

## Umění, z kterého možná zezelenáte

### Lenka Dolanová

Zdaleka nejen umělci chtějí tvořit ekologicky: ekologických je stále víc potravin, ekologický může být celý náš způsob bydlení, ekologická je dokonce i móda. A zároveň je sama ekologie módou. Grantové žádosti se hemží prohlášeními, nakolik je projekt, který ten či onen tvůrce hodlá vytvořit, citlivý ke svému prostředí, ekologický či alespoň takzvaně místně specifický. Ovšem ekologické umění neznamená pouze využívání přírodních materiálů, odkazování ke klimatickým změnám či upozorňování na zhoršující se stav životního prostředí. Současní umělci využívají *současné* technologie a zároveň jsou *ekologické* v tom nejširším slova smyslu.

Na stránkách online časopisu LAND: Landscape, Art and Design (landviews.org), který tvořící síť eko-umělců, spisovatelů a aktivistů, je manifest *Eco-Artu*, který sepsali Linda Weintraub a Skip Schuckmann roku 2004: podle nich se ekologičtí umělci liší od jiných umělců tím, že tvoří s vědomím účinku, který má jejich dílo na okolní prostředí. Řecké slovo oikos (οἶκος) znamená domov, hospodaření či životní vztahy: ekologie je interdisciplinární vědecké studium vztahů mezi organismy a jejich interakcemi v prostředí. Podle autorů manifestu eko-umělci využívají domácí materiály, místní zdroje energie, reflektují udržitelné procesy a zpracovávají lokální témata. K popisu škály jejich působení používají termín “mucro” (odvozený od slova muck, tedy špína, hnůj či bláto): “Ekoumělci “se špiní” (muck) geologickými, atmosférickými a biologickými fenomény. “Špiní se” společenskými vztahy, lidským chováním, myšlenkovými procesy a motivacemi. Život se zrodil a vyvíjí se v plodné tůni bláta (muck).”

### Sociálně-ekologický program

Počátky ekologického umění sahají do 60. let 20. století. Kontroverzními počiny se vztahem k životnímu prostředí v té době proslul v Norimberku narozený židovský umělec Gustav Metzger, který se jako dětský uprchlík dostal z rodného Polska do Velké Británie. Autor autodestruktivních uměleckých manifestů a veřejných demonstrací, upozorňujících na nebezpečí vědy a technologie, při jedné ze svých akcí v roce 1970 (*Mobbile*) umístil na střechem svého auta plastovou krabici, k níž připojil výfukovou trubici auta. Dovnitř umístil kusy masa a rostliny a pozoroval, jak v průběhu projíždění Londýně obsah černá a odumírá. Je snad paradoxní označovat jeho názornou ilustraci městského znečištění za ekologické umění. Metzger se však neomezil na dušení rostlin a přírodní sféru: zorganizoval *Mezinárodní koalici pro likvidaci umění*, upozorňující na to, že na světě je příliš mnoho uměleckých objektů, příliš aukcí, galerií, muzeí a časopisů, a že s tímto rostoucím “uměleckým znečištěním” je nutné něco dělat. Vyzval umělce k tříleté stávce, v průběhu níž neměli vytvářet ani prodávat svá díla, ani se nijak účastnit mašinérie uměleckého světa.

Ačkoliv byla Metzgerova umělecká stávka neúspěšná a k destrukci umění nedošlo, zůstává jeho dílo důležitým raným příkladem tvůrce, který vnímal problematiku znečištění ve vztahu ke společenské problematice. Pro rozšíření termínu ekologie do sociální oblasti je klíčový text *The Three Ecologies* (Tři ekologie, 1989) Félix Guattariho, který vnímá mediální ekologii a média vůbec jako ve všech ohledech

zásadně politická či eticko-estetická. Podle Guattariho je nutné vnímat svět z perspektivy tří ekologií: sociální, mentální a environmentální. Propojení kultury a společnosti ilustruje na příkladu francouzského televizního experimentu s chobotnicí: moderátor Alain Bombard ukázal divákům dvě akvária, jedno se špinavou vodou z přístavu Marseilles, v němž plavala zdravá chobotnice. Když ji ale přenesli do “normální”, čisté vody, za chvíli zemřela. Na základě tohoto smutného příběhu Guattari zdůrazňuje, že je nutné redefinovat situaci na základě *současných* podmínek: “Dnes se více než kdy jindy stala příroda neoddělitelnou od kultury; pokud chceme pochopit interakce mezi ekosystémy, mechanosférou a sociálními a individuálními referenčními univerzy, musíme se naučit myslet “transverzálně.” Znečištění vod v Benátkách mutujícími řasami je nutné vnímat v souvislosti se znečištěním televizní obrazovky “degenerovanými” obrazy, tedy “jiným druhem řas.” Vyhánění chudých rodin z určitých čtvrtí v newyorské oblasti je podle Guattariho sociálním ekvivalentem mrtvé ryby environmentální ekologie.

Ekologické tedy podle Guattariho funguje v každodenním životě, na všech úrovních. Výsledný apel zní: všichni by měli být dobrými aktivistami ekologie by se měla vymanit z tradičního vnímání coby aktivita minority milovníků přírody či expertů. Široká škála přístupů k ekologii byla zjevná na letošním 35. ročníku Ekofilmu, nejstaršího mezinárodního filmového festivalu (nejen) o životním prostředí. Zatímco vítězný film *Architekt odpadu* (O. Hodge, 2007) se věnuje architektuře, vytvářené z odpadních materiálů, druhý oceněný film (*Požehnaný hnůj – neobyčejný příběh hovínka*, T. Berrod, Q. Russell, 2007) zkoumá různé způsoby – také uměleckého – využívání kravinců, snímek, který získal cenu za nejlepší dokument (*Afghánské ženy za volantem*, S. Karimi, 2009) zkoumá, jakým způsobem a proč získávají afghánské ženy řidičský průkaz.

### **Od obrazů krajiny k nekomerčním softwarům**

Historické předobrazy ekologického umění sahají od krajinářství 19. století, přes Land-art a zemní umění, happeningy a hnutí Fluxus v 60. letech až k dílu Josepha Beuyse, který vznik ekologického umění ovlivnil svými akcemi “sociálních skulptur”, které měly mít transformační účinek na společnost a politiku. Další linii vývoje ekologického umění nastínil například Robert Smithson, který se kromě svých slavných Land-artových projektů jako je Spiral Jetty (1970), spirály vytvořené z bahna, solných krystalů, čedičových skal, země a vody v zátocce jezera Great Salt Lake v Utahu, zabýval způsoby nového využívání industriálních míst. Jak uvádí Wilson, některá díla Land-artových umělců (kam lze kromě Smithsona zařadit například dílo Waltera De Marii, Dennise Oppenheima, Nancy Holt, Alice Aycock, Alana Sonfista anebo Hanse Haackeho) jsou z dnešního pohledu rozporuplná, jelikož se na jedné straně pokoušejí zvýšit povědomí o hodnotě místa, ovšem na druhé straně přehlížejí konkrétní fyzické a organické aspekty těchto míst a krajinu vnímají jen jako další možný materiál pro tvorbu umění. Jaká je tedy role umělců v ekologickém procesu? Kalifornský profesor konceptuálního/informačního umění Stephen Wilson, autor knihy *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology* (2002), přehledu uměleckých pokusů na rozhraní vědeckého výzkumu a nových technologií, zdůrazňuje, že umělci by se měli přímo účastnit výzkumných aktivit, ne být pouze jejich vzdálenými komentátory. Mají

své výhody: v jistém smyslu jsou osvobození od požadavků trhu a specializace a mohou sledovat “nevýdělečné” linie výzkumu, propojovat disciplíny, využít umění jako zónu “integrace, dotazování se, rebelie.” K propojení světů vědy a technologie se světem umění je ovšem nutné dostatečné vzdělání, umělci si musí proto vybojovat “přístup ke kontextu a k nástrojům, relevantním pro jejich výzkum.” Poznávání kontextu a nástrojů je dlouhodobý proces, a mediálně ekologické umění nemůže být definováno pouze svým obsahem, nýbrž na základě svého celkového kontextu vzniku a distribuce. Ekologickými nástroji se přitom mohou stát odpadní materiály stejně jako třeba nekomerční, open source softwary.

Podle teoretika Matthewa Fullera (autora knihy *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture* z roku 2005) se mediální ekologické umění zabývá komplexními interakcemi a procesy, a přitom věnuje pozornost materialitě elektronických médií. Tvrdí, že termín ekologie zvolil proto, že je to ten nejvýmluvnější, který jazyk v současné době má k označení “dynamické propojenosti procesů a objektů, bytí a věcí, vzorců a hmoty.” *Mediální ekologie* (anebo informační ekologie) - prvně použitý Raymondem Arlem v článku *Media Ecology* (Radical Software, 1971) – je mnohoznačný termín, označující díla softwarového designu, nové archivační postupy, práci s metadaty či způsoby generování nových typů dokumentace a informace.

### **Přírodní proces jako iniciátor díla**

Některé z nejzajímavějších současných experimentů mediálního ekologického umění využívají přírodní procesy jakožto iniciátory procesů technologických při práci s obrazem a zvukem. Americká umělkyně Andrea Polli využívá v projektu *Žár a tep města* meteorologické údaje. Data - předpovědi, naměřené a očekávané údaje o letních teplotách čtyř desetiletí v newyorském Central Parku (1990, 2020, 2050 a 2080) - jsou předváděna na výšku, hlasitost a rychlost zvuku a slouží k vytváření zvukových kompozic. Polli, která ve spolupráci s meteorology vyvíjí systémy pro porozumění počasí a dopadu klimatických změn prostřednictvím zvuku, vnímá svou činnost jako překlad vědeckých dat do nevědecké, slyšitelné oblasti. V dalších projektech sonifikovala (využila proces převádění dat ve zvuky) modely bouří oblasti New Yorku či počasí v arktické oblasti.

V českém prostředí zaujal před nějakou dobou projekt studenta FAMU Stanislava Abraháma *Praha slyšitelnosti* (2007), zvuková reálněčasová instalace umístěná ve veřejném prostoru, konkrétně v okolí smíchovského železničního mostu. Zvuk byl generován vlakem projíždějícím přes most, analyzován a transformován v data, spouštějící samplly Smetanovy Vltavy. Zvuk, překomponovaný vlakem, byl zesílený pomocí zvukového systému, umístěného na břehu řeky, a posluchači, shromáždění na nábřeží pod mostem tak mohli slyšet zvuk projíždějícího vlaku, “reálné” zvuky okolí a zesílenou kompozici. Před nedávnem byl v Čechách (v galerii Calafia v Horažďovicích, posléze v pražské galerii Školská 28) představen projekt *sonicSENSE* kalifornských umělců Barneyho Haynese a Jennifer Parker. Ti zde společně s místními umělci vytvořili soubor robotických a kinetických soch, interaktivní kineticko-audiovizuální prostředí, reagující na data, získávaná z okolí. Jedním z umělců, kteří se projektu zúčastnili, byl Michal Kindernay, který sochy ovlivňoval hodnotami znečištění,

získávanými z webového terminálu s přehledem o kvalitě ovzduší Prahy. Datový tok byl použitý ke zpětné deformaci reálného obrazu z kamery na střeše galerie, sledující padající semena stromů.

Kanadský skladatel a spisovatel Raymond Murray Schafer, zakladatel projektu *World Soundscape Project*, již v 60. letech upozornil na mizení přirozených zvuků a negativní dopady hluku na životní prostředí. Termín soundscape (tedy zvuková škála) naznačuje, jak je prostředí definované těmi, kteří v něm žijí a také fakt, že zvukové prostředí reflektuje sociální, technologické a přírodní podmínky dané oblasti.

### **V jedné kleci, v jednom těle**

Od 50. a 60. let minulého století umělci stále víc využívají zvířata, rostliny či vlastní těla jako umělecké materiály. Záběr těchto projektů je velmi široký: akce již zmíněného Josepha Beuyse, propojující vědeckou, šamanskou a uměleckou perspektivu, spočívaly v "dialogu" se zvířetem (přednášel mrtvému zajíci, tři dny pobýval v galerii společně s kojotem), sanfranciská umělkyně Bonnie Sherk pojídala oběd v sanfranciské ZOO vedle tygří klece (*Veřejný oběd*, 1971), americký umělec Mark Thompson v instalaci *Immersion* (Imerze, 1974-6) nechal své tělo postupně pokrýt rojem včel.

Současní umělci své aktivistické umělecké intervence vytvářejí s využitím nových technologií a jejich tvorba zahrnuje proces zkoumání chování zvířat, života rostlin a komplexních přírodních procesů. V Kalifornii působící umělkyně Beatriz da Costa propojuje umění s inženýrstvím, politikou a přírodními vědami. Podobně jako další její projekty, také *PigeonBlog* (Holubí blog) poskytující alternativní způsob participace ve znečištěném prostředí, má aktivistický aspekt. Využívá městské poštovní holuby, kterým instaluje GPS aktivované, podomácku vyrobené elektronické vzdušné sensory, které v reálném čase posílají data o znečištění ovzduší a obrazová data do prostředí online blogu. K angažování "ptačích novinářů" ke sběru dat jí inspirovala fotografie holuba ze začátku 20. století, kterým měl k tělu připevněnou malou kamerku, dokumentující nový přístup ke vzdušenému fotografování té doby. "Spolupráce" s živými tvorby využívá také francouzský umělec Hubert Duprat, který umožňuje broukům vyvářet hybridní objekty. Larvy jepice obecné vyjme z jejich přirozeného prostředí a ve svém ateliéru je vyjme z jejich přirozených schránek a jim poskytne materiály, zlato a drahé kameny, z nichž oni pak, namísto větviček, šnečích ulit a kamínků, vytvářejí hmyzí artefakty, ochranné trubicovité schránky.

V dalších dílech nechávají tvůrci zvířata ovlivňovat svůj životní prostor. Slavnou instalaci *Augmented Fish Reality* (Rozšířená rybí realita) Kennetha Rinaldy tvoří dvě akvária s rybami druhu *Betta splendens* (bojovnice pestrá), které, pokud se rozhodnou plavat směrem k sobě, spouští pohyb motorizovaných akvárií pomocí infračervených sensorů, instalovaných okolo. V rámci svého výzkumu a ve spolupráci s vědci Rinaldo zjistil, že tento druh ryby má skvělé oči a vidí i mimo vodu, barevně, a na velké vzdálenosti. V textu, doprovázejícím instalaci, uvádí, že tyto ryby mají daleko větší inteligenci, než se přepokládalo, například spolupracují v případě ohrožení, monitorují společenskou prestiž dalších ryb a mají dlouhodobou paměť.

S mezidruhovou komunikací pracují Eduardo Kac a Ikuo Nakamura v interaktivní zvukové instalaci *Essay Concerning Human Understanding* (Esej o lidském chápání,

1994). Kanárek, sedící v kleci v Kentucky, může díky komplexnímu zařízení komunikovat s filodendronem, vzdáleným od něj šest set mil. Na kanárovu klec umístili zařízení s reproduktorem a mikrofonom, připojené k telefonnímu systému. Elektroda, upevněná na list rostliny v New Yorku, snímala její reakce na zpěv ptáka, kolísání napětí bylo monitorované softwarem IBVA, a tyto informace spouštěly MIDI předem nahrané zvuky. Jejichž pořadí a délku ovlivňovaly tedy v reálném čase reakce rostliny na zpěv ptáka, zatímco kanár na chování rostliny reagoval svým zpěvem.

Wilson se domnívá, že důvodů, proč jen málo umělců pracuje přímo se zvířaty, je více: umělci aspirují na konstantnost a stálost, zatímco živé materiály se neustále proměňují, umělci jsou oslavováni za mistrovství a ovládání materiálů, ovšem živé materiály vzdorují a jdou vlastní cestou. Také zde mohou být etické problémy, zvláště v případech zvířat. Je pravda, že některé rané instalace se zvířaty by bylo jen těžko možné nazvat ekologické: *Paralelní deprivace (s křečkem)* Petra Štembery z roku 1976 spočívala spíše ve společném trápení s křečkem: “Po třech dnech, které jsme oba strávili bez příjmu tekutin, jsem během následujících dnů nabídl sobě i křečkovi ráno i večer napít vína. Akce měla skončit a skončila až se jeden z nás (v tomto případě křeček) napije.” Konceptuálnější přístup k práci se zvířaty předvádějí instalace současných českých umělců: v instalaci *Kanárek* (2007) se Pavel Sterec prošel důlními tunely s kanárkem, vítězem národní soutěže ve zpěvu; zjevně v odkazu k používání kanárek jako indikátorů plynu v dolech v průběhu 19. století. Nedávno v Galerii 207 v Praze pouštěl Milan Mikuláščík papouškovi v kleci anglická slovíčka s ekonomickými pojmy jako například úhelné kameny kapitalismu, neviditelná ruka trhu či privatizace, společně se jmény veličin ze světa ekonomie (mj. *Milton* Freedman, podle nějž byla instalace pojmenována) v naději, že se je naučí vyslovovat.

V povídce *Axolotl* ze sbírky *Konec hry* (1956) Julia Cortázara chodí muž tak dlouho do zoologické zahrady pozorovat axolotla, až se v něj jednoho dne promění. Současné genetické experimenty umělců naznačují, že vstup do těla axolotla nemusí být sci-fi tématem nadlouho. Paul Vanouse, americký umělec, působící na fakultě vizuálních studií univerzity v Buffalu, se označuje za umělce emergentních médií. Zkoumá použití biotechnologie v umění a využívá metod kreativního hackerství, strategie technokulturního zkoumání, překračující pouhé využití již existujících laboratorních technik. Biotechnologie a genomika patří mezi současné emergentní mediální formy, zahrnující živé biologické experimenty, zkoumání nových forem tkání, transgenetických organismů, programů analýzy genomické databáze a podobně. V roce 2008 vedl Vanouse v Institutu intermédií v Praze dílnu, jejíž součástí bylo získání samplů DNA a jejich zviditelnění pomocí gelové elektroforézy. Vanouse svými pokusy upozorňuje na problematičnost DNA zobrazování a naznačuje možnost využití tohoto nového média pro uměleckou tvorbu a výzkum. Tvrdí, že určitý amatérismus a interdisciplinární přístup jsou “strategie, pomocí nichž lze podnětně diskutovat o oborově specifických znalostech, zpochybňovat je a inteligentně je včlenit do dalších kulturních oblastí.” Oblast “transgenového umění” proslavil původem brazilský umělec Eduardo Kac, když ve francouzské laboratoři vytvořil zeleně světélkujícího králíka Albu, kterému do těla vstříkl gen GFP, pocházející z medúzy (*GFP Bunny*, 2000). Další ze současných bio-umělců, George Gessert, který svou tvorbu nazývá “genetické lidové umění”, však správně podotkl, že do historie genetického umění patří také všechny domestikované

ornamentální rostliny, domácí zvířata, zvířata využívaná ke sportu či rostliny pro změny stavu vědomí.

### **Umělci ve špíně měst**

Ekologičtí umělci se stávají novým druhem aktivistů, snažících se svými akcemi přímo tvarovat životní prostředí. Je příznačné, že většina z projektů vzniká v městském prostředí a v oblastech postižených znečištěním. Jeden z prvních amerických zemských umělců Alan Sonfist, pracující s pamětí městské krajiny, prosazuje výstavbu monumentů, věnovaných historii neznečištěného vzduchu, navrhoval, aby byly migrace zvířat hlášeny jako veřejné události, a tvrdí, že třeba pamatovat na to, že město bývalo pralesem či močálem. Umělecké projekty stále častěji vznikají v ekologicky zdevastovaných oblastech či industriálních "místech odpadu" (příklady lze nalézt i v Čechách: bohaté aktivity v dole Mayrau ve Vinařicích u Kladna, akce v opuštěné Benzínce u Prahy, drobné intervence do veřejného prostoru skupiny Ládví na sídlišti v Ďáblicích). Ekologičtí mediální umělci vytvářejí novou estetiku, vycházející z citlivosti ke konkrétnímu místu, v nové syntéze vědy, technologie a umění. Jejich akce, často vznikající ve spolupráci s profesionály z různých oblastí, jejichž součástí se stává veřejná diskuse, mohou podnítit imaginaci, vyvolat akční odezvy. Stále častěji se budou jejich aktivity prolínat s politickou či vědeckou intervencí, často až k bodu nerozlišitelnosti.

*Článek vyšel v Kulturním čtrnáctideníku A2 č. 24/2009 ([www.advojka.cz](http://www.advojka.cz))*