam tejto budovy ako symbolu kľúčových udalostí nemeckej histórie v 20. storočí, ako aj konanie mestských a politických úradov a celkovú situáciu v Európe. Tieto projekty sú iba dočasné aj z toho dôvodu, aby „posilnili spoločenský zmysel“, pretože si vyžadujú veľký počet pomocníkov na ich realizáciu. „Ich výsledkom je i pretrvávajúca odozva konkrétneho umeleckého diela v kolektívnej pamäti, odozva dokončeného, pominuteľného obrazu“ (Smith, 1999, str. 118).

3.3 Projekty s charakterom zen-budhizmu

V protiklade k americkým autorom pracujúcim na obrovských projektoch sa v zozname predstaviteľov land artu objavuje aj skupina anglických krajinných umelcov, ako už spomínaný Richard Long, Andy Goldsworthy, Chris Boot a nemecký Wolfgang Laib. Nepokúšajú sa tak radikálne zasahovať do prostredia, v ktorom sa nachádzajú. Ich prístup môžeme porovnať s romantizujúcim prístupom, no predsa je tu badateľný rozdiel. Nevznikajú dokumentácie charakteru, zachycujúce krajinu ako u Fulтона, ale namiesto toho zanechávajú rôzne krajinné intervencie ovplyvnené zen-budhizmom, čiže nenásilnou symbiózou človeka a prírody. Diela sú väčšinou pominuteľné, lebo vznikajú z materiálov nachádzajúcich sa v konkrétnej lokalite.

Ako sme už uviedli, v diele **Richarda Longa** je dôležitá chôdza, tak ako u H. Fulтона (či už v Anglicku alebo inde vo svete), avšak Long zanecháva po sebe prírodnú stopu formou rôznych geometrických obrazcov (kruh, obdĺžnik) z nájdených prírodných materiálov, alebo vznikajú sústavnou telesnou aktivitou (chôdzou či behom), čím vzťah jeho tela ku krajine nadobúda abstraktnú podobu (obr. 12).



obrázok 12

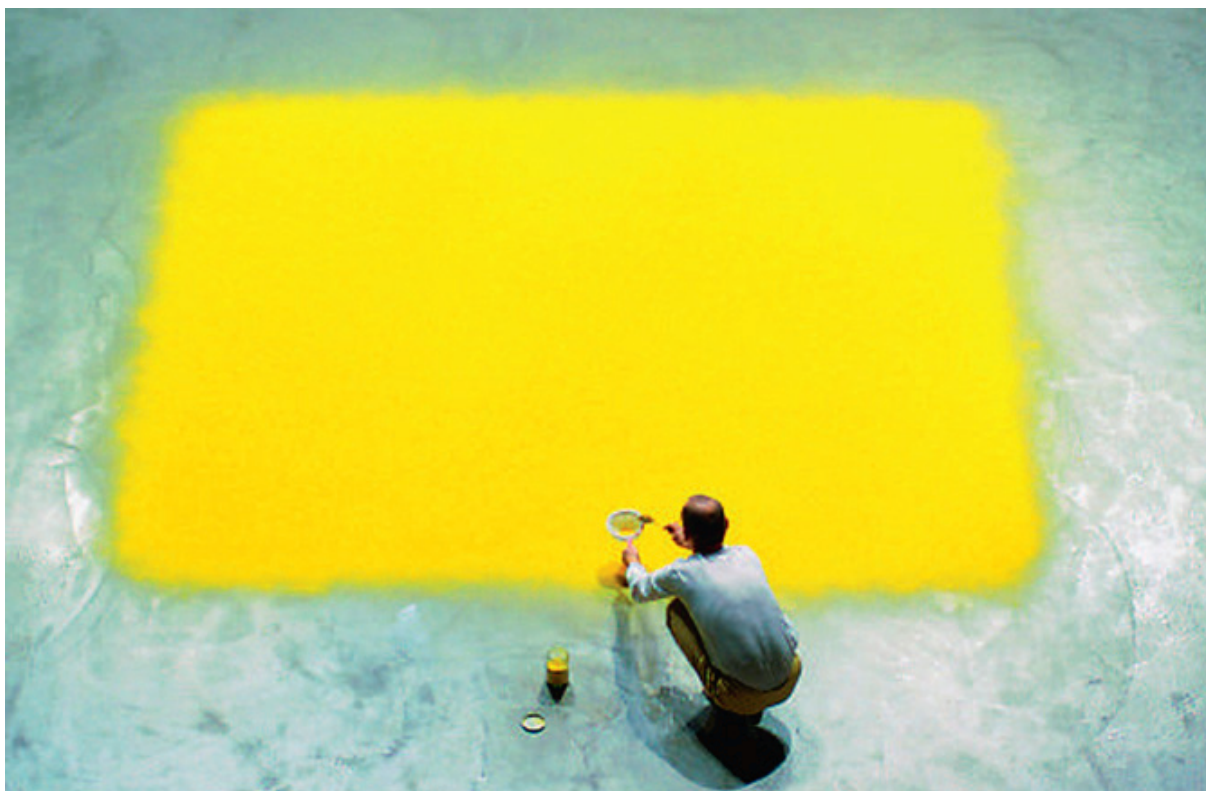
Vlastný telesný výkon, pri ktorom zasahuje do poriadku prírody, premenil na estetický objekt, určený na kontempláciu. Tieto svoje aktivity následne prezentuje v galérii čiernobiely fotodokumentáciou, (zaznamenávajúcou jeho časté prechádzky, inštalácie) mapami, textami alebo inštaláciou. Dôležitým prínosom pre prezentáciu land artových diel je Longovo riešenie problému inštalovania krajiny do galérie, na základe ktorého prišiel na dva spôsoby. Prvý spôsob spočíva v tom, že do galérie prináša prírodné prvky, ako napr. kamene zozbierané z viacerých miest, z ktorých následne vytvára obrazce, ako je to aj v diele *Vermont, Georgia, South Carolina, Wyoming* z roku 1987 (obr. 13).



obrázok 13

Dielo je riešené z kameňov zoskupených do štyroch polkruhov, pričom už samotné farebné kontrasty napovedajú, že sú z rôznych častí Ameriky, t. j. predmety nadobúdajú svojský charakter iba vtedy, keď sú poskladané do určitých obrazcov.

Druhý spôsob je zase založený na spomínaných fotodokumentáciách, sprevádzaných krátkymi textami alebo mapkami. Protikladom Longovho postupu nazbierania kameňov v určitých lokalitách a následného umiestnenia v galérii je technika **Wolfganga Laiba**, ktorý namiesto skál používa oveľa jemnejší, pominuteľnejší materiál, a to zlatý peľ (obr. 14). Tento autor je známy tým, že sa niekoľko mesiacov v roku zaoberá dlhým pokorným zbieraním tohto materiálu z rôznych rastlín a stromov, ktorých farebnosť sa podľa jeho slov nevyrovná žiadnemu maliarskemu pigmentu. Nazbieraný peľ rozsypáva podobným princípom, ako vznikajú mandaly, do rozmerných pravouhlých obrazov na podlahy galérií, kde na návštevníka pôsobia nielen intenzívnou farebnosťou, ale aj vôňou. „Laiba, ktorý hovorí, že niektoré veci sú príliš cenné na to, aby sa ich človek dotýkal, fascinuje neobyčajná čistota a absolútna absencia násilia peľu a podobných prírodných materiálov“ (Rusnáková, 2003, s. 72).



obrázok 14

S tvorbou týchto dvoch umelcov úzko súvisí aj tvorba **Andyho Goldsworthyho**, ktorý svoje diela realizuje výlučne z materiálu danej lokality (z lístia, kvetov, konárov, kameňa, ľadu, snehu) čo najprchavejším spôsobom, rešpektujúc špecifiká atmosférických premien (obr. 15). Tento materiál skladá do útvarov, ktoré sa v prírode tak často nevidia, využívajúc ich špecifické vlastnosti bez použitia cudzieho elementu. Fotografia uňho nehrá len úlohu zdokumentovania diela, ale je aj prostriedkom na zachytenie špeciálnych farebných a svetelných podmienok, ktoré ich zvytvarňujú.

Prvým z Goldsworthyho väčších projektov, určených na konkrétne miesto, boli intervencie pre Grizedaleský les, ktorého filozofia bola riešená tak, že umelci, ktorí sa v projekte prezentovali, používali len ten materiál, ktorý sa v ňom nachádzal. Preto na tomto mieste počas rokov vznikali projekty, ktoré časom podliehali poveternostným podmienkam. Oproti Longovmu prístupu je Goldsworthyho spôsob zasahovania do prírody oveľa jemnejší, a to tým, že balvany pokrýva žltými alebo červenými listami, konáriky spája snehom v tvare gule, z ľadu vytvára hviezdy, z kameňov stavia formy v tvare vajca atď. Dielo a práca umelca v prostredí prírody znamená akési extatické radostné spojenie a divák je v podstate vyzvaný, aby sa o túto radosť delil s ním.

Presadzovanie land artu sa v slovenskom výtvarnom umení prejavovalo hlavne na neoficiálnej scéne, pretože v období normalizácie po roku 1970 sa zakazovalo prezentovanie umenia mimo oficiálnej scény. Aj napriek tomu, že sa land art nestal samostatnou tendenciou a dodnes nemá veľa reprezentantov, v dobovom kontexte sa objavujú viaceré špecifické prejavy prevažne ako súčasť rôznych konceptuálno-akčných aktivít viazaných na prírodu alebo prostredie.



obrázok 15

Oproti land artu v USA a vo Veľkej Británii sa v našom prostredí objavuje skôr záujem o riešenie problémov týkajúcich sa ekológie a životného prostredia formou skupinových alebo individuálnych prejavov. Diapazón týchto prejavov bol širokospektrálny, počnúc od rôznych rituálnych akcií a individuálnych pozorovaní cez intímnu osobnú komunikáciu až k reflektovaniu ekologických problémov. V každom prípade môžeme povedať, že väčšina umelcov vnímala prírodné prostredie ako miesto autoreflexie ďaleko od mesta či už formou prechádzok ako Fulton, zemnými projektmi alebo zenovými prístupmi. V nasledujúcej časti nebudeme podrobne analyzovať problematiku land artu na Slovensku (pretože túto problematiku podrobnejšie rozoberá kniha *Z mesta von* Daniely Čarnej), ale iba stručne spomenieme zopár autorov ako „slovenský ekvivalent“ už uvedených prístupov. Princíp putovania sa objavuje u viacerých autorov, ako napr. u Júliusa Kollera (ironicky s cieľom nestratiť sa), Alexa Mlynárčika, Dezidéra Tótha, Michala Kerna a ďalších. Práve pre **Michala Kerna** je putovanie dôležitým momentom (*Vidím cieľ, Snehom sypaný chodník, Vytvoril som líniu sám sebou, vlastným telom*), aby bol v priamom kontakte s prírodou a hľadal rovnováhu medzi človekom a prírodou. „Stopy a ich vnímanie nám zostalo z pradávnych čias a spája nás s celou živou prírodou. Stopy sú dokladom našej existencie. Chcem zanechať stopu v prírode v súlade s jej životom“. (Čarná, 2007, s. 39)

Aj keď na Slovensku nevznikali gigantické projekty a la Heizer alebo de Maria, jedným z prístupov je drobná manipulácia so zeminou, jej prevoz, dočasné označovanie, ale aj minimalistické zasahovanie do prírody urbanistickými a fiktívnymi projektmi, často reagujúc na konkrétne miesto. Tento princíp nachádzame u Stanislava Filka, Rudolfa Sykoru, Juraja Meliša, Petra Rollera, Ilony Németh, Petra Meluzína, Petra Kalmusa, Jany Želibskej a ďalších.

Medzi takéto projekty patrí aj dielo **Petra Meluzína** *Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa* z roku 1980, v ktorom svoj tieň rieši v zmysle analýzy a časového fixovania v priestore, formou vykopávania jám v tvare vlastného tieňa, ktorý sa vďaka časovým intervalom mení. Táto takzvaná analýza je detailne zakreslená a prepracovaná matematickými výpočtami, má však ironický podtext, odvolávajúci sa na často nezmyselné brigády, organizované minulým režimom. Iný hravý prístup sa objavuje u Petra Kalmusa v projekte *Laboratóriá vo Vysokých Tatrách*, kde na šikmej hrádzi pri vlakovej stanici v Tatranskej Štrbe stavia hádzanárske ihrisko. V práci Ilony Németh (*Elementárny objekt*, 1994) a Jany Želibskej (*Prenesenie trávy*, 1981) sa objavuje symbol prírody v tvare ženského lona. Napokon zenový prístup by sme mohli nájsť v tvorbe Dezidéra Tótha, Mariána Mudrocha, Márie Bartuszovej, ale hlavne u spomínaného **Michala Kerna**, ktorý sa snaží skôr o splynutie s prírodou a jej dianím a nie o jej konfrontáciu. Jeho meditatívne prchavé intervencie sa nesú v duchu minimalistických rituálov ako otláčanie (ruky či nohy do nového snehu), dotyky (vody, lopúcha) alebo procesualnosť (akcia so snehovou guľou).

4/ Public art (umenie verejných priestranstiev)

Ako aj názov napovedá, ide o druh „inštalácie“, ktorá je riešená mimo galerijných priestorov, ktoré sú často viazané na konkrétne miesto vo verejnom priestore, čím umožňujú interakciu medzi dielom, prostredím a potenciálnym divákom. Pohľadom do histórie sa stretávame s rôznymi spôsobmi dotvárania exteriérového prostredia, počnúc od megalitických stavieb, pyramíd, obeliskov, ako aj chrámových komplexov (Luxor, Karnak), ale aj budova Parthenónu spolu so sochárskou výzdobou bola navrhnutá ako konkrétny súbor.

Podobne to prebiehalo až do vzniku stredovekých katedrál, budhistických a hinduistických chrámov. Aj keď menšie autonómne práce (voľne stojace sochy) samozrejme existovali už aj predtým, od renesancie sa stala voľne stojaca socha prenosnou a nezávisle sa zobrazujúcou najprv v súkromných bytoch a následne sa dostala aj do múzeí či galérií. Hoci vonkajšie „site specific“ sochárstvo pokračovalo v tradícii pomníka, niektoré práce mali tendenciu byť pasívne k prostrediu vo forme morových stĺpov, fontán, jazdeckých sôch a pomníkov pre historickú udalosť alebo osobnosť a pod. až do konca 19. storočia. Začiatkom 20. storočia dochádza k zmene, keďže vznikajú exteriérové projekty, ktoré si za cieľ zaumienili riešiť formálno-umelecký problém – napr. Vladimir Tatlin, Constantin Brancusi, Henry Moore. Týmto autorom sa budeme v krátkosti venovať, ale najprv sa zmienime o Augustovi Rodinovi a jeho diele Občania z Calais (1884 – 86), ktoré je podľa nášho názoru dôležitým spojivom medzi storočiami. Pomník bol vytvorený šiestim hrdinom anglicko-francúzskej vojny, ktorí sa obetovali pre záchranu mesta. Pri modelácii týchto voľne stojacich postáv pracuje so svetlom ako tvárnym princípom, čím stupňuje ich pohyb, pričom sa v plastickom zveličení nevyhýba ani expresívnym deformáciám, čím docieľuje väčšiu dramatickosť aj medzi postavami. K tomu, aby ešte viac umocnil tragédiu týchto občanov, patrí aj to, že celé súsošie napriek rôznym kritikám neumiestňuje na piedestál, ale necháva ho na zemi, čím sa občania stávajú akoby jednými z nás. Tým docieľuje priamu interakciu a zblíženie sochy s obyčajnou dennou skutočnosťou. **Constantina Brancusiho** spájala úzka príbuznosť s tajnými silami prírody, takže inšpiratívne nachádzal v bohatom slovníku foriem práve tú, ktorá ich všetky vystihovala. Takto našiel motívy a formy tisícročného ľudstva, večné archetypy, ktoré tvoria nevyčerpatelný zdroj veľkého sochárstva. V tvorbe autora môžeme nájsť aj úsilie zobraziť tajomnú cestu prírody. Výsledok úsilia charakterizuje takto: „Chcel som, aby moje práce našli svoje skromné nemenované miesto v lese, v horách, v prírode.“ (Read, 1968, s. 75, preklad autora) Bohužiaľ, údelom týchto diel bolo, že boli umiestnené na tých najneprirodzenejších miestach, a to vo výstavných priestoroch, ale napriek tomu diela, ktoré autor navrhol a venoval svojmu rodnému mestu v Targu Jiu v Rumunsku, sa

zrealizovali so zámerom, aby „našli svoje skromné nemenované miesto“. Diela ako *Brána bozkov* a *Stôl ticha* nesú v sebe meditatívny, ale aj poetický charakter. Pamätník padlým v roku 1938, tridsaťmetro-
vý pozlátený oceľový *Nekonečný stĺp* je dielo, ktoré položilo základy abstraktnej plastiky a neskôr mi-
nimalizmu, čím zmenilo dovtedajšie chápanie sochy ako takej.

Konstruktivista **Vladimir Tatlin** vo svojich výskumoch pracuje s reliéfmi tzv. „kontra reliéfmi“, čo boli
konštrukcie bez soklov a pozadia, ktoré mali byť zavesené v rohoch stien ako nejaké aeroplány. Otvára
tak ďalšie možnosti vnímania „sochy“ vo vzťahu k priestoru ako takému alebo k architektúre. Avšak
jeho najväčším prínosom bol predovšetkým návrh *Veže III. Internacionály* (socha ako architektúra)
z roku 1919. Tento pomník mal mať svoju gigantickú konštrukciu z kovu a skla a mal ďaleko prevý-
šiť Eiffelovu vežu, mal byť aj praktickým, užitočným, v jeho interiéroch mali byť konferenčné miest-
nosti a na vrchole informačné centrum. A napokon **Henry Moore**, ktorý mal veľký vplyv na vníma-
nie sochy a jej umiestnenia v priestore, prostredí, svoje diela od 50-tych rokov projektuje na konkrét-
ne miesta v parkoch, ale aj v mestskom prostredí. Príkladom je aj jeho slávne súsošie *Kráľ a kráľovná*,
1952 (obr. 16).



obrázok 16

Dielo je inštalované do škótskej roviny neďaleko Dumfriezy, je úzko späté s prostredím, akoby tu boli
postavy od nepamäti, sedeli a rozprávali sa so samotnou krajinou. Podľa nás je to najlepší príklad, ako
socha a samotné špecifické prostredie môžu navzájom fungovať a nekonkurovať si. Moore podobným
spôsobom potvrdil aj Rodinovu genialitu, a to tým, že sochu Jána Krstiteľa inštaloval do voľného prí-
rodného prostredia, čím ešte umocnil charakter zobrazeného svätca.

Nebolo to počas druhej polovice 60. rokov, keď sa umelci predovšetkým v USA a v západnej Európe, no hlavne v mestách Južnej Ameriky búrili proti obmedzeniam typu white cube, galériám alebo muzeálnym priestorom, čím sa začalo vážne hľadanie alternatívneho miesta (aj prírodného prostredia), ale hlavne v uliciach miest alebo v opustených budovách. Podľa Dempseyovej (1999, s. 263) sa vo verejnom umení už dielo nepovažuje za monument, ale za prostriedok na pretvorenie daného miesta a okolia. Kladie sa dôraz na to, aby projekty boli spoločným dielom, ktoré spojí umelca, architektov, sponzorov a verejnosť. Otázky tohto typu vyplývajúce z módy pre verejne viditeľné site specific art sa dostali do pozornosti širšej verejnosti, keď **Richard Serra** postavil špeciálne pre Federal Plaza v New Yorku diskutabilné dielo s názvom *Arc* v roku 1981 (obr. 17), čo viedlo k súdnym sporom a k jeho následnému odstráneniu v roku 1989.



obrázok 17

Podľa autorových slov aj napriek enormnej váhe a vzťahu ku konkrétnemu miestu malo dielo vytvárať dojem ľahkosti a krehkej vyváženosti medzi sochou a divákom v závislosti od ich pohybu. Avšak jeho rozmery delili celé námestie ako „železná opona“ (reálna v inej časti sveta) na dve časti a nútili okoloidúcich obísť ho. Incident okolo tohto diela získal obrovskú publicitu a podnietil tak množstvo diskusií týkajúcich sa mestského prostredia, verejného financovania, práv umelcov a úlohy verejnosti pri určovaní hodnoty umeleckého diela. V neposlednom rade vydláždilo cestu pre niektoré dôležité prehodnotenia toho, kde by mala byť „socha“ umiestnená verejne a za akých podmienok.

V nasledujúcej časti chceme priblížiť niektoré prístupy k tejto forme „inštalácií“ pomocou vybraných diel autorov pracujúcich vo verejnom priestore od formy „pomníka“ až po svetelné intervencie. Podobnú verejnú diskusiu ako pri diele R. Serru (v tomto prípade o funkcii umenia vo verejnom priestore) vyvolalo kontroverzné dielo britskej výtvarníčky **Rachel Whiteread** s názvom *House* z roku 1993 (obr. 18).



obrázok 18

Zaliatím vnútorného priestoru domu v londýnskom East End (v ktorom kedysi autorka žila), určeného na demoláciu, vytvorila do betónu dovtedy netradičným spôsobom poňatú formu **pamätníka (pomníka)** pre ďalšie generácie, zachycujúc nehmotný priestor, „stopu pamäti“ už neexistujúceho domu (do skupiny public artových intervencií môžeme zaradiť aj zabalenie Reichstagu (obr. 19) od už spomínaného Christa a Jeanne Claude).



obrázok 19

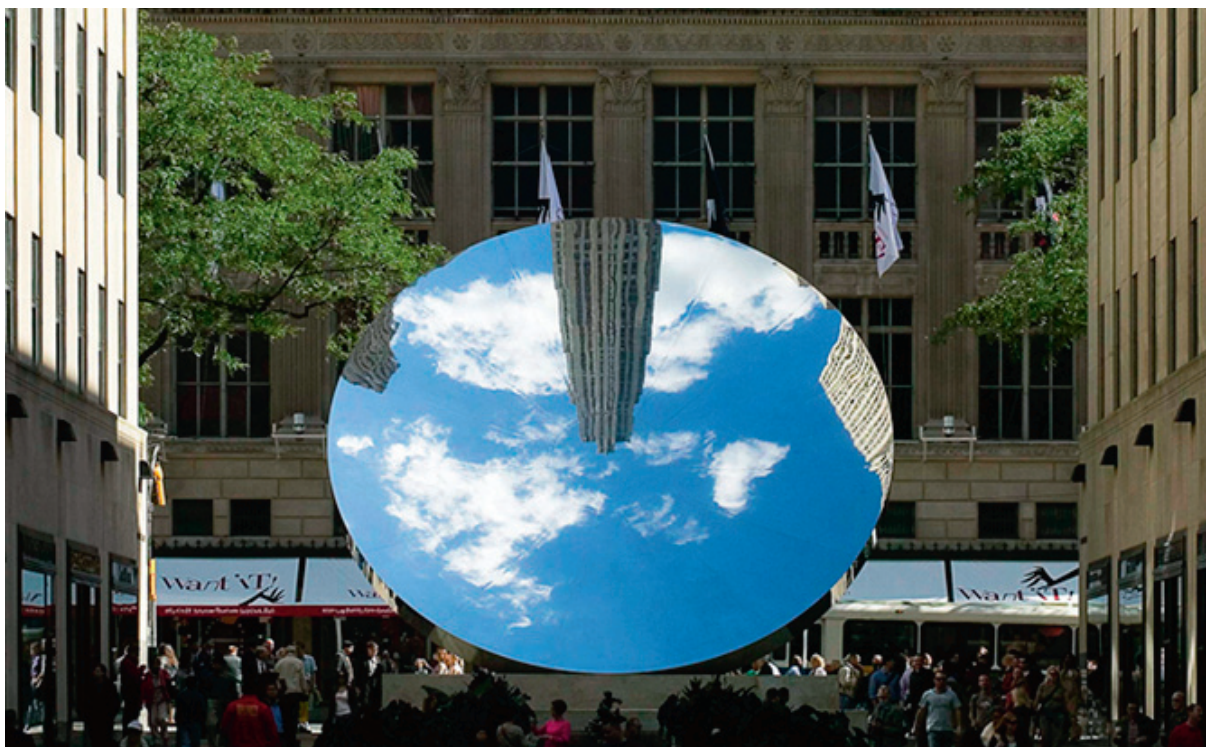
Dom pred demolíciou ako sochársky materiál poslúžil aj Gordonovi Matta Clarkovi na kritiku architektúry, do ktorej zasahoval rôznymi zárezmi do stien a stropov. Podobne tvoril neskôr **Richard Wilson**, ktorý je dobre známy svojimi site specific projektmi vrátane diela 20:50.

Svojím dočasným zásahom *Turning Place the Place Over* (Znovu otáčajúce sa miesto) z rokov 2007 až 2011 (obr. 20) sa podobne ako G. M. Clark podieľal na nabúraní do existujúcej architektúry s cieľom vytvoriť **kinetické dielo**. Vyrezal tak kruhový výrez z priečelia opusteného domu v anglickom Liverpoole. Otáčal sa a jej časti okien odzrkadľovali okolité prostredie v 360 stupňoch pomocou hydraulikkej ruky. Táto časť bola chvíľu nehybná a chvíľu zas prekvapivo naklonená pod uhlom do budovy v priebehu nekonečného otáčania. Okrem vyspelej technológie použitej na jej realizáciu práca predstavuje aj zásadnú zmenu v tom, ako môžu byť sochárske projekty videné.

Interakcia medzi vonkajším (aj vnútorným) prostredím a verejnosťou je prioritou pre **Anisha Kapoora**, ktorý v rôznych častiach sveta realizuje svoje priestorové projekty. Jeho obrovské **optické objekty** *Sky Mirrors* (nebeské zrkadlá, obr. 21) sú z vysokoleštenej antikorovej ocele, umiestňované predovšetkým pod šírým nebom v mestskom, ale aj v prírodnom prostredí. Jeho obrie zrkadlové objekty majú tvar kruhu, gúľ, obrovského oblúka alebo voľne stojacich zakrivených plôch, ktoré vytvárajú iluzórne deformácie prostredia a zároveň odzrkadľujú aj osobitné atmosférické podmienky. Deformácie v mierke, perspektíve a vedomí o prírode sú súčasťou živého stretnutia a konfrontácie seba samého so zakrivenými zrkadlami.

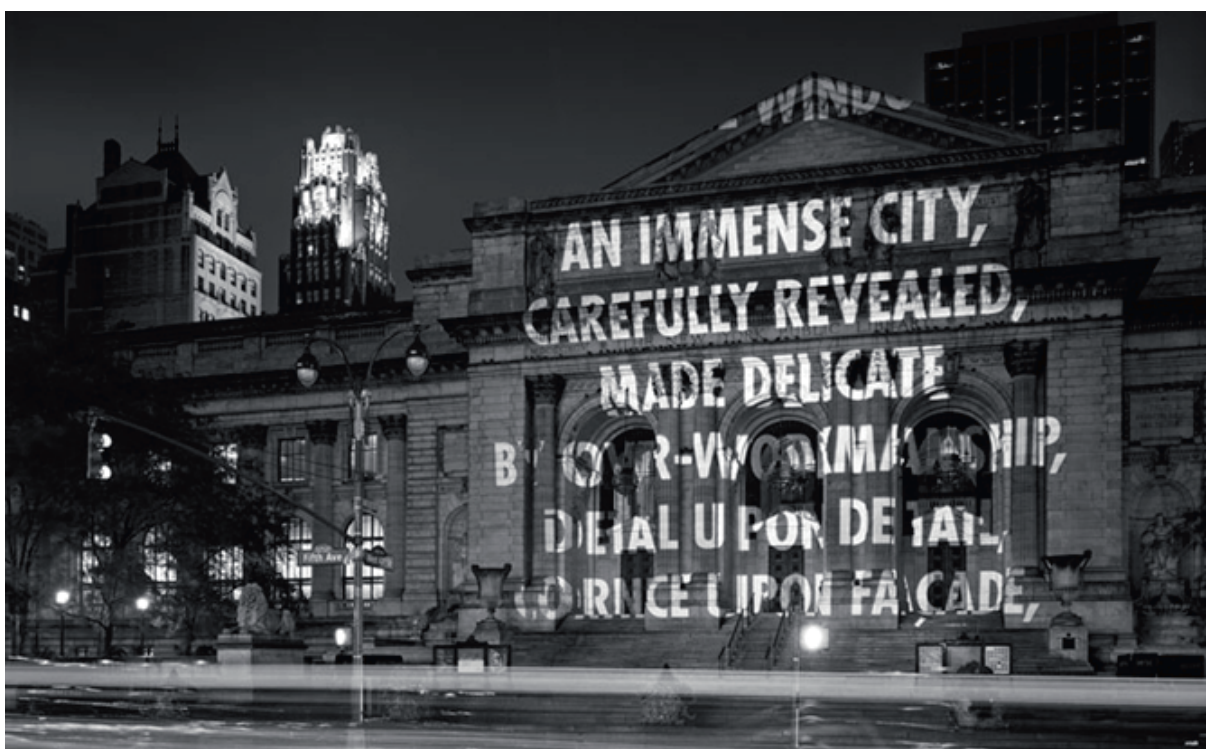


obrázok 20



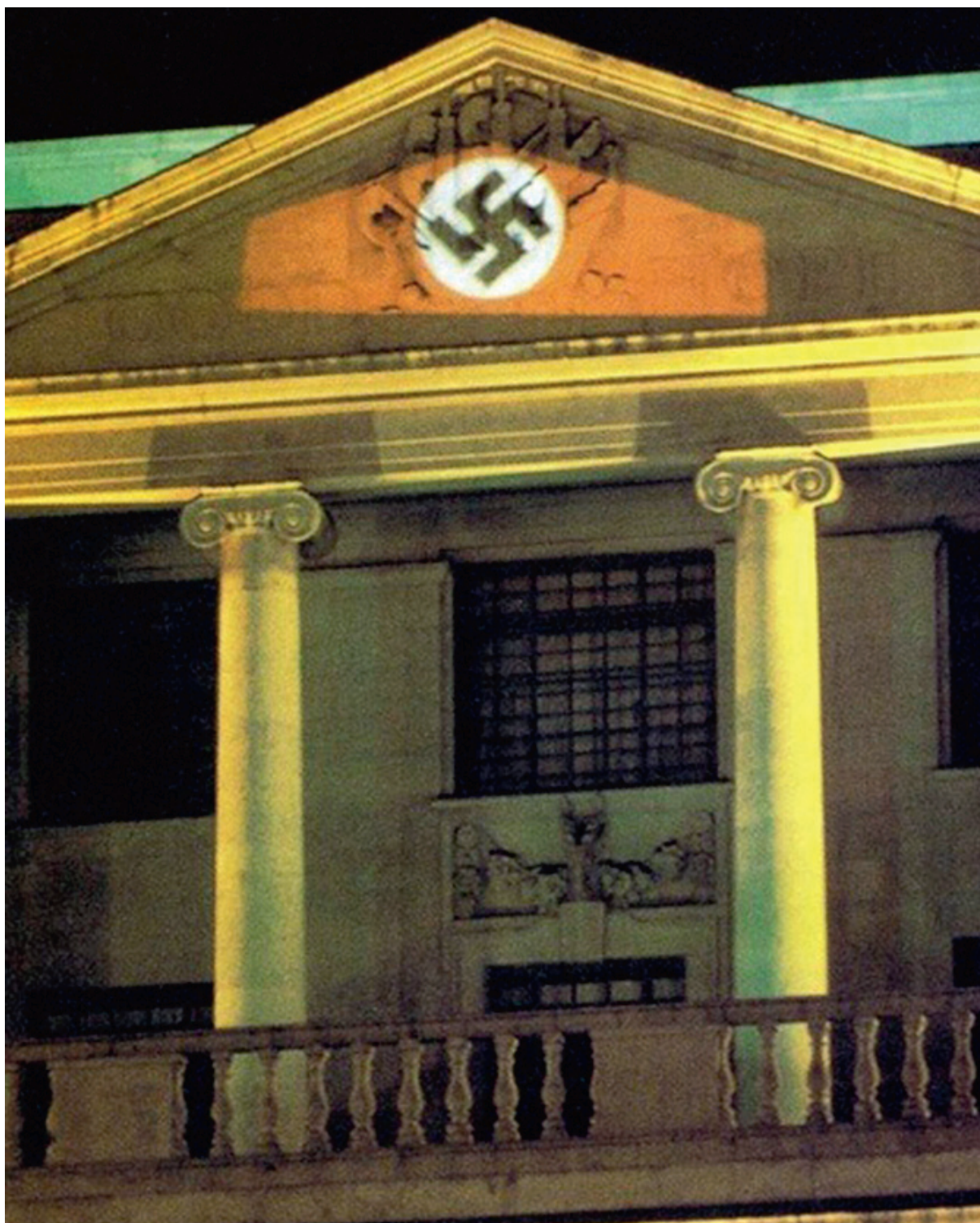
obrázok 21

V 80. rokoch môžeme badať množstvo reakcií aj na politické dianie v Európe formou **textových projektov** na veľkoplošných elektronických a reklamných tabuliach alebo na konkrétnych fasádach historických budov – napr. Barbara Kruger, Rebecca Horn, **Jenny Holzer**, ktorá ich využíva na svoje nekompromisné a znepokojujúce posolstvá, tzv. truizmy (obr. 22).



obrázok 22

Podobným spôsobom pracuje aj **Krzysztof Wodiczko**, ktorý však využíva veľkoplošné **svetelné projekcie** pomocou silných diaprojektorov a v nočných hodinách mení celkový charakter a ideologické vyznenie konkrétnych historických budov, sôch, pamätníkov tak, že premieta na ne starostlivo vybrané obrazy. Jeho projekcie sa často dotýkajú aj citlivých politických a „pamäťových“ tém – napr. v roku 1985 premietanie svastiky na fasádu ambasády Juhoafrickej republiky v Londýne (obr. 23) alebo premietanie rúk pamätníkov katastrofy v Hiroshime na pamätník obetiam v roku 2011.



obrázok 23

Pocity a pohľad na verejné pomníky nám zamiešali udalosti dňa 9. 11. 2001. Okolo World Trade Centra v New Yorku bol vytvorený dočasný pamätník inštalovaný počas 32 dní na jar 2002. Práca bola tvorbou umelcov **Juliana Laverdiere** a **Paula Myodu** s tímom dizajnérov s názvom *Tribute in Light* (Pocta vo svetle, obr. 24), mala tvar dvoch lúčov svetla vytvorených z 88 svetlometov, stúpajúcich na nočnej oblohe nad Manhattanom na mieste padlých veží. Tento strašidelný pohľad slúžil aj ako rozlúčka, vyplnenie medzery v panoráme mesta, ako aj symbol nádeje, vyjadrujúcej presvedčenie, že sa z tmy dá znova vrátiť na svetlo. *Tribute in Light* zaberá jeden koniec spektra umenia, venuje sa politike, poukazuje na rozmanitosť a potenciál politicky orientovaného umenia. Od zúfalstva k nádeji, od súkromných úvah k verejným oslavám, z prepracovaných tradičných umeleckých foriem do náručia nových technológií a nových modelov adresovaných verejnosti. Súčasné umenie v politickom režime nám pomáha nájsť zmysel v zmätkoch, traumách a vo svete.



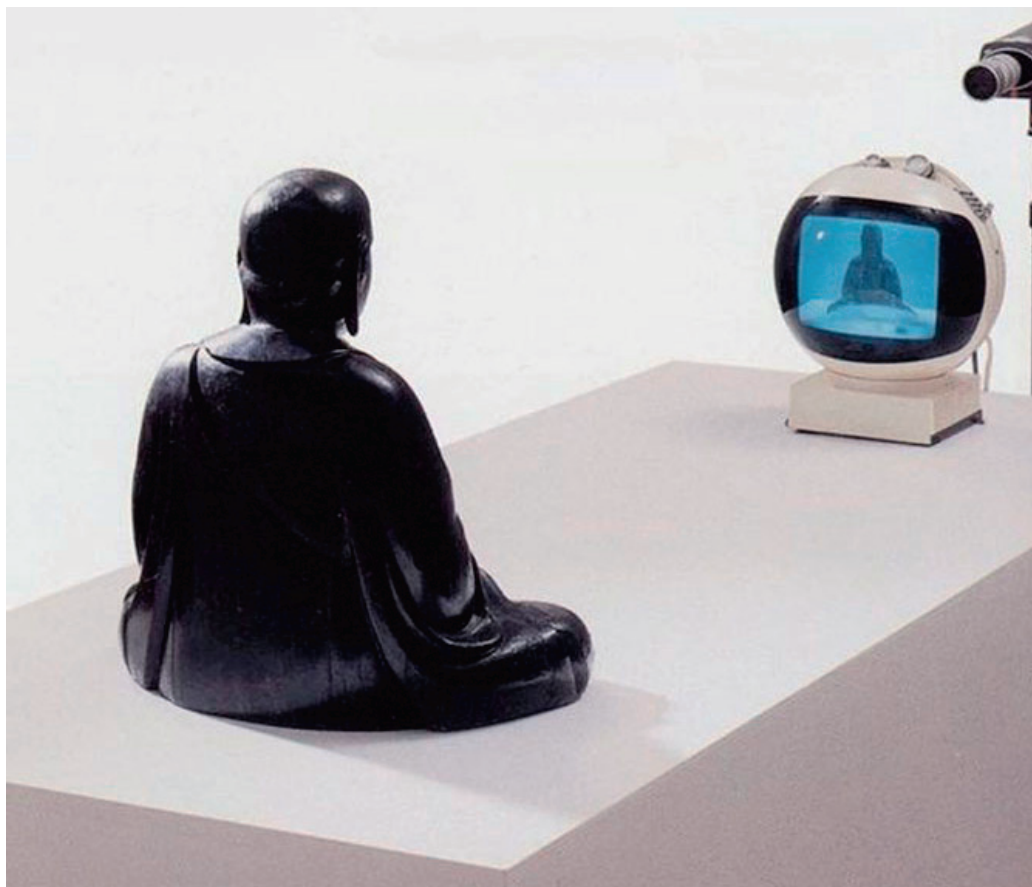
obrázok 24

Na Slovensku je umenie vo verejnom prostredí späté hlavne s množstvom pamätníkov po roku 1949 viazucich sa k ideológii socialistického realizmu, oslavujúcich rôzne udalosti. Niektoré boli riešené aj ako rozsiahle areály alebo situované aj do krajiny (Dukla, Slavín, Svidník). Originálnym sa ukázalo riešenie a realizácia pamätníka SNP v Banskej Bystrici (spolupráca architekta Dušana Kuzmu a sochára Jozefa Jankoviča, ktorého súsošie *Obete varujú* bolo v roku 1972 režimom odstránené). Koncom

60. rokov, keď bol režim miernejší, sa na krátky čas obnovil kontakt so Západom. Umenie verejných priestranstiev je od 60. rokov úzko späté s realizáciami rôznych sochárskych sympózií, lokalizovaných v prírodnom, ale aj v mestskom prostredí (napr. Ružbachy, Piešťany, Moravany nad Váhom a mnoho ďalších). Po roku 1989 vzniklo niekoľko podujatí na prezentáciu sôch v mestskom prostredí Bratislavy, Prešova, Popradu atď. Formou reklamných bilbordov sa objavilo prezentovanie umenia v roku 1995 na akcii s názvom BillboART, ktorého podoby sa objavujú aj v súčasnosti formou „aktivistických“ prejavov, ako aj rôznych priestorových intervencií narážajúcich na aktuálne problémy v spoločnosti.

5/ Videoinštalácia

Z vymenovaných foriem inštalácií je **videoinštalácia** najmladším druhom „priestorových médií“, viažuca sa k video umeniu, je založená na elektronickom pohyblivom obraze, zvuku a reálnom čase aj s využívaním sochárskych praktík. V týchto inštaláciách môže ísť o priestorové objekty, sochy, ready made, site specific, public art, pracujúce s elektronickou alebo digitálnou technológiou, ktorá zabezpečuje projekciu na TV, LCD monitor alebo plátna, steny budov (mapping) atď. Jej korene môžeme nájsť v 60. rokoch v USA a západnej Európe v súvislosti s hnutím Fluxus a **Nam June Paikom**, ktorý v roku 1963 na svojej výstave Zen for TV v galérii Parnass vo Wuppertale používal televízory s rozpadnutým obrazom ako objekty. Následne v roku 1966 vytvára „prvú“ videoskulptúru z ôsmich obrazoviek v tvare kríža, neskôr v tvaroch rôznych totemov a filozoficko-konceptuálnych inštalácií (TV Buddha, 1974, obr. 25; Stone Buddha, 1974 – 82; Before the World There Was Light, 1992).



obrázok 25

Demonštrujú problémy vzťahu reality a virtuality medializovaného obrazu. „V Paikovom diele je čitateľná snaha po otvorení pestrého a nepretržitého komunikačného prúdu obrazov a zvukov, umožneného audiovizuálnymi technológiami a fascináciou „globálnych“ multikultúrnych elementov, ako je hudba, tanec a text“ (kol. autorov, Dejiny umenia 12, 2002, s. 265). Vo svojej tvorbe často používa aj archetypálne symboly ako vajce, mesiac, ryba (zrozumiteľné pre východnú aj západnú kultúru) a spleť nestabilne obmieňajúcich sa obrazov, ktoré pôsobia na prvý pohľad chaoticky, no kladie sa v nich dôraz na obraz, banalitu, všednosť, transcendenciu, ale aj mágiu.

Rozhodujúcim dielom pre prepojenie videoobrazu a čistého sochárskeho tvaru (pričom sa navzájom nevylučuje ani jeden) je už klasicky známa videoskulptúra, parafráza Buchampovho aktu zostupujúceho zo schodov od **Shigeo Kubota** z roku 1977 (obr. 26), v ktorom rafinovane spracovala ikonicky známe dielo s jednoduchým sochárskym tvaroslovím a pohyblivým obrazom.



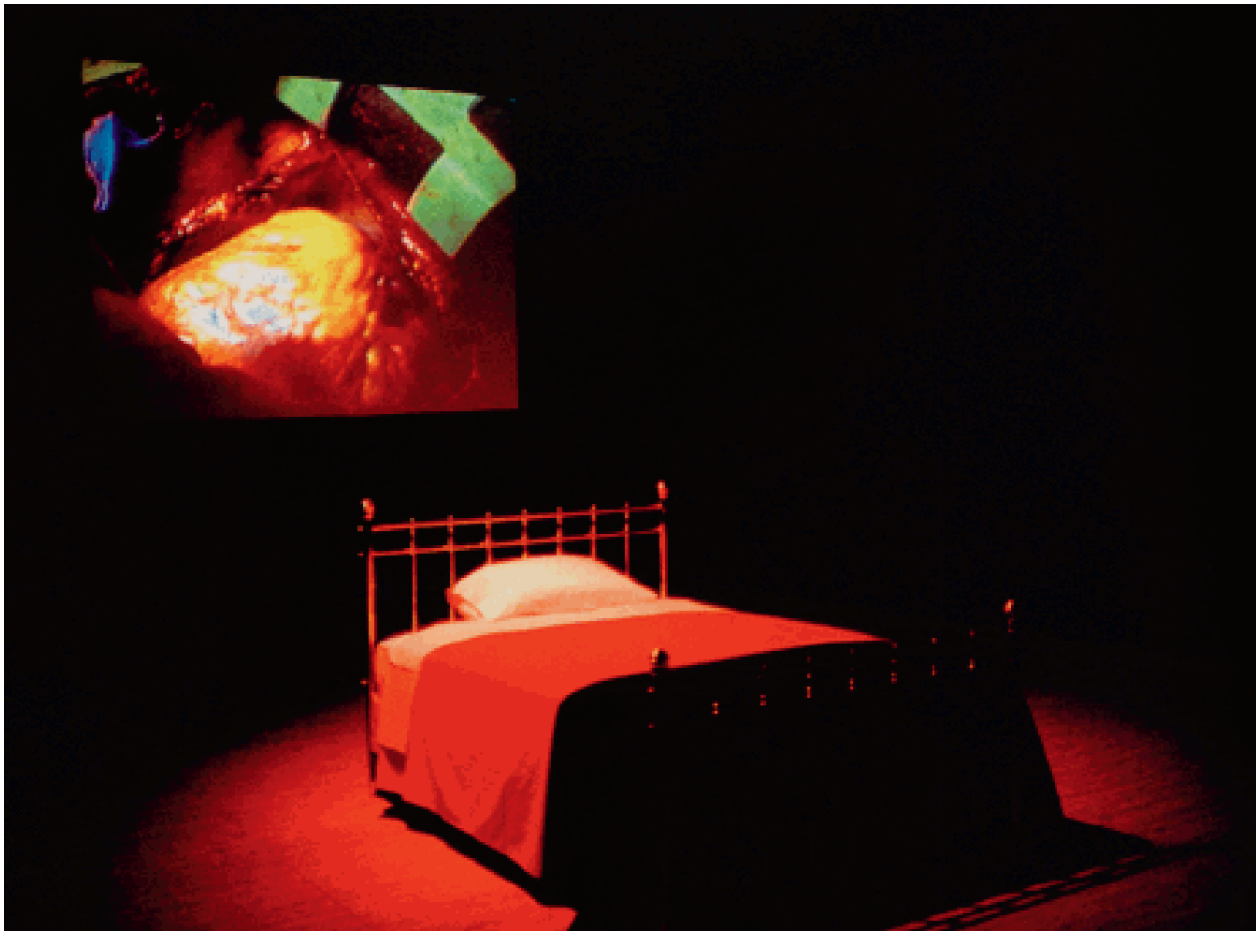
obrázok 26

Integrovanie pohyblivého obrazu do skulpturálnych tvarov je badateľné v tvorbe talianskeho výtvarníka **Fabrizia Plessiho**, ktorého dielo sa zameriava na prelomenie bariéry medzi umením a vedou. Kombinuje fascináciu s telesnosťou, čo vyplýva z tradície talianskeho *Arte Povera*, so záujmom o video, o experimentálne médiá a site-specific inštalácie. Všetky Plessiho monumentálne, iluzionistické barokové inštalácie zachytávajú prírodné sily vody a ohňa v porovnaní s prvkami inštalácie, v snahe pýtať sa a spochybniť naše predstavy o histórii, pamäti a krajine, či už konštruovanej alebo prirodzenej. V *Roma II* z r. 1988 – 98 (obr. 27) skúma Plessi vzťah diváka k životnému prostrediu priamo v konfrontácii s bridlicou a rotujúcou tečúcou vodou, sprostredkovanou radom monitorov v tvare kruhu.



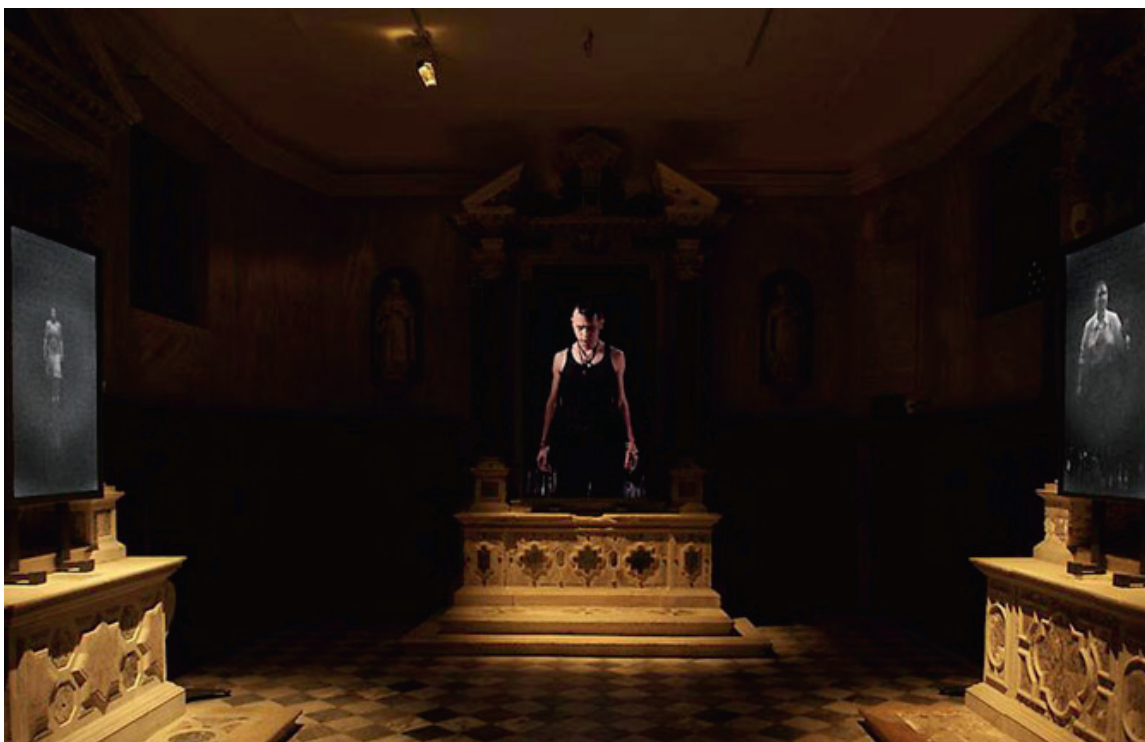
obrázok 27

Dôležitým krokom v dejinách videoinštalácie je prístup amerického umelca **Billa Violu**, ktorého hlavnou ideou je záujem o kontext a vplyv elektronického obrazu na ľudské vedomie a o systém ukladania obrazov do pamäti. V niektorých prípadoch kombinuje obrazy s predmetným využitím priestoru v zmysle kontextu.



obrázok 28

V *Science of the Heart*, 1983 (obr. 28) je druh dialógu medzi materiálnym objektom a premietaným obrazom formou mosadznej postele s červenou dekou a bielym vankúšom a v pozadí premietaného obrazu tepu srdca počas operácie, ktorý sa spomaľuje vždy viac, až kým sa nezastaví. V *Heaven and Earth*, 1992 rozoberá tému života a smrti ešte formou objektu „videoskulptúry“, z dvoch televíznych obrazoviek, inštalovaných ako stĺp na drevených koloch oproti sebe od podlahy až k stropu. Vo výške očí je niekoľkokocentimetrová medzera medzi dvoma obrazovkami oproti sebe. Na spodnej obrazovke sa objavuje obraz novonarodeného bábätka a na hornej obraz hospitalizovanej starej ženy v poslednom týždni svojho života, prezentujúc tak „krehkú metaforu“ pomínutelnosti. V jeho tvorbe nie je neobvyklé ani prepojenie viedoobrazu so špecifickým site specific prostredím. Tak to bolo aj v diele prezentovanom v roku 2007 na 51. benátskom bienále v kostole San Gallo s názvom *Ocean without a Shore* (Oceán bez brehu, obr. 29). Autor tu využil špecifiká kostola tak, že sa na troch oltároch objavuje „temný, fiktívny priestor“, z ktorého k nám v časovom slede prichádzajú osoby v čiernobielej farbe, ktoré sa stávajú zreteľnejšími až v jednom určitom mieste, prechádzajú cez clonu z čiernej vody „symbolickým zrodom“, stanú sa tak jasne viditeľnými a po čase sa navrátiť späť do temnoty. Viola týmto iluzionistickým virtualizovaním priestoru a „derealizáciou“ média videa docieľuje zatiaľ nevidenú duchovnú transcendenciu.



obrázok 29

Podobný spôsob môžeme nájsť aj v tvorbe **Tonyho Ourslera**, ktorý zas oživuje neživé predmety – figuríny, stromy, budovy, oblaky dymu (obr. 30) tým, že na nepremieta tváre, ktoré prehovoria priamo k divákovi, pôsobiac niekedy komicky, dojímavo ale aj hrôzostrašne. Tento spôsob prezentácie je už len malým krokom k súčasným formám mappingových projektov.



obrázok 30

17. septembra 2010 v Ríme dvojica výtvarníkov **Thyra Hilden** z Dánska a **Pio Diaz** z Argentíny vyzvala občanov na zachovanie pokoja, nakoľko vo svojej videoinštalácii nafingovali požiar Kolosea (obr. 31). Chceli tým upriamiť pozornosť na sociálne a kultúrne problémy vo svete. Koloseum je v tomto prípade symbolom trvajúceho kultúrneho dedičstva. Prostredníctvom symbolického horiaceho ohňa chceli upozorniť na to, aby sme si boli vedomí našej zodpovednosti za ochranu kultúrneho dedičstva. Táto dvojica je známa riešením podobných projektov na rôznych kultúrnych pamätihodnostiach (Parthenon, katedrála v Salisbury, Copenhagen atď.)



obrázok 31

Na Slovensku o formách videoinštalácie môžeme hovoriť až od r. 1989 hlavne u Petra Rónaia, ktorý vytvára rôzne videoobjekty, videoplastiky a videoinštalácie koreniace v dadaizme, fluxuse, konceptuálnom umení a neskôr v postmoderne. Odzrkadľujú jeho ironickú skepsu, čo je súčasťou jeho individuálnej mytológie. V 90. rokoch sa objavujú aj ironické sociálno-kritické inštalácie od Petra Meluzína, tematicky zamerané na život a smrť s použitím textu a fenoménom času (*Life after Life*, 1993; *Megalit*, 1993; *Teletextament*, 1995; *Trump Tower*, 1997). Na začiatku nového milénia sa často objavujú interaktívne videoinštalácie, ktoré sú však oproti Západu neporovnateľne kratšie a nie natoľko rozvinuté, keďže technológia je pomerne drahá a podpora takéhoto prejavu je nedostatočná.

Záver

Vzdelávací program *Formy inštalácie v pedagogickom procese výtvarnej výchovy* sa zameriava na získavanie a rozvoj multimediálnych kompetencií učiteľov základnej umeleckej školy, učiteľov nižšieho stredného, úplného stredného a úplného stredného odborného vzdelávania pre predmety výtvarná výchova, výchova umením, umenie a kultúra.

Tieto kompetencie slúžia na využívanie nových vyjadrovacích prostriedkov a postupov z oblasti súčasného výtvarného umenia a IKT nástrojov v edukačnom procese. Program ponúka pedagogickým zamestnancom možnosť získať nové zručnosti vyplývajúce z potreby vizuálnej komunikácie, ktorá je súčasťou nového obsahu osnov výtvarnej výchovy.

V predmetoch výtvarná výchova, výchova umením, umenie a kultúra získava žiak najefektívnejšie vedomosti pomocou konkrétnych činností. Cieľom týchto činností je tvorenie samotné, objavenie, získavanie zážitkov, dobrodružstvo. V súčasnosti využívame v tvorivom procese stále viac takých prostriedkov, ktoré sa odlišujú od doterajších tradičných výtvarných médií (video, počítač, IKT nástroje). Zároveň hrá dôležitú úlohu aj samotný priestor alebo jednoduchý, každodenný predmet, ktorý je vložený nejakým spôsobom do daného priestoru a prináša tým pre diváka nový význam. Poskytuje nám možnosť pre hru s priestorom, predmetmi a rôznymi myšlienkovými obsahmi.

Inštalácia ako zložitý tvorivý proces poskytuje možnosti nielen na rozvíjanie jednotlivých schopností, zručností a kompetencií, ale aj na sebaopoznanie.

Zoznam bibliografických odkazov

- BISHOP, C. 2005. *Installation art*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1-85437-518-0.
- ČARNÁ, D. 2007. *Z mesta von*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2007. 143 s. ISBN 978-80-88762-95-9.
- DEMPSEYOVÁ, A. 2002. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Slovart, 2002. 304 s. ISBN 80-7209-402-5.
- HAL, F. et al. 2007. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
- KOLEKTÍV AUTOROV. 2002. *Dejiny umenia 12*. Martin: Ikar, 2002. 303 s. ISBN 80-551-0176-0.
- READ, H. 1968. *A modern szobrászat*. Budapest: Corvina kiadó, 1968. 229 s. CO 433-h-6872.
- RUSINOVÁ, Z. a kol. 2000. *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočie*. Bratislava: SNG, 2000. 638 s. ISBN 80-8095-031-1.
- RUSNÁKOVÁ, K. 2003. *5 x New York*. Bratislava: Kaligram, 2003. 160 s. ISBN 80-7149-578-6.
- SMITH, L. 1999. *Arttoday*. Praha: Slovart, 1999. 512 s. ISBN 8085871971.
- ŠTOFKO, M. 2007. *Od abstrakcie po živé umenie*. Bratislava: Slovart, 2007. 311 s. ISBN 978-80-8085-108-8.
- WALTHER, F. I. 2004. *Umění 20. století*. Taschen, 2004. 840 s. ISBN 80-7209-521-8.

Zoznam odporúčanej literatúry

- Bishop, Claire. 2005. *Installation art*. London: Tate Publishing, 2005. 144 s. ISBN 1-85437-518-0.
- Cantz, Hatje. 2009. *James Turrell Geometrie des Lichts*. [s. l.]: [s. n.], 2009. 127 s. ISBN 978-3-7757-2369-5.
- Collins, Judith. 2007. *Sculpture today*. London: Phaidon, 2007. 483 s. ISBN 978-0-7148-4314-8.
- Čarná, Daniela. 2007. *Z mesta von*. Bratislava: Galéria mesta Bratislava, 2007. 143 s. ISBN 978-80-88762-95-9.
- Dempseyová, Amy. 2002. *Umělecké styly, školy a hnutí*. [s. l.]: Slovart, 2002. 304 s. ISBN 80-7209-402-5.
- Fagore, Vittorio. 1996. *Art in nature*. Milano: Mazzotta, 1996. 223 s. ISBN 88-202-1195-5.
- Ferriani, Barbara. Pugliese, Marina. 2009. *Monumenti effimeri*. Milano: Electa, 2009. 279 s. ISBN 978-88-370-6469-3.
- Geržová, Jana. 1999. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. Storočia*. [s. l.]: Kruh súčasného umenia Profil, 1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4.
- Hal, Foster. Krauss, Rosalind. Bois, Alain-Yve. Buchloch, H. D. Benjamin. 2007. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.

- Heartney, Eleanor. 2008. *Art&Today*. London: Phaidon, 2008. 440 s. ISBN 978-0-7148-4514-2.
- Kaye, Nick. 2000. *Site-specific art*. [s. l.]: Routledge, 2000. 238 s. ISBN 0-415-18559-9.
- Kol. autorov. 2002. *Dejiny umenia 12*. Martin: Ikar, 2002. 303 s. ISBN 80-551-0176-0.
- Marzona, Daniel. 2004. *Minimal art*. Budapest: Vince kiadó, 2004. 96 s. ISBN 10: 3-8228-5235-X.
- Mennekes, Friedhelm. 2012. *Nadšení a pochybnost 1/Nové umění ve starém kostele*. Praha: Triáda, 2012. 196 s. ISBN 978-80-7474-057-2.
- Mondadori, Bruno. 2005. *L'arte di Bill Viola*. [s. l.]: [s. n.], 2005. 223 s. ISBN 88-424-9855-6.
- Moszynska, Anna. 2013. *Sculpture now*. London: Thames&Hudson, 2013. 232 s. ISBN 978-0-500-20417-7.
- Oliviera, de Nicolas. Oxley, Nicola. Petry, Michael. 2003. *Installation art in the new millennium*. London: Thames&Hudson, 2003. 208 s. ISBN 0-500-28451-2.
- Read, Herbert. 1968. *A modern szobrászat*. Budapest: Corvina kiadó, 1968. 229 s. CO 433-h-6872.
- Rusinová, Zora a kol. 2000. *Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočie*. Bratislava: SNG, 2000. 638 s. ISBN 80-8095-031-1.
- Rusnáková, Katarína. 2003. *5 x New York*. Bratislava: Kaligram, 2003. 160 s. ISBN 80-7149-578-6.
- Rusnáková, Katarína. 2006. *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*. Bratislava: VŠVU, 2006. 300 s. ISBN 80-89259-04-9.
- Smith, Lucie – Edward. 1999. *Arttoday*. Praha: Slovart, 1999. 512 s. ISBN 8085871971.
- Svatoňová, Kateřina. *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Casablanca, 2009. 191 s. ISBN 978-80-903756-8-0.
- Štofko, Miloš. 2007. *Od abstrakcie po živé umenie*. Bratislava: Slovart, 2007. 311 s. ISBN 978-80-8085-108-8.
- Thomasová, Karin. 1994. *Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia*. [s. l.]: Pallas, 1994. 396 s. ISBN 80-7095-020-X.
- Vetesse, Angela. ed. 2009. *Legújab kori művészet*. Budapest: Corvina kiadó, 2009. 383 s. ISBN 978-963-13-5827-8.
- Walther, F. Ingo. 2004. *Umění 20. Století*. [s. l.]: Taschen, 2004. 840 s. ISBN 80-7209-521-8.

Periodiká

Profil súčasného výtvarného umenia 1-2, 2009

Dart revue súčasného výtvarného umenia 4/ 2000, 1-2/2001

Zoznam prameňov reprodukcií

1. <http://www.revistaimprescindibles.com/arte/kurt-schwitters-merz-bau-instalacion-viva>
2. http://amper.ped.muni.cz/~jonas/DEJINY_UMCA/6_site-specific%20art,%20public%20art%20a%20land%20art/repro/
3. <http://oracletalk.com/environmental-art-teach-us-about-life/>
4. <http://hyperallergic.tumblr.com/post/4135877167/james-turrell-roden-crater-james-turrell-works>
5. Dart. Revue súčasného výtvarného umenia 0/99
6. Katalóg výstavy Antona Čierneho, Svitanie /pamäť miesta/. Trnavská synagóga, 1997
7. <http://db-artmag.de/en/69/feature/grammar-of-the-everyday-notes-on-roman-ondak/>
8. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-a-condor-t01762>
9. <http://freeassociationdesign.wordpress.com/2010/12/31/effects-of-glorious-excess/>
10. <http://www.artribune.com/2013/07/e-morto-walter-de-maria-celebrato-dalla-biennale-di-venezia-proprio-questanno-era-uno-dei-grandi-della-land-art-a-livello-mondiale-lultimo-viaggio-a-roma-ad-ammirare-borromini/walter-de-maria-the-lightning-field/>
11. <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-coast#.UvdR0fdjOJw>
12. <http://www.daisygreenmagazine.co.uk/expired-competitions/win-tickets-to-richard-longs-major-exhibition/>
13. <http://www.jamescohan.com/artists/richard-long/5>
14. http://www.artnews.org/seankelly/?exi=16297&Sean_Kelly&Wolfgang_Laib
15. <http://webecoist.momtastic.com/2008/12/07/modern-earth-land-art/2-andy-goldsworthy-art/>
16. <http://www.steenbergs.co.uk/blog/2011/08/walk-around-some-of-glenkiln-sculptures-16-july-2011/>
17. <http://lostart.production.screenmediahost.co.uk/blog/artist/richard-serra/tilted-arc/>
18. <http://www.studyblue.com/notes/note/n/art-history-final/deck/2873881>
19. <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.UvdjjPdJjOJw>
20. <http://arttattler.com/archiverichardwilson.html>
21. <http://farticulate.wordpress.com/2010/12/11/11-december-2010-anish-kapoor-selected-works-interview/>
22. <http://tiltonfenwick.com/2012/02/smlxl-no-4/>
23. <http://we-make-money-not-art.com/archives/2011/10/book-review-krzysztof-wodiczko.php#.UvdwmPdJjOJw>
24. <https://news.brown.edu/features/2011/09/myoda>
25. <http://www.studyblue.com/notes/note/n/new-media-final/deck/743899>
26. <http://danm.ucsc.edu/~kyle/images/new%20media/shigeko%20kubota/>
27. <http://www.oberlin.edu/images/Art067/Art067.html>
28. <http://www.nature.com/nature/journal/v398/n6725/full/398303b0.html>
29. <http://www.hoodedutilitarian.com/2011/02/aquatic-shrouds-erasures-bill-viola-and-limits/>
30. http://www.artangel.org.uk/projects/2000/the_influence_machine#
31. <http://www.hildendiaz.dk/>

Zoznam reprodukcí

1. Kurt Schwitters: Merzbau, Hannover, 1933
2. Michael Asher: Pomona College Project v Art Gallery v Claremonte, 1970
3. Richard Smithson: Špirála Jetty na veľkom soľnom jazere v Utahu, 1970
4. James Turrell: Rodenský kráter, 1974 – do súčasnosti
5. Monogamista D. T.: Cvaot (zástup), 1997, Trnavská Synagóga
6. Anton Čierny: Svitanie, 1997, Trnavská Synagóga
7. Roman Ondák: Loop (Sľučka), 2009, československý pavilón Benátske Bienále
8. Hamish Fulton: A Condor, 1972
9. Michael Heizer: Double Negative, 1969
10. Walter de Maria: Lighting Field, 1977
11. Christo a Jeanne Claude: Pobrežie Little Bay v Austrálii, 1969
12. Richard Long: Dusty Boots Line, Sahara, 1988
13. Richard Long: Vermont, Georgia, South – Carolina, Wyoming, 1987
14. Wolfgang Laib pri vysypávaní peľu
15. Výber prác Andyho Goldsworthyho
16. Henry Moore: King and Queen, 1952
17. Richard Serra: Arc, Federal Plaza v New Yorku, 1981
18. Rachel Whiteread: House, 1993
19. Christo a Jeanne Claude: zabalenie Reichstagu, 1971 – 1995
20. Richard Wilson: Turning Place the Place Over, 2007 – 2011
21. Anish Kapoor: Sky Mirror, Rockefeller Center v New Yorku, 2006
22. Jenny Holzer: New York Public Library Projection, 2005
23. Krzysztof Wodiczko: ambasáda Juhoafrickej republiky v Londýne, 1985
24. Julian Laverdiere a Paul Myoda: Tribute in Light, New York, 2002
25. Nam June Paik: TV Budha, 1974
26. Shigeo Kubota: Akt zostupujúci zo schodov, 1977
27. Fabrizio Plessi: Roma II., 1988 – 1998
28. Bill Viola: Science of the Heart, 1983
29. Bill Viola: Ocean without a Shore, Benátky, 2007
30. Tony Oursler: The Influence Machine, Londýn, 2000
31. Thyra Hilden a Pio Diaz: Koloseum, Rím, 2010

Názov: **Formy inštalácie vo výtvarnej výchove**
Autori: Mgr. art. Jozef Suchoža, ArtD.
Mgr. Szilárd Fecsó
Recenzenti: PaedDr. Renáta Pondelíková
Mgr. art. Ivana Sláviková, ArtD.
Vydavateľ: Metodicko-pedagogické centrum v Bratislave

Odborná redaktorka: Mgr. Terézia Peciarová
Grafická úprava: Ing. Monika Chovancová
Vydanie: 1.
Rok vydania: 2014
Počet strán: 52
ISBN **978-80-565-0188-7**