

“Art in the Age of Environmentalism. The Czech Nineties”

Abstract

This text examines environmental issues present in the work of Czech artists during the last decade of the 20th century. Particular attention is paid to four art projects that share a sense of engagement, ambition and complexity of implementation. Although none of the projects was completed, they are the most significant examples of their kind during the period in question. The collaboration of Newton and Helen Mayer Harrison, and the project pursued by Thomas Büsch and Jaroslav Kabilka, are imports and represent the intervention of foreign environmental oriented activism on the local art scene. Conversely, works by Lukáš Gavlovský and Federico Díaz can be seen as representing the emergent engagement of local artists in green issues. Gavlovský's project is moving in the direction of a more practical activism. Díaz's project is unusual in that it intertwines techno-optimism with holistic and spiritual visions. Taken as a whole, these examples offer a compact image of green trends in Czech art during the nineties. They also indicate that the way that environmental issues are represented replicates more general trends in Czech art, i.e. a distrust of engaged art that is gradually disappearing, as well as certain romantic and transcendental elements.

Klíčová slova

umění – environmentální problematika – angažovanost – devadesátá léta – Newton a Helen Mayer Harrisonovi – Thomas Büsch – Lukáš Gavlovský – Federico Díaz – Jiří Zemánek

Keywords

art – environmental issues – commitment – nineties – Newton & Helen Mayer Harrison – Thomas Büsch – Lukáš Gavlovský – Federico Díaz – Jiří Zemánek

Autor působí na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty MU v Brně.

ondran7@seznam.cz

UMĚNÍ VE VĚKU ENVIRONMENTALISMU. ČESKÁ DEVADESÁTÁ ONDŘEJ NAVRÁTIL

Úvod

S environmentální problematikou¹ jsou spjaty základní existenční otázky, je námětem odborných i laických diskursů, atakuje veřejnou, stejně jako privátní sféru, vyzývá lidskou racionalitu a emoce... Stala se závažným a v jistém smyslu všudypřítomným tématem, které v uplynulém půlstoletí nalezlo odezvu také v oblasti umění. Těmto ohlasům je věnován následující text, který sleduje vybraný segment environmentálních reflexí v českém umění devadesátých let dvacátého století.

Toto desetiletí není etapou, která by přinesla první umělecké receptce problematiky životního prostředí u nás, ty nalezneme již dříve, ani dobou podstatného nárůstu zájmu domácích umělců o tato témata. Nicméně ta zcela stranou pozornosti nezůstala, a můžeme s nimi spojit určité množství děl českých tvůrců či děl u nás realizovaných. V tomto textu se soustředím primárně na čtyři z nich, která volně spojuje charakteristika angažovaných, vysoce ambiciózních, rozsáhlých a v mnoha ohledech velmi náročných, u nás v daném smyslu nejvýraznějších projektů. Jejich popis a interpretace v kontextu společenských

¹ Životním prostředím se rozumí „vše, co vytváří přirozené podmínky existence organismů včetně člověka a je předpokladem jejich dalšího vývoje. Jeho složkami jsou zejména ovzduší, voda, horniny, půda, organismy, ekosystémy a energie.“ (Zákon č. 17/1992 Sb.) Environmentální problémy jsou procesy, které negativně ovlivňují udržitelnost kvalit nezbytných pro zdraví zde žijících organismů. Typickými projevy jsou znečišťování, narušování rovnováhy ekosystémů, neracionální využívání přírodních zdrojů a podobně.

a uměleckých podmínek transformačního období, které jsou obsahem tohoto příspěvku, pak nabízejí nejen charakteristiky těchto děl, ale také umožňují vytvořit si určitou představu o zelených tendencích v českém umění dané doby.² Text se tak má stát příspěvkem k vynořující se oblasti zkoumání vztahů umění a problematiky životního prostředí.³

1. České vody. Přelivy odjinud

S americkými umělci Newtonem a Helen Mayer Harrisonovými se Milan Knížák seznámil již před rokem 1989 v Berlíně. Po jeho popřevratovém jmenování rektorem Akademie výtvarných umění v Praze pak tento pár získal pozvání k hostování v novém ateliéru konceptuálních tendencí Miloše Šejna a na jaře 1991 zde skutečně měsíc pobýval. Průběh pobytu částečně zachytily dva krátké články publikované v *Ateliéru*. První z nich z pera Věry Jirousové sděluje, že byl zahájen ekologický projekt

obnovy přirozeného stavu českého povodí,
který zahrnuje návrhy na odstranění
hlavních zdrojů znečištění na toku
Vltavy a Labe. Studenti AVU [...] pracují
nyní na přípravné dokumentační fázi

² Dodejme, že tématu byla dosud věnována nevelká pozornost. Okolo přelomu tisíciletí se jím zabýval Jiří Zemánek, který se ho dotýkal v několika kratších textech přehledového charakteru (např. Jiří ZEMÁNEK, *Divočina – příroda, duše, jazyk*, Praha: Kant 2003) i užšího vymezení (např. *idem*, „Projekt ‚centra služeb pro ozelenění duší‘ Magdaleny Jetelové pro pražské Jižní Město“, *Ateliér*, 1998, č. 13, s. 8.). Problematiku zde pojal ze svého specifického a limitujícího, spirituálně laděného hlediska, které si přiblížíme ve třetím oddíle této studie. V širším kontextu středověkochní Evropy se tématu věnuje kurátorské duo Fowkesových. V nedávno vydané knize jeho dámské příslušnice, historicky vymezené šedesátými a sedmdesátými léty minulého století, nalezneme kapitolu věnovanou Petru Štemberovi (Maja FOWKES, *The Green Bloc. Neo-Avant-Garde Art and Ecology under Socialism*, Budapešť: CEU Press 2015, s. 308; *eadem*–Reuben FOWKES, „Green Critique in Environment. East European Art and Ecology under Socialism“, *Art Margins*, 2014, č. 2, s. 60–83). V českém prostředí se současných kontextů a oblasti tzv. „mediální ekologie“ dotkla např. Lenka Dolanová. V různé kvalitě a míře se s problematikou potýká několik školních závěrečných prací, např. Simona KUCIAKOVÁ, *Příroda a environmentální aspekty v tvorbě Miloše Šejna* (dipl. práce), Brno: Masarykova univerzita 2012.

³ Tento umělecký prostor bývá označován více pojmy, nejčastěji jako environmentální umění nebo ekologické umění (*eco art*). Velké množství často si protirečících definic jejich obsahu i vzájemného vztahu však komplikuje možnost jejich užívání. Příčina nesnázi tkví ve významově širší termínů „environmentální“ a „ekologický“ stejně jako rozmanitosti přístupů k celé problematice životního prostředí. Byt možné řešení celé této problematiky by nemuselo být nutně složité, její rozbor by si vyžádal neúměrné množství prostoru vzhledem k tomu, že dané pojmy nejsou pro vytčené téma studie zásadní. Nebudou v ní proto užívány.

projektu, jejímž výsledkem bude po průzkumu jednotlivých ohrožených oblastí dokumentace, která se stane podkladem pro spolupráci s nadací zabývající se očistou evropských řek a zajišťující spolu se Světovou bankou ekonomickou bázi uskutečnění projektu. [...] Při práci na projektu byli žáci překvapeni důvěrou k racionálnímu přístupu k celé problematice a exaktností vytvářeného konceptu. Východiskem jejich pohledu bylo především uvědomění si celku situace povodí, poznání krajních stavů znečištění a čistoty řek.⁴

Řada studentů zaujala k záměru, později nazvanému *Vltava–Labe*, rezervovaný postoj,⁵ což ilustruje vzpomínka Jiřího Příhody, který uvádí:

vzhledem k mé tehdejší chabé angličtině jsem zřejmě nějak nepochopil, o čem celý projekt má být a o čem vlastně je celá jejich práce. Měl jsem z toho tak trochu pocit osvěty v rozvojovém světě. Po úvodním setkání jsem se na projektu už nepodílel.⁶

Přesto se okolo Harrisonových vytvořila nestálá, přibližně desetičlenná skupina participantů, kteří pocházeli z různých ateliérů.⁷ Do ní patřila Ivana Rothbauerová, která se vzhledem ke své lepší znalosti angličtiny stala průvodkyní dvojice. Její dojmy zachycuje v deníkové formě druhý text publikovaný v *Ateliéru*. K první návštěvě Harrisonových v ateliéru dvanáctého dubna si poznamenává: „Budeme poslouchat, co říká vzduch, co říká země, co říká údolí, co říká řeka... Budeme poslouchat, abychom pochopili, co sama chce,

⁴ Věra JIROUSOVÁ, „Ekologický projekt manželů Harrisonových“, *Ateliér*, roč. 4, 1991, č. 16, s. 16.

⁵ Sdělení Cyrila Kozáka, 15. 12. 2015.

⁶ Jana TICHÁ, „Rozhovor s Jiřím Příhodou“, *Ateliér*, roč. 9, 1996, č. 2, s. 5.

⁷ Patřila mezi ně Ivana Rothbauerová (dnes Hladíková), Cyril Kozák, Zdenka Požárová, Jana Peterková a další.

a pak...⁸ Poměrně nabitý program následujících dní pak zahrnoval prezentaci tvorby Harrisonových, rozdělení úkolů: „Uděleš pro nás mapu“ a návštěvu hnědouhelných dolů v Poohří: „Mlha. Smog. Zima. Hnusně. BEZNADEJ!!!“ Dvacátého třetího dubna si autorka poznamenává: „Začínám chápat souvislosti. Přednáška o projektu Sáva...“, a následující dny věnuje práci s mapami: „Odevzdávám mapu. Spokojenost. Budu jejich asistent.“ Šestého května se vybraní účastníci prolétli vrtulníkem, aby nahlédli a zdokumentovali prostor svého zájmu z ptačí perspektivy, trasa mířila opět do Poohří. O dva dny později se vypravili do jižních Čech, do opuštěné pohraniční zóny při horní Malši. Pobyt pak uzavírají dva zápisy: „Sedíme s Newtonem na schodech [...]. Dlouho si vyprávíme. Budu sbírat jednoduché příběhy, vyprávění lidí o řece, podobně jako jsou zaznamenány v Lagunovém cyklu.⁹ [...] 10. 5. – Poslední oběd. Teď jsme poznamenaní. Nemohu se podívat kolem sebe, aniž bych si neuvědomovala tu všudypřítomnou katastrofu. Dřív jsem ji ani nevnímala. Teď mne dráždí a rozčiluje každý výfukový plyn, každá olejová skvrna ve vodě, každý uschlý strom.“¹⁰

Další partii projektu si ve vzpomínkách vybavuje student Cyril Kozák, který byl se spolužačkou vyslán na Sokolovsko. „Za úkol jsme měli pokládat lidem otázky [...] spjaté s životním prostředím, co by chtěli ve svém místě změnit, jaké způsoby řešení očekávají apod. [...] Díky atmosféře raných devadesátých let plných očekávání byli lidé velmi vstřícní a ochotní spolupracovat. Dostali jsme se do mnoha zajímavých míst (domácnosti, dům s pečovatelskou službou, místní samospráva, továrny...) a nasbírali jsme hodně materiálu. [...] Řada lidí k nám přistupovala až s naivní důvěrou po tom, co se dozvěděli, že za projektem jsou Američané...“¹¹ Dvojice rozhovory posléze přeložila do angličtiny a odevzdala umělcům. Rothbauerová pak ještě po roce vytrídila a popsala letecké snímky a spolu s obří mapou je poslala na adresu univerzity v Kalifornii, kde umělci působili. Studenti se však již dále projektu nevěnovali, jejich pozornost byla odvedena jinými úkoly a životními osudy. Také Harrisonovi na tuto práci již přímo nenavázali, důležitou

⁸ Ivana ROTHBAUEROVÁ, „Pracovní záznamy“, *Ateliér*, roč. 4, 1991, č. 16, s. 16. Viz také deník v majetku Ivany Rothbauerové (Hladíkové).

⁹ *The Lagoon Cycle* (1972–1982). Jeden z projektů Harrisonových věnovaný vodě, produkci potravy a ekologii.

¹⁰ ROTHBAUEROVÁ, „Pracovní záznamy“.

¹¹ Sdělení Cyrila Kozáka, 5. 12. 2015.

úlohu zřejmě sehrál finanční faktor, přičemž Rothbauerová uvádí, že „jejich rozpočet byl i na naše poměry směšně nízký“.¹²

S obdobně orientovaným a ambiciózním projektem, v umělecké rovině iniciovaným opět zpoza západních hranic, se setkáme i v druhé půli téže dekády pod názvem *Voda a život*. V dobových publikacích byl prezentován jako „umělecký výstavní a realizační projekt pro moravský vodní svět“, konkrétně Litovelské Pomoraví a Moravský kras. Za cíl si kladl „rozvíjením mimořádných fyziologických struktur, existujících v krajinných útvarech českých přírodních chráněných území, připomenout význam vody pro život jako takový“. A dále „účastí na řešení problémů těchto území a jejich okolí pomoci záchraně vody a života zde i obecně, a to nacházením adekvátních užitečných konceptů a modelů pro vztah vody a život člověka“.¹³ V úhrnu se mělo jednat o rozsáhlý, pět let trvající projekt (1997–2001), který by rozvíjel vybraný region z hlediska environmentálního, ale také společenského, ekonomického či estetického. Prostředkem měl být pestrý rejstřík aktivit zahrnující rekultivace, úpravu komunikací a obnovu komunitních míst, stejně jako intervence do přírodního i urbánního prostředí, pro něž byly vytipovány lokality v širším okolí. Tyto mezioborové koncepty měli rozvíjet zahraniční i čeští umělci, vědci a další odborníci, především pak jedinci, kteří hledají možnosti participace na komunitních a společenských procesech a pracují v přírodě a krajině, prosazující komplexní řešení.

Autory projektu byli Thomas Büsch, v Berlíně žijící umělec, kurátor a organizátor, Jaroslav Kabilka, ředitel Moravské nadace pro transpersonální ekologii (MITE) a překladatel, spisovatel a výtvarník Antonín Mareš, usazený v Mnichově. První ze jmenovaných měl na starosti formulaci umělecké koncepce, komunikaci s umělci, kurátory, sponzory a dalšími partnery na Západě. Počítal přitom s účastí tvůrců, jako je poetický sběrač Herman de Vries, manipulátor s percepcí přírody Olafur Eliasson, nebo Peter Fend, osobitý vizionář pohybuující se na pomezí umění, environmentalismu a podnikání. Jejich českými protějšky se měli stát Jiří Příhoda, Michal Sedlák či Miloslav Fekar.¹⁴ Büsch také zajistil příslib nemalé finanční podpory německé nadace Starke, která

¹² Ivana ROTHBAUEROVÁ, „Cesta vrtulníkem“, archiv Ivany Rothbauerové (Hladíkové).

¹³ Kateřina PAVLÍČKOVÁ (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (kat. výst.), Praha: Sorosovo centrum současného umění 1997, s. 179.

¹⁴ *Ibid.*

měla umožnit zahájení projektu a vytvoření prvních realizací. Kabilka pak disponoval znalostí regionu a praktickými zkušenostmi občanského a environmentálního aktivisty a věnoval se organizační činnosti přímo v lokalitě. Mareš se zabýval dalšími podpůrnými aktivitami.

Toto trio zahájilo intenzivní spolupráci na počátku roku 1996, a již na jaře a v létě vedlo jednání s potenciálními účastníky ze zahraničí i místními samosprávami a institucemi. Na podzim téhož roku byl projekt prezentován na knižním veletrhu katalogem,¹⁵ následujícího jara pak mimo jiné prostřednictvím výstavy a přednášek v galerii César.¹⁶ Během léta pak mělo osm vybraných umělců rozpracovat konkrétní koncepty pro vybrané lokality. Tak daleko však projekt již nedospěl. Dle sdělení Kabilky vinou Regionální agentury pro rozvoj střední Moravy, která přislíbila nadací Starke požadované místní dofinancování. To bylo však po personální obměně v čele české instituce odepřeno, a rozhodnutí se již nepodařilo zvrátit, následkem čehož byli organizátoři nuceni projekt zastavit.¹⁷ Symbolickou tečkou za projektem se pak stala ničivá povodeň, která začátkem letních prázdnin zaplavila mnohé z vyhlédnutých lokací.¹⁸

Projekt *Voda a život* ustrnul v přípravné fázi, a také koncept *Vltava–Labe* měl dále pokračovat, jak naznačuje text Jirousové a vzpomínky účastníků. Kam se mohl vyvíjet, napovídá pohled do portfolia Harrisonových. Tato autorská dvojice dospěla na počátku sedmdesátých let k rozhodnutí plně se věnovat problematice životního prostředí. Její tvorba se pak od přibližování zemědělských aktivit městské populaci vyvíjela k typickým projektům zaměřeným na konkrétní environmentální problémy v určité geograficky vymezené oblasti. Od roku 1977 to byla především problematika velkých říčních systémů. Podnětem k rozvinutí konkrétní akce bylo často pozvání, umělci pak pobývali v lokalitě a studovali místní problémy, vedli dialog s veřejností, ekology, projektanty a dalšími, přičemž vznikaly sítě, které měly spolupracovat na vizi transformace místa. Skupina participantů – „atelier“ – poté měla postupně přebírat zodpovědnost za celý projekt, zatímco sami umělci ustupují do pozadí. Vznikající koncepty byly prezentovány

¹⁵ Thomas BÜSCH, *Voda a život*, Olomouc: Votobia 1996.

¹⁶ *Land-art – umění v přírodě a z přírody*, kurátor Thomas Büsch, Olomouc: Galerie Caesar 1997.

¹⁷ Sdělení Jaroslava Kabilky, 10. 12. 2015.

¹⁸ V pozdní fázi o projekt projevil zájem Sorosovo centrum pro současné umění v rámci svého konceptu „Umělecké dílo ve veřejném prostoru“ (1997–1998).

prostřednictvím výstav, kampaní, katalogů, performancí a podobně. Na tomto principu vznikaly projekty věnované povodí řeky Sacramento a Pasadeně v Kalifornii nebo Velkým jezerům na hranici Spojených států a Kanady. Harrisonovi však měli zkušenost i s působením na území východního bloku, před pražským pobytem pracovali v Jugoslávii, jež byla v ekologických záležitostech poněkud liberálnější. Zde v rámci projektu *Chvilé oddechu pro řeku Sávu* (*Breathing Space for the Sava River*, 1988) dokumentovali prostřednictvím fotografií a poetických textů tuto řeku od jejích pramenů až k soutoku s Dunajem. Prvotním cílem bylo zřízení přírodních rezervací podél toku řeky, toto úsilí se posléze rozšířilo na celý přírodní koridor. Po prezentaci v Lublani a v Berlíně byly návrhy podpořeny některými místními institucemi a Světová banka vyjádřila zájem se na nich podílet finančně.¹⁹ Rezervace byly posléze zřízeny, koridor byl diskutován, nicméně proces byl přerušen konfliktem, který doprovázel rozpad jihoslovanského státu a o jehož vypuknutí se Harrisonovi dozvěděli během pražského pobytu.²⁰ Jak naznačují záznamy a vzpomínky účastníků, český projekt se měl ubírat podobnou cestou.

Plán moravského projektu se stane plastičtější, povšimneme-li si zdrojů, na které Büsch odkazuje. V korespondenci s Kabilkou a Marešem je jako inspirátor i předpokládaný spolupracovník opakovaně zmiňován Peter Fend.²¹ Ten se již od sedmdesátých let zajímal o environmentální problematiku, a plně se této oblasti začal věnovat na konci následující dekády, kdy se stal ústřední postavou volné asociace umělců, architektů a specialistů Ocean Earth Development Corporation. Ta generovala radikální a ambiciózní vize, které jsou stejně tak invenční jako utopické. Setkává se v nich ekologický imperativ s vírou v budoucí technologie, snaha zásadně transformovat globální energetickou infrastrukturu s projekty obnovy vodních proudů v Perském zálivu. A jestliže současní umělci mají často tendenci vnímat vlastní futurologické návrhy spíše jako rámec nahlížení vybrané problematiky, Fend ty své pojímá zcela vážně. To, co Fenda přibližuje projektu *Voda a život*, je především ona snaha přinášet praktická řešení. Také Kabilka s Büschem se zajímali o experimentální technologie šetrné k životnímu prostředí, které měly být dle jejich

¹⁹ Barbara C. MATILSKY, *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (kat. výst.), New York: Rizzoli 1992.

²⁰ Německou ambasádou jim nebyla doporučena cesta na konferenci o problematice biodiverzity v Dubrovniku.

²¹ Archiv Jaroslava Kabilky.

konceptu využity na vyhlédnutém území. A obdobně celý projekt pojímali v ekologicky restauračním a zároveň komplexně rozvojovém duchu, přičemž výsledkem mělo být mezinárodně významné vzorové území.²²

Büsch se ale zároveň hlásil i k dědictví strategii land artu, především okruhu Art in Nature.²³ Tedy k uměleckému hnutí, které se zformovalo na přelomu osmdesátých a devadesátých let a mělo zázemí především ve Skandinávii, Německu či Itálii. Z formálního hlediska jeho protagonisté tíhli k landartovým zásahům v krajině, které ji respektovaly, a důležitým obsahovým zřetelem bylo úsilí o rozvoj environmentálního povědomí.²⁴ Zároveň se však tato tvorba někdy může jevit jako poněkud sentimentální, fetišisticky pastorální, manýristická verze land artu.²⁵ V Litovelském Pomoraví bychom tak v případě pokračování projektu vedle praktičtějších úloh dle všeho našli i takto lyricky traktovaná díla.

Ideové zázemí obou popsanych uměleckých konceptů tak musíme hledat především v zahraničí. Povšimněme si těchto kontextů šířeji. Environmentální myšlenky a hnutí jsou produktem vývoje, který sahá do devatenáctého století, a lze jej dělit do více etap, nicméně z našeho hlediska je podstatná poslední fáze, která má kořeny v šedesátých letech minulého století. Tehdy se v důsledku progresivně pokračující ekologické devastace začala environmentální problematika šířeji promítat do veřejné diskuse, přičemž mezi symboly tohoto posunu je řazena například kniha *Mlčící jaro (Silent Spring)* Rachel Carson vydaná 1962, Den Země konaný poprvé roku 1970 a další události. V následující periodě pak rostl význam vědního oboru ekologie a dalších souvisejících odvětví, problematika životního prostředí se stala politickým tématem, zformovaly se nevládní organizace typu Greenpeace a Friends of Earth, environmentalismus se rozkošatěl do řady konceptů a idejí, jejichž rejstřík sahá od konzervativněji laděných po radikální a extremistické. Další posílení pak můžeme sledovat v pokročilých osmdesátých letech ve stínu burčujících ekologických katastrof, jako byla černobylská (1986) nebo únik ropy z tankeru Exxon Valdez (1989). Jednou z reakcí pak byl i známý Summit Země v Rio de Janeiru (1992) věnovaný myšlenkám udržitelného rozvoje.

²² PAVLÍČKOVÁ, *Umělecké dílo*, s. 179.

²³ *Ibid.*

²⁴ S tímto okruhem jsou spojeni Alfio Bonanno, Chris Drury, Nils-Udo a mnozí další autoři, stejně jako sochařské areály TICKON v Dánsku či Arte Sella v Itálii.

²⁵ Ben TUFNELL, *Land Art*, Londýn: Tate 2006.

Reflexe environmentální problematiky v umění obecně kopírují tento historický rámec. Především od šedesátých let se v tvůrčí sféře začaly uplatňovat nové politické diskursy spjaté s paletou občanských hnutí, které doplňovaly i vytlačovaly starší, soustředěné okolo pojmů, jako jsou stát, národ nebo beztrždní společnost. Vedle problematiky občanských práv, války a imperialismu, postavení žen či sexuální orientace se do popředí postupně dostávaly i otázky spjaté se stavem životního prostředí.²⁶ Jejich výskyt pak můžeme schematicky spojit s trendem politické a sociální aktivizace umění, postupně vzdalující určitý segment produkce představě naprosté autonomie umění, ale také s dalšími tendencemi – zdůraznit lze land art. Momentem, který zvyšoval pravděpodobnost setkání jejich protagonistů s environmentálním diskursem, byl užší kontakt s politikou a přírodou.

V následujících dvou dekadách tak v umění registrujeme řadu děl, která se dotýkají problematiky životního prostředí. K známým patří pomník přírody *Krajina času* (*Time Landscape*, 1965, 1978) Alana Sonfista, kritický komentář znečištění vod *Čistící zařízení na vodu z Rýna* (*Rhine Water Purification Plant*, 1972) Hanse Haackeho, projekty Harrisonových, podmořský útes z recyklátu *Pomník oceánu* (*Ocean Landmark*, 1978–1980) Betty Beaumont, kasselských *7000 dubů* (*7000 Eichen*, 1982) Josepha Beuyse, zařadit sem však můžeme i drobnější intervence Bustera Simpsona, lyrické práce Hermana de Vries, nebo zmínit rituály Mary Beth Edelson. Počátek devadesátých let pak přinesl další prohloubení tohoto zájmu. Dokumentují ho i první výstavy, které šířeji podchycovaly příspěvek umění k environmentálnímu úsilí,²⁷ stejně jako texty na toto téma.²⁸ Začaly se formovat určité sítě a platformy, které lze vnímat jako setkání environmentálního hnutí a sféry umění, příkladem může být zmíněný okruh Art in Nature či ekofeministicky orientovaný WEAD.²⁹ Jistý ohlas pak našlo toto umění i v pedagogice, ve které kdesi na pomezí její výtvarné a environmentální odnože vznikly přístupy označované jako

²⁶ Claudia MESCH, *Art and Politics. A Small History of Art for Social Change since 1945*, Londýn: I. B. Tauris 2014.

²⁷ *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, kurátorka Barbara C. Matilsky, New York: Queens Museum of Art 1992. Další výstavy následovaly, např. *Ecovention*, kurátorky Amy Lipton a Sude Spaid, Cincinnati, OH: Contemporary Arts Center 2002; *Weather Report. Art and Climate Change*, kurátorka Lucy R. Lippard, Boulder, CO: Museum of Contemporary Art 2007.

²⁸ Vedle katalogů k výstavám uvedeným v předchozí poznámce zmiňme texty Suzi Gablik (např. Suzi GABLIK, „The Ecological Imperative“, *Art Journal*, 1992, č. 2, s. 49–51), textů různé kvality však existuje větší množství.

²⁹ WEAD – *Woman Eco Artists Dialog*, <https://www.weartists.org> (cit. 10. 9. 2017).

environmental art education nebo *eco art education*.³⁰ Do tohoto proudu environmentálně orientovaného umění i fáze jeho rozkvětu pak můžeme dobře začlenit českomoravské projekty Harrisonových a Büsche. První je produktem autorů, kteří jsou považováni za takřka zakladatele tendence, druhý se zrodil v mezinárodním okruhu takto orientovaných umělců poloviny devadesátých let.

Sledovaná zóna může být různě členěna, k nejjednodušším patří triadické dělení dle povahy strategie na spíše introspektivní lyrické přístupy, angažované kritické komentáře, a aktivistické projekty, které přímo participují na konkrétní transformaci.³¹ Přestože environmentální témata mohla být a také byla uchopena prostřednictvím klasických technik, umělci, kteří se jimi zabývali, se často obraceli k dobově nejaktuálnějším uměleckým experimentům. Díla spadající do třetí kategorie a usilující o obnovu míst a odstranění konkrétních neduhů tak typicky atakují hranice umění, přesahují k vědě a aktivismu, využívají moderních technologií, či jsou založena na dlouhodobé participaci. Příkladem užití těchto strategií v raných devadesátých letech může být projekt *Přízračné sítě* (*Ghost Nets*) Avivy Rahmani, zahájený roku 1990 v rybářské komunitě Vinalhaven na východním pobřeží Spojených států. Součástí dlouhodobého „hospodaření“ byla proměna vlastního životního stylu autorky, komunitní aktivismus i výzkum a obnova místních ekosystémů. Neméně náročný a komplexní projekt *Pole obnovy* (*Revival Field*, od 1991) rozvinul ve stejné době Mel Chin. Ve spolupráci s přírodovědcem a dalšími pomocníky po komplikovaných přípravách vysadil na toxické půdě rostliny akumulující těžké kovy coby vědecký test přirozeného čištění, zároveň však i ukázkou netradičního skulptivního procesu. Do tohoto aktivistického rámce soustředěného okolo imperativu nápravy a péče pak náleží i českomoravské projekty Harrisonových a Büsche.

Oba koncepty tak vyrůstají z dobových tvůrčích os. Na české umělecké scéně, nehledě na účast některých domácích tvůrců, ale působily dosti neobvykle. I tento fakt mohl mít vedle obecnější nepřipravenosti českého prostředí podíl na skutečnosti, že se již tak silně ekonomicky či

³⁰ Pro dílčí vhled do oblasti viz např. Hilary INWOOD, „Shades of Green. Growing Environmentalism through Art Education“, *Art Education*, 2010, č. 6, s. 33–38.

³¹ Tim COLLINS, „Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action. An Introduction to Art and the Environment“, 2003, <http://collinsandgoto.com/publications/lyrical-expression-critical-engagement-and-transformative-action/> (cit. 10. 3. 2015).

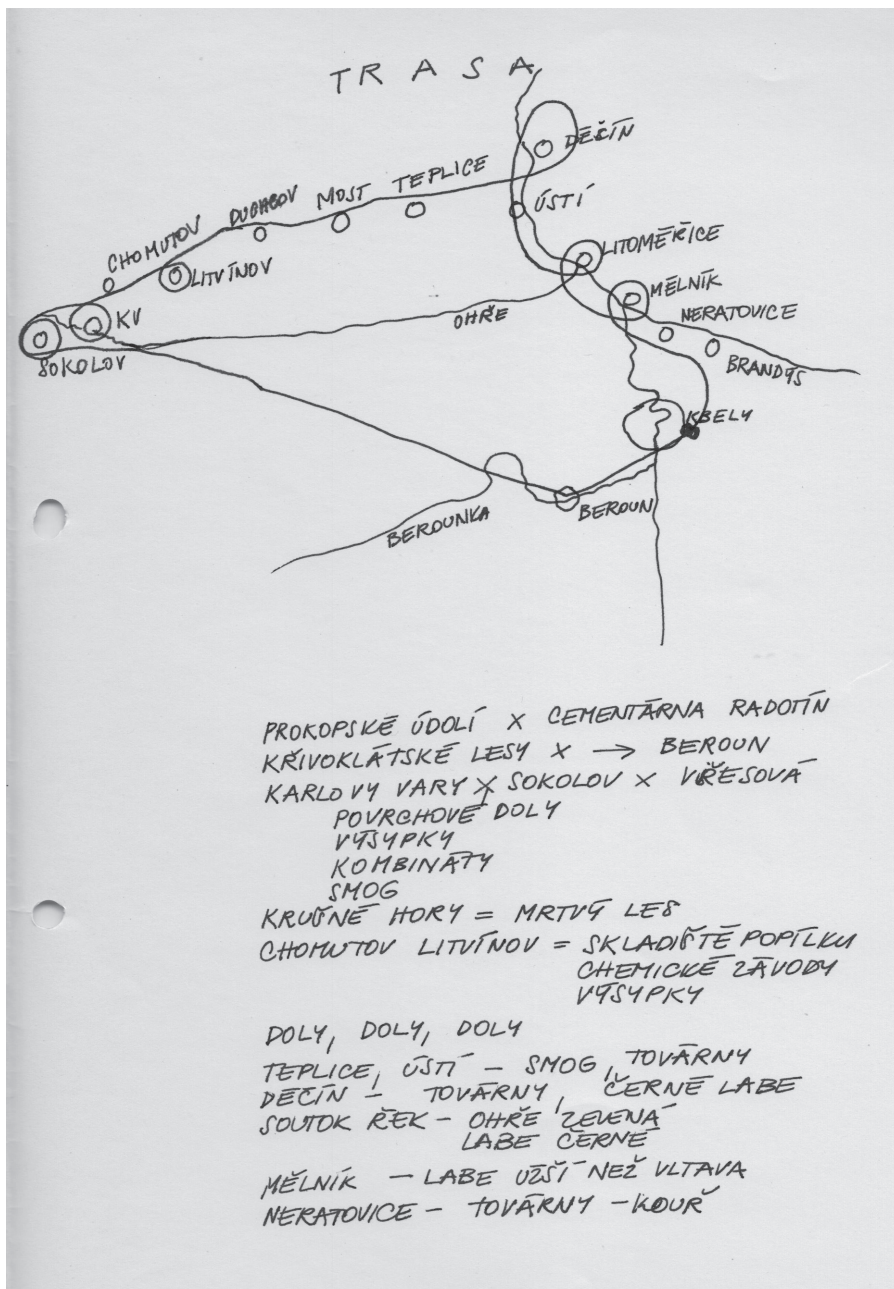
organizačně zranitelné projekty nepodařilo posunout dále. A jejich vliv na praxi českých umělců byl – i přes vysledovatelnou rezonanci v myšlení Miloše Šejna a v činnosti jeho ateliéru na Akademii – minimální.

2. On, ona, krajina. V nesprávném vlaku

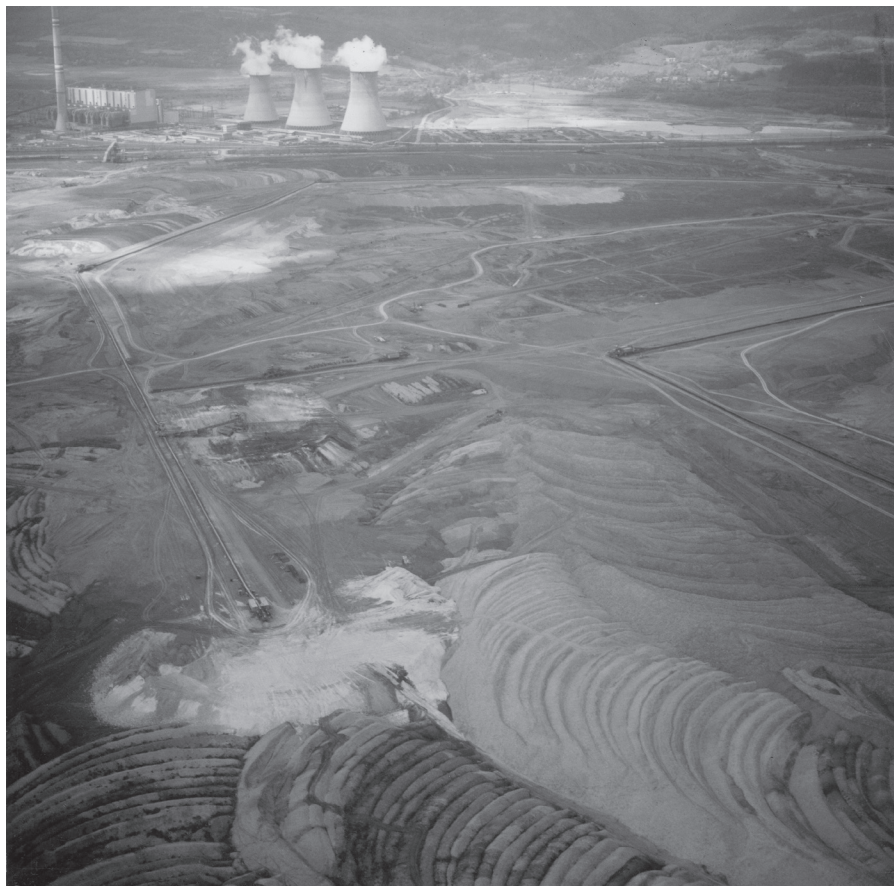
Ves Hříškov leží na hranici Přírodního parku Džbán a na dohled nejsevernějších výběžků jeho lesů, nicméně sama je již zasazena do krajiny rozlehlých fádnic lánů dolního Poohří, které protínají jen přímky cest zemědělských strojů. Právě do těchto scénérií se v roce 1996 rozhodl intervenovat Lukáš Gavlovský, tehdy ukončující svá studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Bezprostředním podnětem k projektu *On, ona, krajina* se mu stal nález dvou kamenů v zemědělském družstvu v sousedních Panenských Břežanech, kde pravidelně pobýval v rámci školních plenérů. S myšlenkou na jejich vztyčení coby novodobých megalitů přišel i nápad vysadit dvě řady od nich se rozbíhajících stromů – dubů a lip. Konkrétní lokalita realizace byla vybrána po dohodě se vstřícnou starostkou Hříškova za jeho humny. Kameny byly pomocí jeřábu umístěny na osamělé křižovatce dvou polních cest, zatímco stromořadí měla dle plánu sledovat dvoukilometrovou přímku jedné z nich a spojit ves s okrajem lesa. Drobný finanční příspěvek obce však při plánovaném počtu přibližně 260 stromů stačil jen na zcela nevhodné sazenice v podobě křehkých proutků. Ty Gavlovský spolu s přáteli vysadil a uvázal ke klackům v úzkém kamenitém proužku při okraji cesty. Poté byl začátkem května 1997 uspořádán křest díla, který sledovalo i několik místních občanů, a celý projekt byl prezentován jako součást umělcovy diplomové práce.³²

Gavlovský získal i určitý příslib péče ze strany místních, sám se snažil komplikovaně dojíždět, nicméně po čase z plánovaného stromořadí mnoho nezbyvalo. Na decimaci se podílel nedostatek vláhy i okus zvíře, protože nebyly prostředky na pletivo a ochranný nátěr neúčinkoval. Autor se přesto

³² Diplomová práce zahrnovala také obraz *Dvojice* (1996), namalovaný přírodními pigmenty získanými u Hříškova, který oslavoval proces růstu stromu, dále pak cyklus fotografií *Pravý břeh – levý břeh* (1996–1998) zaznamenávající akce v lokalitě někdejšího keltského oppida na Závisti.



↑ Ivana ROTHBAUEROVÁ, stránka z autorčina deníku projektu *Vltava-Labe*, 1991, archiv Ivany Hladíkové (Rothbauerové).



↑ ↑ Snímek výsypek a dolů u Pruněřova pořízený během letu vrtulníkem 6. 5. 1991, foto Jürgen Resch, archiv Miloše Šejna.

↑ Newton Harrison (vpravo) a další účastníci letu vrtulníkem 6. 5. 1991, foto Jürgen Resch, archiv Miloše Šejna.

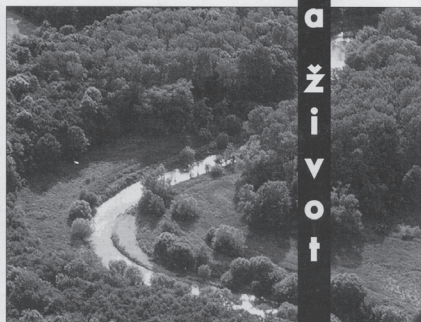


Boskovice 19.2.1997

Kabilka

landscape project for the moravian water world

**v
o
d
a
ž
i
v
o
t**



↑ ↑ Jaroslav Kabilka a Thomas Büsch v Boskovicích 19. 2. 1997, archiv Jaroslava Kabilky.
↑ Obálka katalogu *Voda a život* publikovaného na podzim 1996, archiv Jaroslava Kabilky.

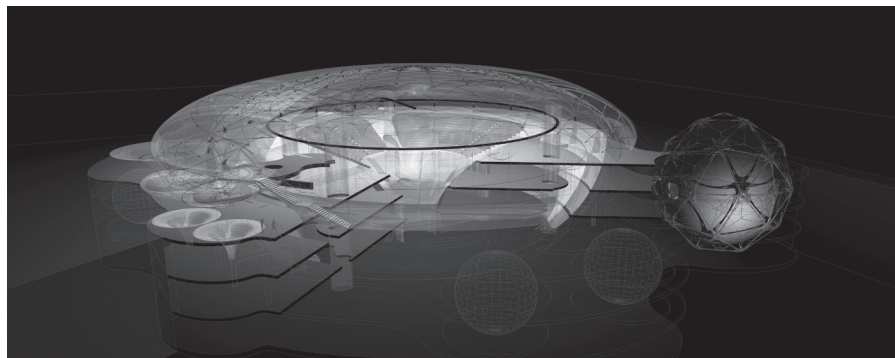


↑ ↑ ↑ Lokalita u Hříškova před realizací projektu *On, ona a krajina*, foto a archiv Lukáše Gavlovského.

↑ ↑ Momentka z vernisáže projektu *On, ona a krajina*, 3. 5. 1997, foto a archiv Lukáše Gavlovského.

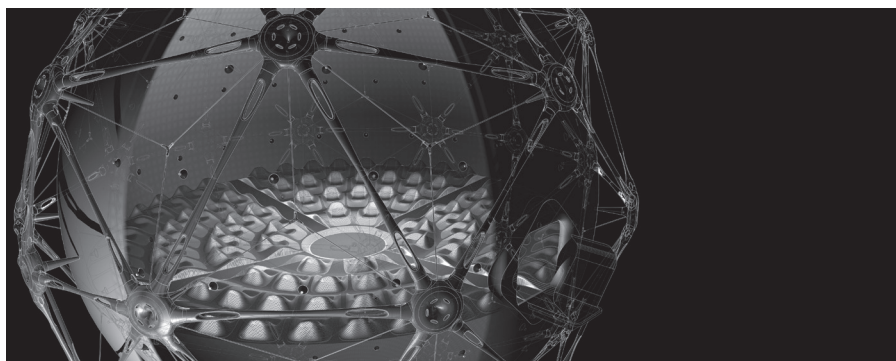
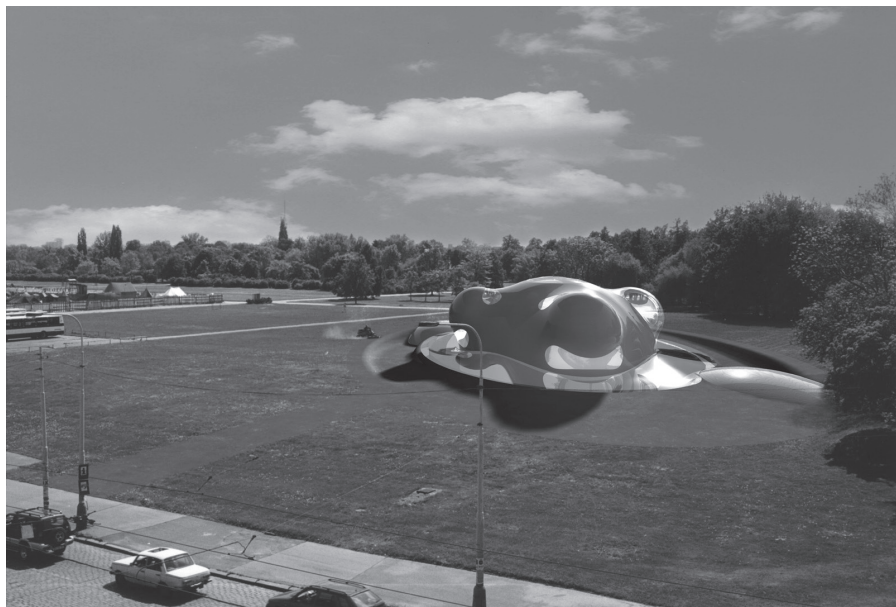
↑ „Menhiry“ a stromová výsadba v době vernisáže projektu *On, ona a krajina*, foto a archiv Lukáše Gavlovského.

↗ Současná podoba aleje u Hříškova, foto autora.



↑ ↑ Federico DÍAZ a E-AREA, *E-area*, 1998–2000, archiv Federica Díaze. Vizualizace první fáze projektu.

↑ Federico DÍAZ a E-AREA, *E-area*, 1998–2000, archiv Federica Díaze. Vizualizace druhé fáze projektu.



↑ ↑ Federico DÍAZ a E-AREA, *E-area*, 1998–2000, archiv Federica Diaze. Vizualizace třetí fáze projektu.

↑ Federico DÍAZ a E-AREA, *E-area*, 1998–2000, archiv Federica Diaze. Vizualizace holofonního prostoru.

nevzdal a rozhodl se stromy vysadit znovu, tentokrát však již poučenějším způsobem. Svůj plán konzultoval se zahradnickými odborníky a nechal si zpracovat profesionální projekt, přičemž se ukázalo, že je nutno získat podél cesty pruh půdy, do kterého budou vysazeny již vzrostlejší stromy. Předpokládané náklady se tak vyšplhaly až k částce půl miliónu korun a zdroje se hledaly v environmentálním i kulturním sektoru. O projekt posléze projevilo zájem Sorosovo centrum současného umění, které ho prezentovalo v rámci výstavy *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* a poskytlo částku v řádu desítek tisíc na jeho realizaci. Stromořadí bylo mezitím zkráceno na lipovou část, protože se ukázalo nemožné získat pozemky pod plánovanými duby. Organizace se poté chopila sama obec, která, vzhledem k výši grantu, nechala vysadit ne zcela vhodné stromky.³³ Nicméně těm se i tak dařilo lépe než předchůdcům, a dnes se můžeme za Hříškovem projít podél řady šumících lip. Výsadba dubů bylo později vložena do územního plánu obce a zůstává nerealizovaným předsevzetím.³⁴

Gavlovského projekt má více inspiračních východisek. Pominout nelze dávnověké reminiscence,³⁵ název zas upomíná, že realizace měla být alegorií vztahu muže a ženy.³⁶ Vedle těchto bezprostřednějších odkazů se v průběhu evoluce projektu zvýraznila další významová linka. Ta vyrůstá z Gavlovského zájmu o přírodu, především flóru a geologii, který trvá již od základní školy. „Se spolužákem Filgasem lisuji vše, co roste a kvete, do herbáře.“ Později pak „na umprumce vysoké u profesora Pavla Nešlehy, pár let marně lapám po dechu. Jediné, co mi opravdu jde – jsem odborníkem na sbírání vltavínů na jihočeských polích.“³⁷ Tento zájem se promítá i do Gavlovského umělecké tvorby, ta se však začíná stávat aktuálnější až ve chvíli, kdy postupy klasické krajinomalby vytlačí experimentálnější práce s přírodními pigmenty. Od té pak již vede přirozenější cesta k přímé konfrontaci s krajinou.

³³ Tato ztráta kontroly nad projektem Gavlovského mrzela, zároveň si však stále silněji uvědomoval, že právě převzetí odpovědnosti komunitou je základní podmínkou úspěchu. Sdělení Lukáše Gavlovského, 18. 12. 2015.

³⁴ Informace jsou čerpány z rozhovoru s Lukášem Gavlovským (18. 12. 2015), katalogu PAVLÍČKOVÁ, *Umělecké dílo*, s. 109, a článku Tomáš FERTEK, „Cesta do polí“, *Reflex*, 1998, č. 52, s. 30–31. Tento článek, v jehož líčení je zřetelná i skepse a ironie, vyvolal u tehdejší starostky Hříškova Evy Malínkové jisté rozhořčení.

³⁵ Region Slánska je známý svými archeologicky nepotvrzenými menhiry. Jiná část Gavlovského diplomové práce pracovala s prostorem keltského oppida.

³⁶ Menší z kamenů stejně jako od něj ubíhající lípy se Gavlovskému staly symbolem ženského principu, zatímco ten větší s duby zastupují mužský protějšek. Podnětem byl autorův čerstvý milostný vztah s dívkou, která se podílela i na výsadbě.

³⁷ Lukáš GAVLOVSKÝ, „O mně“, <http://www.gavlovsky.cz/omne.html> (cit. 11. 3. 2016).

Ze vzniklých realizací tohoto typu na sebe upozornila a zároveň je z hlediska našeho tématu důležitá především *Hora-sopka*. Toto zemní dílo vzniklo v severních Čechách na dohled hory Tlustec v rámci sympozia nadace Lemberk na podzim 1995.

Na čtverci zbaveném ornice 40 × 40 metrů jsem navrhl hliněnou horu o průměru 12 m, o hloubce a výšce 3,5 m, zevnitř dutou, vyztuženou dřevěnou konstrukcí. Do nitra objektu vedly tři vchody zasvěcené činným sopkám Sicílie a Liparských ostrovů – Etně, Stromboli a Vulcanu. Kameny a sopečný popel, které jsem odtud dovezl, jsem položil do ústí každého otvoru. Stavba byla provedena v místě, které bezprostředně poté ustoupilo těžbě písku. V den vernisáže jsem Horu-sopku [...] sám zažehl. Od chvíle, kdy jsem vzal do ruky oheň, stal jsem se už jen divákem. Roli tvůrce převzala příroda. Nakonec zůstal jenom kráter v zemi. Po roce jsem se do tohoto kraje opět vydal. Místo, kde stála má Hora-sopka, již v krajině neexistuje. Hora opodál – Tlustec – ještě ano.³⁸

Proces destrukce Gavlovský chápal jako metaforu horotvorného děje, k mineralogickým a vulkanologickým zájmům se zde však, jak naznačuje poslední věta citace, připojuje ještě jeden úhel pohledu.

Dílo vzniklo na úpatí sopečného vrchu Tlustec, který se díky tomu, že byl již dříve vyhlédnut k těžbě kvalitního čediče, stal předmětem jedné z nejdůležitějších kauz českého environmentálního hnutí devadesátých let. Proti započaté likvidaci kopce se zvedl silný odpor, mezi jehož iniciátory patřil Jakub Kaše, zakladatel nadace Lemberk a organizátor sympózií. Ten také vyzval zúčastněné umělce k tematizaci kauzy. Gavlovský mu, jak dokládají i jeho slova, vyhověl:

Důležitým impulzem je pro mne [...] současnost této krajiny. Horu, která zde vznikla a přetrvávala

³⁸ Lukáš GAVLOVSKÝ, „Hora-sopka“, *Výtvarná výchova*, roč. 37, 1997, č. 1, nestr. příloha.

milióny let, může dnes člověk během krátké doby
rozemlít na pudr. Takový osud potkává Tlustec,
který ční nad krajem uprostřed Lužických hor
a který mi po tři dny stál modelem.³⁹

Ve zjitřené atmosféře sporu,⁴⁰ který byl pokrýván i hlavními médii a přitáhl pozornost široké veřejnosti, se Gavlovského realizace stala jasným a konkrétním politickým výrokem, a lze ji přiřadit k těm dílům environmentálně orientovaného umění, jež jsou především kritickým a varovným komentářem vybrané problematiky.

V projektu *On, ona, krajina* pak Gavlovský zdůrazňuje víc než zmíněné symbolické odkazy svou tehdejší potřebu udělat něco závažnějšího, trvalejšího, a také význam samotné výsadby stromů, oživení jednotvárné krajiny rekultivovaných polí; pozornost obrací i k místním obyvatelům.

Ve starých katastrálních mapách nacházím pomalu zapomenuté místní názvy – Nad Březím, Na dolíkách, U Koruskovic kříže. I název U tří dubů, zanesený v soudobé turistické mapě, je už dnes jen legendou. Mluvil jsem rovněž s několika starousedlíky, kteří si ještě dobře pamatují zdejší krajinu plnou zákoutí ještě před kolektivizací. Je šance, že toto nové místo uprostřed polí dostane časem od vesničanů též svoje jméno. Až k němu lidé získají osobní vztah, začnou mu třeba i bez ohledu na moji vlastní legendu nějak sami říkat.⁴¹

Gavlovský zde reaguje na důsledky násilné kolektivizace realizované komunistickým režimem, která přinesla problémy nejen právní a morální, ale negativně ovlivnila i ekosystémy a vztah obyvatel ke krajině.

³⁹ *Ibid.*a

⁴⁰ V roce 1995 proběhla řada protestů včetně červenové řetězové hladovky.

⁴¹ PAVLÍČKOVÁ, *Umělecké dílo*, s. 109.

K ohlasům na své projekty Gavlovský poznamenává: „Píšu, že jsem mladý český landartista.“⁴² I když tvrdí, že o land artu mnoho nevěděl,⁴³ je to přiléhavá charakteristika, a oba popsané krajinné projekty jsou srovnatelné s řadou děl řazených pod tuto tendenci. Gavlovského lze považovat za pozdního zástupce klasických landartových forem v českém umění. Zároveň zde však můžeme vnímat i přesah k žánru „umění ve veřejném zájmu“. Hříškovský koncept nese rysy rekultivačního projektu, srovnat bychom ho mohli například s podniky Harriet Feigenbaum, s níž by si Gavlovský mohl pohovořit i o zkušenosti s úhynem celé stromové výsadby.⁴⁴ Formálními prostředky (kámen, strom) nebo snahou zapojit místní pak hříškovský projekt trochu připomíná také Beuysových *7000 dubů*. Kurátoři pražského Sorosova centra současného umění pak hříškovský projekt zařadili a jeho autora uvedli do kontextu soudobého publicartového proudu, označovaného také termínem New Genre Public Art, který se profiluje aktivní společenskou zodpovědností, komunitní praxí či otevřenými modely spolupráce. Gavlovského projekt tak lze spojit i s kategorií soudobého zeleného aktivistického umění, které jsme si přiblížili v předcházejícím oddíle, a umístit vedle projektů *Vltava–Labe* či *Voda a život*. Oproti „profesionálům“ Harrisonovým, pracujícím s již rozvinutým a do jisté míry standardizovaným rejstříkem strategií, je Gavlovského projekt ovšem skromnější, intuitivnější, environmentální ideje jsou zde více zastřeny. Což je dáno širším rejstříkem příčin, některé můžeme hledat v kontextu domácí umělecké scény.

Situace životního prostředí v Československu byla podobna stavu na Západě v tom smyslu, že i zde se v sedmdesátých letech stávaly problémy nepřehlédnutelnými. Trvale se pak prohlubovaly a činily z této země jednoho z ekologicky nejzdevastovanějších příslušníků východního bloku.⁴⁵ Environmentální vědomí domácí veřejnosti se však rozvíjelo pomaleji než v zahraničí, což bylo dáno informační bariérou a zlehčováním problematiky režimem, který zcela upřednostňoval uspokojování materiálních potřeb. Rozvíjející se environmentální iniciativy systém potlačoval, anebo se je snažil inkorporovat a učinit nástrojem svých zájmů. Široké environmentální povědomí se tak začalo rodit až v druhé polovině osmdesátých let jako efekt přímých dopadů

⁴² GAVLOVSKÝ, „O mně“.

⁴³ Sdělení Lukáše Gavlovského, 18. 12. 2015.

⁴⁴ *Serpentine Vineyard* (1982), *Black Walnut Forest* (1983), *8000 Pines* (1983), *Willow Rings* (1985).

⁴⁵ Miroslav VANĚK, *Nedalo se tady dýchat. Ekologie v českých zemích v letech 1968–1989*, Praha: Maxdorf 1996.

dlouhodobě neřešených problémů na život obyvatel, pronikání informací i o katastrofách, jako byla černobylská, která názorně ukázala rozměr režimní kamufláže. S blížícím se koncem desetiletí se tak z problematiky životního prostředí stalo i opoziční politikum a nespokojenost s ekologickou situací se ve zlomovém roce 1989 stala i impulsem k otevřeným protirežimním vystoupením.⁴⁶ Nicméně přes tento tlak režimu byla environmentální oblast jednou z mála, kde po nástupu tzv. normalizace zůstal určitý prostor pro občanskou aktivitu. Na rozdíl od environmentalistů na Západě však nemohly jejich české protějšky jakkoliv ovlivňovat rozhodování v politické a řídicí sféře, ani rozvíjet diskusi o tématech „velké ekologie“, tedy komplexnějších a zásadních problémech. Věnovali se proto „drobné práci“ a „zachraňovali jednotlivé rostlinné exempláře, evidovali mravenišť, chránili na silnicích migrace obojživelníků“.⁴⁷

Tento vývoj se v nové politické a společenské situaci devadesátých let podařilo částečně zvrátit, takže o deset let později mohlo být konstatováno v řadě oblastí radikální zlepšení. V prvních letech dekády byly přijaty podstatné zákony, vzniklo Ministerstvo životního prostředí, Česká inspekce životního prostředí, byla vymezena zodpovědnost podniků. Pozitivní vliv na zlepšení stavu životního prostředí měl i hospodářský propad spojený s transformací, který vedl k útlumu oborů jako těžba surovin, energetika nebo hutnictví.⁴⁸ Tento proces a také úsilí environmentalistických aktivistů se především v počátku devadesátých let těšilo širší podpoře veřejnosti. Nicméně po prvotním entuziasmu se ukázalo, že participace občanů na environmentálním hnutí bude ve srovnání se západní Evropou nižší. Přesto se zformovala řada nevládních organizací a občanských iniciativ. Sdružením jako Hnutí Duha, Děti Země nebo Greenpeace se pak podařilo překonat údobí politické marginalizace za vlády Václava Klause. Se změnou vládní garnitury i vlivem procesu vstupu do Evropské unie došlo k jejich opětovné legitimizaci v očích místní politické elity. Tyto organizace se zároveň po radikálnějších začátcích profesionalizovaly, přičemž se rozvíjely především ve směru aktivismu, který má vysoké advokační, ale nízké mobilizační kapacity.⁴⁹

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Miroslav VANĚK, „Ekologie a ekologické hnutí“, in: Petr BLAŽEK, *Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968–1989*, Praha: Dokořán 2005, s. 86.

⁴⁸ Bedřich MOLDAN, *(Ne)udržitelný rozvoj. Ekologie – hrozba i naděje*, Praha: Karolinum 2001.

⁴⁹ Ondřej CÍSAŘ, *Politický aktivismus v České republice*, Brno: Centrum pro studium demokracie 2008.

Hledáme-li v českém umění před rokem 1989 přímější reakce na environmentální problematiku, nabízí se opět prostor land artových projevů. Zde můžeme zmínit Jana Steklíka a Miloslava Sonnyho Halase a jejich „ošetřování“ stromů a dalších přírodních jevů nebo Milana Maura dotýkajícího se odumřelých kmenů v Krušných horách.⁵⁰ Byla to drobná akční gesta, formou dobře zapadající do tvorby svých autorů, svým otevřeným environmentálním sdělením však i v ní ojedinělá. Minimálně v rovině přímějších odkazů se tak zdají být čeští umělci environmentální problematikou a hnutím zaujati méně než jejich protějšky na Západě. Příčinu můžeme přirozeně vidět ve značně odlišném politickém i uměleckém klimatu. Jak již zaznělo, informace i projevy starosti o životní prostředí byly systémem limitovány, a pomineme-li prorežimní produkci, angažovaná tvorba byla prakticky vyloučena. Důvody však můžeme hledat i hlouběji uvnitř samé umělecké scény, kde si v roli opozice vůči těmto tlakům udržovaly dominantní úlohu modernistické estetické kategorie. Nezanedbatelnou úlohu tak hrál názor, že angažované čtení děl umenšuje jejich obecnou uměleckou kvalitu a že umění by mělo být separováno od každodenní reality. Slovy Jindřicha Chalupického, umělec nemůže pomoci politikům a naopak, protože údělem politika je tento svět, zatímco „umělec chápe něco, co politickému myšlení zcela uniká“.⁵¹

Vývoji umělecké angažovanosti po roce 1989 byla již věnována zevrubnější pozornost. Jak konstatuje ve zkratce Pavlína Morganová,

k rehabilitaci angažovaných postojů v umění
nedošlo hned po revoluci, jak bychom očekávali,
ale až na konci devadesátých let. První polovina
devadesátých let je ve znamení bláhové představy,
že se umění nemusí angažovat ve společenských
otázkách [...] ⁵²

⁵⁰ Např. Jan Steklík, *Ošetřování jezera* (1971), Miloslav Sonny Halas, *Ošetřování lesa* (1976), akce Milana Maura datovaná 9. 4. 1983.

⁵¹ Jindřich CHALUPECKÝ, „Umění a transcendence“, in: Jiří ŠEVČÍK (ed.), *České umění 1938–1989*, Praha: Academia 2001, s. 385.

⁵² Pavlína MORGANOVÁ, „České umění v období transformace“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 9, s. 61.

Začátek návratu k nim značí až zmiňovaný projekt Sorosova centra „Umělecké dílo ve veřejném prostoru“ z let 1997–1998, či výstava *Snížený rozpočet* (1997), kurátorsky vedená manželi Ševčíkovými. Tento postoj k angažovanosti během devadesátých let můžeme považovat za ovlivněný jak zkušeností a idejemi předchozích dekád, tak soudobou politicko-spoločenskou a ekonomickou situací.⁵³ To vysvětluje, proč ani v tomto období umělci svůj zájem o problematiku životního prostředí příliš neproklamují. Příkladem z nevelkého počtu výjimek jsou pak dva popsání Gavlovského projekty. Jejich vlastní vznik byl, jak již přiblíženo, ovlivněn osobnostními akcenty autora či otevřeně environmentálně angažovaným zadáním účastníkům symposia Lemberk. Projekt *On, ona, krajina* se přirozeně dostal také do zorného centra kurátorů Sorosova centra, kteří vyhledávali sociálně a politicky aktivní projekty, a byl jím financován. Můžeme přitom zmínit, jakým způsobem představil ředitel centra Ludvík Hlaváček v jednom dobovém článku svůj pohled na novou tendenci New Genre Public Art. Vypomáhá si metaforou o dvou vlacích: v jednom sedí většina českých umělců trvajících na estetické autonomii, ve druhém zbytek společnosti.

Přesto i v tomto vlaku, mezi lidmi, kteří jsou zaneprázdnění svými starostmi, je svobodná tvorba možná. Příkladem umělce tvořícího v nesprávném vlaku může být L. Gavlovský se svým projektem *On, ona a krajina* ve vsi Hříškov.⁵⁴

Ten v tomto ohledu pak také představuje jeden ze stupňů na cestě českého umění k environmentálnímu angažmá.

⁵³ Viděli jsme, že aktivistické projekty tohoto druhu byly do značné míry svázány s grantovou infrastrukturou, která u nás neexistovala.

⁵⁴ Ludvík HLAVÁČEK, „Pokus o české veřejné umění“, *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 2.

3. *E-area*. Harmonizace s přírodou

Od roku 1997 se v Praze konaly pod názvem *Forum 2000* a záštitou Václava Havla pravidelné mezinárodní konference. S organizátory se přátelil intermediální umělec Federico Díaz, a právě on se začal zabývat myšlenkou vytvořit pro intelektuální setkání tohoto druhu ve městě stabilní prostor a rozvíjet tuto komunikaci kontinuálněji.⁵⁵ Základem se měl stát architektonický komplex, sídlo instituce, kterou autoři připodobňovali k univerzitě či výukovému centru.⁵⁶ Díaz kolem sebe postupně vytvořil síť spolupracovníků, a s nimi během tří let intenzivní práce (1998–2000) připravil projekt k realizaci. V jejím průběhu se plány postupně proměňovaly a do popředí vystupovaly i další, pro sledované téma zajímavé vrstvy.

Mezi Díazovy spolupracovníky patřili architekti, kteří dle sdílených intencí připravovali návrh stavby. Ta se měla nacházet v Praze na Letné a její podoba prošla třemi fázemi; obecně se v rámci tohoto procesu stávala stále více biomorfní, technologickou a environmentálně šetrnou.⁵⁷ Na počátku získala budova podobu krychle, do níž se zavrtávají dva trychtýře – „černé díry“. Ve druhé etapě ji překryla celoskleněná kopule ve tvaru čočky, zároveň se více než z poloviny nořila do země. Pod kopulí se nacházel centrální prostor určený pro konference, sympozia a umělecké akce. Okolo něj pak byly navrženy dílny, laboratoře a kulové holofonní jednotky, které jsou nejosobitějším příspěvkem samotného Díaze, v jehož tvorbě se tyto novomediální nástroje objevují již dříve.⁵⁸ Jedná se v podstatě o jakési zesilovače smyslů, které prohlubují vjem prostřednictvím prostorového zvuku a obrazu řízeného počítačem a mohou virtuálně simulovat různé reality. V poslední fázi architektonických úvah se pak staly dominantou celé stavby a architektura nabyla ryze organických tvarů. Tvarová i funkční inspirace ve sféře vesmíru a přírody je však charakteristická pro všechny fáze. Opakovaně

⁵⁵ Sdělení Federica Díaze, 17. 12. 2015.

⁵⁶ Michal MAŠEK, „E-area. Trojrozměrný sen“, *Koktejl*, č. 6, 2000, http://www.czech-press.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=449:e-area-trojrozmrny-sen-sp-777340175&catid=1596:2000-06&Itemid=148 (cit. 22. 6. 2015). Proti klasickým univerzitním institucím se Díaz ovšem vymezoval. Domníval se, že si monopolizují vědění, a kladl důraz na otevřenou diskusi a síťové myšlení. Toto uvažování se pak dále prohloubilo v projektu *E-forum* (1998–2001) a konceptu *Introsféra*.

⁵⁷ Kamil NÁBĚLEK, „E area“, in: Federico DÍAZ, *Resonance*, Praha: Galerie Zdeněk Sklenář 2008, s. 324–325.

⁵⁸ *Dehibernace I, II* (1993–1994), *Spin* (1995), 7 (1998–2002).

se zde objevuje motiv převzatý z matematické konstrukce černé díry, půdorys druhé varianty může připomenout tvar rostlinného stonku, žebrovní klenby zas kopíruje uspořádání semínek květu slunečnice.⁵⁹ Stavba pracovala s mnoha technologickými inovacemi a byla plánována jako energeticky nezávislá díky solárním systémům, zatímco stabilní klima mělo být zajištěno konstrukcí dvojité kopule.

Projekt byl konzultován s vědci, jako byl Zdeněk Neubauer; v záznamu rozhovoru s ním můžeme sledovat důraz na jiné cesty poznání než přísně empirické, hlubší prožitek a neobvyklé zkušenosti.⁶⁰ Prominentním interpretem se však stal umělecký historik a kurátor Jiří Zemánek, který projekt přiblížil v řadě textů.⁶¹ Jeho výklady jsou pro nás zvláště zajímavé, protože primární význam instituce spatřoval v environmentální sféře, jejímž posláním „je stimulovat tvořivý potenciál lidí této Země k řešení otázek a vážných environmentálních problémů, které se zintenzivňují v procesu globalizace světa na sklonku tohoto tisíciletí“.⁶² Řešení této ekologické krize Zemánek vidí především ve vnitřní transformaci člověka, která má mít povahu „pěstování autentické osobní duchovní zkušenosti“, jedině s její pomocí „můžeme totiž vytvořit životné a smysluplné hodnotové koncepty“.⁶³ Tyto procesy mají směřovat k „zakotvení našeho života v kosmu“, který se ukazuje „být živým a tvořivým organismem“.⁶⁴ V tomto kontextu Zemánek odkazuje k holistickým a spirituálním interpretacím řady eko-filosofů⁶⁵ a sám se názorově přiřazuje k takto orientovanému proudu environmentálního myšlení a hnutí. Celý plánovaný objekt se pak v jeho pojetí stává jakýmsi výukovým a iniciačním centrem tohoto typu vidění a prožívání, „znovuobjevení vědomí živé Země“.⁶⁶ Důležitým nástrojem tohoto snažení jsou holofonní prostory, ve kterých mají být modelovány galaktické děje, globální, či na druhé straně mikrobiologické nebo neuro-psychologické procesy, vizualizovány transpersonální zážitky a vize, fyzikální teorie, ale také sociální komunikační fenomény. Dle Zemánka lze tak návštěvníkovi „navodit situace vstoupení

⁵⁹ MAŠEK, „E-area“. Tato tendence vyvrcholila v projektu *Empact* (1999–2000), kde autor maximalizuje své úvahy o architektuře, která přijímá charakteristiky živé hmoty.

⁶⁰ DÍAZ, *Resonance*.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, s. 314.

⁶³ *Ibid.*, s. 316.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 315.

⁶⁵ James Lovelock, Rupert Sheldrake, David Abram a další.

⁶⁶ DÍAZ, *Resonance*, s. 319.

do rozličných systémových úrovní našeho lidského života, života přírody, Země, vesmíru; evokovat modelové prožitky pochopení složité samoregulace a fungování těchto [...] jiných dimenzí“. Tyto aktivity měly být doplněny dalšími programy, například meditacemi, uměleckou tvorbou, geomancí či rituály, a výsledek se měl projevit ve „znovusjednocení s přírodou a kosmem“⁶⁷ a výstupech vědeckých a občansko-aktivistických projektů.

Díaz tuto interpretaci respektoval, protože jí byl názorově blízko. Už během svých studií na Akademii byl výrazně ovlivněn svým učitelem Karlem Malichem a jeho viděním, opírajícím se o vztah k přírodě, intenzivní smyslové prožitky, interpretaci světa a kosmu jako všeprostupujících toků energií, představu vzájemných reakcí člověka a univerza, ústící v domnělé ohledávání skryté prapodstaty a jednotící struktury světa. Sám Díaz v druhé půli devadesátých let vycházel z představy vesmírného energetického informačního pole, z kterého člověk čerpá podněty. Jeho soudobá díla pak měla tyto síly zviditelňovat a zároveň na ně diváka co nejpříměji napojit.⁶⁸ Nicméně podobně jako Malich vnímal Díaz tyto rámce především emočně a intuitivně, jejich teoretizaci se spíše bránil, a eko-filosofie u něj nehrála klíčovou roli. I díky tomu se mu dle jeho tvrzení začaly časem Zemánkovy interpretace jevit jako příliš vymezující, zužující potenciální diskursivní prostor projektu, který se od nich v závěrečné fázi začal odpoutávat.⁶⁹

Koncept ale obsahoval i další kritické momenty. Jeden z nich se týkal ekologičnosti projektu, Díaz v pozdějším rozhovoru uvádí, že „ve svém základu si projekt velice protiřčil. Takové monstrum nemůže být ekologické.“⁷⁰ Jiné nebezpečí spočívalo v osudu projektu v rukou investora, v nichž se snadno mohl proměnit ze vzletnými idejemi neseného experimentu ve svého druhu pouťovou atrakci. Se zamýšlenou funkcí ohniska globální komunikace pak souvisela další výhrada: „Ale my jsme si čím dál více uvědomovali, že je lepší postavit něco menšího, co je na více místech a dá se dobře propojit, než megalomanský Titanic, kde se sejdou tisíce lidí a zase se vlastně nesejdou.“⁷¹ Navíc se tento diskursivní prostor začínal Díazovi a jeho týmu jevit příliš snobský a jeho dopad

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Lenka LINDAUROVÁ, „Umění jako součást informačního a energetického pole“, *Umělec*, 1997, č. 4, s. 5.

⁶⁹ Sdělení Federica Díaze, 17. 12. 2015.

⁷⁰ DÍAZ, *Resonance*, s. 328.

⁷¹ Janek RŮŽIČKA, „E-Díaz. Tekutý vizionář“, *Redhot*, 2001, č. 39, s. 26–31.

omezený. Tyto pochyby začaly rozleptávat přesvědčení o správnosti nastoupeného směru. Symbolickou tečkou za projektem byla ztráta většiny projektových dat na podzim 2001.⁷² Umělec se pak posunul blíže ke klasičtějšímu uměleckému jazyku, protože ten pro něj má „mnohem větší sílu a energii potřebnou k boji proti průměru než politika“.⁷³

Projekt má více environmentálně zajímavých fazet,⁷⁴ zde se zaměříme na jednu, a to plánované edukační působení centra a jeho celkové ideové zarámování, přiblížené především texty Jiřího Zemánka. Přestože je návrh dosti specifický, můžeme v tomto konceptu identifikovat vazbu na jednu ze starších tradic českého umění, kterou v předchozích dvou dekadách vedle Malicha prezentovalo například dílo Miloše Šejna, produkce Milana Maura z osmdesátých let⁷⁵ nebo některé akce Milana Knížíáka.⁷⁶ To, co s nimi Díazův projekt sdílí, je strategie obrácení se k nitru člověka a citům, které ho pojí s přírodou, provázená ambicí artikulovat prostřednictvím umění tento vztah v nové kvalitě.⁷⁷

K tematizacím tohoto druhu vzhledem k jejich subjektivní struktuře častěji přilnuly kosmologické interpretace, kdy je příroda vnímána nejen jako sféra určitých jevů, či snad jako místo, ale také jako určitý univerzální princip, duchovní struktura, jejíž součástí je i člověk. To platí pro Šejna, který chápal své aktivity jako určitý obousměrný dialog mezi sebou samým a tím, co ho obklopuje,⁷⁸ i pro Maura uvažujícího o univerzálnějším řádu přírody. Pro ilustraci zde můžeme zmínit formulace dobového textu *Návraty*

⁷² DÍAZ, *Resonance*.

⁷³ Klára KUBÍČKOVÁ, „Federico Díaz vystavuje manuál pro život po apokalypse“, *iDNES*, 5. září 2009, http://kultura.zpravy.idnes.cz/federico-diaz-vystavuje-manual-pro-zivot-po-apokalypse-pj1-/vytvarne-umeni.aspx?c=A090905_121945_vytvarneum_ob (cit. 15. 6. 2017).

⁷⁴ Architektonický koncept lze uvést do souvislosti dobového zeleného stavitelství.

⁷⁵ Výstižná je poznámka k akci *Hladina řeky* (od 1. 10. 1984): „Po dlouhé době zase chodím k řece, u které jsem prožil dětství. Vždy na stejném místě do ní ponořím tvrzený papír tak, že jeho spodní hranu opřu o dno. Pak na něm čárkou označím výšku hladiny. V této činnosti chci pokračovat tak dlouho, dokud neobnovím s řekou bývalý vztah.“ Portfolio Milana Maura, viděno 21. 1. 2009.

⁷⁶ Nejvýrazněji v akci *Přátelství se stromem* (1977, 1980).

⁷⁷ Podobné tendence bychom našli i v díle řady zahraničních autorů, např. Hamishe Fultona, Chrise Druryho nebo Nílse Uda.

⁷⁸ Proto ho také v rámci popsané spolupráce s manželi Harrisonovými hluboce oslovil jejich výrok „musíme počkat, aby nám řeka sama řekla, co je třeba dělat“ (Sdělení Miloše Šejna, 15. 12. 2012). Samotní Harrisonovi dle vlastní interpretace nevedli rozhovory jen s obyvateli cílových lokalit, ale jistým způsobem i se samotnými přírodními jevy, přičemž celý vesmír chápou jako „obrovskou konverzaci, která se odehrává simultánně prostřednictvím biliónů hlasů a miliard jazyků, kterým bychom většinou nerozuměli, i kdybychom měli představu o jejich existenci“. Helen Mayer HARRISON – Newton HARRISON, „Shifting Positions toward the Earth. Art and Environmental Awareness“, in: Judy MALLOY (ed.), *Woman, Art and Technology*, Cambridge, MA: MIT Press 2003, s. 161.

k přírodě kritika a uměleckého historika Františka Šmejkal. ⁷⁹ K soudobým landartovým realizacím zde uvádí, že jsou „návratem k přírodě, k této Velké Matce“, a máme zde před sebou „pokus o základní změnu životního řádu, snahu o novou integraci člověka s přírodním koloběhem a kosmickým děním, o synchronizaci našeho osobního rytmu s přírodními biorytmy, o znovunalezení porušené rovnováhy mezi lidským a přírodním organismem.“⁸⁰

Zároveň nejsou umělecké projekty těchto autorů díky své přírodní orientaci vzdáleny oblasti environmentálních zájmů. To pociťuje i sám Šmejkal, když v jiné pasáži citovaného textu k rozvoji land artu poznamenává, že „není jisté náhodou, že k němu dochází v době, kdy vzniká ekologické hnutí. Stejně jako ekologové, pochopili velmi záhy i někteří umělci, že nekontrolovaně aplikované vědecké poznatky ničí přirozený svět [...]. Postmoderní umělci ovšem reagovali na toto [...] ohrožení jinak než ekologové, ale zato neméně naléhavě: jednak návratem k vlastnímu tělu“⁸¹ a dále také příklonem k přírodě a již zmíněnou snahou o jejich vnitřní integraci. Šmejkal tedy vidí mezi snahami umělců a environmentalistů obecnější souvislost v motivaci, zároveň však odlišnost ve způsobu konkrétní reakce. Cesty výše uvedených umělců a některých představitelů environmentálního hnutí si však nemusí být až tak vzdáleny. Orientace na city člověka k přírodě, která je spojena s kosmologickými výklady, je vlastní i emocionálně založeným proudům environmentalismu, jako je hlubinná ekologie. Ta odmítá karteziánskou racionalitu, a příčinu ekologické krize spatřuje především v narušení rudimentárních duchovních vazeb mezi člověkem a přírodou. Podstatu nápravy věcí pak vidí v mentálním návratu kamsi do prvotní jednoty všeho živého.⁸² Tento proud patřil v osmdesátých letech na Západě k dominantním směrům environmentálního hnutí, uvedení čeští autoři však s ním v užším kontaktu nebyli. Měli jen velmi obecné povědomí o ekologické krizi a ve svých kosmologických úvahách vycházeli z jiných zdrojů. V případě Šmejkala byla inspirací především

⁷⁹ František ŠMEJKAL, „Návraty k přírodě“, *Výtvarná kultura*, roč. 14, 1990, č. 3, s. 16. Autor text napsal na počátku osmdesátých let, za aktuální ho však považoval i o dekádu později.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Bohuslav BINKA, *Analýza hlubinné ekologie*, Brno: Masarykova univerzita 2008.

hlubinná psychologie a archetypová teorie Carla G. Junga,⁸³ zatímco umělci k problematice přistupovali spíše intuitivně, aniž bychom mohli identifikovat komplexnější zdroj informací.⁸⁴

Zmíněný umělecký žánr a emocionálně laděné proudy environmentalismu se tak výrazně prolínají až v úvahách Jiřího Zemánka. Ten se dle vlastního tvrzení zajímal o přírodu od dětství a tato orientace se pak promítala i do jeho profesního působení. V osmdesátých letech, kdy pracoval v několika východočeských galeriích, se tak věnoval umělcům, kteří měli blízký vztah k přírodě, romantikům, ze soudobých poutali jeho pozornost umělci ovlivnění land artem. K environmentální problematice se pak jeho pozornost obrací v devadesátých letech pod vlivem četby knihy Ala Gorea *Země na misce vah* a přípravy environmentálně laděného tematického čísla časopisu *Ateliér*, které vyšlo v lednu 1996.⁸⁵ Uvedl je esejí „Aktuální moralita na téma umění a ekologie“, kde příčinu environmentálních problémů spatřuje v „oddělení člověka od přírody“. Tuto interpretaci pak následuje nástin dějin umělecké reakce na tento neblahý vývoj, jejíž počátky vidí u romantiků, Henriho Davida Thoreaua nebo Johna Ruskina. Pokračováním této linie jsou pro Zemánka i američtí land artisté, další historický posun představují projekty Harrisonových. V českém prostředí pak sleduje obdobnou historickou osu. Od Caspara Davida Friedricha a Karla Hynka Máchy se dostává k českým land artistům a posléze věnuje zvýšenou pozornost Václavu Ciglerovi, Miloši Šejnovi, Karlu Malichovi či Federicu Díazovi. Zatímco první z nich utopickými projekty reagoval na hrozbu přelidnění planety, u následujících Zemánek zdůrazňuje zkušenost, že „mezi člověkem a světem není propast oddělení, že mají společnou bázi, jakési společně sdílené pole významu“,⁸⁶ vědomí jednoty člověka a jeho mysli s přírodou. Poznání závažnosti ekologické krize a hlubinná forma její interpretace se později promítly do několika Zemánkem připravených výstav, více či méně zřetelně postavených na trojúhelníku umění – spiritualita – příroda/environmentální problematika.⁸⁷ Duchovně orientovaná eko-filosofie se nakonec stala i těžištěm jeho zájmů.

⁸³ František ŠMEJKAL – Jana ŠMEJKALOVÁ, *České imaginativní umění* (kat. výst.), Praha: Galerie Rudolfinum 1996.

⁸⁴ Sdělení Miloše Šejna, 15. 12. 2012; sdělení Milana Maura, 21. 1. 2009.

⁸⁵ AL GORE, *Earth in the Balance. Ecology and the Human Spirit*, Boston: Houghton Mifflin 1992; čes. překl. *Země na misce vah*, Praha: Argo 2000; *Ateliér*, roč. 9, 1996, č. 2.

⁸⁶ Jiří ZEMÁNEK, „Aktuální moralita na téma umění a ekologie“, *Ateliér*, roč. 9, 1996, č. 2, s. 4.

⁸⁷ *Divočina – příroda, duše, jazyk*, kurátor Jiří Zemánek, Klenová: Galerie Klatovy/Klenová 2002; *Od země přes kopec do nebe. O chůzi, poutnictví a posvátné krajině*, kurátor Jiří Zemánek, Litoměřice: Severočeská galerie výtvarného umění 2005.

Projekt *E-area* tak ideově navazuje na tuto linii českého umění. Díazovy holofonní prostory jsou další uměleckou strategií, jejímž prostřednictvím má být rozvíjeno empatictější a smyslově i duchovně hlubší setkávání člověka a přírody. Zemánkovy interpretace přirozeně navazují na myšlenkové rámce, které tyto snahy historicky doprovázely. Tradici se projekt *E-area* naopak vymyká svou megalomanií a Díazovým technooptimismem, který představuje samostatnou kapitolu tohoto projektu a vedl k nahrazení skutečné přírody její virtuální vizí. *E-area* se také mnohem zřetelněji vztahuje k problematice životního prostředí a vybraným konceptům environmentálního hnutí, což je dáno dobovým posunem a účastí Jiřího Zemánka. Všimnout si také můžeme výrazně edukačního naladění projektu, které však není v tomto kontextu zcela ojedinělé. Již akce *Přátelství se stromem* Milana Knížáka je doprovázena souborem kaprowovských instrukcí, jak tento kontakt rozvíjet, zatímco Miloš Šejn v polovině devadesátých let založil ve spolupráci s tanečníkem Frankem van de Venem dílnu Bohemiae Rosa. Jejím cílem je vytvoření „platformy pro prohloubení a intenzifikaci naší znalosti těla a krajiny – výzkum nových vztahů mezi nimi a rozvinutí vzdělávacího modelu pro předávání tohoto typu zkušenosti“.⁸⁸ Prostředkem tohoto prohlubování jsou pak různá „cvičení“ v krajině, která kladou důraz na bezprostřední, autentický smyslový prožitek a jsou inspirována Šejnovou uměleckou praxí a dědictvím tance butó. Dodejme, že i když se Šejn k environmentální problematice přímo nehlásí, jeho model je, při všech možných výhradách, pro většinu environmentalistů pravděpodobně přijatelnější než Díazovy a Zemánkovy technicistní vize.⁸⁹ Přesto můžeme Díazův projekt považovat za jeden z nejzajímavějších projevů sledovaného holisticky a duchovně orientovaného zelenajícího se proudu českého umění.

⁸⁸ Miloš ŠEJN, *Bohemiae Rosa Project*, 2008, <http://bohemiaerosa.org/brosa/overview.htm> (cit. 15. 2. 2014).

⁸⁹ I dnes je jedním z témat české environmentální výchovy rozvoj „environmentální senzitivity“, tedy empatického citového vztahu k přírodě a místu. K prohlubování této vazby k přírodě ekopedagogové využívají i metody, které označují jako „land art“ a které jsou částečně inspirovány tímto uměleckým proudem. Viz Tereza HEJTMÁNKOVÁ – Michaela HŮRKOVÁ – Alžběta TROJANOVÁ, *Do krajiny za land-artem*, Rýchorý: Středisko ekologické výchovy a etiky, 2013.

Závěr

Představili jsme čtyři projekty z transformačního období, spjaté s českým a moravským regionem, blízké si velkými ambicemi a sdílející starost o planetu Zemi – zároveň však svébytné, modelované odlišnými uměleckými názory a pohledy na environmentální problematiku, inspirované rozličnými tradicemi.

Koncepty Harrisonových a Thomase Büsche můžeme chápat jako přeliv uměleckého dění na západ od našich hranic, jako skutečné umělecké importy vyrůstající z myšlenek a energie tamního zeleného aktivismu. To se projevuje v jejich úzké vazbě na cíle environmentálního hnutí, odhaleně angažovaném konceptu, produkci počítající s širokou participací příslušníků mnoha oborů a funkčním dotačním systémem. S těmito přístupy můžeme srovnat projekt Lukáše Gavlovského, který je skromnější, ve svém pojetí tradičnější, traktovaný širším rejstříkem zájmů a obsahů než jen environmentálním, přičemž jeho referenčním bodem je vedle osobnosti samého autora především domácí umělecký a společenský kontext. Ten ovlivnil i vizi Federica Díaze, v níž se lokálně etablovaná umělecká tradice holistických a spirituálních interpretací přírody a světa mísí s podobně laděnými idejemi environmentalismu, které zprostředkoval Jiří Zemánek, a umělcovým technooptimismem.

Tyto čtyři projekty nedovolují činit kategorické souhrnné závěry o povaze lokálního setkávání umění a environmentální problematiky sledované doby. Můžeme však uvést, že jejich charakteristiky nejsou v rozporu s již známými rysy českého umění devadesátých let. Především s poznáním, že soudobé ideje sociální a politické aktivace umění u nás – oproti zahraničí – rezonovaly málo, a pozvolna se začaly na umělecké scéně uplatňovat až v druhé polovině dekády. Tento fakt vysvětluje značně výjimečnou pozici projektů iniciovaných zahraničními umělci, zatímco koncepty Gavlovského a Díaze lze interpretovat jako zelenou fazetu postupně se vynořující angažovanosti domácích umělců.

Můžeme si také povšimnout uplatněných přístupů k problematice životního prostředí. Zvláště na počátku devadesátých let na environmentální stejně jako umělecké scéně silně rezonoval důraz na hluboký autentický prožitek a holisticky či duchovně akcentované interpretace. Teprve Jiří Zemánek se však stal v druhé polovině dekády tím, kdo se pokusil poučeněji reflektovat takto laděné proudy environmentalismu a vytvořit jistý most mezi nimi a umělekohistorickým a uměleckým diskursem. V centru této snahy

se ocitl i Dízův projekt, zatímco Gavlovského realizace se ubírají spíše ve směru praktičtějšího aktivismu, jakému se věnovali i Harrisonovi či Bůsch s Kabilkou.⁹⁰ Dodejme, že kritické a aktivistické přístupy směrem k současnosti dále nabývaly na důležitosti, zatímco kosmologické výklady na významu spíše ztrácely. Nikoli však podnětnost samotného autentického a empatického setkávání s přírodou.

Žádný ze čtyř popsaných záměrů nebyl plně realizován, většina ustrnula ve fázi koncepčních a organizačních příprav. Účastníci, s nimiž jsem hovořil,⁹¹ je však přesto hodnotí pozitivně jako důležitou formativní zkušenost – Gavlovský přímo jako zlomový bod, který ovlivnil celou jeho další profesní kariéru. Zároveň se však tento autor a stejně tak Díz environmentální problematice v této úrovni již dále nevěnovali. Pomyslně však na ně navázali další, a i po roce 2000 můžeme nalézt, byť opět spíše ojediněle, projekty s podobnými základními charakteristikami. Příkladem jsou aktivity sochaře Jana Ambrůze a členů sdružení Jiná krajina v okolí obce Šarovy na Zlínsku, kde umisťují sochařská díla a vysazují aleje. Přičemž hovoří o resuscitaci venkovské krajiny i vztahu obyvatel k ní. Podobnost s Gavlovského projektem v těchto aspektech je zřejmá, a dále zahrnuje i obdobné komplikace, které však tentokrát nespočívají v kvalitě výsadby, ale ve vztazích s místními lidmi. Jiným příkladem je na pomezí umělecké a edukační sféry realizovaný areál Brány Litovelského Pomoraví Centra ekologické výchovy Sluňákov nedaleko Olomouce. Jen díky vytrvalosti jeho ředitele se zde podařilo uskutečnit manýristicko-landartové vize Miloše Šejna či vybudovat pohádkově laděnou klauzuru – loď Františka Skály. Tyto objekty se mají stát prostředkem rozvoje empatického citu jedince k přírodě a mají tak podobný cíl jako Dízova *E-area*.⁹² Oba projekty se podobají také svou kontroverzností, spektakulárností i rozpočtem pohybujícím se v řádu mnoha miliónů korun. Lokace Brány Litovelského Pomoraví pak upomíná také na projekt Bůsche a Kabilky. A její úspěšná realizace také naznačuje, že ani komplikované projekty, které se mohou jevit utopickými, nemusí být neuskutečnitelné.

⁹⁰ Ke kosmologickým výkladům se ale hlásili i Harrisonovi či Jaroslav Kabilka.

⁹¹ Lukáš Gavlovský, Federico Diaz, Jaroslav Kabilka.

⁹² Ondřej NAVRÁTIL, „Příroda mezi uměním a environmentální výchovou“, *Kultura, umění a výchova*, 2016, č. 1, http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=10&clanek=135 (cit. 15. 6. 2017).