

K problému nových systémov reprezentácie krajiny

Zora RUSINOVÁ

Abstract

The paper focuses on some fundamental issues of landscape representation systems in connection with new technologies and scopic regimes. It is based mainly on environmental aesthetics and ecology criteria, which present it as a summary and complex space with certain specific natural, social, economic and political relationships. In this sense, it also follows the basic theses of the Anthropocene philosophy and its iconography using non-traditional artistic methods combining creativity and research with digital visualisation possibilities. Using examples from contemporary art, text mainly reflects the visualisation of the landscape in three systems of its technical representation, namely projects that use mapping, graphic data and technical images of satellite technologies as well as Google Earth imaging systems, GPS method and neutrality of Google Street View Photography. It shows how the original sensory-perceptual, ideologically uninterested approach to depicting the landscape has now changed to the so-called visually objectified and ecologically engaged. The text aims to demonstrate that from the point of view of art history, the application of digital, especially satellite technologies in the field of artistic creation, also calls for some comparisons with older models of landscape and world representation.

Keywords: landscape, representation, Anthropocene, Bird's Eye, satellite image, localization technologies

K základným kritériám ponímania krajiny vo sfére umenia vždy patrili jej estetické vlastnosti posudzované z hľadiska rozmanitosti, jednoty, integrity alebo iných formálnych charakteristík, ktoré zodpovedajú v zásade fenomenologickému modelu akcentujúcemu individuálne očakávania, subjektívne pocity a interpretácie v intímnom kontakte človeka s prírodným prostredím. Takéto chápanie krajiny je ukotvené skôr v osobných preferenciách a skúsenostiach, hoci svoju rolu v ňom prirodzene zohrávajú aj premenné faktory, ako je dobové spoločensko-kultúrne zázemie, vkusová, a hodnotová orientácia atď.

Dnes, v súvislosti s akcentovaním etických, environmentálnych a ekologických hodnôt je krajina čoraz viac reprezentovaná ako životné prostredie, terén, územie, zóna, ktorá má svoje rozmanité špecifiká, pričom sa vyzdvihujú najmä „biologické hodnoty krajiny“ a „biologické základy našej estetickej skúsenosti“.¹ Jej nedávna definícia bola dokonca oficiálne vymedzená Európskym dohovorom o krajine ako „oblasť vnímaná ľuďmi, ktorej charakter je výsledkom pôsobenia a interakcie prírodných a/alebo ľudských faktorov“.² Transformácia chápania krajiny a prírody predovšetkým ako životného pros-

¹ STIBRAL, K.: *Estetika přírody. K historii estetického ocenění krajiny*. Červený Kostelec 2019, s. 464.

² Európsky dohovor Rady Európy o krajine, známy aj ako Florentský dohovor, je prvou medzinárodnou zmluvou, ktorá sa venuje výlučne všetkým aspektom európskej krajiny. Uplatňuje sa na celom území zmluvných strán a vzťahuje sa na prírodné, vidiecke, mestské a prímestské oblasti. Týka sa

to krajín, ktoré možno považovať za výnimočné, ako aj každodennej alebo degradovanej krajiny. Dohovor je zameraný na: ochranu, manažment a plánovanie všetkých krajín a zvyšovanie povedomia o hodnote živej krajiny. Bol podpísaný 20. októbra 2000 a účinný od 1. marca 2000, k 1. aprílu 2020 ho ratifikovalo 40 členských štátov Rady Európy. https://en.wikipedia.org/wiki/European_Landscape_Convention

tredia si podľa niektorých autorov vyžaduje rozsiahle konceptuálne revízie, takže by sme mali hovoriť skôr o „humanscape“ než o „landscape“.³ Ide o sociálne-konstruktivistický model krajiny, v ktorom sa presadzuje zjednotenie rozličných mocensko-politických, ekonomických a environmentálnych perspektív a ich interakcií podieľajúcich sa na formovaní krajiny ako najoptimálnejšieho miesta pre život – už nielen ľudí, ale i planéty a jej ekosystémov.

Pripomeňme si, že v priebehu dejín umenia prešlo stvárnenie krajiny rôznymi stupňami od doplnkovej kulisy, cez jej etablovanie ako autonómneho výtvarného žánru až po environmentálne projekty v teréne využívajúce jej vlastné materiály. Popri zobrazeniach v rámci umelecko-historických štýlov modifikovaných v období moderny a postmoderny ideami avantgardných a neo-avantgardných programov sa v súčasnej reprezentácii krajiny čoraz výraznejšie presadzujú aj nové metódy zahŕňajúce výskum a spájajúce kreativitu s procesmi vizualizácie vo vede. Umenie si neustále osvojuje najmä nové technologické postupy zaznamenávania údajov, systémy digitálneho spracovania obrazu, ako aj nové kybernetické spôsoby reprezentácie krajiny a dizajnovania obrazu sveta. Možno pozorovať aj narastajúcu nostalgiu za modelom čistej, ničím nepoškvrnenej prírody, v ktorej sa opäť vynára mýtus utopickej Arkádie či rajskej záhrady, a na druhej strane praktické otázky zviazané s aktuálnym spoločenským a politickým diskurzom, ktorého hlavnou témou sú alarmujúce dôsledky zvýšenej exploatácie prírodných zdrojov a procesov ich spracovania.

Keďže spoločným princípom sociálno-ekologických iniciatív je dosiahnuť čo najvyššiu mieru angažovanosti, aj pre východiská umeleckej tvorby sa novou myšlienkovou bázou stávajú, povedané slovami Sachu Kagana, „charakteristiky ako: konektivita, rekonštrukcia, ekologická etická zodpovednosť, správa vzájomných vzťahov a spoločných vecí, nelineárna (re)generativita, navigácia a ich dynamické

vyvažovanie v rôznych škálach a stupňoch skúmania štruktúry zložitosti života.“⁴ Z jeho formulácií môže vyplývať, že umenie bolo doteraz voči týmto otázkam slepé, až pokým sme sa jedného krásneho dňa neprebudili do globálnej krízy sprevádzanej už ďalej neudržateľným rozvojom, klimatickými zmenami, masívnym úbytkom lesov, vymierania živočíšnych druhov a pod., skrátka do situácie blízkej totálnej kataklizme.

Aby sme však vo svojej súčasnej pozícii neboli nespravodliví voči umeniu minulosti, je treba pripomenúť, že aj v obdobiach dominancie estetizujúcich kritérií sa našli autori, ktorí citlivo reagovali na zmeny vo sfére prírodných procesov a fenoménov v súvislosti s ekonomickým rozvojom, i keď táto skúsenosť bola založená hlavne na zmyslových dátach. V maliarstve sa reflexie týkajúce sa zhoršovania životného prostredia výrazne prejavili už v druhej polovici 19. storočia s nástupom priemyselnej revolúcie. Lewis Mumford ako jeden z prvých zdôvodňoval tonalitu anglickej maľby toho obdobia skutočnosťou, že „oko, ktorému sa nedostávalo slnečného svitu a farieb, objavilo nový svet práve v súmraku, hmle, dyme a farebných odtieňoch.“⁵ Podľa neho prvým maliarom, ktorý zažil a priamo vyjadril príznačné účinky nového industrializmu, bol J. M. W. Turner, lebo „jeho zobrazenie parnej lokomotívy vynárajúcej sa z clony dažďa, bolo azda prvou lyrickou básňou, inšpirovanou parným strojom“, a na vytvorení tohto hustého ovzdušia sa podieľal aj „dymiaci továrenský komín“. Ako dodáva, túto „hmlu a opar bez pomoci svetla“ použil vo svojich výtvoroch aj James Whistler, „keď sa pozeral zo svojho ateliéru na Chelseaskom nábreží na továrenskú štvrť v Battersea“.⁶ Najďalej však v tom čase v skeptickej vízii z dôsledkov industrializácie, zhoršujúceho sa životného prostredia a „degenerácie“ krajiny zašiel John Ruskin, ktorý tvrdil, že Anglicko uvrhnuté smogom do tmy už prestalo byť „zdrojom svetla“. Nicholas Robbins vo svojej pozoruhodnej štúdii *Ruskin, Whistler, and the*

³ Pozri bližšie: ANDREWS, M.: *Landscape and Western Art*. Oxford 1999; BERLEANT, A.: *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*. Lawrence 1997; ZUSKA, V. – DADEJÍK, O.: Krajina jako maska přírody: estetika subverze versus estetika konformity. In: *Estetika*, roč. 44, 2007, č. 4–1, s. 28–44.

⁴ KAGAN, S.: *The practice of ecological art*. Lüneburg 2014, s. 1. Dostupné online: <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.p>

⁵ MUMFORD, L.: *Technika a civilisace* (1934). Prel. ROHÁČEK, V. Praha 1947, s. 221.

⁶ Ibidem.

Climate of Art in 1884 upozorňuje na to, že Ruskin už na začiatku roku 1884 vo svojej prednáške nazvanej „Storm Cloud“ priamo hovoril o zmenách klímy, ktoré podľa neho hrozili rozpustením environmentálnych systémov. Jeho zväčšené a premietané obrazy transformovali samotnú prednáškovú sálu na zážitok pohlcujúci priestor, sugestívne sprítomňujúcich pre prítomných pozorovateľov príznaky dotýkajúce sa zmeny životného prostredia. S pomocou divadelného producenta a svetiel reflektorov v nej prezentoval svoje záznamy, ktoré nazýval „diagramy“ oblohy a spomínal aj „smoke-cloud“ a „dense manufacturing mist“ (dymový oblak a hustú hmlu ako plod manufaktúr). Navyše sa Ruskin pokúšal vytvoriť akýsi estetický program v podobe perspektívneho systému, ktorému by sa dal prispôbiť systém oblohy ako zdanlivo neusporiadaná, odolná hmota environmentálnych fenoménov.⁷

Od ekologických iniciatív k ikonografii antropocénu

O programovom prieniku reálnych ekologických myšlienok do sféry vizuálneho umenia však možno hovoriť až v súvislosti s umením druhej polovice rokov 20. storočia, ktoré reagovalo na dôsledky povojnového rozmachu ekonomiky a expandujúcej industrializácie, ale aj na bezohľadné intervencie do krajinného terénu zo strany niektorých predstaviteľov amerického land artu. Hoci vo svete a od konca

60. rokov aj u nás postupne pribúdali čoraz výraznejšie globálne apely na záchranu planéty Zem, ekologické umenie ako programové hnutie a špecifická disciplína sa formálne zrodilo až koncom 90. rokov. Oficiálni zakladatelia *EcoArt Network of international artists* z r. 1998 ho definujú ako „umeleckú prax, ktorá zahŕňa etiku sociálnej spravodlivosti vo svojom obsahu, forme či materiáloch. EcoArt má inšpirovať k starostlivosti a rešpektu voči spoločenskému a prírodnému prostrediu, v ktorom žijeme, ako aj stimulovať dialóg a povzbudzovať jeho dlhodobé prekvitanie. Toto umenie sa zvyčajne prejavuje ako sociálne zaangažované, aktivistické a komunitne založené obnovovacie alebo intervencionistické.“⁸ V praxi sa EcoArt integrálne včlenil do komplexnej siete praktických i teoretických výskumov týkajúcich sa krajiny zo strany ekológie, biológie, psycho-biológie, geológie, geografie, kartografie, ako aj dizajnu či manažmentu krajinnej architektúry a plánovania. Sprievodným javom premien definície krajinného žánru sa stala nielen reflexia nových tematických okruhov a tým aj štruktúrovanejší metodický prístup, ale aj stieranie hraníc jednotlivých umeleckých druhov a strata čistoty médií v tzv. „post-mediálnej situácii“. Priniesli ho jednak niektoré projekty realizované na Documenta XIII v Kasseli z r. 2012, ale i ďalšie pribúdajúce medzinárodné výstavy, medzi inými aj benátske bienále z r. 2019 a v neposlednom rade projekty v našom stredoeurópskom a konkrétne i slovenskom kontexte.⁹

⁷ Ruskin sám svoj príbeh o zmene vtedajšej klímy vystaval takmer výlučne na položkách zo svojho osobného archívu, z listov, záznamov v denníkoch, publikovaných spisov a kresieb, ktoré sa hromadili niekoľko desaťročí a ktoré jeden vtedajší kritik označil ako „fanaticky presné, ale chorobne precitlivené reakcie na určité prírodné javy“. ROBBINS, N.: Ruskin, Whistler, and the Climate of Art in 1884. In: *Ruskin's Ecologies*. Eds.: FREEMAN, K. – HUGHES, T. London 2021. Dostupné online: <https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/courtauld-books-online/ruskins-ecologies-figures-of-relation-from-modern-painters-to-the-storm-cloud/9-ruskin-whistler-and-the-climate-of-art-in-1884-nicholas-robbins/>

⁸ Dnes sa iniciatíva EcoArtNetwork rozrástla na medzinárodnú komunitu venovanú praktikám ekologického umenia, ktorá zahŕňa už niekoľko sto členov. Pozri bližšie proklamatívne ciele hnutia na: <https://www.ecoartnetwork.org/about>

⁹ V súčasnom slovenskom umení sa za ostatné roky k ekologickým iniciatívam výrazne prihlásili projekty Daniela Fischera, Ruda Sikoru, Tomáša Džadoňa, Ota Hudeca, Jozefa Piláta, kolektívu APART, Romana Ondáka a Štefana Papča atď., či od roku 2018 iniciatívy v rámci festivalu Nasuti a spomenúť treba aj niektoré výstavy Galérie tranzit.sk, Beskydská 12 v Bratislave. Okrem dvojice Maje a Reubena Fowkesovcov sa v problematike angažujú aj kurátorky Diana Klepoch Majdánková a Lenka Kukurová („Umení pro klima“, 2018, „Artrooms Moravy“, 2021). K bližším súvislostiam nedávnych ekologických iniciatív v Čechách a na Slovensku pozri: GRUSKA D.: Umenie a technológie na sklonku antropocénu. In: *Flash art*, roč. 47, 2018, s. 48–55; REMEŠOVÁ, A.: *Společně vstříc katastrofě*, 17. 12. 2018. Dostupné online: <https://artalk.cz/2018/12/17/spolecne-vstric-katastrofe/>; Ďalej: RACLAVSKÁ, M.: *Epifanie – Na pomezí samoty, Dům umění, Ústí nad Labem*, 22. 12. 2016. Dostupné online: <https://flashart.cz/2016/12/22/epifanie-na-pomezii-samoty->

V intenciách ekologických iniciatív pribúdajú v ostatnom desaťročí aj projekty krajinskej architektúry záhrad a parkov intervenujúcich do mestského prostredia založené na recyklácii a opätovnom využívaní existujúcich pôd a materiálov v intenciách voľno prírodného riešenia, ktoré potom tvorí podstatu ďalšieho procesuálneho rozvoja danej lokality, ale aj kolektívne participatívne podujatia aktívne zapájajúce miestnych obyvateľov. V tejto súvislosti sa rozširuje aj spolupráca umelcov s vedcami a inžiniermi z rôznych oblastí a pribúdajú veľkolepé projekty orientované na problematiku bio-remediácie,¹⁰ ktoré niekedy zahŕňajú aj celé územia (Obr. 1.). Ako zdôrazňuje pri propagácii súčasného ekologického aktivizmu Sacha Kagan, odborníci na ekologické umenie nie sú nejakými individuálnymi modernými hrdinami, ale interpretmi vzájomnej závislosti. Oceňujú regeneráciu života, zdôrazňujú systémové účinky a zvyčajne nevykresľujú jasné hranice medzi „prírodou“ a „kultúrou“, čím prekonávajú zjednodušujúce dichotómie. Takisto si nezamieňajú živé ekosystémy s neživou kybernetikou (ako to zvyknú robiť niektorí iní umelci pracujúci na technológiách alebo s nimi). Dôležitým aspektom pre estetiku zložitosti je totiž vyhnúť sa kolapsu reality do jednorozmerného myslenia alebo do rigidnej dialektiky a pracovať v mene „dialogickosti“.¹¹

Radikálnejšie formulované ekologické ciele v rámci umeleckej tvorby zosilneli o to viac, že na prahu nového milénia sa začali výrazne presadzovať tézy o tzv. období antropocénu,¹² ktoré priniesol výskum medzinárodného orgánu vedcov



Obr. 1: Patricia Jobanson & Carollo Engineers: Petaluma Wetlands Park and Ellis Creek Water Recycling Facility (2001–2009), Petaluma, California. Zdroj: https://lancasteronline.com/features/home_garden/boating-in-a-sewage-treatment-plant-how-this-artist-designs-inviting-and-functional-landscapes/article_26ff3952-83ed-11e5-b700-a710cdebfd1b0.html

Anthropocene Working Group (AWG)¹³ obhajujúcich zmenu názvu našej súčasnej geologickej epochy z doterajšieho holocénu na antropocén, to znamená na obdobie, v ktorom ľudská činnosť spôsobuje zmenu klímy a životného prostredia. Niektorí vedci situujú jeho začiatok do obdobia pred viac ako 200 rokmi do čias nástupu industriálnej revolúcie, podľa iných jeho počiatok siaha až 2000 rokov dozadu a kryje sa s objavom poľnohospodárstva. Ďalší zasa tvrdia, že antropocén nastal v r. 1492 s príchodom Európanov do Ameriky, čím sa iniciovalo masívne

dum-umeni-usti-nad-labem/; LUNGOVÁ, B.: Časové rezy pohyblivými pískami, s. 14–16, a BABUŠIAKOVÁ, J.: Better together? Artrooms Moravy a festival Nasuti spojili síly. In: *Jazdec*, roč. 12, 2021, č. 42, s. 17–20. <https://artalk.cz/2019/01/21/se-slepou-mapou-v-rukach-soucasne-madarske-umeni-v-epose-antropocenu/>

¹⁰ Bio-remediácia je proces, ktorý sa používa na ošetrovanie kontaminovaných médií vrátane vody, pôdy a podpovrchového materiálu tým, že sa menia podmienky prostredia tak, aby stimulovali rast mikroorganizmov a degradovali znečisťujúce látky. V mnohých prípadoch je bio-remediácia činnosť menej nákladná a udržateľnejšia než iné alternatívy sanácie. Biologická úprava je podobný prístup používaný na spracovanie odpadov vrátane odpadových vôd, priemyselného odpadu a pevného odpadu. (napr. DAMON, B.: *The Living Water Garden*. Chengdu 1998; JOHANSON, P. – Carollo Engineers: *Petaluma Wetlands*

Park and Ellis Creek Water Recycling Facility. Petaluma 2001–2009; FOWLER-SMITH, L.: *The Water Tank House*. Broken Hill 2014 a. i.).

¹¹ KAGAN, S.: *The practice of ecological art*. Lüneburg, 15 février 2014, s. 17. Dostupné online: <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.p...>

¹² Autormi tohto termínu z roku 2000 sú chemik Paul Crutzen a biológ Eugene Stoermer.

¹³ Ide o skupinu pôvodne 37 vedcov, ktorí od r. 2009 zbierali svedectvá, aby dokázali, že už viac nežijeme v holocéne – našej dovtedajšej geologickej epoche – ale skôr v novej epoche, antropocéne. Pozri bližšie: BURTYNSKY, E. – BAICHWAL, J. – DE PENCIER, N.: *Anthropocene*. Toronto 2018, s. 13.

preformovanie života na Zemi atď. Zástancovia teórie antropocénu argumentujú biologicko-geologicko-chemickými zmenami vzhľadom na zloženie atmosféry, oceánov a pôdy a upozorňujú na mnohé deštruktívne premeny podoby planéty, spôsobované globálnym otepľovaním, zvýšenou produkciou uhlíka a metánu, pričom odkazujú aj na okysľovanie oceánov, rozširovanie mŕtvych oceánskych zón, bezprecedentnú mieru odlesňovania, zvýšené počty vyhynutých druhov v dôsledku straty biotopov, ako aj enormný nárast ľudskej populácie a ďalšie problémy.¹⁴ Premisou týchto výrokov sú ekonomicko-politické činitele, podľa ktorých spojenie dvoch hemisfér splodilo moderný kapitalistický svetový systém založený na imperiálnom dobývaní, otrokárstve i náraste utrpenia a smrti. Podľa niektorých teoretikov antropocénu devastácia, ktorá charakterizuje toto obdobie, nie je len výsledkom činností, ktoré vykonal druh *Homo sapiens*, ale možno ju odvodiť od epistemologických, ekonomických, technologických, sociálnych a politických koalescencií, ktoré sa vyskytujú v súčasnej realite petrokapitalizmu.¹⁵ Austrálska sociologička McKenzie Wark tvrdí, že ako názov pre túto „metabolickú trhlinu“ sa dá použiť hocikáky termín, dôležité je, že človek pomenuje situáciu, v ktorej súhrn sociálnej práce narúša jej vlastné podmienky planetárnej existencie. Podľa nej neexistuje nijaké „prostredie“ ani „príroda“, ktoré by boli oddelené.¹⁶ Vo všeobecnosti je rétorika antropocenistov sústredená do dvoch hlavných prúdov: na jednej strane sa obhajuje dôležitosť geo-inžinierstva,

potreba rozvoja hospodárstva z dôvodov nasýtenia ľudstva, na druhej strane sa volá po nevyhnutnosti šetriť a ochraňovať prírodu, aby ľudstvo vôbec prežilo. Prišlo k akémusi vojnovému stavu medzi tými, ktorí chcú, aby sme sa chopili mimoriadnej príležitosti biotechnologicky „prerábať svet“ a tými, ktorí sa pri riešení klimatických kríz snažia byť opatrní a namiesto životného prostredia chcú radšej meniť ľudské správanie sa voči prírode.¹⁷ Podľa Bruna Latoura, prikláňajúceho sa k optimistickej strane stupnice, nesmieme popierať „súčasného Frankenstein“, ktorého sme vytvorili – teda krajinu Antropocénu –, ale radšej by sme sa mali toto monštrum učiť milovať a starať sa oň.¹⁸ Naopak, aktivistke Naomi Klein sa argumenty ako Latourove zdajú nebezpečne zavádzajúce. Ako hovorí, „Zem nie je náš väzeň, náš pacient, náš stroj alebo nejaké naše monštrum. Je to celý náš svet, a preto my sami sa musíme napraviť.“¹⁹ Okrem toho viacerí teoretici, zástancovia post-antropocenských termínov už dlhšie kritizujú tradičný západný koncept prírody. Tvrdia, že bola nazeraná ako ahistorický monolit a ako sféra života oddelená od človeka, a že táto konvenčná definícia prírody je chybná, lebo je ukotvená v ontologickej objektivizácii a dualistickom myslení, čím sa stala konceptuálnou platformou pre praktiky vylučujúce z nej človeka. Bruno Latour zdôrazňuje potrebu zlúčenia, v ktorom sa neľudské (non-human) entity integrujú do nového spoločenstva a sformujú základňu pre post-antropocenskú sociálnu, politickú a ekonomickú organizáciu po-

¹⁴ Pracovná skupina teraz údajne vážne zvažuje ako hraničný bod rok 1950 so začiatkom nukleárneho veku a rádioaktívnymi prvkami rozptýlenými po celej planéte bombovými testami, čo poskytlo globálny a historicky špecifický geologický signál. Pozri bližšie: DEMOS, T. J.: *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlin 2017, s. 10.

¹⁵ *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Eds.: DAVIS, H. – TURPIN, E. London 2015, s. 7.

¹⁶ Teraz žijeme v období „metabolického rozpadu“, keď sú podľa Warkovej environmentálne záležitosti, od molekúl až po vodné cykly, poveternostné vzorce či podnebie spoločné. Ako tvrdí, „vedie to aj k myšlienkovým návykom, v ktorých je kapitál akousi večnou a všemocnou totalitou...“, k fantastickej predstave, že keby bolo možné negovať kapitál, potom by boli vyriešené všetky naše problémy. Toto je však evidentne

nepravdivé. Aj keby by bol kapitalizmus zrušený už zajtra, antropocén bude pretrvávajúť tisíce rokov. A stále budeme čeliť problému s kŕmením a oblečením a ubytovaním siedmich miliárd ľudí...“ WARK, M.: (Social) Theory for the Anthropocene. In: *3rd ISA Forum for Sociology: The Future We Want. Global Sociology and the Struggles for a Better World*, Nov. 2, 2015. Dostupné online: <https://futureswewant.net/mckenzie-wark-anthropocene/>

¹⁷ DEMOS 2017, c. d. (v. pozn. 14), s. 25–27.

¹⁸ LATOUR, B.: *Love Your Monsters: Why We Must Care for Our Technologies as We Do Our Children*. In: *Breakthrough 2*, Winter 2012. Cit. podľa Ibid., s. 26–27.

¹⁹ KLEIN, N.: *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*. New York 2014. In: Ibidem.

st-prírodného sveta.²⁰ Podobne ako u Jane Bennett, je tu ľudské telo nazerané ako multiplicita bytostí (vrátane baktérií) v premiešanom komplexe ekológie „multispecies“ (ako v prácach Donny Haraway). „Ekológia bez prírody“ potom ponúka rozpustenie reprezentatívnych foriem, ktoré dovoľujú exploataciu širokej oblasti činiteľmi existujúcimi v neprírodnej zóne kultúry.²¹

Zámerom nášho textu však nie je špekulovať o momente vzniku antropocénu, poprípade rozširovať polemiku o jeho tézach, ani bližšie rozoberať participatívne projekty a aktivistické protesty. Zaujímajú nás skôr vizualizačné praktiky založené na nových informačných a digitálnych technológiách pri zobrazovaní Zeme a krajiny, ktoré s antropocénom, jeho argumentáciou a filozofiou úzko súvisia.²² Tak verejnoprávna organizácia Globaia, okrem iného zodpovedná aj za webové stránky „Cartography of the Anthropocene“ a „Welcome to the Anthropocene“, disponuje neustále sa rozrastajúcou zbierkou záberov na rozličné územia planéty, ako aj máp a grafických dát, ktoré majú slúžiť ako nástroje na podporovanie globálneho myslenia a čítania. Tieto stránky ponúkajú série obrázkov, ktoré distribuujú ekologicko-etické posolstvo zvýraznením energetických, dopravných a komunikačných systémov, celoplanetárnych lodných a leteckých dopravných trás, potrubných sietí a podmorských káblových systémov ako aj dopadov nárastu produkcie kysličníka uhličitého za posledné storočia na niektoré časti planéty. Ako kriticky zdôrazňuje americký teoretik umenia a kultúry T. J. Demos, prezentácia mapuje prepojené siete takzvaných ľudských aktivít, ktoré vizualizujú, „ako sme vyrástli vo fenomenálnu globálnu silu“, hoci mnohí ľudia by sa určite bránili stotožneniu sa s kolektívnym „my“, teda implikovaným antropocénskym subjektom v predkladanej univerzálne rozdelenej zodpovednosti za príčiny klimatických zmien, ktoré pomenúva.²³ Tieto snímky navyše približujú



Obr. 2: Pohľad na Newmont Mining Corp (bane na meď a zlato) na ostrove Sumbawa v Indonézii (apríl 2007). Zdroj: <https://www.mining.com/newmonts-indonesian-exports-to-restart/>

problém, na ktorý poukazovali už nedávni teoretici ekológie, a síce že rozšírenie priestorových a časových hraníc mimo donedávna platné limity percepcie krajinného rámca si vyžaduje nové reprezentačné systémy, aby takto sprostredkovaným informáciám ľudia vôbec dokázali porozumieť. Ukazuje sa totiž, že doterajšie obrazové konvencie piktorálnej krajinnnej fotografie – dokonca aj konvencie fotografie všeobecne – sú náhle neadekvátne. Antropocénsku ikonografu preto sprostredkujú najmä rozmerne panoramatické a aerálne letecké fotografie, dronové či satelitné snímky rozsiahlych projektov v oblastiach banskej ťažby, ťažby ropy, infraštruktúry a odlesňovania, ktoré dokumentujú nebezpečné dôsledky takýchto činností.²⁴ Ak sa napríklad pozrieme na obrázok *Newmont mine* (bane na meď a zlato) na ostrove Sumbawa v Indonézii (Obr. 2), ktorá je vďaka svojej rozlohe viditeľná z vesmíru, uvedomíme si posun od klasického panoramatického záberu k novej, takmer nedoziernej priestorovej hranici zobrazenia.²⁵ Nový

²⁰ LATOUR, B.: The Year in the Climate Controversy. In: *Artforum*, December 2010, s. 228–229. Cit. podľa DEMOS, T. J.: *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin 2016, s. 19–20.

²¹ Ibidem.

²² V slovenskom kontexte reflektovala diskurz o antropocéne v oblasti vizuálneho umenia medzi prvými Jana Geržová a to

ako editorka aj autorka. Pozri: *Profil súčasného výtvarného umenia*, roč. 23, 2016, č. 1, s. 4–69.

²³ DEMOS 2016, c. d. (v pozn. 20), s. 12–13.

²⁴ Ibidem.

²⁵ <https://www.mining.com/newmont-ships-first-copper-from-indonesia-in-eight-months-57932/>

reprezentačný systém tak zohráva viac než len ilustratívnu úlohu, pretože ponúka divákovi možnosť získať pocit kontroly nad predmetom ich pohľadu, aj keď táto kontrola je len ilúziou. Ide o dvojité kolonizáciu: prírody i spôsobov reprezentácie. Podľa T. J. Demosa táto „neo-prométeovská imaginácia týkajúca sa inžinierstva a vedy zároveň stavia vedcov a technokratov do role spasiteľov, ktorí si napokon so zmenami klímy poradia.“²⁶ S empatickejším až utopicky optimistickým pátosom píšom o vzťahu antropocénu a umeleckej imaginácie v úvode svojej knihy *Art in the Anthropocene* Heather Davis a Etienne Turpin. Nástroje na vizualizáciu údajov forenzných a územnej analýzy, ktoré dnes formujú umeleckú teóriu i prax, sú pre nich zárukou, že environmentálna kríza, ktorá „číha za cynickou ľahkomyselnosťou krátkozrakého kapitalistického horizontu, je pre umenie výzvou k pretvoreniu budúcnosti“.²⁷ Faktom ostáva, že tento spektakulárne pôsobivý morálny apel sa premietol do rôznych druhov umenia a foriem jeho prezentácie, čoho príkladom je rozsiahla výstava „Anthropocene project“ v Berlíne z r. 2013–2015 a jeho povzbudivý tón má medzi umelcami čoraz viac zástancov.²⁸

Koncepcia priestoru založená na tradičnom výseku prírody modelovanom geometrickou či vzdušnou perspektívou je čoraz viac vytlačaná novými informačnými a lokalizačnými technológiami syntetizujúcimi vizuálny pohľad na krajinu ako sumárny a komplexný environmentálny priestor s určitými špecifickými prírodnými, sociálnymi, ekonomickými a politickými vzťahmi. Ako tvrdí Stuart Russell vo svojej vízii blízkeho nástupu super-inteligencie, čoraz viac sa približujeme k možnosti „vidieť celý svet naraz“. Satelitné snímky totiž denne zobrazujú celý svet

s priemerným rozlíšením zhruba päťdesiat centimetrov na pixel. V tomto rozlíšení je vidieť každú loď, auto, strom a pod., takže dnes nijaký človek nedokáže väčšinu týchto dát sledovať. Preto sa očakáva, že vďaka UI dokážu algoritmy počítačového videnia spracovať všetky tieto dáta a budú môcť produkovať denne aktualizovanú databázu celého sveta rovnako ako vizualizáciu a prediktívne modely ekonomických aktivít, zmien vegetácie, migrácie zvierat a ľudí, dôsledky klimatických výkyvov a podobne. Satelitné spoločnosti ako Planet alebo DigitalGlobe usilovne pracujú na tom, aby sa táto predstava stala skutočnosťou.²⁹

Pod tlakom nových technológií sa pôvodný zmyslovo perцепčný, ideovo nezainteresovaný prístup k zobrazovaniu krajiny v prípade viacerých umelcov zmenil na tzv. vizuálne objektivizovaný a ekologicky bytostne zaangažovaný. Podľa niektorých hlavných predstaviteľov tzv. environmentálnej estetiky sa dá hovoriť o novej paradigme, pre ktorú je charakteristická „emocionálne a kognitívne bohatá účasť na kultúrnom artefakte.“³⁰ Reflexia problematiky antropocénu vo vizuálnom umení je rôznorodá aj čo sa týka tém, umeleckých prístupov či techník. Keďže technologické možnosti podnecujú novú metodológiu i symboliku, vytvárajú sa nové štruktúry myslenia, niečo ako digitálna priestorová estetika – Digital Spatial Aesthetics.³¹ Vychádzajúc z týchto predpokladov sa v ďalšom texte sústredíme predovšetkým na otázky vizualizácie obrazu krajiny v troch systémoch jej technickej prezentácie, a síce v projektoch, ktoré využívajú mapovanie a technické obrazy satelitných technológií, metodiku GPS a neutralitu Google Street View Photography.

²⁶ DEMOS 2017, c. d. (v pozn. 14), s. 19.

²⁷ DAVIS – TURPIN (eds.) 2015, c. d. (v pozn. 15), s. 9.

²⁸ Išlo o dvojročné úsilie Haus der Kulturen der Welt v Berlíne, ktoré zahŕňalo sériu kultúrnych podujatí a konferencií, rôzne workshopy, veľký multidisciplinárny curriculum projekt, stretnutie medzinárodnej siete kurátorov SYNAPSE HKW, sériu publikácií *Grain Vapor Ray: Textures of the Anthropocene and Interlocations: Paginated Exhibition* a výstavy: *Anthropocene Observatory* od Anselma Franka, Armina Linkea a Territorial Agency; ako aj *The Whole Earth: California and the Disappearance of the Outside* (26. apríla – 7. júla 2013) kurátorov Diedricha Diederichsena a Anselm Frankea. EMMELHEINZ, I.: Ima-

ges Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene. In: DAVIS – TURPIN (eds.) 2015, c. d. (v pozn. 15), s. 153.

²⁹ RUSSELL, S.: *Jako člověk. Umělá inteligence a problém jejího ovládní*. Praha 2021, s. 64.

³⁰ ZUSKA – DADEJÍK 2007, c. d. (v pozn. 3), s. 36.

³¹ Pozri bližšie: text k výstave: „CARTOGRAPHIE NON SITE“. Factory Rock Berger – Arts Space – Barcelona, 16. októbra 2009 – 28. novembra 2009, Kurátorka: Laura P. Gracia, <http://cartographies-of-non-place.blogspot.com/2009/08/ismael-celis-intermaps-2003.html>

Obrazy ako mapy a mapy ako obrazy

Hoci satelitné snímky sa javia ako fotografie a sú tak aj často ponímané, v skutočnosti obsahujú kompozit digitalizovaných súborov ako výsledok spracovaného množstva údajov zhromaždených satelitnými snímačmi, z ktorých väčšina je pre ľudské vnímanie neviditeľná. Mapy zostavené z pixelov vysielaných z vesmíru pomocou satelitov dnes konštruujú naše priestory a ako hovorí Laura Kurganová, „v našej mysli sa stali infraštruktúrami, systémami, kde sme my sami, akokoľvek neisto, situovaní“.³² Napriek tomu, že niekedy ide o nezvyčajné prekvapivé obrazy umožnené novými metódami vizualizácie, pri bližšom pohľade sa v nich ukrývajú tradičné matrice uchopovania priestorových súradníc, ktoré korenia v európskom umení predchádzajúcich epoch.

Hoci Roger Bacon v 13. storočí opísal súradnicový systém na určenie polohy pomocou zemepisnej šírky a dĺžky, čím otvoril, i keď nezrealizoval, metodologické možnosti na zostavenie mriežky³³, vzhľadom na dobové možnosti merania sa v zásade až do 18. storočia ľudia zmocňovali priestoru na základe observačných možností, to znamená, odhadom, skôr intuitívne, než vedecky. Veľkú zmenu v pohľade na krajinu priniesli námorné objavy, kedy sa začali vytvárať prvé podrobnejšie mapy. Vzťah medzi umením a kartografiou bol vždy veľmi tesný, pretože šlo predovšetkým o transformáciu priestorovej predstavy do vizuálnej podoby obrazca. Odráža sa v ňom aj koncept neskoršieho holandského spôsobu stvárňovania krajiny formou mapovania a deskripcie, ako na tieto metódy upozornila Svetlana Alpersová vo svojej knižke *The Art of Describing. Dutch Art in The Seventies*, kde konštatuje, že „cieľom holandských maliarov bolo zachytiť na ploche široké spektrum

znalostí a informácií o svete“ a že „práve tak ako tvorcovia máp, aj oni vytvárali akumulované diela, ktoré sa nedali zachytiť z jedného uhla pohľadu. Nešlo o okno ako v talianskom modeli umenia, ale skôr o mapu, povrch, na ktorom bol svet vyskladaný ako asambláž.“³⁴ Kartograficky uchopená krajina však nebola typická len pre holandskú maľbu, ako tvrdí Alpersová, ale objavila sa už v iluzívnej renesančnej talianskej maľbe, kde nachádzame prienik dvoch zorných uhlov a prístupov k jej zobrazovaniu. Nové nazeranie krajiny, nadšenie so zliezania hôr a obdiv k panoramatickému pohľadu zo zorného uhla vtáka rezonuje už v Danteho opisoch v *Božskej komédii* i Petrarcovom denníkovom zázname výstupu na Mont Ventoux.³⁵ V maľbe v tom období podobnú skúsenosť (avšak intuitívne konštruovanú v ateliéri na osnove rekonštrukcie spomienky) zachytil Ambrogio Lorenzetti v obraze *Účinky dobrej vlády na vidieku* z r. 1339. Zhruba o storočie a pol neskôr v talianskom maliarstve niekedy prerastalo panoramatické zachytenie krajiny v rámci jednej obrazovej kompozície do jej uchopenia aj ako mapy a naopak kartografické zobrazenie sa niekedy vizuálne blížilo krajinnému výseku. Malcolm Andrews vo svojej knihe *Landscape and Western Art* uverejnil niektoré z kresieb Leonarda da Vinciho zo začiatku 16. storočia, ktoré sú na polceste medzi pohľadom z vtáčej perspektívy a reliéfom mapy (*Pohľad z vtáčej perspektívy na západné Toskánsko* okolo 1502) a podobné prerastanie kvázi mimetického princípu do abstrahovanejšieho uchopenia krajiny nachádzame o ďalšie vyše storočie aj u Holanďana Peetera Snayersa v obraze *Infantka Isabella Clara Eugenia pri obliehaní Bredy* z rokov 1624–1630.³⁶ Napokon, takýto typ zobrazenia neskôr definoval aj Focillon vo svojej knižke *Život tvarů* ako „kartografické krajiny, ktoré

³² KURGAN, L.: *Close up at Distance. Mapping, Technology, and Politics*. New York 2013, s. 14.

³³ Pozri bližšie: COSGROVE, D.: *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore 2001, s. 74.

³⁴ ALPERS, S.: *The Art of Describing. Dutch Art in The Seventies*. Chicago 1983, s. 122. Zdôvodňuje to aj tým, že „s jedinou výnimkou Galilea v Taliansku bola centrom používania šošoviek severná Európa. Holanďan Leeuwenhoek bol prekvapivo prvým a na chvíľu jediným mužom v Európe, ktorý

sa venoval štúdiu toho, čo bolo vidieť v mikroskopických šošovkách. Skutočnosť, že krajina, ktorá ako prvá použila mikroskopy a teleskopy, mala vo svojej minulosti Van Eycka a ďalšie podobné diela, nie je len zábavná náhoda...“ Ibidem, s. 12.

³⁵ Pozri bližšie: *Francesco Petrarca – Výstup na Mont Ventoux*. Eds.: ŠPIČKA, J. – NEJEZCHLEBA, T. Prel. JANOUŠEK, J. Praha 2014, s. 29–31.

³⁶ ANDREWS, M.: *Landscape and Western Art*. New York 1999, s. 79–80.

rozvíjajú svet v obraze zhora dolu, nie do hĺbky, ale z vtáčej perspektívy.³⁷

Oba spomínané druhy reprezentácie krajiny, práca s perspektívou i graficky plošným pretlmočením zemepisnej šírky do lineárnej osnovy, rovnako ako objavy v optike, zahájili nové uchopovanie kategórií priestoru a času a priniesli nové schémy z hľadiska ich merania ako aj dôraz na numerické operácie. Tak sa René Descartes v úvode svojej *Dioptriky* v Prvej rozprave „O svetle“ nadchýna tým, ako nám „podivuhodné ďalekohľady a mikroskopy“ umožnili odhaliť „nové hviezdy na nebi a ďalšie nové objekty na Zemi“ a tieto „vynálezy slúžiace k posilneniu nášho najuniverzálnejšieho a najvznešenejšieho zmyslu zraku“ pokladá za „zo všetkých najužitočnejšie“. ³⁸ Ďalekohľad Johanna Lippersheima (1605) zväčšil možnosti pozrieť sa tam, kam oko nedovídi, do makrokozmu, čo popri drobnohľade Zachariasa Jansena, (1590) ponúklo spôsoby, ktoré posúvali priestorový úbežník smerom k nekonečnu a umožnili zväčšovať skoro do nekonečna aj plochu popredia, odkiaľ tieto čiary vychádzali.³⁹

Avšak až pokým ľudia nezačali lietať, platilo, že pohľad sa upieral najmä zdola nahor smerom k nebesiam. Ako vieme, svet sa totiž obrazne členil na pozemský a nadzemský a Zem zhora dolu ako aj ľudské deje mohol sledovať iba Boh. Skutočné obrazmi sprostredkované pohľady na Zem z vtáčej perspektívy umožnili až lety v balóne a za prvé sa považujú Nadarove aeriálne fotografie záberov na Paríž z r. 1858. Navyše spolu so zdokonaľovaním technológií smerom ku kotúčovým filmom, ľahším fotoaparátom a kratším časom expozície sa čoskoro dalo pripevniť fotoaparáty na lietajúce objekty bez posádky. V rokoch 1887 až 1889 urobil Arthur Batut letecké zábery na juh Francúzska pomocou draka, kamery a poistky.⁴⁰ Nasledovali letecké snímky, ktoré

tento pohľad z vtáčej perspektívy umožňovali posúvať do čoraz väčšej výšky. Dnes rozšírené snímanie z dronu v istom zmysle anticipovali poštové holuby. V roku 1908 podal lekárnik Julius Neubronner patent na miniatúrnu kameru, ktorú by mohol nosiť holub, a ktorá by sa aktivovala časovacím mechanizmom.⁴¹ Takýto druh fotografie možno sčasti porovnať s axonometrickou kresbou, využívanou v architektúre od začiatku 20. rokov minulého storočia, ktorá poskytuje pohľad na objekt zvrchu a bočný pohľad v rovnakých rozmeroch. Podľa Denisa Cosgroveho nový spôsob geografickej reprezentácie však reálne priniesol až vynález leteckej automatickej kamery Oskara Messtera z r. 1915, ktorá umožnila pilotom nafilmovať pás pevniny s rozmermi 60 x 2,4 km v sekvencii snímok v mierke konvenčných topografických máp.⁴² Tento Messtеров filmový kompozit fotografovania pozemského povrchu predznamenal úlohu fotografie v globálnej predstavivosti konca dvadsiateho storočia, kde letecké snímky umožnili nový spôsob videnia a kde sa Zem stala cieľom rovnako vzdialeným od osobnej skúsenosti pozorovateľa ako akákoľvek iná vesmírna planéta. Išlo už o nový spôsob geografickej reprezentácie, lebo kompozitné fotografické obrazy pracujú s iným spôsobom pohľadu ako statická fotografia, keďže oko sa pohybuje po virtuálnom priestore obrazu ako po mape a do určitej miery paroduje kinetické videnie letca.⁴³

Prostredníctvom letov nad vybraným územím realizoval koncepty svojich zemných projektov založených na historických premenách krajiny, výskume entropie, ale aj procesoch industrializácie už od polovice 60. rokov aj Robert Smithson. Tento známy americký land artista, žiaľ, sám zaplatil za tieto svoje aktivity životom pri oblete svojho vznikajúceho diela *Amarillo Ramp* roku 1973.⁴⁴ Jeho experimenty

³⁷ FOCILLON, H.: *Život tvarů*. Praha 1936, s. 56.

³⁸ DESCARTES, R.: *La Dioptrique, Dioptrika*. Prel. FIALA, J. Praha 2010, s. 9.

³⁹ MUMFORD 1947, c. d. (v pozn. 5), s. 141.

⁴⁰ <https://monovisions.com/arthur-batut-biography-19th-century-aerial-photographer/>

⁴¹ <https://artsandculture.google.com/story/julius-neubronner-and-his-flying-photographers/mQLCawGRQxy5LQ>

⁴² COSGROVE 2001, c. d. (v pozn. 33), s. 239.

⁴³ Ibidem, s. 241.

⁴⁴ Smithson zomrel vo veku 35 rokov pri leteckej nehode počas fotografovania *Amarillo Ramp* spolu s pilotom Gale Rayom Rogersom a fotografom Robertom E. Curtinom. Jeho partnerka Nancy Holt a ostatní priatelia umelci Richard Serra a Tony Shafrazi dokončili *Amarillo Ramp* mesiac po jeho smrti.

s mapovaním v podobe objektov strihaných a poskladaných z máp, ktorým hovoril „Mapovanie dislokácií“, sa začali v roku 1966, keď bol poverený vypracovaním návrhu regionálneho letiska Dallas-Fort Worth a keď vyvinul myšlienku nízko položeného projektu špecifického pre danú lokalitu, ktorý bolo možné pozorovať zo vzduchu. Topografické mapy k tomuto dielu ho potom viedli k vytvoreniu malého sústredeného súboru diel založených na predstavách o mapovaní fiktívnych miest, ktoré spolu s kresbami a fotografiami predznamenovali jeho tzv. „nonsites“ projekty. Ako uviedol v r. 1970 v rozhovore s Paulom Cummingsom, „a začal som sa zaujímať o druh nízko profilovej krajiny, lomu alebo ťažobnej oblasti, ktorú nazývam entropická krajina,... a práve ‘nonsite’ existuje ako druh hlbokéj trojrozmernéj abstraktnej mapy, ktorá ukazuje na konkrétne miesto na povrchu Zeme. Je určené akousi mapovacou procedúrou. Ale tieto miesta nie sú cieľmi; sú to akoby stojaté vody alebo okrajové územia.“⁴⁵ Napokon umelecké mapy a interpretačné aspekty kartografického nazerania sveta spolu s procesuálnymi dielami vznikajúcimi s využitím lietadla predstavovali dôležitú súčasť tvorby aj u iných konceptuálnych umelcov druhej polovice 20. storočia pracujúcich v rôznych médiách.

Dnes sa druh krajinnej fotografie vznikajúcej snímaním povrchu zeme z lietadla, ku ktorému pribudli zábery z dronu či satelitu vrátil na scénu práve v súvislosti s antropocénskou ikonografiou. Jednou z jej najčastejších podôb je panoramatické zachytenie šírých zdevastovaných území (alebo iných pohľadu bežného človeka neprístupných končín) poznačených exploataciou ťažobného priemyslu a dobývania surovín, nevynímajúc vrstvy smogu vznášajúce sa nad svetovými metropolami. Ku klasikom tejto „disciplíny“ patrí kanadský fotograf a filmár Edward Burtynsky, ktorý sa s kamerou pohybuje vo vzduchu i v hlbke mora. Vo svojich veľkorozmerných fotografiách snímaných počas letu sa často zameriava na krajinné celky, veľkomestá, koralové útesy či terény transformované a deštruované najmä hutníckym, banským či



Obr. 3: Edward Burtynsky: Oil Fields # 19b, Beldridge, California, USA. Zdroj: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>

poľnohospodárskym priemyslom, ale aj na problémy spojené s vyhynutím niektorých živočíšnych druhov či otázky hromadenia technofosílií. Ráta s tým, že uhlom záberu z výšky sa mení aj naše tradičné nastavenie na krajinnú perspektívu, lebo nám v priestore chýba pevný orientačný bod a obraz vnímame skôr ako naklonenú rovinu alebo abstraktnú maľbu. Ako na ich adresu skonštatovala Sophie Hackett, takéto pohľady sú jedným z mála typov fotografií, ktoré dokážu s presvedčivou silou fungovať v spojení mnohých sfér ľudskej činnosti – priemyslu, umenia, mestského plánovania, geografie i environmentálneho hnutia.⁴⁶ Príkladom je záber na púštnu oblasť ťažby nafty v San Joaquin Valley – *Oil Fields* (Obr. 3), ktorá bola zahájená už roku 1911 a dnes je už rozbrázdzená rozsiahlou sieťou ropných plošín s pumpami. V tomto prípade ponúka terén nasnímaný z nízkej dráhy lietadla zvýšenú líniu horizontu a vyzerá ako pokrytý ornamentálnou vzorkou ťažobných mechanizmov siahajúcich tak ďaleko,

⁴⁵ CUMMINGS, P.: Interview With Robert Smithson. Originally publ. in *The Writing of Robert Smithson*. Ed.: HOLT, N. New York 1979. Dostupné online: <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/03/interview-with-robert-smithson-paul.html>

⁴⁶ HACKETT, S.: Far and Near: New Views of the Anthropocene. In: BURTYNSKY – BAICHWAL – PENCIER 2018, c. d. (v pozn. 13), s. 16, 24.



Obr. 4: Ťažba dechtových pieskov/Tar sands mining, Fort McMurray, Alberta. Dan Barnes, *Photography/iStock* (10. august 2015). Zdroj: <https://www.nrdc.org/resources/stop-tar-sands-oil-expansion-and-in-frastructure>

ako oko dovidí. Je o totálnej premene krajiny, ktorá je zbavená akejkoľvek predchádzajúcej historickej stopy a naplnená úplne novými významami. Zatiaľ najsúbornejší je Burtynského multimediálny projekt *Antropocene* z r. 2018, ktorý realizoval v spolupráci s filmármi Nicholasom de Pencierom a Jennifer Baichwalovou. Zrodil sa ako výsledok ich spoločnej okružnej cesty po všetkých kontinentoch okrem Antarktídy a prináša dôkazy o komplexnej a nezamazateľnej deštruktívnej stope ľudskej činnosti na povrchu našej planéty, i obavu z toho, čo to môže v budúcnosti priniesť. Pôvodne koncipovaný ako fotografická esej a tretí v trilógii filmov po *Manufactured Landscapes* (2006) a *Watermark* (2013) zahŕňa aj dve knižné publikácie, rozsiahle nástenné fotografie, 360° virtuálnu filmovú projekciu, inštalácie rozšírenej reality, gigapixelové eseje a filmy, ako aj interaktívnu webovú stránku.⁴⁷ Jeden z trojice umelcov de Pencier obhajoval správnosť použitia týchto „na šošovke založených médií“ v projekte presvedčením, že

jednoducho „reprezentujú tie najtechnologickejšie, naj-antropogenickejšie z umeleckých foriem.“⁴⁸

K estetickým intenciam fotografií dystopických premien krajiny ako nájdenej reality, ktoré prinášajú špecifický druh novej vizuálnej atraktívnosti, sa prihlásil roku 2014 svojou publikáciou *Beautiful Destruction*⁴⁹ aj kanadský fotograf Louis Helbig. V nej vo fascinujúcich a zároveň iritujúcich záberoch vytvorených počas šiestich rokov na rozsiahlom území ropných pieskov v kanadskej Alberte približuje pohľad na zdevastované územia krajiny, ktoré vďaka farebným prechodom pohybujúcich sa mäs na prvý pohľad často vyvolávajú valérovo-iluzívne priestorové účinky niekedy pripomínajúce gestickú maliarsku abstrakciu. Dokladá to i jeho snímka zachytávajúca živelnú masu pary z horúceho odtokového prúdu nalievaného do zamrznutých, zasnežených odkalísk, ktoré vznikajú pri ťažbe ropy a výrobe nafty v oblasti Muskeg River Mine, Fort McKay.⁵⁰ Ako expresívna maľba s gesticky expresívnymi trajektóriami pôsobí aj fotografia *Residual Bitumen* z roku 2012 zobrazujúca detail povrchu jednej z vodných nádrží spoločnosti Suncor. Hoci tmavý zvyškový bitúmen uniknutý z procesu extrakcie je dramaticky expanzívny, zdalivo nevinná súvislá plocha hnedého vodného kalu, po ktorej sa šíri, by mohla byť predmetom ešte väčšieho znepokojenia. Ide o bahno vo vode, nasýtené karcinogénnymi a inými toxínmi. V knihe Helbig zozbieral aj niekoľko esejí od rozličných autorov, tých, ktorí obhajovali ekonomickú dôležitosť ťažby pre ekonomiku daného regiónu i jej environmentálnych odporcov. V tejto súvislosti môžeme ako opozíciu k Helbigovmu preferovaniu estetizmu a zvláštnej krásy zdevastovanej krajiny spomenúť síce takisto aerálne, ale vecne informatívne fotografie priemyselnej výroby dechtových pieskov od Davida Dodgea, alebo Dana Barnesu (Obr. 4.), ktoré vznikli v intenciam aktivistického hnutia odporu a zobrazujú krajinu ako masívnu ranu po priemyselnej ťažbe.⁵¹ Určitý

⁴⁷ Ibidem, s. 14. Pozri aj: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/the-anthropocene-project>

⁴⁸ Ibidem.

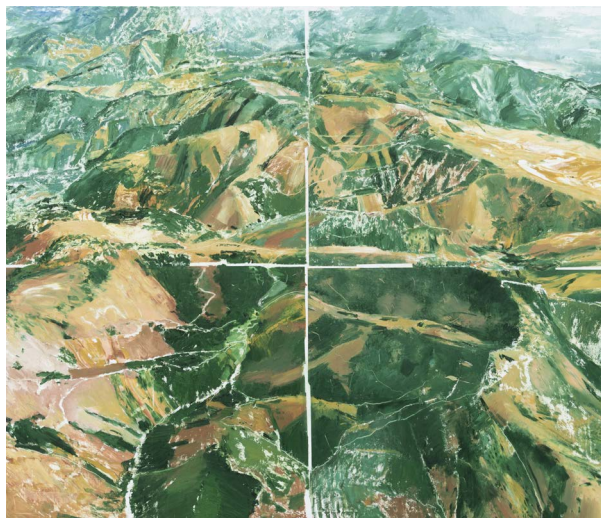
⁴⁹ <https://beautifuldestruction.ca/>

⁵⁰ <https://beautifuldestruction.ca/project/effluent-steam-test/>

⁵¹ Ako vysvetľuje Eriel Tchekwie Deranger, aktivista a hovorca Athabasca Chipewyan First Nation, ťažba ropy z bitúmenových pieskov predstavuje spôsob ťažby, pri ktorej sa vyrába viskózný, špinavý alebo zriedený bitúmen, pričom postihnutá oblasť je ekvivalentná veľkosťou Anglicka a jeho priemyselná zóna je v súčasnosti považovaná za ekologicky najdeštruktívnejší projekt na planéte. DEMOS 2017, c. d. (v pozn. 14), s. 51–52.

etický paradox potom predstavuje fakt, že Helbigove fotografie vytrhnuté z kontextu ekologického diskurzu boli komerčne úspešné, vystavované v galériách a ponúkané v online predaji.⁵² Kontradikticky pôsobí aj fakt, že autori aeriálnych fotografií svoje kompozície často zachytávali z lietadiel, o ktorých sa vie, že sa výrazne podieľajú na náraste škodlivých emisií v ovzduší.

Komornejšie pohľady na krajinu ako dôverne zažitá miesta rezonujú už niekoľko rokov aj v tvorbe slovenského maliara Rastislava Podobu. Na svojej výstave pod príznačným názvom *Lumpennature* (SODA Gallery, Bratislava, 2019) predstavil sériu pastózne štruktúrovaných obrazov, ktorá vznikla na základe jeho fotograficky zdokumentovaného výskumu viazaného na dôverne známe územie stredného Slovenska, najmä Nízkyh Tatier. Z pohľadu zhora takmer v kartografickom prepise tu konfrontoval vlastné spomienky na pôvodný charakter konkrétnych lokalít s ich súčasnou podobou zdevastovanou industriálnymi zásahmi ťažby dreva. Ide o spôsob, ktorý by sme v duchu Frederica Jamesona mohli nazvať „kognitívny mapovaním“, lebo nie je mimetický „v onom staršom zmysle slova, ale prináša analýzu reprezentácie na vyššej a oveľa komplexnejšej úrovni.“⁵³ V najväčšom obraze nazvanom *Working Area* z r. 2018 (Obr. 5) sa pred nami na spôsob ortofotomapy roztvára široký terén územia horskej krajiny pripomínajúci roztvorenú mapu rozdelenú líniami preloženia na štyri časti, takže môže evokovať aj štyri navzájom spojené obrazy. V rytmickom fragmentárnom čítaní textúry krajiny od hrebeňov k údoliam sa vyjavuje chaotický kontrast zelených ešte zalesnených úbočí a do nich vrastajúcich intervencií žltohnedých vyklčovaných pásiem. Podobov zvyčajne expresívny maliarsky diktus sa tu podriaďuje kvázi-realistickému prepisu. Pôvodný terén hôr a dolín je totiž jednoznačne poznačený drsnými zásahmi človeka a to autor formuluje zámerne skôr v mimetickej rovine. Použitím elementárnej naratívnej štruktúry sa tak obraz vracia slučkou naspäť k realizmu, k dokumentárnej forme zjazvenej krajiny a znásilnených miest, ku kognitívnemu mapovaniu smutných rezíduí toho, čo bolo, ale už nie je.



Obr. 5: Rastislav Podoba: *Pracovná plocha* (2018). Olej na plátne, 200 × 240 cm. Foto: archív autora.

Umelecká imaginácia a satelitná vizualita

„V gréckej a rímskej mytológii jeden z olympských bohov Apolón poháňa zlatý slnečný voz nad pozemskou sférou a načrtáva denný oblúk slnka. Jeho šípy bez vášne vypustené z nebeskej klenby, prinášajú smrteľníkom neočakávanú pohromu.“ Takýmto poetickým úvodom začína Denis Cosgrove vo svojej knihe *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination* svoje porovnanie obrazov zemegule snímanými zo satelitu s prvými predstavami a prvými vyobrazeniami Zeme ako glóbusu. V tejto súvislosti uvádza rytinu Jacopa de'Barbariho, kde Apolón rozkročmo stojí na orbite nad Zemou, zatiaľ čo Diana – tu ako lunárna bohyňa noci – klesá na jej obzore spolu s úsvitom. Cosgrove výstižne porovnáva Apolónovo krúženie nad zemeguľou s pozíciou letcov a astronautov, ktorí počas svojich obletov Zeme mali možnosť dívať sa ako „očití svedkovia“ na to, čo bolo predtým viditeľné len v snoch, opísané v mytológii a zobrazené v umení. Usiluje sa zodpovedať na otázku, aké historické dôsledky mala koncepcia a reprezentácia Zeme ako jednotného, pravidelného telesa guľovitého tvaru na západné predstavy o našej

⁵² <https://beautifuldestruction.ca/product/special-numbered-edition-beautiful-destruction-book-with-print/>

⁵³ Pozri bližšie JAMESON, F.: *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha 2016, s. 79.



Obr. 6: *The Quest for Gaia*. Obálka *New Scientist Magazine* (6. február, 1975). Zdroj: https://twitter.com/i/flow/single_sign_on

planéte, keďže ľudia bežne nie sú schopní očami pojať viac ako malú časť jej povrchu. Uchopiť celú Zem ako plochu alebo pevné teleso, lokalizovať ju v nekonečnosti priestoru a komunikovať a zdieľať jej obrazy, dokážeme totiž len vo svojej fantázii. Celý proces globalizácie i s jeho terminológiou a zobrazovaním Zeme sa odráža v skutočnosti, že fyzicky sa ľudia stali svedkami jej úplnej rotácie ako telesa vo vesmíre až koncom dvadsiateho storočia, teda v období, ktoré Cosgrove spája s „politicky silnými koncepciami o všeľudskej jednote“.⁵⁴

Keď v r. 1952 publikoval E. A. Gutkind svoju knihu *Our World from the Air – an international compendium of aerial views*, zrodila sa nádej, že letecký pohľad poskytne nielen neoceniteľné informácie, ale aj víziu zlepšenia osudu ľudstva, alebo konkrétnejšie, vzťahu ľudstva k životnému prostrediu.⁵⁵ Spojenie medzi optimistickými pohľadmi zhora a ekologickým hnutím sa ešte viac upevnilo v roku 1968, keď Stewart Brand priniesol na obálke prvého *Whole Earth Catalog*

kompozitný farebný obrázok západnej pologule Zeme zachytený 10. novembra 1967 satelitom ATS-3, čo je udalosť, ktorú mnohí považujú za zlomový bod vo vývoji environmentálneho povedomia a aktivistického hnutia v celosvetovom meradle.⁵⁶ Odvtedy sa datuje masívne využívanie satelitných snímok, rovnako ako záberov z dronov, a formuje sa nová ikonografia, ktorá mení našu predstavu o zobrazení povrchu alebo podobe našej planéty. Ako však upozorňuje Laura Kurganová, reálnu optiku do domény dovedy patriacej fantázii vniesli až dve ďalšie podobné ikonické farebné zobrazenia zeme-gule. Prvou je fotografia Zeme zachytená americkým astronautom 24. decembra 1968 počas obiehania Mesiaca Apollom 8 pod názvom „*Earthrise*“, kde vidíme v diaľke našu planétu v dolnej časti ponorenú do tieňa, akoby sme boli situovaní priamo na hmotnom segmente mesačnej krajiny. Nasledujúce zobrazenie, tzv. „*The Blue Marble*“ nasnímané roku 1972 astronautmi Apolla 17 zachytávajúce Zem ako kruhový objekt bez tieňa či vo vesmíre plávajúci glóbus, je však „znepokojujúcejšie, lebo je bez perspektívy“ a pôsobí ako abstraktná guľa. Obe však zrodili „alternovaný obraz Zeme“, vytvárajúci predstavu našej planéty bez hraníc.⁵⁷ Keď sa však krátko nato vyrobili ďalšie podobné snímky, nešlo už o fotografie zhotovené osobami cestujúcimi vo vesmíre, ale o verzie, ktoré vznikli ako kompozity obrovského množstva diaľkovo snímaných údajov zhromaždených satelitnými senzormi. Podľa Kurganovej, práve „rozdiel medzi generáciami *Blue Marbles* sumarizuje obrat v spôsoboch rozmyšľania o obrazoch, o tom, čo reprezentujú, a ako ich máme interpretovať... Ako totiž ukazuje príbeh týchto verzií, dajú sa vždy updatovať vďaka novým dátam. Nesú so sebou históriu, ktorá nestabilne mieša presnosť aj nejednoznačnosť a vyvoláva sériu základných otázok o priesečníku medzi fyzickým priestorom a jeho reprezentáciou, virtuálnym priestorom a jeho realizáciou... ako aj o tom, čo dnes pokladáme za pravdu.“⁵⁸

⁵⁴ COSGROVE 2001, c. d. (v pozn. 33), s. 2.

⁵⁵ MUMFORD, L.: Introduction. In: GUTKIND, E. A.: *Our World from the Air*. Garden City New York 1952. Cit. podľa HACKETT 2018, c. d. (v pozn. 46), s. 20.

⁵⁶ Applications Technology Satellite 3 alebo ATS-3 je americký

experimentálny geostacionárny meteorologický a komunikačný satelit NASA, 1967 – 2001. https://en.wikipedia.org/wiki/Whole_Earth_Catalog

⁵⁷ KURGAN 2013, c. d. (v pozn. 32), 2013, s. 9–11.

⁵⁸ Ibidem, s. 11–13.

Planéta Zem, vznášajúca sa akoby v zrkadlovom obraze na nočnej oblohe a sledovaná zdola užasnutým pozemšťanom sa objavila aj v ilustrácii na obálke časopisu *New Scientist* zo 6. februára 1975, ktorá niesla podtitul *The Quest for Gaia* (Obr. 6) odkazujúcej na názov článku vnútri čísla. V ňom sa britský vedec James Lovelock prihlásil k svojej predstave o Zemi ako Gaie, ktorú potom vyznával po celý život. Gaia, ktorá bola v gréckej mytológii považovaná za prvotné božstvo a matku všetkého života, zastrešovala Lovelockovo presvedčenie, že všetky organizmy a ich anorganické prostredie na Zemi sú úzko integrované a tvoria jednoduchý a samoregulačný komplexný systém udržiavajúci podmienky pre život. Od tých čias Lovelock napísal postupne niekoľko kníh venovaných Gaie, dotýkajúcich sa problematiky prežitia ľudí na planéte, v ktorých sa jeho názory postupne transformovali a hlboko zarezonovali aj v ideovom rámci antropocénneho diskurzu.⁵⁹ Od skeptického tvrdenia, že Zem nie je uspôsobená na to, aby uniesla toľko živých bytostí a ľudia nie sú schopní uskromniť sa a prestať vo veľkom podnikat',⁶⁰ až po poslednú, optimistickú (ktorú napísal ako storočný), kde tvrdí, že antropocén – vek technológií uplatňovaný človekom v planetárnom meradle – sa po troch storočiach chýli ku koncu a že už nastáva nová doba – novacén. Práve v nej vzniknú na základe umelej inteligencie nové bytosti, čo bude začiatkom procesu, keď inteligencia zaplaví celý vesmír.⁶¹

Humanistický apel Lovelockovej teórie Gaie predznamenal aj interaktívnu inštaláciu a jeden z prvých počítačových networkových projektov Roya Ascotta *Aspects of Gaia: Digital Pathways across the Whole Earth* prezentovaný na Ars Electronica v Linzi roku 1989. Tento špecifický gesamtkunstwerk

zahŕňal interakciu v datapriestore medzi umelcami, hudobníkmi a vedcami z mnohých krajín vytvárajúcich reprezentáciu Zeme z viacerých perspektív: vedeckej, kultúrnej, duchovnej i mytologickej. Vďaka kreatívnej transformácii a rekonštitúcii digitálnych obrazov, textov a zvukov, ktoré sa dali prijímať a zdieľať na rôznych miestach sveta vrátane pozície „Bird’s-Eye“, predstavoval akýsi konceptuálny dáždňík alebo digitálnu noosféru ašpirujúcu na planetárnu harmonizáciu. Ascottov projekt nebol len poctou Zemi ako seba-regulačnému systému, ale stelesňoval dobovú túžbu posunúť prostredníctvom nových komunikačných technológií umenie z pasívnej polohy estetickéj aktivity na širokú komunikačnú platformu v intenciách demokratizácie životného priestoru v nadchádzajúcej epoche globalizácie.⁶²

V rámci Ars Electronica bol o viac ako dvadsať rokov neskôr, r. 2012 prezentovaný aj interaktívny projekt *Tsunagari* iniciovaný Miraikan National Museum of Emerging Science and Innovation v Tokiu. Tvorila ho interaktívna multimediálna inštalácia s obrovským glóbusom Geo-Cosmos zostaveným z organických LED panelov. Diváci mohli získať rôzne informácie o aktivite našej planéty, napríklad o teplotných zmenách, sopečnej činnosti alebo poveternostných podmienkach.⁶³ Inštitucionálne edukačné aspekty tohto projektu založené na spolupráci s výskumníkmi v Japonsku a v zahraničí, ktorí zhromažďujú nové vedecké informácie o Zemi v širokej škále „tsunagari“ (odkazy/spojenia/vzťahy), pokračujú v Miraikan múzeu dodnes a vyzývajú k spolupráci ďalších umelcov.⁶⁴

Dnes je zrejmé, že so zrodom snímok Zeme ako planéty zaniklo konvenčné miesto človeka v kozme a zmenilo sa to, čomu Peter Sloterdijk hovorí „druh ontológie pozadia“. Podľa neho v tejto ontológii

⁵⁹ Pozri aj: Diplomacia v kontexte teórie Gaia. Bruno Latour v rozhovore s Heather Davisovou. In: *Profil súčasného výtvarného umenia*, roč. 23, 2016, č. 1, s. 8–31.

⁶⁰ LOVELOCK, J.: *Gaia: A New Look at Life on Earth*. Oxford 2000.

⁶¹ LOVELOCK, J.: *Novacene: The Coming Age of Hyperintelligence*. London 2019.

⁶² Pozri bližšie: <https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/aspects-of-gaia.html>

⁶³ Projekt zahŕňal aj interaktívne tabule Geo-Scope, ktoré umožňovali zobrazit' na ňom rôzne druhy geografických dát zozbieraných z výskumných inštitútov a diváci mali možnosť pomocou rozhrania The Geo-Pallet Web prispôbiť si mapu sveta „na mieru“ podľa vlastného záujmu. Pozri bližšie: IVI-ČIČ, M.: „Recenzia výstavy Ars electronica“. In: *Profil*, 2012, č. 3, s. 74–98.

⁶⁴ Pozri bližšie: <https://www.miraikan.jst.go.jp/en/exhibitions/tsunagari/geo-cosmos/>



Obr. 7: Tomas Saraceno: *In Orbit*. Z výstavy *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, Düsseldorf* (22. jún, 2013 – 1. júl, 2022). Zdroj: <https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/394-tomas-saraceno-in-orbit-kunstsammlung-nordrhein-westfalen-k21-standehaus-dusseldorf/>

Ľudská bytosť hrala dramatické zvieru na javisku pred dekoráciou prírody, ktorá nikdy nemôže byť ničím iným ako pasívnou kulisou Ľudských operácií. A ako dodáva, myslenie zakotvené v tejto ontológii pozadia zostáva virulentné aj dlho po priemyselnej revolúcii, aj keď teraz je vnímané ako integrovaná zásobnica zdrojov a univerzálna skládka.⁶⁵ Alebo ako potom túto myšlienku výstižne dotiahol Bruno Latour, „dnes vstupujú dekorácia, kulisy, pozadie scény i celá budova na javisko a súperia s hercami o hlavnú úlohu.“⁶⁶

Mapovaním Zeme prekrytím satelitných snímok, leteckých snímok a údajov GIS a ich premietnutím na 3D glóbus Zeme sa zaoberá počítačový program Google Earth, predtým známy ako Keyhole EarthViewer. Používateľom môžu vidieť mestá a krajinu z rôznych uhlov, preskúmať zemeguľu zadaním adries a súradníc alebo pomocou klávesnice alebo myši, ale okrem toho môžu pridávať aj vlastné údaje pomocou Keyhole Markup Language a nahrá-

vat' ich z rôznych zdrojov, ako sú fóra alebo blogy. Na túto skutočnosť reagoval už v rokoch 2001–2002 americký umelec John Klima vo svojom multimedialnom projekte *EARTH* prezentovanom na bienále Whitney Museum of American Art v New Yorku.

Jeho geopriestorový vizualizačný systém zhromažďoval dáta satelitu Landsat-7 v reálnom čase z internetu a presne ich umiestňoval do trojrozmerného modelu Zeme. Obsahoval navigačný modul, ktorý umožňoval divákovi preskúmať rôzne vrstvy zhromaždených údajov i pohybovať sa v nich z jednej do druhej približovaním a získavaním snímok pre konkrétne územia. Prepojená sieť *EARTH* napokon predstavila všetkých online divákov určením polohy prostredníctvom satelitov a zároveň označila, kde sa na planéte v skutočnosti nachádzajú.⁶⁷

Práve vďaka aplikácii Google Earth sa orbitálna fotografia stala dostupnou ako nikdy predtým. Keďže išlo o pôvodne vojenskú technológiu, niektoré krajiny ju považovali za manuál ohrozujúci súkromie a národnú bezpečnosť a zakázali jej používanie, iné zasa žiadali, aby boli na satelitných snímkach Google zakryté určité oblasti zvyčajne obsahujúce vojenské objekty. Súčasťou tejto obrannej stratégie je aj uvedomenie si faktu, že pohľad zhora dolu znamená, že nás niekto neustále sleduje a tým sa zmenilo aj naše vlastné ponímanie sveta a prostredia, do ktorého patríme. Odkedy bola spomínaná magická snímka *Blue Marble* nasnímaná Apollom 17, prehĺbilo sa aj naše uvedomovanie si environmentálnych a sociálnych problémov a tým aj zraniteľnosť našej planéty. Nemecký umelec Max Neupert reflektoval tieto skutočnosti v interaktívnom projekte *Following a Bird's Perspective*. 2011, kde využíval počítač s pripojením na internet, softvér Google Earth s ohniskom pohľadu uzamknutým na pozíciu satelitu patriacemu DigitalGlobe v reálnom čase, ako aj projekciu snímky na piesok alebo podlahu, po ktorej chodili návštevníci galérie, takže na chvíľu sa mohli pozerat' na povrch Zeme, akoby krúžili na jej orbite.⁶⁸

⁶⁵ SLOTERDIJK, P.: The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory. In: DAVIS–TURPIN (eds.) 2015, c. d. (v pozn. 15), s. 334.

⁶⁶ LATOUR, B.: *Zpátky na zem. Jak se vyznat v politice nového klimatického režimu* (2017). Prel. PELIKÁN, Č. Praha 2020, s. 51.

⁶⁷ Samostatný *EARTH* je limitovaná edícia softvéru prezentovaného na ôsmich multimedialných objektoch. Obsahuje 15 „LCD monitorov, ručne vytvorený počítač a vstupné zariadenie pre ovládanie. Softvér *EARTH* presne umiestňuje údaje v reálnom čase stiahnuté z internetu na trojrozmernom modeli Zeme. Pozri bližšie: <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=25>

Za posledné desaťročie pribudli aj výstavy a festivaly, na ktorých sa prezentujú video projekcie a iné multimediálne projekty s touto témou a dnes už existuje aj celá sféra tzv. „Orbit Art“ s komerčne šírenými fotografiami a snímkami, vytvorenými satelitným snímaním.⁶⁹

V hravom duchu sa naopak odvíjal spektakulárny projekt Tomasa Saracena, *In Orbit* (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2016) (Obr. 7), kde si dokonca odvážni diváci mohli vyskúšať vliezť na zavesenú sieťovú konštrukciu vo výške viac ako 25 metrov, kde akoby sa pomyselne ocitli na orbitálnej dráhe Zeme, a zároveň prežiť niečo ako stav beztlaku. Na Saracenovej sieťovej konštrukcii prístupnej na troch úrovniach sa nachádzalo aj šesť nafúknutých guľovitých balónov pripomínajúcich oblaky: tí, ktorí boli dostatočne odvážni na to, aby sa na niektorý z nich vyšplhali, mohli z výšky vnímať ostatných návštevníkov múzea hlboko pod sebou ako drobné postavičky v nejakom virtuálnom modeli sveta.⁷⁰ Okrem asociácií na spomínaný Apolónov slnečný voz vyvoláva Saracena inštalácia *In Orbit* s osamelými osobami prikrčenými na balónoch vznášajúcich sa na sieti tie často zmieňované „individuálne bubliny“, do ktorých sa uzatvárame pri síce globálnej, vítane zjednodušenej, ale predsa len neživej komunikácii cez internet.

K smelým, a žiaľ nie celkom úspešným projektom sa zaradil o dva roky nato balónový objekt-satelit tentoraz v tvare diamantu od amerického umelca Trevora Paglena pod názvom *Orbital Reflector*. Tento 100 stôp dlhý mylarový útvar bol vypustený do vesmíru začiatkom decembra 2018 pomocou rakety SpaceX Falcon 9 spolu s ďalšími 64 satelitmi. Plán bol dopraviť ho 350 míľ do termosféry – jednej z vrstiev zemskej atmosféry – ešte pred nafúknutím balóna, aby sa mohol včas vzdialiť sa od zhluku svojich satelitných sú-pútnikov a vyhnúť sa kolízii. Pôvodne mal niekoľko mesiacov obiehať okolo

Zeme, až pokým ho nespáli atmosféra. Zámer sa však nevydaril, takže predstavitelia Nevada Museum of Art, ktorí na projekte spolupracovali, teraz veria, že malá škatuľka s balónom o veľkosti tehly stále obieha okolo Zeme.⁷¹ Napriek tomu dielo môže vyvolávať rad otázok, ktoré sa zrejme stanú aktuálne už v blízkej budúcnosti: Je vesmír slobodný priestor? Kto ho vlastní a kto ho okupuje? Môže doň preniknúť hocikto, kto má finančné prostriedky? Nejde o nový druh kolonizácie, ktorá za sebou zanechá nový druh odpadu?

V nových obrazových záznamoch krajiny snímanej zhora sa opäť vynára paralela s už spomínanou talianskou renesančnou maľbou i s holandským deskriptívnym, kartografickým videním sveta. Vieme, že údaje multi-spektrálneho satelitného snímača sa zbierajú a ukladajú v digitálnej podobe na počítače magneticky kompatibilné s počítačom na pozemnej stanici na ďalšie spracovanie. Priestor takto získaných snímok je budovaný prostredníctvom pixelov, ktoré reprezentujú elementárne, ďalej nedeliteľné body obrazu, pričom v realite jeden pixel (skratka pre obrazové prvky predstavujúce relatívnu energiu odrazeného svetla zaznamenanú pre túto časť obrazu) môže pokrývať veľkú geografickú oblasť. Mohli by sme povedať, že celá štruktúra pixelov, ktorá určuje metrické a topologické vlastnosti satelitného obrazu, pripomína karteziánsku mriežku a na ňu odkazuje aj kvalita takéhoto umelého obrazu, lebo sa dá kvantitatívne odmerať. Nesúvisí však len s mriežkou kartografickou, bližšou holandskej maľbe, ale do veľkej miery aj s mriežkou používanou v lineárnej perspektíve talianskej renesancie. Svetlana Alpersová sa pokúsila definovať rozdiely medzi oboma podľa toho, ako pracujú s pohľadom na vonkajšiu realitu v stvárnení priestoru. Podľa nej „mriežka ktorú navrhol Ptolemaios, a ktorú neskôr zaviedol Mercator, síce zdieľa matematickú uniformitu renesančnej perspektívnej mriežky, ale nezdieľa situovaného

⁶⁸ Pozri bližšie: http://www.maxneupert.de/birds_perspective/

⁶⁹ K príkladom sa radia výstavy *Arte en Orbita* v Centro de Arte Contemporaneo Quito v Quite v roku 2015 alebo *Shift-Electronic Arts Festival* v Bazileji. Týkali sa prezentácie umelcov pracujúcich s prepojením technológií súvisiacich s pohľadom a zobrazovaním kozmu.

⁷⁰ <https://www.archdaily.com/394622/in-orbit-installation-tomas-saraceno>; <https://www.itsliquid.com/in-orbit.html>

⁷¹ Pozri bližšie: <https://news.artnet.com/art-world/trevor-paglen-orbital-reflector-lost-space-1533073>

diváka, ani rám, ani definíciu obrazu ako okna, cez ktoré pozerá vonkajší divák. Z toho vyplýva, že ptolemaiiovská, teda kartografická mriežka, musí byť vo všeobecnosti odlišiteľná a nezamienaná s perspektívnou mriežkou. Jej projekcia je, dá sa povedať, pozorovaná odnikiaľ. Ani sa cez ňu nedá pozerieť. Predpokladá plochý pracovný povrch.⁷² Pripustíme, že rozdiel medzi oboma vyplýva z väčšej miery abstrahovania v prípade mriežky v holandskom kartograficky cítenom priestore, zatiaľ čo v mimitizme Albertiho pohľadu z okna slúži mriežka ako priemetňa na sprostredkovanie veľkostí objektov zmenšujúcich sa smerom k úbežníku. Napriek týmto odlišnostiam sú však obe mriežky rovnako ako satelitné digitálne obrazy matematicky podmienené, univerzalistické, odtelesnené a teda zbavené „subjektívnosti“ v prospech racionalizácie a uniformity. Obe slúžili opticky a geometricky stanovenej konštrukcii uchopenia určitého priestoru a to isté napokon platí aj pre proces satelitného generovania údajov na základe štvorcových dlaždíc. Ich rastrové formáty sú vhodné aj na analýzy, ktoré sa zaoberajú zmenami v čase a priestore, pretože každá hodnota údajov má umiestnenie na rozvrhu mriežky, čo umožňuje prístup k rovnakej geografickej polohe v dvoch alebo viacerých rôznych rastroch a porovnanie ich hodnôt. Ak to zhrnieme, satelitné mriežky svojimi vlastnosťami a funkciami vyhovujú jednak štruktúre kartograficky plošného rastra, jednak lineárnej perspektíve renesancie, lebo sú postupne snímané vždy z jedného bodu. Koncept satelitného obrazu by sme teda mohli v intenciách Panofského definície perspektívy nazvať akousi novou „symbolickou formou“, lebo je takisto „triumfom... objektivizovania zmyslu pre reálne a zároveň triumfom dištancie“, ktorý je „rovnako konsolidáciou a systematizáciou vonkajšieho sveta, ako rozšírenej domény ja.“⁷³

V historickej následnosti satelitné snímky predstavujú ďalší míľnik na ceste hľadania vierohodnosti reprezentácie, v ktorej sú renesančná perspektíva a kartografická metóda súčasťou toho istého pátrania po plne objektívnom ekvivalente toho, čomu hovoríme „prirodzené videnie“. Navyše

ak na jednej strane rastrovanie územia pomocou matematicky stanovených jednotiek odkazuje na rané navigačné metódy vytvárania máp, digitálnu kameru môžeme považovať za pra-pra-pravnučku camery obskury, ktorá bola od neskorého 15. až po koniec 17. storočia východiskom vzniku obrazu ako čisto objektívneho pohľadu na svet a ktorej štruktúrne a optické princípy splynuli s modelom plne pravdivých interferencií s exteriérovým svetom. Aj tu bola senzorická evidencia, ktorá súvisí s telom, odmietnutá v prospech reprezentácie mechanického monokulárneho aparátu. Ako poznamenáva Vilém Flusser vo svojich úvahách o technických obrazoch, „vo všetkých aparátach (a teda už aj v kamere) dominuje myslenie v číslach nad myslením lineárnym, historickým. Najneskôr od Descarta (a pravdepodobne už od Cusana) sa vedecký diskurz prikláňa k prekódovaniu myslenia na čísla, ale až pri kamere obscure sa táto tendencia stáva priam hmatateľnou: kamera (ako aj všetky aparáty, ktoré prišli po nej) je kalkulačné myslenie stuhnuté do hardvéru.“⁷⁴ Ide zároveň o to, čo Paul Virilio nazýva numerizáciou obrazu, respektíve „syntézny“ alebo „štatistickým“ obrazom, ktorý sa môže zrodiť len vďaka rýchlemu výpočtu pixelov tvoriacich numerický kód reprezentácie, pričom „numerická optika tak nie je ničím viac než len štatistickou optikou schopnou generovať sériu vizuálnych ilúzií, ktoré takisto nezasahujú iba uvažovanie, ale aj chápanie.“⁷⁵

Krajina a úloha umeleckého výskumu

Ako sme pripomenuli v úvode, moderné teórie krajinu reprezentujú ako celostnú entitu, v ktorej sa spájajú prírodné a ľudské procesy a kde sa v snahe o trvalo udržateľný rozvoj zohľadňujú nielen ekonomické, ale aj sociálne a ekologické ciele. Nezabúda sa však ani na to, že krajina a určité územie má svoje dôležité kvality aj z pohľadu kultúrnej antropológie, etnológie a mytológie. Je zrejmé, že meniace sa názvy určitých lokalít sa viažu na postupné spoločenské, politické i kultúrne transformácie daného územia a predstavujú nielen nevyhnutnú súčasť jej histórie,

⁷² ALPERS 1983, c. d. (v pozn. 34), s. 138.

⁷³ PANOFSKÝ, E.: *Perspective as Symbolic Form*. New York 1991, s. 67.

⁷⁴ FLUSSER, V.: *Za filosofií fotografie*. Praha 2013, s. 36.

⁷⁵ VIRILIO, P.: *Stroj videnia* (1988). Bratislava 2002, s. 109.

ale aj epistemologickej priestorovej skúsenosti. Už Johan Jacob Egli vo svojej knižke venovanej pôvodným názvom miest *Nomina Geographica* (1893) poukazyval na to, že „geografické mená, ktoré sú výrazom duševného charakteru každého národa a každého obdobia, odrážajú ich kultúrny život a líniu vývoja patriacu každej kultúrnej oblasti.“⁷⁶ Zohľadnenie týchto aspektov, ktoré sa javili ako dôležité v epoche formovania jednotlivých národných historiografií v európskom kontexte, zarezonovalo s novou silou v osemdesiatych rokoch 20. storočia, keď sa obnovili intenzívnejšie interdisciplinárne prieniky medzi historiografiou, históriou a antropológiou, ktorá upozornila na úlohu mytológie v kolektívnej pamäti, čo umožnilo skúmať aj menej známe a skryté významy určitého miesta spojené s jeho minulosťou.

Príkladom takéhoto celostného ponímania krajiny v súčasnej umeleckej tvorbe je rozsiahla digitálna imerzívna inštalácia dánskeho umelca Jakoba Kudsk Steensena známeho projektmi, ktoré kombinujú rozsiahly terénny výskum s najnovšími digitálnymi technológiami. Jeho nedávna výstava pod názvom *Berl-Berl* v Halle am Berghain v Berlíne z r. 2021 vzdávala hold pôvodu tohto veľkomesta založeného na mokradiach tvorených ľadovcovým údolím pred viac ako 10 000 rokmi, ktoré boli okolo r. 1700 vysušené (Berl^l je staré slovanské slovo pre močiar, ktoré sa považuje za pôvod pomenovania „Berlína“). Autor sa v nej odvolával na pôvodné močaristé územie spolu s jeho ekosystémom, ale aj na históriu a mýty. Strávil mesiace skúmaním zostávajúcich mokradí na území Berlína-Brandenburska, pričom pomocou metódy makro-fotogrametrie naskenoval v 3D podobe nájdené ultra-details ich flóry aj z miestnych exem-

plárov v Museum für Naturkunde v Berlíne. Vytvoril tak archív stovky snímok drobných objektov, ako je list alebo kúsok blata.⁷⁷ Svoje umelecké výskumy pretavil Steensen pomocou platformy videohier Unreal Engine (ktorá má v jeho praxi stále miesto) do pôsobivej pohlcujúcej vizuálnej a zvukom oživej krajiny, kombinujúcej miestne vyhnuté organizmy s prostredím súčasných berlínskych močiarov a odkazmi na jej pôvodnú slovanskú mytológiu.⁷⁸ Spojením svojich záznamov z mokradí s výskumom ekosystémov umelec premostil relikty doby ľadovej s aktuálnou environmentálnou realitou mokradí súčasného veľkomesta a vyzval tak k akútnej potrebe ich ochrany.⁷⁹

Satelity poverené dohľadom a mapovaním podnikli aj technológie globálneho určovania polohy, zobrazovania a interpretácie, ktoré sa prvýkrát objavili najmä v súvislosti s vojenskými a spravodajskými zariadeniami. Pre možnosti navigácie, obývania a definovania určitého otvoreného priestoru priniesli digitálne technológie do geografie nesporné revolučný obrat. Moderné geodetické techniky sú založené na bodových meraniach, ktoré možno vykonávať pomocou vysoko presných teodolitov alebo údajov GPS (Global Positioning System) s cieľom lokalizovať meracie body.⁸⁰ Informácie, ktoré boli doteraz špecifické pre určitú lokalitu alebo na ňu viazané, sa stali všadeprítomnými, ľubovoľne dostupnými dátami, ktoré možno uložiť, spracovať a použiť v akýchkoľvek miestnych a situačných podmienkach. Vývoj tak ukazuje čoraz pohodlnejšie formovanie geo-mediálnej rekonštrukcie nejakej lokality, ktorú možno cez mobilný a miestny internet spojiť s cestami a priestormi každodennosti. Práve tento systém

⁷⁶ GULDI, J.: The Spatial Turn in Anthropology. In: *What is the Spatial Turn?* Dostupné online: <https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/the-spatial-turn-in-anthropology/index.html><https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn/>

⁷⁷ Pozri bližšie: <https://www.moussemagazine.it/magazine/jakob-kudsk-steensen-berl-berl-at-halle-am-berghain-berlin/>

⁷⁸ Keďže pre starovekú kultúru a mytológiu mokradí boli nevyhnutné piesne, Kudsk Steensen spolupracoval na zvukovej stránke projektu s umelcom Mattom McCorkleom a speváčkou Arcou, ktorej hlas sprevádza spektakulárne vizuálne obrazy a mieša so zvukmi prostredia: <https://lightartspace.org/programme/jakob-kudsk-steensen>

⁷⁹ Pred odvodnením sa táto krajina ukázala ako ideálna pre osídlenie slovanských spoločenstiev. Táto história, najmä lužickosrbský folklór, preniká do rozprávania diela, kde sa božstvo Triglav javí ako veľký strom. Umelec spája mytológiu tohto trojhlavého božstva reprezentujúceho tri dimenzie slovanskej kozmológie – Prav (Nebo), Yav (Zem) a Nav (Podsvetie) – so svojím chápaním močiara. A tak ekológiu v *Berl-Berl* je aj Triglav, prechádza od podrastu a húb k vode, listom a stromom a oblohe do celistvej holistickej krajiny. Ibid.

⁸⁰ HOCHSCHILD, V. et al.: Visualising Landscapes by Geospatial Techniques. In: *Modern Approaches to the Visualisation of Landscapes*. Eds.: EDLER, D. – JENAL, C. – KÜHNE, O. Wiesbaden 2020, s. 55.

otvoril nové možnosti aj pre umelecké mediálne projekty, ktoré umožňujú nové spôsoby reprezentácie pohybu v priestore zviazané s určitým miestom a zároveň nové naratívy vo forme mapovania terénu, ktoré vstúpili do povedomia ako GPS Drawing, alebo GPS Art. Pri tomto spôsobe „kreslenia“ umelci používajú ako nástroj zariadenie globálneho polohovacieho systému a podľa vopred naplánovanej trasy vytvárajú určitý obrázok alebo vzor. Dátový súbor GPX zaznamenaný počas procesu kreslenia sa potom vizualizuje a väčšinou sa prekrýva s líniou na mape danej oblasti. V prípade komornejších projektov umelci zvyčajne vytvárajú trasu chodením alebo idú na bicykli, zatiaľ čo pri vytváraní rozmernejších diel používajú rôzne dopravné prostriedky. Jednu z prvých známych kresieb vychádzajúcich z údajov GPS a zaznamenaných do denníkov pod názvom „*Voyage of the Turtle*“ vyhotovil Reid Stowe v roku 1999 počas svojej plavby na plachtenci. Zodpovedá veľkosti Atlantického oceánu s obvodom 5500 míľ, a mala preto veľmi nízke rozlíšenie.⁸¹ Katarína Rusnáková vo svojej knihe *V toku pohyblivých obrazov* spomína projekt *alpha 3.3.*, ktorý v roku 2001 realizovala dvojica singapurských umelcov „tsunami.net“ (Charles Lim Yi Yong a Woon Tien Wei) pre Documenta 11. Umelci tu využívali GPS prostredníctvom mobilu a rádiových vln k mapovaniu svojej pozície na ceste z Kielu do Kasselu a prezetovali ho na webe.⁸²

Tak trochu samoúčelnú exkluzivitu techniky a hravú bezprostrednosť vizuálneho záznamu trasy aplikáciou systému GPS však vo svojich prácach presiahla juhoafrická umelkyňa a architektka Laura Kurganová, ktorá už od začiatku 90. rokov pracuje s novými technológiami určovania polohy, diaľkového prieskumu Zeme a mapovania.⁸³ Jej agentúra so sídlom v New Yorku riadi transdisciplinárne projekty, ktoré kombinujú tradičnú architektúru, dizajn a informačné technológie. Mnohé z výstupov tohto laboratória pracujú so satelitnými snímkami

s vysokým rozlíšením, ktoré boli zaznamenané od šesťdesiatych rokov 20. storočia a neskôr vyradené. K pozoruhodným projektom sa zaradila najmä Kurganovej výstava v Múzeu súčasného umenia v Barcelone (MACBA) pod názvom *Usted está aquí: Museu / You are here* z roku 1995. Autorka tu podľa vlastných slov vychádzala z pocitu, že v dnešnej dobe prostriedky orientácie prispievajú skôr k čoraz väčšej dezorientácii⁸⁴ a táto úvaha jej poslúžila ako odrazový mostík pre záznam priestorového umiestnenia a kartografie pohybu s cieľom zmapovať polohu MACBA a jeho vnútorné priestory. Počas chodenia po streche múzea jej GPS prijímač zaznamenával body so zobrazením v reálnom čase, čiže kreslil, ako kráča a zároveň mapuje. Hoci stopy zariadenia získané počas pohybu, aj keď trochu zdeformované, zostali verné pôvodnému rámcu, chvíle zastavenia vytvorili konšteláciu bodov roztrúsených v oveľa širšom priestore, než aké predstavovalo skutočne lokalizované miesto. Bod po bode sa však údaje GPS postupne transformovali do podoby slova MUSEU (španielsky múzeum), kde sa preťali dve interpretácie: presné súradnice budovy a písmená názvu inštitúcie. Keďže inštalácia zahŕňala terminál zabezpečujúci spojenie so satelitným systémom v reálnom čase, bolo možné vygenerovať aj grafiky a kresby z rôznych trás na prízemí múzea. Aj tie vznikli definovaním fyzického priestoru prostredníctvom GPS networku a následným lineárnym prepojením bodov. Podľa Kurganovej vlastných slov však na druhej strane, nástroj, ktorý mal merať presný bod lokalizácie alebo jednotlivé trasy, v skutočnosti – s istou dávkou technickej irónie – odhaľoval skôr priestor blúdenia a nemožnosť lokalizovať čokoľvek so skutočnou istotou.⁸⁵ Iný charakter majú potom mapy uverejnené v jej knihe *Close Up at a Distance (Priblíženie z diaľky)* z r. 2013, ktoré, hoci sa ich autorka snaží využívať mimo sféry politiky, zaznamenávajú situácie intenzívnych konfliktov a vyjadrujú zásadné premeny

⁸¹ Reid Stowe's Unparalleled Voyage. <https://portraymag.com/2020/01/reid-stowe/>

⁸² RUSNÁKOVÁ, K.: *V toku pohyblivých obrazov*. Bratislava 2005, s. 61.

⁸³ Laura Kurgan je architektka a učiteľka na postgraduálnej škole architektúry Columbia University, kde vedie oddelenie

vizuálnych štúdií a SIDL (Laboratórium dizajnu priestorových informácií).

⁸⁴ KURGAN 2013, c. d. (v pozn. 32), 2013, s. 61.

⁸⁵ <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/laura-kurgan-you-are-here>

v našich spôsoboch videnia a prežívania priestoru aj z hľadiska ideologických kontroverzií. Konkrétne sú tieto mapy-kresby zostavené pomocou systémov GPS satelitov diaľkového prieskumu zeme alebo geografických informačných systémov (GIS), čo je digitálny priestorový hardvér a softvér navrhnutý na vojenské a vládne účely (napr. prieskumy, monitorovanie, balistika, sčítanie ľudu a i). Kurganovej umelecký výskum postavený na priesečníku architektúry, aktivizmu a geografie tak odkrýva aj utajované spôsoby zbierania dát a prispieva aj do diskurzu o rozličných formách kontroly a dohľadu v súčasnom digitalizovanom globalizovanom svete.

V hybridnom priestore medzi vedou a umením si našla svoje miesto aj americká skupina The C5 Landscape Initiative, ktorá sa programovo venuje prieskumu systémov vizualizácie údajov ako umenia. Ich projekty kombinujú chôdzu so záznamom dát v reálnom čase (digitálne mapy, súradnice GPS) a ich analýzu s intenciou preskúmať to, čo považujú za epochálny posun „od estetiky reprezentácie k vizualizácii informácií a rozhraní“.⁸⁶ Na jar roku 2004 sa C5 vydala na mesačnú cestu po Veľkom čínskom múre, ktorá sa začala v severozápadnej púšti a pokračovala smerom na východ až k okraju Žltého mora. Údaje o dvanástich samostatných turistických miestach pozdĺž Veľkého múru získané z GPS, ktoré členovia skupiny zhromaždili, potom použili na vyhľadanie čo najpodobnejšieho dátového modelu s cieľom nájsť čo najpríbuznejší terén v Kalifornii.⁸⁷ V druhej fáze procesu vyhľadávania sa v oboch terénoch identifikovali cesty vyjadrujúce navzájom podobné štatistické charakteristiky, ako sú jednoduchá i kumulatívna vzdialenosť a zmena nadmorskej výšky. Napokon sa využitím experimentálnych funkcií a aplikačného rozhrania C5 Landscape Database Application Interface (API) preskúmali a vygenerovali zápisy trás, ktoré sa potom porovnali so zápsmi trás na Veľkom čínskom múre.⁸⁸ Táto mýtni opradená stará architektonická pamiatka, ktorú nemožno obsiahnuť inak ako zo vzduchu alebo vlastnou chôdzou, nebola

⁸⁶ Pozri bližšie: <http://www.c5corp.com/projects/otherpath/index.shtml>

⁸⁷ Vyhľadanie sa uskutočnilo na údajoch Kalifornského digitálneho modelu nadmorskej výšky (DEM) uložených



Obr. 8 – 8.detail: Ľubomír Slovinský: Záber z multimediálneho projektu *Miznúce podzemie* z r. 2020. Galéria Jozefa Kollára, Banská Štiavnica (23. 7. – 26. 9. 2021). Foto: archív autora.

v umení reflektovaná po prvý raz. Pripomeňme dnes už ikonické dielo Mariny Abramovic a Ulaya Milenci (1988), v ktorom sa obaja vydali proti sebe každý z opačného konca múru, aby v bode stretnutia spečatili svoj partnerský aj umelecký rozchod. Pokým

v prírastkoch po 1000 štvorcových blokoch v C5 Landscape Database. Ibidem.

⁸⁸ Celá dokumentácia projektu *The Other Path* bola potom predstavená na výstave skupiny C5 v San Francisco Camerawork r. 2005. Ibidem.

oni využili múr pre symbolický akt rozlúčky, skupina CP hľadala alternatívu skôr v porovnaní dvoch rozdielných a predsa príbuzných terénov, čím sa im symbolicky podarilo zblížiť geograficky i kultúrne vzdialené miesta a zotrieť tak symbolický aspekt tejto i akýchkoľvek iných územných hraníc.

S cieľom oživiť a rekonštruovať históriu konkrétnej prírodnej lokality využil systém GPS vo svojom multimediálnom projekte aj slovenský umelec Ľubomír Slovinský pod názvom *Miznuce podzemie* z r. 2020 (Obr. 8). Autor ho realizoval v bývalej banskej krajine v okolí Gelnice, v ktorej sa uchovalo niekoľko desiatok kilometrov podzemných chodieb a bývalých šácht s množstvom predmetných stôp. Slovinský sa vžíva do roly niekdajšieho „Waldbürgera“, putuje po kraji, pozorne skúma terén a zaznamenáva svoju trasu formou GPS kresieb, ktorú potom prenáša do mapy územia. Tušené súvislosti a kontexty histórie krajiny pomáhajú dotvoriť aj jeho poznatky v podobe zápiskov, skíc a fotodokumentácie vrátane nájdených predmetov (zvetraná železitá hornina, strusky po tavení, banské vrtáky a i.). Jeho výskum a práca s pamäťou miesta, ktorý odkazuje aj na ekologické súvislosti, zahŕňa okrem toho aj videoprojekcie v podobe efemérnych svetelných minimalistických obrazcov a línií, ktorými intervenuje do horskej krajiny (zväčša formou iluminácií úžitkovej plochy, obrysov vstupných otvorov šácht a pod). Konkrétnejším zameraním sa na jednu zo štôlní prostredníctvom laserového 3D skenu vytvoril autor dvojicu animácií jej priestoru a zosynchronizoval ich so zvukovými nahrávkami z bane. Jednotlivé výtvarné reflexie na vybraných banských lokalitách sústredil aj v interaktívnom kartografickom diele, ktoré je dostupné online.⁸⁹

K súčasnému monitorovaniu krajiny a zároveň stavu fotografie v čase automatizovaného vytvárania obrazov v masívnom meradle zaujímavo prispel svojím archívnym umeleckým projektom *Nine Eyes of*

Google Street View aj kanadský umelec Jon Rafman. Už v roku 2008 začal zbierať skríňšoty obrázkov poskytované cez Google Street View.⁹⁰ V tom období šlo o relatívne novú iniciatívu s cieľom zdokumentovať všetko na svete, čo bolo možné vidieť z idúceho auta a urobiť tieto záznamy všeobecne prístupnými. Materiál rozsiahlej databázy vzniká údajne bez akýchkoľvek politických či iných záujmov, ale pritom zachytáva ľudí a situácie bez ich vedomia. Niektoré z privlastnených záberov odkazujú na klasickú krajinnomalbu alebo naopak pôsobia ako úplne abstraktné, iné pripomínajú ranú pouličnú fotografiu. Keďže na rozdiel od fotografickej tradície sa Street View Photography nezaobera tým, čo je fotografované a ani rámovaním obrázkov, Rafman tieto rozmanité obrázky s prostrediami mestskej krajiny vrátane ľudí, ktorí sa náhodou dostali do zorného poľa izoloval a orámoval. Ako hovorí „bolo lákavé vidieť obrazy ako neutrálne a privilegované zobrazenie reality vytrhnuté z akéhokoľvek iného sociálneho kontextu než je geo-priestorová kontinuita. Napriek tomu dokázali prezentovať ozajstnú doku-fotografiu a pritom zachytávať fragmenty reality zbavené všetkých kultúrnych zámerov.“⁹¹ Rafmanovi sa tak podarilo nastoliť znepokojujúce otázky o spôsobe dokumentovania bežného života ignorovaním etických alebo estetických parametrov, o tom, či je vôbec možné a legálne, takéto kategórie odmietat’.

Ak sa opäť zadívame späť do histórie, uvedomíme si, že metodika Google Street View vracia na scénu jednak objektivizovaný nezaujatý pohľad odtelesneného autorského subjektu (camera obscura) jednak v istom zmysle koncept „nevinného oka“, ako ho formuloval už spomínaný John Ruskin. Hoci v súvislosti s obranou Turnerovej maľby práve on tvrdil, že „pravdu prírody nemôžeme objaviť neškolenými zmyslami“,“⁹² snažil sa zavrhnúť zdedené schémy pozerania sa na realitu a dúfal, že keď sa umelec zadíva na prírodný svet nevinným

⁸⁹ Pozri bližšie: Ľubomír Slovinský: www.miznucepodzemie.studiohora.com

⁹⁰ Google Street View je technológia uvedená v Mapách Google a Google Earth, ktorá poskytuje interaktívne panorámy nasnímané z pozícií pozdĺž mnohých ulíc na svete. Bola spustená v roku 2007 v niekoľkých mestách v USA a odvtedy sa rozšírila po celom svete. Google Street View interaktívne zobrazuje

panorámy zošitých VR fotografií snímaných zväčša z auta, ale aj z iných dopravných prostriedkov. https://en.wikipedia.org/wiki/Google_Street_View

⁹¹ <https://anthology.rhizome.org/9-eyes>

⁹² GOMBRICH, E.: *Umění a iluze* (1960). Prel. TŮMOVÁ, M. Praha 1985, s. 30.

okom, objaví jej zodpovedajúci spôsob zobrazenia. Veril, že kultúra prírodu zatemňuje a že je úlohou umelca, aby nám prírodu ukázal takú, aká je. Ako píše v *Elements of Drawing* (1856), „celá technická sila maľby závisí od toho, ako obnovíme to, čo by sa dalo nazvať *nevinnosť oka*; to znamená akési detinské vnímanie plochých farebných škvŕn, iba ako takých, bez vedomia toho, čo znamenajú – ako by ich videl slepý, keby ho odrazu obdarili zrakom.“⁹³ Vieme, že Ernst Gombrich kritizoval koncept nevinného oka ako „požiadavku po nemožnom“ a vyjadril sa, že „nevinné oko je mýtus“.⁹⁴ Vo svetle starodávnej aspirácie západného umenia vytvoriť reprezentáciu zodpovedajúcu objektu pozorovania, sa však Ruskinova predstava o „nevinnom oku“, či „návrat k rýdzej pravde prirodzeného videnia“⁹⁵ javila ako niečo nové. Pripomeňme, že v prvej tretine 19. storočia sa vďaka rozvíjajúcej sa fyziológii a psychológii percepcie zrodil model autonómneho videnia. Ako konštatuje Jonathan Crary, k raným pozoruhodným experimentom patrilo výpočet Josepha Plateaua z 30. rokov 19. storočia o priemernom trvaní vnemu alebo perzistencii videnia, čo predstavovalo zhruba tretinu sekundy a neskôr Helmholtzovo meranie rýchlosti nervového prenosu, ktoré ľudí prekvapilo svojou pomalosťou. Obe štatistiky zvýšili význam časového rozpojenia medzi percepciou a jej objektom a priniesli nové možnosti externého intervenovania do procesu videnia. Zmyslové videnie sa stalo vedomé si seba samého ako číreho pozerania.⁹⁶ Jedným z najvýznamnejších symptómov tohto stelesnenia videnia je Goetheho teória farieb, publikovaná v roku 1810,⁹⁷ v ktorej sa zaoberal predovšetkým skúsenosťami spojenými s pretrvávajúcim retinálnym vnemom a jeho chromatickou transformáciou. Je fundamentom modelu produktívneho pozorovateľa, ktorého telo má množstvo schopností vytvárať vizuálne zážitky, ktoré neodkazujú ani nezodpovedajú ničomu vonkajšiemu.⁹⁸ John

Ruskin vychádzal z tejto z psychológie zmyslových dát 19. storočia a chcel, aby bol výjav zachytený tak, ako sa javí, to znamená ešte predtým, ako si uvedomíme, čo o ňom „vieme“. Naopak, subjektivnosť a „stelesnenosť“ videnia je zrejmalá, keď hľadáme na romanticky veľkolepú a kantovsky vznešenú krásu prírody v súmračných či nočných krajinárskych scenériách Caspara Davida Friedricha, kde osamelý človek respektíve dvojica či trojica počestných v nemom úžase pozoruje strmé štíty končiarov, k nebu sa týčiace stromy, súmračné tiché horské panorámy s nízkym horizontom a nedoziernou oblohou, ako i do diaľok otvorené morské krajiny a pod. A keď si v nich všimneme aj sem-tam trčiace ruiny ako prchavé stopy ľudskej kultúry, uvedomíme si pokoru, s akou umelci v tom čase na prírodu a jej deje hľadeli, či už išlo o jej zmyslový ekvivalent alebo intelektuálne idealizovaný koncept.

K Ruskinovi, Turnerovi, Goetheovi či Friedrichovi sme neodbočili náhodou. Títo umelci rovnako ako objav fotografie a filmu pred polovicou 19. storočia (spolu s ich narastajúcou hegemoniou ako médií nehmotnej a zároveň „realistickej“ interpretácie skutočnosti) prispeli k tomu, že popri sebe začali existovať dve metódy a zároveň dve základné koncepcie reprezentácie krajiny, ktoré pretrvávajú dodnes. Prvú predstavuje viera v pohľad na báze zmyslového poznania hlavne prostredníctvom zraku a druhú naopak odtelesnený, tzv. objektivizovaný a nezaujatý pohľad na realitu okolo nás sprostredkovaný technickým aparátom. Práve tomuto druhému sme v tejto štúdii venovali pozornosť, lebo v súčasnosti zohráva dôležitú úlohu v nových systémoch reprezentácie krajiny a vyjadruje zásadné premeny v našich spôsoboch videnia a prežívania priestoru. Netreba zabúdať, že náš dnešný pohľad sa čoraz viac sa odpútava od konvenčného, každodenného vnímania sveta aj vďaka spektakulárnym sci-fi filmom a počítačovým hrám s ich simulakrálnymi trikmi.

⁹³ Ibidem, s. 340.

⁹⁴ Ibidem, s. 341.

⁹⁵ Ibidem, s. 30.

⁹⁶ CRARY, J.: Modernizing Vision. In: *Vision and Visuality*. Ed.: FOSTER, H. Seattle 1988, s. 34.

⁹⁷ Pozri: GOETHE, J. W.: *O prírode a umení* (1947). Prel. Žitný, M. Bratislava 1981, s. 157–178.

⁹⁸ Goethe je však len je len prvým z mnohých bádateľov ktorí sa začali zaoberať pretrvávajúcim vnemom obrazu v Európe v rokoch 1810 – 1830, ktorí ukázali, ako je videnie neredukovateľným spojením fyziologických procesov a vonkajšej stimulácie. CRARY 1988, c. d. (v pozn. 96), s. 37.

Ich atraktívna vizualita sústredená na pohyb mimo reálnych priestorových a časových súradníc otupuje našu zrakovú sústredenosť v prospech imerzívneho zmyslového zážitku a naruša našu schopnosť vidieť veci v logike odvodenej z kauzálnej následnosti a reálneho priestorového ukotvenia. Tento atak je výsledkom umelej priestorovej decentralizácie, ktorá je vlastná aj nášmu rastúcemu záujmu o letecké snímky. Práve výrazovo pôsobivý, doširoka rozpriestraný ale nestabilný, vznášajúci sa pohľad z vtáčej perspektívy sa tak stáva akousi prirodzenou zrakovou konvenciou vizuality a možno i kompenzáciou dávneho íkarovského sna vzlietnuť. Jeho neukotvenosť však odzrkadľuje čoraz viac odcudzenosť či vzdialenie sa starému pocitu pozemšťana pripútaného k svojej planéte, respektíve fakt, že Zem pre nás prestala byť jedinou osudovo pevnou pôdou pod nohami, a že sa otvárame iným svetom.

V tejto súvislosti sme sa usilovali ukázať, že aplikácia nových digitálnych, najmä satelitných

technológií vo sfére umeleckej tvorby ponúka z hľadiska histórie evidentné analógie s určitými modelmi nazerania sveta, najmä zrejmu trajektóriu vývoja od matematicky podmienenej lineárnej perspektívy, cez ďalekohľady, camera obscura, karteziánsku mriežku, široký obraz zachytenia krajiny v podobe veduty, iluzívnej panorámy, diorámy, aerálne fotografie až po súčasné pohľady na Zem z výšky alebo jej pozorovanie ako vesmírneho telesa. Je evidentné, že sprievodným javom tohto vývoja vizuálnych praktík, ktorý mieril k čoraz väčšej exaktnosti, sa stalo prehlbovanie heterogenity medzi objektom a pozorovateľom, takrečeno „vyňatie človeka zo sveta“⁹⁹ a teda zdôrazňovanie jeho telesnej neprítomnosti. Na druhej strane však toto smerovanie viedlo aj k čoraz hlbšiemu a hlavne zodpovednejšiemu vzťahu človeka ako aktéra ku krajine, k prírode, skrátka k svetu, v ktorom nielen žije, ale chce ho i poznať, rešpektovať a rozumieť mu.

⁹⁹ V tejto súvislosti pozri aj dizertačnú prácu: HÁJEK, V.: *Obrazy a ruiny. Viditeľné a neviditeľné v rané moderní vizuální kultúře* (FF UK a Ústav pro dějiny umění), Praha 2008, s. 43.

On the Problem of New Landscape Representation Systems

Résumé

After the introductory part, which presents the fundamental theses of the current representation systems of the landscape from the perspective of the philosophy of the Anthropocene and its iconography, the paper focuses on issues of perception and depiction of landscape as a complex environmental space with certain specificities. Through several chapters (*From Environmental Initiatives to Anthropocene Iconography, Paintings as Maps and Maps as Paintings, Artistic Imagination and Satellite Visuality, Landscape and the Role of Artistic Research*), it shows that the concept of space-based on a traditional section of nature modelled by geometric or aerial perspective is in the field of art increasingly pushed by new information and localisation technologies synthesising a visual view of the landscape. Using the example of several selected works of art, it demonstrates that panoramic and aerial photographs,

drone or satellite images are used, which suggestively convey the devastating consequences of large-scale industrial projects on specific territorial areas. At the same time, the text draws attention to the fact that the external representation of our planet as a globe has supported fundamental changes in our ways of seeing and experiencing space and has stimulated not only new artistic methods but also new symbolism and new structures of thought. However, it also reveals a certain historical continuity in the models of looking at the world in terms of technical progress and instrumental innovations. The astonishing images made possible by new visualisation methods often hide the traditional matrices of grasping spatial coordinates that spice up the European art of previous epochs, especially in terms of the relationship between art and cartography, a bird's eye view and new ways of geographical representation.

prof. PhDr. Zora Rusinová, PhD.

Katedra teórie a dejín umenia
Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení
Kollárova 28
SK-974 01 Banská Bystrica
e-mail: zrusinova@gmail.com