

Jazdec /42

Revue súčasného výtvarného umenia
Ročník XII. / 1,50 EUR

Vienna Biennale for Change 2021

Ursula Maria Probst

*„Dotkni sa prstom kvapky rosy a spoj sa čistotou
so zázrakom“ K počiatkom vzťahu k prírode
v umení od konca 60. rokov na Slovensku*

Daniela Čarná

Viktor Frešo – PICUS, 2014

Richard Gregor

Koľko úsilia treba na zhmotnenie myšlienky?

Martina Ivičič

Časové rezy pohyblivými písky

Barbora Lungová

*Better together? Artrooms Moravany
a festival Nasuti spojili sily*

Jana Babušiaková



Daniel Fischer: *Srdce skutočnosti*, 1995

Think of Yourself as a Planet

Rozmýšľali ste niekedy nad tým, že nie ste iba obyvateľom tejto planéty, ale aj jej spoluvtvorcem? Že nie ste len medúzou, ktorú v oceáne unáša prúd, ale aj lesom, ktorý žije v harmónii s miliónmi ďalších organizmov?

K vykročeniu zo stereotypov nahliadania na seba aj našu planétu nás nabáda autor sci-fi románov Kim Stanley Robinson vo videu Think of Yourself as a Planet. Nedávno bolo vystavené v MAKu v rámci Vienna Biennale for Change 2021, pozrieť si ho však môžete aj online na webstránke barcelonského CCCB (cccb.org), kde uvádzalo výstavu **After the End of the World**.

Stále viac umelcov a kurátorov vo svete aj na Slovensku si uvedomuje naliehavosť situácie a na blížiacu sa klimatickú katastrofu upozorňujú svojimi dielami a výstavami čoraz apelatívnejšie. Novinári sa nevedia jednoznačne zhodnúť, či termínom klimatická katastrofa citlivosť verejnosti voči mimoriadne vážnemu problému neznižia (nechcú strašiť vlkom, kým tu vlk nie je), a tak často hovoria len o klimatickej zmene. Nehrozí však nič podobné aj na výstavách súčasného umenia?

Očakávať od politikov, že urobia nepopulárne rozhodnutia nevyhnutné pre odvrátenie katastrofy, sa v posledných dňoch ukazuje ako stále naivnejšie. Denne zomierajú na covid-19 desiatky ľudí, snaha o priazeň voličov ich však vedie viac k populistickým, ako systémovým riešeniam. Ťažko si teda predstaviť nasadenie pre odvážne opatrenia, ktorých efekt uvidí až ďalšia generácia voličov.

Čo na to umenie a umelci? V priamo ohrozených umelecky frekventovaných regiónoch ako Benátky, Miami a iných začal tlak umelcov radikálne narastať už pred niekoľkými rokmi. Začiatky záujmu o ekologické témy v domácom prostredí od konca 60. rokov spracovala v texte **Dotkni sa prstom kvapky rosy a spoj sa čistotou so zázrakom** Daniela Čarná. Michalovi Kernovi sme venovali aj plagát uprostred Jazdca, Danielovi Fischerovi obálku. Jana Babušiačková a Barbara Lungová recenzujú viaceré domáce výstavy venujúce sa ekológii, prírode a klimatickej katastrofe. O výstave **The collection of unrealized thoughts** reflektujúcej nematerializované koncepty francúzskeho spisovateľa Edouarda Levého píše Martina Ivičič. **Planet Love – ochrana klímy v digitálnej dobe** bola témou výstav Vienna Biennale for Change 2021, ktoré pre Jazdec zrecenzovala viedenská kritička Ursula Maria Probst.

Jazdec / Revue súčasného výtvarného umenia č. 42 / štvrťročník

Šéfredaktor a editor: Juraj Čarný
Redakčná rada: Richard Gregor, Mira Sikorová-Putišová,
Karen von Veh (Univerzita Johannesburg)
Vydavateľ: Inštitút pre dočasné dejiny umenia,
Veľká okružná 88, 101 01 Žilina, IČO: 50584740
Autor projektu: Richard Gregor
Návrh, vizuálna koncepcia a layout: Stano Masár

Do čísla prispeli: Ursula Maria Probst, Daniela Čarná, Richard Gregor,
Martina Ivičič, Barbara Lungová, Jana Babušiačková
Autori fotografií: Martin Mareňin, archív SNG, Stefan Lux/MAK,
Thomas Bayrle/VG Bild-Kunst, Superflux, Sonia Leimer, Roya Aghighi,
archív Danieli Čarnej, Viktor Frešo, Leontína Berková, Michal Huba,
Kristína Jamrichová, Dominika Chrzánová, Ján Šípocz
Reprodukcia na titulnej strane: Daniel Fischer: *Srdce skutočnosti*,
1995, fotografia cibachrome, 270 x 200. Foto: Martin Mareňin

Vychádza pod č. 42 (3/2021), ročník XII.
Dátum vydania: november 2021
Tlač: printio, s. r. o., náklad: 500 ks
ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09
Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com
Web: www.artdispecing.sk/jazdec
Predplátne a inzercia: jazdec.redakcia@mail.com

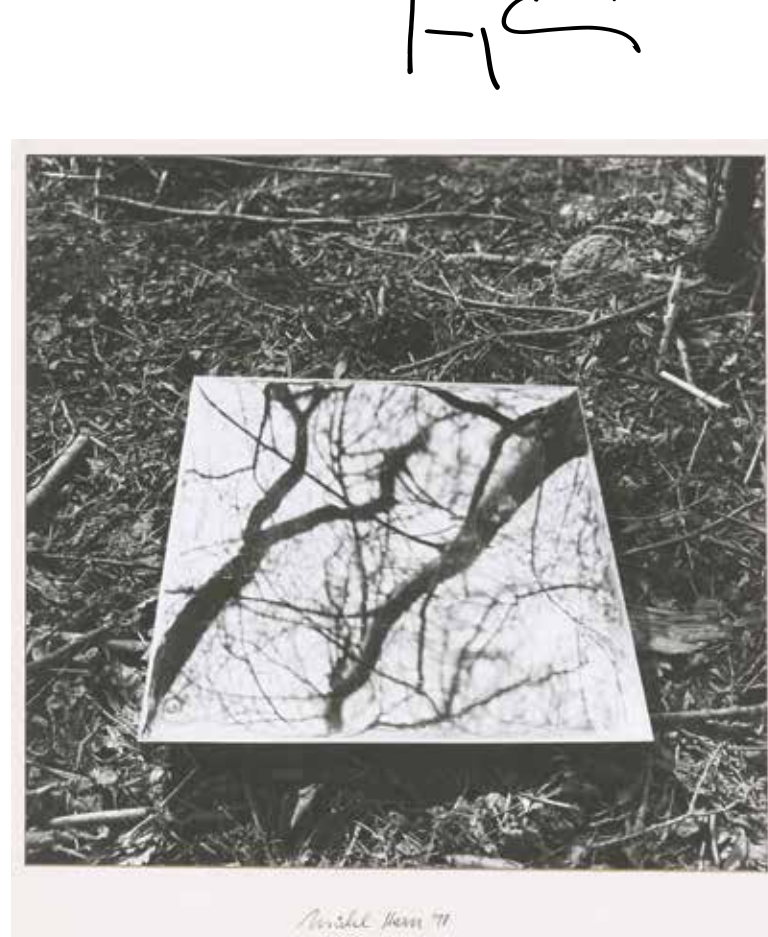
Podpora

u. fond na podporu umenia **artdispecing.sk**

Vydanie časopisu z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia, Fond na podporu umenia je hlavný partner projektu.

Na začiatok načrtávame len niekoľko z možných tém a smerov, ktorými by sme sa radi vydali v niektorom z čísel budúceho ročníka. Ak by ste mali nápady ako na to – dajte nám o sebe vedieť.

Príjemné čítanie Vám prajem!



Michal Kern: *Zrkadlenie*, 1978. Fotografický záznam akcie
55,5 x 48,5, Slovenská národná galéria, Bratislava



Vienna Biennale for Change 2021 Ursula Maria Probst

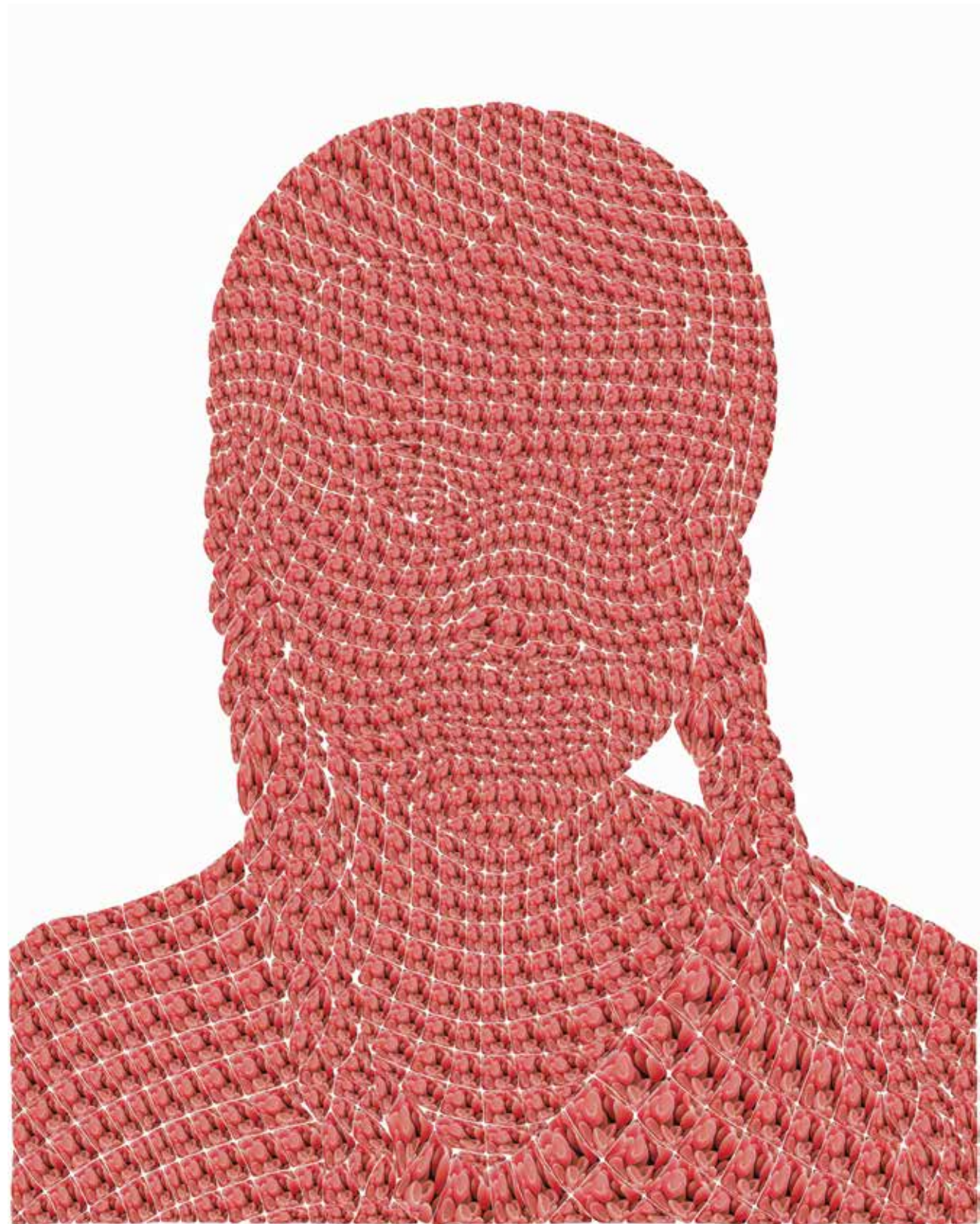
Viedenské bienále za zmenu (Vienna Biennale for Change) sa rozrastá. V spolupráci s Vysokou školou užitočných umení, Centrom architektúry vo Viedni, Kunst Haus Wien, Kunsthalle Viedeň, Hospodárskou agentúrou Viedeň a Rakúskym technologickým inštitútom (AIT) sa tento ročník koná na piatich miestach. Názvom Planet Love. Ochrana klímy v digitálnej dobe vyzýva tohtoročné bienále k spoluúčasti a prevzatíu kolektívnej zodpovednosti s cieľom urýchliť dlho očakávané systémové zmeny (správanie spotrebiteľov, výroba potravín, mobilita, znižovanie emisií CO₂ a pod.) a k zintenzívneniu nášho rešpektu k prírodným zdrojom, ekosystémom a biodiverzite.

Ako by voňala planéta bez plastov? Malou ukážkou je inštalácia *Breathe In/Breathe out* Vlasty Kubušovej, Miroslava Krála (crafting plastics! studio) a Moritza Mariu Karla (Office MMK). Vyrobená je zo 100% biologickej a biologicky odbúrateľnej zmesi polymérov, teda biologicky odbúrateľného plastu, ktorý je vytlačný na 3D tlačiarňu. Inštalácia je súčasťou výskumného projektu dizajnu vône a zaoberá sa čuchovými vlastnosťami materiálov – skúma, aký dôležitý je zápach pre emocionálne prijatie materiálu, ako aj vývoj vône pre zmesi polymérov na biologickom základe. Zaoberá sa i otázkou, ako a či rozlišovať medzi prírodnými a syntetickými materiálmi. V inštalácii sa stretne s dvoma pachmi, ktoré podľa autorov symbolizujú životný cyklus bioplastov. Na začiatku spracovania surovín vzniká sladkastý zápach pripomínajúci vôňu po pražení, neskôr sme konfrontovaní s interpretáciou hnilobného zápachu.

Multidisciplinárne bienále umenia, dizajnu, architektúry a vedy, ktoré už po štvrtýkrát koncipovalo Múzeum užitočných umení, získava v súčasných pretekoch v ochrane klímy vybrúsené kontúry prostredníctvom vývoja a rozšíreného premýšľania o budúcnosti. Rakúsko plánuje do roku 2030 vyrábať 100 % elektrickej energie z obnoviteľných zdrojov. Ekologická udržateľnosť je v súčasnej dobe pálčivým problémom kultúrnej politiky. Inovatívne „zelené filmovanie“ si ako európsky ukázkový projekt našlo cestu do štruktúr financovania.

Múzeum MAK ako „Múzeum aktívnej nádeje“ prináša pod názvom *Predstavme si, že naša planéta má budúcnosť* návrhy možných riešení pre ekososciálnu modernu klímy. Výstava rozdelená do troch tematických komplexov FROM PLANET LOVE TO CLIMATE CARE, A MORE-THAN-HUMAN PERSPECTIVE and IMAGINIERES (Od lásky k planéte





2

k ochrane klímy, Viac než ľudská perspektíva, Imaginári) pozostáva z približne 120 predmetov, inštalácií, sôch, fotografií a filmov, ako aj približne 80 informačných bannerov z biologicky rozložiteľného materiálu. Vďaka vizualizáciám a logickým informáciám umožňujú tieto bannery porozumieť už zrealizovaným alebo plánovaným projektom, konceptom a aktivitám v oblasti ochrany klímy.

Už pri vstupe na výstavu vidíme „klimatické hodiny“, z ktorých je zrejme, že countdown beží a na zatahnutie záchranej brzdy nám v skutočnosti ostáva len šesť rokov. Hneď vedľa visí portrét environmentálnej aktivistky Greta Thunbergovej, ktorej umelec Thomas Bayrle stavia monument. Ako spôsob stvárnenia si vyberá okrasnú textúru z krvínok pripomínajúcu sídlo duše a života. Inštalácia *Retreat* (2018) holandskej dizajnérky Xandry van der Eijk vyrobená pomocou 3D tlače z modelov ručne naskenovaných na úpäť ustupujúeho ľadovca vo Švajčiarsku vizualizuje rýchle miznutie ľadovcov a následkov, ako sú nedostatok pitnej vody a záplavy. Pozornosť pritom upriamuje na prejav ekologického smútku zo straty životného prostredia a na nové rituálne možnosti na zachovanie krajiny.

Migračné pohyby z regiónov s vyššou hustotou obyvateľstva spôsobené klimatickou krízou menia podmienky svetovej výroby potravín. Prechádzame od digitálnej modernej ku klimatickej moderne – dochádza k posunu pozornosti, ktorý si väčšina z nás uvedomuje, ale ktorý je v rozpore s našim každodenným digitálnym životom ovplyvneným opakovanými lockdownami. Svojou veľkoformátovou fotografiou *Amazon* (2016) kritizuje Andreas Gursky hromadné distribučné systémy a ich mizerné podmienky pre pracovníkov a pracovníčky a pre životné prostredie.

Dizajnérka, filmárka a futuristka Anab Jain, ktorá s Jonom Ardnornom vedie úspešné testovacie laboratórium, dizajnérske a filmové štúdio Superflux (nezamieňajme si ho s Superflexom), je vedľa Huberta Klumbera (architekt, dizajnér a riaditeľ švajčiarskeho urbanthinktank_next), Marlies Wirth (kurátorka pre digitálnu kultúru v múzeu MAK) a Christopa Thun-Hohnensteina (riaditeľ múzea MAK) jednou z

štyroch kurátorov výstavy. Obehové hospodárstvo, kolektívna doprava, udržateľné využívanie materiálov prostredníctvom využívania existujúcich zásob a vypočítavanie produkcie CO₂ sú neoddeliteľnou súčasťou logistiky výstavy. Napriek dennodennej konfrontácii so správami o klimatických katastrofách a globálnych protestoch vyzývajúcich na sprísnenie dohôd pôsobí inštalácia *Vzývanie nádeje (Invocation for Hope)*, (2021) o spoločnosti Superflux šokujúco. Do múzea MAK bolo privezených 400 zuhoľnatených stromov zo skutočného lesného požiaru v Neunkirchene neďaleko Viedne. Monokultúry sú náchylnejšie k vzniku požiaru. Uprostred mriežkového symetrického usporiadania mŕtvych stromov rastie okolo kruhového zrkadla vo voľnej prírode mladý les. Ako alegóriu „mýticko-poetického príbehu“ vidíme strašidelnú projekcie bizónov, fretiek a vtákov. Zvuk, špeciálne skomponovaný pre toto zadanie, je hrozivý a spôsobuje vibráciu podlahy. Dolná konštrukcia výstavy nebude po jej skončení zlikvidovaná, ale opäť sa použije pri iných stavbách. Nové miesto na život hľadá kurátorka Marlies Wirth aj spomínanému mladému lesu.

Myslite na seba ako na planétu (2019) od autorky sci-fi Kim Stanley Robinsonovej nám ponúka návod, ako sa vymaniť z antropocentrických návykov. Opelovanie ľudskou rukou v čínskej ovocinárskej oblasti S'čchuan už nie je fikciou, ale realitou. Už za vlády Mao Ce-tunga malo zlé hospodárenie a neúroda za následok strielanie vtákov a ničenie hmyzu a včiel pesticídmi. *Prepletený život. Ako huby ovplyvňujú našu budúcnosť* (2020) od Merlin Sheldraked vizualizuje význam húb pre náš ekosystém.

Roy Aghighi vo svojom laboratóriu Material Experience Lab špekuluje o „biogarmentári“ a skúma aplikáciu fotosyntetických textílií, ktoré nositeľovi zlepšujú vzduch v interiéri. Tričko *Plant and Algae T Shirt* (2019) od spoločnosti Vollebak je vyrobené z kašovitvej zmesi eukalyptového a bukového dreva z lesov, ktoré sú obhospodarované trvalo udržateľne a z rias pestovaných v bioreaktoroch. Na konci jeho životnosti môže tričko vyhodiť na kompost, kde sa následne stane krmivom pre červy.

Projekt Sanne Visser's s názvom *KNOT. The New Age of Trichology* (2019) testuje využitie odpadu z ľudských vlasov ako suroviny na dizajnérske práce. *A Cure for Plant Blindness* (2017) od Rebeccy Mayo preberá termín „rastlinná slepota“, ktorý zaviedli James Wandersee a Elisabeth E. Schuster, aby zvrátili ľudskú ignoráciu voči rastlinám. Do úvahy berie rôzne časové škály činnosti rastlín a zvierat, ktoré presahujú svet ľudí.

Pod heslom „We are Changemakers“ pracuje spoločnosť EEOS NEXT na nákladovo efektívnych, lokálne produkovaných koncepciách mobility a predstavuje elektrický nákladný bicykel ZUV – Zero Emission Utility Vehicle (2021), ktorého telo je vyrobené pomocou 3D tlačiarne. Brigitte Kowanz si zvolila konferenciu o zmene klímy v Paríži *Un Climate Change Conference Paris 30 Nov 2015 – 12 Dec 2015* (2019) za východiskový bod pre jej rovnomennú inštaláciu, v ktorej je dátum konferencie OSN o klíme zapísaný ako Morseov kód. Parížska dohoda z roku 2015 zohráva ústrednú úlohu v boji proti zmene klímy tým, že požaduje prísne opatrenia na boj proti globálnemu otepľovaniu. *World of Matter* (2021) od Kay Walkowiaka ukazuje vizuálne pôsobivým spôsobom, ako veľmi je ľudská bytosť ako hmota zapojená do cyklov rieky, zeme a vesmíru. Julia Schwarz sa vo svojom projekte *Unseen Edible* zaoberá jedlými lišajníkmi.

V *Made be Moths* (2019) skúma Chiara Tommencioni Pisapia odevné mole a potenciál ich tráviacich enzýmov pomôcť rozložiť textilný odpad na báze keratínu. Videom *Eden Antarctica* (2020), ktoré ukazuje záznamy z experimentálnej stanice ovládanej prevažne mužmi na južnom póle, ktoré boli natočené podľa jej pokynov, vrhá Sonia Laimer skeptický pohľad na hydroponické pestovanie zeleniny za nepriaznivého počasia a životných podmienok v Antarktíde.

Perozprávané su tu správy o úspechu kultivácie zeleniny vo vesmíre v extrémnych vonkajších podmienkach, ako aj o strašidelnom fenoméne „krvavého snehu“ (spôsobeného červenými riasami) od fiktívnej vedkyne, ktorá zo svojho denníka číta o každodennom živote na výskumnej stanici. Kým teploty v Antarktíde klesajú na hodnoty pod mínus 20 stupňov Celzia, pestovaniu rastlín v testovacom skleníku sa darí. Cieľom je v budúcnosti poskytnúť astronautom na Mesiáci a Marse čerstvé potraviny. Výstava *Krajinomalba* od Ines Doujak v KUNST HAUS WIEN nás, naopak, zavedie do priepasti monokulturného manažmentu, ktorého výsledkom je strata rozmanitosti.

Univerzita výtvarných umení vo Viedni zintenzívňuje svoje aktivity v oblasti ochrany klímy pod názvom *Ekológia a politika života*. Vďaka interaktívnej mediálnej soche *Collection Action Viewer* od výtvarníkov Vereny Tscherner a Joerga Auzingera nainštalovanej na viedenskom Karlsplatzi získajú okoloidúci náhľad na dopady globálnej klimatickej katastrofy a impulzy, ako môže každý prispieť k ochrane životného prostredia.

Pri pohľade cez ďalekohľad sme konfrontovaní so scenárom povodne. 3D animácia sa interakciou pretočí tak, aby sa obnovil súčasný stav miesta pred ekologickou katastrofou. Výstava *Pôda pre všetkých* v Architekturzentrums Wien sleduje politické, právne a ekonomické efekty kapitálového využívania pôdy a prehodnocovania tohto problému prostredníctvom alternatív a medzinárodných príkladov osvedčených postupov. V podcaste *Tonspur N* (www.tonspur-n.eu) diskutujú experti na udržateľnosť s aktérmi z oblasti obchodu, politiky, umenia, architektúry a hospodárstva. Aj tu umenie a kultúra stále viac preberá úlohu mediátora. V konečnom dôsledku tomu nasvedčuje aj konferencia PLANET MATTERS, ktorá sa konala 3. a 4. septembra 2021 v Architekturzentrums Wien.

1. Xandra van der Eijk: *Ústup*, 2018, inštalácia. © Stefan Lux/MAK.
2. Thomas Bayrle: *Greta Thunberg (Krvavé bunky)*, 2019, Pigmentová tlač na bavlnu © Thomas Bayrle/VG Bild-Kunst, Bonn. S láskavým súhlasom autora a neugerienschneider, Berlin.
3. Superflux: *Výzva nádeje*, 2021, interiérová inštalácia, dizajn: Michele Vannoni a Dimitris Papadimitriou. © Superflux.
4. Sonia Leimer: *Eden Antarktída*, 2020, HD video, 8.39 min. S láskavým dovolením Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder. Videostill: Sonia Leimer.
5. Roya Aghighi: *Živý fotosyntetický textil. Čo keby boli textílie živé a fotosyntetizovateľné?*, 2018, inštalácia © Roya Aghighi.
6. Pohľad do výstavy v MAK – CLIMATE CARE. Predstavme si, že naša planéta má budúcnosť. © Stefan Lux/MAK.

Vienna Biennale for Change 2021
PLANET LOVE. Ochrana klímy v digitálnej dobe.
 MAK, Universität für angewandte Kunst Wien,
 Kunsthalle Wien, KUNST HAUS WIEN,
 Architekturzentrums Wien
 28. 5. – 3. 10. 2021



„Dotkni sa prstom kvapky rosy
a spoj sa čistotou so zázrakom.“¹

*K počiatkom vzťahu k prírode v umení
od konca 60. rokov na Slovensku*

Daniela Čarná

Začiatky ekologického uvažovania v umení majú svoje korene v obrate či návrate ku krajine. Ten môžeme sledovať viac-menej paralelne s formulovaním problémov životného prostredia vedcami od konca 60. rokov 20. storočia. Vytváranie spätosti človeka s krajinou naprieč dejinami nájdeme najmä v žánri krajinomalby, ktorý tento meniaci a vyvíjajúci sa vzťah, súvisiaci s poznáním tej-ktorej doby, odzrkadľoval. V sledovanom období však môžeme hovoriť o akomsi generačnom záujme umelcov o životné prostredie, aj keď pojem ekológia v 60. rokoch nebol natoľko známy a frekventovaný, ako je dnes (dejiny pojmu siahajú do druhej polovice 19. storočia).



V roku 1968 vznikol tzv. *Rímsky klub*, medzinárodné združenie vedcov, politikov a podnikateľov, s cieľom vypracovať globálne prognózy a pôsobiť na verejnú mienku.² V roku 1972 členovia *Rímskeho klubu* publikovali známú štúdiu *Medze rastu* (alebo *Prekročenie medzí*),³ ktorá vznikla ako materiál pre konferenciu OSN o životnom prostredí v Štokholme (1972). Predstavovala zlom vo vnímaní otázok globálnej ochrany životného prostredia a v tom istom roku bola preložená do češtiny a šírená formou samizdatu, v našom prostredí aj vo forme poľského vydania.⁴ V roku 1969 vzniklo hnutie Greenpeace, rok 1970 bol Radou Európy vyhlásený za Rok ochrany prírody. S odstupom piatich desaťročí vznikli viaceré komparatívne štúdie, ktoré overujú závery Rímskeho klubu s konštatovaním, že viaceré z prognóz sa naplnili.⁵

Snahy o revitalizáciu krajiny, poukázanie na jej devastáciu a nenahradiťnosť, ale aj obnovenie vzťahu k nej, sa stali jedným zo zdrojov vzniku tendencií, ako sú earth art a land art, ktoré paralelne vznikali na rôznych miestach v USA a v Európe (aj keď nie všetky landartové diela v sebe niesli ekologický rozmer a nie každý umelec bol zároveň ekologickým

aktivistom). Boli vnímané aj ako rozšírené možnosti sochárstva, v USA mali charakter často monumentálnych zásahov do krajiny (*Špirálové mólo* Roberta Smithsona (1970, Great Salt Lake, Utah), *Bleskové pole* Michaela Heizera (1977, Nové Mexiko), inštalácie v krajine Waltera de Mariu, Nancy Holt, Christa a i.). Vo Veľkej Británii a v rôznych častiach Európy, medzi nimi aj v Československu, mali vstupy do prírody intímnejší, lyrickejší charakter osobného kontaktu s prírodou, s dôrazom na fyzickú prítomnosť (prírodné inštalácie Andyho Goldsworthyho, chodecké akcie Richarda Longa, body-artové akcie kubánsko-americkéj performerky Any Mendiety a i.). Príbuzný pojem environmentálne či ekologické umenie sa zvykne definovať ako kategória vychádzajúca z krajinného umenia, no zahŕňa v sebe výraznejší aktivistický a politický rozmer. Jeho začiatky môžeme hľadať napríklad v environmentálno-sociálnych akciách Josepha Beuysa (*7000 dubov*, documenta, Kassel, 1982). Land art konca 60. a začiatku 70. rokov môže byť vo vzťahu k ekologickému umeniu vnímaný aj ako proto-ekologická forma.⁶ V krajinách východného bloku, kde bola téma ochrany prírody tabu, mali príspevky umelcov aj charakter



nepriamej kritiky totalitného režimu s jeho kontrolou spoločnosti a zatajovaním stavu neriešených problémov (prejavil sa napríklad pri zamlčovaní informácií po výbuchu jadrovej elektrárne v Černobyle v roku 1986). Na Slovensku land art existoval v rámci konceptuálnych a akčných tendencií. Reakcie na prírodu a prímestskú krajinu mali miesto v tvorbe mnohých umelcov. Vstup do prírody bol u niektorých z nich občasný, ale u viacerých sa stal celoživotnou voľbou a tvoril (či dodnes tvorí) základnú líniu ich tvorby. Spomeňme Petra Bartoša, Janu Želibskú, Alexa Mlynárčika, Dezidera Tótha, Rudolfa Sikoru, Michala Kerna, Juraja Meliša či Daniela Fischera, u ktorých môžeme s istou mierou zjednodušenia hovoriť o „slovenskom variante land artu“. Nie vždy pritom muselo ísť o priamu krajinnú intervenciu a fyzickú prítomnosť v krajine, umelci využívali na tlmočenie ideí a reflexiu prírody rôzne médiá a ich kombinácie (kresbu, maľbu, fotografiu, mapu, objekt, prírodný artefakt v galérii). To, čo vstupy umelcov do krajiny spoľadne charakterizuje, je dočasnosť a efemérnosť akcií prebiehajúcich v čase a v zásahoch podliehajúcich prírodným zmenám, no zároveň snaha o zanechanie stopy vo vedomí účastníkov a jej sprostredkovanie cez fotografický záznam. Ten je často nielen dokumentom, ale pracuje aj s výtvarnými kvalitami zaznamenaného obrazu krajiny.

Z dobovej literatúry spred roka 1989 tému vzťahu ku krajine reflektovali katalógové texty, väčšinou vychádzajúce formou samizdatov. V edícii *Jazzpetit* Jazzovej sekcie vyšli v roku 1982 dva zväzky samizdatu *Minimal & Earth & Concept Art*, ktoré editoval Karel Srp, František Šmejkal v roku 1984 publikoval často citovaný text *Návraty k prírode?* Radislav Matuščík sa akciám v prírode venoval v publikácii *Prekročenie hraníc 1964 – 1971*.⁸ V Považskej galérii umenia sa v kurátorskej koncepcii Dany Doricovej organizovalo trienále *Ekoplágát* (od 1978) a výstava *Ekologické motívy vo výtvarnom umení* (1987),⁹ kde sa darilo vystavovať aj autorov tzv. neoficiálnej scény. Po roku 1989 bol land art súčasťou výstavy *Umení akcie* v pražskom Mánease a v Považskej galérii umenia v Žiline (1991, kurátorka Vlasta Čiháková-Noshiro),¹⁰ *Naturally* v Budapešti (1994), ktorej slovenskú časť kurátorsky pripravila Mária Orišková;¹¹ téma sa venovala aj v publikácii *Dvojhlasné dejiny umenia*.¹² Bola súčasťou výstav *Výlomok – niekoľko podôb akcie k problémom prírody* (Galéria mesta Bratislavy, 1999, kurátor Radislav Matuščík) a *Umenie akcie 1965 – 1989* (2006, kurátorka Zora Rusinová) v Slovenskej národnej galérii. V roku 2007 tému mapovala výstava v Galérii mesta Bratislavy *Z mesta von* v koncepcii Danieli Čarnej, ktorá bola reprízovaná v Moskve,¹³ reflektovala ju aj publikácia Zuzany Bartošovej *Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia* (2011).¹⁴ V roku 2011 sa konala výstava *Mapy/Maps, Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011* (2011, GMB, SNG,



kurátorky Daniela Čarná, Lucia Gregorová),¹⁵ v roku 2014 výstava *Dve krajiny. Obraz Slovenska 19. storočia x súčasnosť* v Slovenskej národnej galérii (2014, kurátor Martin Čičo a kol.)¹⁶ a v roku 2019 v Turčianskej galérii výstava *Environmentálne umenie na Slovensku* (konceptia Adam Galko). Tému čiastočne akcentovali aj výstavy v Kunsthalle *Moc bezmocných* (2019, kurátorka Lenka Kukurová) a *Možné agrarizmy* (2021, kurátori Maja a Reuben Fowkes). V českom prostredí sa v roku 2005 konala napr. výstava *Od zeme přes kopec do nebe* v Severočeskej galérii v Litoměřiciach, v koncepcii Jiřího Zemánka, v roku 2014 sa v Jihočeskej galérii v Jihlave¹⁷ uskutočnila výstava a konferencia *Seno sláma řeřicha* (kurátorka Lenka Dolanová)¹⁸ a v roku 2017 výstava *ČS koncept 70. let* v koncepcii Beaty Jablonskej, Denisy Kujelovej a Jany Písaříkovej v brnianskej Fait Gallery,¹⁹ pričom všetky tri zahrnuli aj slovenský kontext.

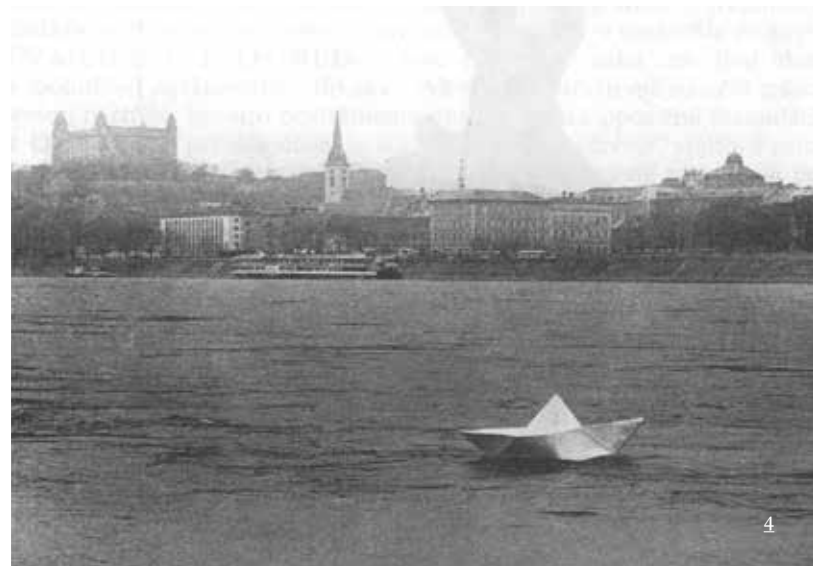
Prvé akcie reagujúce na mestskú, prímestskú a prírodnú krajinu vznikali po polovici 60. rokov. V roku 1965 realizoval Vladimír Popovič akciu, v ktorej do vód Dunaja pustil zväčšenú papierovú lodičku (*Púšťanie lodičky*), Július Koller vo Vysokých Tatrách fotograficky zaznamenával turistickú trasu v akcii *Orientácie* (z cyklu *Antihappening Hry*, 1967), Peter Bartoš v „chodeckej“ akcii *Rozptyl rastra v snehu* (Bratislava, 1969) vytvoril participatívnu situáciu na Hviezdoslavovom námestí, kde sa čierna rašelina prostredníctvom chôdze náhodne prechádzajúcich ľudí miešala s bielym snehom. Alex Mlynárčík pripravil akciu *Trenie* na Terianskom plese vo Vysokých Tatrách (1969).

Mnohé ťažiskové akcie v prírode spája rok 1970 – vznikali ešte pod vplyvom doznievajúcej, uvoľnenej atmosféry 60. rokov a pred nastupujúcim obdobím blížiacej sa normalizácie. Radislav Matuščík tento rok nazval aj „rokom akcii“.²⁰ V roku 1970 sa konala akcia *Vodná hudba* Milana Adamčičaka na plavárni Bernolákovho internátu v Bratislave, *Polymúzický priateľ I* v piešťanských parkoch (kurátor Lubor Kára), kolektívne akcie Jany Želibskej *Snúbenie jari* v Horných Orešanoch, *Činnosť v piesku a blate* Petra Bartoša na Dunajskom ostrove, *I. Otvorený ateliér* v dome Rudolfa Sikoru na Tehelnej ulici 32 v Bratislave, kde Marián Mudroch realizoval akciu s farebnými dymami (*Upriamte pozornosť na komíny domu*) a trojica Jakubík – Kordoš – Mudroch vytvorili objekty – konzervy naplnené vzduchom s nápisom „nedýchateľné“ (*Samoobsluha, Atmosféra 1970*). V závere roka sa konal *Festival snehu* iniciovaný Alexom Mlynárčíkom, Milošom Urbáskom, Milanom Adamčičakom a Robertom Cyprichom vo Vysokých Tatrách (ako sprievodné podujatie Majstrovstiev sveta v lyžovaní) a výzva k reakcii na vianočné obdobie Milana Adamčičaka *Gaudium et Pax*, počas ktorej vznikla aj fotograficky zaznamenaná akcia Rudolfa Sikoru *Z mesta von*, realizovaná vo Zvolene, a akcia *Sneh na strome* Dezidera Tótha v Dolných Orešanoch na hrane vizuálnej poézie

(podobne ako cyklus *Ochrana prírody*, od 1970). Napokon, mnohé príspevky k téme krajiny vznikali ako reakcie na kolektívne výzvy a iniciatívy, ktoré boli prejavom atmosféry doby a vzájomnej súdržnosti. Osobné kontakty a spolupráce autorov stojacich mimo oficiálne podporovaného prúdu socialistického realizmu nadobudli svoj význam najmä v období po nástupe normalizácie. Fungovali ako „ostrov pozitívnej deviacie“, epicentrá slobodného stretávania sa, diskusií a vzájomnej konfrontácie tvorby. Popri bytoch, ateliéroch a alternatívnych výstavných aj nevýstavných priestoroch bola prirodzeným aj „nenápadným“ miestom stretnutí práve príroda. Predstavovala nielen únik z civilizácie a rousseaovské „hľadanie strateného raja“, ale aj istú „formu protestu, signalizujúceho nebezpečenstvo, ktoré táto civilizácia prináša“.²¹ V domácich podmienkach je obrat k prírode možné vnímať ako nepriamu formu reakcie na politickú situáciu,²² jej snahu o bagatelizovanie a prehládanie závažných problémov životného prostredia, aj ako únik pred dusivou atmosférou neslobody, ktorá v prírode strácala svoju determinujúcu moc.

Už v spomenutých akciách je možné sledovať dve línie prístupov k prírode, jednu smerujúcu k participácii a iniciovaniu spolupráce a druhú introvertnejšiu, v ktorej zohráva svoju úlohu samota tvorcu v prírode a až dodatočná konfrontácia, možná vďaka sprostredkovateľskému médiu fotografie. Napriek tomu, že prirodzene súvisela aj s introvertnejšou osobnosťou tvorcu, v 70. a 80. rokoch prevládala u väčšiny autorov, ktorých režim prinútil k izolácii v ateliéroch. Spomeňme veľké akcie, oslavy a rituály realizované v prírode (Alex Mlynárčik, Jana Želibská, Artprospekt P.O.P.), individuálne udalosti pozorovania prírody, procesov a javov (Peter Bartoš), introvertnú komunikáciu a intímny vzťah s prírodným (Michal Kern, Dezider Tóth, Daniel Fischer) či reflektovanie ekologických problémov (Rudolf Sikora, Juraj Bartusz, Juraj Meliš). Pre niektorých umelcov bola príroda permanentným centrom záujmu, iní sa s ňou konfrontovali skôr občasne, využívajú jej špecifický jazyk a priestor na zanechanie hravo-poetických, ozvláštňujúcich či ironizujúcich odkazov (Július Koller, Lubomír Ďurček, Milan Adamčiak, Miloš Urbásek, Otis Laubert, Vladimír Kordoš, Matej Krén, Marián Mudroch a ďalší). Mnohí autori, mestskí ľudia žijúci väčšinou v Bratislave, vnímali prírodné prostredie aj ako miesto sebareflexie, kam unikali z odcudzeného a šedivého prostredia mesta.

Sedemdesiate roky charakterizoval spomínaný presun umelcov do súkromia a pre niektorých z nich sa stala prirodzeným ateliérom práve príroda. Michal Kern, ktorý sa rozhodol pôsobiť mimo bratislavského centra, v ústraní Liptova, po začiatkoch spojených s konštruktivismom a dobovým očarením „druhou prírodou“, naplno rozvinul svoj umelecký



program v prírode, ktorej ostal verný po celý život (prvú akciu *Hra s ročkami* realizoval v roku 1975 a intímny akciám, ale aj lokálnym ekologickým témam sa venoval až do predčasného odchodu v r. 1994). Pred polovicou 70. rokov sa téme prírody začal venovať aj Daniel Fischer, od polovice 80. rokov prostredníctvom obrazov ako mimikri vznikajúcich priamo v prírode. V tomto období mali spoločné aktivity umelcov formu tzv. albumov, ktoré realizovali pri rôznych príležitostiach (*Symposion I*, 1974; *Symposion II*, 1975; *Symposion III. In memoriam Miloš Laky*, 1976; československý *Album '76* iniciovaný Ivom Janouškom, prezentovaný na Bienále disidentov v Benátkach v roku 1977; *Pocťa Kassákovi* iniciovaná Jurajom Melišom v roku 1987), obsahujúce kolekcie jednotlivých diel participujúcich autorov. Album *Symposion II* so súborom diel sedemnástich výtvarníkov sa stal na podnet Jozefa Jankoviča ako reakcia na vonkajšie kultúrno-politické tlaky príznačne dobe „zmrazeným“. Uzavretý v mosadznej schránke bol 1. januára 1975 zakopaný do zeme na neznámom mieste v lese pri Bratislave.

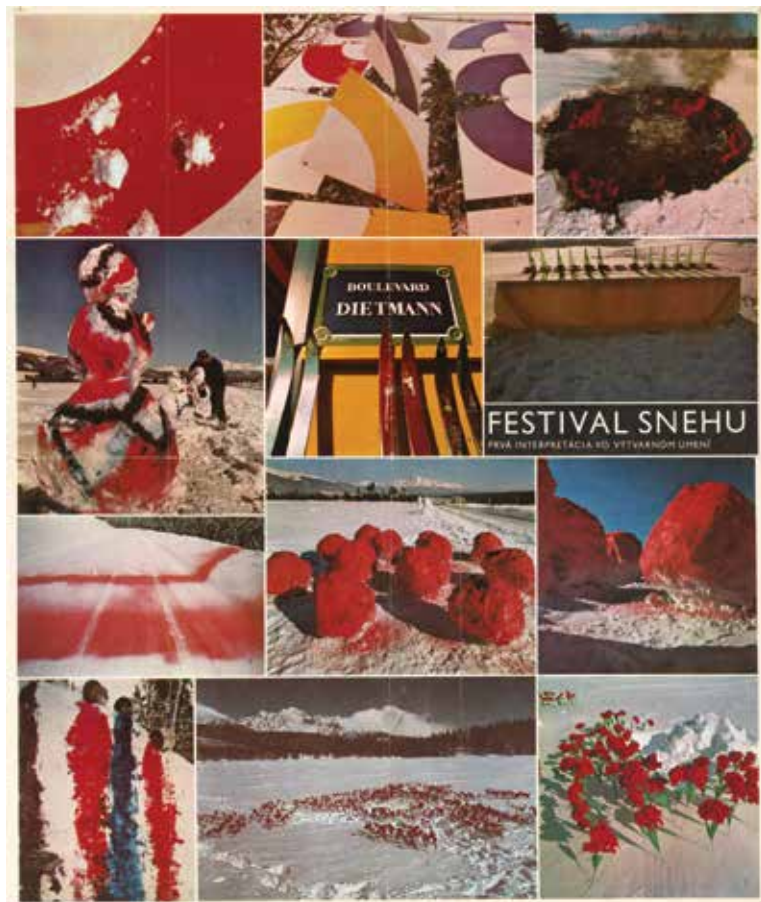
V roku 1980 plánoval Ján Budaj, aktivista a aktér alternatívneho života v Bratislave (dnes minister životného prostredia) zorganizovať kolektívne podujatie *Tri snečné dni* v Medickej záhrade v Bratislave, ktoré by priniesli situácie kontaktu s návštevníkom, reagujúci v prostredie mestského parku site-specific inštaláciami a akciami vyzývajúcimi k zapojeniu. Kvôli zásahu „zhora“, pozornosti ŠtB, zabaveniu a zničeniu bulletinov 3SD, sa napokon nemohlo uskutočniť. V roku 1981 Július Koller inicioval vytvorenie fiktívnej konceptuálnej *Galérie Ganku*, reagujúcej na tatranskú planinu a obľúbenú horolezeckú destináciu s totožným názvom, k reakciám na ktorú prizval kolegov umelcov.²³ Na kolektívne akcie prelomu 60. a 70. rokov voľne nadviazalo zoskupenie *Terén* iniciované Petrom Meluzinom, Radislavom Matuščíkom a Júliusom Kollerom v rokoch 1982 až 1984. Jeho cieľom bolo skúmať a realizovať akčný prejav v krajine – teréne vo vopred vymedzenom časovom období, so zapojením ďalších prizvaných kolegov, pričom im „nešlo o paralelu s ekologickým hnutím ani o neoromantickú alternatívu“²⁴ príroda pre nich nebola programom, ale prirodzeným priestorom, vnímaným v širších kultúrno-spoločenských súvislostiach.²⁵ Napriek tomu v rámci Terénov vznikli viaceré výrazné príspevky v intenciaciach individuálnych autorských programov, ako napríklad akcia *Prvý sneh, prvý dotyk, prvá stopa* Michala Kerna (1983), *XIV zastavení* Dezidera Tótha (1982) či *Premeny II* Jany Želibskej (1982). Príspevky s prvkami rituálu k nim realizoval aj Artprospekt P.O.P. (Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, Milan Pagáč), pričom Matuščík vidí ich východisko v námahe a iniciácii proti hrám ako zábavám či slávnostiam zo začiatku 70. rokov.²⁶



1. Rudolf Sikora: *Z mesta von*, 1970. Fotografický záznam akcie, Zvolen, 30 × 40 cm, Slovenská národná galéria, Bratislava.
2. Dezider Tóth: *Sneh na strome*, 1970. Fotografický záznam akcie, Výčapy-Opatovce, 35 × 20 cm, Slovenská národná galéria, Bratislava.
3. Marián Mudroch: *Upriamte pozornosť na komíny domu*, 1970. Fotografický záznam akcie, 1. otvorený ateliér, Bratislava. 23,5 × 20,7 cm, Slovenská národná galéria, Bratislava.
4. Vladimír Popovič: *Púšťanie lodičky*, 1965. Fotografický záznam akcie, Bratislava, archív autora.

Ekologickú problematiku z vedeckého pohľadu mapovala publikácia či zborník neoficiálneho ochranárskeho hnutia s názvom *Bratislava nahlas* (1987), za organizáciu ktorej stála iniciatíva desiatok ekologických aktivistov a ochranárov (redaktormi boli Ján Budaj, Juraj Flamik, Fedor Gál, Eugen Gindl, Mikuláš Huba a Peter Tatár).²⁷ Vydaná bola symbolicky 4. júna 1987, deň pred Medzinárodným dňom ochrany prírody a jej zverejnenie a informovanie v zahraničných médiách ako Hlas Ameriky malo za následok perzekúcie, no je dodnes považovaná za jeden z dôležitých medzníkov otvárajúcich cestu k Nežnej revolúcii v roku 1989.

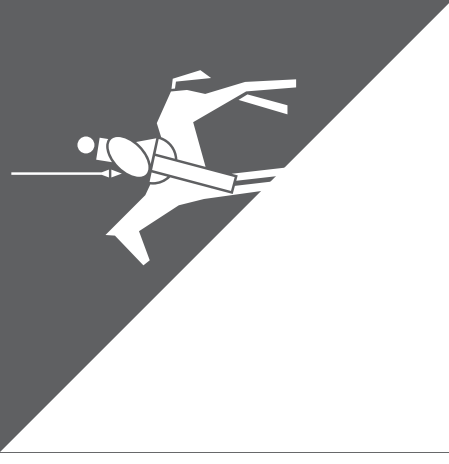
V súčasnosti lokálne a globálne ekologické témy rezonujú naprieč celou spoločnosťou, tvoria agendu mnohých aktivistických a politických hnutí aj celosvetovo uznávaných autorít, ako je pápež František a encyklika *Laudato Si, O starostlivosti o náš spoločný domov* (2015),²⁸ inšpirovaná sv. Františkom z Assisi, ktorý je považovaný aj za jedného z prvých „ochranárov“. Pokračovanie kontinuálneho záujmu o ekológiu je prítomné v tvorbe umelcov, ktorí sa jej venujú od 60. – 70. rokov dodnes. Peter Bartoš systematicky už niekoľko desaťročí spracováva otázky súvisiace s urbanizmom zoologickej záhrady a jej širšieho okolia (kde v rokoch 1979-91 pracoval), poukazuje aj na problémy bratislavského Podhradia, ktoré aktuálne prechádza rozsiahlou a kontroverznou prestavbou.²⁹ Rudolf Sikora apelatívne a tiež skepticky poukazuje na stav životného prostredia, ktorého riešenie si vyžaduje spojenie síl ponad politickú či národnostnú príslušnosť, a v r. 2018 realizoval výstavu *Eko(ko)miks. 50 rokov rímskeho klubu* v Galérii mesta Bratislavy (napr. Výkričník, 1975/2018, nádvorie GMB). Ekologický rozmer môžeme nájsť aj v proce-suálnych inštaláciách Ladislava Čarného (*Putrefactio est omnium rerum mater*, 1995), zo strednej a mladšej generácie spomeňme landartové inštalácie Ilony Németh z 90. rokov a jej aktuálny dlhodobý projekt *Eastern Sugar*. Svoje zastúpenie má rozvíjanie vzťahu ku krajine v tvorbe Štefana Papča (*Bivak*, 2008), Tomáša Šoltysa (*Človek na rieke*, 2011), Erika Sikoru (*Záchvanca zateplenia*, 2013), Juraja Gáboru (*Zraková pyramída*, Súľovské skaly, 2014) či Ota Hudeca (*Koncert pre Adishi Glacier*, 2018). Tvorbu mladších generácií charakterizuje výskum rôznych súvisiacich disciplín, ako je história, horolezectvo, ekológia, architektúra, u niektorých inklinácia k priamemu aktivizmu či participatívnym projektom. U spomínaných autorov prevážuje hľadanie osobného a autenticky pravdivého postoja k vzťahom a prostrediu ako takému. Z posledných projektov spomeňme napríklad prebiehajúci participatívny projekt Gabily Binderovej *Mapa srdca* (národný park Triglavina, Slovinsko, 2021) či Jaroslava Beliša s „goldsworthovským“ zanietením pre možnosti dialógu s kolobehom prírody (*My sme*, Dúbravská hlavica, Bratislava, 2021).



5. Peter Bartoš: *Rozptýl rastra v snehu*, 1969. Fotografický záznam akcie, Hviezdoslavovo námestie, Bratislava, archív autora.
6. Miloš Urbásek: *Posledná večera, Festival snehu*, 1970. Fotografický záznam akcie, Vysoké Tatry, pozostalosti autora.
7. Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek, Milan Adamčiak, Robert Cyprich: *Festival snehu, Prvá interpretácia vo výtvarnom umení*, Vysoké Tatry, 1970.

Vstup výtvarníkov do prírody na prelome 60. a 70. rokov bol výrazne antropocentrický, s akcentom na fyzický vstup do prírody. Umelci nevyhľadávali vzdialené krajiny, ale obracali sa k dôverne známemu prostrediu (záhrada, les, lúka, jazerá, hory, zvyšky prírody v meste či prímestskou civilizáciou poznačenej krajine). Ich realizácie mali skôr charakter minimálnych zásahov a dotvorenia prírodného prostredia, zanechania viac či menej viditeľnej a dočasnej stopy svojej prítomnosti v krajine. Ale najmä – a to je pri vstupe do prírody najpodstatnejšie, autentického zážitku, ktorý fotografia nikdy nedokáže plne sprostredkovať. Môžeme ich vnímať aj ako pozvanie k definovaniu vlastného postoja a dialógu s prostredím, v ktorom žijeme. Napriek mnohým dôvodom k znepokojeniu sú výzvou k zastaveniu sa a zmene v nás samých. Napríklad prijatím pozvania Michala Kerna: „*Dotkni sa prstom kľapky rosy a spoj sa čistotou so zárankom. Nejde tu o „vedecký“ popis či objav v prírode. Ide o návod, ako zažiť zážitok, ktorý som mal, keď som vymyslel túto situáciu. Napísať projekt pre milióny ľudí, aby sa dotkli rosy a žili v súzvuku so zákonom prírody.*“³⁰ Možno je naivné a možno prorocké. Overiť si to môže každý sám na sebe.

1. KERN, Michal: *Denník č. II*, nedatovaný, nepaginovaný.
2. Založil ho taliansky priemyselník a futuroológ Aurelio Pececi a škótsky vedec Alexander King.
3. MEADOWS, Donella H. – MEADOWS, Dennis, L. – RANDERS, Jorgen – BEHRENS, William W. III: *The Limits of the Growth*. New York : Universe Books, 1972. V češtine vyšla ako samizdat v r. 1972 pod názvom *Meze rístu* a v r. 1995 pod názvom *Překročení mezí* (vydavateľstvo Argo). Publikácia je dostupná online na: <https://www.donellameadows.org/wp-content/userfiles/Limits-to-Growth-digital-scan-version.pdf>.
4. Podľa informácie získanej od R. Sikoru. Sedemnástičlenný tím vedcov v štúdiu analyzoval vývin svetového hospodárstva medzi rokmi 1900 a 1970 so zisteniami, že rast hospodárstva má exponenciálny charakter a zároveň s ním rastie aj znečistenie životného prostredia a čerpania prírodných zdrojov. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Meze_r%C5%A0tu_\(kniha\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Meze_r%C5%A0tu_(kniha)), nájdené 23. 10. 2021.
5. Viac k téme pozri: KOVÁŘ, Pavel: Rímský klub 1972 a jeho zpoľa naplnená lahev zvesti o budúcnosti: Souvisí ničené prostředí s migracemi? In: *Živa 1*, Nakladatelství Akademia, 2016, s. 1 – 5. <https://ziva.avcr.cz/files/ziva/pdf/rimsky-klub-1972-a-jeho-zpola-naplнена-lahev-zvest.pdf>, nájdené 23. 10. 2021.
6. ALFREY, Nicholas – DANIELS, Stephen – SLEEMAN, Joy: *To the Ends of the Earth: Art and Environment in Tate Papers*, no. 17, Spring 2012. Nájdené 23. 10. 2021 na: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment>.
7. ŠMEJKAL, František: Návraty k prírodě. In: *Výtvarná kultura 14*, 1990, s. 15 – 21. Pôvodne uverejnené v: *Zborník pamätce Alberta Kutala*, Praha, 1984, s. 20 – 31.
8. MATUŠTÍK, Radislav: *Prekročenie hraníc 1964 – 1971*. Žilina : PGU, 1995. Podľa pôvodného samizdatu z r. 1983.
9. DORICOVÁ, Dana: *Ekologické motívy vo výtvarnom umení*. Žilina : PGU, 1987. Katalóg výstavy.
10. ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta (ed.): Umění akce. Praha : Mánes, 1991. Dostupné aj na: https://monoskop.org/images/b/b6/Cihakova-Noshiro_Vlasta_ed_Umeni_akce_1991.pdf, nájdené 23. 10. 2021.
11. BÁLVÁNYOS, Anna – BÁRD, Johanna (eds.): *Naturally*. Budapešť : Ernst Muzeum, 1994.
12. ORIŠKOVÁ, Mária: Obrat k telu a prírode. In: Orišková, M.: *Dvojhlásné dejiny umenia*. Bratislava : Petrus, 2002, s. 131 – 162.
13. ČARNÁ, Daniela: *Z mesta von. Umenie v prírode*. Bratislava : GMB, 2007. Výstava bola reprízovaná v Západočeskej galérii v Plzni (2008), vo Východoslovenskej galérii v Košiciach (2009) a v Národnom centre súčasného umenia v Moskve (2009), kde vyšiel katalóg GONCHAROVA, Natalia (ed.): *Proč iz goroda*. Moskva : National Centre for Contemporary Arts (NCCA), 2009.
14. BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava : Orman, 2011.
15. ČARNÁ, Daniela – GREGOROVÁ, Lucia: *Mapy/Maps. Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011*. Bratislava : GMB, 2011.
16. ČIČO, Martin (ed.): *Dve krajiny. Obraz Slovenska 19. storočia x súčasnosť*. Bratislava : SNG, 2014.
17. ZEMÁNEK, Jiří (ed.): *Od země přes kopec do nebe... O chůzi, poutnictví a postátné krajiny*. Litoměřice : Severočeská galerie výtvarného umění, 2005.
18. DOLANOVÁ, Lenka (ed.): *Seno sláma feřicha*. Jihlava : Jihočeská galerie, 2015. Spomeňme aj publikácie NAVRÁTIL, Ondřej: *Zelené ostrovy*. České umění ve věku environmentalismu 1960 – 2000. Brno : Masarykova univerzita, Dexon Art, 2017 a FOWKES, Maja – FOWKES, Reuben: *Central and Eastern European Art Since 1950*. London : Thames & Hudson, 2020.
19. KUJELOVÁ, Denisa (ed.): ČS koncept 70. let. Brno : Fait Gallery, 2021.
20. MATUŠTÍK, Radislav: *Prekročenie hraníc 1964 – 1971*. Žilina : PGU, 1995, s. 110.
21. ŠMEJKAL, František: Návraty k přírodě. In: *Výtvarná kultura*, č. 3, 1990, s. 16.
22. ORIŠKOVÁ, Mária: *Dvojhlásné dejiny umenia*. Bratislava : Petrus, 2002, s. 133.
23. GRŮŇ, Daniel: *Július Koller. Galéria Ganku*. Viedeň : Schlebrügge. Editor, 2014.
24. MATUŠTÍK, Radoslav: *Terén 1982-87*. Bratislava : NCSU, 2000, s. 13.
25. Tamtiež, s. 13.
26. Tamtiež, s. 95.
27. Pozri napr. HUBA, Mikuláš: *Bratislava nahlas – pokus o analýzu príčin, následkov a výziev*, 2007. Nájdené dňa 23. 10. 2021 na: https://www.sav.sk/index.php?lang=sk&doc=services-news&source_no=20&news_no=1721.
28. Dostupné na: <http://dokumenty.ssv.sk/Data/1952/UserFiles/clanky/Laudato%20si.pdf>, nájdené 23. 10. 2021.
29. Téma bude venovaná aktuálne pripravovaná výstava Petra Bartoša v Galérii mesta Bratislavy (Celok je menší ako súčet jeho častí, kurátorka Míra Keratová).
30. KERN, Michal: *Denník č. II*, nedatovaný, nepaginovaný.
31. Téma bude venovaná aktuálne pripravovaná výstava Petra Bartoša v Galérii mesta Bratislavy (kurátorka Míra Keratová).
32. KERN, Michal: *Denník č. II*, nedatovaný, nepaginovaný.



1982. Fotografický záznam akcie, 55 x 37 cm, Slovenská národná galéria, Bratislava

Michal Kern: Vytvoril som líniu



Viktor Frešo

PIČUS, 2014 (polyuretán, Séria 36 – 95/35/35)

Richard Gregor

NAJVÝZNAMNEJŠIE
DIELA NAŠEJ
DOBY (3)

Vo svojej rubrike sa plánujem dlhodobo zaoberať dielami, ktoré raz budú v niektorej zo zbierkotvorných galérií súčasťou stálej expozície slovenského vizuálneho umenia prvej polovice 21. storočia.



Prvé, čo sa človek na margo provokatívnej sochy od Viktora Freša kuloárne dozvie, je, koľko ich už urobil (identických, čiže počet presahujúci povolený súbor sochárskych originálov) a koľko na tom zarobil. Ide pritom o multiple, čiže na ich počte a jednotlivom či zmoženom použití (napríklad vystavením) vonkoncom nezáleží.

Figurálny multiple je autoportrét, ktorý prerastá do spoločenského portréru či portréru zástupu takmer identických postáv, kde sa individualita stáva nielen nezreteľnou, ale taktiež nepotrebnou. Frešove dielo pol dekády vopred anticipovalo kolektívnu situáciu, ktorú pociťujeme v covidovom dnešku, no nielen to. Keď som ho videl prvý raz, prišlo mi ako sofistikovanejšia podoba o pár rokov staršej monumentálnej hlavy od Dalibora Baču (Doc. JUDr. Robert Fico, CSc., 2010), ktorú na niekoľko hodín osadil na roky opustený podstavec pred Domom odborov (Istropolis) na Námestí Františka Zupku (Trnavské mýto). Tá podľahla v istom zmysle zúrivej, no smiešnej cenzúre. Frešove sochy, naopak, si našli cestu, kamkoľvek sa pohli – môžu byť pokojne záhradným trpaslíkom, budú sa hodiť do desiatok tém dnešných kurátorských výstav, môžu byť ilustráciou v dennej tlači, môže sa nimi končiť svojho druhu vôbec prvá kniha mapujúca sedemdesiat rokov slovenského sochárstva a, podľa môjho názoru, jednoznačne budú jedným z highlightov expozície, o ktorej hovorím v perexe svojej rubriky.

Prvý rozmer tohto diela môže byť autoportrétny, a v tomto ohľade je jedným z dôležitých výpovedných článkov Frešovej ironickej poetiky. Jeho humor je prakticky úplne bez vtípu, ak sa divák smeje, veľmi rýchlo zistí, že nie na tom, čo vidí pred sebou. Frešov kritický osten má v sebe vždy určitý moralistický pátos, o ktorom vieme, že aj autor sám túto morálku berie s rezervou. Frešo je možno viac než s našim spoločenstvom späť s našou kultúrou, a tá bola vždy v istom zmysle poklonujúca aj

rebelujúca – a ak chceli prežiť, museli predstavitelia oboch „frakcií“ spolu komunikovať. Frešo túto dichotómiu dekoduje v každej situácii v porevolučnom období až podnes, a rozhodne sa v tomto nemýli. Jeho Pičus nezávisle od polohy, sklonu hlavy či výrazu tváre, stojí na presnom strede tejto pomyslenej misky váh. Nie je pod nikým ani nad nikým, aj tým dokazuje svoju (to, čo pre nás predstavuje) výnimočnosť.

V kolektívnom zmysle sú mýty o jedinečnosti nášho konania, nespochybniteľnosti individuality a o umeleckej závažnosti originálu (v širšom než lokálnom zmysle) jedným z najväčších vytrizení, ktoré umelecká scéna po roku 1989 zažila. Nie, naše umelecké dejiny sa v európskom kontexte pravdepodobne neuplatnia ako celok, do širšieho kontextu z nich preniknú len rázovité jednotlivci so silným príbehom a popri nich sa rovnako, ako je to aj vo vnútri každej umeleckej scény, sem-tam uplatní aj niekto, koho reprezentuje socha, o ktorej je tento text. Preto je rozmer (ne)originality a nekonečnej reprodukovateľnosti tohto diela taký dôležitý. Kde sa produkčné číslo dokáže objektívne zastaviť? Pri 5.459.000? Alebo pri 7.825.536.032? (Delené dvomi, samozrejme.)

Jeden z najvýznamnejších slovenských sochárov 20. storočia Jozef Jankovič dodržiaval zásadu, že čokoľvek, čo sa deje okolo témy sochárstva – pokiaľ si to udrží istú nemennú základnú úroveň – je u nás potrebné podporiť. Dokonca aj hravé diela alebo dočasné, pieskové hrady. Vedel totiž, že sochárstvo je (okrem priemetu určitého typu talentu prítomného od nepamätí) nielen samotná umelecká disciplína, ale tiež téma, téma samého seba, svojho uplatnenia v spoločnosti. Netuším, aký mal postoj k Pičusovi, ale som si istý, že o ňom vedel. V kontexte udržateľnosti témy seba samého, práve za cenu svojej opakovane sa deklarujúcej priemerosti, tak nachádzame ešte ďalšiu pridanú hodnotu Frešovho diela, ktoré týmto možno svoje zdanlivé „prekliatie“ – lebo aj jeho autor o zaradení do akejkoľvek budúcej expozície pochybuje – napokon dokáže prekročiť.

Koľko úsilia treba na zhmotnenie myšlienky?

Martina Ivičič

Francúzsky umelec, fotograf a spisovateľ Édouard Levé v roku 2002 vydal knihu s názvom *Oeuvres/Diela*. Keď mal 42 rokov, dokončil rukopis ďalšej knihy s názvom *Suicide*, ktorý odniesol do vydavateľstva a pár dní nato spáchal samovraždu.

Posledný rok a pol mnohí umelci i neumelci tvorili svoje diela „do šuflíka“. Nie každý mal to šťastie, že sa mu podarilo zhmotniť svoje predstavy, a bolo len málo tých šťastnejších, ktorí mohli svoju prácu zdieľať s publikom. Mnohým sa tak nakumulovali projekty a koncepty, ktoré ešte len čakajú na svoju realizáciu. Édouard Levé mal takýchto nezrealizovaných nápadov za celú knihu, spolu 533 konceptov, ktoré skončili „iba“ na papieri.

Poslucháčky kurátorských štúdií (Curatorial Studies Institute Bratislava) v spolupráci s École Supérieure d'Arts Plastiques v Monaku, Pavillon Bosio a VŠVU v Bratislave našli spôsob, ako oživiť a zhmotniť niektoré vybrané Levého myšlienky. Kurátorské štúdiá završili výstavu v priestore galérie HotDock Project Space, ktorá trvala od 13. do 31. mája 2021.

Kurátorky Kristína Hermanová, Soňa Holíčková, Kristýna Mikešová, Caroline Mokrohájska, Viktória Mračková a Katarína Snopčoková si mohli spomedzi päťstovky Levého ideí vybrať podľa vlastných preferencií alebo uplatniť princíp náhody. Výber však nechali na študentov monackej umeleckej školy, s ktorými v podmienkach online sveta skoncipovali celú realizáciu výstavy. Už pred otvorením výstavy sa na sociálnej sieti objavovali rôzne vybrané koncepty Non-social Games, ktoré svojím zadaním pripomínali fluxuské partitúry, špeciálne tie od Dicka Higginsa. Vyzývali publikum k spontánnym latentným činnostiam. „*Hráč priamo v plenéri prekresluje tvary videné v oblakoch (technikou podľa vlastného výberu). Zdeformované zvieratá, chiméry a ďalšie.*“ Aká genialita sa skrýva v takej jednoduchej banalite.

Zhrnie si to do čísiel: jedna kniha, dve galérie (výstava mala premiéru v Pavillion Bosio v Monaku), šesť kurátoriek a deväť umelcov a umelkyň. Pokúsí sa o zhmotnenie tak briskných konceptov je výzvou nielen pre

umelcov, ale aj pre kurátorov. Ako môžu také rôznorodé myšlienky na pomedzí reálna a surreality spolu koexistovať zhmotnené, navyše rôznymi autormi? Monackí študenti pristupovali k realizácii cez vizuálnu a estetiku a sofistikovaný vtíp, čomu dosť silno konkurovala práca slovenskej umelkyne Alexandry Gašparovič. Levého texty využila na hru s divákom, ktorý nečíta Levého, ale text, ktorý vygenerovala umelá inteligencia (UI). Program na báze UI reaguje na pôvodný text a generuje tak ďalší, ktorý je mu však veľmi podobný. Gašparovičovej videoinštalácia s názvom *Creating Images* (2021) reaguje na dlhodobu nevyriešenú otázku autorstva medzi UI a výtvarníkom v dielach tvorených systémami založenými na machine learning a rôznych sofistikovaných algoritmoch.

V kontexte Levého nezrealizovaných myšlienok prispieva Gašparovičovej práca aj do diskurzu nadprodukcie, repetície a remediácie textov. Častým javom nielen v odbornej a vedeckej literatúre je obsedantná potreba verifikácie pravdivosti určitého tvrdenia nadmerným užívaním citácií iných, dôveryhodnejších odborníkov. Autori textov si takto vypomáhajú, aby ich výpoveď pôsobila ako nenapadnuteľná a neomylná.

Rýchlo sa množiace eseje, štúdie a články tak zahľadávajú, databázy a knižnice, a otázkou ostáva, koľko úsilia treba na dohľadanie originálneho zdroja. Niektoré myšlienky je dobré nerealizovať a nechať v zásuvke, avšak výstava *the collection of unrealized thoughts* ukázala, že tie od Édouarda Levého stojí za to zo zásuvky vybrať a umelecky spracovať.

1. Quentin Gargano Dumas: *Dielo č. 247*, 2021, inštalácia. Foto: Leontína Berková.



Časové řezy pohyblivými písky

Barbora Lungová



Environmentálně motivované umění má více než půl století starou historii. To, co bylo slovy Ondřeje Navrátila po dekády jedním z menších přítoků dominantního proudu současného umění, se stalo v posledních deseti letech mohutnou „vlnou“, napájenou stále tekoucím „řečištěm“ inspirativních impulzů ze současné posthumanistické teorie a novomaterialistické filosofie.¹ Popudem k environmentálnímu uvažování v umění není jen zvyšující se povědomí o prohlubující se krizi v široké veřejnosti, ale také významné mezinárodní tematické výstavy či přehlídky (Dokumenta 13), které řešily otázky udržitelnosti a lokálních kontextů. Jinou inspirací byly s postupem nové dekády politické souvislosti období antropocénu, na něž nejprve upozorňovali myslitelé, propojující diskurz přírodních věd s vědami sociálními.²

V posledních sedmi letech proběhlo v západní Evropě několik ambiciózních interdisciplinárních projektů, jejichž cílem nebylo jen uspořádat „výstavu na téma“, ale které měly ambice symposia, na němž se propojují hlasy filosofů, historiků, antropologů, biologů, politologů, a stejně tak mezinárodně uznávaných umělců i lokálních občanských iniciativ. Zmínit bych chtěla např. celoroční program věnovaný antropocénu v HKW Berlin,³ který byl doprovázen několika obsáhlými publikacemi, dále projekt podobného charakteru pod názvem Critical Zones, organizovaný v ZKM v Karlsruhe v loňském a letošním roce,⁴ či projekty menšího rozsahu, které se nevěnují ekosystému v planetárním měřítku, ale zaměřují se na konkrétní ekosystémy či místa (řeka,⁵ bažina,⁶ oblasti zasažené těžbou⁷). Umění zaměřenému na reflexi antropocénu se věnuje nejen řada odborných antologií, ale i vybrané akademické časopisy – např. *Antemae*, které reflektují zejména projekty a koncepce zabývající se otázkami zvířat, rostlin a dalších živých entit v umění. Třebaže z jistého úhlu je možno na tuto „vlnu“ environmentálních témat nahlížet jako na módní záležitost, která bude překryta jen dalším „obratem“ v řadě, fascinující je aktivizace společenské zodpovědnosti, šíře dialogu mezi disciplínami, naléhavá motivace vzdělávat a zcitlivovat, a zejména hluboký zájem o „svět tam venku,“ který se neutápí problémy zacyklenými v sebereferenčním rámci světa umění. Zároveň se nedomnívám, že angažovanost samotná je samospásná. Jisté typy výstavních projektů sice sesbírají na jedno místo desítky děl na jedno téma (např. „automobilismus“),⁸ ale vycizelovaný kurátorský narativ a širší společenské souvislosti absentují. Mohou nás tak zaujmout jednotlivá díla svým vtípem nebo formou, ale nic nového se vlastně nedozvíme.

Třebaže se tento text v úvodu zaměřuje na široce pojaté souvislosti, měřítko a rozsahy, referovat zde chci paradoxně o několika dílčích projektech, které je možno charakterizovat spíš jako studie, které propojuje téma jednoho zvoleného ekosystému nebo krajiny, ke kterým mají autoři a autorky blízko. Důvod, proč jsem si tyto projekty vybrala, je jednak volba místa, na které se autoři zaměřují – není dáno žádnou externí kurátorskou pobídkou – a jednak dlouhodobá a hluboká znalost prostředí, které autoři a autorky ve svých dílech reflektují. Jde o intenzivní výzkum místa uměleckými prostředky, který spontánně rozvíjí reflexi konkrétní oblasti v různých časových řezech a kulturních i politických souvislostech.

Oním místem jsou váté písky na Záhorí. Ty upoutaly pozornost Kristíny a Barbory Jamrichové, Michala Huby a Marka Burcla. Přestože dva z projektů již byly prezentovány formou výstavy a jeden je stále v procesu vzniku, považují za důležité o nich mluvit společně, v jednom časoprostorovém kontextu.

Fotograf Michal Huba pracuje s teritoriem Záhorie v rámci svého doktorandského studia na VŠVU a dílčí umělecké výstupy prezentoval na jaře tohoto roku na výstavě s Lenkou L. Lukačovičovou *Anthropos/Topos* v Záhorské galérii Jána Mudrocha v Senici.⁹ Kristína a Barbora Jamrichovy uspořádaly na konci léta výstavu pod názvem *Quaestio de Aqua et Terra* v Galerii Medium.¹⁰ Marek Burcl, který je doktorandem na VŠVU, se v tomto létě věnuje rozpracované sérii obrazů/objektů věnovaných kriticky ohroženým rostlinám Záhorí.

Všechny tři autory poji dlouhodobý a emotivně investovaný zájem o území záhorských vátých písků a jejich umělecké projekty byly podněceny podnětem intenzivnějšího se ponoření do studia různých aspektů tohoto teritoria z hlediska jeho ekologie i historie – pravěké i nedávné. Váté písky na Záhorí jsou pozoruhodným hybridním, paradoxním územím. Malé Karpaty, které s nimi hraničí, jsou vápencové pohoří vzniknuvší alpínským vrásněním, které začalo v období před 200 mil. lety a trvá dodnes. Kopce jsou porostlé buky či suťovými lesy (javory, jasaný). Dalším územím, se kterým písky hraničí, je Podmalokarpatská deprese, která je v podstatě celá bažinatá a protéká jí říčka Rudava. Váté písky jsou tvořeny sedimenty z řeky Moravy vyvátými v suchých obdobích dob ledových a jsou charakteristické kontrastem pohyblivých písčinych dun, mokřadů v prohloubeninách a borovicových monokultur, vysázených v posledních 100 – 150 letech. Území bylo i přes svoji relativní nehostinnost osídleno již v paleolitu a pokračovalo do novějších období. Od začátku 20. století zde po vzniku Československa byla vybudována vojenská střelnice, přičemž část území funguje jako vojenský prostor dodnes.¹¹ Významným faktorem, který proměnil značnou část území, bylo jeho poválečné odvodňování za účelem zúrodnění půdy a její využití pro pěstování polních plodin.¹²

Fotografický projekt Michala Huby se věnuje „čtení“ krajiny, artikulující se ve svých nejruznějších významových vrstvách, které nám mohou být odkrývány perspektivami různých vědních disciplín (geologie, archeologie, biologie) nebo umění (poezie, vizuální umění). Na fotografiích tak

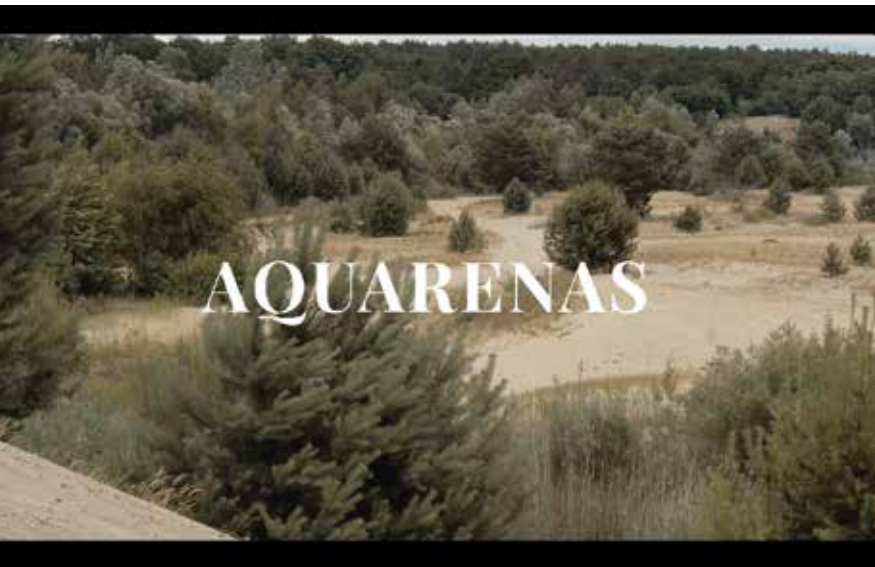
vidíme splývání přírodní spontaneity s lidskými vstupy postupně se začleňující zpět do krajiny. Vojenské střelnice prorůstají vřesem, továrna sousedí s mokřadem. K otázce čtení krajiny (již se fotograf teoreticky věnuje) bych ráda poukázala na klíčovou roli určitých typů vědomostí, které nám mohou krajinu interpretovat lépe, či ji naopak dezinterpretovat.

Určité činnosti v krajině, laicky chápány jako pro ni škodlivé – typicky např. vojenské prostory nebo industriální stanoviště jako lomy, výsypky, odkaliště – se nyní stávají útočišti celé řady organismů, jenž jinde v unifikované krajině obhospodařované industriálním zemědělstvím již ztratily vhodné stanoviště. K tomu došlo díky upuštění od tradičního extenzivního zemědělství zaručujícího v krajině mnohem pestřejší mozaiku biotopů, větší rozptýlenost hospodářských aktivit v čase, a zejména větší různorodost těchto aktivit (pastva, seč, políčka, sady, úhory, pařezinové lesy atd.). Krajina se nám tedy vyjevuje jen jedním způsobem, čtena ale může být způsoby a účely mnoha: např. popsání správně či nesprávně (z hlediska vědy a její historické perspektivy), chápána meditativně, ale také naopak explozitivně – na jedné straně třeba jako místo, které má být útočištěm ohrožených organismů, nebo, naopak, jako místo skýtající zdroje k vytěžení. „Správné“ čtení krajiny – tj. porozumění její dynamiky, dynamiky ekosystémů, samovolné obnovy a sebeorganizaci ještě neznamená, že krajinné procesy budou respektovány (většinou nejsou). K prvotnímu zažívání a vnímání krajiny individuálním člověkem se nabalují procesy vnímání, interpretace a návrhy užívání přecházející do institucionálního rozměru rozličných technických, hospodářských či kulturních disciplín, které si navzájem konkurují a o krajinu svádí boj.

Michal Huba tematizuje lidský vliv na formování území a terénu nepřímou a nezobrazuje jej jako konfliktní, ale jako výsledek historické sedimentace, v jejímž procesu se postupně jednotlivé části krajiny sžijí a vytvoří scelený amalgám. Naopak Kristína a Barbora Jamrichovy na výstavě *Quaestio de Aqua et Terra* spekulují o různých podobách technologií, které toto území ovlivnily zásadně a negativně. Meliorace – modernistický hi-tech, který započal ve větším měřítku již na začátku 20. století s prosazováním industriálních vstupů do zemědělství, zasáhl krajinu a ekosystémy v zemích bývalého východního bloku především po druhé světové válce. Například jen na území dnešní ČR zmizelo od 50. let 950 tis. hektarů mokřadů a čtvrtina zemědělské půdy je stále odvodňována trubkovou drenáží.¹³ Touto nejnovější historickou proměnou krajiny vátých písků na Záhorí je motivována většina děl, z nichž je výstava zkomponována. Zároveň se jí ale prolíná spekulativní narativ, jehož úhelnými kameny jsou na jedné straně optimistické scénáře rekultivace území v podobě obnovy zaniklých mokřadů jako prevence masivních ničivých požárů, které území hrozí, ale na druhé straně (pouze fikční?) možnost totální zkázy ekosystému, v němž lidé již nejsou schopni existovat a jsou nuceni žít v podzemních bunkrech, kam je zahnal neúnosné klimatické podmínky řádící na zemském povrchu.

Klíčovým tématem výstavy *Quaestio de Aqua et Terra* je vztah krajiny a technologie, kterou autorky vnímají poměrně ambivalentně. V sérii prazvláštních artefaktů, které asociují archeologické nálezy neznámých nástrojů ještě neočištěných od vrstvy písčité hlíny, můžeme číst odkazy na historii této konkrétní krajiny, jejíž morfologické zvláštnosti (mělká mokřadní jezírka) místní lidé využívali na máčení lnu. Tyto nástroje v něčem evokují starou řemeslnost, ale zároveň svými tvary odkazují v náznacích na produkty současných technologických nástrojů. Ve své fiktivnosti jako by obsahovaly všechny tři dimenze času – něco jako čas předbudoucí („when things will have been done“). Průvodní text k výstavě se vztahuje i na futuristické animované video simulující pustou krajinu, v níž není téměř žádná voda a existuje v něm pouze málo organismů, které jsou schopny žít s tím minimem vody, který se vysráží během noci na povrchu. Text, vyprávěný fiktivním hlasem lidí z budoucnosti, zmiňuje technologii na sběr vody, která funguje přesně na principu vypořezaném od rostlin. Tato technologie umožňuje lidem přežít v podzemí (na povrchu pro to podmínky již neexistují), ovšem za cenu radikálního omezení životních funkcí na pouhých pár hodin vědomé existence. Otázkou, kterou ale výstava implicitně může klást, je, jestli technologie a lidstvo lze rozdělit. Kde najdeme onu hranici, za kterou technologie nebudou ničit a ohrožovat ne-lidský život? Jestliže jako první technologii budeme chápat oheň užívanou lidmi, pak ta přece radikálně přeformovala krajinu a ekosystémy již před desítkami tisíců let. Stejně tak kolonizace nových území v různých fázích zemědělské revoluce byla odvislá od dostupných nástrojů: zatímco dřevěnými klacky bylo možno obdělávat jen měkkou půdu v nížinách, železné nástroje umožnily expanzi do vyšších poloh.¹⁴ Členění na samostatně se organizující Přírodu vs. Kulturu (a v ní obsaženou techniku), která přírodní uspořádávání ničí, se z tohoto hlediska jeví problematické.¹⁵ Někteří vědci se dokonce domnívají, že technosféra je autonomní, samoorganizující se energií, podobně jako geosféra, a předpokládají, že energetické vstupy do ní budou ještě násobně vyšší, než jsou v současnosti.¹⁶





Výstava *Quaestio de Aqua et Terra* tematizuje krajinu/území jako zdroj technologií minulých, současných, možných budoucích. Její vyznění je politické, byť není tak silně artikulováno jako u jiných děl problematizujících extraktivismus pozdního kapitalismu.¹⁷ *Politické* je zde implikováno nepřímo, zejména vezmeme-li v potaz hledisko politické ekologie, jak ho uchopuje např. environmentální historik Jason W. Moore,¹⁸ který chápe kapitalismus (a *kapitalocén*, nikoliv *antropocén*) jako systém ve smyčce si vytvářející exploatací zdrojů stále nové limity biotického i abiotického charakteru.¹⁹ *Quaestio de Aqua et Terra* tedy v jedné z variant vzdálené budoucnosti, kterou předestírá, odhaluje území, kde díky antropogenním zásahům v místě i klimatické změně v planetárním měřítku voda prakticky zmizela, a s ní téměř veškerý život. Spíše než fantazie o znovuoživení „přírody“ poté, co ze Zemského povrchu zmizeli lidé po vzoru Weismanova *Světa bez nás*,²⁰ jsme zde konfrontováni s dystopickou vizí možného konce biosféry jako takové, jehož se obává ve svých posledních knihách např. James Lovelock.²¹

Kroniku mizení, byť v subtilnějším měřítku, zpracovává ve svém současném projektu také Marek Burcl. Nezaměřuje se na proměnu území vátých písků Záhorie jako celku, ale sleduje pouze linii organismů, které jsou v ohrožení. Jeho malby zachycují rostliny, které se nacházejí na Červeném seznamu ohrožených druhů. Červená, asociující v souvislosti se seznamem výstrahu, posloužila autorovi jako myšlenkový můstek do Pompejí, kde řada fresek používá červenou jako barvu pozadí, na němž jsou zachyceny výjevy lidí a věcí. Burcl stejně jako Barbora a Kristína Jamrichovy pracuje s předbudoucím časem, v němž komponuje svá díla jako možné artefakty, které odhalí budoucí archeologové. Tyto artefakty v jeho pojetí dokládají minulou existenci věcí/organismů, které předbudoucí čas již nezná. Burclovy „náhrobky v budoucnu vymřelých rostlin“ se napojují na truchlení po našich ne-lidských souputnících, kterým díky „predátorské kultuře“²² či logice kapitalocénu chystáme již jen krátkou existenci. Tato truchlení nachází vyjádření nejen v hnutích jako jsou *Extinction Rebellion* nebo *Fridays for Future*, ale i v řadě uměleckých děl a textů.²³

Staré herbáře a archeologické sbírky jsou mimo jiné také hřbitovy plnými „duchů“ organismů, které jsme stihli vyhubit, a to nejen v období „velkého zrychlení“, ale pravděpodobně už i v období po skončení poslední doby ledové. Mrazivým dojmem na mně působí např. sbírka mého známého, starého entomologa, který se své profesi věnuje téměř sedm dekad. Krabice plné motýlů jsou dokladem vymření a umírání desítek, možná stovek druhů, ať už na konkrétních lokalitách, či na území celé země. To vše za jeden lidský život. Exempláře modrásků, píďalek či můr reprezentují svoji „přítomností“ ve sbírce svoji nepřítomnost v reálném prostředí. Objektifikace rostlin v herbářích, které je od počátku novověku

klasifikovaly a uspořádávaly, sloužila především ke konceptualizaci těchto rostlin jako katalogu zdrojů, které lze možno z kolonií těžit a využívat.²⁴ Staré herbáře, červené seznamy, přírodovědná muzea jsou ale dnes spíše podobnými mementy, jako seznamy jmen obětí válek, čístek či genocid na památnících. Hodnota takovýchto sbírek, která byla kdysi popisná a užitek, se dnes mění na křiklavý důkaz naší neschopnosti vnímat se jako součást zemských systémů a mimo-lidského Života²⁵ a předzvěstí našeho osamocení. Michal Huba, Marek Burcl a Kristína s Barborem Jamrichovými nám ukazují časový „řez“ jednou konkrétní krajinou, jejíž budoucnost je nejistá, stejně jako budoucnost celé Planety A.

- 1 NAVRÁTIL, Ondřej: *Řečiště a vlna. České umění a environmentální problematika na počátku 21. století*. Brno : Masarykova univerzita a Dexon Art, 2021.
- 2 Bruno Latour, Donna Haraway, Timothy Morton, Cary Wolfe, Jane Bennet, Karen Barad a další.
- 3 *The Anthropocene Project. Basic cultural research using the means of art and science*. Berlín : Haus der Kulturen der Welt, 2013 – 2014.
- 4 *Critical Zones*. Kurátoři: Peter Weibel a Bruno Latour. Karlsruhe : 2020 – 2021.
- 5 *The Danube River School*. Kurátoři: Maya a Reuben Fowkes. Budapest : The Translocal Institute for Contemporary Art, 2013 – 2018.
- 6 *The Swamp Pavilion*. Kurátoři: Nomed a Geminidas Urbonas. Venice : La Biennale Architettura, 2018.
- 7 *Frontiers of Solitude*. Kurátoři: Miloš Vojtěchovský, Dagmar Šubrtová, Radoslava Schmelzová a Ivar Smedstad. Praha: Školská 28, Galerie Fotograf, galerie Ex Post 2016. Jihlava: Oblastní galerie Vysočiny 2016. *Frontiers of Solitude: A Project Presentation*, Seydisfjörður: galerie Skaftgell 2016; *Epifanie – Na pomezí samoty*, Ústí nad Labem : Dům umění 2016.
- 8 *Budúcnosť kola*. Kurátoři: Milan Mikuláščík a Lenka Kukurová. Moravany nad Váhom : Artrooms Moravany, 4. 7. – 19. 9. 2021.
- 9 Michal Huba a Lenka Lukačovičová, *Antropos/Topos*. Kurátorka: Mariana Brinzová. Senica : Záhorská galéria Jána Mudrocha v Senici, 3. 2. 2021 – 14. 3. 2021.
- 10 Barbora a Kristína Jamrichová, *Quaestio de Aqua et Terra*. Bratislava : Galéria Medium, 20. 8. – 17. 9. 2021.
- 11 Za historické informace vděčím Michalu Hubovi, který mi poskytl rozpracovaný text své dizertace.
- 12 Kristína a Barbora Jamrichová, *Quaestio de Aqua et Terra*.
- 13 Český svaz ochránců přírody, <http://nasemokrady.cz/o-mokradech/> (Cit. 6. 10. 2021).
- 14 ŠTORCH, David – POKORNÝ, Petr: *Antropocén*. Praha : Academia, 2020.
- 15 ŠMAJS, Josef: *Fenomén technika*. Brno : Doplněk, 2016.
- 16 HAFF, P. K., „Technology as a Geological Phenomenon. Implications for Human Well-Being.“ *London: Geological Society: Special Publications*, 24. 10. 2013. <https://sp.lyellcollection.org/content/395/1/301.short> (Cit. 6. 10. 2021).
- 17 Namátkou: projekty Pavla Sterce, Vladimíra Turnera; Burtynského *Antropocén*, *The Demon's Brain* Agnieszky Polske, kniha *Undermining* Lucy Lippard a mnoho, mnoho dalších. (*Antropocén. Epocha člověka*. Režie Jennifer Beichwal, Nicolas de Pencier a Edward Burtynsky. Kanada, 2018; Agnieszka Polska, *The Demon's Brain*. Kurátor: Sven Beckstette, Berlín : Hamburger Bahnhof, 2019, Lucy Lippard, *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. New York : The New Press, 2014.)
- 18 MOORE, Jason W: *Capitalism in the Web of Life*. London : Verso, 2015.
- 19 Např. masivní používání fungicidů, které vede k šíření bakteriálních infekcí rezistentních proti antibiotikům, degradaci krajiny a půdy a rezistenci škůdců v industriálním zemědělství, které musí investovat do stále invazivnějších vstupů do výroby; klimatická změna.
- 20 WEISMAN, Allan: *Svět bez nás*. Praha : Argo, 2008.
- 21 LEVELOCK, James: *Gaia vrací úder*. Praha : Academia, 2009.
- 22 Predátorskou povahu kultury podle filozofa Josefa Šmajse vyjevila teprve pokročilá technika. Šmajš, *Fenomén technika*.
- 23 Teoretická literatury a environmentální historie Ursula C. Heise ve své knize *Imagining Extinction* mapuje současnou románovou tvorbu, která tento fenomén reflektuje. (HEISE, Ursula: *Imagining Extinction*. Chicago : Chicago University press, 2016.) Donna Haraway ve své poslední knize *Staying With the Trouble* mluví o „dobrém žítí a umírání“, o nutnosti naší empatie s našimi ne-lidskými souputníky. (HARRAWAY, Donna: *Staying With the Trouble*. Durham : Duke University Press, 2016.) Z uměleckých projektů můžeme zmínit např. *Fossilní my* Pavla Sterce, díla Jany Doležalové připomínající smutný osud tasmánského vlka, bílého jednořezce, či kriticky ohroženého tetřeva hlušce (viz Navrátil Ondřej: *Řečiště a vlna*), či poslední projekty Andráse Cséfalvaie (*Models to Outlive Extinction, Ghosts*, <http://www.andrascsefalvay.com/works> (Cit. 6. 10. 2021). Kontemplaci o osudu lidstva v předvečer zkázy atomovou bombou ukazuje např. také film *Rampa* (*Rampa*, 1966. Režie Chris Marker, Francie), kdy se hlavní protagonist cestující v čase do minulosti před jadernou katastrofou schází s milovanou dívkou v muzeu mezi paleontologickými nálezy.
- 24 ALLOI, Giovanni: *Why Look at Plants*. Boston : Brill, 2019.
- 25 Termín „příroda“ se záměrně vyhýbám, protože nechci zdůrazňovat dualismus Příroda – Kultura, kterou posthumanismus vnímá z různých úhlů jako jeden z hlavních příčin stavu, v němž se civilizace ocitla.

1. Michal Huba: *Bez názvu, z cyklu Chronotop*, 2018 – 2021.

2. Michal Huba: *Bez názvu, z cyklu Chronotop*, 2018 – 2021.

3. Kristína Jamrichová: *Aquarenas*, video, 18 min., 2021.

4. Kristína Jamrichová: *Aquarenas*, video, 18 min., 2021.

Better together? Artrooms Moravany a festival Nasuti spojili síly Jana Babušiaková

Niet pochýb, že environmentálna problematika sa stala témou, ktorá v súčasnom vizuálnom umení silne rezonuje. Je predmetom site-specific inštalácií či umelecko-výskumných projektov, jej azda najsilnejšia (a najprirodzenejšia) poloha je však prepojená s aktivizmom a osvetou. Dve takto profilované prehliadky na Slovensku, Artrooms Moravany a festival Nasuti bolo tento rok možné vidieť spolu v kaštieli v Moravanych nad Váhom. Do veľkej miery je táto afinita prirodzená: spája ich spoločný záujem a prístup, pravdepodobne rovnaká divácka základňa a prelínajúce sa odborné kruhy – jedna z kurátoriek Artrooms Moravany Lenka Kukurová si v roku 2019 „strihla“ aj kurátorskú koncepciu výstavy Dancing on the Ruins v rámci festivalu Nasuti a, naopak, Diana Klepoch Majdáková, ktorá participuje na Nasuti, kurátorsky spolupracovala na Artrooms minulý rok. Spájanie síl je preto pochopiteľné. Či však bolo pre oba projekty len prospešné, je otázne.



Artrooms Moravany sa predstavili v kaštieli už po tretíkrát a boli, tak povediac, „na domácej pôde“. Po prvom ročníku, ktorý bol relatívne rôznorodým vizuálnym doplnením hudobného festivalu Hradby Samoty, sa jeho koncept priklonil k ekoaktivistickému naratívu. Každý ročník nesie podtému: minulý rok išlo o vzťah človeka a prírody, tento rok sa témou stala osobná mobilita. Pod názvom *Budúcnosť kola* predstavili viac ako tridsiatich domácich i zahraničných umelcov a umelkyň.

Doprava jednotlivca je témou, ktorá naberá na dôležitosti. Je nemožné nevidieť, že spôsob, aký sme pre ňu vyvinuli v 20. storočí, je s geometrickým nárastom bohatstva a dostupnosti individuálnej dopravy neudržateľný. Preto je zaujímavé a chvályhodné, že sa ústredným bodom stali rôznorodé reflexie fenoménu osobného automobilu. V dejinách umenia často zobrazený ako symbol pokroku a veľkomestského života, ale aj rýchlosti a energie, sa v polovici 20. storočia stal konzumnou komoditou a oslavovaným symbolom prosperity a ľudského progresu, vrátane popartu, ktorý do svojich diel inkorporoval autá ako tovar i súčasť moderného životného štýlu, ako napr. známe dielo Roya Lichtensteina *In the Car* z roku 1963. Automobil sa následne s kritickým kontextom stretával najmä vďaka statusovej symbolike, ktorá sa s ním viaže, či už hovoríme o *Fat Car* Erwina Wurma, ktorý auto použil ako zástupný znak pre nezriadenú spotrebu

a túžbu po statuse skrze vlastníctvo luxusných predmetov, alebo o škodovke, evokujúcej pocit „východoeurópanstva“ a s ním spojeného nedostatku materiálneho či sociálneho kapitálu u Romana Ondaka a jeho *SK Parking*.

Technooptimizmus, s ktorým niektorí umelci prijímali automobily v minulosti, možno odsledovať na projekte *BMW Art Car*. Od roku 1975 do roku 2017 použilo autá ako plátna 19 umelcov, medzi nimi mená ako Andy Warhol, Alexander Calder či Frank Stella. Oproti Robertovi Rauschenbergovi v roku 1986, ktorý auto privítal ako pojazdné múzeum umenia,¹ už Olafur Eliasson v roku 2007 do projektu vstúpil s kritickými otázkami prepojenia automobilového priemyslu a globálneho otepľovania. Podobne reінštalácia Ondakovo diela po 20 rokoch na Treskoňovej ulici posunula význam diela viac ku kritike verejného parkovania a otázke zahľadenia miest autami.

Umelecký diskurz o osobnom automobile teda relatívne rýchlo prekonal úvodné zaujatie pre jeho prednosti a kladie tento dopravný prostriedok do siete širších kontextov nielen v rámci sociálnych vzťahov a životného prostredia, ale aj ekonomiky, verejného priestoru či samotného ľudského tela, v rámci ktorých má jeho masová produkcia a používanie široké (a niekedy nečakané) dopady.



2



5



3



4



6



7

Kurátori výstavy Lenka Kukurová a Milan Mikuláščík postavili koncept práve na takto široko poňatej platforme. Vystavené diela nazerajú na automobil z rôznych hľadísk, skúmajúc nielen jeho vzťah k svetu, ale aj náš vzťah k nemu. Osobný, takmer až milostný vzťah, ktorý si k automobilom budujeme, totiž bráni novej kriticko-spoločenskej diskusii. Precítiť ho môžeme v diele *Viktor* Jitky Havlíčkovej, ktorá spomína na svoje prvé auto pomocou „vyvedenia“ karosérie v nostalgickej „dečkovej“ úprave, ktorá okrem dojmu staroby vyvoláva aj pocit dojemného zútlňovania. Až náboženskú adoráciu vyvolalo umne nainštalované dielo *Race* Marcela Mališa, pneumatika, ktorá nad posteľou vystriedala náboženský obraz. Opačný pocit zas ponúkla socha Zdeňka Rufflera, ktorá ako odliatok vnútra auta evokovala ťažobu a automobil ako starosť nielen pre majiteľa, ale i spoločnosť.

Pre mňa sa však najzaujímavejšími dielami stali tie, ktoré poodhalili, čo všetko sa za nablýskanou karosériou skrýva a kam až vplyv auta siaha. Automobil totiž globálne zasahuje do našich životov, aj keď ho sami nešoférujeme. Išlo o relatívne jednoduché, ale efektívne intervencie ako *Nálezisko* od Jany Kalinovej, ktorá evokovala ropu, prirodzene sa vyskytujúcu surovinu, ktorej význam pre autá však ovplyvňuje politické vzťahy, svetovú ekonomiku a životné prostredie. Na druhej strane to boli diela sledujúce konkrétne príbehy a vzťahy, do ktorých autá vstupujú, ako *Slov motors* Ota Hudeca, ktorý tematizuje transformáciu slovenského priemyslu na autodiéľňu v akejsi fúzii tradičných remesiel a pásovej výroby, video Michala Kindernaya a Sárý Vybíralovej, ktoré ukázalo zmenu rázu krajiny podriadenej diaľniciam, či fotoséria Olivera Resslerera ukazujúca, ako infraštruktúra súvisiaca s fosílnymi palivami prikladá do kotla rozbiehajúcej sa klimatickej krízy.

Kurátori však nechceli ostať len pri odhaľovaní status quo. Podľa tlačovej správy „názov *Budúcnosť* kolesa odkazuje k ďalšiemu vývoju ľudskej mobility“. Popri automobilizme tak síce otvorila aj tému cyklistiky i hromadnej dopravy, zároveň však ponúkla azda až príliš mnoho pohľadov, ktoré podľa mňa celkovej správe skôr uškodili, ako pomohli. Rôzne, až parodické alternatívy dopravných prostriedkov síce môžu byť hravou a odľahčenou príležitosťou na nové premyslenie toho, čo pokladáme za samozrejmé, s dokumentaristickými dielami však vytvárajú nesúrodý mix. V konečnom dôsledku tiež možno diváka utvrdzujú v tom, že možnosti, ktoré poskytuje auto, sú nenahraditeľné.

Veľmi veľký priestor dostali taktiež diela zaoberajúce sa chôdzou ako najprírodzenejším spôsobom pohybu. Zdanlivo naturalizovaný pohyb pomocou automobilu kurátori postavili do konfliktu s pomalým pohybom pomocou vlastnej sily, ktorej sme evolučne prispôbení. Žiaľ, je nutné myslieť i na to, že prakticky celú civilizáciu ľudia podľa svojich možností túto evolučnú danosť odbúravalí využívaním zvieracej či inej sily, ktorá by ich ľahšie a rýchlejšie dopravila do cieľa. Bolo preto pre mňa ťažké prijať chôdzu ako alternatívu individuálnej mobility, obzvlášť, ak sa miestami rozplývala v rituálnych či alternatívnych pohľadoch na ňu a v spodobení voľnočasových aktivít, ako je rekreačný beh. Výstave s takým silným posolstvom a kvalitným základom by podľa môjho názoru prospelo kompaktnéjšie uchopenie témy, vynechanie niektorých línií a príbuzných asociácií, čo by následne dalo vyniknúť už tak zložitej spleti situácií, v ktorej automobil zohráva úlohu.

Odlíšne sa prezentoval festival *Nasuti*, hoci ich spojila snaha o tematické vymedzenie. Festival umenia a udržateľnosti, ktorý vznikol v prostredí Novej Cvernovky pred štyrmi rokmi, bol späť so stavebnou sutinou

v jej okolí. Suť – sutina je ťažko recyklovateľný odpad a jej prítomnosť v areáli dala príležitosť otvoriť témy udržateľnosti v umení a dizajne nielen v rámci výstavy, ale aj v rámci diskusií a sprievodného programu. Po premenení sutiny na Suťpark nastal čas akéhosi reštartu pre tento projekt. Sutina z Cvernovky bola odvezená a festival s týmto posolstvom na tom mieste stratil opodstatnenie. Zároveň sa možno aj samotná téma sutiny po niekoľkých rokoch obsahovo relatívne vyčerpala, preto fyzický aj koncepčný posun v uchopení udržateľnosti môže byť vítanou zmenou.

V podobe jednodenného festivalu doplnil záver výstavy *Artrooms Moravy* témou *Tma*, ktorá je spojená s často opomínaným svetelným znečistením. Neopomenuli sa však ani jej metaforické kontexty a vo všetkých dielach sa vo veľmi vyváženej kombinácii podarilo spojiť symbolické aj prírodné aspekty tmy. András Cséfalvay, pokračujúc v dlhodobom rozvíjanom príbehu vyhynutia ako konečnosti, ktorá je nevyhnutne daná aj nášmu druhu, hovorí o preživších najznámejšieho vymierania. Vyjdenie z tmy na svetlo má v naratívnom videu prvky až duchovného precitnutia a zároveň archetypálneho obdivu pozemných tvorov voči prvým vtákom – lietajúcim „drakom“.

Lucia Papčová zas hovorí o dobrovoľnom zostúpení do tmy, v *Skici pre Suchú jaskyňu* skúma zvukové a pocity aspekty tohto iného, vyčleneného sveta s takmer náboženskou obradnosťou a vnútorným precítením.

Kata Mach v zázname performance *Flaming lips* z roku 2013 na chvíľu vystúpi z tmy a zase v nej zmizne, dotknúť sa divákov zvlášť intímne a zároveň cudzím pohladením vlastnými rukami, vedenými práve ňou. Kruh obáv a blízkosti bol pre dostatočne vnímavého diváka určite jedným z najsilnejších zážitkov festivalu.

Kurátorky a organizátorky festivalu Diana Klepoch Majdáková a Zuzana Duchová pripravili aj hutný sprievodný program, prepájajúci vedu, ekológiu a umenie. Škoda, že sa z Nasuti stala čisto jednodenná akcia vrátane prehliadky diel, ktoré po minulé roky boli prístupné i niekoľko týždňov. Počet diel, medzi ktoré možno ešte započítať performance Madsa Andersena, sa tiež znížil. Viem si predstaviť ďalšie, ktoré by mohli koncept solídne doplniť, medzi nimi napr. *Zraková pyramída* Juraja Gáboru s krajinou ponárajúcou sa do tmy.

Chápem dôvody spojenia a vstupu festivalu do kaštieľa v Moravanoch, napriek tomu si myslím, že rozsiahlejší *Artrooms Nasuti* nechtiac zatienil, chýbal mu vlastný voľný priestor pre komunikáciu svojej témy a tá de facto trochu zanikala, nehovoriac o krátkosti času vystavených diel, čo bola škoda. Zdá sa, že festival si hľadá novú podobu fungovania po Cvernovke. Verím, že na Slovensku je ešte dosť voľnej sutiny a environmentálnych katastrof z minulosti – jednou zo zaujímavých ciest by podľa mňa mohla byť podoba putovného festivalu, poukazujúca na problémy udržateľnosti v regiónoch. Keď Bratislava prišla o tento zaujímavý festival, bude skvelé, ak ho zvyšok Slovenska získa.



8



9



10



11



12

1. Jiří Černický: *Božský skejt*, objekt, 2006.
2. Zorka Lednárová: *Cesta mesta / Splynutie diverznej symbiózy*, priestorová inštalácia z lúčnych kvetov, 2021.
3. Samčo, brat dážďoviek a Vlčia Mačica – detský workshop (najmä) o zvukoch.
4. Stanislav Zámečník: *Ewige Kurve*, kinetická inštalácia, 2016, detail.
5. David Možný: *Heat Wave*, inštalácia, 2019.
6. Marcel Mališ: *Race*, objekt, asistovaný ready-made, 2009 – 2018.
7. Detské dielne s Lindou Blahovou a kol. – návšteva výstavy Artrooms Moravany, Budúcnosť kola poslepičky.
8. Tomáš Roubal: *Stress – Man with 2 iPhones*, socha, 2021.
9. Marek Štuller: *Priehradoborec*, objekt, 2019/2021.
10. Jitka Havlíčková: *Viktor*, socha, 2001.
11. Oto Hudec: *Slov motors*, inštalácia, 2013, kresba, 2021.
12. Peter Kalmus: *Ďakujem, Comte de Lautréamont*, inštalácia, 2021.

Artrooms Moravany (3)

Kurátori: Lenka Kukurová, Milan Mikuláščík
Kaštieľ Moravany nad Váhom

5. 7. – 19. 9. 2021

festival Nasuti, Kurátorky: Diana Majdánková,
Zuzana Duchová, Moravany nad Váhom

18. 9. 2021
