

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, PEDAGOGICKÁ FAKULTA

CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE, FACULTY OF EDUCATION

Vliv prostředí na uměleckou tvorbu

**Environmentální umění jako inspirace k výtvarně ekologickým
projektům s dětmi**

Autor: Mikuláš Vondra

Praha 1, Rybná 9, 110 00

5. ročník prezenčního studia

Výtvarná výchova pro druhý stupeň ZŠ, SŠ a ZUŠ

Vedoucí diplomové práce: Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, Csc

Konzultant: Doc. ak.mal. Jaroslav E. Dvořák

Dokončení DP: červen 2011

Děkuji Doc. PaedDr. Pavlu Šamšulovi, Csc za vedení diplomové práce, Doc. ak.mal. Jaroslavu E. Dvořákovi za konzultace praktické části diplomové práce, umělcům Václavu Bláhovi, Ivanu Kafkovi a Michalu Sedlákovvi za jejich čas a vstřícnost při rozhovorech a mým blízkým za nekonečnou trpělivost.

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracoval samostatně pod vedením Doc. PaedDr. Pavla Šamšuly, Csc. V práci jsem využil informačních zdrojů uvedených v seznamu literatury.

V Praze dne 10.6.2011

Anotace

Vondra, M. (2011). *Vliv prostředí na uměleckou tvorbu, environmentální umění jako inspirace k výtvarně ekologickým projektům s dětmi*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, 104 stran. (Přílohy mimo knižní vazbu – vlastní výtvarné práce v tomto složení: 13 maleb, 4 grafiky a 16 fotografií)

Diplomová práce se zabývá vlivem prostředí na uměleckou tvorbu v souvislosti s pojmem environment a environmentální umění. Analyzuje rozdílné výklady pojmu a kunsthistorická východiska environmentálního umění. Srovnává dvě rozdílné kultury – finskou a českou a jejich pojetí environmentálního umění, z čehož vyplývá problematičké uchopení tohoto pojmu v českém prostředí. Didaktická část práce prezentuje projekt podhorského centra volného času zaměřeného na ekologickou výchovu skrze výtvarné aktivity v přírodě.

Klíčová slova

Environment, environmentální umění, prostředí, site-specific art, land art, instalace, Finsko, mytologie, environmentální výchova

Abstrakt

Vondra, M. (2011). The influence of the environment on the art work, environmental art as an inspiration for the ecological and art projects with children, diploma work. Prague: Charles University, Faculty of education, art department, 104 pages. (Attachments out of the book binding – set of 12 paintings, 4 graphic lists and set of 16 photos)

This thesis is dealing with the matter of influence of environment on the art work. It is analyzing differences in the understanding of the environmental art term, and its historical bases. The thesis is comparing two different cultures – Finnish and Czech, concerning its way of using the term. The comparison shows the problematic issue of the Czech perception of the environmental art term. Didactic section presents a project of the mountain leisure time centre focused on the ecological education through the art activities in the nature.

Keywords

Environment, environmental art, landscape, site-specific art, land art, installation, Finland, mythology, environmental education

OBSAH

1. Úvod	8
1.1 Obsah a struktura.....	8
1.2. Výběr tématu.....	11
2. Environment	13
2.1 Interpretace pojmu environment/environmentální.....	13
2.2 Ekologické pojetí environmentu.....	14
2.3 Pojetí environmentu jako instalace.....	16
2.4 Inspirační zdroje a možná východiska environmentálního umění.....	19
2.4.1 Dadaismus – Duchamp a Schwitters.....	20
2.4.2 Futurismus, surrealismus, konstruktivismus.....	22
2.4.3 Arte povera.....	23
2.4.4 Instalace a happening, Allan Kaprow a jeho současníci.....	25
2.4.5. Hnutí Fluxus.....	28
2.4.6 Minimalisté.....	30
2.4.7 Konceptuální umění.....	32
2.4.8 Land art a site-specific art.....	33
3. Environmentální umění ve Finsku	39
3.1 Studijní pobyt ve finském Rovaniemi.....	39
3.2 Severská příroda jako zdroj inspirace a prostor k vyjádření.....	40
3.2.1 Runy – nedílná součást finské kultury.....	42
3.3 Environmental art.....	43
3.3.1. Fire art.....	45
3.3.2 Internet a environmental art.....	46
3.4 Umělecký spolek Oranki.....	49
3.5 Michael Marnin Jacobs.....	50
3.6 Timo Jokela.....	51
4. Environmentální umění v Česku	57
4.1 Specifika pojetí environmentálního umění v našem prostředí.....	57
4.2 Vliv prostředí na tvorbu českých umělců.....	68

4.3 Václav Bláha - život, inspirace, umělecká cesta.....	70
4.3.1 Výběr z díla.....	74
4.4 Ivan Kafka - život, inspirace, umělecká cesta.....	75
4.4.1 Výběr z díla.....	80
4.5 Michal Sedlák - život, inspirace, umělecká cesta.....	82
4.5.1 Výběr z díla.....	84
5 Pedagogické možnosti využití environmentálního umění.....	85
5.1 Využití environmentálního umění ve volnočasových aktivitách dětí.....	85
5.2 Důvody vzniku projektu podhorského centra ve vesnici Bobov u Malé Skály.....	86
5.3 Cíle projektu a jeho zaměření.....	87
5.4 Možnosti dlouhodobého fungování projektu v rámci geografické polohy a jeho potenciální rozvoj.....	88
5.5 Navázání projektu na stávající a nově vznikající regionální aktivity	89
5.6 Zaměření centra na environmentální a ekologickou výchovu skrze výtvarné projekty	91
5.6.1 Druhy výtvarných aktivit využitelných v centru.....	91
5.6.2 Nástin tématu výtvarné řady I.....	92
5.6.3 Nástin tématu výtvarné řady II.....	94
5.6.4 Další náměty pro výtvarné aktivity.....	94
5.7 Zadání a realizace výtvarných aktivit „Život na statku“	96
5.7.1 Vyhodnocení.....	97
5.7.2 Ukázky dětských prací.....	100
6. Vlastní výtvarná tvorba.....	104
7. Závěr.....	105
8. Použitá literatura.....	107
9. Příloha 1: Kompletní znění rozhovorů (Bláha, V., Kafka, I., Sedlák, M.....	111

1. Úvod

1.1 Obsah a struktura

Má diplomová práce s tématem *Vliv prostředí na uměleckou tvorbu, environmentální umění jako inspirace k výtvarně-ekologickým projektům s dětmi* sestává ze tří vzájemně se prostupujících, ovlivňujících se a vnitřně spjatých, ale zároveň zcela samostatných částí.

Ještě než přejdu k samotnému úvodu diplomové práce, rád bych objasnil drobné posunutí jejího tématu, ke kterému došlo v období mezi původním zadáním z roku 2004 a vznikem této diplomové práce, respektive její finální podobou, tedy červnem 2011. Toto „posunutí“ nebo lépe řečeno zpřesnění, zkonkretizování dosti širokého tématu *Vliv prostředí na uměleckou tvorbu* se týká hlavně příklonu k pojmu environmentální umění, nad nímž jsem před sedmi lety, tedy v době zadávání tématu, neuvažoval tak intenzivně jako nyní. Navíc jsem v době mezi zadáním diplomové práce a současností pobýval na studijní stáži ve Finsku, kde jsem se seznámil s mnoha zajímavými díly i osobnostmi z oblasti environmentálního umění a land artu, proto jsem se nyní záměrně přiklonil ke konkretizaci tématu tímto směrem, který se mi stal velmi blízký. To se také projevilo v didaktické části, kterou jsem se rozhodl pod vlivem informací z oblasti environmentálního umění také upřesnit a lépe prolnout s teoretickou částí. Kromě toho projekt podhorského centra volného času, jemuž se věnuji v didaktické části, mohl vzniknout až o několik let později, než bylo téma diplomové práce zadáváno, důvody vysvětluji v textu samotném (část 5.2). Považuji tento krok, tedy zpřesnění tématu a jeho zacílení na problematiku environmentálního umění, za správný, byť jsem si vědom toho, že zadání nemusí dokonale souznít s finální podobou. Myšlenky se mohou lety proměňovat a to, co se mi zdálo před sedmi lety jako nosné téma, jsem nyní jen obohatil o další zkušenosti. Přesto je „nové“ téma dostatečně nosné a základní myšlenka práce se nemění – stále zkoumám vliv prostředí na uměleckou tvorbu, byť z trochu jiného úhlu, než jsem původně zamýšlel.

V první, převážně teoretické části, se zabývám pojmem environment a environmentální umění v mnoha vrstvách, jež pojem nabízí. Pojmenovávám vývojovou linii – východiska, inspirační zdroje a umělecké směry či jednotlivá díla, z nichž environmentální umění vzešlo a které ho z historického hlediska ovlivňovaly. Pokusím se analyzovat, proč a jakým způsobem se environmentální umění stalo dnes tak aktuální tematikou hodnou diskuzí s vysokým potenciálem dalšího rozvoje.

Ve druhém a třetím oddílu prvního bloku diplomové práce se zabývám environmentálním uměním a land artem ve Finsku a v České republice. Věnuji se dvěma rozdílným zemím a umělcům zde žijícím a tvořícím a jejich vztahu k „environmentu“ jakožto životnímu prostředí, které ovlivňuje je samotné i jejich tvorbu.

Nejdříve pojednávám krátce o své stáži v Rovaniemi, na University of Lapland. Pokusím se pojmenovat důvody, proč je environmentální umění a land art ve Finsku tolik aktuálním tématem. Blíže se zabývám uměleckou tvorbou Michaela Marnina Jacobse a Timo Jokely, kteří měli na můj pobyt, myšlenky o tématu i na mou tvorbu v Laponsku zásadní vliv. Představím také další uměleckou tvorbu ve Finsku v oblasti environmentálního umění a land artu, umělecké spolky a skupiny, které v této geografické oblasti vznikají.

Česká republika a její specifické pojetí environmentálního umění je další podkapitolou mé diplomové práce. Kriticky zhodnocuji, proč je pojem environmentální umění dosud nepevně umístěn v povědomí veřejnosti i umělců samotných i kunsthistoriků.

Následuje reflexe tvorby českých umělců, jež jsem si vybral (ve spojitosti s tématem DP), neboť jsou některá jejich díla v rámci tématu diplomové práce natolik relevantní, že jsem se rozhodl zabývat se jimi hlouběji. Jsou to Václav Bláha, Ivan Kafka a Michal Sedlák. Podstatné jsou také pasáže z autentických a aktuálních rozhovorů. Výpovědi o umělecké cestě a vztahu ke krajině považuji za velmi důležitou součást mé diplomové práce.

Druhou a zásadní oblastí, jíž se v diplomové práci věnuji, je didaktický blok, který jsem nazval „Environmentální umění jako inspirace k výtvarně-ekologickým projektům s dětmi“. Prezentuji zde projekt podhorského centra volného času ve vesnici Bobov u Malé Skály. Pojmenuji, proč a jak projekt vznikl a dále se rozrůstá, vyjmenuji cíle projektu a na koho je zaměřen. V mnoha konkrétních bodech se blíže věnuji tomu, čím se bude centrum zabývat, jeho návazností na již existující a vznikající regionální aktivity. Popíši podrobně jednotlivé druhy aktivit s dětmi a věnuji se také jeho dlouhodobé perspektivě a možnému pozitivnímu vlivu na jeho pravidelné návštěvníky a obyvatele regionu. V závěru didaktického bloku se nachází praktické ověření vybraných úkolů s dětmi ve volnočasovém centru Kruhžítko v Praze a zhodnocení, závěrečná reflexe mého průzkumu.

Jsem si vědom toho, že nemohu problematiku environmentálního umění pojmut absolutně, tedy v úplnosti. Pokusím se nicméně definovat „krajinu“ či pole možné působnosti environmentálního umění s vědomím toho, že ucelený soubor definic či zhodnocení všech uměleckých fenoménů, jež by mohly patřit do odvětví environmentálního umění, ještě nebudou uzavřeny. Dané téma je pro mne stále natolik živé, že jsem se velmi rád pustil do tohoto nepřetržitě se vyvíjejícího „organismu“, kterým environmentální umění bezesporu je. Nechal jsem ho na sebe působit, vnímal jeho rozličné konotace, debatoval nad definicemi pojmu a tříbil si vlastní názor.

Po didaktickém bloku následuje třetí a poslední, praktická část, ve které představím vlastní tvorbu, která sestává z obrazů, grafik a fotografií realizovaných v České republice a ve Finsku.

1.2 Výběr tématu

O tématu vlivu životního prostředí na uměleckou tvorbu přemýšlím již řadu let, v podstatě se s ním setkávám a vracím se k němu po celou dobu svého působení na Pedagogické fakultě. Nutno podotknout, že životním prostředím nemám na mysli pouze význam tohoto sousloví v jeho ekologickém pojetí, ale životní prostředí pojmám jakožto prostor, ve kterém žiji (a tvořím), ať už jde o město či venkov. Ačkoliv jsem měl určitá období, v nichž jsem se vlivem životního prostředí na uměleckou tvorbu vědomě nezabýval, vždy jsem se k němu časem vrátil a přemýšlel o něm, třebaže z nové perspektivy. Nejzásadnější vliv na finální volbu tématu pro svou diplomovou práci jsem doznal v rámci studijní stáže ve finském Rovaniemi, na University of Lapland. Téma zde nabylo nových směrů díky zajímavému setkání s finskými pedagogy i umělci a jejich specifickému vztahu k tamní krajině, v níž vznikala a vznikají jejich díla. Také o nich v diplomové práci pojednávám. Ve Finsku jsem se zároveň poprvé setkal s jejich pojetím environmentálního umění jakožto ucelené umělecké kategorie. Po svém návratu jsem se – nikoliv cíleně a s vědomím budoucí diplomové práce, ale z vlastního zájmu – pokusil nalézt paralely environmentálního umění v českém uměleckém prostředí. Později jsem se rozhodl toto široké téma rozpracovat a věnovat se mu z vlastního úhlu pohledu právě v diplomové práci.

Téma jsem dále rozšířil o didaktickou část věnující se projektu podhorského centra volného času. Volba nebyla náhodná, naopak velmi úzce vnitřně souvisí s teoretickou částí diplomové práce. K Českému Ráji, krajině Maloskalska, konkrétně vesnici Bobov poblíž Malé Skály, kde by se mělo centrum nacházet, mám velmi blízký, osobní vztah již od dětství. V budoucnu je mým přáním se zde trvale usadit a věnovat se práci s dětmi a práci na farmě a zahradě, jež by měly být nedílnou součástí plánovaného projektu. Toto místo určené pro realizaci projektu se nachází v ideálním prostředí průmyslově nezatížené podhorské krajiny.

Její strategické umístění mezi městy Turnov, Jablonec nad Nisou a oblíbeným turistickým centrem Malá Skála má vysoký potenciál pro vznik komorního volnočasového centra spojeného s ekologií a výtvarnými aktivitami, a to jak pro místní obyvatele, tak pro návštěvníky z řad turistů a jejich dětí.

2. Environment

2.1 Interpretace pojmu environment/environmentální

Je skutečně nesnadné zorientovat se v současném chápání pojmu environment/environmentální, protože pojem jako takový není v odborné literatuře jednoznačně definován a může být chápán různě. Významy se často překrývají nebo jsou rozdílné. V rámci přípravy teoretického bloku bylo v první řadě nutné zaujmout k této situaci vlastní stanovisko a ujasnit si názor na pojmy „environment“ a „environmentální“, a to zejména v souvislosti s chápáním pojmu environmentální umění. Samotný termín „environment“ nabízí minimálně dvě rozdílné interpretace. V prvním případě jde o pojetí environmentu jakožto životního prostředí, zabývající se zejména problematikou ekologie. Environment ale může být v naprosto rozdílném pojetí chápán jako forma uměleckého zobrazení. Jako „prostředí“, které obklopuje diváka a vyplňuje prostor, v němž se divák právě nachází a nechává na sebe dílo/environment působit. Mnohdy je zde využíváno také působení vnějších přírodních vlivů jako součástí realizovaného díla.

Environmentální umění, které je hlavním předmětem mého zájmu v této diplomové práci, taktéž může zrcadlit na jedné straně důsledně ekologická témata – výsledné umělecké dílo pak použitými výtvarnými prostředky sděluje recipientovi jakousi hlubší, ekologicky zabarvenou podstatu s „jasnou“, v tomto případě ekologickou, pointou. V druhém případě způsobu nazírání na pojem environmentální umění jde taktéž o práci s prostředím, s přírodou, krajinou, přírodními či jinými materiály. V tomto pojetí ale není hlavní myšlenka díla nutně svázána s ekologickou problematikou. Dílo může mít podtext sociální, politický, historický nebo jde pouze o estetické působení díla na diváka. Ve své práci se budu věnovat částečně oběma těmto kategoriím.

Jak jsem již nadnesl v úvodu, vždy mne zajímala a nadále zajímají umělecká díla spojená s životním prostředím jakožto prostorem, v němž se umělec a jeho dílo v dané chvíli nacházejí a zejména pak díla vytvořená na určitém konkrétním místě v přírodě. Může to být umělecká práce s přírodninami, tedy danému místu přirozenými materiály, ale též i zajímavý „cizí“ artefakt v přírodě je pro mne často výzvou k zamyšlení. K zamyšlení se nad souvislostmi mezi předměty denní potřeby, předměty nějakým způsobem užitečnými a jejich zasazení do konkrétního prostředí. Rád na sebe nechávám působit takto vzniklá díla, třebaže jejich myšlenka není na první pohled zřejmá.

Na druhé straně, v oblasti didaktické ale dle mého soudu není na škodu, když je umělecké dílo vytvářeno s nějakou jasnou myšlenkou, sdělením, které dítěti pomáhá utvářet a vštípit nenásilnou formou pozitivní vztah k životnímu prostředí v souladu s trvale udržitelným rozvojem, tj. v ekologickém slova smyslu. Právě proto je můj postoj k environmentu a environmentálnímu umění jako takovému dvojnásobný a takto k němu také přistupuji – respektuji oba způsoby nazírání, oba jsou pro mou práci důležité.

2.2 Ekologické pojetí environmentu

Vstupovat hluboce do problematiky ekologického pojetí environmentu není předmětem mé diplomové práce ani mého studia, přesto bych rád některé základní termíny zmínil a objasnil, neboť s mým tématem souvisejí. Ekologie¹ obecně znamená „*vědu či nauku o vztazích organismů a prostředí, ve kterém žijí, a organismů k sobě navzájem. Problematikou životního prostředí se pak důsledně zabývá systémová ekologie*“². Tato základní definice vymezuje oblast zkoumání ekologie na hledání popisu a příčin funkčních vztahů organismů k prostředí, k sobě navzájem.

¹ Termín ekologie do všeobecného povědomí zavedl německý zoolog Ernst Haeckel v roce 1866.

² Akademický slovník cizích slov, Praha: Academia, 2000, s.187

Problematikou vztahu člověka k prostředí a jeho důsledkům včetně podmínek jeho přežití se zabývá ekologie člověka, existují však další tematicky spřízněné poddisciplíny jako ekologie města, ekologie populací, krajinná ekologie apod. Komplexněji pak všechna zmíněná odvětví v sobě zahrnuje interdisciplinární věda environmentalistika, která zkoumá nejen přírodní, ale také společenské aspekty životního prostředí.

Pro ekologické pojetí environmentu³ existuje řada definic, které se v průběhu let, konkrétně zhruba od poloviny minulého století, proměňovaly.

Dlouhou dobu bylo životní prostředí chápáno pouze jako pasivní, statická příroda (odtud se této teorii také říká „statická“ definice životního prostředí), kdy příroda byla brána v potaz jako trpný prvek. Později, podle tzv. „dynamické“ definice životního prostředí přednesené na konferenci UNESCO v roce 1967, je životní prostředí pojímáno jako ta část světa, s níž je sledovaný objekt v neustálé interakci, to znamená, kterou používá, pozměňuje a které se, aby nezahynul, musí přizpůsobovat.⁴ Tomuto pojetí bylo později vytýkáno, že nebere zřetel na umělé prostředí (vytvořené člověkem) ani na vztahy ve společnosti, sociální vazby.

K pozornosti zaměřené blíže na člověka dochází až v definici vyslovené v roce 1979 na konferenci v Tbilisi. Zde se můžeme dozvědět, že životní prostředí člověka je systém složený z přírodních, umělých a sociálních složek materiálního světa, které jsou nebo mohou být s člověkem ve stálé interakci.⁵

Také v legislativě České republiky podle §2 zákona č.17/1992 Sb., o životním prostředí, je člověk zahrnut v definici – *„Životní prostředí je 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“*⁶.

³ environment = ang. životní prostředí

⁴ <http://www.vscht.cz>, definice životního prostředí

⁵ <http://www.vscht.cz>, definice životního prostředí

⁶ <http://portal.gov.cz>, Portál veřejné správy České republiky

Životní prostředí se skládá také ze složek umělých (uměle, člověkem vyrobené látky a objekty) a sociálních složek, včetně společenských vazeb a vztahů, které člověka obklopují. Tato asi nejkompexněji pojatá teorie, tzv. „systémová“ teorie životního prostředí, pochází z počátku osmdesátých let 20. století⁷. Zajímavé je, že umělé a sociální složky životního prostředí bývají někdy označovány zvláště, jako tzv. „společenské prostředí“. Kombinace životního a společenského prostředí je pro mé chápání environmentu nejbližší a nejpřijatelnější.

2.3 Pojetí environmentu jako instalace

... musíme se zabývat nebo být dokonce oslněni prostorem a předměty našeho každodenního života...

... nespokojeni s tím, jak malba podněcuje naše ostatní smysly, zapojíme specifické kvality zraku, zvuku, pohybů, lidí, pachů, hmatu...

...Mladí umělci dneška už si nemusí říkat: „Jsem malíř“ nebo „básník“ nebo „tanečník“. Jsou prostě „umělci“.

...v obyčejných věcech budou objevovat význam obyčejnosti. Nebudou se pokoušet učinit je neobyčejnými, jen budou konstatovat jejich skutečný význam.

...lidé budou potěšeni, nebo se možná budou hrozit, kritikové budou zmateni, anebo pobaveni, ale toto, o tom jsem přesvědčen, bude alchymie šedesátých let.



(1) Allan Kaprow, Yard (Dvorek) , 1961

⁷ Jančářová, Ilona, Ekologická politika, základní pojmy

To je jen několik závěrečných fantastických vizí Allana Kaprowa pocházejících z jeho eseje „*Odkaz Jacksona Pollocka*“, který vyšel v říjnu roku 1958 v časopise Artnews. Allan Kaprow v něm předpovídá až vizionářsky zásadní pohyb umění od šedesátých let 20. století. S pojmem environment v souvislosti s pojmem instalace je možné se setkat v dějinách umění minulého století zhruba od jeho druhé poloviny, přičemž termín instalace, instalační umění (installation art) je mladšího data, objevuje se aktivně až od sedmdesátých let 20. století. Termín environment bychom mohli pokládat za jakéhosi předchůdce termínu instalace. Poprvé slovo environment (v souvislosti se svou tvorbou) pravděpodobně použil právě Allan Kaprow v roce 1958. Nejspíše k tomu tedy došlo už na konci roku 1957, kdy začal vytvářet své prostorové „environmenty“ či „akční koláže“ a pořádat první „happenings“⁸. Environment v Kaprowově pojetí znamená výraz pro díla využívající veškerého okolního specifického prostoru, jenž divák může vnímat všemi smysly.⁹ Tento moment – tedy vnímání díla všemi smysly – je i pro pozdější pojetí environmentálního umění zásadní. Environment je tedy chápán jako jeden ze specifických výrazových prostředků moderního umění. Je to uměle vytvořená situace, jakýsi prostor určený osobám, které se situace (pasivně nebo i aktivně) účastní. Jako příklad mohu uvést jeden z prvních environmentů Allana Kaprowa s názvem Dvorek (Yard) z roku 1961, který provedl na dvoře Martha Jackson Gallery v New Yorku.

⁸ Happening podle Allana Kaprowa znamená: Dostupnost celého světa – nejen množství jeho předmětů, obzvláště jeho odpadu, ale i událostí, které se odvíjejí v čase – coby nového, všepojímajícího materiálu umění; rozpuštění všech hierarchií a hodnotových systémů; potlačení specifčnosti médií a simultánní zapojení všech oblastí vnímání do estetické sféry. (FOSTER, H., Umění po roce 1900, s. 452)

⁹ Bylo by na tomto místě korektní uvést ještě autora Bílého manifestu, Lucio Fontanu, který dvanáct let před Kaprowem tvrdí, že „...barva, prvek prostoru, zvuk, prvek času a pohyb rozvíjející se v čase a prostoru jsou základní formy nového umění...“ (Výtvarné umění XVIII, 1968, č. 10, s. 448-451 – překlad Ivan Jirous). Originál uveřejnil Lucio Fontana spolu se svými studenty roku 1946 v Argentině, kde v letech 1939-46 pobýval. Čerpáno z magisterské diplomové práce Magdaleny Deverové, absolventky filozofické fakulty, výtvarného semináře Masarykovy univerzity v Brně

Vedle pojmu „instalace“ (installation art), jehož význam směřuje k osobitosti jednoho konkrétního instalovaného díla, se později začalo hojně využívat také termínu „exhibition“ (installation of art), dnes obecně chápaného jako výstava (jakékoliv rozmístění exponátů)¹⁰. Nutno podotknout, že všechna tehdejší díla označovaná jako „environments“ lze nazvat také instalacemi. Nicméně bylo by chybné používat pro všechny instalace souhrnně výraz „environments“, protože mnohem pozdější instalace využívající například nová média a nejnovější techniku¹¹ bychom za environments mohli považovat jen stěží.

Co se týče jednotlivých „druhů“ či typů instalací¹², zde se jen těžko můžeme držet jakýchkoliv šablon či striktních označení. Přesto je možné se určitým základním dělením instalací a environmentů zabývat. Například existuje terminologicky rozdílné členění umělecky ztvárněných prostorů vnitřních (indoor) a venkovních (outdoor)¹³. Pojem instalace je vhodný pro dílo, či umělecké pojetí ve vnitřních prostorách. Pro instalace ve venkovních prostorách, obecně v krajině, v přírodě, můžeme narazit na termíny „land art“, „landscape art“, „earth art“, „earth works“, v českém prostředí pak existuje dle mého názoru trochu nešikovný ekvivalent „zemní umění“. Pokud jde o městskou zástavbu či jakékoliv prostory obývané lidmi a umělecké počiny v nich, pak se často objevuje termín „public art“, veřejné umění.

¹⁰ Problematikou installation art a jeho historie se podrobně zabývá profesorka, historička umění a kurátorka specializující se na současné umění Claire Bishopová, ve své dizertační práci nazvané *Installation art: A Critical History*.

¹¹ Grafická práce s fotografiemi, prostorové interaktivní instalace, použití virtuální reality, 3D projekce aj.

¹² Termín „druh“ nepovažuji za zcela přesný, spíše jde o jakési rozdělení dle typu instalace či jejího umístění, apod.

¹³ Záměrně využívám angličtinu jako pomoc pro vyjádření toho, čím míním vnitřní a vnější prostory, neboť angličtina termíny „indoor“ a „outdoor“ dokáže obsáhnout vše, čím chci vyjádřit možné umístění instalací.

2.4 Inspirační zdroje a možná východiska environmentálního umění

Ve snaze dobrat se všech existujících inspiračních zdrojů a východisek pro díla v oblasti environmentálního umění (což je záležitost vsutku intuitivní, zároveň je také otázkou uměleckého vkusu a znalostí v oblasti historie umění 20. a 21. století) jsem narazil na mnoho uměleckých kategorií. V první řadě jsem se zajímal o kategorie, v nichž jednotlivá díla, manifesty či jen některé prvky mohou být předchůdci toho, jak já pojmám environmentální umění (např. je to futurismus, dadaismus, surrealismus, umělecký směr arte povera, minimalismus apod.). Další skupinou směrů, jejichž díla mohou být vnitřně spřízněna s myšlenkou environmentálního umění či s nimi mohou být dokonce mnohdy zaměňována, považována za totéž, jsou zejména určitá díla z oblasti instalačního umění, umění site-specific a konceptuálního umění. Environmentálnímu umění se asi nejvíce blíží směr zvaný land art. Nicméně land art je kategorie vzniklá v šedesátých letech 20. století, prošla jistým vývojem, určité své možnosti vyčerpala a nemůže dnes již obsáhnout díla environmentálního umění v celé jejich šíři – tím chci říci, že omezovat environmentální umění pouze na land art by bylo značně nepřesné.

Environmentální umění tak, jak jej chápu, stírá hranice nejen mezi uměleckými směry výtvarného umění. Existují umělecké kategorie jako environmentální hudba, environmentální film či environmentální divadlo. Zde bych ale nerad zacházel do podrobností (byť jde o tematiku nesmírně zajímavou), neboť bych se příliš odklonil od svého tématu, jímž je vliv prostředí na uměleckou tvorbu, environmentální umění – z výtvarného hlediska, které je předmětem této práce.

2.4.1 Dadaismus – Duchamp a Schwitters

Už v období manýrismu a baroka lze vysledovat prvky instalací ve venkovním i vnitřním prostoru. Zejména v barokním světském (venkovském) divadle a v náboženské praxi docházelo k náročným scénickým realizacím, značně statickým. Toto bych se však neodvažoval pojímat jako přímého předchůdce environmentálního umění¹⁴, byť je tato konotace poměrně zajímavá.



(2) Kurt Schwitters, Merzbau, 1923 – 1937

Za vpravdě moderního předchůdce instalací osobně považuji spíše některé dadaistické „aktivity“, a to zejména postupné hromadění objektů – *Merzbau* Kurta Schwitterse nebo tzv. „*ready-mades*“ Marcela Duchampa.

Poté, co Duchamp po roce 1912 zcela zanechal

malby, začal se věnovat myšlence a tvorbě ready-mades. Slovo vzniklo ale až poté, co se umělec přesunul do New Yorku v roce 1915. „*Je možné tvořit umělecká díla, jenž nejsou uměleckými díly?*“ Ptá se Duchamp v jedné ze svých poznámek. Ready-mades neboli výrobky běžné denní potřeby vystavené jako umělecká díla jsou odpovědí. Tak vznikl jeho *Stojan na sušení lahví* (1914) nebo *Kolo bicyklu* (1914) a zejména jeho vůbec nejznámější ready-made s názvem *Fontána* (1917), neboli obrácený a podepsaný pisoár, který dobře vystihoval dadaistickou revoltu, odpor a výsměch.

¹⁴ Při přemýšlení nad možnými kontexty a zdroji pro environmentální umění jsem se dozvěděl o některých pasážích z Dějin divadla Oscara G. Brocketta, kde podrobně popisuje náročnost a monstróznost „instalací“ náboženských výjevů nacházejících se často ve venkovních prostorách před kostelem, na náměstích či návších apod., kdy bývala pro dokonalost efektu (mající za účel ohromit diváka) použita kromě náročných kulís i živá zvířata, zvukové efekty, kouř apod.

Za další z dadaistických děl předznamenávajících éru instalací může být považováno právě *Merzbau*. Kurt Schwitters hromadil svůj kolos v domovském Hannoveru. Šlo o pomalu rostoucí skulpturu vznikající za použití sádry a odpadových materiálů. Jednotlivé části věnoval přátelům z oboru (Pietu Mondrianovi, Hansi Arpovi, Kazimiru Malevičovi, Ludwigovi Mies van der Rohemu a jiným). V roce 1935 dosáhla stavba výšky dvou pater domu. Nedochovala se však bohužel, byla (ironicky¹⁵) zničena v roce 1943 při náletu spojeneckých vojsk.

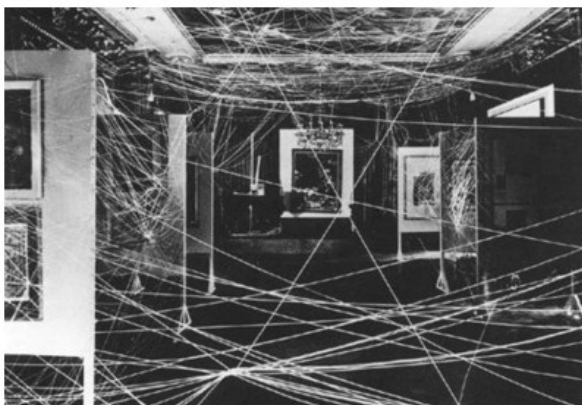


(3) Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1914

¹⁵ Dadaismus jakožto „stav mysli“ víc než styl byl mezinárodní a mezioborovou záležitostí, jež měla společnou jednu myšlenku: nenávisť k 1. světové válce, selhání hodnot. Proto fakt, že *Merzbau* bylo zničeno za bombardování během 2. světové války, považuji za smutnou ironii.

2.4.2 Futurismus, surrealismus, konstruktivismus

Zůstaneme-li u Duchampovy tvorby, rád bych zmínil ještě další z jeho instalačních počinů, jenž spadá však spíše již do odvětví předválečného a meziválečného surrealismu. Mnoho z předchůdců instalací vzniklo pro



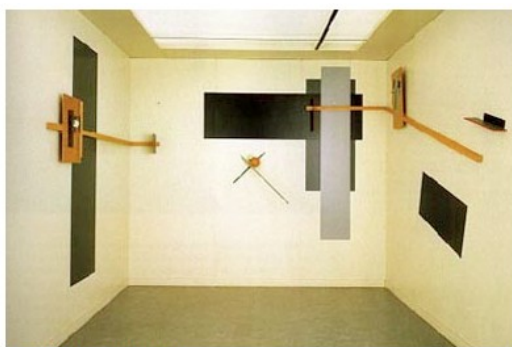
(4) Marcel Duchamp, *Miles of string*, 1942

Mezinárodní výstavu surrealismu v Paříži (1938), v Galerii des Beaux-Arts, jako kupříkladu Duchampových *1200 pytlů na uhlí zavěšených u stropu nad kamny* z roku 1938, a velmi zajímavá je jeho *Míle provázku* (Mile of string), realizovaná v rámci výstavy *První doklady surrealismu* (First Papers

of Surrealism, 1942) v New Yorku. V této své instalaci Duchamp celý prostor galerie propletl provázkem křížem krážem tak, že zamezil snadnému přístupu k obrazům i vstupu do galerie. Akce byla teoretiky umění chápána různě, jedni v ní spatřovali optimistický pohled směrem k „novému světu“, druzí hovořili spíše o hořkém výsměchu – vzhledem k právě bující druhé světové válce, jiní považovali akci za únavný propletenec či nihilistický labyrint poukazující na v té době populární psychoanalýzu a teorii nevědomí. Duchamp nicméně sám prohlásil svou „akci“ za hravou a požádal děti, aby si při zahájení hrály v galerii s míčem, což rozhodně nebylo možno považovat za zábavnou atrakci.

Kromě dadaistů a surrealistů měli na pozdější vývoj instalací vliv jistě také italští futuristé a ruští konstruktivisté. Futuristé ovlivnili vývoj instalací a environmentů zejména teoreticky – jejich umělecké strategie kladly totiž důraz mimo jiné na tzv. syntezii, zrušení hranic mezi různými smysly, např. zrakem, sluchem a hmatem, a tzv. kinestezii, tedy zrušení rozdílu mezi tělesnem v klidu a tělesnem v pohybu. Tyto snahy měly být nejspíše kritikou buržoazní estetiky, která chápala malířství a sochařství jako statická umění. Z toho vyplývá, že nekompromisně odmítali umění minulosti, vášnivě vyhlášovali potřebu sjednotit umění a moderní techniku.

Jako příklad konstruktivistického vlivu na vývoj instalace mohu uvést dílo Ela Lissitzkeho. V roce 1923 bylo na *Velké berlínské výstavě* prezentováno „nové trojrozměrné umění“, které zastupoval Lissitzky svým (5)*Proun* (zkratka pro Pro-Unovis, neboli škola nového umění). *Proun* byla vlastně jakási obytná buňka



(5) Lissitzky, *Proun*, 1923

s reliéfem pokračujícím na všech čtyřech stranách, návštěvníci mohli obcházet kolem díla, které je nutilo k prozkoumání, odpoutávalo od statického vnímání objektu. O tři roky později stejný autor šel ve svých „hrách s publikem“ ještě dál, neboť vytvořil na výstavě v Drážďanech pohyblivé panely, jimiž bylo možno určitými směry pohybovat.

2.4.3 Arte povera

Je možné uvažovat nad tím, zda *Merzbau* Kurta Schwitterse nebylo jakýmsi předznamenáním uměleckých snah zastánců italského směru arte povera. Inspiračním zdrojem pro díla tohoto tzv. „chudého umění“ (it. arte povera) byla též díla Itala Lucia Fontany, jenž umělecky navazoval na italský futurismus a svými environmenty využívajícími fluorescentní a neonová světla (ze čtyřicátých let 20. století) a svým *Bílým manifestem* (*White manifesto*, 1946) značně ovlivnil díla mnoha dalších umělců své i pozdější doby.

Termín arte povera použil poprvé italský kurátor Germano Celant v souvislosti s umělci, jejichž tvorba se vyznačovala využíváním tzv. chudých materiálů, které nebyly pro tvorbu uměleckých děl až tak obvyklé. Vosk, pozlacený bronz, olovo, žula, látky, neon, terakota, plast, plexisklo, hadry... ale také třeba zelenina či živá zvířata jsou jen malým výčtem materiálů, jež „chudí umělci“ pro své velmi zajímavé a extravagantní instalace používali. Nutno podotknout, že sami umělci tohoto směru nepocházeli z chudinských čtvrtí na jihu Itálie, ale naopak ze vzkvétajícího severu.

Roky 1968 a 1969 byly i v Itálii velmi politicky bouřlivé a arte povera bylo jen jednou z mnoha odpovědí na dění ve společnosti – bouře dělnictva či studentské manifesty v souvislosti s morálně zbláznělou společností, kterou žene materiální potřeba. Arte povera kromě toho také reflektovalo potřebu oprostít se od tradice a umělecky silné italské historie.



(6) Michelangelo Pistoletto, Zlatá Venuše z hadrů, 1967

Mezi nejznámější díla patří *Zlatá Venuše z hadrů* (1967) Michelangela Pistoletta, v níž je patrné propojení klasických a současných symbolů a vyvolává řadu otázek po smyslu adorování minulosti ve vztahu k chaotické (Pistolettově) současnosti.

Poměrně zajímavým počinem jsou též kompozice Janise Kounelisse, dvanáct živých koní na řetěze jako živá opozice k bílé, klasické galerii, assembláže žuly a zeleniny Giovanniho Anselma jako manifestace rozkladu a upozornění na stále silněji vystávající ekologická témata. Jedno z nejznámějších děl je pak *Iglù* Maria Merze vyrobené ze skla, pletiva, vosku a plexiskla. Tvůrce knihy *Arte povera* z roku 1969 a hlavní teoretik směru Germano Celant o *Iglù* tvrdí, že jde o „katedrálu přežití a útočiště před uměleckou politikou i před větrem“. V každém případě i některá díla směru arte povera je bezesporu možné považovat za jedno z východisek environmentálního umění.



(7) Janis Kounellis, Bez názvu, 1969

2.4.4 Instalace a happening, Allan Kaprow a jeho současníci

Na tomto místě bych se rád vrátil k instalacím, environmentům a happeningům Allana Kaprowa a jeho současníků trochu zevrubněji. Umělecké prostředí v USA na počátku šedesátých let 20. století bylo zásadní pro rozvoj mnoha směrů, jež dodnes zásadně ovlivňují umělecké dění po celém světě včetně umění environmentálního. Mnoho umělců, jež se vyprofilovali v tomto období, pracovalo obdobným způsobem, a přestože byli zařazováni později do jiných uměleckých linií a směrů, měli některé rysy společné – například zálibu v odpadovém materiálu nebo orientaci na každodenní život a aktivní zapojování diváků do jejich díla. Allan Kaprow se ve své tvorbě vedle Duchampa, Schwitterse a futuristických teorií inspiroval také americkou akční malbou a zejména asamblážemi¹⁶, jimž věnoval část svého textu „*Assamblage, environments & happenings*“ (1966). Rozdíl mezi asambláží a environmentem je podle Kaprowa v měřítku – subtilnější asambláže mohly být východisky pro prostorově velkolepěji pojaté environmenty. Podstatným rozdílem byla také aktivní účast diváků v rámci environmentu. Kaprow chtěl od počátku zapojovat pozorovatele, chtěl, aby vstupovali do umělecky ztvárněných prostorů a zapojovali aktivně svou mysl (což je také pozdějším styčným bodem pro konceptuální umění). Žádný z Kaprowových environmentů navíc nikdy nevznikl pro konkrétní muzeum či oficiální galerii, neboť právě oddělení umění od běžného života, jež je běžnou praxí všech muzeí a galerií, bylo v přímé opozici proti Kaprowově pojetí umění.

Kaprowovým současníkem a umělcem, jenž měl na vývoji instalací velký podíl, byl také Yves Klein, zástupce uměleckého směru „nový realismus“. Jeho poměrně odvážným krokem bylo vytvoření environmentu „bez environmentu“ – vystavil v Paříži prázdný galerijní prostor Iris Clertové pod názvem *Prázdno* (Le vide), což proběhlo už v roce 1958.

¹⁶ Asambláže jsou umělecká díla vznikající od roku 1953 (poprvé termín použil pro svou tvorbu Jean Dubuffet). Díla mají tyto specifické znaky:

1) nejsou malovaná, kreslená, modelovaná ani vyřezávaná, ale sestavená,
2) jsou zcela nebo částečně sestavená z přírodních nebo vyrobených materiálů, předmětů nebo jejich fragmentů v původním tvaru, které původně nebyly zamýšleny jako umělecké materiály.

Reakcí na něj byla Armanova¹⁷ výstava s názvem *Plno* (Le Plein), kdy stejný galerijní prostor byl naplněn nahromaděným odpadovým materiálem.

Na tomto místě je důležité uvést také jedno z děl Eda Kienholze, který je považován za představitele tzv. „funkového“ umění¹⁸. Je autorem vůbec prvního oficiálního environmentu *Roxy* (1961), v němž předurčil řadu těchto uměleckých „prostředí“, jež po *Roxy* následovaly.



(8) Ed Kienholz, *Roxy*, 1961

Kaprow spolu s Robertem Whitmanem, Goergem Brechtem,

Jimem Dinem a dalšími umělci vytvářeli po dva roky své akce v Reuben Gallery, prostoru, v němž v té době doslova bujely zárodky nových uměleckých forem.

Prvním happeningem Allana Kaprowa byla akce *18 happeningů v 6 dílech*. Dalšími zajímavým happeningy stírajícími důsledně hranice mezi akcí a diváky byla také Kaprowova díla *Domácnost* (1964) nebo *Jarní happening*, na jehož konci byli diváci vyhnáni sekačkou na trávu.

Dalo by se zjednodušeně říci, že rozdíl mezi environmentem a happeningem je takovýto – environment se stal vhodným prostředím pro všechny neobvyklé happeningy, kterých v tomto období probíhalo velké množství, ale environment mohl také dost dobře obstát jakožto svébytné umělecké vyjádření.

Podstatným prvkem happeningu byla jeho neopakovatelnost – podle Kaprowovy teorie nebylo možné dvakrát zachytit stejnou atmosféru a bezprostřednost. Na druhé straně nešlo rozhodně o čistou improvizaci, neboť i tak neuspořádaná forma, jakou happening bezesporu byl, se zkoušela a existoval scénář.

¹⁷ Arman, umělec francouzské národnosti a Kleinův blízký přítel, též představitel nového realismu.

¹⁸ Funkové nebo zápachající umění zpracovává starou veteš a krámy, podle Kienholze tzv. pozůstatky lidských zážitků. Funkové umění bylo reakcí na abstrakci a mělo za úkol zavést na uměleckou scénu znovu realistický rozměr (Dempsey, 2005: s. 208).

Cleese Oldenburg, další z řady umělců této éry, otevřel v prosinci roku 1961 environment s názvem *Obchod* na 107 East Second Street v East Village, oblasti newyorského Manhattanu. Oldenburg svým počinem napodobil okolní levné obchody se second handovým zbožím, neboť Oldenburg také rád využíval různé odpadky jako materiál pro svou kreativní činnost. V prostředí *Obchodu* se později odehrálo deset různých happeningů. Kromě *Obchodu* byl Oldenburg autorem také neméně zajímavého environmentu s názvem *Ulice*. První happening, který v Ulici proběhl, byla



(9) Cleese Oldenburg, *The shop*, 1961

Momentka z *New Yorku*. V něm byla umístěna řada siluet vyrobených ze spečeného smetí (lepenka, pytlovina, noviny aj.). V hlavní roli happeningu byl tzv. „Ray Gun“, neboli jakási paprsková zbraň, parodie sci-fi hračky, která později (také v jeho *Obchodě*) sehrála významnou roli¹⁹. Oldenburg i jiní umělci se snažili poukázat a kritizovat materiální svět a vším hýbající „sílu trhu“ – během happeningu byly rozdávány velké sumy umělých peněz, za které si bylo možno koupit spoustu věcí vystavených v environmentu.

Z mého pohledu i některé happeningy mohly být východisky pro environmentální umění. Poměrně zajímavou aktivitou byl například několikadílný happening s názvem *Tekutiny* (*Fluids*, 1967), který pobíhal na různých místech v Pasadeně a Los Angeles. Jednalo se o patnáct ledových geometrických obrazců, které se prostě nechaly roztát.

¹⁹ V *Obchodě* byly předraženy duplikáty jídla nebo masového zboží, často předimenzované, vyrobené z plátna namočeného do sádry, postříkaného barvami. Prostřednictvím symbolu Ray Gun, který byl v mnoha podobách také prodáván v *Obchodě* se Oldenburgovi podařilo (nejspíše úmyslně) útočit na exkluzivní obchody s uměním a poukazovat na fakt, že mezi uměleckým dílem a treťou v podstatě není rozdíl, protože obojí jsou jen směnitelné komodity. (FOSTER, H., s. 455)

2.4.5 Hnutí Fluxus

Jedná-li se o prolínání jednotlivých směrů a aktivit pro tuto dobu tak typické, není možné pominout také hnutí Fluxus. Svou komplexností pravděpodobně ovlivnilo řadu směrů, uměleckých skupin i jednotlivců, tedy včetně umělců tvořících „v prostředí a s prostředím“. Zajímavé na myšlence tohoto hnutí je, že prostupuje napříč zeměmi i žánry a důsledně dodržuje nulové rozlišení mezi životem a uměním. Tedy že i rutinní a běžné denní úkony by měly být vnímány jako umělecká činnost. Snad pro tuto myšlenku „umělec je každý a vše je umění“ mohlo mít tolik stoupců v tolika zemích s tak širokým záběrem aktivit: koncerty, muzikálová a divadelní produkce, publikace, vzniklo tzv. poštovní umění²⁰, rozličné happeningy a performance nazývané pro Fluxus typickým termínem „events“, tedy „události“ založené na momentálním prožitku, dále to byla tvorba asambláží a instalací – environmentů, záliba v pomíjivých nebo nestabilních materiálech. Mnoho z těchto fluxových aktivit též mohlo mít vliv na vývoj environmentálního umění.

Název hnutí údajně vznikl v roce 1961, kdy jeho zakladatel Georg Maciunas (litevský emigrant, který se přestěhoval do New Yorku), zapíchl prst do slovníku a tím, co tam objevil, bylo latinské „fluere“, plynouti. Zde je patrný vliv dadaismu, který obecně byl pro toto období počátku šedesátých let směrem dosti klíčovým. Vedle dadaismu byla pro Fluxus zcela podstatná tvorba Marcela Duchampa (ready-mades) nebo hudební experimenty/performance Johna Cage, s nímž se mnoho stoupců hnutí znalo osobně a považovali jeho vystoupení za vrchol umění své doby.

Narozdíl od dadaistů, kteří své „da-da“ získali stejnou hrou s prstem ve slovníku, slovo „fluxus“ nabízelo řadu dalších výkladů a kontextů. Od Hérakleitova „vše plyne“, až k francouzskému filozofovi Henri Bergsonovi, který termínem „fluxion“ označoval fakt, že přírodní evoluce je proces neustálé proměny a vývoje.

²⁰ Vtipná aktivita jejího zakladatele Raye Johnsona, který rozesílal od padesátých let 20. století dopisy a kresby umělcům s žádostí, aby něco přidali a poslali zpět odesílateli. Zajímavé na tom je, že Johnsonovi se podařilo během několika let vytvořit obrovskou síť sběratelů a spolupracovníků, jenž byli zcela nezávislí na trhu s uměním (a finančním koloběhu), neboť díla bylo možné pouze dostat, nikoliv koupit nebo prodat.

A právě tak fluxoví umělci proplouvali mezi žánry, mísili jedno s druhým, pohybovali se od absurdního ke světskému, od zdánlivě bezvýznamného k sociálně-politicky kritickému. S cílem zesměšnit okázalost stávajícího uměleckého světa, namísto toho podpořit člověka jako umělce každodennosti. Skupina vytvářela obrovské množství „fluxové produkce“ od zmíněných koncertů a představení, k celým turné, řadě výstav, natáčely se fluxové filmy, vydávaly se fluxové noviny a antologie, existovalo fluxové jídlo, bylo možné se fluxově vdát či oženit. Fluxus byl postě životní styl, byť v mnoha polohách se může zdát tvorba umělců Fluxu přinejmenším sporná – například v jisté tendenci k destrukci²¹ vycházející z kritiky evropského konzervativního umění.



(10) Nam June Paik, *Zen pro hlavu*, 1962

²¹ V rámci jedné z performancí Nami June Paika, člena Fluxu, si namočil umělec hlavu do kýblu s barvou a poté na dlouhý pruh papíru namaloval svůj *Zen pro hlavu* (1962). O rok později, v rámci Hudební výstavy v galerii Parnass v německém Wuppertalu, za sebou na provázku tahal housle, hromadně rozebíral klavíry a také poslouchal hudbu ústy. Jeho vlastní hlava se stala gramofonem a deska reprodukovala především nárazy jazyka na rameno jehly, jež autor svíral v zubech. O něco později se na stejném místě konala jeho první sólová expozice, sestávající především z rozmanitě deformovaných televizí – materiálu, který Nam June Paik používal po celý zbytek 20. století. V rámci této expozice také další z umělců Fluxu, Joseph Beuys, rozbil jeden klavír sekýrou.

2.4.6 Minimalisté

Také samotní umělci často během svého tvůrčího období procházeli několika fázemi a užívali různé výrazové prostředky. V tomto ohledu je zajímavá například tvorba Roberta Morrise, který bývá zpravidla zařazován k éře umění minimalismu, ale v jeho dílech můžeme najít též stopy konceptuálního myšlení, díla s prvky performance a později také příklon k land artu. Morris se – stejně jako mnozí další umělci – přestěhoval v průběhu svého tvůrčího období do New Yorku. Nejdříve spolupracoval s taneční skupinou z Judson Dance Theater, pro kterou vytvářel neobvyklé choreografie. Jeho minimalistické období zastupují zejména dřevěné krabicovité objekty a konstrukce, důraz je kladen zejména na jednoduchost²², prostor a čas plynoucí skrze dílo a vnímání reality jako nikdy nekončícího dynamického běhu. K tvůrcům land artu byl Morris zařazován zejména ve svých pozdějších dílech, a to díky opuštění pletiva a hliníku jako materiálů svého uměleckého vyjádření a opuštění galerie jako prostoru pro umístění instalací a příklon k přírodním materiálům – hlíně, prachu, kamenům, a expanze do venkovních prostorů. Robert Morris a jeho tvorba je pro mne již vpravdě environmentální – právě díky prolnutí řady směrů, jejichž prvky se v Morrisově tvorbě postupně objevují, přechod od minimalismu k rozsáhlým landartovým projektům.

Minimalisté – kromě Morrise například Donald Judd, Dan Flavin, Carl André, Sol LeWitt, bývají často uváděni po boku některých umělců land artu, neboť jejich společným jmenovatelem byla nezdědka obliba v jednoduchých geometrických strukturách a obrazcích, ačkoliv každý využíval vlastní způsob uměleckého vyjádření.



(11) Robert Morris, Observatory, 1977

²² „Jednoduchost tvaru se nemusí nutně rovnat jednoduchosti zážitku. Jednoduché tvary vztahy neredukují. Dávají jim řád“ (Dempseyová, A., 2005, s. 238)

Mnoho stoupců minimalismu v průběhu svého uměleckého vývoje vyšlo se svými geometrickými obrazci a „specifickými objekty“ do volného prostranství, do přírody.

Minimalismus jako pojem se vyvíjel poměrně dlouho a řada umělců se nemohla s novým výrazem ztotožnit, neboť slovo „minimal“ evokovalo jakési zjednodušení, se kterým nesouhlasili. Umělcům minimalismu šlo v prvopočátcích o reakci na abstraktní expresionismus se všemi jeho emocemi a spontánností, jež byly stavěny nad vývoj techniky a racionální myšlení. Reakcí minimalistů bylo pak posouvání umění směrem k antiiluzionismu jako zbavení díla jeho vnitřního významu a příklon ke „kontextovosti“ uměleckých děl (je potřeba vnímat dílo z vlastního pohledu, nahlížet na něj vlastní optikou). S tím souviselo i pomyslné „vypuzení autora“²³ a depersonalizace výroby díla. Kromě používání standardizovaných materiálů jako překližka nebo plexisklo se dokonce plány na výrobu díla přenesly do kovodílny nebo dřevařské dílny a nechaly se vyrobit.

V roce 1966 proběhla výstava „*Primární struktury*“ v Židovském muzeu v New Yorku, která prezentovala množství minimalistických autorů a jejich záměrů. Zhruba od tohoto období bylo lze pojímat minimalismus jako hnutí, neboť radikální zjednodušení tvarů již jako princip tvorby používalo několik desítek britských či amerických umělců.

V této chvíli již stálo na svém pomyslném prahu také konceptuální umění a land art. K Robertu Morrisovi se přidal Sol LeWitt nebo Robert Smithson a snažili se prezentovat v dílech myšlenku své tvorby.

²³ FOSTER, H., Umění po roce 1900, s. 494

2.4.7 Konceptuální umění

První známky úvah o uměleckém díle jako o konceptu jsou patrné již v teoriích a dílech Marcela Duchampa. Jednak zpochybňoval umělecká pravidla, požadoval, aby divák zapojoval svůj intelekt při vnímání umění, a praktická stránka pro něj byla vždy nadřazená nad stylem a krásou výsledného díla. Tím vymezil pozdější teoretizaci konceptuálního umění, kterou srozumitelně vyslovil Harry Flynt, člen hnutí Fluxus, v roce 1963 ve svém eseji s názvem *Konceptové umění*:

„Konceptové umění je předně umění, jehož hlavním materiálem jsou myšlenky a koncepty, stejně jako například materiálem hudby jsou zvuky. Neboť koncepty a myšlenky jsou úzce spojeny s jazykem, konceptové umění je druhem umění, jehož materiálem je jazyk“ (Dempseyová, A., 2005, s. 240)

Konceptuálním uměním se zabývali na teoretické bázi také Joseph Kosuth nebo Sol LeWitt, který tvrdil, že konceptuální umění by mělo zaměstnávat mysl diváka spíše než jeho zrak a emoce. V první fázi vývoje tohoto doširoka rozvětveného směru, jenž různě zasahoval do dalších uměleckých linií (jako například do body artu, performance, instalací, video a sound artu či fluxových aktivit), byl hlavním předmětem konceptuálního zkoumání a prezentování zejména jazyk a jeho postupné vyprazdňování, též patrné v dílech minimalistů, již se často s konceptuálním myšlením ztotožňovali. Pro vývoj environmentálního umění je podstatná až pozdější fáze konceptualismu, kdy umělci často tvoří v interakci s přírodou, jako v případě „zemních umělců“, tedy stoupenců land artu.

Jednotlivá konceptuální díla si berou za cíl klást intelektuální otázky po smyslu umění, otázky typu „kdo určuje, co je umění a kde se bude vystavovat“, což jde zároveň ruku v ruce s politizací umění, která je patrná zejména v USA v době války ve Vietnamu (1964 – 1975). Ale nejen válečný konflikt je středem zájmu a kritiky umělců, v tomto období vyvstávají další důležitá témata, jež zrcadlí klima ve společnosti a odrážejí se v dílech autorů: nástup feminismu, vznik protijaderných hnutí, sílící odpor proti konzumnímu způsobu života a konečně také vznik hnutí za ochranu životního prostředí.

2.4.8 Land art a site-specific art

V období od poloviny šedesátých let 20. století, v době, kdy se prolínaly minimalistické tendence s konceptuálními, kdy paralelně vznikala díla pop artistů, fluxových umělců, vznikala díla hnutí arte povera a zkrátka v umění bylo možno spatřovat řadu souběžných i protichůdných aktivit, názorů a filozofií, se začala objevovat díla, která souzněla s všudypřítomnou ideou rozšiřování hranic použitých materiálů i umístění díla samotného. Možná vznikl land art jako opozice pop artové fascinace městskou kulturou a prezentoval touhu opět z města utéci, možná vznikl jako manifestace sílícího zájmu o ekologii, možná pouze z vnitřního pnutí minimalistů využít své jednoduché geometrické obrazce ve velkolepějším měřítku. V každém případě expanze do venkovních prostor a užití přírodních materiálů nebo zasazení umělých materiálů do přírody a jejich vzájemná komunikace jsou jedněmi z velmi častých principů používaných právě od druhé poloviny šedesátých let

– zejména v USA a Velké Británii.

Jeden z předních a prvních tvůrců zabývajících se land artem, Robert Smithson²⁴, se celoživotně zabýval pojmem entropie²⁵, jenž po celý život ovlivňoval jeho uměleckou i teoretickou tvorbu. Tak vzniklo *Spirálové molo* (Spiral Jetty,



(12) Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

²⁴ Pro Roberta Smithsona bylo typické, že hledal místa pro svá díla z letadla – aby dobře viděl prostor, na kterém bude pracovat. Své poslední plánované dílo, *Amarillo Ramp* v Texasu už nedokončil – zřítíl se v roce 1973 s malým letadlem spolu s fotografem a pilotem letadla, když prozkoumával prostor pro svůj další umělecký objekt.

²⁵ Pojem užívaný nejdříve v termodynamice. Zákon entropie předpokládá nezbytné vyhasnutí energie v daném systému, rozpuštění jakékoliv organizace do stavu neuspořádanosti a indifferenciace (nerozlišenosti). Smithson uvádí velmi konkrétní příklad chápání entropie: „*Představte si pískoviště rozdělené napůl na černý a bílý písek. Necháme dítě stokrát proběhnout ve směru hodinových ručiček, dokud se písek nesmíchá a nezačne šednout; poté je necháme běžet proti směru hodinových ručiček, ale výsledkem nebude znovunastolení původního rozdělení písku, ale větší stupeň šedosti a vzrůst entropie.*“ (FOSTER, H. Umění po roce 1900, s. 507)

1970) – jedno z prvních „earth works“ (neboli zemních prací, jak se počáteční land artová díla též nazývala), které je pro mne jakousi živou prezentací a pochopením Smithsonovy teorie entropie, tedy nezvratného zániku věcí. Spirálové molo, jež je spirálovitě zakroucenou cestou vytvořenou ze zeminy, kamenů černého čediče a postupně se vytvářejících solných krystalů, vstupuje 300 metrů do Velkého solného jezera v Utahu. Molo bylo možné vytvořit, neboť v době jeho vzniku byla hladina jezera nízko. Ovšem později, na dalších 30 let, zmizelo molo pod vodou. Znovuobjevení tohoto díla bylo možné v roce 2004. O rok později opět zčásti zmizelo a od roku 2010 je viditelné a schůdné.

Jisté je, že molo, stejně jako většina land artových děl, postupně (dříve či později) zmizí pod vlivem povětrnostních podmínek a nezvratných přírodních procesů, a to i přesto, že *Spirálové molo* nebo také *Dvojitý negativ*²⁶ Michaela Heizera, jsou díly rozhodně trvalejšího charakteru (vytvářené s ambicí přežít svého autora), na rozdíl od mnoha jiných, efemérnějších land artových děl.

Pro umělecké vyjádření land artových umělců je typická široká škála použitých materiálů i technik, podstatné je, že dílo se odehrává venku, jinak je možné vše. První větší prezentací land artových děl byla výstava v říjnu roku 1968 v Dwan Gallery v New Yorku. Jmenovala se „*Earth Works*“ a ve skutečnosti šlo o „pouhou“ dokumentaci děl pozdějších hlavních představitelů land artu v galerijních prostorách – objevila se zde kromě Smithsona (který byl spolu s Virginií Dwanovou, kurátorkou galerie, také její spolupořadatel) také díla Carla Andrého, Sol Le Wittta, Michaela Heizera, Dennise Oppenheima, Claese Oldenburga nebo Roberta Morrise.

V USA, kde se land art jako umělecký směr zrodil, šlo zprvu o umění vyznačující se monumentálními přesuny zeminy (za použití bagrů a různé jiné těžké techniky) a vůbec velkolepými zásahy do krajiny. Prostorů pro realizaci bylo spousta – opuštěné lomy, pouště, horské masivy, to všechno měli Američané k dispozici. Kromě Heizera byli představiteli této „megalomanské“ větve land artu také Robert Smithson, Robert Morris se svou *Observatoří* (Observatory) v holandském Oostelijku, nebo James Turrel, který si zvolil za „specifické místo“ pro svou tvorbu kráter vyhaslé sopky.

²⁶ dva obří stupně vyřezané ve stolových horách v Mohavské poušti v Nevadě

Zajímavé v tomto ohledu je také poslední dílo Michaela Heizera, na němž pracuje nepřetržitě od roku 1972 dodnes. Kámen, beton a země jsou materiály, s nimiž buduje komplex s názvem *Město* (City).



(13) Michael Heizer, *City*, 1972 – současnost

O něco méně opulentní, ale také efektní je *Bleskové pole* (Lightning Field) Waltera de Marii pocházející z roku 1977. Pouštní plošina v Novém Mexiku jej inspirovala pro zbudování obdélníku se 400 ocelovými tyčemi zakončenými hrotem, které v době letních bouří a díky svému umístění na náhorní plošině silně přitahují blesky a objevují se tak úžasné scenérie.



(14) Walter de Maria, *Lightning Field*, 1977

Trochu v jiné oblasti vytvářeli svá environmentální díla umělec bulharského původu Christo s partnerkou Jeane-Claude²⁷. Zabývali se zahalováním objektů do nylonové látky, vše bylo zpevněno lany. Divákům se tak po vytvoření díla naskytly neobvyklé pohledy na jinak známé budovy či horizonty. Slavné je jejich *Zahalené pobřeží* (Wrapped coast), které vzniklo mezi roky 1968-1969, ze stejného období pochází také balení Kunsthalle v Bernu, později byl realizován zabalený ostrov v zátocě Biscayne, Miami, zabalený Pont Neuf v Paříži nebo velkolepý zabalený Reichstag v Berlíně²⁸.

²⁷ Záměrně užívám minulý čas, Christova partnerka zemřela v roce 2009 a většinu děl vytvářeli a koncipovali spolu.

²⁸ Za zmínku stojí, že tento druh umění je nejen extrémně nákladnou záležitostí, které manželé hradí z vlastních zdrojů, ale také fakt, že na některé aktivity museli čekat mnoho let. Na zabalený Reichstag čekali 24 let, na Pont Neuf 10 let. Dodržují zároveň přísná ekologická pravidla, po skončení těchto „zabalů“ jsou použité materiály důsledně recyklovány. (Artmuzeum.cz)

Dalšími významnými americkými land artovými umělci jsou kromě již zmíněných účastníků výstavy *Earth Works* také Nancy Holtová, Richard Serra, Mary Missová nebo Alice Aycocková.

V Evropě se land art vyvíjel poněkud jiným způsobem, značně subtilnějším. Zejména britští a holandské land artové umělci směřují spíše k tradiční práci s krajinou, zahradní architektuře a krajinářství.

Vpravdě minimalistické prostředky využívali Nizozemec Jan Dibbets a Angličan Hamish Fulton, již pracovali zejména s land artem ve fotografii, z nichž vytvářeli jakési fotografické montáže. Známa díla Angličana Richarda Longa jsou vytvořena pouhou chůzí – *A Line Made By Walking* (1967). V konceptu linií nebo zalomení pak pokračoval i ve svých pozdějších dílech využívajících kamení - *A Line in the Himalayas* nebo *A Line of the 682 stones*.

Velmi intimní land art, ale i environmentální díla rozsáhlejšího charakteru, vytváří Andy Galsworthy. Počítá s počasím a jeho proměnami, ročními cykly, svá díla vytváří nejčastěji sám a využívá materiály jako listí, sníh a led, různé druhy dřeva, kameny, hlínu, šišky, trní apod. Pozoruje a sleduje, jak díla mizí nebo jsou díky přírodním vlivům proměňována, až se ztratí docela. Znamé jsou jeho krátké a křehké práce s ledem *Tenký led/vytvořený během dvou dní/spojený roztátou vodou/uvnitř dutý* (Thin ice/made over two days, welded with water from dripping ice/hollow inside), dále *Oblouk v Goodwoodu* a jiné. Galsworthy svá díla pečlivě fotografuje – jako dokumentaci svých mnohdy až efemérních děl.

Jako zástupce dodnes tvořícího mimoevropského tvůrce land artu a environmentálních skulptur můžeme jmenovat také Australana Andrew Rogerse s jeho mezinárodním projektem nazývajícím se *Rytmy života* (Rhythms of Life). Kromě Austrálie pracoval dosud v třinácti zemích světa (Antarktida, Bolívie, Čína, Chile, Island,



(15) Andrew Rogers, *Rhythms of Life*, 2007

Indie, Izrael, Keňa, Nepál, Slovensko, Srí Lanka, Turecko a USA). Jeho dílo se vyznačuje manipulací s kameny a vytvářením geoglyfů²⁹ za pomoci mnoha lidí. Díla je v jejich komplexnosti možné dobře vidět až z letadla nebo balónu.

Jakousi odvrácenou stranou land artu může být fakt, že řada těchto efektních děl může být považována za kýč – není divu. Mnoho z nich je dnes používáno (z mého pohledu spíše zneužíváno) ke komerčním účelům – můžeme se setkat s pohlednicemi a fotoreprodukci, mnohdy graficky upravenými, vlastně zbavenými autentičnosti i dokumentárního charakteru. Toto „zadní schodiště“ land artu neboli jiný pohled na land art bych nerad soudil. Ale rozhodně nemohu s tímto využitím land artového umění souhlasit. Domnívám se, že je jen na každém konkrétním umělci, jak se svými výtvoři naloží – kam až nechá zajít jeho „obchodní“ stránku.

V závěru kapitoly týkající se východisek a možných inspiračních zdrojů environmentálního umění bych ještě rád zmínil kategorii site-specific art, kterou je možné a z mého pohledu i správné použít do jisté míry jako synonymum pro environmentální umění, ačkoliv si myslím, že environmentální umění stojí v hierarchii jaksi „nad“ site-specific artem. Site-specific art je, stejně jako environmentální umění, pouze jakýmsi rámcem, doširoka rozkročenou uměleckou disciplínou, která se, stejně jako environmentální umění, nerada podrobuje výkladům, zjednodušujícím definicím a kategorizování. Stejně jako díla environmentálního umění nelze fakticky v jejich mnohosti pojmout a uzavřít tuto kategorii, díla site-specific jsou tak rozličná a neustále se dynamicky rozvíjející, až je pouze možné vydefinovat jejich základní prvky či jazyk, kterým site-specific (a stejně tak environmentální umění) promlouvá k divákovi.

²⁹ Geoglyf – malba nebo motiv vytvořený na zemském povrchu. Pro tvorbu „pozitivních geoglyfů“ je využíváno hromadění nebo aranžování přírodních materiálů (kameny, písek, hlína apod.) a takto tvořených obrazců, „negativní geoglyf“ naopak vzniká hloubením nebo odstraněním přírodního materiálu v krajině tak, aby odkryl barevné i materiálově odlišné podloží.

Site-místo, specific-konkrétní, zvláštní, určité, jednoduše specifické. Tedy tato díla jsou vymezena prostorem, pro který jsou komponována, prostor a prostředí zásadně souvisí s celkovým vyzněním díla, jeho myšlenkou, autorovým záměrem. Není stanoveno, kde se má „specifické místo“ nacházet. Je to vždy pouze volba autora – může jít o krajinu, veřejný prostor, díla v „indoor“ i „outdoor“ prostorech. Město nebo venkov. Jediným kritériem je jedinečnost, neopakovatelnost a spjatost s daným místem. Také výtvarné prostředky nejsou pevně stanoveny – možností je též intermedialita, tedy mnohost médií, kterou je možné při tvorbě využít.

Svoboda ve vyjadřovacích prostředcích tak vytvořila ze site-specific jednu z nejoblíbenějších kategorií současnosti, právě díky jeho neomezeným možnostem.

3. Environmentální umění ve Finsku

3.1 Studijní pobyt ve finském Rovaniemi

Po předešlé teoretické části mapující prameny, východiska a inspirační zdroje environmentálního umění se v této části diplomové práce dostávám ke konkrétnímu prostředí, jež bylo pro mne z hlediska tvůrčí činnosti i v rámci úvah nad uměním podstatné. Ve Finsku se koneckonců formovala má představa o pozdější koncepci diplomové práce, byť již od studijní stáže uplynulo pět let.

Ve Finsku je environmentální umění (environmental art) chápáno jako svébytný umělecký směr, mezi umělci je tento termín hojně využíván a používají ho častěji než land art (nebo landscape art, jak jsem se s termínem také setkal).

Mohu asi už nyní bez uzardění říci, že o environmentálním umění jsem poprvé slyšel až ve Finsku. Tehdy jakožto student 4. ročníku pedagogické fakulty jsem měl silné nutkání vycestovat do zahraničí a seznámit se s uměním jinde než v Čechách. Možná to byla trochu touha oprášit chátrající angličtinu, kterou jsem předtím mohl hojně využít na ročním, ještě středoškolském pobytu v USA, v Severní Dakotě. Oblast Severní Dakoty se vyznačuje výhradně rovinatým terénem a rozlehlými lány polí plných fazolí a různých druhů obilovin, díky nimž si tato oblast vysloužila přídomek „sýpka“ světa, která by svými výnosy údajně dokázala nakrmit zbytek světa. Ve Fargu, největším městě Severní Dakoty, jsem se dostal do rodiny staršího farmáře, kde se formoval také můj velmi pozitivní vztah k půdě, zemědělství a zejména k práci s koňmi, o které jsem tam měl možnost pečovat. Svoji zkušenost s koňmi bych rád zahrnul do projektu podhorského centra volného času pro děti, o kterém pojednávám v didaktické části diplomové práce (kapitola 5). Ačkoliv jsem se ve Fargu výtvarné činnosti intenzivně nevěnoval, tamní pobyt mne rozhodně též názorově formoval, zejména v preferencích přírodních materiálů.

Proto, když mi byla v rámci programu Erasmus nabídnuta možnost stáže ve Finském městě Rovaniemi, přišlo mi to jako výzva a zajímavý kontrast k předešlému studiu v USA. V té době jsem, pravda, neměl příliš povědomí o konkrétním umístění města ani o Finsku jako takovém.

Pobytu předcházelo výběrové řízení, v němž jsem uspěl, a mohl jsem se vydat do Rovaniemi, města, které leží pouhých 10 kilometrů od polárního kruhu a je jedním z finských univerzitních měst.

Pobyt v Rovaniemi byl pro mne jedinečnou možností poznat Laponskou kulturu, setkal jsem se s mnoha výjimečnými osobnostmi z oblasti malby, grafiky a objektové tvorby a fotografie. Zejména mezi pedagogy mne oslovily práce například Mirji Hiltunen, Timo Jokely, Juhani Tuominena, Lauri Rankky, Michaela Marnina Jacobse.

Po stránce umělecké, tedy pojetím výtvarného umění, i po stránce osobnostní, mne nejvíce oslovili Michael Marnin Jacobs a Timo Jokela. Každý z nich se svým osobitým způsobem vyrovnává s krajinou a používá k tomu prostředky jemu vlastní – Jacobs je světoběžník s evropsko-americkými předky, zřejmě už ale natrvalo domestikovaný ve Finsku. Věnuje se analogové fotografii, zejména černobílé. Timo Jokela pracuje až mysticky se sněhem a ledem, je vnitřně spjatý s krajinou Laponska.

3.2 Severská příroda jako zdroj inspirace a prostor k vyjádření

Rovaniemi leží na severu Finska v oblasti Laponska, jen pár kilometrů od polárního kruhu, což do jisté míry také předurčuje jeho ráz a zejména specifický životní styl. Po krátké době pobytu si tam člověk může všimnout vysoké koncentrace umělců, kteří zde, na samém severu Evropy, hledají inspiraci a možnosti realizace svých děl v přírodě. Někteří „vousatí samorostové“ volí toto území také jako formu možného úniku z hektické konzumní společnosti. Finsko, a možná ještě více Laponsko, je svým celkovým naladěním opravdu oázou klidu, jako by sem ze zbytku Evropy nedosáhl všudypřítomný stres a spěch. Lidé se pohybují pomaleji, snad ze zvyku chůze po náledí, které tady pokrývá silnice po dlouhé zimní měsíce, často chodí pozdě, na nic nespěchají a rádi (a často) mlčí.

Nebudu se zabývat oprýskanou frází o tisíci jezerech. Laponská krajina je totiž z mého pohledu unikátní spíše nepřítomností člověka. Pro lepší představu – území Finska je více než čtyřikrát větší než Česká republika, oproti tomu je množství obyvatel poloviční než u nás. V průměru tak žije ve Finsku sedmnáct lidí na čtvereční kilometr, nás je na tutéž rozlohu sto třicet.

Místní lesy lze bez nadsázky nazvat pralesy. Je takřka nemyslitelné vydat se tak, jak je u nás běžné, mimo cestu napříč lesním podrostem. A je zcela lhostejno, jaká je roční doba. Okolí Rovaniemi, kde jsem se převážně pohyboval, je protkáno sítí mokřadů, v některých měsících plných bodavého hmyzu, což samo o sobě dost znepríjemňuje představu klidné procházky po lese. V období nepřítomnosti sněhu jsou vřesy a borůvčí tak husté a vysoké, že má člověk již po několika metrech brodění a prodírání se jasnou představu o vzdálenosti, kterou může reálně urazit. Rozhodně si nelze myslet, že je možné sestoupit z pečlivě vyznačené trasy a využít pokusu o (námi oblíbenou) zkratku „přes les“. Takovéto pokusy jsou ve Finsku předem odsouzeny k nezdaru. V zimním období je situace jiná. Lesní úseky mezi jezery, jezera samotná i zamrzlé hladiny řek přímo vybízejí k narušení sněhové pokrývky a dlouhým skluzům napříč krajinou. Reálně jsem se však dostal jen dva kroky od upravené běžecké tratě. Poté, co jsem po prsa zapadl do hlubokého načechraného sněhu schovaného pod krustou ledu, jsem byl vděčný za mladý stromek, po jehož kmenu jsem se doslova vyšplhal nahoru, a bídě nezahynul metr od turistické cesty. Tuto situaci hezkým finským způsobem „předvídal“ jeden z mých tamějších profesorů, který se při zmínce, že se chystám na běžkařský výlet a při pohledu na mé „české běžky“ pouze soustrastně mlčky usmíval. Tichý komentář je pro finské obyvatele příznačný. Finské „duchaplné“ mlčení mi osobně bylo sympatické, ale věřím, že běžně upovídáné Středoevropany může přivádět do rozpaků.

Jak jsem již naznačil, pro přírodu na severu Finska je typická rozlehlost, pro nás až nepředstavitelně mnoho (liduprázdného) prostoru umělce silně láká a přitahuje, touží se popasovat s rozsáhlým volným prostranstvím.

Příroda je zde jaksí trvanlivá – snad díky nepřetržitému střídání polárního dne a noci, tedy ne až tak pravidelném střídání čtyř ročních období, jak jsou známá u nás, je zde dostatek prostoru vyhrát si s krajinou, aniž by se okolí dramaticky proměňovalo.

Pro mnohé umělce a studenty je zde typická práce s ledem, pro návštěvníky této oblasti jsou organizovány „kurzy“ ledotvorby – tedy ukázky sochání z ledových kvádrů s možností vlastní iniciativy v této oblasti. Kvádry se dobývají těžkou technikou na místních jezerech. Není větší problém dostat k dispozici velmi rozměrný kvádr. Práce s ledem (a jde o skutečně hrubou práci) je nesmírně zajímavou činností. Místní obyvatelé jsou otužilejší a snášejí ledový chlad o něco lépe než my, obratně pracují s nástroji – od nejjemnějšího pilníku, po práci s motorovou pilou, obvyklé nástroje na ledové sochání jsou dláto, sekyra, tvaruje se též dobře vodou. Některá ledová díla jsou vskutku skvostná, samozřejmě záleží na zvoleném tématu a provedení. Vzhledem ke konstantní teplotě v zimních měsících je reálná šance, že výtvořené dílo delší dobu vydrží, což souvisí s výše zmíněnou přírodní „trvanlivostí“.

3.2.1 Runy – nedílná součást finské kultury

Jedna z nejmagičtějších záležitostí, se kterou jsem se zde setkal nejen v oblasti umění, ale také v běžném životě, je zobrazování run a různých jejich modifikací. Je velmi nesnadné se v runovém systému zorientovat, jsou jimi ale inspirována mnohá díla finských umělců (např. Timo Jokely), takže se s nimi člověk musí dříve či později zabývat.

Runový znakový systém jakožto písmo (první zmínky jsou cca od 150 n.l.) podlehl christianizaci a ve Skandinávii byl plošně nahrazen latinkou zhruba v letech 1100 - 1400 n.l. Na venkově se s ním lze ale setkat v podstatě dodnes – minimálně jako se vzpomínkou. Umělci severu se rádi zabývají minulostí své země a svého etnika, proto se využití run v dílech nabízí. Runám se přičítá božský původ, nejvyššímu bohovi Odínovi se runy údajně zjevily a byly pak darovány lidem.

Existuje řada zápisů runového systému, každá runa má svůj specifický význam. Mezi nejznámější způsoby zápisů runové abecedy jsou nejstarší *Germánský futhark prostý* (24 znaků), mladší *Anglosaský futhork* (28 znaků) a *Vikingský futhork* (16 znaků). Mladší varianty runových systémů se ještě dále dělily a vyvíjely různě podle oblastí, v nichž vznikly, v zásadě každý kmen si je přizpůsoboval po svém.

ƒ	Fehu (f)	ᚥ	Haǵalaz (h)	↑	Teiwaz (t)
ᚱ	Uruz (u)	ᚷ	Nauthiz (n)	ᚮ	Berkana (b)
ᚦ	Thurisaz (th)		Isa (i)	ᚱ	Ehwaz (e)
ᚦ	Ansuz (a)	ᚷ	Jera (j,y)	ᚱ	Mannaz (m)
ᚱ	Raido (r)	ᚷ	Eihwaz (e)	↑	Laǵuz (l)
<	Kenaz (k)	ᚷ	Perthro (p)	◇	Inǵuz (ng)
X	Gebo (g)	ᚷ	Alǵiz (z)	◇	Orhila (o)
ᚱ	Wunjo (w,v)	ᚷ	Sowulo (s)	ᚷ	Daǵaz (d)

(16) *Germánský futhark prostý*

Vznik obou mladších variant se přisuzuje vlivům postupných lingvistických změn v jednotlivých oblastech, existují však teorie, že původní písmo o čtyřiaadvaceti znacích bylo i nadále užíváno k magickým účelům.

Pro „magický“ výklad významu run je dodnes nejčastěji používána anglosaská runová báseň Runatál, která nabízí široké spektrum interpretací, s nimiž jednotliví vykladači run pracují, ale výklad run je zajímavý i z vědeckého a lingvistického hlediska. Není mým tématem zabývat se popisem významu jednotlivých run, ale zmínka o nich jakožto o prastarém písmu germánských národů využívaném zejména ve Skandinávii a na Britském souostroví mi přišla v kontextu s pobytem v Laponsku a setkávání se s tamním tradičním i novodobým uměním jako relevantní. Runy

3.3 Environmental art

V obyvatelích Finska, je silně zakořeněn vztah k přírodě. Vychází to z finské mytologie, v níž byla přírodě přisuzována magická funkce a Laponcům zase kouzelná moc.

Většina finských mýtů je spojována právě se severem země, který je z drtivé většiny pokryt takřka neprostupnými lesy, které v sobě skrývají tajemno a magično, které prostoupí každého, kdo se v této oblasti ocitne³⁰. Mytologie se do obecného povědomí dostala zejména díky sběrateli lidové slovesnosti Eliasu Lönnrotovi, který představil finský národní epos s názvem *Kalevala*. Vliv *Kalevaly* na další rozvoj finského slovního a literárního projevu, ale i na další oblasti kulturního, společenského a národního života, byl nesmírný. Dvacátý osmý únor, zvaný dnem *Kalevaly*, je dodnes velkým finským národním svátkem. Epos hrál rozhodující úlohu při utváření národní identity v padesátých a šedesátých letech devatenáctého století, dala Finům jednotný literární jazyk, inspiroval a dodnes inspiruje finské výtvarné umělce, hudebníky, básníky i dramatiky – jen namátkou to byli Aleksis Kivi³¹, Eino Leino³², Jean Sibelius³³, Akseli Gallen-Kallela³⁴ a další. Není divu – padesátá a poslední runa (runami se nazývaly také jednotlivé verše *Kalevaly*) umělce vybízí k aktivitě:

*Ať však tomu tak neb onak
Já proklestil pěvcům dráhu
Sehnul vršky strmých stromů
Oklestil jsem větve v cestě
Jižtě cesta ukázána
Pěšinka je vyšlapána
Pěvcům příštím dovednějším
Zpěvům lepším bohatějším
Nuže dej se v závodění
Vzrůstající pokolení!*³⁵

³⁰ Zajímavostí je, že Finsko je co se týče pokrytí mobilním signálem jednou z evropských velmocí. Přesto v Laponských lesích v drtivé většině signál není, pomoci se tedy nelze dovolat, což oblast činí ještě o něco tajemnější.

³¹ finský spisovatel (1834 – 1872)

³² finský básník a žurnalista (1878 – 1926), jeden z největších básníků finské historie, užíval moderní básnické postupy i postupy finských lidových písní a *Kalevaly*

³³ finský hudební skladatel (1865 – 1957), složil mj. symfonickou báseň *Kalevala*, Finlandia (1899)

³⁴ finský malíř a ilustrátor (1865 – 1931), proslavil se ilustracemi *Kalevaly*

³⁵ Lönnrot, E.: *Kalevala*. Český překlad Josef Holeček. 1. vydání, Praha 1895.

Láska k přírodě, mytologie a finská historie jsou dle mého názoru nejsilnější inspirační zdroje finských umělců tvořících v oblasti environmental artu, nebo též landscape artu. Ve Finsku jsem se setkal s mnoha umělci i způsoby uměleckého vyjádření se v krajině, a to jak s prací v nekonečných a až neskutečně zelených finských lesích, tak naopak s využitím tuhé, skoro půlroční zimy a prací se sněhem a ledem. Les a sníh jsou pro mne také pomyslné dva póly finského environmental artu, které později představím konkrétněji v dílech finských environmentálních umělců a zejména jejich představitele Timo Jokely.

3.3.1 Fire art

Environmentální umění a umění site-specific v sobě zahrnuje řadu dalších oblastí umění, mimo jiné také kategorii zvanou „fire art“, umění ohně, ohňové umění. Princip spočívá ve výstavbě velkých sokulptur (některé dosahují až výšky 7 metrů), které jsou vyrobeny z hořlavých materiálů. Sochy jsou poté zapáleny, požár je kontrolován a originalita každé sochy spočívá ve směru a rychlosti ohně, jenž sochu postupně pohlcuje. Čas hoření sochy je závislý na řadě faktorů, mezi něž patří tvar, druh použitého materiálu, jeho hustota a vlhkost a také samozřejmě záleží na počasí, které připadne na den, kdy dochází k zapálení soch. Vítr se tak v ohňovém umění stává také umělcem,



(17) Eeva-Liisa Sorainen, *Fire Bird*, 2005, Nallikari

tvůrcem (či destruktořem). Stavba ohňových soch je relativně mladá umělecká forma, která má ale velmi silné podhoubí sahající až hluboko ke kořenům starověké skandinávské historie. Požár vyjadřuje a zpřítomňuje jakési tajemno, primitivní pudy, okouzluje diváky, protože je spojován s různými typy rituálů a víry. Oheň v dřívějších dobách znamenal rozdíl mezi životem a smrtí.

Finové a obyvatelé Skandinávie obecně mají (více než kterákoliv jiná evropská oblast) silnou tradici v zapalování ohňů – typické jsou velikonoční ohně a zejména pak ohně zapalované ku příležitosti slavností letního slunovratu, tzv. „Midnight Sun“, které ohlašují příchod několika málo teplých týdnů v roce, na které se všichni Finové pochopitelně těší. Tyto příležitosti jsou nedílnou součástí stále živého finského kulturního dědictví.

Historie této umělecké kategorie je mladá, sahá do roku 1998, kdy ve švédském Stockholmu proběhlo mistrovství v ohňovém sochařství. Švédové se tak právem považují za „vynálezce“ této umělecké kategorie. Ohňové umění ale není jen prosté zapálení a shoření sochy. Jde o proces, integritu před, během a po zapálení, jak tvrdí Gunnar Carl Nilsson, švédský sochař. Přirovnává ohně k práci se zvířaty – nesmíte se ani na chvíli obrátit zády, je to nebezpečné. Při hoření soch proto musí probíhat řada opatření, aby se oheň nerozšířil.

Dnes je již disciplína rozšířena v mnoha evropských zemích. První byly samozřejmě země skandinávské. Jednou z reakcí na nový směr bylo uspořádání akce, jakéhosi festivalu s názvem *RiverLights* ve městě Rovaniemi. Uměleckým vedoucím akce je Timo Jokela, můj bývalý profesor z University of Lapland. Obyvatelé Rovaniemi jsou patřičně hrdí na specifické místní umělecké aktivity, mezi něž patří kromě fire artu také ledové sochy, například sněhový hrad v obci Kemi je největší a nejtrvalejší sněhová stavba na světě, každou zimu trochu jiná.

Uvádím zde fire art jakožto specifickou podobu skandinávského environmentálního umění, se kterou jsem se dosud nikde jinde než ve Finsku nesešel a která mi přijde pro danou lokalitu příznačná – stejně jako sochání do ledu nebo umělecké instalace v lesích.

3.3.2 Internet a environmental art

Za zmínku stojí také specifická potřeba finských environmentálních umělců sdružovat se. Sdružovat se nikoliv osobně, ale pomocí internetu. Vznikla tak webová stránka *environmentalart.net*, která spojuje umělce environmental artu, site-specific artu, land artu, ecological artu, green artu, recycled artu a jiných spřátelených odvětví.

Stránky nabízejí nejen online galerii děl, ale také informují o právě probíhajících či plánovaných výstavách, festivalech a představují medailony umělců, kteří do skupiny tvořící v oblasti environmental artu patří. Jsou mezi nimi například Marja Hakala, Maria Huhnarniemi, Kalle Hamm, Dzamil Kamanger, Timo Jokela, Kaamila Kaikkonen, Pekka Kainulainen, Martti Kukkonen, Sauli Miettunen, Anne Pehkonen, Jaakko Pernu, Michael Rahikainen, Anni Rapinoja, Riitta Schildt, Jenni Tieaho, Lea Turto, Hanna Vinio, Katja Öhrnberg a mnozí další.

Médium internetu tak jako zobrazovací nástroj dobře posloužilo v zemi, kde umělci žijí často daleko jeden od druhého, tvoří převážně venku a těžko by svá díla mohli ukazovat plošně



(18) Mätäjoki, Odraz, Helsinky, 2001-2002

lepším způsobem než prostřednictvím těchto webových stránek. Pro Středoevropana je těžké si vůbec představit, že ve Finsku je možné celý den jít a nikoho nepotkat (samozřejmě za pomoci psího spřežení, sobího kočichu a sněžnic). Finští environmentální umělci jsou mnohdy samotáři, mlčenliví filozofové hloubající nad svými díly a jejich výpovědí. Proto je svým způsobem intimní médium internetu neobtěžuje a nevdá jim prezentovat zde svá díla, která by jinak byla očím veřejnosti skryta. Na stránkách se prezentují nejen formou medailonku a fotografií, ale také zde (ti internetově „osvícenější“) vybízejí k návštěvě vlastních webových stránek, kde je možné vidět často celou jejich tvorbu.

Stránky jsou samozřejmě částečně přeloženy do angličtiny, ovšem, rozhodně ne kompletně, takže mnohé informace pro mimofinské příchozí zůstávají skryty ve změní písmenek náročné finštiny. Negativem stránek je také jakási nepřehlednost a zmatek, který je dán právě kombinací angličtiny a finštiny, starých informací s aktualitami. Stránky jsou výhodné taky pro ty, již se chtějí o environmentálním umění něco dozvědět – v kategorii Bookstore (knihkupectví) je možné zakoupit knihy týkající se tohoto oboru.

S webovou stránkou *environmentalart.net* úzce souvisí také americký internetový online projekt *greenmuseum.org*, který je realizátory definován jako „online muzeum a prostor pro globální environmentální umělecká hnutí a společenství“. Stránka vznikla v loňském roce a je shromaždištěm informací, reflektuje životní prostředí, ekologii a snahu o trvale udržitelný život. Stránky mají za úkol primárně poukazovat na fakt, že řada současných umělců není lhostejná k přírodě a prostředí, v němž žijeme. Web je zároveň dobrým informačním zdrojem při hledání různých umělecko-environmentálních projektů po celém světě.

Takovéto pojetí environmentálního umění má samozřejmě mnohem blíže k ekologii.

Environmentální umění, tak jak jej chápou výtvarníci sdružení v *greenmuseum*, má především:

- informovat a interpretovat přírodu a její procesy, upozorňovat na problémy životního prostředí
- environmentální umění pracuje s živly a přírodními materiály – vzniklá díla mohou být poháněna větrem, vodou, nebo také mohou kreativně pracovat s místy zasaženými blesky nebo zemětřesením
- předpokládá náš vztah k přírodě, navrhuje nové způsoby jak koexistovat s naším životním prostředím
- obnovovat ekosystémy, poukazovat na poškozené životní prostředí pomocí uměleckého, estetického vyjádření³⁶

Ačkoliv si nemyslím, že toto jsou v současnosti jediné aspekty, kritéria a motivace pro vznik environmentálního umění, jde o zásadní shrnutí pojetí *environmental artu* i ve Skandinávii, kde problematika životního prostředí je ve společnosti velmi silně vnímána a umělci hojně reflektována. Jejich umění mimo jiné upozorňuje a promítá obavu z budoucí možnosti vážného poškození „panenské“ přírody, toho bohatství, na které jsou seveřané právem tolik hrdí.

³⁶ Greenmuseum.org, volně přeloženo

3.3.1 Umělecký spolek Oranki

Zajímavou aktivitou laponských environmentálních umělců sdružených pod názvem Oranki art je pravidelné pořádání velkých výstav výtvarného umění na severu Finska, vesměs probíhající od června do září, tedy v době trvání finského léta. Výstavy se týkají umění v interakci s životním prostředím. Oranki – jakožto asociace podporující uměleckou tvorbu – funguje již od roku 2004. Cíle asociace jsou dostat současné environmentální umění do povědomí veřejnosti, podpora umělců a zvyšování interakce mezi nimi – umožnění setkávat se pravidelně na jednom místě, aby využili možnosti společně tvořit.

Název *Oranki art*³⁷ byl zvolen podle obce Oranki, která se nachází ve finské části Laponska, severozápadně od Rovaniemi, kousek od hranic se Švédskem. Zajímavostí je, že vystavovatelé učinili svou „venkovní galerii“ či plochou pro vystavování asi půl kilometru dlouhý borovicový les ležící na hřebenu kopce, k němuž vede štěrková cesta jako příjezd pro veřejnost. Pracuje se s přírodními materiály, zejména s tím, co les nabízí – jako dřevo, kamení, hlína, ale je možné také do prostoru cokoli instalovat, a vzhledem k možnosti využití těžké techniky nejsou velkorysosti díla kladeny takřka žádné meze.



(19) Tom Engblom a Esa Meltaus, *Zázračný strom*, 2009

Oranki workshopu a následné výstavy se každoročně účastní dvanáct umělců z různých zemí, kteří jsou vybíráni na základě předložených návrhů, skic, navrhovaných materiálů a nákladů na svou environmentální instalaci.

³⁷ Oranki = finský orangutan

K přihlášení je nutný také umělcův životopis a „katalog“ předchozí umělecké tvorby. Vybraným umělcům jsou vesměs hrazeny náklady na instalaci včetně dopravy a ubytování po dobu jejich práce. Pak, po dobu tří měsíců, jsou práce přístupné veřejnosti. V letošním roce se akce uskuteční mezi 10. – 18. 6. (workshop) a od 19. 6. do 30. 9. budou díla k vidění. Asociace Oranki art v současné době vede šest profesionálních finských umělců: Thomas Korkalo, Jari Kylli, Lasse Lassheikki, Satunnainen Loukkola, Sauli Miettunen, Martti Pitkänen a Pekka Syväniemi.

3.4 Michael Marnin Jacobs

Jedním z profesorů, jehož styl práce a osobnost mi byly v Rovaniemi velmi sympatické, byl Michael Marnin Jacobs (*1958), u něhož jsem prošel kurzem analogové fotografie. Jacobs je vpravdě mezinárodním umělcem, v jehož osobě se prolínají vlivy několika různých kultur. Prapředci pocházejí z míst, kde dnes leží Ukrajina a Polsko, rodiče jsou rodilí newyorčané, on sám se ale narodil v Bogotě, hlavním městě Columbie. Tam ale žil s rodinou do svých jedenácti let, pak se přestěhovali do San Franciska.

O fotografii se začal zajímat v necelých dvaceti letech, zprvu fotil pro komerční projekty a reklamu, ale později se v oboru fotografie univerzitně vzdělal, včetně studií výtvarného umění a vizuální antropologie.

Do Finska se dostal až v roce 1989, při příležitosti svých prvních fotografických workshopů na University of Lapland. Pokračovaly další cykly přednášek, seminářů a dílen a o rok později se už ve Finsku usadil narvalo, podstatný vliv na tomto rozhodnutí měla jeho budoucí manželka, která chtěla zůstat v rodném Finsku. V současné době soustavně přednáší a učí fotografii, a jak sám tvrdí: *„Učím na plný úvazek, takže se nemohu focení profesionálně věnovat, ale je mi stále velmi blízké a láká mne“.*

V době, kdy analogová fotografie ustupuje do pozadí a slušné fotografie dokáže s dobře vybaveným digitálním fotoaparátem udělat prakticky každý, byl pro mne Jacobsův kurz skutečně příjemným překvapením a osvěžením.

Sám mám k fotografii blízko a díky jeho způsobu práce jsem se naučil řadu principů, jenž jsem později často využíval, zejména co se týče práce se světlem a stínem (kontrastem) v černobílé fotografii. Kromě toho Jacobs fotí zejména zajímavé „akce“ v přírodě, což mi bylo také sympatické. Zaujal mne zejména jeho cyklus fotografií *The courtship dance*, kdy se mu podařilo zachytit fotoaparátem velký kus jemného igelitu, který uvázal na strom a sledoval, jak vítr igelit různě nadouvá a tvaruje do dokonalých tanečních figur.



(20) Michael Marnin Jacobs, *A courtship dance of one*, 2007

Dále bych rád zmínil jeho práce a cykly z posledních zhruba pěti let – *A wall of light*, *A scary light*, *La luz sobre Garnata de los Judios*, *Light near the thoughtful*, *The light that reveals*, *Un secreto at Jean*.

3.5 Timo Jokela

Nevím o nikom, kdo by se tak intenzivně a vášnivě věnoval vztahu a vzájemné interakci člověka, přírody (životního prostředí) a umění ve spojitosti s kulturou své země, jako Timo Jokela (*1956). Domnívám se, že jeho práce *Close to Nature: Marks of the forest* (Blízko k přírodě: Znamky lesa) nebo esej *Wanderer in the landscape* (Poutníkem v krajině), která byla později využita jako přednáška s názvem *A Way North* (Daleko na severu), jsou stěžejními esey zabývajícími se problematikou environmentálního umění ve Finsku. Kromě toho Jokela není jen filozofem umění a přírody, ale také aktivním umělcem a pedagogem na Universitě od Lapland, jehož přednášky týkající se land artu a environmentálního umění jsem měl tu možnost navštěvovat. Pokusím se zde nyní popsat způsob Jokelova uvažování o jeho cestě k environmentálnímu umění a jeho vnímání tohoto fenoménu tak, jak si pamatuji z přednášek a svých poznámek k nim.

Jokela sám sebe považuje za environmentálního umělce, jehož místa ovlivňují více než lidé. Narodil se a většinu života strávil v severním Finsku. Studoval dějiny umění na University of Helsinki, dále tamtéž etnografii, na University of Oulu ve Finsku studoval výtvarnou pedagogiku. Předtím, než vystudoval výtvarné umění na vysoké škole, věnoval se kresbě a malbě. Zajímaly ho odjakživa stopy, které lidé zanechávají v tamní krajině: ohrady pro soby, lovecké chaty, vesnice podél řek, rybářská stavení podél Atlantického oceánu. Všude, kde byl, snažil se poslouchat vyprávění místních lidí, jak si každý z nich našel to „své místo“ k životu a proč. Tyto reflexe byly podstatné pro jeho tvůrčí rozvoj. Až teprve později pochopil, že vlastně objevoval genius loci každého místa skrze tyto zážitky s lidmi a jejich prostředím. To byl již základ pro tvorbu environmentálního umění. Během vysokoškolských studií u něj došlo k deziluzi nebo skepsi ze studia klasického výtvarného umění - uvědomil si, že druh umění, které studoval, bylo jen jakýmsi univerzálním fenoménem, nacházelo se na určitém místě, ale nebylo nijak závislé na okolí, bez jakékoliv souvztažnosti k místním lidem. Došlo to tak daleko, že land art byl v té době vnímán jako jakási „lokální záležitost“ a známka uměleckého diletantství, kterým se zabývali jen ubožáci. V průběhu studií se zajímal nejen o finské periferie, ale o krajinu obecně. Paradoxně až během cestování po Evropě našel cestu zpět – k severské krajině a jejím základním elementům. Uvědomil si, že pobyt ve velkých městech razantně mění vztah lidí ke krajině. Výstava italského hnutí arte povera v Paříži mu otevřela cestu k materiálům a tradičním metodám svého domovského prostředí. Po jeho návratu „domů“, maličkosti jako rybí farmy, pily (zkrátka domov) nabyly pro něj nového estetického významu. Začal přemýšlet nad svou prací a metodami, které by dokázaly všechny tyto objekty ztělesnit, aby se staly součástí jeho umění. V té době na něj měla vliv japonská výstava zabývající se prostorem a časem, která ilustrovala vliv Zenu na zpodobnění přírody.

Zkušenost s prostorem a časem v jeho aktivitách v přírodě (rybaření, lov, sběr lesních plodů, sekání dřeva atp.) našla své souznění či svůj protějšek v meditativním a holisticky citlivém přístupu ke krajině, které se právě v Zenovém umění nalézají³⁸. Souznění těla a mysli, estetika a existence pohybu v přírodě začaly splývat s jeho uměleckými aktivitami. Součástí Jokelovy existence se staly také myšlenky o konceptualizaci umění, které najednou v jeho dílech „dostaly tvar“. Podstatný vliv na něj měli také američtí a britští environmentální umělci té doby. Později se začal soustředit na vývoj uměleckého vzdělávání a výuku v této oblasti. Jokela tak objevil vztah mezi uměním a severským prostředím a stal se mu metodou, díky níž vytváří nejen svá díla, ale zároveň v tomto odvětví (vliv prostředí na umělce a jejich vzájemná interakce) pedagogicky působí. V úvahách nad svou tvorbou si klade zásadní otázky: *„proč bych si měl myslet, že skrze své umění nabídnu něco, co nějakým způsobem překoná nebo předčí zkušenosti a vědomosti místních lidí, kteří jsou s místem každodenně konfrontováni? Jak mohu do svého výtvarného umění zahrnout svou vlastní životní zkušenost, koncepci umění a to, o čem se já domnívám, že je hodnota umění, a to všechno bez omezování (zabírání, kolonizování, zasahování do života) lidí a míst? Jak mám dát svému umění takovou formu, aby byla přínosem pro společnost a prostředí? A konečně jak mám vést budoucí umělecké pedagogy, aby plánovali a realizovali své umělecké procesy bez zásahu do společenstev, v nichž budou pracovat?“* Tyto otázky pocházející právě z přednášky A way North, jíž jsem se účastnil, jsou podle mého názoru základním kamenem metodologie a filozofie Jokelova přístupu k environmentálnímu a komunitnímu umění. A jsou zároveň rozhodující ve vztahu k našemu kulturnímu dědictví a jeho hodnotám, jak se domnívá Jokela. Pro Jokela vůbec je kulturní dědictví zásadním tématem, jež se opakovaně objevuje v jeho dalších esejích.

³⁸ Spojení básnictví a výtvarného umění s praxí školy Zen vyplývá z jejího názoru na svět, který je založen na tzv. sútrách Avatamsaka. O těchto sútrách se tradovalo, že obsahují Buddhova kázání pronesená bezprostředně po osvícení. Podstatou tohoto názoru, který je ústředním bodem zenové zkušenosti, je jednota a totalita vesmíru: osvícení přináší člověku vědomí o tom, že je jedno s všehomírem, a veškerou skutečnost přitom prožívá jako posvátnou. Toto splnutí s přírodou, v němž se zen schází s taoistickou moudrostí, dokonale a jedinečně vyjadřuje zenové umění, především tušové malířství, čajový obřad a zahradní architektura. (Ládková, L., Zen Buddhismus a Japonské umění,

Jokela považuje finskou kulturu za kulturu, jež byla primárně formována blízkostí k přírodě. Centrální prvky místní krajiny, jimiž jsou lesy, jezery, řeky a bažiny, mají zvláštní význam pro způsob, jakým se Finové usadili, našli své živobytí vesměs se vztahující nějakým způsobem k přírodě. Místní lidé, jak říká Jokela, mají od pradávna hluboce zakořeněny schopnosti pozorovat a pochopit přírodní sezónní cykly. Ale není to jen příroda a materiální definování podmínek života místních lidí. Podle Jokely jsou také finská a laponská starověká náboženství, víry a tradice ve vyprávění příběhů tím, co odděluje místní obyvatele od tradice západní a jižní Evropy. Bohatá ugrofinská mytologie byla prodchnuta šamansko-animistickým vnímáním světa. A právě to, jak se domnívá Jokela, toto hluboké spojení mezi člověkem a přírodou se odráží též silně ve finském umění – v literatuře, hudbě, designu, architektuře a všech dalších uměleckých formách. A možná to je vůbec nejpatrnější právě v environmentálním umění. Podle Jokely nás současné umělecké dílo umístěné v krajině může přimět k zamyšlení nad tím, kdo jsme, kam patříme a jaké je naše místo ve velkém univerzálním cyklu.

Jokela dále ve svých esejích uvádí, že i v době urbanizace, globalizace a v době proměn tradičních povolání v moderní způsoby obživy je finský způsob života stále v těsném kontaktu s přírodou. Je proto nasnadě, že mnoho umělců sleduje tyto změny ve vztahu k přírodě skrz jejich umělecké vyjádření. Pro někoho je environmentální umění nástrojem k zamyšlení nad naším vztahem k přírodě, pro někoho jiného může poskytovat prostředky k pozorování změn v oblasti lokálního (místního nebo komunitního) a kulturního postoje k životnímu prostředí - formou takovéto umělecké kritiky. V každém případě může být environmentální umění hledáním nových cest a způsobů, jak řešit ekologické, environmentální a estetické problémy týkající se jak umění, tak jednotlivých společenských skupin.

Jokela se domnívá, že site-specific art a environmentální umění mají společný prvek spočívající v zájmu o skutečné „prožití“ místa, prostředí, určeného pro umělecké dílo. Toto „místo“ je pro environmentální umělce nejen konkrétní součástí přírody, ale také funguje jako součást lidské zkušenosti a finské kulturní identity.

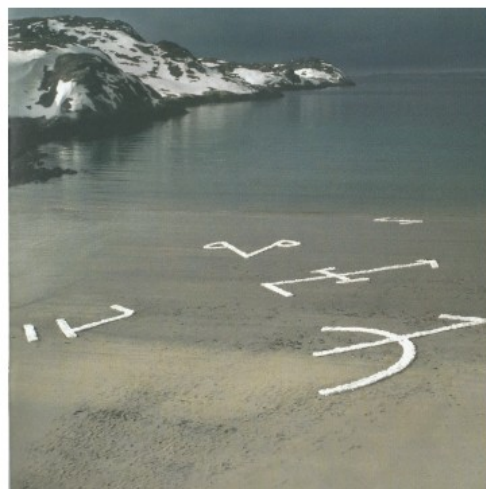
Severští environmentální umělci využívají pro tvorbu zejména přírodní materiály, ale konkrétní „místo“ může být pro ně zobrazením mnohého – může jít o mytologický „domov pro duchy“, nebo o úkryt před civilizací a útěk z města, jako brána do duchovního světa, jako duševní očista, jako projev jakési „usedlosti“ a vztahu k fyzické práci, jako zobrazení ekologických či politických problémů. Takovým způsobem jsou v environmentálních uměleckých dílech promítány estetické, etické a ekonomické pojmy, hodnoty a očekávání. Les, jak říká Jokela, není zkrátka jen divoká příroda, ale je součástí finské mytologie a identity.

Environmentální umění je podle Jokely výzvou, je úzkým sepětím umělce s charakterem místa a možností seznámit se s výsledkem fenomenální zkušenosti. Tato umělecká díla často vznikají těžkou fyzickou prací a mohou být pro tvůrce jakýmsi druhem meditace, kdy pohyby těla otevírají bránu do vědomí smyslového vnímání životního prostředí. Tímto způsobem se uvolňují tvůrčí schopnosti, zvyšuje se estetická zkušenost a spojuje obohacujícím způsobem tělo a mysl. Umělec se, podle Jokelovy vnímání fenoménu environmentálního umění, musí orientovat v historii místa, v příbězích, které místo „vypráví“, na významy, které obyvatelé místu připisují. V tomto ohledu má toto umění také sociální rozměr, a dílo je tudíž zahrnováno spíše do veřejného prostoru než jen do přírody (volné krajiny). Vesnice a malá města ve Finsku, jak tvrdí Jokela, procházejí řadou velkých změn. Uvádí však jako pozitivum těchto změn fakt, že dokážou koexistovat tradiční (organické) způsoby života a cestovní ruch a jejich vzájemné působení a syntéza umožňuje mnohým vesnicím v přežití – samozřejmě tato spojení se podle Jokely nemohou obejít bez konfliktů.

V Jokelových úvahách jsem našel místa, která mi jsou velmi sympatická a souzní s mou myšlenkou popsanou detailněji v didaktické části. Podle Jokely se tak aktivní environmentální umělci mohou propojovat s danou lokalitou, hledat silná místa jejich obyvatel a podporovat přežití regionu a rozvoj jejich identity. Environmentální umění se zkrátka může volně propojovat s různými sociálními projekty. Mapováním a analyzováním míst, života místních lidí, tradic a příběhů z vesnic a periferií vznikají takové umělecké akce, jež spojují lidi, přimějí je aktivně se zapojit do dění ve vesnici.

Pro mou diplomovou práci (kapitolu 5) a pro mé úvahy o využití environmentálního umění u nás je nesmírně zajímavým aspektem Jokelovo tvrzení, že na takovýchto environmentálně-ekologických projektech by se měly a mohly podílet a propojovat všechny věkové kategorie. A nejde zdaleka jen o obnovu tradic nebo o návrat k čisté přírodě. Moderní environmentální umění je o kontextu soudobého a minulého, o nových kulturních projevech na konkrétních místech a jejich vztahu k tradici. A tak, podle Jokely, může environmentální umění dobře fungovat.

Jsem velmi rád, že jsem se k Jokelovým přednáškám a esejům mohl po letech vrátit, neboť jistě nyní vnímám některé jeho myšlenky aktuálněji, rozumím jim novým způsobem a odráží se silně ve mně i v mém vnímání environmentálního umění. Dovolil jsem si zde volně převést Jokelovy myšlenky, neboť jsou pro mne mnohem podnětější než v době, kdy jsem je jen „pasivně“ vnímal během přednášek.



(22) Timo Jokela, *The Promised Seaside*, 2000

Na tomto místě bych ještě rád uvedl některá Jokelova díla, která vytváří právě v duchu svých teorií, nechává na sebe působit duch místa a jeho tradici a vytváří skulptury, z nichž nejfantastičtější jsou pro mne jeho sněhové instalace. Pro jeho tvorbu typické znaky, které vytváří na různých místech v krajině.



(21) Timo Jokela, *Seaside of Varanger*, 2000

4. Environmentální umění v Česku

4.1 Specifika pojetí environmentálního umění v našem prostředí

Jestliže se pokusím porovnat vnímání environmentálního umění v Česku s pojetím této umělecké kategorie ve Skandinávii, musím se nutně přiklonit k názoru, že české environmentální umění je dosud na začátku své cesty. Oproti Finsku je zde nízký počet umělců, jenž by se výhradně této umělecké disciplíně aktivně věnovali, tudíž téma není výrazněji reflektováno ani kritikou. Samozřejmě, od 60. let, kdy se v Americe a Velké Británii formoval land art, určitá reflexe těchto děl proběhla i u nás, umělci jako Zorka Ságlová, Hugo Demartini, Magdalena Jetelová nebo Ivan Kafka nesporně podnikali zajímavé aktivity v přírodě. Tyto tendence ale až na výjimky ustaly nebo se umělci věnovali jiným uměleckým disciplínám. Jak je možné dočíst se v diplomové práci Michaela Blaila³⁹: *„po roce 1989 se environmentální problematika stává záhy jednou z nejdiskutovanějších otázek ve společnosti a logicky s tím se jí dostává i široké a pestré reflexe v umění. Dnes můžeme prohlásit, že environmentální reflexi najdeme v každé umělecké formě od výtvarného umění, přes film, divadlo, hudbu až k novým médiím.“* Blail zmiňuje Františka Skálu, Divadlo Continuo nebo Martina Marečka jako zástupce umělců s environmentálním přístupem k tvorbě. Mne však tato odpověď neuspokojila, naopak mne utvrdila v názoru, že se české environmentální umění v tak sofistikované podobě, s jakou jsem se setkal ve Finsku, u nás nepromítne, neboť není vnímáno jako svébytný umělecký proud.

³⁹ BLAIL, M., Umění v kontextu environmentální problematiky: český dokumentární film v environmentálních souvislostech; magisterská diplomová práce, FSS MUNI, katedra environmentálních studií, 2008

Pro podložení své domněnky přikládám několik argumentů, které jsem postupně tříbil, některé se mi potvrdily a některé vyvrátily:

a) Česká republika má „nedostatek volného prostoru“ pro velkorysé instalace v krajině.

b) Environmentální umění je u nás vnímáno primárně ve spojení s ekologií – díla mohou být chápána jako neumělecká, populistická. Tematika ekologie je vnímána jako klišé.

c) Pojem je rozmělněný a vzbuzuje rozpaky; environmentální díla jsou přiřazována k jiným druhům umění, například k land artu nebo k site-specific artu, termín environmentální umění není dostatečně zažitý, nevíme, co si pod ním představit.

d) Ve společnosti chybí obecná kulturní vzdělanost, velkorysost a nadhled.

e) Nevhodné podmínky pro obecné rozšíření pojmu, česká společnost je spíše konzervativní.

f) Není zde zakořeněno silné sepětí s přírodou, tradicí a mytologií. Spojení českého člověka s přírodou a venkovem je dlouhodobě narušeno v důsledku migrace obyvatel z vesnic do velkých měst a upouštění od tradic. Vztah k přírodě a krajině byl zdeformovaný nejen totalitním režimem, ale i dnešní finančně „stresovanou“ společností .

Abych své názory a úvahy podložil také názory samotných aktivních umělců, konzultoval jsem problematiku environmentálního umění se třemi českými umělci – formou osobního rozhovoru⁴⁰, u nichž se domnívám, že některá jejich díla lze zařadit do této kategorie. Byli to Václav Bláha (*1949), Ivan Kafka (*1952) a Michal Sedlák (*1971).

⁴⁰ V textu užívám pouze vybrané pasáže z rozhovorů, celé znění rozhovorů přikládám jako Přílohu č.1 této diplomové práce

Ad a) Česká republika má „nedostatek volného prostoru“ pro velkorysé instalace v krajině.

Po zkušenosti v Laponsku mne napadlo, zda se u nás environmentální umění nepromítlo proto, že je k němu zapotřebí mnoho volného a prostoru, kus krajiny, ideálně daleko od zástavby... v našich podmínkách a vzhledem k hustotě zalidnění je ale poměrně obtížné najít „panenský“ volný prostor. Zajímalo mne zprvu, zda Finsko je zemí, která má vhodnější podmínky pro vznik těchto děl, a případně v čem je to u nás jiné? Na problematiku environmentálního umění ve vztahu k volnému prostoru mi zajímavě v rozhovoru odpověděl Michal Sedlák, který sám v přírodě aktivně umělecká díla vytváří.: *„Neřekl bych vhodnější. Je to možná jen dáno tím, že příroda si sama vytváří ten „pocit“, že to tam člověk ještě tolik neokupuje. Člověk má tendenci ve své přirozenosti expandovat, přetvářet, vytvářet, doplňovat. Na severu je to asi tamní divokostí – člověk cítí tu prázdnotu. My se nacházíme ve středoevropské krajině, tady je všude něco...člověk má pocit, že je všechno hotové, že už není kde tvořit, všechno je přeplněné... ale není to tak. Je to nestále se proměňující organismus. A záleží na člověku, jak je kreativně založený, aby s tím něco udělal. Mne ta přeplněnost naopak láká, ten pocit, že za humny je už „něco“ a to něco mne vyzývá. Diváci, aktéři... to mne vždy zajímalo.*

Ivan Kafka k tomuto tématu řekl:

„V Čechách jsou kunsthistorici, kteří tvrdili, že naše země je pro tento druh umění, třeba oproti Americe, příliš malá.“

Samozřejmě je otázkou, o jakou „malost“ se v tomto výroku jedná – zda měli kritici na mysli rozlohu či jakousi uzavřenost obyvatelstva vůči tomuto druhu umění. Po zvážení okolností jsem došel k názoru, že problematika nedostatku prostoru nebude tím zásadním důvodem, proč se u nás environmentální umění jako samostatný umělecký směr nepromítlo.

Ad b) Environmentální umění je u nás vnímáno primárně ve spojení s ekologií – díla mohou být chápána jako neumělecká, populistická. Tematika ekologie je vnímána jako klišé.

Druhým důvodem, proč si myslím, že environmentální umění není u nás dosud zakořeněno, je fakt, že se umělci mnohdy obávají, aby dílo nebylo jednoznačně spojováno s ekologií.

Pojmy z oblasti ekologie jako „udržitelný rozvoj“, „ekologická stopa“, „globální oteplování“, „znečištění ovzduší“, „testování na zvířatech“, „jaderná hrozba“, „ochrana biodiverzity a vyhynutí druhů“, „recyklace a tříděný odpad“, „úsporné žárovky“, „automobilismus a emise“, „organic food“ (u nás známé spíše jako bio strava), „genetická modifikace“ a mnohé další jsou ve společnosti a médiích v posledním desetiletí tak neúnavně opakována, až se nabízí myšlenka, zda za tím vším není jen snaha o podporu prodeje, o ekonomický prospěch – se zelenou nálepkou, zda jednoduše nejde o „neviditelnou ruku trhu“, jak lze tento jev také pojmenovat.

Ve společnosti sílí nechuť k ekologickým tématům obecně a to, domnívám se, právě díky zprávám, jež občas odhalují „pravdu“ skrytou v marketingových taktikách (nebo minimálně diametrálně odlišný úhel pohledu) týkající se tak citlivých záležitostí, jako je naše životní prostředí. Že například můžeme být zprávami z médií ošáleni, neboť bio, které má značku bio, nakonec není úplně bio... že žárovky, které podle EU musíme vyměnit za ekologičtější a úspornější vlastně až tak ekologické nejsou, že biopaliva jsou ekologická jen s velkým otazníkem (stejně jako elektromobily) a koneckonců jaký že to má vlastně smysl třídění odpadu?

Témata, jež hýbou společností do té míry, že lidé jsou schopni nakonec stát se skeptickými vůči všemu, co trochu zavání ekologií, neboť nevědí, kde skutečně je pravda. Obecná informovanost o ekologických tématech není jistě ideální. Faktem je, že ani já neznám odpovědi na sporné otázky týkající se ekologie a současný mediální obraz tohoto tématu ve mně (pravděpodobně stejně jako ve společnosti) vzbuzuje nedůvěru.

K tomuto tématu se zajímavě vyjádřil Ivan Kafka, a to zcela mimoděk:

„Vzpomínám si, že jsem jednou toužil spolupracovat se zemědělci – sely by se vedle sebe různobarevné kvetoucí plodiny, které by pak naráz vykvetly a vytvořily neuvěřitelný barevný útvar odpovídající velikosti polí. V tomto smyslu jsou pro mne „širé rodné lány“ mnohem inspirativnější než nějaké malé soukromé záhumenky. Ale obecně ty velké řepkové plochy jsou asi nesmyslné. Pěstovat je jen pro to, aby se to pak pánilo? Jestli by spíše nestálo za úvahu trochu se uskromnit, uvědomit si, že většina z nás má v současnosti jeden až dva počítače a stejný počet mobilů - všichni permanentně cucají elektrický proud a nakonec to v naší neskromnosti končí Fukušimou a to ještě ironicky v zemi, která je technologicky úplně nejvyspělejší...To, co říkám může působit mimo téma, ale myslím, že toho všeho se může výtvarné umění týkat a všechno jsou to také důvody, proč by mělo umění zasahovat do veřejného prostoru.“

Michal Sedlák v podstatě potvrdil moji obavu ze zatíženosti pojmu environmentální umění: *„Já vnímám pojem environmentální umění jako zavádějící. Je v tom příliš cítit ekologie, a to zdaleka neobsahuje vše. Ekologie by neměla být pro environmentální umění jediné východisko. Těch východisek je daleko víc. Nehledě na to, že to, co se tváří ekologicky, zároveň může být veřejností vnímáno jako klišé! Možná je to moje předpojatost, ale mnohdy uvažuji, zda mi materiál dává smysl užít ho v tom prostředí, ale neznamena to, že to беру jako dogma – že všechno musí být ekologické. Nikdy jsem takto neuvažoval, ale zkrátka mi to tak vycházelo. Ale rozhodně nešlo o základní kritérium.“*

Ad c) Pojem je rozmělněný a vzbuzuje rozpaky; environmentální díla jsou přiřazována k jiným druhům umění, například k land artu nebo k site-specific artu, termín environmentální umění není dostatečně zažitý, nevíme, co si pod ním představit.

Jak již bylo řečeno, pojem environmentální umění není dostatečně zažitý v povědomí českých umělců ani veřejnosti. Řada děl, která by v zahraničí byla jednoznačně vnímána jako environmentální, jsou u nás autory nebo kritikou řazena pod pojem land art, site-specific art, konceptuální umění, prostorové objekty nebo venkovní instalace atp. Což nemohu vnímat jako negativum, pouze to potvrzuje můj názor o nepevném postavení termínu environmentální umění u nás. Michal Sedlák dokonce vyjádřil pochybnost o existenci pojmu environmentální umění a vysvětlil proč: *„Environmentální umění nevnímám jako pojem... a upřímně řečeno si nejsem jistý, zda environmentální umění jakožto pojem existuje... samozřejmě vím, co je v umění environment, ale environmentální umění vnímám jako všehochuť... a hlavně nemám rád kategorizaci. Takže pro mne je to hraní si s prostředím. Vlivy se propojují navzájem... a někdo o tom může mluvit jako o site-specific... já to zkrátka vnímám jako totéž. Nemám potřebu to rozlišovat, možná mne to i rozčiluje. Kategorizaci vnímám, ale nerad o ní uvažuji. Víím, že jednotlivá východiska je potřeba si uvědomit, abychom mohli analyzovat.*

Zároveň jsem i díky rozhovorům pochopil, že v našem prostředí panuje jakási obecná nechuť ke kategorizacím, což je svým způsobem pochopitelné – nasetkal jsem se zatím snad s žádným českým umělcem, který by svou tvorbu rád zařazoval do jasné kategorie. Možná je odpovědí názor Ivana Kafky, který k problematice řekl:

„Jako potomci Rakouska-Uherska jsme trochu posedlí tituly a škatulkováním. Já bych to spíš nazval prací v otevřeném prostoru nebo ve volné krajině.“

a k zařazení své tvorby do jistých parametrů pokračoval:

„Ta první díla můžeme land-artem nazvat, druhou etapou jsou už spíše větší prostorové realizace – v krajině, prostoru, nebo v interiéru.

Mé začátky realizací v krajině jsou z přírodních materiálů, které krajina postupně pohlcuje, existují jen v určitém omezeném čase, pak mizí a nezůstává po nich takřka žádná stopa. To se mi zdálo svým způsobem vzrušující, podobně jako konečnost lidského života.“

Václav Bláha pojímá svá venkovní díla takto: *„Tvořím spíš v oblasti site-specific artu. Při tvorbě venku si uvědomuji, že příroda je nepoměřitelná. Pro mne by bylo velmi komplikované najít to, co je pro land art typické, tedy použití přírodních předmětů a sestavení krajinné kompozice, která tam pak nějakým způsobem komunikuje. Z českých umělců to dělá Jiří Beránek, vím, že v Rakousku dělal celé hliněné město, u nás pracoval hodně například s rašelinou. V 60. a 70. letech byl land art velice oblíbený. Typickým land artistou je u nás také Ivan Kafka, tam je patrná návaznost na Roberta Smithsona.“*

Václav Bláha vznesl navíc, podle mého názoru, zajímavou domněnku, zda jsou díla v přírodě pro mladou generaci vůbec aktuální: *„Samozřejmě lze u nás dělat land artová díla, ale otázkou je, zda je to aktuální – land art je aktuální v návratu k přírodě, tvarování přírody. Otázkou je, zda-li vnímání mladého člověka dnes – přes vývoj všech možných médií – je to jazyk mladé generace? Asi to nedokážu posoudit, ale myslím si, že ne. Byl to spíše jazyk mé generace a generace ještě o něco starší.“*

Na druhou stranu musím konstatovat, že pojem environmentální umění může být pro mnohé dnešní mladé lidi vzrušující, vzbuzující zájem k dalšímu zkoumání. Se zájmem jsem se setkal přirozeně mezi studenty katedry environmentálních studií. Michael Blail ve své diplomové práci vyjadřuje názor o podobnosti či zaměnitelnosti environmentálního umění s land artem: *„...v obecném povědomí je dosti často právě land art a jeho další vývojové formy spojován s pojmem environmentální umění.“*

Podle mého názoru pak Blail správně určil směr, jenž sice s environmentálním uměním souvisí, nepojímá jej však v celé jeho šíři: *„Pokud bychom hledali environmentálně nejčistší umělecký směr, tedy vědomé spojení umělecké tvorby vycházející z land artu s environmentální problematikou, narazíme na směr zvaný eco-art (ecological art), snažící se o propojení land artové formy s environmentální reflexí světa, tzn. že skrze umění reaguje na problematiku životního prostředí.“* Blail vnímá široké rozpětí termínu environmentální umění a nabízí prostor k jeho rozšíření: *„Ačkoliv je termín environmentální umění používán v uměleckých kruzích i v kunsthistorických teoriích, jeho chápání si vyžaduje rozšíření, neboť pole jeho užití sahá mimo oblast umělecko-kunsthistorickou. Definuji-li pole, v němž se tento termín může pohybovat, nechci tím uzavřít cesty pro případné další interpretace a možná chápání, ale naopak podnítit případnou diskusi, jež by vedla k dalším možným interpretacím a vymezením tohoto pojmu.“*

Ad d) Ve společnosti chybí obecná kulturní vzdělanost, velkorysost a nadhled.

Jsem si vědom toho, že se zde ocitám na poli kritickém, souhlasím ale s názorem Václava Bláhy, jenž se k obecné vzdělanosti vyjádřil: *„Myslím, že české umění má nevýhodu v tom, že je tady víceméně neinformované publikum, které přijímá některá výtvarná díla současných umělců jako originály, já si myslím, že ta díla jsou odvozená. Je dobré, když jsou díla samonosná, jsou inspirovaná sama sebou, ale spousta českých umělců odvozovalo své instalace od světových trendů. Nechci posuzovat, jestli je to špatně nebo dobře, ale pokud se téma už opakuje a člověk má znalosti, tak já osobně se na to nevydržím dívat. Nevydržím se dívat na instalace, které vypadají jako by je udělal Ed Kienholz, ale vidím je o deset let později... čili specifikem českého umění je, že se odvozuje od toho západního.“*

Tento fakt byl možná ospravedlnitelný v době, kdy u nás byl totalitní režim, není však ospravedlnitelný dnes.

Ivan Kafka se k tématu nedostatečné informovanosti publika v době totalitního režimu vyjadřuje také:

„Dříve jsme o tom, co se děje ve světě, příliš nevěděli. Přicházely sem spíš torza informací. Pokud se dělaly práce v krajině, byly to spíše ojedinělé záležitosti. Pro mne to bylo zásadní směřování – práce v otevřeném prostoru, ať už v krajinném či městském prostředí. Nebylo u nás mnoho umělců, kteří by se tímto směrem systematicky ubírali. Později se s tím trochu roztrhl pytel a tak jsem začal hledat nové cesty. Byly jimi větší práce pro volný prostor, pro interiér a město. Nabízely se tak i nové možnosti užití materiálů. Důležitou roli sehrálo i seskupení 12/15 Pozdě ale přece. Dostal jsem se mezi umělce „klasicky tvořící“, musel nějak obstát v daných výstavních prostorech a vymezeném čase, to byly velmi důležité nové zkušenosti. Zásadní pak byly akce: Malostranské dvorky, tenisové kurty ve Stromovce, symposium na Chmelnici v Mutějovicích... V té době (1983) v Praze neexistovala žádná galerie mladých, všechno byly jen svazové instituce, takže naše touha jít do otevřeného prostoru měla i v tomto smyslu své opodstatnění – nechtěli jsme být omezováni stávajícím režimem, a tak jsme hledali nové alternativní možnosti vystavování. Vykročení do krajiny tedy nebylo jen formální záležitostí, ale i nezbytností.“

Ad e) Nevhodné podmínky pro obecné rozšíření pojmu, česká společnost je spíše konzervativní.

Zde bych rád volně navázal na předchozí bod, neboť spolu souvisejí. Naše společnost z mého pohledu není příliš nakloněna novým formám umění, velká část občanů je poměrně konzervativního smýšlení, proto jsou možná inovativní díla přijímána pozdě nebo vůbec ne, na rozdíl od zahraničí, kde je společnost mnohem otevřenější. Samozřejmě důvodem může být, že velká část naší dosud žijící generace, která většinu svého života prožila v totalitním režimu, je natolik poznamenána, že jí není vlastní proces přijímání nových forem ani jejich kritické zhodnocení.

Václav Bláha se v tomto směru vyjádřil takto: „Připadá mi, že (české umění) má vždycky nějaký přívlastek. Když tady byl komunistický režim, ve světě vznikal land art a díla minimalistů a všech dalších možných směrů výtvarného umění, dostávalo se to sem z doslechu, implantovalo se to tady a vkládal se do děl odpor vůči režimu. Instalace, které vznikaly na západě, byly vždycky svobodnější, protože vyjadřovaly dění ve společnosti. Byla to čistá, přímá, svobodná reakce na stav společnosti. Kdežto v Čechách umění nevyjadřovalo čistý instalační záměr, myšlenkový, sociální, ekologický... V „zakázaném“ českém umění byla vždy nosným prvkem antiideologie. Myslím si, že by v umění mělo být ještě něco samostatnějšího než pouze politický příběh. Já vím, že umění se vrací, teď je zase módní vlna, že umění naopak má být politické, má vyjadřovat společenské otřesy atd., ale já si nemyslím, že to je tak společensky významné jako dříve, protože to nepřináší žádné riziko.“

K tomu také přispívá velmi kritický, ale příznačný názor Ivana Kafky:

„Skoro všechny zásadní realizace po revoluci jsem udělal v zahraničí. Nechci plakat nad výdělkem, ale zdá se mi to trochu škoda, protože myslím, že člověk má v první řadě dělat v zemi, kde se narodil. O to jsem se také napoprvé vždycky pokoušel. Pokud ale projekty nešly prosadit doma, dal jsem je nakonec k dispozici venku. Máme tady strašně zúžený prostor pro výtvarné vnímání. Vezměte si například památník holocaustu v Berlíně – úžasný útvar uprostřed města, 200x200 metrů, jako varování, že cokoliv hrůzného se může v dějinách lidstva nečekaně zjevit. Je to působivé velkorysé žijící dílo, k němuž lidé chodí na výlety, svačí a sluní se.... A vezměte si tady v Praze sochu Dvořáka před Rudolfinem nebo socha generála Patona v Plzni - není o čem mluvit! Jako bychom nebyli schopni rozpoznat kvalitní od nekvalitního, zásadní od vedlejšího. Obávám se, že tato degenerace, ke které jsme dospěli v této zemi, je stěží napravitelná.“...

Ad f) Není zde zakořeněno silné sepětí s přírodou, tradicí (natož mytologií). Spojení českého člověka s přírodou a venkovem je dlouhodobě narušeno v důsledku migrace obyvatel z vesnic do velkých měst a upouštění od tradičních hodnot. Vztah k přírodě a krajině byl zdeformovaný nejen totalitním režimem, ale i dnešní finančně „stresovanou“ společností.

Názor Ivana Kafky přesně vystihuje skutečnost, že mezi obyvateli České republiky a Finy (zejména co se týče vztahu k přírodě a tradicím) je velký rozdíl: *„Obecně je ve Skandinávii tento druh umění rozšířený díky intenzivní tradici, která má kořeny už v historii. Vztah architektury (Alvar Alto) a krajiny, předmětů denní potřeby a použitých přírodních materiálů, z nichž jsou vytvořeny, ekologická kultura života i bohatost přírodních zdrojů, to všechno odkazuje k blízké vazbě mezi současným člověkem a přírodním rámcem.“*

V souvislosti s tímto problémem jsem se zamýšlel nad tím, jak jsme na tom jako národ s (předkřesťanskou) mytologií. Je to pro mne velmi citlivá otázka, ale v České republice prostě chybí odkaz a silné sepětí s mytologií, tedy velké příběhy o vzniku a zániku světa spojené s božskými figurami – tak, jak je známe například právě z Kalevaly nebo mýtů starého Řecka a Říma, germánské mytologie apod. Jestliže přijmu (do jisté míry sporný) fakt, že se jakožto etnikum řadíme ke Slovanům, nemůžeme se k žádné mytologii odkazovat, neboť slovanská pohanská mytologie byla na našem území násilně potlačena v době christianizace, existují pouze zlomky a na rozdíl od severské nebo řecké mytologie se žádná autentická verze nedochovala. Prameny odkazují k folklóru zaznamenanému etnografy během 19. a 20. století nebo k mytologiím jiných národů.

Existuje materiál, svědčící o animistickém pohledu na svět, o sezónních slavnostech a cyklickém chápání času, setkat se můžeme se jmény dvou demiurgů Svaroga a Velese nebo boha hromu a blesku Peruna. Nic z toho však nelze vnímat jako naši národní mytologii, ke které bychom se mohli odkazovat či ji reflektovat v uměleckých dílech.⁴¹ Tuto skutečnost vnímám jako velmi silný argument, jenž svědčí proti přijetí environmentálního umění do všeobecného povědomí.

4.2 Vliv prostředí na tvorbu českých umělců: Václav Bláha, Ivan Kafka, Michal Sedlák

V této kapitole bych se rád věnoval vlivu prostředí na tvorbu Václava Bláhy, Ivana Kafky a Michala Sedláka. Od všech tří osobností, kterých jsem měl tu možnost se osobně zeptat na toto téma, jsem se dozvěděl, že prostředí, v němž tvoří, je pro ně velmi důležitým aspektem, aspektem až klíčovým. Každý z nich se s prostředím vypořádává po svém a originálně.

Pro Michala Sedláka, nejmladšího z trojice umělců, je výběr lokality pro tvorbu složitým organismem: *„Něco máte v hlavě. Stále to tam koluje a jde o kontexty – kde se právě nacházíte, s kým se tam nacházíte... to všechno jsou aspekty, jež mají u mne vliv na to, co vznikne. Tak například u Danae jsem si původně myslel, že budu dělat v Počernicích na rybníku. Octnul jsem se tam, myslel jsem, že budu dělat kinetickou plastiku... a pak se mi z dřívějšíka vrátil motiv nohou – nohou jako ostrovů... a z toho vznikla Stromovka. Takže není jednoznačné, podle čeho vybírám lokality, jde o motiv.*

⁴¹ Také u nás proběhla jakási vlna vzkříšení pohanství, mohli bychom zde zařadit například kolektivní rituál Jany Želibské (1970), navazující na prastaré pohanské rituály, Festival sněhu, Den hor a Evinu svatbu Alexe Mlynářčika 1970-71), díla Zorky Ságlové Pocta Fafejtovi (1972) nebo Hledání podzimu (1978) Tomáše Rullera.

“

Ivan Kafka považuje výběr místa za zásadní:

„Smysl, důvod a místo jsou pro mne zásadní. Měl jsem sice některé tzv. univerzální realizace - hodinové ručičky, kdy jsem prostor nemusel na vlastní oči vidět. Přesto se však vždy jednalo o jinou kompozici a jiný formát, odpovídající danému místu. Původně jsem zamýšlel práce neopakovat, ale později jsem zjistil, že jejich účín, třeba pozměněnou barevností, vytváří zcela novou atmosféru. Místo a jeho působení považuji za tak důležité, že jsem nikdy neměl předem jistotu, bude-li důvod k zásahu – to mne drží v jistém stavu nejistoty, budu-li schopen něco udělat nebo ne. V případě některých projektů jsem na odpovídající místo čekal i řady let. Týká se to třeba práce s nárazníky železničních vagónů (Zvláštní houbařská sestava) původně plánovaná pro výstavu „Železná plastika“ v pražských Vojanových sadech. Jenže když jsem přišel na Vršovické nádraží a setkal se s ajznbónáky, byl výsledek jednání, že mi jich mohou půjčit tak zhruba šest... a osm dalších že si můžu odšroubovat z vyřazených vagónů na vedlejší koleji – tak jsem šel zase domů... Projekt se nakonec uskutečnil až o dvanáct let později poblíž Stuttgartu, kde ve staré zahradě pod ovocnými stromy stojí nárazníky trvale. Obdobná situace byla s realizací práce „Výstraha z radosti,“ cca 2000-3000 pruhovaných oranžovobílých jehlanců, které jsem na místo Prahy nakonec dělal v Londýně a Mnichově (v obou případech měly samozřejmě odlišný počet pruhů).“

Václav Bláha se odlišuje od zmíněných dvou umělců tím, že se rád poměřuje s přírodou zejména v obrazech – například v cyklu „Sprchouni“: *„Snažil jsem se člověka, figuru, toho nositele myšlenky s krátkým časem rozpadu, poměřit s přírodou, se živlem. Snažit se konfrontovat jeho existenciální malost s tím obrovským nábojem. Snažil jsem se poměřit energii člověka s energií přírody. To je třeba případ mých „sprchounů“. To je konfrontace, uzavření sama sebe se živlem.“*

Později, v 80. letech, nicméně začal cítit, že obraz již pro vyjádření konkrétní myšlenky nestačí, a vytvořil jednu z prvních instalací v prostoru holešovických jatek (1988): *„Postavil jsem takovou konstrukci, která měla vyjadřovat ten socialistický prostor. Bylo potřeba vlézt do prvního patra toho lešení, kde byla obrovská kresba jakéhosi lidského socialistického prefabrikátu, který zrovna vznikl, a u toho bylo puštěné rádio. A pikantní na tom bylo, že v té době zrovna byl sjezd KSČ a v tom rádiu neustále zněly projevy.*

4.3 Václav Bláha – život, inspirace, umělecká cesta

Václav Bláha se narodil 1. dubna 1949 v Praze. Vyrůstal v uměleckém prostředí (jeho otec, Václav Bláha starší, je známým grafikem a ilustrátorem). Studoval monumentální malbu v ateliéru Arnošta Paderlíka na AVU v Praze a celý svůj umělecký život se cyklicky vrací k figuře a jejímu ztvárnění v určitém prostředí. V současné době Bláha pro své výtvarné vyjádření používá plastické vrstvy vytvořené pomocí tmelů s příměsí barev nebo organických materiálů jako například popela vzniklého spálením zbytků potravin. Tím pak ztvárňuje vše, co pochází ze země. Je to zajímavé, protože se tím do jeho malby dostává barva vzniklá přírodními ději. Jde o jakousi Bláhovu osobitou reakci na náš vztah k prostředí, v němž žijeme, jde o svébytnou interpretaci přírody.

Kromě malby si Václav Bláha našel během svého tvůrčího období cestu také k instalacím, a to zejména ve veřejném prostoru, v interiéru, ale jeho projekt Evropského domu je v krajině, nedaleko městyse Eschelkam v Německu.

Co se týče inspirací a vlivů, pro Václava Bláhu byla v umělecké sféře důležitá tvorba například německých expresionistů, tvůrců amerického pop-artu, oblíbeným umělcem je například Bruce Nyman a z českého prostředí sestry Válovy nebo Adriena Šimotová.

Na tomto místě bych rád ocitoval několik zajímavých podnětných pasáží z rozhovoru.

Vybral jsem si tě k interview, i když tvá tvorba se nezaměřuje jen na instalace v přírodě. Přesto se taková díla ve tvé tvorbě nalézají. Jaký je tvůj vztah k land artu, instalaci atp..?

„Svou tvorbu rozděluji na malování obrazů a tvorbu instalací. Obraz je pro mne – hlavně v poslední době – o energii, barvě, tím vyjadřuji vše, co má v obraze být. Instalace má zase svůj příběh. Když dělám instalaci, vyjadřuji myšlenku, její příběh. Ten příběh s nashromážděním předmětů v prostoru, instalace se tak vůči prostoru vymezuje. Příběh je v obraze latentně přítomen také, ale není jeho dominantním prvkem.“

Co tě vedlo k projektu Evropského domu?

„Byl jsem osloven organizátory, myslím, že chtěli najednou udělat nějakou politickou demonstraci. Celý projekt stavěla česká a německá armáda, ta spolupráce byla v určitém symbolickém „odpuštění“. Nejkrásnější moje zkušenost byla, když jsme přijeli do Eschelcamu, to bylo někdy v březnu, bylo strašné počasí, až jsem si říkal, jestli to má nějaký smysl. Ale když jsme tam přijeli, byla plná hospoda lidí, kteří se zajímali o to, co se tam bude dít. Město celou akci podporovalo, stalo se poutním místem, byla to jedna z dominant krajiny, vedle mě byl Ivan Kafka zase se svým projektem větrných rukávů. Chtěl jsem hned od počátku, aby se na projektu podílely i děti z místní školy. Nechal jsem je, aby na desky 12x12 metrů namalovaly nějaké vzkazy. Představoval jsem si nějaké osobní vzkazy. Jako „pro maminku“, „pro psa“, atp. Něco, na co by se mohly za dvacet let podívat a vzpomenout si, co pro ně v tu dobu bylo důležité. Ale pouze ty nejmenší děti pochopily, co jsem chtěl, a začaly tam malovat svoji vesnici, domečky vzhůru nohama, zkrátka začaly dělat, co jsem jim řekl. Kdežto ty starší děti už tam psaly hesla o spojení Evropy, o spolupráci, kreslily tam české a německé vlajky. Už ten jejich nástup do toho prostoru, pod vlajkou Unie a českou vlajkou tam s hudbou vpochoďovaly, to bylo děsivé... ale na druhou stranu to o něčem svědčilo. Když to vezmu intelektuálně, vznikla jakási síť dvou světů.“

Děti, které byly poučeny, že je třeba, aby se Evropa spojila, děti, které vymalovaly skutečně upřímně a od srdce, co cítí, a já, který jsem tam napsal, co si o tom myslím – prostě jsem jim to do rána přepsal, třeba anglicky. Napsal jsem tam, že takhle to nemá smysl, že to nemá budoucnost, že to je pouze heslo. A příroda si s tím ještě nakonec udělala to, co jsem ani nepředpokládal – ta konstrukce, která byla dutá, ve větru začala hrát. Takže dům, který měl vyjádřit skepsi nad sjednocením Evropy, nakonec ještě ve větru hrál. To bylo úžasné. Žil svým vlastním životem.“

Míváš při tvorbě konkrétní instalace předem definovanu myšlenku? Něco, co chceš konkrétně vyjádřit?

„Ano, mám. Všechna ta prostředí jsem dopředu znal. Vše musí být promyšlené, odhadnout správně proporci prostoru, hodnotu myšlenky a hodnotu vyjadřovacích prostředků. Takže to dílo, které jsem dělal v Galerii Pecka pod Vyšehradem, „Zasažen přítomností“, bylo dopředu dané. Všechno jsem si nakreslil, ohmatal, jak má co být velké, jaký má být kontrast mezi přírodním materiálem, kovovým materiálem, jak bude fungovat napětí dvanáctimetrového trámu. Totéž bylo kostele v Litoměřicích a totéž bylo v Saratoga Springs, kam jsem pak dal ten evropský prostor, který vyjadřovala hlína, nebo hliněný koberec, který vyjadřoval prostotu prostředí a ty dvě železné brány, které měly barokní tvarování, zkrátka typické evropské atributy... a postavil jsem to těm Američanům do cesty zcela úmyslně. Evropská zkušenost je u mě taková, že u každé instalace, kde jsem chtěl, aby lidé vstoupili dovnitř, tak lidé byli bázlíví, prohlíželi si to, respektovali, ale nevešli. Kdežto ten americký způsob, když se jim postavilo něco do cesty, prostě to zválcovali. Tak trochu to vyjadřuje postoj velkého národa, jeho síly. Takže tam to fungovalo, byl jsem rád.“ Což je zároveň i odpovědí, zda Václav Bláha ve svých instalacích počítá s divákem jakožto aktivním účastníkem.

Napadlo tě někdy zapojit děti do některého z tvých projektů? Pracoval jsi s nimi nebo vnímáš děti a svou tvorbu jako neslučitelné?

„My jsme s dětmi u řeky budovali jakási abstraktní sídla, přístavy či celé sestavy různých staveb z kamínků, klacíků, písku... tehdy ekologie ještě nebyla tak v povědomí, jako je dnes, ale v podstatě to bylo ekologické chování už tehdy. Učil jsem děti, aby si ohmataly prostor, nebo aby se učily budovat něco z materiálu, který je přírodní. Nepoužívali jsme žádné plastové traktory, budovali jsme z toho, co se nabízelo. To se s nimi dá dělat od dětství a zároveň jsem jim chtěl dát zkušenost svobodného vyjádření. Děti budovaly s nadšením a pojmenovávaly to konkrétními názvy. Já si vůbec myslím, že je důležité, aby děti pracovaly. Aby pomáhaly s prací v přírodě, učily se fyzické práci, protože ta člověka osvobozuje. Je dobré, když si dítě uvědomí, že pro určitou práci musí být vynaloženo určité úsilí, v manuální práci je to naprosto zřejmé. Kdežto když máš obraz a věnuješ tomu určité úsilí, výsledek je neznámý.“

Kdybys měl dnes možnost dát své děti do školky (či jim zvolit takovou volnočasovou aktivitu) s ekologicko/uměleckým zaměřením (úzké sepětí s přírodou, kreativní tvorba pomocí přírodních materiálů, tvorba v přírodě, práce se zvířaty, práce na zahradě, domácí sezónní strava...), považoval bys to za dobrý nápad?

„Určitě – prostor standardních školek a jeslí, prostor mezi čtyřmi stěnami, je příliš omezený, kdežto venku mají prostor neomezený. Navíc když jsou venku, zasadí strom, naučí se kázni a to je důležité i potom v jejich samostatné tvůrčí činnosti. Kromě toho jakákoliv činnost je tvůrčí. Když máš samostatné myšlení, jsi kreativní. Souhlasím s tím, že by se děti měly víc pohybovat v přírodě, ale nejen si v ní hrát, ale dělat i něco kreativního – i kdyby to bylo třeba sázení stromků.“

4.3.1 Výběr z díla



(22) Václav Bláha, Evropský dům, 1999



(23) Václav Bláha, Monstra, 1982

4.4 Ivan Kafka – život, inspirace, umělecká cesta

Druhého z trojice umělců, kterého jsem vybral pro svou diplomovou práci, je Ivan Kafka. Tento originální umělec mne zprvu velmi oslovil svou tvorbou, kterou lze podle mého názoru považovat za environmentální umění. Později, když jsme vedli rozhovor, zaujal mne i svou osobností a svérázným životním stylem. Překvapil mne hlubokými znalostmi z různých oblastí, schopností dávat věci do kontextů a souvislostí a svým nadhledem, s jakým pohlíží na různá témata, o nichž jsme hovořili. Zajímavý je například také fakt, že Ivan Kafka se dosud obešel bez vlastnictví mobilního telefonu i počítače, píše zásadně na psacím stroji – což komentuje slovy: „*Nikdy jsem si nevybíral tu nejjednodušší možnou cestu.*“

Ivan Kafka se narodil 29. února 1952 v Praze. Vystudoval Střední odbornou školu výtvarnou v Praze a absolvoval roční praxi jako umělecký kovář v Jihlavě. Mezi lety 1974 – 1976 byl vojenským meteorologem. Aktivní umělecká tvorba by se mohla datovat od roku 1975, kdy začíná tvořit v krajině svá land artová díla. Od roku 1987 byl členem volného seskupení umělců s názvem 12/15 Pozdě, ale přece. Ivan Kafka vyučoval na Mezinárodní letní akademii v rakouském Salzburku a získal stipendium na The Pollock-Krasner v New Yorku. V roce 1994 vystavoval na 22. Bienále v brazilském São Paulu a o tři roky později reprezentoval Českou republiku na 47. Bienále v italských Benátkách. Zajímavostí je také, že je členem berlínské Akademie der Künste. Dosud provedl více než 100 uměleckých realizací, jež se nacházejí nebo se nacházely v mnoha zemích světa, jako je Polsko, Finsko, Německo, Rakousko, Itálie, Holandsko, Francie, Belgie, Švýcarsko, Řecko, Anglie, Chorvatsko, Litva, Maďarsko, Švédsko, Španělsko, Lucembursko, Brazílie, Japonsko, Rusko a USA.

Co se samotné tvorby Ivana Kafky týče, pracuje velmi precizním způsobem, který svým zaměřením na detail a pojmání tématu z mnoha úhlů pohledu jaksi koresponduje s jeho celoživotním zájmem a koníčkem – entomologií, tedy jednou ze zoologických věd zabývajících se zkoumáním života brouků.

Proč jste se svými díly vyšel do krajiny? Nějaký konkrétní impuls?

„Vyrůstal jsem v uměleckém prostředí, otec i matka byli výtvarníci, mimo to mne provázel zájem o přírodní vědy, speciálně o entomologii. Později došlo k docela logickému vyústění, a sice k symbióze těchto dvou zájmů. V průběhu mého života se tyto zájmy s určitými pauzami střídaly. V případě entomologie byla pauza čtvrtstoletá. Nakonec jsem se vrátil k obojímu, neboť je to osvobozující. Sled souvislostí, rozlišování nenápadností, témata skrytá v drobnostech a z toho vycházející napětí i poznání člověku dochází až s přibývajícím věkem.“

Jaká byla vaše první díla?

„První díla vznikala v důvěrně známé krajině Českomoravské vysočiny, odkud rod Kafků pochází. Byl to cyklus akcí s pruhovaným větrným rukávem, který jsem uzmul v čase vojenské meteorologické služby. Bylo to první výtvarné vykročení s objektem do krajiny. Otevřel se mi zcela nový horizont poznání a možností. Tím cyklem jsem se zabýval po dobu dvou let, práce se jmenovala Povídka o skládání, vlání a zvedání. Jednalo se sice o objekt technicistního charakteru, ovšem splývající s krajinou. Strom nebo větrný rukáv mohly zcela organicky ve svém pohybu hovořit o tomtéž – o volnosti.

Později jsem měl potřebu vytvořit vlastní objekt, se kterým bych opět pracoval v krajině. Vznikly tak cykly s krychlemi. Zprvu to byly malé plexisklové krychličky – Cyklus pro soukromou potřebu – naplňované různými předměty a reáliemi, k nimž jsem měl privátní vztah. Následně v touze po velkorysosti došlo k velkým duralovým krychlím (o straně 3.20 m nebo 4.20 m), to byl Cyklus pro soukromou maxipotřebu. Do krychlí bylo možné uzavírat stromy, fragmenty lesa nebo výseky krajiny, umožňovaly svým ohraničením soustředění na vymezený prostor, trochu jako když natáhnete ruku a zjistíte, že jste schopni zaostřit jen na velikost nehtu palce ruky.

Následovaly další krychle zaplněné materiálem (120x120x120cm) – začínající prázdnem, pokračující větvemi, slámou, listím, kameny, ledem, sněhem a končící pískovou hromadou, symbolizující rezignaci – na mořském břehu v Polsku – ta byla postupně smývána vlnami – vzniklo tedy opět prázdné místo, na němž bylo možné znovu začít. (Cyklus bez názvu)“

Jaký máte názor na pomíjivost land artových děl? Co vaše díla a pomíjivost?

„Některé mizí rychleji, některé pomaleji. Pokud jsem dělal věci v krajině, záleželo, jaký materiál byl použit. Pokud šlo o listí, mohl ho sfouknout vítr, pokud to byly kameny, vzdorovaly okolním vlivům po dlouhý čas. Podobně jako může člověk do jisté míry vzdorovat stavu společnosti, ve které se nachází. Třeba tím, že nebude účastníkem stádnosti. Je například rozdíl mezi umělým skleníkem školy a reálným životem. Před sametovou revolucí jsme žili v období politického presu, to bylo samozřejmě odpudivé, ale svým způsobem bylo jasně oddělováno „pro a proti“, „dobro a zlo“. Dnes žijeme v době finančního stresu a ten svým způsobem pohltí všechny. Je zvláštní, jak si lidé vždycky vymyslí technologii, jak se vzájemně otravovat. Mám dojem, že my Češi jsme v tom odborníci - nevím, jestli se někde odtahují auta s takovou intenzitou a rychlostí jako u nás.

Projekt a dílo mě zajímá v procesu samotné realizace a ve chvíli, kdy je věc dokončená. Méně pak její rozpad. To už jsou procesy, které nemohu ovlivnit. Jsou dané časem s nímž také počítám. Vždycky mě ale zajímá neagresivní zasahování do prostředí. Jednu dobu jsem dělal práce i ze sněhu, mimo jiné také proto, že samy odtají.. Za totality mě bavilo prosazovat věci „legální cestou“, přimět dotyčné úřady k vydání razítka a tím dosáhnout povolení normálně nepovolitelného. Zkrátka prosadit myšlenku projektu k realizaci se vším všudy. Ne jen někam partyzánsky vylézt, něco natřít a pak se zase stáhnout – to se mi zdá příliš snadné!“

Počítáte ve svých uměleckých dílech s lidmi jakožto přímými účastníky?

„U prvních prací z Českomoravské vysočiny jsem s divákem nepočítal, jen tu a tam někdo náhodně prošel a podivil se. Spíš jsem dělal sám před sebou. Vykročením z privátního prostoru krajiny do městského prostředí, jehož začátkem byly Malostranské dvorky, se již s diváky počítalo a později byla tendence s diváky i spolupracovat. Pokud se týká interakce, tak ta byla možná například u instalace Rej, což je práce sestávající z více než stovky chladných zbraní zapůjčených třemi pražskými muzei. Myslím, že zapůjčení bylo tehdy možné jenom díky porevolučnímu nadšení. Nechtěl jsem kopie z Barrandova, ale opravdu originální objekty, na nichž by teoreticky byly přítomny i stopy lidské krve.“

Kteří umělci ovlivnili Vaši výtvarnou činnost? Proč právě oni?

„S přibývajícím roky se stále hůře smiřuji s odcházející starší generací. Jsem totiž na tu dříve narozenou generaci výtvarníků stále citlivější. Zajímali mne a stále zajímají. Sestry Válovy, Věra a Vladimír Janouškovi, Hugo Demartini, samozřejmě Jiří Kolář... ale také kritici jako Josef Hlaváček a František Šmejkal. Zdá se mi, že to byli lidé úplně jiné kategorie a vzdělání. Vykazovali schopnost přesahu. Neoplývali zaměřením jen na sebe. Mohu si dovolit říci, že je mi po těchto lidech těžko. A tak stále hledám ty, jichž bych si mohl vážít. Současnost zavání přehnanou snaživostí a neúnosnou touhou prosadit se. Vzájemné lezení po zádech mne neuspokojuje. Svoboda vyjádření není až tak závislá na politické situaci. Téma, kterým se zaobíráte, zůstává ve své intenzitě stále obdobné. Důvodů k trvající nespokojenosti, tak důležitých k práci, je stále dost.

Že by mě někdo přímo ovlivnil, to nemůžu říct. Určitě velkou roli sehrál fakt, že jsem z umělecké rodiny, obklopovaly mě všechny pracovní i myšlenkové procesy, včetně setkávání se širokým spektrem výtvarníků. Tehdy jsem si také uvědomil, že nebudu malířem, že mé směřování půjde jinudy.

Je celá řada lidí, jichž si vážím, mimo zmíněné dříve narozené generace třeba kolegové z 12/15, kteří mě mezi sebe vzali i jako „mírně atypického“ umělce s absencí vysoké školy. Což pro mne mělo velmi důležitý význam.“

Mnoho tvůrců v oblasti umění v přírodě (environmental art) jsem nalezl v severských zemích, v Rovaniemi. Vy jste tam dělal také nějaké práce...

„Severské země, přesněji Finsko, byly vůbec mou první pracovní cestou do zahraničí – ještě za totality. Byla to doslova proražená cesta přes ministerstvo zahraničí. Když jsem tam pak přijel, byl jsem okouzlen čistotou prostředí, vstřícností, zájmem i možnostmi jak pracovat. A k tomu ještě svítilo slunce a jiskřil sníh. Byl to rok 1987 v Jyväskylä. Podruhé jsem byl pozván do Rovaniemi k účasti na společné výstavě. Dělal jsem tam práci, která se jmenovala Omšení. Jednalo se o dvě kamenné krychle stejného formátu. Jedna zůstala deponována v místním muzeu a druhá byla vložena na dobu padesáti let do řeky Ounas protékající městem. Po uplynutí tohoto času by měla být vyjmuta a obě krychle postaveny vedle sebe. Formát 50x50x50cm odpovídal době setrvání objektu pod vodní hladinou. Délka časového úseku překonává délku mého zbývajících



(24) Ivan Kafka, Omšení, 1982 – 1999

života i milénium roku 2000. Navíc byla do řeky vložena za polární noci. Tahle práce má další dvě alternativy. První česká, výjimečně mramorová, byla v potoce Českomoravské vysočiny po dobu sedmnácti let a dnes stojí spolu s první v mém ateliéru na stole – je vidět znatelný rozdíl v povrchu i velikosti (ta z potoka je hrubší a přibližně o centimetr menší). Druhá alternativa je v Mecklenburské zátocě v Německu, v baltském moři, na dobu dvaceti let. Tu bych mohl, s trochou štěstí, ještě stihnout vyndat. Finské a německé krychle jsou žulové, tedy z kamene odpovídajícímu místu. Omšení, o které v práci jde, může vykazovat i přesah na partnerské a lidské vztahy. Zdá se mi to celkem dobré téma a navíc si snad taky mohu jednou dovolit, aby věc nedala moc práce.“

Napadlo vás někdy zapojit děti do některého z projektů?

„Spolupráci s dětmi... s tím já mám trochu problém. Je mi nesmírně blízká dětská bezprostřednost včetně projevovaných radostí, považuji za smysluplné odpovídat na dětské otázky, které často jdou po skutečné podstatě věci – nejde o žádnou intelektuální nadstavbu (hru) a v odpovědích neobstojí faleš ani žádné výmysly. Vzrušuje mě vrozené dětské nadání a napjatě čekám, co s ním udělá nabývající rozum a pragmatická výchova. Zajímá mě až to, co vzejde z oscilace těchto dvou poloh. To je ten rozhodující okamžik, od kterého může o něco skutečně jít.“

4.4.1 Výběr z díla – tematicky spadající do oblasti environmentálního umění



(25) Ivan Kafka, *Zvláštní houbařská sestava*, 1990/2002



(26) *Jvan Kafka, Skutečnost a sen / dvě skutečnosti, 1990*



(27) *Jvan Kafka, Dvě linie volnosti (I skleslosti) VII, 1975 – 2001 – technická spolupráce wb compagnie, Weber Berzl GmbH*

4.5 Michal Sedlák – život, inspirace, umělecká cesta

Trojici vybraných umělců uzavírá Michal Sedlák, který patří do mladší generace tvůrců umění v přírodě. Ačkoliv je Michal Sedlák vnímán jako zástupce českého land artu „zemního umění“, public artu, k tvůrcům instalací či k sochařům, z mého pohledu je také zástupcem českého environmentálního umění.

Michal Sedlák se narodil v roce 1971 v Praze, vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, krátce učil na gymnáziu a od roku 2005 učí na pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, katedře výtvarné výchovy.

Během svého tvůrčího života měl čtyři samostatné výstavy – *Iluze – kresby* (1998, Ústavu makromolekulární chemie v Praze), výstavu v galerii U Bílého jednorožce v Klatovech (2000), *Fotocesty* (2007, Galerie na chodbě, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem), *Ne-možnosti* (2010, galerie Makráč). Kromě toho se účastnil mnoha skupinových výstav, ale mezi jeho nejznámější díla patří právě venkovní realizace jako například *Sex v mechu a kapradí* (1998, les u obce Bublava) a *Danae* (2000, Královská obora v Praze – Stromovka).

Zajímavé pro mne bylo zjištění, že se snaží také o oživování společensko-kulturního života občanů, při té příležitosti jsem si vzpomněl na Timo Jokelu a jeho představu environmentálního umělce jakožto možného „oživovatele“ tradic a ducha místa, člověka, jenž svým dílem vzbudí zájem obyvatel, zapojí je do svého projektu.

Michal Sedlák se se svými studenty v loňském roce účastnil sympózia v Českém Brodě, které se týkalo místního městského parku, pro který vytvořil zajímavou aktivitu: „*Snažil jsem se tam vytvořit malý projekt či aktivitu, která by podpořila kreativitu místních občanů a příchozích. Udělali jsme modelovou akci se studenty – pouštění plavidel po vodním toku, strouze, která tam kolem parku je. S tím, že zadání bylo volné, jen velikost plavidla musela být minimálně 30 cm a museli použít aspoň jeden materiál, který neplave – s tím, že museli vědět, proč tam tento materiál použili. Objevil se tam kov, beton.*“

Byly tam moc hezké věci, abstraktní, minimalistické. Nedělám si iluze, ale třeba to vyjde a stane se to pravidelnou aktivitou. Akci jsme zdokumentovali a poslali zpět na město, mám hotovou prezentaci. Chtěl jsem, aby to bylo ve škole, na webu, fotky i popisky. Tak snad to bude brzy fungovat.“

Počítáte tedy ve svých uměleckých dílech s lidmi jakožto přímými účastníky?

„Ano. Čím dál víc. Dospíval jsem k tomu postupně, ale čím dál víc potřebuji pracovat s aktéry. Nejen vytvářet jim prostor, ale dám jim ještě prostor i v rámci vzniku toho díla. U tvorby Danae v pražské Stromovce mne ze všeho nejvíce zajímal ten park, spíše anglický než francouzský... a také jeho návštěvníci. Neříkám lidem, co mají dělat, ale nechávám to na nich. Samozřejmě jsem nepočítal s tím, že to bude někdo devastovat.“

Jaký máte názor na pomíjivost land artových děl? Co vaše díla a pomíjivost?

„Na Danae jsem pracoval celé jaro, člověk tam nechá kus sebe. Pomáhali mi různí lidé, to bylo moc příjemné. Ale nikdy mě nenapadlo, že to tam bude nastálo – od začátku jsem věděl, že je to jen na čas. Pořád ale toužím udělat něco, co přesáhne městského člověka – co by nemohl jen tak lehce zdevastovat. Co by se mohlo přirozeně proměňovat s krajinou. Mám něco takového v hlavě... chtěl bych zkrátka zapojovat lidi.“

Kteří umělci ovlivnili Vaši výtvarnou činnost? Proč právě oni?

„Když jsem začínal tvořit, neohlížel jsem se po vzorech. Mě spíše zajímaly jen věci okolo. Pro mne je ale třeba stálice František Skála. Ale mám rád i klasické malíře – Michelangela nebo Rodina. Z land artistů se mi líbí Nancy Holtová, starší díla Andy Galsworthyho. A nemám rád Michaela Heizera. Jeho masivní předělávky krajiny... člověk musí mít důvod pro něco tak radikálního, ale to bylo asi tou dobou.“

Může mít podle vás např. land art nebo environmentální umění didaktický potenciál? V čem ho spatřujete?

„Potenciál určitě má. Děti mají vztah k půdě – přece jenom k ní mají blíž, hrají si na zemi. Vidím jasnou spojitost s land artem u dětí ve školce nebo na prvním stupni, když si hrají venku, stavějí si domečky. Hraje tady obrovskou roli jejich fantazie, práce s těmi nejjednoduššími prostředky, hlína, kámen, klacky.“

4.5.1 Výběr z díla



(28) Michal Sedlák, Danae, 2000



Michal Sedlák, Sex v mexu a kapradí, 1998

5. Pedagogické možnosti využití environmentálního umění

5.1 Environmentální umění ve volnočasových aktivitách dětí

Pátá část diplomové práce je koncipována jako praktický návrh, jakým způsobem by bylo možné využít environmentální umění ve volnočasových aktivitách dětí. Tato myšlenka mne provází od chvíle, kdy jsem se rozhodl jako ústřední téma celé diplomové práce zvolit zkoumání vlivu prostředí na uměleckou tvorbu. V didaktické kapitole se proto detailněji zaměřuji na návrh a celkovou koncepci projektu podhorského centra volného času umístěného v oblasti Maloskalska.

V prvé řadě považuji za důležité pojmenovat důvody, proč si myslím, že by byl vznik takového – svým způsobem unikátního – zařízení přínosný, a proč jej hodlám zasadit právě do lokality Českého ráje. Dále rozvádím, pro které cílové skupiny je projekt koncipován. Pokouším se pojmenovat ideu centra a nalézt praktické návaznosti na celoroční školní aktivity v přilehlých městech a vesnicích, prázdninový provoz i specifika a možnosti využívání podhorského centra v zimních měsících. Nedílnou součástí projektu – a další podkapitolou této části diplomové práce – je návrh možného propojení centra s dalšími regionálními aktivitami, a to jak s těmi již zavedenými, tak i s těmi, jež právě vznikají či je s nimi v dlouhodobějším časovém horizontu počítáno.

Vzhledem k tomu, že umístění plánovaného centra se bude nacházet v oblasti mimo město, dokonce si troufám říci, že v oblasti co se týče zdravého životního prostředí velmi příznivé a průmyslově nezasažené, budu se věnovat samozřejmě též potenciálu rozšíření centra o aktivity spojené s environmentální výchovou. Nedílnou součástí didaktického bloku jsou již také konkrétní návrhy některých vybraných aktivit pro potenciální návštěvníky centra. Abych se nepohyboval jen v oblasti hypotetické, v kapitole je zahrnuta reflexe několika úkolů, které jsem měl možnost prakticky vyzkoušet s dětmi z volnočasového centra Kruhžítko v Praze.

5.2 Důvody vzniku projektu podhorského centra ve vesnici Bobov u Malé Skály

Myšlenka projektu podhorského centra se zrodila z čistě subjektivního přání opustit po více než třiceti letech života hlavní město Prahu a splnit si tak vlastní sen, který spočívá ve změně prostředí a životního stylu. Vyměnit kámen za dřevo a asfalt za hlínu.

Jakékoliv vážnější rozvahy o realizaci života ve vesnickém prostředí a další nápady, které se s touto ideou pojí, mohly začít teprve v nedávné době. Po deseti letech čekání byl nově legislativně schválen územní plán v obci Malá Skála a osadách přilehlých těsně k obci, včetně Bobova. Tento nový územní plán umožňuje další, alespoň částečný rozvoj v této chráněné krajinné oblasti Českého ráje. Pro oblast, kde zamýšlím projekt uskutečnit, byl schválen status smíšeného venkovského území, což umožňuje realizovat můj nápad na výstavbu podhorského centra.

Jedná se o možnost výstavby roubené budovy a jejího využití včetně velkého pozemku se zahradou navazující na louky, pole a lesy, pro zbudování místa určeného k trávení volného času místních dětí s možností rozšíření i na další aktivity. V rámci projektu, tak jak jej zamýšlím, nemám v úmyslu se výrazně aktivně zapojovat do čilého turistického ruchu v obci. Na druhé straně je mým přáním nabídnout zde novou, prospěšnou a originální možnost, jak mohou místní děti využít vhodně svůj volný čas.

Na Maloskalsku jsem trávil veškeré prázdniny, víkendy i svátky, také nyní stále častěji a raději opouštím velkoměsto a jezdím se zde s rodinou uklidnit, zpomalit a vytříbit si myšlenky – zejména fyzickou prací. Přidanou hodnotou v rámci plánovaného projektu je pro mne kromě možnosti žít trvale na venkově také fakt, že se tímto krokem mohu opět vrátit k oboru, jenž nyní studuji, a vrátit se k vlastní tvorbě, která teď byla, pod vlivem událostí několika posledních let, poněkud v útlumu.

O tom, že se mé myšlenky ubírají správným směrem, mne přesvědčila také skutečnost, že v oblasti Malé Skály v posledních několika letech začalo vznikat několik aktivit, které nejenže souzní s mou myšlenkou, ale hlavně poukazují na zájem místních lidí o dění v jejich regionu. Aktivity jako Maloskalský jarmark nebo Maloskalská-vranská stezka, které jsou v obci podporovány, poukazují na silný zájem obyvatel o ekologii, alternativní směry ve stravování, zájem o regionální produkty všeho druhu a hlavně zájem nejen o sebe, ale také o dobré fungování obce. Zejména pak první ročník Maloskalského jarmarku prokázal, že lidé nejsou k regionálním aktivitám lhostejní a jsou ochotní dostavit se i z pár desítek kilometrů vzdálených míst, aby podpořili místní řemeslníky, zemědělce a umělce v tom, co dělají.

To jsou pro mne zásadní důvody, proč jsem se rozhodl zbudovat podhorské centrum pro děti ve vesnici Bobov, jehož projekt je předmětem této didaktické části.

Ještě než zmíním cíle projektu a „cílovou skupinu“, na kterou je zaměřen, považuji osobně za důležité dodat, že nemalou motivací pro odchod na venkov a zbudování centra pro děti je pro mne nová zkušenost v roli otce.

5.3 Cíle projektu a jeho zaměření

Primárním cílem projektu je vytvořit návštěvníkům prostředí, které bude:

- napomáhat svými aktivitami ve zdravém vývoji dětí,
- zdrojem aktivit a motivací pro pobyt v přírodě,
- přirozeně podporovat ekologické myšlení dětí,
- rozvíjet jejich estetické cítění, fantazii a tvořivé schopnosti pomocí výtvarných aktivit ve venkovním prostředí,
- podporovat jejich samostatnost a zároveň schopnost spolupráce v rámci skupiny,
- hravou formou posilovat vztah k fyzické práci,
- podporovat nesobecké chování,
- nabízet potraviny z místních zdrojů a tím podporovat přirozené stravovací návyky v souladu s ročními obdobími a geografickou polohou.

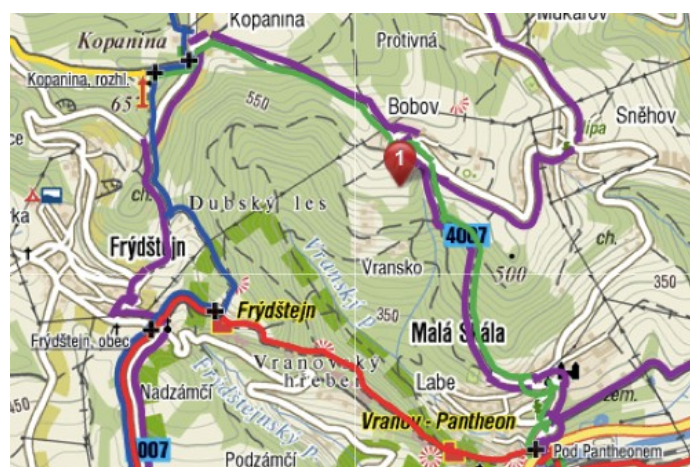
- Tuto zdánlivě ambiciózní představu bude možné realizovat díky zbudování malé „ekologické farmy“, která nabídne možnost podílet se na reálném vesnickém životě se vším, co obnáší. Věřím, že je dobré postarat se o to, aby si i naše děti byly vědomy toho, co které zvíře potřebuje ke spokojenému životu. Aby viděly, jak vznikají některé základní produkty zemědělství, jaké úsilí je potřeba vynaložit k jejich získání. A zároveň jim nabídnout možnost získat a osvojit si zákonitosti udržitelného rozvoje, globálního pohledu na svět v různých souvislostech – skrze výtvarné vyjadřovací prostředky a jejich využití, které bude díky mému oboru nedílnou součástí aktivit na farmě.

Co se týká cílové skupiny, pro kterou je centrum primárně určeno, bylo by dobré předestříit, že jakékoliv striktní vymezení není nezbytné, přesto prvotní myšlenka projektu směřovala k dětem předškolního věku a věkové kategorii 1. stupně ZŠ. Aktivity v centru, s nimiž je do budoucna také počítáno, jsou již věkově nevyhraněné, vítána by byla například společná účast rodičů s dětmi, dospělých i dospívajících.

5.4 Možnosti dlouhodobého fungování projektu v rámci geografické polohy a jeho potenciální rozvoj

Hlavní idea centra je založena na úzkém propojení jeho návštěvníků a okolní přírody a života na ekologické farmě. Je zde počítáno s dlouhodobými projekty i jednorázovými aktivitami.

Zvolené umístění centra je v tomto směru výhodné vzhledem ke geografické poloze a dostupnosti. Leží mezi městy Turnov a Jablonec nad Nisou (potažmo Libercem), vzdálenost od každého města je něco kolem deseti kilometrů.



Turistické centrum Malá Skála je pak od Bobova vzdálena pouze několik minut jízdy autem. Obec má mimo návštěvníky vlastní populaci okolo 1100 obyvatel a je zde základní škola.

Umístění je výhodné také proto, že se nachází nedaleko sjezdu na dálnici E65 vedoucí do Prahy a zároveň leží přímo na hlavním silničním tahu do zimních lyžařských středisek v Krkonoších, jako je Harrachov, Tanvald aj. Toto je dobrým předpokladem pro postupnou realizaci – kromě hlavního cíle centra jakožto centra pro místní děti – možnosti nabídnout dětem a rodičům ze vzdálenějších míst se některých plánovaných aktivit také zúčastnit.

Jak již bylo zmíněno, krajina bez větší průmyslové zátěže umožňuje volný a nerušený pohyb po okolních lesích a loukách. Nabízí se velké množství různorodých venkovních aktivit – kromě vlastní farmy, zahrady a lesa je možné jít dál, zkoumat břehy řeky Jizery nebo pískovcové Suché skály.

Co se týká dlouhodobého výhledu, možné a vhodné by bylo navázat spolupráci s nedalekými a dobře zavedenými sklářskými školami, propojit pobyt v centru s výukou místní základní školy, dále pak realizovat víkendové tematické pobyty pro dětské i dospělé návštěvníky – třeba právě z řad sportovně založených turistů mířících za aktivním odpočinkem.

5.5 Navázání projektu na stávající a nově vznikající regionální aktivity

V posledních několika letech spatřuji v oblasti Maloskalska vzrůstající zájem místních obyvatel o rozvoj obce a aktivit v okolí. Malá Skála už není jen Boučkův statek a Panteon. Před dvěma lety dokonce vzniklo v Bobově občanské sdružení MA.SKA Maloskalsko, které se rozvoji akcí v obci systematicky věnuje.

Před několika lety si začali někteří členové sdružení zkusit svá možná pole působnosti pořádáním akcí pro děti v podobě tzv. dětského lesa, který spočíval v dobrodružné trase okolím Malé Skály. Tato aktivita byla v loňském roce rozšířena o *1. ročník Maloskalského jarmarku*, který nabídnul regionálním řemeslníkům, umělcům a zemědělcům, aby zde nabízeli své produkty.

Akce byla zároveň obohacena o kulturní program v podobě vystoupení dětí z místní základní školy, divadla, soutěžilo se o nejlepší maloskalskou marmeládu, děti mohly jezdit na koni a poníku a celá akce byla držena v duchu zdravého životního stylu a posílení zájmu o region. Jelikož jsem se jarmarku aktivně účastnil už od přípravné fáze, byl jsem velmi potěšen, jaký zájem u místních lidí vzbudil, a to jak na úrovni ochoty pomoci s organizací, tak i na úrovni návštěvnické.

V letošním roce se občanskému sdružení MA.SKA Maloskalsko podařilo kromě dalšího pokračování *Maloskalského jarmarku* prosadit v obci zbudování trasy tzv. *Maloskalské-vranské stezky*, která povede turisticky zatím takřka neobjeveným okruhem z Malé Skály do Bobova a zpět. Trasa bude zajímavá pro dospělého návštěvníka i děti. Dospělí se budou moci dovědět zajímavosti z oblasti historie místa, fauny a flory se zaměřením na bylinky, které lze v místě nalézt, a na jejich praktické využití v lékařství či v kuchyni. Na každém ze zastavení v průběhu trasy budou připraveny také zábavné úkoly nebo možnosti posezení a hraní v lese. Nutno podotknout, že sdružení si nevzalo za cíl prosadit stezku jakožto svůj komerční zájem, jde hlavně o objevení krásného místa a posílení vztahu místních obyvatel ke svému okolí. Praktické poznávání okolí takovouto formou procházky možné za každého počasí, má za úkol seznámit účastníky s přírodními procesy, na které si nestačí pouze „sáhnout“, ale které je třeba vidět a zažít od začátku do konce.

Co se týče propojení mnou plánovaného centra a aktivit sdružení MA.SKA Maloskalsko, vidím zde velký potenciál možné spolupráce, a to například v těchto aspektech :

- společné hledání bodů zájmu na turistických stezkách,
- obnova remízků a alejí,
- prezentace centra na Maloskalském jarmarku,
- tematické a pravidelné debaty s odborníky z regionu (lesníky, dřevaři, místními zemědělci a eko zemědělci, pěstiteli, včelaři, ovocnáři),
- podpora dobrých vztahů s řemeslníky účastnícími se Maloskalského jarmarku,
- debaty s lidmi provozujícími tradiční řemesla včetně možných workshopů (sklářství, práce se dřevem - truhláři, tesaři, výroba keramiky, košíkáři,

- kováři, pletení z orobince, sekernické zpracování dřeva, kolařství, zpracování rohoviny a perleti, slaměné došky, pletení z kukuřičného šustí, ruční práce z lýka a slámy, metlařství, technika tradičního modrotisku, výroba dlabaného nádobí, zakuřovaná keramika – pálení keramiky pomocí otevřeného ohně atd.).

Kromě propojení s aktivitami o.s.MASKA Maloskalsko je zde také možnost navázání spolupráce se Žlutou plovárnou, která provozuje v Malé Skále lanové centrum, půjčovnu lodí (Malou Skálou protéká řeka Jizera a je jedním z oblíbených vodáckých zastavení) a sportovních i outdoorových potřeb.

5.6 Zaměření centra na environmentální a ekologickou výchovu skrze výtvarné projekty

Hned v počátcích plánování projektu jsem si vzal za cíl vytvořit pro děti v centru takové aktivity, v nichž bych mohl využít své výtvarné vzdělání. Domnívám se, že propojení pobytu venku a výtvarného vyjadřování je vhodné a dětem nabízí něco navíc – možnost použít výtvarný jazyk a naučit se pozitivnímu vztahu k umění i přírodě zároveň.

5.6.1 Druhy výtvarných aktivit využitelných v centru

Nabízí se logicky inspirace uměleckými směry jako je land art a instalace, ale samozřejmě počítám též s využitím klasických uměleckých technik jako jsou kresba, malba, grafika, fotografie či keramika. Rád bych, aby děti v centru co nejvíce využívaly pro tvorbu přírodních materiálů, aby samy hledaly možnosti a materiály, kterými by se nejlépe vyjádřily. Seznámení dětí s historií umění a uměleckými směry, vyzkoušení si jednotlivých technik. Dále aby uplatnily své vlastní nápady, jak pracovat s určitými materiály a byly schopny co nejvíce zapojit do tvorby vlastní fantazii. Má funkce by byla v jejich citlivém vedení a napomáhání s některými složitějšími výtvarnými projekty, které bychom společně vytvářeli.

V níže uvedených návrzích výtvarných aktivit se záměrně nevěnuji přesnému vymezení úkolu od motivační části po konečnou reflexi, a to zejména z důvodu možné variace jednotlivých aktivit a/nebo jejich návaznosti pro konkrétní věkovou skupinu dětí s ohledem na výtvarné zkušenosti a dovednosti, délku a pravidelnost návštěv atp..

5.6.2 Nástin tématu výtvarné řady I

Materiály na naší zahradě (ve chlévě a na pastvině)

Mapování místa

Sbírání materiálů (nerostů, rostlin, vzorků půdy), jejich dokumentace formou skic, deníků, fotografií a následné využití pro výtvarné činnosti (grafické techniky slepotisku, otisk, frotáž, studijní kresba, malba, práce s fotografií, makrofotografie a další).

Jak „migrují“ květiny?

Procesy přemísťování semínek (pohyb a jeho zachycení, dynamika, aerodynamika, sledování různých pohybů v přírodě (let skřivana, semínka pampelišky, letící kámen, šiška). Expanze cizorodých rostlin a jejich nebezpečí – lze aplikovat také na faunu.

Barevné proměny horské louky

Záznam změn barev vymezeného prostoru země (louky, pole, lesa, cesty...).

Záznam může probíhat v průběhu dne nebo ročního období.

Zvířata

Zkoumání života zvířete skrze hmatové prožitky a jejich převod do výtvarné podoby.

Ovce

- sáhni na ovčí kožich a zkus vymyslet, co ti svým povrchem připomíná,
- použij přímo surové ovčí rouno pro výtvarné vyjádření,
- k čemu je ovčí rouno,
- použij vlnu a porovnej výsledek svého výtvarného počínu,
- vytvoř výtvarný nástroj (štětec) z rouna,
- vytvoř výtvarný nástroj (štětec) z vlny.

Slepice

- sáhni na slepičí peří a zkus vymyslet, co ti svým povrchem připomíná,
- použij peří ze slepice pro vlastní výtvarné vyjádření (různé druhy peří),
- k čemu se používá peří,
- vytvoř výtvarný nástroj (pero) z brku,
- vytvoř výtvarný nástroj (štětec) z peří.

Kůň

- vezmi do ruky koňské žíně a zamysli se, co ti svým povrchem připomínají,
- zkus je použít k malbě,
- k čemu se dnes nebo v minulosti používaly koňské žíně,
- vytvoř výtvarný nástroj (štětec) z koňských žíní.

Grafické motivy ve zvířecím světě a práce s nimi

5.6.3 Nástin tématu výtvarné řady II

Odpad – ky

Vysypeme odpadky různého druhu na louku (na předem vymezené a připravené místo)

- budeme sledovat a výtvarně zaznamenávat, co se s nimi v průběhu určitého časového období děje: tlení, rezivění atp.

Co dělá: plast, sklo, dřevo, kámen, papír, biologický odpad.

Variace:

Každý z těchto materiálů má své vyhrazené místo

- sledujeme a zaznamenáváme jednotlivá místa,
- přizpůsobujeme výtvarné techniky materiálům,
- zmiňujeme související výtvarné techniky.

Do jednotlivých „skládek“ zasejeme jednotnou plodinu

- pozorujeme, fotografujeme, kreslíme, jak se jim ve kterém prostředí daří.

Výtvarná práce s „odpadky“

Využití „odpadního“ materiálu k výtvarným aktivitám.

Seznámení s technikami koláže nebo asambláže.

Proces domácí recyklace

Lze tavit rozemletý plast a dále jej využít?

Vyrobít ruční papír ze zbytků papírů a látek

5.6.4 Další náměty pro výtvarné aktivity

Malba při svíčkách

Objevení rozdílného vnímání barev při odlišném osvětlení

Otisk v seně

Děti se vyválí v seně, postavu se zbytky uchyceného sena pak přeneseme jako otisk na připravenou podložku, dotváříme společnou malbou

Dotváření přírodní struktury

Travnatá plocha přechází v kresbu, malbu, kůra stromu je doplněna formováním keramické hlíny

Sledování procesů

Klíčení, růst, květ, vadnutí a jejich interpretace ve výtvarném jazyce

Malujeme pohled skrze průsvitnou plochu

Použijeme materiály jako plexisklo, lahev, deformované sklíčko, korálek, křišťál

Hledání detailu / struktury

Průmyslový povrch vs. přírodní

Hledání a ztvárnění detailu vybrané plochy nebo materiálu (kov, plast, beton, jehličí, list...)

Kreslíme, malujeme sesbíranými přírodními předměty

Používáme nalezené materiály jako netradiční nástroje, tradičních výtvarných technik

Objekt, figura ze spadaného listí/jehličí

Sypeme, lepíme, sázíme obraz

Používáme různé druhy zeminy, kamení, vše, co najdeme na zemi

Země z výšky

Rozdílné kompozice měst, venkova, přírody, zemědělských ploch

Výtvarný projekt „řád a neřád“, „pořádek a nepořádek“

- Mapování okolního prostředí
- Hledání míst, která nám připadají jako nepořádek, nebo naopak jsou úhledná
- Pozastavení se na každém takovém místě
- Shromažďování informací a materiálů, jejich dokumentace
- Využití sesbíraných materiálů ve výtvarném procesu
- Hledání paralel a důvodů, proč a jak odlišujeme pořádek od nepořádku
- Je všechno, co jsme nazvali nepořádkem, opravdu nepořádek?
- Jaký je rozdíl mezi vnímáním pořádku doma a v přírodě, ve městě a na venkově?
- Zamyšlení se nad pojmem „čistá špína“

5.7 Zadání a realizace výtvarných aktivit s názvem „Život na statku“

Účelem celé výtvarné akce je, aby si děti ohmataly různé přírodní materiály, zkusily si, jaké stopy mohou tyto materiály zanechat a co s nimi lze provádět.

Motivace:

- nejprve dětem přečteme několik tematických říkanek o životě na vsi a zvířátkách,
- můžeme s dětmi hovořit o tom, co zvířata jedí, na čem spí, co mají “na sobě”...
-

Zadání:

Po motivační části začneme postupně vybalovat různé přírodní materiály, k dispozici máme:

- seno,
- slámu,
- kukuřičné klasy,
- oloupané kukuřičné klasy,
- ječmen,
- pšenici,

- slepičí peří (brky).

Rozbalíme role papíru a připravíme si barvy – tempery rozmícháme ve vodě (lze použít také hlínu smíchanou s vodou), aby vznikla řidší barevná hmota, do které budeme později namáčet různé materiály.

- 1) Děti si mají možnost postupně vybírat jednotlivé materiály, prozkoumat je a vybrat si, který je jim nejbližší.
- 2) Zkušenější děti pak mohou malovat materiálem na plochu pokrytou lepidlem, zanechávat tak celé kusy materiálu přilepené na papíře.
- 3) Lepit materiály do různých tvarů, postav zvířat či lidí.
- 4) Vyrobit si snop ze slámy nebo obilí.

Malují a spontánně se mohou pohybovat po papírovém prostoru.

V tomto „cvičení“ nejde o konkrétní výtvarný výsledek, ale o hravé vyzkoušení nezvyklých materiálů. Je dobré dát pozor, aby se celý papír nestal jednou souvislou barevnou plochou, kde už nejsou žádné stopy nástrojů rozpoznat. Proto je dobré papír včas vyměnit za nový.

5.7.1 Vyhodnocení

Pro praktické vyzkoušení práce s přírodními materiály a tedy realizaci úkolu s názvem, „Život na statku“ jsem zvolil volnočasové centrum Kruhžítko ve Starých Střešovicích. Prostor centra je velmi příjemný svou polohou, dispozicemi, klidem a jakousi intimitou, kterou dětem poskytuje. Zahrada centra (které je poslední budovou na přístupové cestě), je umístěná v kopci, z jedné strany je ohrazena nízkým plaňkovým plotem, z druhé strany prostor uzavírají pískovcové skály.

Kruhžítko navštěvují zejména děti před nástupem do školky, ale i starší, tedy děti přibližně tříleté a čtyřleté. Uvítal jsem možnost vyzkoušet si práci s touto věkovou skupinou pro předpokládanou bezprostřednost dětských reakcí a jejich spontánní výtvarný projev.

Zároveň mi pro plánované aktivity velmi vyhovoval fakt, že toto centrum disponuje venkovním prostorem, dala se předpokládat vysoká pravděpodobnost zašpinění pracovního prostředí i „realizátorů“ samotných.

Zvolil jsem aktivitu, která by se dala považovat za jednu z prvních aktivit dětí, které jsou plánovány pro můj projekt volnočasového centra s enviromentálně-ekologicko výtvarným zaměřením. Tedy poznávání přírodních materiálů, jejich „kvalit“, struktury, vůně a použití jejich stopy jakožto prostředku výtvarného projevu.

Popis akce:

Po návštěvě malého statku v Nových Jirnech u Prahy hospodáře pana Václava Kopeckého, kde jsem shromáždil „pracovní“ materiál, jsme si s dětmi nejprve povídali o venkovském životě, o zvířatech, která tam můžeme potkat, co mají zvířata ráda, co jedí, kde a jak spí.

Po této úvodní motivační části dostaly děti k dispozici seno, slámu, 3 druhy obilných klasů, kukuřičné klasy celé i klasy bez kukuřice (prázdné) a slepičí peří - brky. Všechny materiály si děti mohly nejdříve osahat, přivonět k nim, nebo zjistit, jaký zvuk vydávají. Děti měly zprvu trochu ostych se v přinesených materiálech probírat, nicméně velmi brzy šel ostych stranou a po chvíli si s předměty začaly hrát a po další chvíli už měly slámu i ve vlasech atp.

Následně jsme si připravili dětské temperové barvy (zdravotně nezávadné a vypratelné), rozložili jsme po zahradě role balicího papíru a pustili se do práce. Děti začaly u stolu s menšími formáty papíru, kde zkoušely, jak kreslí stébla nebo jaký otisk má kukuřičný klas. Z obilných klasů pak začaly spontánně tvořit snopy, se kterými už šlehaly barvou na velký formát, nebo je rozmazávaly hrstí sena. Později vznikaly také panenky z klasů a ptačí hnízda ze slámy. Velmi zajímavé kompozice vznikaly z barev spolu se zbytky materiálů, kupodivu jsou spíše jemnějšího kaligrafického charakteru než expresivní velké plochy, k čemu by mohly rozměrné formáty svádět. V závěru jsme uspořádali výstavu prací a použitých materiálů, ze kterých se svým způsobem staly také zajímavé objekty. S výsledkem úkolu jsem byl spokojen.

Překvapením pro mne bylo, že děti byly ve svém projevu spíše umírněné, tomu odpovídají i výsledné kompozice. Očekával jsem spíše (a trochu se obával), aby na papírech bylo vůbec poznat, čím je která kompozice vytvořena, aby děti nepokryly celou plochu papíru barvou, což naštěstí nenastalo. Nicméně účel, který jsem si předsevzal, splněn byl. Tedy seznámit děti s běžnými materiály z vesnického prostředí, ukázat jim neznámé způsoby jejich použití a formou výtvarného vyjádření se na chvíli přenést z města na venkov.

5.7.2 Ukázky dětských prací









6. Vlastní výtvarná tvorba

Jako součást diplomové práce budou prezentovány mé vlastní výtvarné práce reflektující dobu před studijním pobytem v Rovaniemi a práce vzniklé

ve Finsku. Jedná se o sérii maleb a přípravných skic, které jsou voleny a adjustovány tak, aby co nejlépe vyzněl posun v používání barev a kompozic. Zejména pak odklon od industriálních konstrukcí a tvarů směrem k organickým, spontánním gestům a prázdnému prostoru. Malby jsou provedeny převážně kombinovanou technikou (olej, olejový pastel, tempera, akryl, suchý pastel, tuš). K dotvoření celkové představy, inspiračních zdrojů a pro větší komplexnost přikládám několik grafických prací a fotografií. U fotografií je třeba doplnit, že se jedná výhradně o analogovou fotografii bez jakéhokoliv grafického zásahu. Grafické práce jsou provedeny technickými technikami akvatinta a měkký kryt. Vybrané výtvarné práce jsou přílohou mimo knižní část diplomové práce.

Práce jsou v tomto složení:

1 malba 150x200cm, „Studium 2“, kombinovaná technika, olej, olejový pastel, štuk., 1 malba na plátně „Studium“, kombinovaná technika olejový pastel, tuš, olej, 2 přípravné malby na papíře, „Studium“, kombinovaná technika akryl, pastel, olejový pastel, 2 maby s tématikou severské krajiny, kombinovaná technika, akryl, olejový pastel, olej, 2 malby na kartonu „Konstrukce města“, kombinovaná technika, pastel, akryl, tempera, 2 přípravné malby s tématikou krajiny, kombinovaná technika, pastel, tempera, 4 doprovodné grafické listy vytvořené technikou akvatinta a mekký kryt., 16 analogových fotografií z finského prostředí s tématikou makro a krajina, 3 přípravné malby tuší

7. Závěr

V současné době existuje velké množství uměleckých disciplín, které bychom mohli zařadit pod pojem environmentální umění. Řada z nich se prolíná, pojmy se striktně nevyhraňují, někdo vnímá disciplínu více umělecky, někdo více ekologicky. Samozřejmě, to vše je možné. Nikde není striktně napsáno, kde je hranice mezi jednotlivými směry a environmentální umění je jakýmsi pomyslným „deštníkem“ nad všemi těmi eko, bio, earth, land, fire, site... arty. Je otázkou, zda pojem „environmentální“ je vhodná varianta, a možná je dobře, že je pojem tak široký, aby obsáhl mnohost v této době vznikajících uměleckých děl. Včetně těch, jež jsou považována za kýč, včetně těch, jež jsou považována za ekologickou aktivitu. Jde jen o kontext, v jakém je na dílo pohlíženo, a zejména o úhel pohledu toho, jenž na dílo pohlíží.

Václav Bláha mi v rozhovoru řekl, že ho v současné době v umělecké oblasti zároveň těší i rozčiluje chaos, který odpovídá stavu společnosti. Rozumím tomu, co myslel – a ztotožňuji se s jeho myšlenkou. Také vnímám soudobou uměleckou tvorbu jako neuspořádaný organismus. Ale tak to má být. Až generace po nás budou schopny spatřovat v jednotlivých dílech kontext, kunsthistorikové budou analyzovat to, co my dnes analyzovat nedokážeme a někdy ani nechceme s vědomím toho, že podnikáme Sisyfovskou práci.

Při svém průzkumu reflexe environmentálního umění ve světě jsem narazil na poměrně dobře zpracované schéma, které vydal Sam Bower, ředitel organizace greenmuseum.org.

Toto schéma je logickým a moderním zpracováním „mnohosti“ odvětví spadajících pod environmentální umění a jeho nalezení mi udělalo radost. Líbí se mi zejména formulace **+ more!**, tedy plus další, čímž je míněno jakékoliv další odvětví, které si přejete pod pojem environmentální umění zahrnout nebo které v budoucnu vznikne či právě někde vzniká.



A pak jsem si s jakousi úlevou uvědomil, že zkoumat dále environmentální umění je už jen záležitostí zájmu a chuti každého člověka ponořit se do jednotlivých disciplín. Poznávat jednotlivá díla, zkoumat, jak díla působí, jak je lze řadit a členit... a zkrátka podnikat badatelskou činnost na poli, které zdaleka není dokonale „zorané“. A také jsem si konečně uvědomil, že nemusím nutně svou diplomovou práci odpovědět na otázku „Co je environmentální umění“, ale ne proto, že to není v mých silách, ale proto, že je lépe ponechat téma otevřené, možná obohacené o další poznatky. Díky této práci jsem zase o krok dál ve vnímání tohoto fenoménu, vím více informací, mnoho uměleckých děl dokážu pojmenovat a zařadit, byť s pocitem lehkého pnutí, s vědomím, že se pohybuji na tenkém ledě. A v tom je pro mne právě environmentální umění fascinující a stále mne láká – svou neohraničeností, nejednoznačností, svou schopností proplouvat mezi disciplínami a přitom neztrácet na aktuálnosti.

Během psaní jsem si rovněž uvědomil, že žijeme v zemi, kde mýtus a sepětí s historií a tradicemi není ve stavu, kterým bychom se mohli chlubit. Přestože environmentální umění není právě naší doménou, spatřuji ve svém okolí v poslední době mnoho dobrého, co by bylo možné vyzdvihnout a z čeho by se dalo v budoucích aktivitách environmentálního charakteru vyjít.

Mladí lidé projevují větší zájem o venkov, někteří opouštějí město a stále více času tráví v přírodě. V regionech je patrný vzrůstající zájem o lidová řemesla a místní produkty, rozvíjí se tradice trhů a lidových jarmarků. Lidem a zejména mladým rodinám není lhostejné, čím se stravují oni a jejich děti, kladou větší důraz na kvalitu potravin a místo jejich původu. To všechno jsou velmi pozitivní zjištění a jsem přesvědčen, že nejde jen o trend marketingové značky „bio“.

I přes jakýsi historický „deficit“ máme stále možnost obnovit místní tradice – není potřeba jít daleko do historie, stačí se zaměřit na historicky doložitelné venkovské tradice vycházející z českého a moravského folkloru, pokusit se odhalovat konkrétní „genius loci“ míst, kde chceme žít, budovat dobré sousedské vztahy a snažit se vše předat potomkům. Toto osobně považuji pro dobré fungování společnosti za nezbytné.

8. Použitá literatura

Akademický slovník cizích slov, Praha: Academia, 2000, ISBN 80-200-0607-9

BLAIL, M. *Umění v kontextu environmentální problematiky: Český dokumentární film v environmentálních souvislostech*, magisterská diplomová práce FSS MUNI, Brno, 2008

BROCKETT, O., *Dějiny divadla*, Praha: Lidové noviny, 1999. 948 s., ISBN 8071063649

CÍLEK, V., *Krajiny vnitřní a vnější*, Praha: Dokořán, 2005. 269 s., ISBN 8073630427

ČAPEK, J., *Umění přírodních národů*, Liberec-Praha: Dauphin, 1996, ISBN 80-86019-19-5

DEVEROVÁ, Magdalena, *Instalace vnitřního prostoru – její počátky v českém umění*,
Magisterská diplomová práce, Brno: 2009, FF MUNI

Dějiny českého výtvarného umění. VI/2 1958-2000, Praha: Academia, 2007, ISBN 978-80-200-1488-8

DEMPSEYOVÁ, A., *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha: Slovart, 2005. 304 s., ISBN 80-7209402-5

ZIEGLER, V., LIŠKOVÁ, E., *ENVIRONMENTÁLNÍ VÝCHOVA na ZŠ a SŠ – teoretický základ, praktické aplikace*, Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2002. 160 s., ISBN 80-7290-081-1

LIŠKOVÁ, E., *ENVIRONMENTÁLNÍ VÝCHOVA jako součást všeobecného základu v přípravě budoucích učitelů*, sborník, Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2001. 140 s., ISBN 80-7290-069-2

FOSTER, H., *Umění po roce 1900*, Praha: Nakladatelství Slovart, s.r.o., 2007, ISBN 978-80-7209-952-8

FULKOVÁ, M., *Diskurz umění a vzdělávání*, Jinočany: H&H, 2008, ISBN 978-80-7319-076-7

GOMBRICH, E.H., *Příběh umění*, Praha: Argo, 2006, ISBN 80-7203-143-0

JANČÁŘOVÁ, Ilona., *Ekologická politika*, Brno : Masarykova univerzita, 2004, Edice učebnic PrF MU v Brně, ISBN 80-210-3599-4.

HODGKINSON, Z., *Líný rodič*, Brno: Nakladatelství Jota s.r.o., 2009, ISBN 978-80-7217-665-6

KAFKA, Ivan: *Ivan Kafka 1975 – 2005*, realizace pro krajinu, prostor a město, Herausgegeben von Art D – Grafický ateliér Černý, s.r.o., Praha, 2006, ISBN 80-902892-9-0

NAESS, A., *Ekologie, pospolitost a životní styl*, Tulčák: Abies, 1996. 310 s., ISBN 8088699096

PIOJAN, J., *Dějiny umění 10*, Praha: Odeon, 2000. 300 s., ISBN 80-242-0218-2

PIOJAN, J., *Dějiny umění 12*, Praha: Odeon, 2001. 305 s., ISBN 80-242-0720-6

ROESELLOVÁ, V., *Didaktika výtvarné výchovy V.*, Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta 2001, ISBN 80-7290-058-7

ROUČKA, A., *Dvorek s mimořádnou akcí trvajícím patnáct sekund*, Praha: Techo, 1999, ISBN 80-238-4917-4

SKÝBOVÁ, J., *Environmentální výchovné projekty a ekologické hry ve školní a mimoškolní praxi*, Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2009, ISBN 978-80-7290-411-2

SKÝBOVÁ, J., *Environmentální výchovné projekty*, Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2008, ISBN 978-80-7290-376-4

SPOUSTA, J., *Krása, umění a výchova*, Masarykova univerzita v Brně, Pedagogická fakulta, 1995, ISBN 80-210-1196-3

SRP, K., *Minimal, Earth, Conceptual art, Jazzpetit*, 1982, pro interní potřebu

ŠEVČÍK, J., MORGANOVÁ, P., DUŠKOVÁ, D., *České umění 1938-1989*, Praha: Academia, 2001, ISBN 80-200-0930-2

VALÍKOVÁ, K., *Michal Sedlák: Spojeno se zemí. Vztah jeho tvorby k land artu na dílech Sex v mechu a kapradí, Danae, Splývačka a Fotocesty*, Bakalářská diplomová práce, Brno: 2009, FF MUNI

VLČKOVÁ, J., *Encyklopedie mytologie germánských a severských národů*, Praha: Libri, 2006, ISBN 80-7277-177-9

VOŠÁHLÍKOVÁ, T., *Ekoškoly a lesní mateřské školy*, Praha: MŽP, 2010, ISBN 978-80-7212-537-1

ZHOŘ, I., *Proměny soudobého výtvarného umění*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 165 s., ISBN 8004255558

Katalogy

6+1, Beránek J., Bláha V., Načeradský J., Novák V., Ouhel I., Sopko J., Kraus P., Praha: Gema art, 1999, ISBN 80-86-087-22-0

„... A PO DESETI LETECH“, katalog k výstavě v Galerii umění Karlovy Vary, 1991, ISBN 80-85014-10-6

BLÁHA, V., *Vzkazy*, Praha: Gema art, 1999, ISBN 80-86087-26-3

BLÁHA, V., *Zastižen*, Praha: Gema art, 1992, ISBN 80-901425-9-1

HOT DOKS 2, Praha: Galerie Montanelli, 2005

JOKELA, T., *Winter signs*

12/15 POZDĚ ALE PŘECE, první dokumentace prací autorů, Odbor školství a kultury Praha 9, 1988, č.j. 310 900 488

SBÍRKA WÜRTH, Velká jména evropského umění našeho století, katalog k výstavě, NG Praha, 1999, ISBN 80-70 35-205-1

TEREZÍN'80, Beran, Bukovský, Dolejšek, Janečka, Kovář, Kulhánek, Sozanský

TUOMINEN, J., *Transit*, Budapešť: Dorottya galeria, 2004

TUOMINEN, J., *Maalauksia*, Oulu: Oulun taidemuseo, 1992, ISBN 951-9234-27-6

Webové stránky

Bez uvedení autora, *Ivan Kafka* [online], bez udání data, dostupné na <<http://artlist.cz/?id=946>>

Bez uvedení autora, *Environmentalart.net* [online], bez udání data, dostupné na <<http://www.environmentalart.net>>

Bez uvedení autora, Visual artists internet registry [online], bez udání data, dostupné na http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/index_english.htm

Bez uvedení autora, *Oranki art* [online], bez udání data, dostupné na <<http://www.orankiart.fi/eng/index.html> >

Bez uvedení autora, *Ekologie* [online], bez udání data, dostupné na <http://ucr.uhk.cz/documents/Ekologie_a_environmentalistika/text/pojmy.pdf >

Bez uvedení autora, *Enviweb* [online], bez udání data, dostupné na <<http://www.enviweb.cz/eslovník/269> >

Jančářová, Ilona, *Ekologická politika* [online], 22. 4. 2008, dostupné na <<http://is.muni.cz/do/law/shop/publikace/5501359/210-3599-Ukazka.pdf>>

Bez uvedení autora, Claire Bishop [online], bez udání data, dostupné na
<http://www.gc.cuny.edu/faculty/new_faculty/bishop.htm>
Štefková, P. *Instalace, land art* [online], bez udání data, dostupné na
<<http://www.slideshare.net/Pavla00/05-instalace-landart>>

Dolanová, L., Umění mediální ekologie [online], 25. 11. 2009, ISSN 1803-6635
dostupné na
<<http://www.advojka.cz/archiv/2009/24/umeni-medialni-ekologie>>

Kršňák, J., *Nam June Paik „Nikdy se nedívám na video“* [online], květen 2011,
dostupné na
<<http://cinepur.cz/article.php?article=999>>

Wolf, Justin, Robert Smithson [online], bez udání data, dostupné na
<<http://www.theartstory.org/artist-smithson-robert.htm>>

Schmelzová, R., *Site specific art: Lekce z landartu, performance a konceptuálního umění* [online], únor 2008, Art and antique č. 2, str. 38-43,
dostupné na
<http://www.culturenet.cz/index.php?cmd=page&id=49&news_id=3480>

Chvátal, V., *Elias Lönnrot a Kalevala* [online], 1995, dostupné na
<<http://www.severskelisty.cz/kultura/kult0032.htm>>

Ládková, L. *Zen Buddhismus a japonské umění* [online], 1997, dostupné na
<<http://natura.baf.cz/natura/1996/12/9612-2.html>>

Bez uvedení autora, *Greenmuseum* [online], bez udání data, dostupné na
<<http://greenmuseum.org/>>

Glenn, M., Christo a Jeanne-Claude [online], 12. 10. 2008, dostupné na
<http://artmuseum.cz/umelec.php?art_id=121>

Korespondence, přednášky a osobní konzultace:

Michal Sedlák – osobní konzultace a rozhovor 26. 5. 2011

Ivan Kafka – osobní konzultace a rozhovor 28. 5. 2011,

Václav Bláha – – osobní konzultace a rozhovor 24. 5. 2011

9. Příloha 1.:

Václav Bláha

Vybral jsem si tě k rozhovoru týkajícího se environmentálního umění, i když se tvá tvorba nezaměřuje jen na instalace v přírodě. Přesto se taková díla ve tvé tvorbě nalézají. Jaký je tvůj vztah k land artu, instalaci atp..?

Svou tvorbu rozděluji na malování obrazů a tvorbu instalací. Obraz je pro mne – hlavně v poslední době – o energii, barvě, tím vyjadřuji vše, co má v obraze být. Instalace má zase svůj příběh. Ten příběh je prezentován nashromážděním předmětů v prostoru, instalace se tak vůči prostoru vymezuje. V obraze je příběh latentně přítomen také, není dominantním prvkem.

Kam bys zařadil svou „venkovní“ tvorbu?

Tvořím zejména v oblasti site-specific artu. Při venkovní tvorbě si uvědomuji, že příroda je nepoměřitelná. Pro mne by bylo velmi komplikované najít to, co je pro land art typické - užití přírodních materiálů a sestavení kompozice v krajině, která tam pak nějakým způsobem komunikuje. Z Českých umělců toto dokáže Jiří Beránek, v Rakousku dělal celé hliněné město, u nás pracoval hodně například s rašelinou. V 60. a 70. letech byl land art velice oblíbený. Typickým land artistou je u nás taky Ivan Kafka.

Jde land art dělat u nás?

Samozřejmě lze u nás dělat land artová díla, ale otázkou je, zda je to aktuální. Land art je aktuální v návratu k přírodě, tvarování přírody. Otázkou je, zda-li vnímání mladého člověka dnes – přes vývoj všech možných médií – jestli land art je jazyk mladé generace. Já to asi nedokážu posoudit, ale myslím si, že není. Byl to spíše jazyk mé generace a generace ještě o něco starší.

Já osobně jsem se s přírodou poměřoval v obrazech. Snažil jsem se člověka, figuru, toho nositele myšlenky s krátkým časem rozpadu, poměřit s přírodou, se živlem.

Snažil jsem se poměřit energii člověka s energií přírody. Jako v případě mých *Sprchounů*. Jde o konfrontaci, uzavření sama sebe se živlem. Pod sprchou vznikne zvláštní svět – slyšíš hukot vody, vnímáš vodu, ale nevnímáš okolí. V 80. letech, když se doba vyhrocovala, jsem cítil, že obraz je nedostačující. Začal jsem dělat skici instalací. Cítil jsem, že žijeme v takové konstrukci, která je dopředu daná společenským systémem, a že v té konstrukci vznikají lidské prefabrikáty. V roce 1983 sem přijel kurátor z muzea moderního umění z Osla a chtěl si tady vybrat asi deset umělců, kterým by tam umožnil vystavovat. Bohužel z celé výstavy sešlo, byl z toho dokonce takový malý diplomatický incident.

Co si představíš pod pojmem „environmentální umění“? Jaké je jeho místo v současném (uměleckém) světě?

Environmentální umění má velmi důležitou roli. Pro mě je to jedna z výtvarných disciplín. Způsob práce nebo vyjádření, které si umělec může zvolit. Nejdůležitější je ten proces, kontakt s materiálem a zkušenost s ním.

Myslíš, že má instalace ještě smysl, když je na fotografiích?

Instalace na fotografii smysl nemá, je to pouhý záznam, čistá dokumentace. Největší prožitek z instalace je, když ji můžete vnímat přímo na místě. Ale pro každého umělce je důležité, aby měl o díle dokumentaci.

Vím, že hodně cestuješ. Mnoho tvůrců v oblasti environmental artu se nachází v severských zemích, zejména ve Finsku. Myslíš si že je zrovna Skandinávie vhodným prostředím pro vznik těchto děl?

Vždy je důležité, jakou myšlenku má člověk, který dílo v přírodě vytváří, jaké si vybírá prostředí. Smithson létal v letadle a vybíral si ta prostředí ze vzduchu, aby měl dobrý přehled nad krajinou, viděl strukturu a jak se s ní konfrontovat. Christo zase vytvářel s pomocí řady dobrovolníků, kteří přenášeli masu věcí, prvků pro jeho instalaci v Central parku, symbolicky v centru uměleckého dění, v New Yorku. Takže nejde o to, zda je instalace na severu nebo na jihu, ale jde o její umístění. Nejde o to, kde to je, ale důležité je, jestli se povede dát myšlenku do toho správného poměru s konkrétní krajinou.

Cítíš rozdíl mezi environmentálním uměním u nás a v zahraničí? Jaká jsou česká specifika v nazírání významu tohoto pojmu případně v dílech samotných?

České umění má nevýhodu v tom, že je zde víceméně neinformované publikum, které přijímá některá výtvarná díla současných umělců jako originály. Já si myslím, že díla jsou u nás často odvozená od světových trendů. Je dobré, když jsou díla samonosná, jsou inspirovaná sama sebou. Nechci posuzovat, jestli je to špatně nebo dobře, ale pokud se to téma už opakuje a člověk má znalosti, já osobně se na to nevydržím dívat. Nevydržím se dívat na instalace, které vypadají jako by je udělal Ed Kienholz, ale vidím je o deset let později... čili specifikem českého umění je, že se odvozuje od toho západního a připadá mi, že je více lyrické a že vždycky má nějaký přívlastek. Když tady byl komunistický režim, když ve světě vznikal land art a díla minimalistů a všech dalších možných směrů výtvarného umění, dostávalo se to sem z doslechu a implantoval se do toho odpor vůči režimu. Takže už díla nebyla tak svobodná. Instalace, které vznikaly na západě, byly vždycky svobodnější, protože vyjadřovaly dění ve společnosti. Byla to čistá, přímá, svobodná reakce na stav společnosti.

U nás díla nevyjadřovala čistý instalační záměr, myšlenkový, sociální, ekologický... Já si myslím, že by v umění mělo být ještě něco samostatnějšího než pouze politický příběh. Já vím, umění se vrací, teď je zase módní vlna s tendencí vyjadřovat politické nebo společenské otřesy, ale není to až tak významné, protože to nepřináší žádné riziko. Dnes můžeš bez rizika udělat cokoli, nemůže se ti nic stát, vždycky to někdo přijme, nehrozí ti za to žádná perzekuce.

Co tě vedlo k projektu Evropského domu?

Byl jsem osloven organizátory, mám pocit, že chtěli udělat nějakou politickou demonstraci. Celý projekt stavěla česká a německá armáda, spolupráce byla v určitém symbolickém „odpuštění“.

Nejkrásnější moje zkušenost byla, když jsme přijeli v březnu do Eschelcamu, bylo strašné počasí až jsem si říkal, jestli to má vůbec smysl. Ale když jsme tam přijeli, byla plná hospoda lidí, kteří se zajímali, co se bude dít. Město celou akci podporovalo, vzniklo tam poutní místo, jedna z dominant krajiny, vedle mě byl Ivan Kafka zase se svým projektem větrných rukávů.

Chtěl jsem hned od počátku, aby se na projektu podílely i děti z místní školy. Nechal jsem je, aby na desky 12x12 metrů namalovaly nějaké vzkazy.

Představoval jsem si nějaké osobní vzkazy. Jako „pro maminku“, „pro psa“, atp. Něco, na co by se mohly za dvacet let podívat a vzpomenout si, co pro ně v tu dobu bylo důležité. Ale pouze ty nejmenší děti pochopily, co jsem chtěl a začaly tam malovat svoji vesnici, domečky vzhůru nohama atd. Kdežto ty starší děti už tam psaly hesla o spojení Evropy, o spolupráci, kreslily tam české a německé vlajky. Už ten jejich nástup – pod vlajkou Unie a českou vlajkou tam s hudbou vpochoďovaly, to bylo děsivé... ale na druhou stranu to o něčem svědčilo.

Nakonec to skončilo tak, že oni to pomalovali politickými hesly a já jsem to do rána přepsal. A příroda si s *Evropským domem* ještě nakonec udělala to, co jsem ani nepředpokládal – konstrukce, která byla dutá, ve větru začala hrát. Takže ten dům, který měl vyjádřit skepsi nad sjednocením Evropy, nakonec žil svým vlastním životem. To bylo úžasné

A bylo z toho něco? Věděly to ty děti?

Ne, děti to vzaly jako můj projev. Napsaly tam politická hesla a já jsem jim přes to napsal, co si myslím já... třeba anglicky. Intelektuálně vzato – vznikla jakási síť dvou světů. Děti, které byly poučeny, že je třeba, aby se Evropa spojila, děti, které vymalovaly skutečně upřímně a od srdce, co cítí a já, který jsem tam napsal, co si o tom myslím.

Co jsi tam napsal?

Napsal jsem tam třeba, že takhle to nemá smysl, že to nemá budoucnost, že jde pouze o hesla.

Jaká svá další díla bys zařadil do kolonky land art nebo environmentální umění a proč?

Zařadil bych tam několik takových projektů, které se odvíjely už od instalace v Mostě (*Monstra* 1982), následoval projekt, který se nazýval *Každodenně* nebo *Každý den*. V roce 1988 na holešovických jatkách jsem postavil konstrukci, která měla vyjadřovat socialistický prostor. Musel jsi vlézt do prvního patra lešení, kde byla obrovská kresba jakéhosi lidského socialistického prefabrikátu, který zrovna vznikal a u toho bylo puštěné rádio. A pikantní na tom bylo, že v té době zrovna byl sjezd KSČ a tak v rádiu neustále zněly projevy.

Kteří umělci ovlivnili tvou výtvarnou činnost?

Asi bych to vzal obecněji, abych někoho nevyzdvihoval. Každý člověk žije v nějakém prostředí a to prostředí na něj má vliv, na mě měli vliv mí souputníci, lidé a umělci, kteří se v té době pohybovali a které jsem vnímal. Byl pro mě důležitý Bruce Nauman, umělci amerického pop artu. K čemu mám blíž je třeba ještě umění německého expresionismu. Ale vážím si nesmírně také malířek sester Válových, Adriena Šimotová je skutečně hvězda české malby

Jak ovlivnilo podnikání v oblasti zemědělství tvé výtvarné cítění a tvorbu?

Pro mě bylo důležité to rozhodnutí. Dostal jsem se na školu v posledním roce, kdy to bylo možné – na jaře roku 1968... ale abych se držel tématu. V roce devadesát, když se všechno změnilo, jsem zjistil, že přichází úplně nová generace, která je daleko dravější, živější, oproštěná od našich mýtů, které my jsme zpracovávali. A mě došlo, že musím najít něco, abych si zachoval svou vnitřní svobodu i jazyk, kterému jsem rozuměl.

Otázka, zda je to jazyk aktuální nebo ne, pro mě není důležitá. Měl jsem v té době možnost založit zemědělskou firmu. Zásadní bylo setkání s lidmi, to slezení z piedestalu, komunikace s úplně normálními lidmi, kteří se dennodenně starají o obyčejný chléb a vnímají život úplně jinak... to bylo pro mne obrovskou inspirací. A promítlo se to samozřejmě i do obrazů a instalací.

Setkání se s poměřitelností. Poměřuješ, co se ti podařilo nebo nepodařilo. Když něco postavíš, tak to buď funguje dobře nebo špatně, je to změřitelné. Když opravíš rybník, tak víš, že je opravený. A hned víš, jestli to mělo smysl nebo ne. Kdežto v umění – jak to zjistíš? Existuje dvacet, třicet komponentů, jak se stát slavným umělcem. A občas ani není důležité, jestli to umění děláš dobře nebo špatně. A jestli děláš špatně nebo dobře PR, jestli jsi koncepčně ucelená osobnost, říká se tomu být ve správný čas na správném místě.

Máš na pozemku nějakou vlastní „instalaci“?

Vlastní ne, ale mám tam instalaci lidí, kterým jsem to umožnil. Byl jsem nějakou dobu domluvený s Jiřím Beránkem, umožnili jsme řadě studentů udělat tam diplomové práce, kteří je začlenili do krajiny. Ta díla tam pořád jsou.

Míváš při tvorbě konkrétní instalace předem definovanu myšlenku? Něco, co chceš konkrétně vyjádřit?

Ano, mám. Všechna ta prostředí jsem dopředu znal. Musí to být vymyšlené, odhadnuty proporce prostoru, hodnota myšlenky a hodnota vyjadřovacích prostředků. Takže to, co jsem dělal v Galerii Pecka pod Vyšehradem, *Zasažen přítomností*, to bylo dopředu dané. Všechno jsem si nakreslil, ohmatal, jak má co být velké, jaký má být kontrast mezi přírodním materiálem, kovovým materiálem, jak bude fungovat napětí dvanáctimetrového trámu.

Totéž bylo v kostele v Litoměřicích a totéž bylo v Saratoga Springs, kam jsem chtěl dát ten evropský prostor, který vyjadřovala hlína, nebo hliněný koberec, který vyjadřoval prostotu prostředí a dvě železné brány, které měly barokní tvarování, zkrátka typické evropské atributy... a postavil jsem to tam Američanům do cesty zcela úmyslně. Evropská zkušenost je u mě taková, že u každé instalace, kde jsem chtěl, aby lidé vstoupili do prostoru, tak lidé byli bázlíví, prohlíželi si to, respektovali, ale nevstoupili.

Kdežto ten americký způsob, když se jim postavilo něco do cesty, prostě to zválcovali. No, trochu to vyjadřuje postoj velkého národa, jeho síly. Takže tam to fungovalo, byl jsem rád.

Co tě v poslední době v oblasti umění nejvíce potěšilo a naopak rozčílilo?

Nejvíce mě potěšilo, že současné umění odpovídá stavu společnosti. Je v něm stejný chaos. A tak by to mělo být. Na druhou stranu mě to ale i štve, protože jsou preferovány věci, které podle mě tak důležité nejsou a pouze díky jisté nevědomosti a díky určité lenosti lidí, kteří by se měli o vzdělání národa starat, byla do společnosti zavedena určitá míra nevzdělanosti co se týče výtvarného umění a tím pádem se podporují věci, které za to podle mého názoru nestojí.

Napadlo tě někdy zapojit děti (své anebo děti obecně) do některého ze svých projektů?

My jsme s dětmi u řeky budovali jakási abstraktní sídla, přístavy či celé sestavy různých staveb z kamínků, klacíků, písku... tehdy ekologie ještě nebyla tak v povědomí jako je dnes, ale v podstatě to bylo ekologické chování už tehdy. Učil jsem děti, aby si ohmataly prostor, nebo aby se učily budovat něco z materiálu, který je přírodní. Nepoužívali jsme žádné plastové traktory, budovali jsme z toho, co příroda nabízí. To se s nimi dá dělat od dětství a zároveň jsem jim chtěl dát zkušenost svobodného vyjádření. Děti budovaly s nadšením a pojmenovávaly to konkrétními názvy. Je důležité, aby děti pracovaly.

Aby pomáhaly s prací v přírodě, protože ta člověka osvobozuje. Je dobré, když si dítě uvědomí, že pro určitou práci musí být vynaloženo určité úsilí, v manuální práci je to naprosto zřejmé – když kopeš jámu, tak než ji vykopeš, musíš tomu dát určitou konstantu a určité úsilí. Kdežto když máš obraz a věnuješ tomu určité úsilí, výsledek je neznámý.

Kdybys měl dnes možnost dát své děti do školky (či jim zvolit takovou volnočasovou aktivitu) s ekologicko/uměleckým zaměřením (úzké sepětí s přírodou, kreativní tvorba pomocí přírodních materiálů, tvorba v přírodě, práce se zvířaty, práce na zahradě, domácí sezónní strava...), považoval bys to za dobrý nápad?

Určitě – prostor standardních školek a jeslí, prostor mezi čtyřmi stěnami, je příliš omezený, kdežto venku mají prostor neomezený. Navíc když jsou venku, zasadí strom, naučí se kázni a to je důležité i potom v jejich samostatné tvůrčí činnosti. Kromě toho jakákoliv činnost je tvůrčí. Když máš samostatné myšlení, jsi kreativní. Souhlasím s tím, že by se děti měly víc pohybovat v přírodě, ale nejen si v ní hrát, ale dělat i něco kreativního – i kdyby to bylo třeba sázení stromků.

Na čem právě pracuješ? Co tě čeká v nejbližší době?

Už několik let se snažím v sobě najít energii na to udělat publikaci, což podporuje mnoho lidí, ale je jen na mě, abych tu publikaci dal dohromady. A pak příprava výstavy, kterou bych chtěl mít v příštím roce v Praze. Takže se v současné době věnuji tomu, co si myslím, že umím, to je malování obrazů.

Publikace jako retrospektiva?

Ano. Je to věc, o které přemýšlím už asi pět let a vždycky mi do toho něco padne, ale teď už to snad vyjde.

Ivan Kafka – autorizovaný rozhovor

V současné době připravuji diplomovou práci, ve které se zabývám environmentálním uměním, v mnoha kontextech, které tento pojem nabízí. Vybral jsem si Vás jako jednoho z českých zástupců instalací v přírodě a land artu – k nimž jste svou tvorbou zařazován. Jak (to vnímáte) svou tvorbu vnímáte Vy? Kam sám sebe „zařazujete“ – je-li taková kategorie?

Jako potomci Rakouska-Uherska jsme trochu posedlí tituly a škatulkováním. Já bych to spíš nazval prací v otevřeném prostoru nebo ve volné krajině.

Jaký byl Váš profesní (umělecký) vývoj?

Ta první díla můžeme land-artem nazvat, druhou etapou jsou už spíše větší prostorové realizace – v krajině, prostoru, nebo v interiéru. Mé začátky realizací v krajině jsou z přírodní materiály, které krajina postupně pohlcuje, existují jen v určitém omezeném čase, pak mizí a nezůstává po nich takřka žádná stopa. To se mi zdálo svým způsobem vzrušující, podobně jako konečnost lidského života. Konec konců – umění ve veřejném prostoru je tolik, že když nějaké, které se nepodaří zmizí vůbec to neuškodí.

Jaký máte názor na pomíjivost land artových děl? Co vaše díla a pomíjivost?

Některé mizí rychleji, některé pomaleji. Pokud jsem dělal věci v krajině, záleželo, jaký materiál byl použit. Pokud šlo o listí, mohl ho sfouknout vítr, pokud to byly kameny, vzdorovaly okolním vlivům po dlouhý čas. Podobně jako může člověk do jisté míry vzdorovat stavu společnosti, ve které se nachází. Třeba tím, že nebude účastníkem stádnosti. Je například rozdíl mezi umělým skleníkem školy a reálným životem.

Před sametovou revolucí jsme žili v období politického presu, to bylo samozřejmě odpudivé, ale svým způsobem bylo jasně oddělováno „pro a proti“, „dobro a zlo“.

Dnes žijeme v době finančního stresu a ten svým způsobem pohltí všechny. Je zvláštní, jak si lidé vždycky vymyslí technologii, jak se vzájemně otravovat. Mám dojem, že my Češi jsme v tom odborníci - nevím, jestli se někde odtahují auta s takovou intenzitou a rychlostí jako u nás.

Projekt a dílo mě zajímá v procesu samotné realizace a ve chvíli, kdy je věc dokončená. Méně pak její rozpad. To už jsou procesy, které nemohu ovlivnit. Jsou dané časem s nímž také počítám. Vždycky mě ale zajímá neagresivní zasahování do prostředí. Jednu dobu jsem dělal práce i ze sněhu, mimo jiné také proto, že samy odtají.. Za totality mě bavilo prosazovat věci „legální cestou“, přimět dotyčné úřady k vydání razítka a tím dosáhnout povolení normálně nepovolitelného. Zkrátka prosadit myšlenku projektu k realizaci se vším všudy. Ne jen někam partyzánsky vylézt, něco natřít a pak se zase stáhnout – to se mi zdá příliš snadné!

Co spatřujete pod pojmem „environmentální umění“?

Dříve jsme o tom, co se děje ve světě, příliš nevěděli. Přicházely sem spíše torza informací. Pokud se dělaly práce v krajině, byly to spíše ojedinělé záležitosti. Pro mne to bylo zásadní směřování – práce v otevřeném prostoru, ať už v krajinném či městském prostředí. Nebylo u nás mnoho umělců, kteří by se tímto směrem systematicky ubírali. Později se s tím trochu roztrhl pytel a tak jsem začal hledat nové cesty. Byly jimi větší práce pro volný prostor, pro interiér a město. Nabízely se tak i nové možnosti užití materiálů. Důležitou roli sehrálo i seskupení 12/15 Pozdě ale přece. Dostal jsem se mezi umělce „klasicky tvořící“, musel nějak obstát v daných výstavních prostorech a vymezeném čase, to byly velmi důležité nové zkušenosti.

Zásadní pak byly akce: Malostranské dvorky, tenisové kurty ve Stromovce, sympozium na Chmelnici v Mutějovicích... V té době (1983) v Praze neexistovala žádná galerie mladých, všechno byly jen svazové instituce, takže naše touha jít do otevřeného prostoru měla i v tomto smyslu své opodstatnění – nechtěli jsme být omezováni stávajícím režimem, a tak jsme hledali nové alternativní možnosti vystavování. Vykročení do krajiny tedy nebylo jen formální záležitostí, ale i nezbytností.

Vzpomínám si, že jsem jednou toužil spolupracovat se zemědělci – sely by se vedle sebe různobarevné kvetoucí plodiny, které by pak naráz vykvetly a vytvořily neuvěřitelný barevný útvar odpovídající velkorysosti polí. V tomto smyslu jsou pro mne „širé rodné lány“ mnohem inspirativnější, než nějaké malé soukromé záhumenky. Ale obecně ty velké řepkové plochy jsou asi nesmyslné. Pěstovat je jen pro to, aby se to pak pánilo? Jestli by spíše nestálo za úvahu trochu se uskromnit, uvědomit si, že většina z nás má v současnosti jeden až dva počítače a stejný počet mobilů - všichni permanentně cucají elektrický proud a nakonec to v naší neskromnosti končí Fukušimou a to ještě ironicky v zemi, která je technologicky úplně nejvyspělejší... To co říkám může působit mimo téma, ale myslím, že toho všeho se může výtvarné umění týkat a všechno jsou to také důvody, proč by mělo umění zasahovat do veřejného prostoru...

Jaké je místo pro environmentální umění v současném (uměleckém) světě?

Práce ve volném a otevřeném prostoru považuji za stále aktuální. Je na tom několik zajímavých rovin. Spolupracujete s lidmi, kteří mohou být zcela mimo umělecký proces, například s pracovníky sběrných surovin, které musíte nadchnout pro svůj projekt. V tom je fantastická možnost komunikace s lidmi z jiných pracovních procesů. A výtvarné umění může mít šanci nenásilně otevírat svět, třeba jak pracovat s materiálem jinak, než jsou celý život zvyklí. Navíc se dá rezignovat na všechny finanční a komerční vazby.

Zajímalo mě půjčovat si materiál od různých podniků a použít ho po dobu trvání instalace. Například ping-pongové míčky, lisovaný papír, dělové koule, větrné rukávy a další...

Příčemž materiál se pak vrátil zapůjčitelu a ten s ním dál nakládal podle svých zvyklostí. Absentoval „profit“ - zdánlivě z toho nikdo nic neměl. Je zvláštní, že si této podoby mé práce nikdo z kunsthistoriků nebo kritiků valně nevšiml, přestože je to jedno z mých důležitých témat. Nemusíte dělat pořád výstavy v uzavřených prostorách, při nichž se stále setkávají obdobní lidé poplácávající se vzájemně po zádech. Ve volném prostoru naopak způsobem práce vstupujete do rizika i kontaktu s dalšími lidmi ze zcela jiné pracovní sféry. Může to být bezpochyby ozdravující.

Mnoho tvůrců v oblasti umění v přírodě (environmental art) jsem našel v severských zemích, v Rovaniemi. Proč myslíte, že právě tam je tento druh umění tak rozšířený? Vy jste tam dělal také nějaké práce.

V Čechách jsou kunsthistorici, kteří tvrdili, že naše země je pro tento druh umění, třeba oproti Americe, příliš malá.

Obecně je ve Skandinávii tento druh umění rozšířený díky intenzivní tradici, která má kořeny už v historii. Vztah architektury (Alvar Alto) a krajiny, předmětů denní potřeby a použitých přírodních materiálů z nichž jsou vytvořeny, ekologická kultura života i bohatost přírodních zdrojů, to všechno odkazuje k blízké vazbě mezi současným člověkem a přírodním rámcem.

Severské země, přesněji Finsko, byly vůbec mou první pracovní cestou do zahraničí – ještě za totality. Byla to doslova proražená cesta přes ministerstvo zahraničí. Když jsem tam pak přijel, byl jsem okouzlen čistotou prostředí, vstřícností, zájmem i možnostmi, jak pracovat. A k tomu ještě svítilo slunce a jiskřil sníh. Byl to rok 1987 v Jyväskylä. Podruhé jsem byl pozván do Rovaniemi k účasti na společné výstavě. Dělal jsem tam práci, která se jmenovala Omšení. Jednalo se o dvě kamené krychle stejného formátu. Jedna zůstala deponována v místním muzeu a druhá byla vložena na dobu padesáti let do řeky Ounas protékající městem.

Po uplynutí tohoto času by měla být vyjmuta a obě krychle postaveny vedle sebe. Formát 50x50x50cm odpovídal době setrvání objektu pod vodní hladinou. Délka časového úseku překonává délku mého zbývajícího života i milénium roku 2000. Navíc byla do řeky vložena za polární noci. Tahle práce má další dvě alternativy. První česká, vyjímečně mramorová, byla v potoce Českomoravské Vysočiny po dobu sedmnácti let a dnes stojí spolu s první v mém ateliéru na stole – je vidět znatelný rozdíl v povrchu i velikosti (ta z potoka je hrubší a přibližně o centimetr menší). Druhá alternativa je v Mecklenburské zátocě v Německu, v baltském moři, na dobu dvaceti let. Tu bych mohl, s trochou štěstí, ještě stihnout vyndat. Finské a německé krychle jsou žulové, tedy z kamene odpovídajícímu místu. Omšení, o které v práci jde může vykazovat i přesah na partnerské a lidské vztahy. Zdá se mi to celkem dobré téma a navíc si snad taky mohu jednou dovolit, aby věc nedala moc práce.

Cítíte rozdíl mezi environmentálním uměním (či land artem) u nás a v zahraničí? Jaká jsou česká specifika v nazírání významu tohoto pojmu případně v dílech samotných?

Skoro všechny zásadní realizace po revoluci jsem udělal v zahraničí. Nechci plakat nad výdělkem, ale zdá se mi to trochu škoda, protože myslím, že člověk má v první řadě dělat v zemi, kde se narodil. O to jsem se také napoprvé vždycky pokoušel. Pokud ale projekty nešly prosadit doma, dal jsem je nakonec k dispozici venku. Máme tady strašně zúžený prostor pro výtvarné vnímání. Někdy se dívám na televizi a jde tam český pořad, kde architekti a designéři zařizují lidem byty, navrhovaná řešení úplně postrádají smysl. Většinou jsou to prostory, ve kterých se nedá prakticky nic dělat, neexistuje místo pro knížku natož pracovní stůl... a vedle toho jde anglický cyklus „Výjimečná architektura“, kde si lidé třeba koupí starou fabriku, uvnitř ji vybourají a vytvoří zcela nový úžasný prostor. Ty dva pořady nejde úroveň vůbec srovnávat. Vezměte si například památník holocaustu v Berlíně – úžasný útvar uprostřed města, 200x200 metrů, jako varování, že cokoliv hrůzného se může v dějinách lidstva nečekaně zjevit.

Je to působivé velkorysé žijící dílo, k němuž lidé chodí na výlety, svačí a sluní se....

A vezměte si tady v Praze sochu Dvořáka před Rudolfinem nebo socha generála Patona v Plzni - není o čem mluvit! Jako bychom nebyli schopni rozpoznat kvalitní od nekvalitního, zásadní od vedlejšího. Obávám se, že tato degenerace, ke které jsme dospěli v této zemi, je stěží napravitelná.

Proč jste se svými díly vyšel do krajiny? Nějaký konkrétní impuls?

Vyrůstal jsem v uměleckém prostředí, otec i matka byli výtvarníci, mimo to mne provázel zájem o přírodní vědy, speciálně o entomologii. Později došlo k docela logickému vyústění a sice k symbióze těchto dvou zájmů. V průběhu mého života se tyto zájmy s určitými pauzami střídaly. V případě entomologie byla pauza čtvrtstoletá. Nakonec jsem se vrátil k obojímu, neboť je to osvobozující. Sled souvislostí, rozlišování nenápadností, témata skrytá v drobnostech a z toho vycházející napětí i poznání, člověku dochází až s přibývajícím věkem.

Počítáte ve svých uměleckých dílech s lidmi, jakožto přímými účastníky?

U prvních prací z Českomoravské Vysočiny jsem s divákem nepočítal, jen tu a tam někdo náhodně prošel a podivil se. Spíš jsem dělal sám před sebou. Vykročením z privátního prostoru krajiny do městského prostředí, jehož začátkem byly Malostranské dvorky, se již s diváky počítalo a později byla tendence s diváky i spolupracovat. Pokud se týká interakce, tak ta byla možná například u instalace Rej, což je práce sestávající z více než stovky chladných zbraní zapůjčených třemi pražskými muzei. Myslím, že zapůjčení bylo tehdy možné jenom díky porevolučnímu nadšení. Nechtěl jsem kopie z Barrandova, ale opravdu originální objekty na nichž by teoreticky byly přítomny i stopy lidské krve.

Jaká byla vaše první díla?

První díla vznikala v důvěrně známé krajině Českomoravské Vysočiny, odkud rod Kafků pochází. Byl to cyklus akcí s pruhovaným větrným rukávem, který jsem uzmul v čase vojenské meteorologické služby. Bylo to první výtvarné vykročení s objektem do krajiny. Otevřel se mi zcela nový horizont poznání a možností.

Tím cyklem jsem se zabýval po dobu dvou let, práce se jmenovala Povídka o skládání, vlání a zvedání. Jednalo se sice o objekt technicistního charakteru, ovšem splývající s krajinou. Strom nebo větrný rukáv mohly zcela organicky ve svém pohybu hovořit o tomtéž – o volnosti.

Později jsem měl potřebu vytvořit vlastní objekt, se kterým bych opět pracoval v krajině. Vznikly tak cykly s krychlemi. Zprvu to byly malé plexisklové krychličky – Cyklus pro soukromou potřebu – naplňované různými předměty a reáliemi, k nimž jsem měl privátní vztah. Následně v touze po velkorysosti došlo k velkým duralovým krychlím (o straně 3.20 m nebo 4.20 m), to byl Cyklus pro soukromou maxipotřebu. Do krychlí bylo možné uzavírat stromy, fragmenty lesa nebo výseky krajiny a které umožňovaly svým ohraničením soustředění na vymezený prostor, trochu jako když natáhnete ruku a zjistíte, že jste schopni zaostřit jen na velikost nehtu palce ruky. Následovaly další krychle zaplněné materiálem (120x120x120cm) – začínající prázdnem, pokračující větvemi, slámou, listím, kameny, ledem, sněhem a končící pískovou hromadou, symbolizující rezignaci – na mořském břehu v Polsku – ta byla postupně smývána vlnami - vzniklo tedy opět prázdné místo, na němž bylo možné znovu začít. (Cyklus bez názvu)

Myslíte si, že land art na fotografii má pro diváka ještě smysl?

„Nemůže se v životě vidět všechno“, řekl jednou Beuys při své výstavě, kde v řadě opřel množství svých děl v těžkých kovových rámech. Diváci si stěžovali, že mohou vidět jen ty první v předu.

Ale k odpovědi na otázku: dokumentární fotografie jsou zprostředkovaná skutečnost. Bez její existence by zůstávaly jen v mé paměti a já mám potřebu sled jednotlivých prací s odstupem porovnávat. Při dokumentaci mě zajímá zásadní čelní záběr (to je zhruba výška očí stojícího člověka) s minimem efektů. Základní úhly pohledu ozřejmují umístění práce i smysl realizace v krajině. Často mi byla kladena otázka, co je pro mne důležitější, zda samotná práce nebo její fotografie. To tážení je pro mne zcestné. Prvotně mě zajímá přímá zkušenost, nezastupitelná práce s hmotou i materiálem. A dokumentace ozřejmuje dokladuje výsledek tohoto snažení.

Kteří umělci ovlivnili Vaší výtvarnou činnost? Proč právě oni?

S přibývajícimi roky se stále hůře smírám s odcházející starší generací. Jsem totiž na tu dříve narozenou generaci výtvarníků stále citlivější. Zajímali mne a atále zajímají. Sestry Válovy, Věra a Vladimír Janouškovi, Hugo Demartini, samozřejmě Jiří Kolář... ale také kritici jako Josef Hlaváček a František Šmejkal. Zdá se mi, že to byli lidé úplně jiné kategorie a vzdělání. Vykazovali schopnost přesahu. Neoplývali zaměřením jen na sebe. Mohu si dovolit říci, že je mi po těchto lidech těžko. A tak stále hledám ty, jichž bych si mohl vážit. Současnost zavání přehnanou snaživostí, a neúnosnou touhou prosadit se. Vzájemné lezení po zádech mne neuspokojuje. Svoboda vyjádření není až tak závislá na politické situaci. Téma, kterým se zaobíráte zůstává ve své intenzitě stále obdobné, nehledě na měnící se politickou situaci.

Důvodů k trvající nespokojenosti, tak důležitých k práci, je stále dost.

Že by mě někdo přímo ovlivnil, to nemůžu říct. Určitě velkou roli sehrál fakt, že jsem z umělecké rodiny, obklopovaly mě všechny pracovní i myšlenkové procesy, včetně setkávání se širokým spektrem výtvarníků. Tehdy jsem si také uvědomil, že nebudu malířem, že mé směřování půjde jinudy. Je celá řada lidí, jichž si vážím, mimo zmíněné dříve narozené generace, třeba kolegové z 12/15. Kteří mě mezi sebe vzali i jako „mírně atypického“ umělce s absencí vysoké školy. Což pro mne mělo velmi důležitý význam.

Je Vám některá část České republiky nejbližší?

Samozřejmě je to ono rodové místo na Vysočině poblíž Větrného Jeníkova. Kterou kterou znám do sebemenšího detailu. Vzhledem k tomu stále zmiňovanému zájmu o přírodní vědu, všechny vápencové podklady - Český kras, jižní Morava, Pálavské vrchy. Mimo ČR francozská Provence, Jugoslávie, Řecko.

Je nějaký klíč k výběru místa?

Smysl, důvod a místo jsou pro mne zásadní. Měl jsem sice některé tzv. Univerzální realizace - hodinové ručičky, kdy jsem prostor nemusel na vlastní oči vidět. Přesto se však vždy jednalo o jinou kompozici a jiný formát, odpovídající danému místu. Původně jsem zamýšlel práce neopakovat, ale později jsem zjistil, že jejich účín, třeba pozměněnou barevností, vytváří zcela novou atmosféru. Místo považuji a jeho působení za tak důležité, že jsem nikdy nemám předem jistotu, bude-li důvod k zásahu –to mne drží v jistém stavu nejistoty, budu-li schopen něco udělat nebo ne. V případě některých projektů jsem na odpovídající místo čekal i řady let. Týká se to třeba práce s nárazníky železničních vagónů (Zvláštní houbařská sestava) Původně plánovaná pro výstavu „Železná plastika“ v pražských Vojanových sadech. Jenže když jsem přišel na Vršovické nádraží a se s nezájmem ajznboňáky, byl výsledek jednání, že mi jich můžou půjčit tak zhruba šest... a osm dalších, že si jich můžu odšroubovat z vyřazených vagónů na vedlejší koleji – tak jsem šel zase domů... Projekt se nakonec uskutečnil až o dvanáct let poblíž Stuttgartu, kde ve staré zahradě pod ovocnými stromi stojí nárazníky trvale. Obdobná situace byla s realizací práce „Výstraha z radosti“ cca 2000-3000 pruhovaných oranžovo bílých jehlanců, které jsem na místo Prahy nakonec dělal v Londýně a Mnichově (v obo případech měly samozřejmě odlišný počet pruhů).

Ve druhé části své DP se budu zabývat environmentálním uměním jakožto inspirací k výtvarně-ekologickým projektům s dětmi. Jaký má podle vás land art didaktický potenciál? V čem ho spatřujete?

Spolupráci s dětmi... s tím já mám trochu problém – Je mi nesmírně blízká dětská bezprostřednost včetně projevovaných radostí, považuji za smysluplné odpovídat na dětské otázky, které často jdou po skutečné podstatě věci – nejde o žádnou intelektuální nadstavbu (hru) a v odpovědích neobstojí faleš ani žádné výmysly. Vzrušuje mě vrozené dětské nadání a napjatě čekám co s ním udělá nabývající rozum a pragmatická výchova. Zajímá mě až to, co vzejde z oscilace těchto dvou poloh. To je ten rozhodující okamžik od kterého může o něco skutečně jít.

Na čem právě pracujete? Co vás čeká v nejbližší době?

Těch možností u nás moc není (v České republice). Mám několik nerealizovaných projektů, které bych rád spatřil. Některé z nich byly tak závislé na čase uskutečnění, že už ani nemá cenu je realizovat. Pokud bude něco nového zdá se, že to bude spíše v zahraničí, kde jsou vstřícnější a velkorysejší poměry i otevřenější zájem. Určitě ale něco dělat budu.

Michal Sedlák

Vybral jsem si Vás jako jednoho z mladší generace českých umělců, kteří se zabývají instalacemi v přírodě a land artem. Jak svou tvorbu vnímáte Vy? Kam sám sebe „zařazujete“ – je-li taková kategorie?

Já se právě nezařazuji. Rozhodně jsem na začátku své tvorby nepřemýšlel nad tím, jestli patřím do nějakého proudu, zda na něco navazuji. Na škole například jsem o land artu ještě vůbec nic nevěděl, v té době jsem byl nepopsaný list. Všechno šlo tak přirozeně. Na druhé straně jsem si už o něco později přesně uvědomil, v čem se mé vnímání odlišuje od pojetí land artu – amerického, koneckonců i britského či holandského. Od děl v krajinném či veřejném prostoru

Jaký byl Váš umělecký vývoj?

Myslím, že můj vývoj je kontinuální a že se zajímám pořád o jednu věc – tedy ne, že bych byl zaměřen na jednu věc a pořád ji recykloval. Sleduji ale určité téma a všiml jsem si, že mám v dílech stále jakoby dočasnou permanenci. Zajímá mě, jestli mě nebude obtěžovat to, co vytvořím. Nekupím si to v ateliéru. Dokonce se mi líbí, že mohu rezignovat i na nějakou materiální formu – někdy pro mě totiž byly důležité třeba jen projekty, které jsem si vymýšlel. Věděl jsem, že kdyby ty projekty mohly potenciálně vzniknout, znamenalo by to obrovské úsilí. A že ta práce by se rovnala spíše architektonickému dílu... a když to přesahuje hranici, co je člověk schopen fyzicky zvládnout, mám dojem, že to pozbývá smyslu. Některé věci proto dodnes nemám vyřešeny. A někdy jsem zase schopen navázat na dílo, které jsem dělal před mnoha lety. Moje práce se tedy vyvíjí tak, že se vlastně stále k něčemu vracím v cyklech. A zajímá mě venkovní prostor. Potřebuji mít opravdu silný motiv k tomu, aby ta věc měla fyzicky vzniknout. Dělam toho vlastně v tomto ohledu hrozně málo. Někdy si trochu komplikuji život. Rád bych řadu věcí postrčil, ale nejde to. Některé věci prostě zrají. To je ta vnitřní svoboda. Ale hlavně doufám, že mě další vývoj ještě čeká.

Co spatřujete pod pojmem „environmentální umění“ vy? Jaké je jeho místo v současném (uměleckém) světě?

Environmentální umění nevnímám jako pojem... a upřímně řečeno si nejsem jistý, zda environmentální umění jakožto pojem existuje... samozřejmě vím, co je v umění environment, ale environmentální umění mám pod všehochutí... a hlavně nemám rád kategorizaci. Takže pro mne je to hraní si s prostředím. Vlivy se propojují navzájem... a někdo o tom může mluvit jako o site-specific... já to zkrátka vnímám jako totéž. Nemám potřebu to rozlišovat, možná mne to dokonce rozčiluje. Já kategorizaci vnímám, ale nerad o ní uvažuji. Víím, že jednotlivá východiska je potřeba si uvědomit, abychom mohli analyzovat. Jakmile něco je označeno například „environmentální umění“, někdo další řekne, že to je už přece pasé a někdo naopak řekne „pokračujte v tom, co děláte, je to skvělé... Já vnímám environmentální umění jakožto pojem jako zavádějící. Je v tom příliš cítit ekologie, ale to zdaleka neobsahuje vše. Ekologie by neměla být pro environmentální umění jediné východisko. Těch východisek je daleko víc. Nehledě na to, že to, co se tváří ekologicky, zároveň může být veřejností vnímáno jako klišé! Možná je to moje předpojatost, ale mnohdy uvažuji, zda mi materiál dává smysl užít v tom prostředí, ale neznamena to, že to беру jako dogma – že všechno musí být ekologické. Nikdy jsem takto neuvažoval, ale zkrátka mi to tak vycházelo. Ale rozhodně nešlo o základní kritérium.

Mnoho tvůrců v oblasti umění v přírodě (environmental art) jsem našel v severovýchodních zemích, zejména ve Finsku. Myslíte si, že zrovna tyto oblasti, kde je mnoho prostoru a málo lidí, jsou vhodnější pro tvorbu děl v oblasti environmentálního umění?

Myslím, že určitě ne. Neřekl bych vhodnější. Je to možná jen dáno tím, že příroda si sama vytváří ten „pocit“, že to tam člověk ještě tolik neokupuje. Člověk má tendenci ve své přirozenosti expandovat, přetvářet, vytvářet, doplňovat. Na severu je to asi tou divokostí – člověk tam cítí tu prázdnotu.

Cítíte rozdíl mezi environmentálním uměním u nás a v zahraničí? Jaká jsou česká specifika v nazírání významu tohoto pojmu případně v dílech samotných?

Právě – my se nacházíme ve středoevropské krajině, tady je všude něco...člověk má pocit, že je všechno hotové, že už není kde tvořit, všechno je přeplněné... ale není to tak. Je to nestále se proměňující organismus. A záleží na člověku, jak je kreativně založený, aby s tím něco udělal. Mne ta přeplněnost naopak nějak láká, ten pocit, že za humny je už „něco“ a to něco mne vyzývá. Diváci, aktéři... to mne vždy zajímalo.

Počítáte tedy ve svých uměleckých dílech s lidmi, jakožto přímými účastníky?

Ano. Čím dál víc. Dospíval jsem k tomu postupně, ale čím dál víc potřebuji pracovat s aktéry . Nejen vytvářet jim prostor, ale dám jim ještě prostor i v rámci vzniku toho díla. U tvorby Danae v pražské Stromovce mne ze všeho nejvíce zajímal ten park, spíše anglický než francouzský... a také jeho návštěvníci. Neříkám lidem, co mají dělat, ale nechávám to na nich. Samozřejmě jsem nepočítal s tím, že to bude někdo devastovat.

Jaký máte názor na pomíjivost land artových děl? Co vaše díla a pomíjivost?

Na Danae jsem pracoval celé jaro, člověk tam nechá kus sebe. Pomáhali mi různí lidé, to bylo moc příjemné. Ale nikdy mě nenapadlo, že to tam bude nastálo – od začátku jsem věděl, že je to jen na čas. Pořád ale toužím udělat něco, co přesáhne městského člověka – co by mohl jen tak lehce zdevastovat. Co by se mohlo přirozeně proměňovat s krajinou. Mám něco takového v hlavě... chtěl bych zkrátka zapojovat lidi.

Kteří umělci ovlivnili Vaši výtvarnou činnost? Proč právě oni?

Když jsem začínal dělat svou tvorbu, neohlížel jsem se po vzorech. Mě spíše zajímaly jen věci okolo. Na střední škole jsme měli hodně malé povědomí o tom, co se dělo ve 20. století, začínali jsme starověkem a končili v 19. století, víc se nestihlo, takže nějaké inspirace přišly až později. Pro mne je ale třeba stálice František Skála – mám ho rád, přestože je hodně slavný (smích). Ale mám rád i klasické malíře – Michelangela například, Rodina. Z land artistů se mi docela líbí Nancy Holtová, starší díla Andy Galsworthyho. A nemám rád Michaela Heizera. Jeho masivní předělávky krajiny... člověk musí mít důvod, pro něco tak radikálního, ale to bylo asi tou dobou.

Je Vám některá část České republiky nejbližší?

Západní Čechy a Krušnohoří. Tam jsem vyrostl jako dítě, vracel jsem se tam často. Rodiče tam mají chalupu a baví mě tam kontrasty – na jedné straně neporušená, na druhé straně zdevastovaná příroda. Věděl jsem, že to tam má nádherné srdce krajiny, skrytou bolest, všechno jsem tam prožíval. To byl motiv, který mne jako umělce odstartoval. Mám to tam moc rád. Ale je fakt, že teď budu bydlet v Polabí. Nikdy jsem si neuměl představit, že budu bydlet na rovině a kupodivu v tom začínám nacházet zalíbení. Reliéf v krajině je pro člověka vždycky lákavější, ale není to jediný prvek. Já si teď hledám vztah zase k jiné krajině a myslím, že jsem ho instinktivně našel. Vidím i tam ty úžasné věci – ačkoliv nikdy to nebude to, z čeho jsem vzešel.

Podle čeho si vybíráte lokality pro svou tvorbu? Jde o „genius loci“?

Osobní spjatost s danou lokalitou? Počasí... roční období... či jiné důvody?

Je to složitý organismus. Něco máte v hlavě. Něco máte a něco nemáte vyřešeno, stále to tam koluje a jde o kontexty – kde se právě nacházíte, s kým se kde nacházíte... to všechno jsou aspekty jenž mají u mne vliv na to, co

vznikne. Tak například u Danae to bylo tak, že jsem si původně myslel, že budu dělat v Počernicích na rybníku.

Octnul jsem se tam, myslel jsem, že budu dělat kinetickou plastiku... a pak se mi z dřívějšíka vrátil motiv nohou – nohou jako ostrovů... a z toho vznikla Stromovka. Takže není jednoznačné, podle čeho vybírám lokality, jde o motiv.

Míváte při tvorbě konkrétní instalace definovanu myšlenku? Něco co chcete konkrétně vyjádřit?

Věci vznikají v hlavě, pomalu a postupně, někdy mne inspiruje materiál, někdy se to propojí s částí věci, o které zrovna uvažuji...

Co Vás v poslední době v oblasti umění nevíc potěšilo a naopak rozčílilo?

Mám jednoznačně nedůvěru ve vývoj současného vedení Národní galerie. Nejsem si jistý, zda bude bankéř-ekonom a manažer lepším ředitelem... a co mne potěšilo? Už dlouho jsem nebyl na žádné výstavě, ze které bych byl úplně vyřízený, naposledy to bylo asi v Paříži, na Alexandru Calderovi.

Ve druhé části své DP se budu zabývat environmentálním uměním jakožto inspirací k výtvarně-ekologickým projektům s dětmi. Může mít podle vás např. land art didaktický potenciál? V čem ho spatřujete?

Potenciál určitě má. Děti mají vztah k půdě – přece jenom k ní mají blíž, hrají si na zemi. Vidím jasnou spojitost s land artem u dětí ve školce nebo na prvním stupni, když si hrají venku, stavějí si domečky. Hraje tady obrovskou roli jejich fantazie, práce s těmi nejjednoduššími prostředky, hlína, kámen, klacky.

Napadlo vás zapojit děti do některého z vašich projektů? Pracoval jste s nimi nebo vnímáte děti a svou tvorbu jako neslučitelné?

Učím na pedagogické fakultě a nikde jinde. Asi jsem si uvědomil, že mne baví komunikace na úrovni dospělých lidí. Napadlo mne zapojit hlavně studenty, to jsem dělal nedávno. V Českém Brodě jsem byl na malém sympóziu vedeném Lenkou Klodovou, které se týkalo městských parků. Snažil jsem se tam vytvořit malý projekt či aktivitu, která by podpořila kreativitu místních občanů a příchozích. Udělali jsme modelovou akci se studenty – pouštění plavidel po vodním toku, strouze, která tam kolem parku je. S tím, že zadání bylo volné, jen velikost plavidla musela být minimálně 30 cm a museli použít aspoň jeden materiál, který neplave – s tím, že museli vědět, proč tam tento materiál použili. Objevil se tam kov, beton. Byly tam moc hezké věci, abstraktní, minimalistické. Nedělám si iluze, ale třeba to vyjde a stane se to pravidelnou aktivitou. Akci jsme zdokumentovali a poslali zpět na město, mám hotovou prezentaci.

Je to někde k vidění?

Chtěl jsem, aby to bylo ve škole na webu, fotky i popisky. Tak snad to bude brzy fungovat.

Kdybyste měl možnost dát své děti do školky (či jim zvolit takovou volnočasovou aktivitu) s ekologicko/uměleckým zaměřením (úzké sepětí s přírodou, kreativní tvorba pomocí přírodních materiálů, tvorba v přírodě, práce se zvířaty, práce na zahradě, domácí sezónní strava...), považoval byste to za dobrý nápad?

Podle mého názoru jde trochu o trend, jíst bio potraviny atp., je to také jakási kategorie... ale mě to přijde vlastně docela zajímavé. Kolegyně má holčičku, která navštěvuje takový typ zařízení, v zimě byli na ledě, venku, otužovali se... asi by záleželo, zda by to zařízení bylo někde blízko mého bydliště.

Rozhodně bych to neodmítal. Ale záleží hodně na lidech, kteří to provozují. Každý rodič tohle hodně řeší – zda se ti ta školka, škola líbí, jak na tebe působí ti, kdo ji vedou. Je to dobrý nápad.

Na čem právě pracujete? Co vás čeká v nejbližší době?

Nechci říkat nic konkrétního, ale do tohoto projektu chci zapojit více lidí. A bude to asi něco většího. V dalších objektech určitě využiji zkušenosti z předchozích prací.