

Krajina jako veřejné téma

**Romana
Veselá**

1) PETŘÍČEK, M.
Prostor a Krajina.
In: Krajina / Landscape.
Praha: Sorosovo
centrum současného
umění. 1993, s. 44.

Krajina je způsob, jímž se našemu prožívání světa otevírá porozumění prostoru.¹

Krajina je současně naším prostředím i základní surovinou. Má svou úživnou hodnotu, je domovem, přírodou, sdílíme ji s jinými živočichy a rostlinami, obhospodařujeme ji a užíváme. Výstava tedy v sobě propojuje přírodní a městské prostředí. Na začátku formování tématu výstavy stála otázka: Jaká může být společenská funkce krajiny v aktuálním umění? Tu se v textu pokusíme zodpovědět prostřednictvím propojení krajiny a veřejného umění. Přičemž vycházíme z přesvědčení, že naše krajina je veřejná proto, že z převážné části patří veřejnosti a veřejnost je zvyklá brát ji za svou, kromě několika velmi malých území se jedná o krajinu kulturní či urbánní, je hustě obydlená a velmi často jsou témata s ní spojená předmětem veřejného zájmu. Přičemž musíme mít na paměti, že prostor veřejného umění není prostorem faktickým, ale sítí sociálních vazeb.

Václav Cílek se v knize Co se děje se světem? věnuje rozdílu mezi životem spojeným s přírodou a životem ve městě na základě starosti o svět, kdy pro člověka z venkova je prostřednictvím kontaktu s půdou každodenní součástí starost o zemi a člověk z města toto nahrazuje večerními zprávami.² Míří tím k situaci, kdy jsme si okolo sebe vytvořili umělé prostředí vztahů a hodnot, které se v současné době začíná jevit sebedestruktivně. Cílek dokonce jako možné východisko z této situace zmiňuje komunitní zahrady, které nás navrací k přirozenému vnímání. Setrávání v přírodní krajině nás učí přírodním, či přirozenému rytmu a temporalitě a skrze toto vnímání se do našeho prožitku dostává mnohem více země, než veřejnost.

To, co odlišuje krajinu od územního celku, místa či prostoru je její tvářnost.

2) Viz první kapitola knihy CÍLEK, V. Co se děje se světem. Praha: Dokořán, 2016.

3) PETŘÍČEK, M.
Prostor a Krajina.
In: Krajina / Landscape.
Praha: Sorosovo
centrum současného
umění. 1993, s. 45.

4) Tamtéž.

5) PETŘÍČEK, M.
Umělecké dílo ve
veřejném prostoru.
Praha: Sorosovo
centrum současného
umění, 1997, s. 35.

Podle Miroslava Petříčka je krajina tvářností prostoru: „Krajinu vyznačuje především jistý základní rytmus... členitost... je to prostor zvýrazněný a zviditelněný elementárními základními liniemi. Jakožto výraz je ovšem nelhostejná, neboť krajinou může být jen takový prostor, který již není indiferentní.“³ Krajina je součástí prostoru. „Prostor je rozměr dálky a blízkosti, vztahu ‚nahore‘ a ‚dole‘, je to rozměr perspektivy a hloubky, objemu a místa. Řeceno co nejstručněji: je to dimenze základních vztahů, základního vztahování, jemuž rozumím proto, protože jako tělesná bytost rozumím pohybu a akci.“⁴ Oproti tomu veřejný prostor pro něj je: „Veřejný prostor zcela obecně chápat jako místo individuálních i kolektivních artikulací světa (počínaje tělesným až po zcela abstraktní a formalizované) prostřednictvím komunikace. V této pracovní definici lze spojit obě dimenze (veřejnost jako sociální kategorii a prostor jako kategorii ontologickou) způsobem, který je chápe v jejich vzájemném napětí, vzájemném podmiňování.“⁵ Když tedy budeme vnímat krajinu jako veřejnou, znamená to, že je místem, kde se setkává veřejný život, kultura, politika a ekonomika.

V umění je zobrazování krajiny silným žánrem od renesance. Její současné pojetí můžeme však sledovat od vstupu postmoderního myšlení do umění, tedy od sedmdesátých let dvacátého století. Se zkušeností s konceptuálním uměním a land artem totiž umělci opouští klasické objektivní a perspektivní renesanční pojetí krajiny, spouštají ji v celku jednoho obrazu a spojují se do jednoho geometrického bodu v našem oku a začínají do ní přímo vstupovat, být její součástí. Krajina chápaná jako celek se svojí hloubkou, objemem a rytmem už není přenášena do

obrazu, ale sama je současným uměním umocňována. Umění už nemá schopnost být objektivní, ale spolu s krajinou před nás předkládá palčivé vztahy a otázky.

Ve veřejném prostoru USA se spojením umění a veřejnosti začíná zabývat směr Public Art a následně New Genre Public Art. Ten popsala ve své knize Mapping the Terrain⁶ Susane Lacy⁷. Lacy se kvůli veřejné podstatě tohoto směru věnuje především politickým a komerčním zázemím uměleckých děl a jejich rolí ve veřejnosti. Zaměřuje se na alternativní teorii dějin umění a svou pozornost obrací k sociálním, politickým, aktivistickým, etnickým a feministickým hnutím a jejich vývoji. Neumělecké tendence ve společnosti nám totiž pomohou lépe porozumět veřejnému umění – Public Artu, kde si umělci již nekladou otázku co je umění, ale o čem je život. Public Art je manifestací tvůrčích strategií a aktivit, které veřejnost považují za základní objekt zájmu i analýzy a jsou společensky angažované. Aniž bych tedy chtěla tvrdit, že se dá teorie Public Artu použít v našem prostředí na téma krajiny obecně, existují v něm spojující body, jejichž formulací se tento obor dlouhodobě zabývá a pod zorným úhlem krajinářství se jeví stále jako problematické. Přičemž mnohá díla z oblasti ekologie, ochrany krajiny, komunitních projektů obnovy krajiny tam rozhodně patří.

Dějiny Public Artu jsou v USA neodmyslitelně spojeny s nezávislou americkou federální organizací Endowment for the Art (NEA). Měla za cíl poskytnout veřejnosti nejlepší umění mimo zdi muzeí a galerií. Umělecké sbírky se totiž orientují více na dějiny umění, než na podstatu města nebo místa. Postupem času kladla NEA stále větší důraz na zapojování komunit a reflexi konkrétních míst

6) LACY, S. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1996.

7) Tato kniha vyšla v českém překladu s mnohými doplněními Taťány Trávníčkové Podlesné pod názvem Umění v občanské společnosti.

a v osmdesátých letech dvacátého století Public Art získal sociální funkci, podobně jako design či architektura. Mezi díla spojující občanské a tvůrčí iniciativy vzniklá v rámci těchto výzev patří například Hog Pasture: Survival Piece od manželů Harrisonových, The Great Wall of Los Angeles od Judy Bacca, či Whispers Susan Lacy.

New Genre Public Art je ze své podstaty angažovaný, opírá se o jiný hodnotový systém, má účel a umělec má etickou a mravní zodpovědnost. Susane Lacy uvádí, že je velmi důležité přehodnotit uplatnění umělce v sociálním kontextu. Mimo jiné se dostává k pro nás velmi důležitému závěru: „Má-li tedy umění sehrát jakoukoliv roli v reflexi společně sdílené sociální zkušenosti, je zapotřebí přehodnotit i pedagogické přístupy.“⁸ Právě uplatnění umělce v sociálním či veřejném kontextu, práce s komunitou a nalézání potenciálů míst je pro New Genre Public Art zásadní.

V současné době se i umělci v Česku pracující s krajinou stále více orientují na místní komunitu a přínos konkrétnímu místu. V roce 2019 jsme to mohli sledovat například na výstavě Tvář krajiny v Hraničáři v Ústí nad Labem, nebo na Festivalu m3/ Umění v prostoru. Odehrával se v Praze 8 a 9 podél říčky Rokytky. V sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století byla situace samozřejmě zcela jiná. I když můžeme v umění vysledovat společné tendence se „západním světem“, které byly spíše tušením, než inspirací, zájem o prožívání krajiny, společnosti a vytváření „veřejného umění“ byl součástí druhé kultury, tedy neoficiálního kulturního proudu. Nebyl vládnoucím režimem tolerovaný, ale například Milan Kohout⁹ ho nazývá

8) TRÁVNÍČKOVÁ-PODLESNÁ, T. Umění v občanské společnosti. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2011, s. 34.

9) Milan Kohout je performer, zabývající se akčním a angažovaným uměním. Před emigrací z Československa byl výrazným členem druhé kultury, později působil především v Bostonu. Je autorem knihy Proved' vola světem, volem zůstate, ze které je i tato parafráze.

10) Tyto tři akce zásadně proměnily české umění osmdesátých let. Malostranské dvorky (1980) byly navázány na výstavní činnost Dejvického divadla a byly první výstavou neformálního umění ve veřejném prostoru v ČSR, proběhla na dvorcích domů od Loretánské ulice po Kampu a Klárov, představila na 30 děl aktuálních umělců, která částečně reagovala na místo, spojujícím motivem výstavy byl spíše ještě genius loci Malé Strany. Výstava Plasy 1981 byla fotografická výstava autorů, kteří se v předcházejících letech představili na samostatných výstavách v Činoherním klubu v Praze, odehrávala se v klášteře v Plasích a fotografie byly nainstalovány v „site-specific“ instalaci. Sympozium Chmelnice-Mutějovice (1983) vzniklo na koncepci Milana Kozelky, který chtěl představit českou variantu land artu v konkrétní kulturní krajině, díky vizuální i obsahové náročnosti chmelnice se prezentovala pouze site-specific instalace, což se v ČSR objevilo poprvé.

11) HLAVÁČEK, L. Umělecké dílo ve veřejném prostoru. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997, s. 7.

nejsvobodnějším prostředím, a to především proto, že se lidé v komunistických zemích nemuseli starat, kde najdou práci, za co si koupí jídlo ani kde vezmou peníze na doktora. O jejich základní „životní“ potřeby bylo postaráno státem a neexistovaly problémy ani termíny jako nezaměstnanost nebo dluhová past. Nicméně neoficiální a nechtěný underground se nemohl rozvíjet jako součást české kultury. Byl jakýmsi protestem proti komunismu. Ten byl silně materialisticky založen, a proto je logické, že jeho protest song byl metafyzický.

Symposium Mutějovice, Plasy 1981, nebo například Malostranské dvorky¹⁰ jsou projekty, které bezesporu patří do tradičního pohledu na krajinu, a současně bychom na ně, byť trochu provokativně, mohli použít podobné normativní hodnocení, jaké použila Susane Lacy pro New Genre Public Art. I když vznikaly na zcela jiných základech, jejich sociální funkce byla nenahraditelná. A to i přes to, že Ludvík Hlaváček, který tento pojem i práci Susan Lacy představil v České republice, nevidí v českém umění osmdesátých ani devadesátých let žádný ekvivalent a v úvodu katalogu Umělecké dílo ve veřejném prostoru doufá, že bude pojem Public Art „provokativně inspirovat vznik místního kontextu“.¹¹

Prezentace umění mimo oficiální galerijní prostory byla dána jednak touhou přiblížit se divákovi a přirozenému prostředí, ale také a snad i především nemožností vystavovat v galeriích jiné než oficiální umění. Toto umění nemělo finanční hodnotu a ani nebylo nijak financováno. Vznikalo z čisté potřeby tvorby, svobody a s ní spojeným společenským i uměleckým diskurzem. Krajina se tak pro umělce stává materií, útočištěm i partnerem. Mezi ní a divákem už nestojí hmotný artefakt, ale celé prostředí vztahů

a vazeb, které umělec svou tvorbou umocňuje. Takto pracovala Zorka Ságlová, Magdalena Jetelová, Miloš Šejn, Kurt Gebauer, Hugo Demartini, Jiří Valoch ale i například Vladimír Havlík. Jejich díla jsou citlivá, intimní, pokorná a plná pochoopení místa, kde se nachází. Vycházela z konkrétní situace a z konkrétních možností.

Zásadní zvrát prožila česká společnost i umělecká scéna v roce 1989. Umění a jeho instituce se zcela transformovaly. Vznikaly nové nadace, galerie i školy, ale především se zcela proměnilo vše v těch stávajících. Ze západní Evropy a USA byl velký zájem o spolupráci a realizovala se stipendia a tvůrčí pobyty pro umělce i teoretiky. V institucích se začaly rozvíjet kontakty a reflektovaly se nové trendy, mezi ně patřily například i kurátorské výstavy.

Velký vliv na proměnu společnosti, umění a jeho institucí měl George Soros. Ten v postkomunistických zemích otevřel centra současného umění. Soros jako žák Karla Poppera věří v otevřenou společnost¹² a podporuje její rozvoj. Věřící také v sociální funkci umění. Sorosova centra současného umění můžeme tedy chápat jako jeho podporu rozvoje otevřené společnosti v postkomunistických zemích. Důvěra v umělce a jeho sociální odpovědnost se tím dostala i do našeho prostředí.

Výstava, která se z dnešního pohledu jeví jako komplexní představení tématu krajiny v českém umění první poloviny devadesátých let, vznikla v roce 1993. Byla to první velká výstava Sorosova centra současného umění pod kurátorským vedením Ludvíka Hlaváčka a Marty Smolíkové. Výstava se jmenovala Krajina? „Téma první výstavy Krajina v současném umění bylo zvoleno s nadějí, že v konfrontaci s historickými podobami tradičního žánru nové postoje a myšlenky jasně vystoupí do popředí.“¹³ Výstava prezentovala

12) Otevřená společnost je společnost, která si uvědomuje svou nedokonalost a zakládá instituce pro jejich obnovu.

13) HLAVÁČEK, L. Co znamená krajina v současném umění?. In: Krajina / Landscape – katalog výstavy. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1993, s. 5.

postoj, jenž se v českém umění formoval od sedmdesátých let dvacátého století. Reagoval na konceptuální principy a land art. Představuje „obrat od všeobecně platné objektivní skutečnosti (pozn. autora: platné v umění od renesance) ke skutečnosti vnitřní, ke „krajině“ individuální duše, ke snům a neopakovatelným osudům jedinečného člověka, vytrženého z anonymity davu... setkání nitra a vnějšku.¹⁴ Na výstavě byla představena díla Jiřího Černického, Milana Knížáka, Jiřího Kočího, Petra Kvíčaly, Jiřího Petrboka, Milana Šejna nebo Františka Skály. Díla modelují prostředí a tím otevírají otázky o vlastní přítomnosti.

To, co se však v českém umění formovalo od sedmdesátých let a co z dnešního pohledu můžeme už nazvat tradicí, bylo velmi rychle doplněno o přístup další, kterému můžeme říkat udržitelný.

Spolu s nadacemi a „mecenáši“ začíná být zásadním finančním zdrojem umění grantová politika státu a regionů. Otevírá se tedy naléhavá otázka, proč by veřejnost měla financovat umění? S nalézáním nelehkých odpovědí na sociální roli umění bylo umění v důsledku grantových výzev vmanipulováno do konkrétních témat a do krajinářství vstupují termíny jako udržitelnost, životní prostředí, ekologie, geopolitika, těžba či postindustrializace. Především v devadesátých letech se setkáváme se situací, kdy jsou umělcům přímo zadávána témata tvorby. Protože onu víru v otevřenou společnost a nadějnou budoucnost velmi rychle vystřídala touha po finančním zajištění a vůdčí silou společnosti se stává ekonomie. Vzniká prostředí, které přepočítává a neproklamativně kvantifikuje, abychom získali jasně srozumitelné veličiny

užité či finanční hodnoty. Prostor politiky, ekonomie i administrativy fungující na základě pravidel výrokové pravdy, která slouží k tomu, aby vše bylo jasně srozumitelné a plnitelné. Výmluvným příkladem toho byla rétorika vztahující se na prolomení těžebních limitů na severu Čech. Pohybovala se v oblasti zisku, pracovních míst a přírodních zdrojů a občanská společnost stejně jako umění nenacházely dostatečně silné protiargumenty. Projekty, kterými se umělci pokoušeli podpořit aktivistické tendence (například Umění pro klima) působily bezbranně a bezzubě. Základní problém je, podle mého názoru, v tom, že umění překročilo své možnosti. Občanská společnost i umění používají pravdu jako odkrytost, která odkrývá přirozenost věcí a jevů a odhaluje to, za co stojí skutečně žít.¹⁵ Výroková pravda se nikdy nemůže potkat na stejné argumentační rovině s pravdou jako odkrytostí.

Otevřená společnost je společnost vědomá si své nedokonalosti a svých chyb a umění jí v tom může být dobrým partnerem. Naše společnost stále neměla dostatek času, či vůle zaměřit se na přetřhané a křehké veřejné hodnoty. Chápání uměleckého díla jako souboru vazeb a vztahů, jako tajemství, které nám při snaze porozumět mu neustále vzdoruje a vytváří nová a další poznání, nám odkrývá nejednoznačnost světa a skutečné hodnoty, za něž stojí žít. „Sociální role umění se zdá mířit k trvalému poukazování k tomu, že cílem našeho poznání není svět jako objektivní laboratorní model vědeckých pokusů, ani konstrukt ekonomických teorií, či sítě administrativních nařízení, ani pokřivený obraz produkovaný politickým násilím, nýbrž

15) Občansko-umělecký projekt, který tímto způsobem přistupuje k otázce limitů, je Moře klidu. Viz <http://moreklidu.cz/>

16) HLAVÁČEK, L. Kritika utopie. in: ZUIDERVAART, L.: Umění a sociální transformace. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2015, s. 149.

17) Hodnotě uměleckého díla pro společnost se věnuje Lambert Zuidervaart, a to především v knihách Art in Public a Artistic Truth. Jeho statě vyšly v překladu Ludvíka Hlaváčka pod názvem Umění a sociální transformace na FUD UJEP v roce 2016.

otevřené starostiplné lidské soužití.“¹⁶ Na rozdíl od politiky, ekonomiky a vědy používá jiné, nejednoznačné odkrývání pravdy a jeho autonomie spočívá právě v jeho jedinečné individualitě, která není schopna klást nějaké nároky, ale odkrývat komplexnost lidského ducha a našeho světa v prostoru otevřené nejistoty.¹⁷ Ale právě autonomie a jedinečná individualita umění, která používá pravdu jako odkrytost, může jakékoliv téma vnímat pouze jako impuls pro svůj vznik. Nijak však nemůže ovlivnit jeho obsah či podobu. I když umělkyně dělá díla, která jsem pro tento text zařadila do kolony udržitelné, nemusí vznikat pouze na tematické zadání, ale stejně tak mohou být projevem občanského postoje umělce, přejímají či reagují na rétoriku ekonomického chápání světa a představují krajinu jako něco, s čím můžeme nakládat nebo k čemu se máme nějak chovat. Stejně platným občanským postojem však mohou být díla tradiční, reflektující danosti konkrétních míst, s pokorou vytvářející a dotvářející prostor, přejímající jeho rytmiku a temporalitu. Prostřednictvím nich chápeme krajinu v jejím celku a přirozenosti. Taková díla nám svojí spiritualitou a intimností představují krajinu, která je naší součástí. Vypovídají o tom, jaká skutečně je a jaké jsou její potřeby, mnohem více, než upozorňování na konkrétní problémy. Krajina jako veřejný prostor se nám tím odkrývá ve své přirozenosti.

Výstava Stopy krajiny

Pro výstavu byli vybráni umělci, kteří se zabývají prožíváním a užíváním krajiny. Nekladou nám otázky o udržitelnosti a změně klimatu, ale přejímají danosti kon-

krétních míst, vytváří a dotváří prostor, jeho tvářnost, rytmiku a temporalitu a podávají výpověď o tom, jaká každá konkrétní krajina skutečně je a jaký je v ní život. Představují přístup, kdy umělec ve svém díle odkrývá přirozenost vztahy přírodních a společenských procesů.

Conrad Armstrong s Viktorem Valáškem představí společný malířský projekt Convict. Velkoformátová plátna vznikají výhradně v plenéru a společnými silami, kdy se autoři snaží zkoumat konkrétní místa prostřednictvím abstrakce, symboliky i zachycení konkrétních situací a prožitků.

V případě díla Roberta Casati · Magdy Stanové · Stéphanie Roisin se jedná o prostor Benátek – Turistické mapy, které se věnují Benátkám z pohledu chodce. Dílo Benátky z pohledu chodce zkoumá prostorové struktury bloků a ostrovů v současnosti a v sedmnáctém století na základě mapy Lodovica Ughi. Trojice autorů začala na díle pracovat v rámci stáže na benátské akademii.

Iva Kolorenčová zpracovává téma krajiny prostřednictvím termochromních barev na skle. Touto technologií vytváří obrazy a interaktivní objekty. Krajinomalby severních Čech reagují na okolní teplotu, divákovi se odhalí pouze při ideálních podmínkách, nebo při jeho interakci dotykem či dechem. Také na objektech vzniká malba pouze interakcí – dosednutím diváka.

Marie Vránová představí dokumentaci performancí Les/Město (2015, 10 min), Dech (2014, 10min) a Koupel (2010, 60 min). Jsou založeny na vnitřní existenci, křehkosti a intimně a přirozeně propojují vnitřní svět s okolní krajinou.

Romana Veselá (1985) vystudovala obor Kurátorská studia na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. V letech 2011–2017 působila na FUD UJEP a byla ředitelkou kulturní fabriky Armaturka. Od roku 2017 působí na FMK UTB ve Zlíně jako vedoucí ateliéru Arts Management a šéfkurátorka galerie G18. Je také galeristkou prostoru Na Kalvárii v Českém středohoří. Věnuje se především možnostem prezentace umění ve významově zatíženém prostředí a roli současného umění ve společnosti. Její projekty jsou zaměřeny především na propojování architektury, umění a identifikaci s místem.

Landscape as a Public Theme

**Romana
Veselá**

1) PETŘÍČEK M.
Prostor a Krajina. in:
Krajina / Landscape.
Prague: Soros Center
for Contemporary Art.
1993, p. 44.

Landscape is a way through which our experiencing of the world opens an understanding of space.¹

The landscape is our environment and basic raw material at the same time. It has its nourishing capacity, it is home, nature, we share it with other animals and plants, we manage it and use it. The exhibition thus combines the natural and urban environment. At the beginning of creating the exhibition's theme, there was the question: What can the societal value of landscape be in contemporary art? In this text we try to answer this question by means of combining landscape and public art. At the same time, we originate from the belief that our landscape is public because the majority of it belongs to the public and the public is used to considering it as its own, besides a few very small areas it is a cultural or urban landscape, it is densely populated and very often there are topics connected with it by an object of public interest. We also must bear in mind that the space of public art is not a factual space but a network of social ties.

In his book *Co se děje se světem?* (What Is Happening to the World?), Václav Cílek differentiates lives connected to nature and lives in the city on the basis of worries about the world. For example, a person from the countryside has daily care of the earth by means of contact with the soil, while a person from the city replaces this with the evening news.² Cílek is thus aiming at a situation where we have created an artificial environment around ourselves with relationships and values that are presently starting to appear self-destructive. Cílek even mentions community gardens as a possible way out of this situation because they return us to a natural perception. Abiding in the natural environment teaches us the natural rhythm and temporality

2) See first charter of CÍLEK, V. *Co se děje se světem*. Prague: Dokořán, 2016.

3) PETŘÍČEK, M.
Prostor a Krajina. In:
Krajina / Landscape.
Prague: Soros Center
for Contemporary Art.
1993, p. 45.

4) Ibid.

5) PETŘÍČEK, M.
Umělecké dílo ve
veřejném prostoru.
Prague: Soros Center
for Contemporary Art,
1997, p. 35

and through that perception much more earth reaches our experience than public.

What distinguishes landscape from a regional unit, a place, or an area is its complexion. According to Miroslav Petříček, landscape is the complexion of space: Landscape is distinctive especially in its certain basic rhythm. ... segmentation ... it is a space emphasized and made visible by basic, elementary lines; as an expression it certainly is not indifferent, because the landscape can only be such a space that is already not in-different.³ Landscape is a component of space. Space is a dimension of distance and proximity, of the relation "above" and "below", it is a dimension of perspective and depth, of volume and space; put as briefly as possible: it is a dimension of the basic relations, of the basic relating, which I understand, because I, as a corporal being, understand motion and action.⁴ In contrast, public space for him is: Public space can be generally understood as a place of individual and collective articulations of the world (moving from bodily articulations up to completely abstract and formalized ones) by means of communication. In this working definition, it is possible to bring together both dimensions (the public as a social category and space as an ontological category) by interpreting them in such a way that they exist in mutual tension and reciprocal conditioning.⁵ If we perceive landscape as public, it means that it is a place where public life, culture, politics and economics meet.

In art, portrayal of the landscape has been a strong genre since the Renaissance. However, we can observe its current conception since the arrival of postmodern think-

ing into art, that is, since the 1970s. Having experience with conceptual art and land art, artists leave the classical objective and perspective Renaissance conception of landscape, which binds it together in one picture and merges into one geometric point in our eye, and begin to enter it directly, to be part of it. The landscape, understood as a whole with its own depth, volume and rhythm, is no longer transmitted to the picture, but is itself enhanced by contemporary art. Art no longer has the ability to be objective, but along with the landscape it presents us with poignant relationships and questions.

In the public space of the United States, the link between art and the public is beginning to go in the direction of Public Art and, subsequently, New Genre Public Art. This is described in the book *Mapping the Terrain*⁶ by Suzanne Lacy⁷. Because of the public nature of this direction, Lacy focuses primarily on the political and commercial background of works of art and their role in the public. It focuses on alternative theory of art history and turns its attention to social, political, activist, ethnic and feminist movements and their development. The non-artistic tendencies in society thus help us to better understand public art – Public Art, where artists no longer ask what art is, but what life is about. Public Art is a manifestation of creative strategies and activities that consider the public as a fundamental object of interest and analysis and are socially involved. So, without wanting to claim that the theory of Public Art can be used in our environment on the subject of landscape in general, there are connecting points in them whose formulation this field has been engaged in for a long time and still seems problematic from the landscape perspective. Meanwhile, many works in the field

6) LACY, S. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996.

7) This book was published in Czech translation with many additions by Taťána Trávníčková *Podlesná* with the title *Umění v občanské společnosti*.

of ecology, landscape protection, community projects of landscape restoration definitely belong there.

The history of Public Art in the US is inherently associated with the independent American federal organization National Endowment for the Arts (NEA). Its aim has been to provide the public with the best art outside the walls of museums and galleries. Art collections obviously focus more on the history of art than on the essence of a city or place. Over time, the NEA put increasing emphasis on community engagement and reflection on specific sites and in the 1980s Public Art gained a social function similar to design or architecture. Works combining civic and creative initiatives created under these challenges include *Hog Pasture: Survival Piece* by Helen and Newton Harrison, *The Great Wall of Los Angeles* by Judy Bacca, and *Whispers* by Suzanne Lacy.

New Genre Public Art, in principle, is engaged, rests upon a different value system, has a purpose, and the artist has ethical and moral responsibility. Suzanne Lacy states that it is very important to reevaluate the purpose of an artist in a social context. Among other things, it comes to a very important conclusion for us: “If art is to play any role in the reflection of a shared social experience, it is also necessary to rethink pedagogical approaches.”⁸ It is the work of the artist in the social or public context, working with the community and finding the potential of places that is essential for New Genre Public Art.

Nowadays, artists working with landscape in the Czech Republic are also increasingly focusing on the local community and contributing to a specific place. In 2019 we observed this for example at the exhibition *Face of the Landscape* in Hraničář in Ústí nad Labem, or at the *m3/Art in Space Festival*.

8) TRÁVNÍČKOVÁ-
-PODLESNÁ, T. *Umění v občanské společnosti*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2011, p. 34.

9) Milan Kohout is a performer engaged in action and dedicated art. Before emigrating from Czechoslovakia, he was a prominent member of the second culture, later working mainly in Boston. He is the author of the book *Proved' vola světem, volém zůstane*, of which this is a paraphrase.

10) These three events fundamentally transformed Czech art of the 1980s. Malostranské dvorky (1980) was linked to the exhibition activities of the Dejvice Theater and was the first informal exhibition in the public space in Czechoslovakia; it took place in the courtyards of homes from Loretánská Street to Kampa and Klárov, and presented 30 works of contemporary artists who were partially reacting to the place connected to the theme of the exhibition, which was the genius loci of Malá Strana. The exhibition *Plasy* (1981) was a photographic exhibition of authors who in previous years presented themselves at solo exhibitions at the Drama Club in Prague. It took place in the monastery in Plasy and the photographs were installed in a site-specific installation. Symposium Chmelnice-Mutějovice (1983) was based on the concept of Milan Kozelka, who wanted to introduce the Czech variant of land art in a specific cultural landscape, thanks to the visual and content demands of the hops garden it presented only site-specific installation, which appeared in Czechoslovakia for the first time.

It took place in Prague 8 and 9 along the Rokytka River. Of course, in the 1970s and 1980s, it was quite different. Although we can trace common tendencies in art with the “Western world”, which were more of an idea than an inspiration, interest in experiencing the landscape, society and creating “public art” was part of the second culture, i.e. the unofficial cultural stream. It was not tolerated by the ruling regime, but Milan Kohout⁹, for example, calls it the most free environment, mainly because people in communist countries did not have to worry about where to find work, what to buy food with, or where to get money for a doctor. Their basic “life” needs were taken care of by the state and there were no problems or deadlines such as unemployment or debt trap. Nevertheless, the unofficial and unwanted underground could not develop as part of Czech culture. It was a kind of protest against communism. It was strongly materialistically based and therefore it is logical that its protest song was metaphysical.

Mutějovice Symposium, *Plasy 1981*, or *Malostranské dvorky*¹⁰, for example, are projects that undoubtedly belong to the traditional view on the landscape, and at the same time we could, though perhaps a bit provocatively, use a similar normative assessment with Suzanne Lacy for *New Genre Public Art*. Although they originated on completely different grounds, their social function was irreplaceable. And this is even despite the fact that Ludvík Hlaváček, who introduced the term and the work of Suzanne Lacy in the Czech Republic, sees no equivalent in Czech art of the 1980s or 1990s, and in the

11) HLAVÁČEK, L. Umělecké dílo ve veřejném prostoru. Prague: Soros Center of Contemporary Art, 1997, p. 7.

introduction to the catalog “Public Art in the Public Space” he hopes that the term Public Art will “provocatively inspire the creation of a local context and consequently perhaps the creation of a more appropriate native term”¹¹

The presentation of art outside the official gallery space was given, on one hand by the desire to get closer to the viewer and the natural environment, but also, and perhaps above all, by the inability to exhibit other than official art in galleries. This art was of no financial value and was not funded in any way. It arose from the pure need for creation, freedom and the social and artistic discourse associated with it. The landscape thus becomes a material, a refuge and a partner for artists. There is no longer a material artifact between them and the viewer, but the whole environment of relationships and ties that the artist enhances with his work. This was how Zorka Ságlová, Magdalena Jetelová, Miloš Šejn, Kurt Gebauer, Hugo Demartini, Jiří Valoch and even, for example, Vladimír Havlík worked. Their works are sensitive, intimate, humble and full of understanding of the place where they find themselves. They arose from a concrete situation and on concrete possibilities.

Czech society and its art scene experienced a fundamental change in 1989. Art and its institutions were completely transformed. New foundations, galleries and schools were established, but above all everything in the existing ones was completely transformed. There was a great interest in cooperation from Western Europe and the USA and scholarships and creative stays for artists and theorists were realized. Institutions began to develop contacts and reflected new trends, among which were curatorial exhibitions, for example.

George Soros had a great influence on the transformation of society, art and its institutions. He opened centers for contemporary art in post-communist countries. As a pupil of Karel Popper, Soros believes in

12) An open society is a society that realizes its imperfection and founds an institution for its renewal.

an open society¹² and supports its development. He also believes in the social function of art. Soros centers for contemporary art can therefore be understood as his support for the development of an open society in post-communist countries. The trust in the artist and his social responsibility has thus been brought into our environment.

The exhibition that from today's perspective appears as a complex presentation of the landscape theme in Czech art in the first half of the 1990s came about in 1993. It was the first large exhibition of the Soros Center for Contemporary Art under the curatorial leadership of Ludvík Hlaváček and Marta Smolíková. The exhibition was called *Landscape? "The topic for the first exhibition was chosen with the aim of showing some specific attitudes of contemporary artists in confrontation with historical forms of a traditional genre."*¹³ The exhibition presented an attitude that had been taking shape in Czech art from the 1970s. It reacted to the conceptual principles of land art. It represents a "turning from the generally valid objective reality (author's note: valid in art since the Renaissance) to the inner one, to the landscape of the individual soul, the dreams and once-only stories of a unique individual taken out of the anonymous crowd, ... process of the meeting of the inner and outer worlds."¹⁴ Above all, the works of Jiří Černický, Milan Knižák, Jiří Kočí, Petr Kvíčali, Jiří Petrbok, Milan Šejn, and František Skála were presented at the exhibition. The works model the environment and thereby open questions about actual presence.

13) HLAVÁČEK, L. Co znamená krajina v současném umění?. in: Krajina / Landscape – katalog výstavy. Prague: Soros Center for Contemporary Art, 1993, p. 5.

14) Ibid.

This had been forming in Czech art since the 1970s, however, and what we can already call a tradition from today's point of view was very quickly complimented with another approach which today we can call sustainable.

Together with foundations and "philanthropists", state and regional policy grants begin to be an essential financial resource for art. The urgent question thus arose: why should the public finance art? In looking for the complicated answer on the social role of art, art was manipulated into specific themes as a result of calls for grants, and terminology such as sustainability, environmental ecology, geopolitics, mining, and post-industrialization entered into the theme of landscape. Above all in the 1990s, we encounter the situation where artists are directly assigned creative themes. Because the belief in an open society and a hopeful future quickly turned into a desire for financial security the leading power in society became the economy. An environment arose that recalculates and unpretentiously quantifies so that we could gain a clearly understandable magnitude of utility or financial value. The environment of politics, economy and administration functioning on the basis of rules of propositional truth that ensured that everything would be clearly understandable and refillable. An elegant example of this was the rhetoric surrounding the exceeding of mining limits in North Bohemia. It moved in the area of profit, jobs and natural resources and civil society, like art, did not find sufficiently strong counter arguments. Projects in which artists attempted to support activist tendencies (for example Art for Climate) were

defenseless and toothless. In my opinion, the essential problem is that art overstepped its possibilities. Civil society and art use truth as unconcealment to uncover the nature of things and phenomena and reveal what is actually worth living for.¹⁵ Propositional truth can never meet on the same argumentative level with truth as unconcealment.

An open society is a society aware of its imperfections and its mistakes and art can be a good partner in this. Our society still has not had enough time or the will to focus on broken and fragile public values. Understanding of a work of art as a set of bonds and relationships, as a mystery which, while trying to understand it, constantly defies us and creates more and newer realizations, reveals to us the ambiguity of the world and the real values that are worth living for. “The social role of art seems to aim at the constant pointing out that the goal of our realization is not the world as an objective laboratory model of scientific experiments, and it isn’t a construct of economic theory, either, or a network of administrative orders, or a distorted picture produced by political violence, but it is an open, caring human coexistence.”¹⁶ Unlike politics, economics and science, it uses other, ambiguous uncovering of truth and its autonomy rests precisely in its unique individuality that is not possible to set some demands on, but to uncover the complexity of the human spirit and our world in a space of open insecurity.¹⁷ But it is precisely the autonomy and unique individuality of art that uses truth as unconcealment that perceives any theme merely as an impulse for its creation.

15) A citizen-art project that in this way approaches the question of limits is *Moře klidu*. See <http://moreklidu.cz/>

16) HLAVÁČEK, L. *Kritika utopie*. in: ZUIDERVAART, L.: *Umění a sociální transformace. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2015, p. 149.*

17) Lambert Zuidervaart devotes himself to the value of the work of art for society, especially in the books *Art in Public and Artistic Truth*. His essays were translated by Ludvík Hlaváček under the title *Art and Social Transformation* at FUD UJEP in 2016.

However, it cannot affect its content or form. Although the works of art that I have included in this text are sustainable, they do not have to arise only on thematic assignments, but they just as well may reflect the civic attitude of the artist, adopt or respond to the rhetoric of economic understanding of the world and represent the landscape as something we can do something with, or that we should behave towards in a certain way. An equally valid civic attitude may be traditional works, however, reflecting the specificity of particular places, with humility creating and completing space, adopting its rhythm and temporality. Through them we understand the landscape as a whole and its nature. Such works, through their spirituality and intimacy, represent the landscape that is part of us. They tell us more about what it really is and what its needs are, rather than highlighting specific problems. The landscape as a public space is thus revealed in its nature.

Traces of Landscape Exhibition

For this exhibition artists were selected who deal with the experiencing and using of the landscape. They do not ask us questions about sustainability and climate change, but they adopt the given nature of specific places, create and complete space, its complexion, rhythm and temporality and bear witness to how each specific landscape really is and what life is like in it. They represent an approach where the artist in their work reveals the nature of relationships of natural and social processes.

Conrad Armstrong and Viktor Valášek represent the joint painting project *Convict*. Large-format canvases are exclusively created en plein air and through mu-

tual powers in the authors' attempt to investigate a specific place by means of abstraction, symbols and the capturing of specific situations and experiences.

In another case, the works of Roberto Casati - Magda Stanová - Stéphanie Roisin deal with the space of Venice – Tourist maps that focus on Venice from a pedestrian's perspective. Their work *A Pedestrian's Venice* explores the spatial structures of blocks and islands in the present day and in the seventeenth century on the basis of the maps of Lodovico Ughi. The trio of authors began their work during a stay at the Venice Academy.

Iva Kolorenčová treats the theme of the landscape through thermochromic colors on glass. This technology creates images and interactive objects. The landscape paintings of North Bohemia react to the ambient temperature, and reveal themselves to the viewer only in ideal conditions, or through their interaction by touch or breath. The paintings on objects also only appear through interaction – the sitting down of the viewer.

Marie Vránová presents the documentation of the performances *Forest/City* (2015, 10 min), *Breath* (2014, 10min) and *Bath* (2010, 60 min). They are based on inner existence, fragility and intimacy and naturally connect the inner world with the surrounding landscape.

Romana Veselá (1985) graduated in Curatorial Studies at FUD UJEP in Ústí nad Labem. In 2011–2017 she worked at FUD UJEP and was the director of the Cultural Factory Armaturka. Since 2017 she has worked at FMC TBU in Zlín as head of Arts Management studio and head curator of the G18 Gallery. She is also a gallerist of the Na Kalvárii space in the Central Bohemian Highlands. She mainly focuses on the possibilities of presenting art in a significance-laden environment and the role of contemporary art in society. Her projects are focused primarily on linking architecture, art and identification with place.

Stopy v krajině
24. 10. – 30. 11. 2019

Umělci:
Conrad E. Armstrong & Viktor Valášek, Robert Casati & Magda Stanová & Stéphanie Roisin, Iva Kolorenčová, Marie Vránová

Kurátorka:
Romana Veselá

Výstava *Stopy v krajině* reflektuje krajinu jako veřejný prostor, jako místo, které je naší součástí, jehož tvář dokážeme číst a které formuje naši identitu. Abychom dokázali stopy v krajině vytvořit, nebo nalézt, musíme v ní být a snažit se jí porozumět a právě tento vztah vybraná díla a autoři tematizují.

Traces in the Landscape
24. 10. – 30. 11. 2019

Artists:
Conrad E. Armstrong & Viktor Valášek, Roberto Casati & Magda Stanová & Stéphanie Roisin, Iva Kolorenčová, Marie Vránová

Curator:
Romana Veselá

The exhibition *Traces in the Landscape* reflects the countryside as a public space, as a place that is part of us, whose face we can read and which forms our identity. In order for us to create or find footprints in the landscape we must be in it and try to understand it and it is precisely that relationship that the selected works choose as their theme.



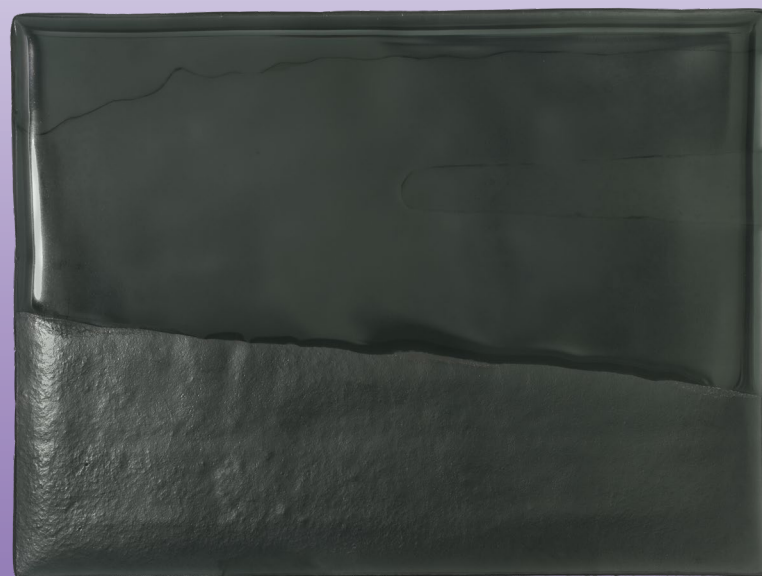
Iva Kolorenčová, Anfinity,
instalace, 250x400 cm,
dřevo a termochromní nátěr,
2018, foto Pavel Matoušek

Iva Kolorenčová, Anfinity,
instalation, 250x400 cm,
thermochromic paint on wood,
2018, photo by Pavel Matoušek



Iva Kolorenčová, Nad Labem,
Horizont II, 32x24cm,
thermochromní barva na skle,
2018, foto Pavel Matoušek

Iva Kolorenčová, Nad Labem,
Horizon II, 32x24 cm,
thermochromic paint on glass,
2018, photo by Pavel Matoušek



Iva Kolorenčová, Nad Labem,
Horizont III, 32x24cm,
thermochromní barva na skle,
2018, foto Pavel Matoušek

Iva Kolorenčová, Nad Labem,
Horizon III, 32x24 cm,
thermochromic paint on glass,
2018, photo by Pavel Matoušek



Conrad Armstrong & Viktor Valášek,
Barrandov/Josefov/Všetaty,
akryl, sprej a uhel na plátně,
170x190 cm, 2018, foto archiv autora

Conrad Armstrong & Viktor Valášek,
Barrandov/Josefov/Všetaty,
akryl, sprej a uhel na plátně,
170 x 190 cm, 2018



Conrad Armstrong & Viktor Valášek,
CONVICT, Tyn nad Vltavou, akryl,
uhel, sprej a tuž na plátně, 150 x 200 cm,
2016–2019, foto archiv autora

Conrad Armstrong & Viktor Valášek,
CONVICT, Tyn nad Vltavou, akryl,
charcoal, ink, and spray paint on canvas,
150 x 200 cm, 2016–2019

OUT
↑



IN
↓



Roberto Casati, Magda Stanová,
Stéphanie Roisin,
THE PEDESTRIAN'S VENICE,
2017, foto archiv autora

Roberto Casati, Magda Stanová,
Stéphanie Roisin,
THE PEDESTRIAN'S VENICE,
2017, photo from author's archive



Marie Vránová, Koupel v klajíně,
performance, 2010,
foto archiv autora

Marie Vránová, Bath in landscape,
performance, 2010,
photo from author's archive



Marie Vránová, *Breath*,
performance, 2014,
foto archiv autora

Marie Vránová, *Dech*,
performance, 2014,
photo from author's archive



Marie Vránová, Les / město,
performance, 2014,
foto archiv autora

Marie Vránová, Forest / Town,
performance, 2014,
photo from author's archive