

STATUS KRAJINÁRA









Táto publikácia je výstupom projektu „Status krajinára“, pozostávajúceho z troch plenérnych výletov v krajinkách východného Slovenska počas roka 2017, internetovej prezentácie diel, a záverečnej konferencie na tému „Umelec a krajina po internete“, ktorá sa odohrala 31. 1. 2018 v Campus Gallery na pôde Technickej univerzity v Košiciach. Vzdelávaciu aktivitu podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia.

Zostavil: MgA. Erik Sikora a doc. Mgr. Art. Radovan Čerevka Art D.
Ateliér slobodnej kreativity 3D, Fakulta umení Technickej univerzity v Košiciach



u. fond
na podporu
umenia

Z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia.

Fond na podporu umenia
je hlavným partnerom projektu.

www.facebook.com/statuskrajinar
www.fu.tuke.sk

Ďakujeme všetkým účastníkom plenéru.

Prvý plenér: V krajine sira Varehu, 1. – 2. 5. 2017, Slovenské Nové Mesto, Bara, Veľatý

Vierka Zubalová, Ingrid Kepková, Viktória Lengyelová, Klaudia Husárová, Filip Konkol, Peter Cako,
Erik Sikora, Michal Machcinik
Špeciálne poďakovanie: Samuel Szabó, Ľuboš Lorenz

Druhý plenér: Bývalé vojenské pásmo Javorina, 4. – 5. 11. 2017, Levoča, Kežmarok

Katarína Bajkayová, Peter Cako, Ingrid Kepková, Viktória Lengyelová, Zuzana Macejáková, Vierka Zubalová,
Erik Sikora, Matúš Lányi
Špeciálne poďakovanie: Anton Šefčík

Tretí plenér: Rudňany a Poráč, 9. – 10. 12. 2017

Nikola Čižmarová, Laura Filáková (VŠVU), Dalibor Jancura, Ingrid Kepková, Denisa Slavkovská,
Adam Slezák, Vierka Zubalová
Erik Sikora, Matúš Lányi

©Erik Sikora, autori textov a autori diel a obrazovej dokumentácie, 2017

©Fakulta umení, Technická univerzita, Košice, 2017

ISBN: 978-80-553-2977-2

STATUS KRAJINÁRA

Obsah

Erik Sikora: Príbeh krajinára / 8

Radovan Čerevka: Domáci plenér – mediálny obraz v obraze krajiny / 12

Daniela Čarná: Z MESTA VON. Podoby slovenského land artu / 17

Palo Fabuš: Zázraky, kam sa pozrieš: Abstraktná príroda / 24

Paul Chaney: Siete, krajina a uviaznutie v sieti / 30

Prvý plenér: V krajine Sira Varehu / 37

Druhý plenér: Bývalé vojenské pásmo Javorina / 46

Tretí plenér: Rudňany a Poráč / 55



Matuš Lányi, Lazarus, performance, fotografia, video, 2017
Druhý plenér, bývalé vojenské pásmo Javorina



Lazarus, come out!



Erik Sikora

Príbeh krajinára

V príbehu dejín umenia figuruje tuba farby ako vynález, ktorý bol spúšťačom krajinomalby. Predtým sa ťažko dalo vybehnúť z dosahu ateliéru a malovať priamo v krajine.

Vynález fotografie zase figuruje ako spúšťač obrovského množstva príbehov dejín umenia, až po príbehy performance, happeningu či landartu.

Rozhodli sme sa, že sa zúčastníme príbehu, v ktorom by vynález mobilného internetu figuroval ako spúšťač novej epochy umenia. Vybehnúť z dosahu wifi a smartfónovať priamo v krajine.

Status krajinára je projekt skúmajúci premeny práce umelca a vnímania krajiny po vpadé internetu do našich vreciek. Projekt bol koncipovaný ako vzdelávacia aktivita pre študentov umeleckých škôl. Pozostával z troch plenérov, internetovej prezentácie diel, konferencie na tému „Umelec a krajina po internete“, a hmatateľnej dokumentácie v podobe tejto knihy.

Krajina onlife

Ideš na výlet a kontroluješ internetovú podobu miesta výletu. Prídeš na miesto a porovnávaš ho s tým ako si si ho predstavoval na základe internetu. Internet ti poradí ako sa tam dostať aj ako sa vrátiť. Počas výletu rozmýšľaš nad tým, ako budeš výlet prezentovať pred priateľmi sociálnych sietí. Po výlete pripievaš dokumentovaním a zdieľaním k internetovému obrazu navštívenej krajiny.

Výlet do prírody fungoval predtým ako odpojenie sa. Dochádzalo k prerušeniu prepojení a toku informácií spoločného vedomia: mapy, aktuality, spoje, história, mýty, príbehy, názory, predpovede počasia. S mobilným internetom vo vrecku to tak nemusí byť. Offline vrstva krajiny môže byť v reálnom čase kombinovaná s jej online vrstvou, a ty po nej kráčaš kombinovaný/á so svojou online podobou.

Začiatky internetu boli v umení sprevádzané pojmom netart. Umenie hrdo vznikajúce na internete a o internete, ako o novom svete s novými pravidlami. Postupne je však čím ďalej tým ťažšie oddeľovať internetový svet od skutočného sveta. Začína sa hovoriť o postinternetovom umení. Nevzniká výsostne pre internet, ale tak či tak je internetom ovplyvnené, tak ako sám život autora či autorky.

Oxfordský profesor Luciano Floridi manifestuje, že žijeme v období onlife, zmiešania online a offline. Horím zvedavosťou, ako dopadne príbeh nášho obdobia, či si prečítame, že sme žili v období postinternetu, alebo v období onlife, alebo prerazí nejaký úplne iný príbeh. V projekte Status krajinára nám nešlo o zhodnocovanie, či naše internetové a smartfónové zvyky menia náš život k lepšiemu alebo k horšiemu, ale snažili sme sa vyžmýkať z týchto výdobytkov všetko čo sa dá.

Plenéry

Plenér je nádherná vzdelávacia aktivita umeleckých škôl. Rozhodli sme sa nadviazať na maliarske plenéry v krajine, neobmedzujeme sa ale na žiadne médium, kresba, malba, socha, objekt, text, video, performance, status, pocit, všetko je dovolené. Máme však smartfóny s internetom a nebojíme sa ich použiť. Ani pri výbere miesta, ani počas výletu či procesu vymýšľania a tvorby. Dávame si len túto podmienku: naše výstupy sa musia objaviť na internete. Tak preskúmame možnosti a stratégie internetovej prezentácie umenia, hlavne na sociálnych sieťach. To, že sa naše diela ocitnú rovnocenne v bahne zmien profiloviek, odkazov na články, reklám, hoaxov, meme, statusov, vnímame ako prednosť a výzvu, či obstoja bez ochranné aury galérie.

Udiali sa tri plenéry, každý na inom mieste východného Slovenska, každý s inou skupinkou vybraných, zhruba siedmich študentov či študentiek umenia a dvoch pedagógov: Erik Sikora plus Michal Machciník alebo Matúš Lányi. Plenéry boli dvojďňové. V takomto krátkom ale intenzívnom čase sme sa snažili zistiť čo najviac o mieste a porovnávať to s jeho internetovým obrazom, následne reagovať akýmkoľvek umeleckým činom a vymyslieť a vykonať nejakú experimentálnu stratégiu prezentácie seba a plenéru. Dostali sme sami seba do stresujúcich podmienok, jemne parodujúcich súčasný stav role umelca, pripraveného chrliť diela za pochodu, zároveň s budovaním vlastného PR.

Prežiť spoločný výlet, workshop, alebo akúkoľvek školu v prírode, nepopierateľne vedie ku vytvoreniu spomienok prepojených s interným humorom a legendami s väzbami na spoločný čas a miesto. Po každom plenéri sme mali pocit, že sme zažili niečo neuveriteľné, a najťažšou výzvou bolo pretlmočiť divákovi kontext a príbeh v ktorom diela vznikli, bez ktorého je väčšina diel ťažko pochopiteľných či precíťateľných.

Výstupy krajinára

Internetová prezentácia na www.facebook.com/statuskrajinara splnila svoj účel, naše aktivity sledovalo potajomky veľa divákov, ukázalo sa však, že zapojiť sledovateľov do diskusie je na internete rovnako ťažké ako v realite.

Fyzické stretnutia prebehli na záverečnej konferencii projektu na tému „Umelec a krajina po internete“. Konala sa v januári 2018, na pôde Technickej univerzity v prednáškovvej sieni pri Campus galérii v Košiciach. Jej účelom bolo zhodnotiť aktivity plenérov spolu s prizvanými hosťami, a zároveň nastolenú tému rozšíriť z hľadiska teórie, filozofie, či histórie. Príspevky, ktoré odozneli na konferencii nájdete zachytené aj v tejto knihe. Môžete ju teda používať ako praktickú aj teoretickú „príručku“ súčasnej práce s krajinou, a tešíme sa prípadne na to, ako statusy krajinárov rozviniete vy.

Terčom strielne vo vojenskom pásme bol vysoký múr s obrovskou krajinomalbou panorámy Vysokých Tatier, dokonca aj s naznačenými turistickými cestičkami, celý prevrtený nábojnými vojačmi. Nemali vojači radi Tatry? Chystal sa útok na Poľsko? Chceli vyrovnat' krivdám? Vzbudzovala u nich krajinomalba väčšiu chuť strieľať?



Erik Sikora**Landscapist's Story**

Paint tube features as an invention triggering landscape painting in the story of Visual Art. Previously, it had been hard to get out from the studio and paint directly in the Plein Air.

The invention of photography features as a trigger of a vast array of the History of Art, even reaching the story of Performance, Happening or Land Art.

We decided to be a part of the story, in which the invention of mobile Internet would feature as a trigger of a new era of art. It was just to get out of reach of Wi-Fi and use a smartphone right in the Plein Air.

Landscapist's status is a project exploring the transformation of artist's work and perception of landscape after the intrusion of the Internet in our pockets. The project was conceived as a study activity for students of art schools. It consisted of three plain air events such as, presentation of art works on the Internet, the conference on „Artist and the Post-Internet Landscape“, and tangible documentation in form of this book.

The Landscape Onlife

Before going for a trip, you check the Internet image of the location. You arrive in the site and compare it to how you imagined it based on the Internet. The Internet will advise you on the way of getting there and back. During your trip, you are thinking about how you would like to present it to friends on social networks. After the trip, you contribute by documenting and sharing the Internet image of the visited location.

Before, the trip to countryside worked as a way of disconnecting yourself. There was interruption and flow of information of common consciousness: maps, news, links, history, myths, stories, opinions, weather forecasts. However, it does not have to be like this with mobile Internet in your pocket. Offline landscape layer can be combined with its real-time online layer and you walk on it combined with the online image of your self.

The beginning of the Internet was accompanied by the concept of Net Art. The kind of art proudly created on the Internet and dealing with the Internet as a new world with new rules. Gradually, however, it is more and more increasingly difficult to separate the Internet world from the real world. We are beginning to speak about the Post-Internet Art. It did not originate exclusively for the Internet. Either way, it is influenced by the Internet in the same way as the life of an artist itself.

Luciano Floridi, the professor at Oxford University, manifests that we live in the “onlife” time, in the time of blended “online” and “offline”. I wonder how the story of our time will end up. Whether we will read that we once lived in the Post-Internet time or in the onlife time, or some completely different story will appear there. In the Landscapist's status project, we did not aim to evaluate the situation whether our Internet and smartphone habits had been changing our lives to better or worse, but we tried to get the best out of these conveniences.

Plein Air Events

Plein Air is a wonderful educational activity of art schools. We decided to follow the landscape painting in the countryside, but we are not limited to any medium, drawing, painting, sculpture, object, text, video, performance, status, feeling, everything is allowed. However, we have smartphones with Internet connection and we do not hesitate to use them. Neither when choosing a location, nor during a trip, or creative process. There is only one condition: our outputs must appear on the Internet. In this way, we can explore the possibilities and strategies of the Internet presentation of art, especially on social networks. The fact that our works will appear in the same mud with profile photos, references to articles, advertisements, hoaxes, memes, posts, we perceive as an asset and a challenge for our works to prove themselves outside the protective aura of galleries.

Each of the three plain air events took place in another location of Eastern Slovakia, each one with another group of about seven selected students of art and two teachers: Erik Sikora plus Michal Machciník, or Matúš Lányi. They were two-day events. In such a short but intense time, we tried to find out as much as possible about the site and compare it with its Internet image. Eventually, we responded to it by any artistic action, made up and implemented some experimental strategy of self-presentation and the presentation of the plain air event. We got ourselves into stressful conditions, gently parodying the current state of the role of an artist, ready to generate his works on the hoof while building his own PR. Spending the trip together, workshop, or any kind of nature classes undoubtedly leads to the creation of an internal atmosphere, the deepening of mutual relationships among participants and the giving rise to memories along with internal humour and legends with links to a common time and place. After each plain air event we felt that we were experiencing something unbelievable and the most challenging thing was to interpret the context and story for the viewer, based on which the art works had been made and without which most works would have been hard to understand or read.

Landscapist's status Outputs

The Internet presentation at www.facebook.com/statuskrajnara fulfilled its purpose. Our activities had many anonymous viewings, but it turned out that engaging viewers in the discussion is as difficult on the Internet as in reality.

Physical meetings took place at the final conference of the project on the subject of „Artist and the Post-Internet Landscape“. It was held in January 2018, at Technical University of Košice in a lecture hall next to the Campus Gallery. Its purpose was to evaluate the activities of the plain air events together with invited guests, and to extend the proposed subject in terms of theory, philosophy or history. You can also find the speeches given at the conference in this book, which you can use as both practical and theoretical „handbook“ of the contemporary work with the landscape. Alternatively, we also look forward to your alternative refinement of these landscape painter's statuses.

Radovan Čerevka

Domáci plenér – mediálny obraz v obraze krajiny

Videl som Richarda Longa vo videu „In the Sahara“⁽¹⁾ ako vylievaním vodorovných prúdov drahocennej vody kreslí na Sahare čiary. Tie následne pomenúval veľtokmi svetových riek. Tento rituálny akt (podobne ako mnohé akcie v krajine) bol predovšetkým koncipovaný pre videozáznam. Pomyšlel som si, že videoprezentácia je v tej chvíli dôležitejšia než rituálne prežívanie tohto pôsobivého predstavenia. Minimálne rovnako dôležitá. Pôsobenie videa a fotografie na tomto poli sa ukázalo byť kľamlivým či problematickým predovšetkým v rámci zdieľania percepcie diela v krajine. Preto fyzický dimenziu umenia ako reprezentácie zážitku zabezpečil prenos častí prírodnín či celých krajinných environmentov do prostredia múzea či galérie. Toto odcudzenie diela (v našom prípade krajiny) konštatuje už v roku 1815 vo svojej kritike múzea Quatremér de Quincy: „Zbavené svojej pôvodnej funkcie, odnesené z miesta svojho zrodu, takže sa ocudzovalo pomerom, ktoré mu dávali význam.“ Po ich následnom reінstaloovaní a redefinovaní v nových podmienkach došlo sprístupnením pre trh s umením k ich komodifikácii. Krajina sa tak opäť stala skôr ekonomickým zdrojom než únikom z civilizácie. Smitsonove non sites (nemiesta) toto lavírovanie zámerne kriticky komentujú ako reakciu na inscenovanie expozícií v prírodovedných múzeách, ktoré porušujú ich estetickú čistotu. Nonsites prinášajú pojem estetické schránky, ktorá vtisnáva prírodu do nových inštitucionálnych rámcov. Naproti tomu Land artové (zemné) umenie okázalo formátu Špirálového móla časom prerástlo v spektakulárne divadlo veľkých gest v krajine. V našich podmienkach sekunduje tomuto trendu krajinárské signovanie katolicizmom prostredníctvom gigantických sôch po vzoru Krista z Ria de Janeiro. Spiritualita ako – inštalácia umenia A. Goldsworthyho devalvovala v deriváty estetické emancipácie prírodne zameraných alternatívnych komunit. Stačí si autora zadať do google. Počas jednej diskusie na VŠVU v Bratislave som od kolegu začul rezolútne tvrdenie, že land artové umenie tak, ako ho poznáme v jeho hlavnej vlne 60. a 70. rokov je už definitívne vyčerpané. Akiste jeden z prvých posunov vnímania koherentnosti miesto špecifického diela smerom k teórii rozšíreného (expandovaného) pola uskutočnila teoretička R. Krauss. Jeden z posledných sa udiel v súvislosti s masovým rozmachom interaktívnych sociálnych médií. Na začiatku epochy komunikáčného boomu popisuje Paul Virilio proces „konca geografie“ na miesto „konca dejín“. Označuje dovtedy nevidanú interaktivitu medzi pólmi sveta, od jednej reality k druhej, na virtuálnej báze ako metageofyzikálnu realitu. Tá ovplyvňuje ekonomické procesy medzi národmi a rozklad kultúrne zorce fyzickej časti sveta. (2) Vnímanie diela v krajine dnes môžeme stotožniť s mentálnym procesom jeho porovnávania či dokonca prelínania s jeho mediálnym obrazom. Filozof Palo Fabuš tvrdí, že nejde o dve diferentné polohy prežívania (virtuálny a fyzický), o ktorých panuje ešte stále tradičná predstava, medzi ktorými akoby sme neustále preplávali, nakoľko tie dávno splynuli. Dokladom toho je aj postovanie fotografií návštevníkov v rôznych ročných obdobiach, vyhotovených z útrobu súčasného land artového diela – zo zrakovej pyramidy slovenského umelca Juraja Gábora. S dielom prisp. s performovaním na tvári miesta, ktoré je ďalej napodobňované ďalšími návštevníkmi, mali mnohí prvú estetickú skúsenosť na internete a až následne (alebo vďaka tomu) ho navštívili osobne. Otázkou spektakulárnosti vníma dnešná generácia umelcov ako prirodzený balast, ktorý sa snaží využiť vo svoj prospech. V roku 2013 koordinoval osobne PR kampaň k svojmu public artovému dielu na sociálnej sieti facebook iný slovenský umec – Tomáš Džadoň. Ľudia mu podľa inštrukcií posielali fotografie jeho diela (ľudovej drevenice na streche paneláku v Košiciach), ktoré videli z okien svojich domovov v iných častiach mesta. Vrstvenie takejto skúsenosti podporovalo novo-vznikajúci lokálny mýtus. Participatívny model založený na tak trochu manipulatívnom zadaní zacieliť (Viriliovská mediálna zbraň optiky⁽³⁾) a zamerať na dielo umelca, podporovalo nanajvýš emancipáciu divákového prstu na spúšti. Model kultu fotografie, zachytávajúceho seba na istom pútnom mieste, samozrejme funguje osvedčene mimo umenia, predovšetkým ako sociálny fenomén v cestovateľskej a turistickej praxi. Bizarné transfery celých kultúrnych krajín aj s jeho „prevtelením“ obyvateľmi sú dobre zdokumentované v knihe Transportovanie miest.⁽⁴⁾ Tradičná predstava o mieste, kde je geografická lokácia v harmonickom zväzku s miestnou kultúrou bola nabúraná následkami dedičstva otroctva, kolonializmu, holokaustu, globálnym turizmom a masovou komunikáciou. V neposlednom rade i v dôsledku individualizmu a slobodnej seba-identifikácii. Indiánske osady tak môžeme nájsť v Nemecku a na oplátku celé bavorské dediny v Amerike. New York v Las Vegas a na Kube. Kubánskych emigrantov vo svete.

Vo verejnej sfére existuje pomerne frekventovaný pojem mediálneho obrazu krajiny, ktorý odkazuje predovšetkým na oblasť komunikácie. Realita tohto obrazu súvisí najmä s daným medzinárodným usporiadaním ako aj úsilím aktérov tejto komunikácie o jeho vytváranie. V prípade reprezentácií aj s politickou snahou budovania imidžu či značiek (brandingu) krajiny. Výraznou súčasťou „brandovania“ krajiny je i propagovanie potenciálu jej prírodného bohatstva. Tento vizuálne pôsobivý rámec je veľmi často ideálnou kulisou, na pozadí ktorej sa komunikujú samotné posolstvá kampaní. Sú to zväčša odkazy na kultúru, históriu, vynaliezavosť atď. v špecifické reklamné skratke postavené na kvalite a jedinečnosti. Mediálne rámcovanie reality (reality framing) vo vzťahu ku krajinám ako politickým celkom majú v ére globalizácie v popise práce aj veľké mediálne agentúry, ktoré určujú tzv. „program dňa“. V liberálnych demokraciách je úloha veľkých agentúr problematická: Podkopávajú povrchné znanie rozmanitosti mediálnych zdrojov. Tieto obavy narastajú tam, kde sa vytvárajú spojenia medzi spravodajskými agentúrami a inými (politickými či obchodnými) záujmami.⁽⁵⁾

Severokórejský plenér kresby / Iránsky plenér postfotografie

Popri snáhach krajín o vytváranie vlastnej pozitívnej reputácie a globálnom masmediálnom monopole môžu mať pri rámcovaní reality rezolútne výroky najsilnejších lídrov sveta až psychologicky zničujúci efekt. Bývalý americký prezident G. W. Bush označil Irák, Irán a Severnú Kóreu za súčasť tzv. osy zla⁽⁶⁾ a determinoval tak vývoj zahraničných vzťahov s týmito problematickými režimami. Irak bol v roku 2003 zo strany USA a jeho spojencov vojensky dobytý. A ja som sa rozhodol po nejakej dobe uskutočniť krajinárske plenéry v dvoch zvyčajných destináciách osy zla: V Iráne a v Severnej Kórei. Moja noha však na spomínané pôdy nikdy nespočinula. Nieže by bola možnosť fyzicky navštíviť Irán a Severnú Kóreu a zaznamenať v nich obrazy krajiny absolútne vylúčená. V prípade týchto štátov prichádza do úvahy viacmenej kontrolovaná turistika, determinujúca pohyb a spôsob chovania sa v určených lokalitách. Omnoho viac ma zaujímalo, aby bol pohľad na krajinu zámerne vedený skrz optiku jej mediálneho obrazu. Spoločnosť google predstavuje akiste informačný monopol relevancie informácií a obrazov o zadanéj téme. Pripravil som si doma stojan, kresliace náčinie a umiestnil ich oproti zapnutému monitoru počítača. Zvolil internetový vyhľadávač google v kategórii obrázky a pokusne zadal slovo Canada. Výsledky vyhľadávania pozostávali zo štátnych symbolov, ktoré sa prelínali s prekrásnymi obrazmi kanadskej krajiny. Bol evidentne vidieť vybudovaný značkový postavený na identite divokej panenskej prírody. Toto sa po skrolovaní opakovalo aj pri ďalších odkazoch. Po zadaní hesla North Korea priniesol vyhľadávacie diaľkové odlišný efekt. Výsledné odkazy mali výsostne politický charakter, ktorý sa prejavoval najmä obrazmi severokórejského diktátora a zbrojenia najmä v súvislosti s konfliktom so Západom. Vyhľadávanie som úmyselne uskutočnil z pozície západnej perspektívy už len samotným zadaním hesla v anglickom jazyku. Ďalším zámerom bolo sa dopracovať na základe tohto zadania vo vyhľadávaní k nejakým obrazom kórejskej krajiny. Nakoniec som si ziaľ musel pomôcť špecifikáciou hesla (North Korea landscape a North Korea nature) nakoľko som pri holom názve štátu nenašiel ani jeden jediný obraz severokórejskej prírody! Domáci plenér sa konečne mohol začať. Vybrané krajiny som začal zachytávať podľa predlohy na monitore počítača. Tak vznikli „momentky“ z Diamantových hôr v Kangwon – do a iné.

V prípade Iránu sa nejednalo o typický plenér. (Nie že by ním vyššie popísaný severokórejský bol.) Práca prináša skôr komplexný pohľad na topografiu krajiny a jej re-definovanie skrz analýzu mediálneho obrazu. Mediálny obraz je vlastne spoločným východiskom pre oba „plenéry“. V dominantných médiách je Irán dlhodobo pertraktovaný ako hrozba v súvislosti s vývojom jeho jadrového programu. V rámci mediálneho boomu okolo roku 2007 sa objavovali aj konkrétne ciele v krajine, ktoré by mali byť v prípade naplnenia podmienok bombardované. Tak som teda vzlietol vďaka programu google earth nad iránsku krajinu. Uskutočnil som výskum postavený na verejne dostupných informáciách o tom, že ciele sa nachádzajú v tesnej blízkosti skvostných svetoznámych pamiatok Perzie a Islamu. Tak som napríklad spozoroval staroveké mesto Yazd zapísané v zozname svetového dedičstva UNESCO v blízkosti uránového zariadenia v Natanze. Prípadný útok by znamenal pre svetové kultúrne dedičstvo katastrofu. V súčasnosti dochádza totiž k mediálnemu zastravovaniu zo strany mocností tým, že to čo bolo (napr. počas studenej vojny) niekedy prísne utajované je dnes s preventívnym účinkom medializované. Rozparceloval som mapu krajiny na zhodný počet negatívnych a pozitívnych polí v podobe striedania satelitných snímok cieľov a pamiatok. Výsledkom je akási pluralitná, „objektivizovaná“ mapa, tlmočená cez známe dielo Carla Andreho z roku 1969 – Plain. Satelitné snímky z google maps a earth sú dnes podobne dostupným materiálom, ako boli svojho času pre Carla Andreho priemyselné komponenty, ktoré využíval napr. aj vo svojich známych horizontálnych plastikách. Redukujúce vnímanie, odosobnenie, chladný vizuál a elitárstvo americkej avantgardy sa vhodne prekryli s vlastnosťami vojenských navigačných systémov. Počtom objektívne vyvážené polarita odkazuje ku kompozíciám tenzión – do detenzívneho oblúku ako k jednému z princípov zaužívaných v mediálnom prostredí. V praxi ide o striedanie dobrých a zlých správ, tak aby ostal divák neustále v napätí.

(1) Haas, Philippe; Long, Richard: In der Sahara, nemecký dokumentárny film (1988) zachytávajúci 2 týždňový pobyt R. Longa v alžírskych púšti.

(2) Virilio, Paul: Informatická bomba, Gallée, 1999

(3) Virilio, Paul: War and Cinema: The Logistics of Perception. London: Verso, 1989

(4) Robbins, Andrea; Becher, Max: The transportation of place, (eseje Maurice Berger a Lucy R. Lippard, Aperture Foundation, New York, 2006

(5) O. B. Barrett, Zpravodajské agentúry jako agenti globalizace, Revue pro média č. 4: Média a globalizace, 2002

(6) Svoj pamätný prejav predniesol G. W. Bush 29.1. 2002, kde prvýkrát zaznel termín osy zla. Neskôr k štátom s týmto označením pribudli Lýbia, Kuba či Sýria. Do rozšírenia C. Riceovej spadali štáty tyranie ako Bielorusko, Barmá, Zimbabwe.

Radovan Čerevka

Home Plein Air – Media Image within the Image of Landscape

I saw Richard Long in his video titled „In the Sahara“(1) draw lines by pouring precious water down in horizontal streams. Subsequently, he gave them the names of the world's greatest rivers. This ritual act (much like many landscape events) was primarily conceived for video recording. I thought that at that moment the video presentation was more important than the ritual experience of this impressive performance... or, at least the same important. The effect of the video and photography in this case turned out to be misleading or problematic especially in the context of sharing perception of the art work in the landscape. Therefore, physical dimension of art as a representation of experience was ensured by the transfer of parts of nature or the entire landscapes to a museum or gallery environment. This alienation of artwork (in our case, landscape) was observed by Quatremér de Quincy in his criticism of museum in 1815: „Deprived of its original function, taken away from the place of its origin, it has alienated from the conditions which determined its meaning.“ After their reinstallation and redefinition in new conditions, they were co-modified after making them available to the art market. Landscape has once again become an economic resource rather than escape from civilization. Smithson's non-sites deliberately criticize this fluctuation as a reaction to staging exhibitions in museums of nature, which violate their aesthetic purity. Non-sites introduce the concept of aesthetic box that fits nature in new institutional frames. On the other hand, Land art (Earth art) of the spectacular format of spiral mall has grown into an impressive theatre of great gestures in the countryside. In our conditions, this trend is seconded by landmarks of Catholicism in the form of giant sculptures following the pattern of Christ of Rio de Janeiro. Spirituality of A. Goldsworthy's eco-installation art devalued them into derivatives of aesthetic emancipation of nature-oriented alternative communities. It's just enough to enter the author's name in Google. During one of my debates at the Academy of Visual Arts in Bratislava, I learned from one of my colleagues that land art, as we knew it in its major waves in the 1960s and 1970s, had been exhausted for good. Art theorist R. Krauss performed one of the first shifts in the perception of the coherence of a site-specific work towards the expanded field theory. One of the latest shifts was made in the context of massive interactive social media expansion. At the beginning of the communication boom era, Paul Virilio described the „end of geography“ instead of „the end of history.“ It indicates the unprecedented interactivity between the poles of the world, from one reality to the other on virtual basis as a meta-geophysical reality. It influences economic processes among nations and decomposes the cultural patterns of the physical dimension of the world.(2) Perception of art work in the countryside today can be identified with the mental process when it is compared or when it mingles with its media image. Philosopher Palo Fabus claims that it is not two different forms of perception (virtual and physical), of which there is a persisting traditional assumption that we constantly switch between them, as they have long since merged. It is also proved by visitors' photographs posted in different seasons, made from the heart of the contemporary land art work – from the visual pyramid of the Slovak artist Juraj Gábor. For many people, the first aesthetic experience with the work, respectively, with its performance right on the spot, which was further imitated by other visitors, was the experience from the Internet and only after that (or, thanks to it) they visited it personally. The present generation of artists perceive the question of the spectacular as natural ballast that can be used to their benefit. In 2013, another Slovak artist Tomáš Džadoň personally coordinated a PR campaign for his public art work on Facebook. Following his instructions, people were sending him pictures of his work (a traditional wooden house installed on the roof of a block of flats in Košice), which they saw from the windows of their homes in other parts of the city. Layering of such an experience fuelled the emerging local myth. A participatory model based on a somewhat manipulative task to target (Virilian media weapon of optics(3)) and focus on the work of the artist encouraged emancipation of spectator's finger on the shutter release button at the most. Obviously, the model of photograph cult capturing the author himself in a certain place of pilgrimage works well beyond art as a social phenomenon particularly in travelling and tourism. Bizarre transfers of entire cultural landscapes with their „incarnated“ inhabitants are well documented in the book titled Transporting places.(4) Traditional assumption of a place, where geographical location is in harmony with the local culture has been affected by slavery, colonialism, Holocaust, global tourism, and mass communication, and last but not least, also by individualism and free self-identification. Therefore, we can find Indian settlements in Germany and vice versa, the entire Bavarian villages in America, New York, Las Vegas, and Cuba, as well as Cuban emigrants in the world.

In the public sphere, there is a relatively frequent concept of media image of the landscape referring primarily to the field of communication. The reality of this image is mainly related to a particular international organization as well as to effort of the parties involved in this communication to create it. In the case of representations, it is also related to political initiative to build some image or branding of a country. Promotion of country's potential, and its natural wealth also represents a significant part of country „branding“. Very frequently, this visually impressive frame is the ideal backdrop, in the background of which campaign message is communicated. They mostly refer to culture, history, inventions, etc. in form of a specific advertising shortcut built on quality and uniqueness. In the globalization era, media reality framing of countries as political units also represents a part of job description of large media agencies that determine the so – „Program of the day“. In liberal democracies, the role of large agencies is questionable: They undermine the superficial illusion of media resources diversity. These concerns grow in the case of links between news agencies and other (political or business) interests.(5)



North Korean Drawing Plein Air Event/ Iranian Post-Photography Plein Air Event

In addition to the efforts of countries to create their own positive reputation and the existence of global mass media monopoly, resolute proclamations of the world's strongest leaders can have psychologically devastating effect. The former US President George W. Bush called Iraq, Iran and North Korea as part of the so-called 'axis of evil'(6) and thus he determined the development of foreign relations with these problematic regimes. The USA and its allies militarily defeated Iraq in 2003. After some time, I decided to organize the Plein Air events in two remaining destinations of the axis of evil: Iran and North Korea. However, my foot never stepped onto the territories of the above-mentioned countries. It is not because of impossibility of visiting Iran and North Korea physically and recording landscape images on the spot. As regards to these countries, more-or-less controlled tourism is possible with the restricted movement and behaviour in the specified locations. I was more interested in seeing the landscape which is deliberately guided through the optics of its media image. Google Company represents an undisputed information monopoly as for relevance of information and images related to a particular topic. In my studio, I prepared a stand, drawing utensils, and placed them in front of my computer monitor turned on. I selected the Google web search engine and I experimentally entered the keyword Canada in the images category. The search results included state symbols that blended with beautiful images of the Canadian landscape. The elaborated brand based on the identity of wild virgin nature was evident there. The same thing repeated after my scrolling down to other links. When I entered the keyword North Korea, the search resulted in a completely different effect. The resulting links were of a highly political nature, which was particularly manifested in the images of the North Korean dictator and arms race, especially in connection with the conflict with the West. I intentionally searched in the Western perspective manner by simply entering the keyword in English. Another goal of my search was to get some images of Korean countryside. I regret to say that I was eventually made to specify the keywords, such as "North Korean landscape" and "North Korean nature" since I could not find a single image of the North Korean nature under the name of the state itself! The Home Plein Air event could finally start. I began to capture the selected landscapes according to the computer template. That's how „snapshots“ of the Diamond Mountains in Kangwon-do and others were made. As regards to Iran, it was not a typical Plein Air event (neither was the above-mentioned North Korean one.) My work brings rather a complex perspective of the country's topography and its re-definition through media image analysis. Media image is actually a common starting point for both „Plein Air events.“ Iran has been spoken about as a threat in the dominant media for a long time especially in connection with the development of its nuclear program. As a part of the media boom around 2007, there were also specific targets in the country which were to be bombed in the event of non-compliance with the terms of the treaty. So I took off with Google Earth and flew over the Iranian landscape. I conducted research based on publicly available information that these targets are situated in the close proximity to the magnificent world-famous sites of Persia and Islam. For example, I have seen the ancient city of Yazd, the UNESCO World Heritage Site near the uranium facility in Natanz. Any attack would mean a disaster for the world's cultural heritage. Currently, the superpowers intimidate media claiming that what was (e.g. during the Cold War) considered to be strictly classified is promoted in media today with a preventive effect. I parcelled the map of the landscape out to get the same number of negative and positive fields in the form of alternating satellite images of targets and monuments. The result was a plurality „objectivized“ map interpreted through Carl Andre's famous work Plain in 1969. Google Maps and Google Earth satellite images are nowadays similarly available materials as industrial components for Carl Andre, which he even used in his well-known horizontal sculptures. Reducing perception, depersonalization, cold visual, and elitism of the American avant-garde fittingly overlapped with the characteristic visual of military navigation systems. The number of objectively balanced polarities refers to the arc of tension as one of the composition principles used in the world of media. In practice, it's about alternation of the positive and negative news to maintain viewers in a constant tension.

(1) Haas, Philippe; Long, Richard: In der Sahara, German documentary film (1988) capturing a two-week creative residency of R. Long in Algerian desert.

(2) Virilio, Paul: Information bomb, Gallée, 1999

(3) Virilio, Paul: War and Cinema: The Logistics of Perception. London: Verso, 1989

(4) Robbins, Andrea; Becher, Max: The transportation of place, (essays by Maurice Berger and Lucy R. Lippard, Aperture Foundation, New York, 2006

(5) O. B. Barrett, News agencies as agents of globalization, Revue pro média č. 4: Média a globalizace, 2002

(6) G. W. Bush gave his commemorative speech on 29. 1. 2002, in which the phrase axes of evil was used for the first time. Later, Libya, Cuba or Syria were added to the countries labeled in this way. The extended range of countries used by C. Rice included the states of tyranny, such as Belarus, Burma, and Zimbabwe.

Daniela Čarná

Z MESTA VON. Podoby slovenského land artu

„Dotkni sa prstom kvapky rosy a spoj sa čistotou so zázrakom. ... Napísať projekt pre milióny ľudí, aby sa dotkli rosy a žili v súzvuku so zákonom prírody.“

Michal Kern

Niečo v krajine, čo nie je krajinou

Vzťah človeka k prírode nadobúdala v minulosti rozličné podoby – od uctievania a podriadenia sa jej zákonom, cez uvedomovanie si vzájomnej závislosti a potreby rovnováhy, až po nadradenosť človeka a jeho necitlivé zásahy. Späťotie umenia a prírody v zmysle jej napodobňovania a reflexie je jedným z dominantných problémov v histórii umenia až po nástup avantgárd na začiatku 20. storočia, spojený s odklonom od prírody, spochybnením a zavrnutím imitatívnej funkcie umenia. Ako jedni z prvých vymenili uzavreté prostredie ateliéru za tvorbu v plenéri umelci anglickej krajinomalby a Barbizonskej školy v prvej polovici 19. storočia. Na nich nadviazali impresionisti, ktorí namiesto snahy o popisné uchopenie prírody, čoraz častejšie nahrádzané fotografiou, zachytávali jej prchavú, meniacu sa atmosféru. Predstavitelia land artu však v 60. rokoch 20. storočia prichádzajú s radikálne odlišným prístupom. Od napodobňovania prírody prechádzajú k tvorbe prírody, priamemu dialogu s ňou.

Land art (umenie v krajine) vznikol v nadväznosti na minimalizmus, paralelne s konceptuálnym umením, ako nový spôsob uvažovania o umení, ktorý rezignoval na vytváranie tradičného artefaktu prezentovaného v galériách. Zastrešuje širokú škálu stratégií umelcov opúšťajúcich svoje ateliéry a vstupujúcich do prírody, aby v nej zanechali stopu svojej prítomnosti, a to prácou so zemou a jej prenosom, rôznorodými činnosťami v krajine, reflektovaním jej procesov a javov či využitím prírodných materiálov. Umenie v krajine sa formovalo v USA ako reakcia na umelosť a obmedzenosť galerijných priestorov a umeleckého trhu.

(1) Umelci však neopúšťali iba galerijné, ale aj mestské prostredie. Odchádzali do vzdialených a ťažko dostupných neobývaných oblastí, púští alebo zdevastovaných krajín, kde nachádzali nové možnosti tvorby a priestor pre realizáciu svojich projektov. Reakcia na krajinu v umení bola paralelná so vznikom ekologických hnutí, v snahe nájsť alternatívu k zautomatizovanému svetu mestskej civilizácie.

Rosalind Krauss hovorí o zemných dielach (earth works), ktoré spolu s dielami minimalizmu už nesplňali modernistickú požiadavku čistoty a oddelenosti médií, ako o „niečom v krajine, čo nie je krajinou.“ (2) Na ich definovanie používa pojem poznačené miesta (marked sites), ktoré „môžu účinkovať aj cez používanie dočasných značiek, ... alebo cez fotografiu.“ (3) Procesualnosť a pominuteľnosť land artových diel vedie k ich prirodzenému pretváraniu prírodnými procesmi, k postupnej asimilácii alebo zániku. Aj z dôvodu ich nedostupnosti a vzdialenosti od civilizácie sa dostáva do popredia význam fotografického záznamu. Fotografia sa stáva dokumentom, médiom ich zachovania a sprostredkovania divákovi. Fotografie, filmy, mapy, náčrty či denníky, ktoré boli pre niektorých umelcov jediným výstupom z činnosti v krajine, ako aj práca s prírodným materiálom, vrátili diela land artu do galérií, aj keď nemohli plne sprostredkovať zážitok zo samotného diela. Napriek tomu, že niektorí umelci sa k fotografii stavali s odstupom, fotografie zemných diel sú jednou z legitímnych foriem konceptuálnej fotografie. (4)

Podoby a špecifiká slovenského land artu

Presadzovanie nových tendencií v súvislostiach domáceho vývoja prebiehalo od polovice 60. rokov 20. storočia paralelne s ich prejavmi v ostatných európskych krajinách. Obdobie po nástupe normalizácie na začiatku 70. rokov však bolo spravidlane zákazom verejnej prezentácie tvorby umelcov, ktorí sa nepodriadiť diktátu socialistického realizmu a obmedzením tvorivej slobody. Jej zachovanie, podporované množstvom spoločných stretnutí a aktivít paralelne sa rozvíjajúcej neoficiálnej scény, sa pre mnohých výtvarníkov stalo existenciálnou nevyhnutnosťou.

V domácom kontexte mapuje téma umenia v krajine špecifickú oblasť neoficiálnej výtvarnej scény konca 60. až 80. rokov 20. storočia. (5) Napriek tomu, že sa nestala samostatnou tendenciou, rôznorodé podoby reakcie na prírodnú či mestskú krajinu existovali v tvorbe mnohých výtvarníkov, ako súčasť konceptuálno-akčných aktivít. Táto reakcia bola viac-menej paralelná so vznikom land artu v USA a Veľkej Británii, no v našom prostredí má svoje špecifiká. Bola skôr ohlasom na ekologické a etické otázky spojené so životným prostredím, ktoré sa stávali predmetom diskusií neoficiálnych stretnutí a reflexií umelcov a vedcov. Umenie v prírode malo charakter skupinových a individuálnych prejavov. Od akcií, osláv a rituálov realizovaných v prírode (Alex Mlynárčik, Jana Želibská, neskôr Artprospekt P.O.P.), (6) individuálnych udalostí pozorovania prírody, procesov a javov (Peter Bartoš) cez introvertnú komunikáciu a intímny vzťah s prírodným (Michal Kern, Dezider Tóth, Daniel Fischer) po reflektovanie ekologických problémov (Rudolf Sikora, Juraj Bartusz, Juraj Meliš). Pre niektorých umelcov bola príroda permanentným centrom záujmu, iní sa s ňou konfrontovali skôr občasne, využívajúc jej špecifický jazyk a priestor na zanechanie hravo-poetických, ozvlášťňujúcich či ironizujúcich odkazov (Július Koller, Ľubomír Ďurček, Otis Laubert, Vladimír Kordoš, Matej Krén, Marián Mudroch a ďalší). Mnohí autori, žijúci väčšinou

v Bratislave, vnímali prírodné prostredie ako miesto sebareflexie, kam unikali z odcudzeného prostredia mesta. Vstup do prírody nebol definovaný ako polemika a dobrovoľné odmietnutie galerijného priestoru, ktorý bol vyhradený pre oficiálne umenie socialistického realizmu podporované štátom. Ten po novembrovom zjazde ZSVU v roku 1972 s nástupom normalizácie odmietol všetky ostatné umelecké prejavy ako formalistické a režimu nevyhovujúce. (7) To viedlo k stiahnutiu sa autorov do súkromnej sféry okruhu priateľov a výtvarníkov, ktorí napriek vonkajším obmedzeniam prezentovali svoju tvorbu v neoficiálnych priestoroch, ateliéroch a bytoch, (8) na diskusných stretnutiach či v obvodných kultúrnych strediskách. (9) Jednou z foriem komunikácie boli kolektívne projekty a výmenné albumy, ktoré vznikali pri rôznych príležitostiach (napr. Symposion I, 1974; Symposion II, 1975; Symposion III. In memoriam Miloš Laky, 1976; československý Album '76 iniciovaný Ivom Janouškom, prezentovaný na Bienále disidentov v Benátkach v roku 1977; Pocta Kassákoví iniciovaná Jurajom Melišom v roku 1987), obsahujúce kolekcie diel zapojených autorov. Album Symposion II so súborom diel sedemnástich výtvarníkov, bol na podnet Jozefa Jankoviča ako reakcia na vonkajšie kultúrno-politické tlaky príznačne dobe „zmrazený“. Uzavretý v mosadznej schránke bol 1. januára 1975 zakopaný do zeme na neznámom mieste v lese pri Bratislave. Prírodné prostredie, ktoré stálo mimo štátneho dohľadu, sa mohlo stať prirodzeným priestorom na „utajenú“ prezentáciu, (10) ale aktivity, často vystupujúce z bežného rámca činnosti v prírode, sa tu kotali zväčša potichu a za účasti úzkého okruhu umelcov či prizvaných participantov, prípadne osamote.

Presun umeleckých aktivít do prírody bol paralelný so vznikom ekologických hnutí vo svete (v roku 1968 vzniká Rímsky klub, v roku 1969 Greenpeace, rok 1970 vyhlasuje Rada Európy za Rok ochrany prírody). Bol teda nielen únikom z civilizácie a akýmsi rousseauovským „hľadaním strateného raja“, ale aj istou „formou protestu, signalizujúceho nebezpečenstvo, ktoré táto civilizácia prináša“. (11) V domácych podmienkach je obrat k prírode možné vnímať aj ako nepriamu formu reakcie na politickú situáciu, (12) jej snahu o bagatelizovanie a prehliadanie závažných problémov životného prostredia, aj ako únik pred dusivou atmosférou neslobody, ktorá v prírode strácala svoju determinujúcu moc. Ekológia a záujem o životné prostredie v lokálnom i globálnom meradle, ako jedna z dominantných tém bratislavských neoficiálnych stretnutí (spolu so záujmom o vedu, techniku či futurologiu), výrazne rezonoval v podobe konceptov, projektov a akcií. Priamy fyzický vstup umelcov do prírody mal mnoho podôb. Od úniku z civilizácie a prostredia pre realizovanie akcií a rituálov cez konfrontáciu prostredníctvom prírody cudzích prvkov a dialóg s ňou až po prijatie prírody ako trvalého média tvorby a hľadanie možností splynutia s jej kolobehom, v duchu vizuálnej poézie. I keď tieto polohy paralelne existovali a prelínali sa i v tvorbe tých istých výtvarníkov, je možné ich s istou mierou zjednodušenia vnímať ako charakteristiku vstupu do prírody v slovenskom umení. Príbuzný okruh problémov, ktorými sa umelci zaoberali, bol podmienený dobou, v ktorej diela vznikali, a do istej miery bol aj výsledkom klímy. Napriek tomu, že pri niektorých realizáciách sa ich „nedokumentácia“ stala súčasťou autorského zámeru, do popredia prirodzene vystupuje fotografia. Tá je často jedinou formou sprostredkovania akcie nezúčastneným divákom. Jej funkcia sa čiastočne mení pri akciách v 70. rokoch, ktoré sa stále viac dostávajú do privátnej sféry umelcov. Ich dokumentácia sa pre diváka stáva niekedy dôležitejšia ako účasť na samotnej akcii, ktorá bola podstatnou zložkou kolektívnych akcií z prelomu 60. a 70. rokov. (13) Význam fotografie ako osobitej dokumentácie s vlastnou estetickou hodnotou, ktorá postupne nahrádza pôvodne popieraný umelecký artefakt, súvisí s vedomým využitím tohto média, prostredníctvom ktorého dielo získava svoju konečnú podobu (i keď konceptuálny výtvarník nie je vždy aj v roli fotografa).

Vstup domácych výtvarníkov do prírody bol výrazne antropocentrický, s akcentom na fyzický vstup do prírody. Umelci nevyhľadávali vzdialené krajiny, ale obracali sa k dôverne známemu prostrediu (záhrada, les, lúka, jazero, hory, zvyšky prírody v meste či prímestskou civilizáciou poznačenej krajine). Ich realizácie mali skôr charakter minimálnych zásahov a dotvoreni prírodného prostredia, zanechania viac či menej viditeľnej a dočasnej stopy svojej prítomnosti v krajine. Ale najmä – a to je pri vstupe do prírody často to najpodstatnejšie, osobného autentického zážitku, ktorý fotografia nikdy nedokáže plne sprostredkovať. Môžeme ich vnímať aj ako možný návod či pozvanie k definovaniu vlastného postoja a dialógu s prostredím, ktorým sme obklopení.



Michal Kern, Prvý dotyk, prvá stopa, 1983, Zbierka Galérie P. M. Bohúňa Liptovský Mikuláš



- (1) Termín „earth art“ označuje diela vznikajúce prevažne v USA prácou so zemou a jej prenosom. Prvá výstavu Earthworks inicioval Robert Smithson v Dwan Gallery v New Yorku v roku 1968. Pomenovaná bola podľa sci-fi novely Briana W. Aldissa o vízii budúcnosti, kedy sa každý kúsok zeme stane vzácnou komoditou. Kastner, J. – Wallis, B. (ed.): Land and Environmental Art. Phaidon, Londýn 1998, s. 23
- (2) Srp, K. (ed.): Minimal & Earth & Concept Art. Jazzová sekce, č. 11, 1982, s. 31
- (3) Krauss, R.: Sculpture in Expanded Field (Socha v expandovanom poli), October, jar 1979, s. 33 – 40. In: DART, č. 2, 2004, s. 6.
- (4) Podľa Smithsona, „fotografia kradne z diela ducha“. In: Grygar, Š.: Konceptuální umění a fotografie. Praha 2004, s. 72
- (5) Tematika umenia v krajine bola reflektovaná ako súčasť výstavných projektov Naturally, Ernst Múzeum Budapešť, 1994 (kurátorka slovenskej prezentácie M. Orišková); Výlomok, GMB, 1999 (kurátor R. Matuščík); Umenie akcie, SNG, 2001 (kurátorka Z. Rusinová); Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985, SNG, 2003 (kurátor A. Hrabušický); Z mesta von, GMB 2007, repríza v Národnom centre súčasného umenia v Moskve, 2009 (kurátorka D. Čarná). Názov výstavy, ako aj názov textu sú citáciou akcie Rudolfa Sikoru z r. 1970.
- (6) Festival snehu, 1970, iniciovaný A. Mlynárčikom; Pax et Gaudium, 1970, iniciovaný M. Adamčíkom; Terény, 1982 – 1985, iniciované P. Meluzinom, R. Matuščíkom, J. Kollerom. Na krajinu a prostredie mestských parkov reagovala výstava Polymúzický priestor I, 1970, organizovaná L. Károm v Piešťanoch; sympóziá v krajine i niektoré príspevky Archeologických pamiatok a súčasnosti, organizovaných L. Snopkom a V. Ferusom (1982 – 1988). V roku 1980 plánoval Ján Budaj zorganizovať kolektívne podujatie Tri slnečné dni v Medickej záhrade v Bratislave, ktoré sa však kvôli zásahu zhora, zabaveniu a zničeniu bulletinov ZSD, nemohlo uskutočniť. Ekologickú problematiku v 80. rokoch mapoval zborník neoficiálneho ochranárskeho hnutia s názvom Bratislava nahlas (1987).
- (7) Z. Jančí varuje pred nebezpečenstvom nových smerov modernizmu, „konceptualizmus, minimal art, land art, predstavitelia ktorých zavrhli už aj pojem umenia“. Jančí, Z.: K problematike realistického a abstraktného umenia. In: Výtvarný život 29, 1984, č. 2, s. 17 – 19
- (8) Napr. I. otvorený ateliér v dome R. Sikoru (1970), Depozit. Dezidera Tótha na Moskovskej ul. (1976 – 1977), Filálka Guggenheimovho múzea Otisa Lauberta, Galéria v paneláku Ľuba Stacha (1983 – 1989), v byte Ivana Hoffmana. Posuny (Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu) organizované D. Tóthom v rokoch 1979 – 1986.
- (9) V Bratislave (DK Trnávka, ObKaS, Vajnorská ul.), v Čechách a na Morave (Brno, Olomouc, Opava, Ostrava, Orlová, Sovinec, Kostelec n. Č. Lesy), vo vestibuloch inštitúcií (od roku 1978 v ÚAK SAV, Bratislava, Lekárska fakulta UK). Príležitostne sa ich tvorbu podarilo prezentovať na domácich kolektívnych výstavách (banskobystrické Bienále grafiky, Bienále kresby v PGU v Žiline) či zahraničných prehliadkach grafickej tvorby (Bienále v Krakove, Ľubľane, Baden-Badene).
- (10) Rusinová, Z.: Neoficiálne a alternatívne umenie. In: Hrabušický, A. (ed.): Slovenské vizuálne umenie. Bratislava 2002, s. 29
- (11) Šmejkal, F.: návraty k prírodě. Výtvarná kultura, č. 3, 1990, s. 16
- (12) Orišková, M.: Dvojhlásné dejiny umenia. Bratislava 2002, s. 133
- (13) Matuščík, R. In: Vaškovičová, H.: Skepsa kontra optimizmus. Beseda. Výtvarný život, č. 7, 1990, s. 8

Daniela Čarná

OUT OF THE CITY. The Faces of Slovak Land Art

“Touch a drop of dew with your finger and unite with miracle in purity. ... It’s about writing a project for millions of people so they can touch the dew and live in harmony with the law of nature.”

Michal Kern

Something in the landscape, which is not the landscape

The relationship of human being to nature has taken different forms in the past – ranging from its worshipping and subordination to its law, awareness of interdependence and the need for balance, to the superiority of man and his insensitive intervention. The close connection between art and nature in terms of its imitation and reflection is one of the dominant problems in the history of art and the emergence of avant-garde in the early 20th century, coupled with a departure from nature, the questioning and the rejection of imitative function of art. English landscape painters and the Barbizon School artists in the first half of the 19th century were one of the first people to exchange the closed environment of the studio for the Plein Air Painting. They were followed by the impressionists who, instead of dealing with nature descriptively, which being increasingly replaced by photography, captured a fugitive, ever-changing atmosphere. However, in the 1960s, land art representatives came up with a radically different approach. They transfer from imitation of nature to creation by using nature and the direct dialogue with it.

Land art was created as a follow up to minimalism, parallel to conceptual art, as a new way of thinking about art, which renounced the creation of traditional artefacts presented in galleries. It covers a wide range of strategies of artists leaving their studios and entering landscapes in order to leave traces of their presence through work with earth moving, diverse activities in the countryside, reflection of its processes and phenomena, or the use of natural materials. Art in the countryside was formed in the US in response to artificiality and limitations of gallery space and the art market.

(1) However, not only did artists leave galleries but also urban environment. They used to leave for remote and hard-to-reach uninhabited areas, deserts or devastated countries, where they found new creative possibilities and space for implementation of their projects. This reaction to landscape in art was parallel to the emerging environmental movements as an attempt to find some alternative to the automated world of urban civilization.

Rosalind Krauss talks about earth works, which, along with the minimalists’ works no longer meet the modernist demand for media purity and media separation as „something in the landscape that is not a landscape“ (2). For their definition, she uses the term “marked sites” that “can also work through the use of temporary tags, ... or through photography.” (3) The processual manner and transience of land art works leads to their natural transformation by natural processes, gradual assimilation or disappearance. Also, due to their inaccessibility and distance from civilization, the importance of the photographic record comes to the fore. Photography becomes a document, a medium for their preservation and presentation to viewers. Photograph, films, maps, sketches, or journals being the only outputs for some artists in the landscape, as well as work with natural material, returned the land art works to galleries even though they were unable to fully mediate the experience of the work itself. Despite the fact that some artists have distanced themselves from photographs, the earthwork photos are one of the legitimate forms of conceptual photography. (4)

Forms and specifics of Slovak land art

The promotion of new trends in domestic developments has been taking place since the mid-1960s in parallel with their manifestations in other European countries. However, the period after the onset of normalization in the early 1970s was accompanied by a ban on public presentation of works of artists who did not conform to the dictate of Socialist Realism and the restriction on creative freedom. Its preservation supported by a number of joint meetings and activities of a parallel unofficial scene has become an existential necessity for many artists.

In the domestic context, the theme of art in the landscape represents the specific area of the unofficial art scene between the late 1960s and the 1980s. (5) Despite the fact that it did not become a separate tendency, various forms of reaction to the natural or urban landscape existed in the works of many artists as part of conceptual-action activities. This reaction was more or less parallel to the emerging land art in the US and Great Britain, but it had its own specifics in our environment. The subject of unofficial meetings and reflections of artists and scientists was rather a response to environmental and the related ethical issues. Land art had the character of group and individual presentations, such as social events, celebrations and rituals in nature (Alex Mlynárčík, Jana Želibská, later Artprospekt POP), (6) individual nature observation events, processes and phenomena (Peter Bartoš), introverted communication and intimate relationship with nature (Michal Kern, Dezider Tóth, Daniel Fischer), as well as reflection on ecological problems (Rudolf Sikora, Juraj Bartusz, Juraj Meliš). For some artists, nature was a permanent centre of interest, others confronted with it occasionally by using nature’s specific language and its space to leave a playfully poetic, peculiarizing or ironizing references (Július Koller,

Ľubomír Ďuržek, Otis Laubert, Vladimír Kordoš, Matej Krén, Marián Mudroch et al.). Many authors, mostly living in Bratislava, perceived the natural environment as a place of self-reflection where they escaped from the impersonal, estranged environment of the city. Entering landscapes was not defined as a controversy and voluntary rejection of gallery space reserved for the official art of Socialist Realism, which was promoted by the state. After the November congress of ZSVU (Slovak Union of Visual Artists) in 1972 with the onset of normalization, it rejected all other artistic expression as formalistic and not complying with the regime. (7) This made artists seclude themselves in their private circle of friends and artists who despite the external constraints, presented their work in informal spaces, studios and flats, (8) in discussion meetings or at local cultural centres. (9) Collective projects and exchange albums that were created on various occasions and contained the collections of works by involved artists (e.g. Symposium I, 1974; Symposium II, 1975; Symposium III. In Memoriam by Miloš Laky, 1976; Czechoslovak Album, 76 initiated by Ivo Janoušek, presented at the Biennale of Dissident, Venice, 1977; Tribute to Kassák initiated by Juraj Meliš in 1987) represented one of the forms of communication. The Symposium II album with a set of works by seventeen artists was inspired by Joseph Jankovič as a reaction to external cultural and political pressures symptomatic of that „frozen“ time. Closed in a brass capsule and buried in the ground at an unknown place in the woods near Bratislava on January 1, 1975. Thus the natural environment that was outside the state supervision could become a natural area for a „covert“ presentation, (10) but the actions beyond the ordinary activities typically done in nature were mostly carried out in silence with the participation of a close circle of artists or invited participants, alternatively, in solitude.

The transfer of artistic activities to nature was parallel to the emerging environmental movements in the world (in 1968, the Club of Rome was founded, in 1969, Greenpeace, the Council of Europe proclaims the Year of Nature Conservation in 1970). It was not only about escapism from civilization and a kind of Rousseau „search for Paradise Lost“ but also a „form of protest signalling the danger this civilization brings“. (11) In domestic conditions, the return to nature can be understood as an indirect form of reaction to the political situation, (12) its attempt to downplay and overlook serious environmental problems, as well as escape from disheartening atmosphere of oppression which loses its determinative power in nature. Ecology and environmental interest on a local and global scale, as one of the dominant themes of Bratislava unofficial meetings (as well as interest in science, technology and futurology), remarkably resonated in the form of concepts, projects, and events. Artists' direct physical entering nature has many forms. Starting from the escape from civilization and urban environment in order to organize events and perform rituals, through confrontation by using elements which are not inherent in nature and the dialogue with it, ending with the adoption of nature as a permanent creative medium and the search for possibilities of merging with its cycles in the spirit of visual poetry. Although these positions have existed in parallel and merged into the works of the some artists, to a certain degree of simplification, they can be perceived as a characteristic feature of entering natural environment in the Slovak art. The common range of problems the artists dealt with was conditioned by the time in which their works were created and, to a certain extent, the result of the atmosphere. Despite the fact that in some realizations their „un-documentation“ became a part of artist's intention, photography naturally comes into the view. It is often the only form of mediation of the action to non-participating audience. In the 1970s, its function is partially altered in the events that are increasingly falling into the private sphere of artists. Their documentation is sometimes more important to the viewer than participation in the event itself, which was an essential component of the events between 60s and 70s. (13) The importance of photograph as a personal documentary material of its own aesthetic value, which is gradually replacing the originally denied artistic artefact, is related to the deliberate use of this medium through which the work acquires its final form (although a conceptual artist is not always in the role of a photographer).

Entering of domestic artists the natural environment was markedly anthropocentric with the emphasis on entering nature physically. These artists did not look for remote landscape. However, they turned to a familiar environment (garden, forest, meadow, lake, mountains, the remnants of nature in the city or in the countryside affected by suburban civilization). Their realizations were characterized by minimal interventions and putting the finishing touches to the natural environment, leaving more or less visible and temporary traces of their presence in the landscape. But most of all the thing which is usually the most authentic one when it comes to entering nature – personal authentic experience which photography can never be able to mediate completely. We can also see them as a possible guide or prompting to definition of our own attitude and dialogue with the environment we are surrounded with.

(1) The term „earth art“ refers to works originating mainly in the US by working with earth and its transfer. The first exhibition titled Earthworks was initiated by Robert Smithson, Dwan Gallery, New York, 1968. The title was borrowed from a science fiction novel by Brian W. Aldiss on the vision of the future where every piece of earth becomes a priceless commodity. Kastner, J. – Wallis, B. (ed.): Land and Environmental Art. Phaidon, London 1998, p. 23.

(2) Srp, K. (ed.): Minimal & Earth & Concept Art. Jazz section, no. 11, 1982, p. 31

(3) Krauss, R.: Sculpture in Expanded Field, October, Spring 1979, p. 33-40. In: DART, no. 2, 2004, p. 6

(4) According to Smithson, „Photography steals away the spirit from the work“. In: Grygar, Š.: Conceptual Art and Photography, Prague 2004, p. 72

(5) The theme of art in the landscape was reflected as a part of the exhibition projects titled Naturally, Ernst Museum Budapest, 1994 (the Slovak presentation was curated by M. Orišková); Výlomok (Broken out Fragment), GMB, 1999 (curator R. Matuščík); The Art of Action, SNG, 2001 (curator Z. Rusinová); Slovak Visual Arts 1970 – 1985, SNG, 2003 (curator A. Hrabušický); Out of the City GMB 2007, Re-run at the National Centre of Contemporary Art in Moscow, 2009 (curator D. Čarná). The title of the exhibition as well as the title of the text is the quote from Rudolf Sikora's action, 1970.

(6) Festival of Snow, 1970 initiated by A. Mlynárčík; Pax et Gaudium, 1970, initiated by M. Adamčík; Terrains, 1982-1985, initiated by P. Meluzin, R. Matuščík, J. Koller. The exhibition titled Polymusický prostor (Polymusic space) I, 1970, organized by L. Káro in Piešťany reflected the landscape and the environment of city parks; Symposia in the countryside and some contributions of Archeological monuments and the present time, organized by L. Snopko and V. Ferus (1982 – 1988). In 1980, Ján Budaj planned to organize a collective event titled Three sunny days in the Medická Garden, Bratislava, which could not take place because of intervention by authorities, confiscation and destruction of the SSD bulletins. The ecological issue in the 1980s was dealt with in the compilation by an unofficial protest movement called Bratislava Aloud (1987).

(7) Z. Jančí warns of the dangers of the new trend in Modernism, „Conceptualism, Minimal Art, Land Art, the leaders who have already rejected the notion of art“. Jančí, Z.: On Problematics of Realistic and Abstract Art. In: Výtvarný život (Art Life) 29, 1984, no. 2, p. 17-19

(8) e.g. 1st studio opened in the house of R. Sikora (1970), The Deposit of Dezider Tóth at Moskovská st. (1976 – 1977), The Branch of Guggenheim Museum of Otis Laubert, Gallery in the Block of Flats by Ľubo Stach (1983-1989), in Ivan Hoffman's apartment. Posuny (Shifts) (Bratislava Championship in the Art-fact Shift) organized by D. Tóth in 1979-1986.

(9) In Bratislava (DK Trnávka, ObKaS, Vajnorská St.), in Bohemia and Moravia (Brno, Olomouc, Opava, Ostrava, Orlová, Sovinec, Kostelec n. Czech Forestry), in the entrance halls of institutions (since 1978, in the Institute of Inorganic Chemistry, Slovak academy of Science, Bratislava; Faculty of Medicine, Comenius University). Occasionally, their work was presented at domestic collective exhibitions (Biennial of Graphics, Banská Bystrica, Biennial of Drawings at the PGU, Žilina), as well as foreign exhibitions of graphic art (Biennial in Krakow, Ljubljana, Baden-Baden).

(10) Rusinová, Z.: Unofficial and Alternative Art. In: Hrabušický, A. (ed.): Slovak Visual Art, Bratislava 2002, p. 29

(11) Šmejkal, F.: Returns to Nature. Výtvarná kultúra (Art Culture), no. 3, 1990, p. 16

(12) Orišková, M.: The Duet History of Art. Bratislava 2002, p. 133

(13) Matuščík, R. In: Vaškovičová, H.: Scepticism vs. Optimism. Beseda. Výtvarný život (Art Life), no. 7, 1990, p. 8

Palo Fabuší**Zázraky, kam sa pozrieš: Abstraktná príroda**

Východiskom tohoto príspevku je úzus hovoriť o digitálnej krajine na jednej strane a reálnej krajine na strane druhej ako o určitých protipóloch, ako o niečom čo je nezlučiteľné, či dokonca hierarchizované, totiž že reálna krajina je niečo reálnejšie než digitálny priestor a že, naopak, digitálny priestor je niečo menejcennejšie, niečo pomyselné, niečo vlastne nie úplne reálne.

Skótsky umelec Nathan Coley je autorom diela There will be no Miracles Here, ktorého motívom je právy zákrak francúzskeho kráľa v sedemnástom storočí v dedine Modseine v hornom Savojsku. Modseine bola miestom častého vyskytu zákrakov. V reakcii na tieto okolnosti nechal kráľ v tejto dedine vyvesiť oznam, ktorý hovorí, že z príkazu panovníka tu nebude žiadny zákrak. Táto historická epizóda veľmi krásne symbolizuje konflikt medzi náboženským a štátnym. A nielen to; je to aj konflikt medzi racionálnym prístupom ku svetu a tým duchovným. V geste panovníka ide o pokus presadiť právny priestor ako niečo, čo je nadradené akémukolvek vzťahu Boha k priestoru. Zároveň sa dá povedať, že je to akási hrdopty kolonizácia priestoru a to až akoby na jeho metafyzické dno. Už len tvrdiť, že sa niekde nebudú konať žiadne zákraky, je ako keby sme chceli prikazať realite, že bude takáto a nijaká iná. No neznie to absurdne, prikazovať realite, aby bola taká a taká?

Po veľmi dlhú dobu sme zvykli mať za to, že realita je niečo, čo objavujeme, čo nachádzame, čo viac či menej spoznávame, čomu viac menej rozumieme. Netruflí by sme si tvrdiť, že realita nie je niečo, čo by sme my utvárali. A už vôbec nie takýmto jednoduchým spôsobom. Skrátka, realitu sme pokladali za niečo, čo už je hotové a my to už iba používame, či už dobre alebo zle. A práve tento druh nášho vzťahu k realite je to, čo nám bráni pripustiť, že ten protiklad takzvannej reálnej krajiny a takzvaného digitálneho priestoru alebo kyberpriestoru je vlastne falošný a už nejakú dobu neudržateľný.

Ten argument, ktorý tú chceme sledovať, je vlastne dvojstranný. Na jednej strane chceme ukázať, že kyberpriestor, internet, alebo digitálne prostredie je niečo čo je vtelené do hmoty, je to niečo, čo nie je nijak esenciálne oddelené od reality. A naopak, že tá takzvaná reálna krajina nikdy nebola bez vplyvu nejakej abstrakcie.

Možno najslávnejšiu definíciu kyberpriestoru formuloval William Gibson v svojom románe Neuro-mancer; „Konsenzuálni halucinácie každý den zakoušená miliardami oprávněných operátorů všech národů (...). Grafická reprezentace dat abstrahovaných z bank všech počítačů lidského systému. Nedomyšlitelná komplexnost. Linie světla seřazené v neprostoru myslí, shluky a souhvězdí dat.“ Už tu vidieť určitý rozpor: na jednej strane sa hovorí o grafickom zobrazení a na druhej strane o nepriestore. A pritom možno intuitívne nahliadnuť, že čo je možné graficky reprezentovať, musí vykazovať nejakú priestorovosť, a zároveň to, čo vykazuje nejakú priestorovosť je vizuálne reprezentovateľné. Vezmime si však všetky tie snahy zobraziť kyberpriestor, či už vo filmoch alebo masových médiách. Mediálne obsahy venujúce sa internetu, či už v tlačí alebo televízii, ale aj na samotnom internete obvykle sprádzajú obrázky rôznych abstraktných, číselných štruktúr, ktoré nikto z nás nikdy nevidel na vlastné oči. My takto internet proste nezažívame. Kolkokrát sú to rôzne zhluky jednotiek a núl, a keď sa tento motív ohrá, tak sa začnú používať obrázky nejakých ľudí sediacych pred počítačmi, ako klikajú, ďalej sú to nejaké kurzory, zábery na monitor a tak ďalej. Snaha zobraziť kyberpriestor skrátka trvalo a nevyhnutne zlyháva. Ostatne, napríklad prvé internetové obchody v deväťdesiatych rokoch veľmi rýchlo zistili, že snaha reprodukovat nejakým vizuálnym zobrazením predajňu na obrazovke nedáva vôbec zmysel. Načo by nám na webe boli nejaké virtuálne zástupy regálov, keď to jediné, na čom mi pri transakcii s obchodníkom záleží, je zoznam produktov, ktoré ponúka – teda niečo naprosto nepriestorové?

Fakt je, že z titulu nepriestorovosti máme problém prikladať internetu váhu ako niečomu reálnemu. Preto bol vždy vnímaný ako menejcenná realita, niečo pomyselné, a niekedy dokonca aj ako forma eskapizmu.

Sme naučení pýtať sa, či je niečo pravdivé alebo nepravdivé, a z toho odvodzovať realnosť vecí, a ignorovať to, ako veci pôsobia, akú realitu utvárajú, ako účinkujú na nás. Lenže internet je vo svojej komplexnosti určitým stavom abstrakcie. Je to hmotne uskutočnená abstrakcia, ktorá sa svojou povahou nelíši od toho miesta, v ktorom sa nachádzam s človekom, s ktorým telefonujem. Nelíši sa povahou od toho, čomu sa hovorí rozhlasový éter alebo živé vysielanie v televízii. Internet je takým istým druhom „miesta“. V prípade internetu vidíme, že vo chvíli keď sa takýto druh abstrakcie začne vrstviť, keď vzniká dostatočne komplexná assembláž, ako internet rozhodne nie, tak začíname mať dojem, že sa pred nami vynára akási nová entita, ktorá akoby mala svoju vlastnú pôsobnosť, samostatnú realitu. Podobá sa to tomu, ako vzniká krdeľ vtákov. Vidíme poletovať jedného, dvoch, troch vtákov na oblohe, začnú poletovať spolu, a zrazu môžeme hovoriť o krdeľ. To je to, čomu teória chaosu hovorí emergencia: keď sa zo súhrny jednotlivých prvkov vynorí vyšší celok takej kvality, ktorá sa v týchto jednotlivých prvkoch nenachádza. Internet, a s ním spojený dojem oddelenej reality, vzniká tým istým spôsobom. Dôvod, prečo nemá zmysel klásť kyberpriestor do protikladu k reálnej krajine, spočíva v tom, že kyberpriestor nebol nikdy odpoveďou na otázku Kde? ale Ako?

Preto je zaujímavá tá myšlienka, že digitalita nemusí nutne odkazovať k technológii. Že to, čomu hovoríme digitálne prostredie, nie je úplne technická záležitosť. Popravde to najzaujímavejšie na digitálnom prostredí je to, čo s technikou nesúvisí priamo. Ide totiž o to, že pôsobnosť počítača nekonečnú vo chvíli, kedy ho vypneme. Lebo on vplietá určitú sieť očakávaní, návykov do nášho každodenného života,

i keď nie je počítač na dohľad. Veľa vecí pôvodne viazaných na konkrétne miesto, internet vyviazol, priestorovo a časovo oslobodil a algebraizoval. A to nie je len internet, to je stále hlbšie a širšie prenikajúci vplyv a rola médií v našich životoch. V mediálnych štúdiách sa tomuto procesu hovorí mediatizácia, to znamená stále dôkladnejšie prenikanie médií do všetkých foriem života.

Už nejakú dobu sa v mediálnych štúdiách pracuje predpokladom, že rola diváka a rola performeru, tzn. toho, kto vystupuje v médiách, už nie sú také dočasné ako kedysi (Longhurst – Abercrombie 1998, Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination). Divákmi a vystupujúcimi sme neustále. Vedľa toho súčasná nemecká filozofia médií hovorí o takzvanej kybernetizácii všetkých existencií foriem, ktorý odkazuje ku skutočnosti, že už nenájdeme veľa profesií alebo vecí, ktoré by aspoň jednej fáze svojej existencie neprechádzali počítačovým spracovaním. A to sa týka aj tých najintimnejších vecí ako sú naše city, ktoré sú predmetom kvantifikácií, merania a počítačného spracovania. Svet je nám prístupný ako určitá abstrakcia, také prostredie, v ktorom žijeme, nie je ani tak posiate bremenami objektívnymi – človek musí stále vynakladať nejaké fyzické úsilie – ako skôr bremenami subjektívnymi. To znamená, že pohyb je v tomto prostredí pohybom, ktorý podlieha skôr pravidlám fantázie než logiky.

Na vzťah medzi nami a svetom sa teraz pozrime z druhej strany, zo strany prírody či tzv. reálnej krajiny. Pojmy príroda alebo prirodzenosť sú udržateľné len do chvíle, kým ich naozaj bedlivo neskúmame. Na jednom mieste románou Roberta Musila, Muž bez vlastností, Ulrich – hlavná postava románou, a jeho sesternica Diotima vyrazia na výlet do krajiny. A keď sa Diotima rozplýva nad nedotknutou prírodou, Ulrich len sucho konštatuje, že to nie je vôbec žiadna príroda, ale dolnorakúsky lesný fond. Príroda, ktorú chcela Diotima vidieť, je v skutočnosti plánovaný produkt lesníckeho priemyslu. Je to skôr sklad celulózy než príroda. Je to príroda hlboko podmienená utilitárnou abstrakciou.

Je dnes teda ešte možné myslieť nedotknutú prírodu? Nie sú náhodou všetky predstavy o takejto nedotknutej prírode už dielom mediálnej cirkulácie obsahu? Od dôb čo je kniha knihou, sú to dobrodružné romány, cestopisy, neskôr filmy, ktoré nás vlastne učia snívať o nedotknutej prírode, a nie naša empirická skúsenosť. Podobne je to s vyhľadávaním piktoriality v krajine, keď stúpame na vyvýšené miesta, aby sme obdivovali „krajoviny otčiny“ ako kedysi mladostúrovci. Naše vzťahovanie sa k prírode bolo vždy podmienené abstrakciami, či už ide o antické zememeračstvo, z ktorého sa rodí geometria, a z ktorého sa potom rodí matematika, alebo o dnešné technológie ako je remote sensing, pomocou ktorých mapujeme prírodu v planetárnych rozmeroch. Ako hovorí Martin Heidegger v Otázke techniky, už to nie je vodná elektrárňa, ktorú stavíme do toku rieky, ale je to tok rieky, ktorý je zvädzaný do ústia elektrárne. Skrátka tá nedotknutá príroda existuje už len v brožúrach turistických kancelárií.

Skrátka príroda vyzkyla byť prísluškom nepoškvrnenej pravdy, niečoho, k čomu sa môžeme v momente presýtenia ľudským, umelým alebo technologickým vždy vrátiť. Lenže bola a je to ilúzia. Hrozbe eskapizmu teda rozumieme naruby. Únikom nie je nejaký počítačovo vytvorený umelý svet, únikom je predstava, že sa môžeme vrátiť do nejakej pôvodnej prírody.

Človek je dnes s prírodou už tak hlboko spätý, a to v dobrom i zlom, že dáva zmysel naozaj premýšľať o človeku ako o prirodnom živle. Preto sa dnes hovorí o antropocéne, ako o novom geologickom období, v ktorom je človek jednou z hlavných formatívnych síl. Naša planéta je dnes posiatá tisíckami rôznych čidiel, ktoré okamžite sýtia výpočtové procesy napojené na rôzne burzy a rôzne sledovacie systémy, podmieňujú pohyb vzdušnej dopravy, lodí, konzum, správu prírody, ťažbu, predpoved počasia. Sú tak hlboko prepojené, že pokusy hľadať akúsi hranicu medzi reálnou prírodou a abstrakciami už naprosto zlyhávajú.

Príroda pre nás bola vždy abstraktná; vždy sme jej rozumeli skrze otázky ako: Načo je nám dobré, čo z nej môžeme získať, čo nám z jej strany hrozí. A naopak kultúra bola vždy nejakou modifikáciou prírody, vždy ju nejak transformovala. Kultúra o sebe i príroda o sebe sú skôr akési pomyselné póly. Fakticky sme vždycky obcovali len so zmesami prírody a kultúry. Medzi týmito pólmi vždy pulzoval kolobeh abstrakcie. Kedysi to bolo tak, že sme vyšli do krajiny, a na základe nášho poznania sme s tou krajinou manipulovali, keď sme ju napríklad obhospodarovali. Príroda nám však kládla odpor, takže sme sa jej dozvedali ďalšie veci, a na základe týchto nových poznatkov sme do tejto krajiny ďalej zasahovali. Tento kolobeh poznania a manipulovania s prírodou, ktorý mal rozsah niekoľkých rokov až generácií, sa teraz vďaka kybernetizácii skraca na mikrosekundy. A i keď tento kolobeh možno nikdy nebol taký lineárny, ako sa nám z odstupe môže zdať, dnes už je jeho komplexita neprehľadná; nedá sa redukovat na jednoduché kauzality. Ľudský zásah do prírody je málokedy, ak vôbec, výhradne škodlivý či výhradne blahodárny. Skrátka tým skrátením slúčky kolobehu pred sebou vidíme prírodu, ktorá sa zavíja samá do seba, reaguje sama na seba.

Príroda teda nikdy nebola taká čistá ako na ňu radi vieme. A dnes navyše nemožno prehliadať, že naše poznanie už nie je ani tak formou reprezentácie sveta, ale skôr formou jeho kontroly. Keď sa vrátim k dielu Nathana Coleyho, to metafyzické gesto, ktoré akoby prevrátilo povahu nejakého priestoru, dnes už možno chápať opačne. V situácii, kedy svet vytvárať skôr subjektívaciou, keď ho utvárame viac našim rozumením než našou zručnosťou, mozgom skôr než rukami, a keď sa riadi skôr pravidlami fantázie než logiky, tak dáva zmysel hovoriť o tom, že všade sú zákraky. Zákrak – podobne ako digitálne prostredie – je niečo, čo sa vzpiera rozumu. Chcel by som však zdôrazniť, že nejde o prirovnanie. My dnes zákraky robíme v plnom slova zmysle. Myslím, že nás k tomu oprávňujú aj najstaršie podoby toho, čo si pod pojmom mágie predstavujeme, či už je to židovská mystika a kabala, v ktorej poznatť to správne slovo vo vzťahu k nejakej hmotnej znenosti nechať túto hmotu obživnúť, alebo Logos u Stoikov, ktorý stelesňuje jazyk prírody. A to je presne to, čo uplatňujeme v digitálnom prostredí, keď našim rozumením, našimi gestami a slovami, aj keď sa skrývajú za nejakým kliknutím, materiálne manipulujeme s našim prostredím.

Palo Fabuš**Miracles, Wherever You Look: Abstract Nature**

The initial point for this paper is our widely accepted use of the terms, such as digital landscape on the one hand and the real landscape on the other hand as some kind of counterparts, as something that is incompatible or even hierarchized, i.e. the real countryside is considered to be something more realistic than the digital space and contrarily, the digital space is considered to be something less valuable, something imaginative, something that is actually not completely real.

Scottish artist, Nathan Coley is the author of work titled "There will be no Miracles Here". The subject of this work is a legal action of the French king in the seventeenth century village of Modseine in Upper Savoy. Modseine was a place of frequent occurrence of miracles. In response to these circumstances, the king had a notice displayed saying that on ruler's order, there would be no miracle. This historic episode symbolizes the conflict between the religious world and the secular world very perfectly. And not only that. It is also the conflict between rational approach to the world and the spiritual one. The gesture of the sovereign is an attempt to enforce the legal space as something that is superior to any relationship of God to space. Similarly, it can be said that it is a haughty colonization of space, as if it was reaching its metaphysical bottom. Saying that there shall be no miracles somewhere means the same as if we wanted to command actuality to look in some specific way but not in any different way. Does commanding reality to look in some specific way not sound absurd?

For a very long time, we have been accustomed to thinking that reality is something we discover, we can find, something that we more or less learn about, and something that we more or less understand. We do not dare to say that reality is not something that we could create. Not even in such a simplified way. In short, we have considered reality to be something that is already available and we only use it, whether in a good or in a bad way. Exactly this kind of our relationship to actuality is something that prevents us from admitting that the opposite of the so-called real landscape and the so-called digital space or cyberspace is actually a counterfeit, which has been unsustainable for some time.

The argument I want to adhere to is actually bilateral. On the one hand, I want to demonstrate you that a cyberspace, the Internet or digital environment is something that is infiltrated into matter, that it is something that is not essentially separated from reality. In contrast to this, I also want to demonstrate that the so-called real landscape has never existed without the influence of any abstraction.

Perhaps William Gibson formulated perhaps the most famous definition of cyberspace in his novel titled *Neuromancer*: „Consensual hallucinations experienced daily by billions of legitimate operators in every nation (...). A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the non-space of the mind, clusters, and constellation of data.„ Even here, we can see a certain contradiction: on the one hand, he mentions a graphical representation, on the other hand, he mentions the non-space. And one can intuitively see that all that can be graphically represented, must have some characteristic of spatiality, and simultaneously, all that has some characteristic of spaciality can be represented visually. However, let's have a look at all our efforts to show the cyberspace, whether in movies or in mass media. Media content on the Internet, whether printed, on television, or on the Internet itself, is usually depicted in the form of images of various abstract, numerical structures which none of us have ever seen in our own eyes. We simply do not see the Internet like this. Many times, there are different clusters of zeros and ones, and when this theme fades, we will start using images of some people sitting at the computer, clicking, or some cursors, or monitor shots, etc. We simply fail forever in our effort to display the cyberspace. After all, even the first online stores in the 1990s found very quickly that any attempt to reproduce a store on the screen by displaying it in some visual form does not make any sense. What would be the reason for some virtual rows of racks when the only thing I do care about during the transaction with a seller is the list of products he offers, i.e. something completely nonespacial?

The fact is that we find it difficult to attach significance to the Internet as something realistic because of its non-spaciality. Therefore, it has always been perceived as an inferior reality, as something fictitious, and sometimes even as a form of escapism.

We have learnt to ask whether something is true or untrue, to derive the reality of things from this, and to ignore how things work, what kind of reality they form, how they affect us. In its complexity, the Internet represents a certain stage of abstraction. It is a materially realized abstraction, which does not inherently differ from the place I am located in together with the person I am having a telephone conversation with. In character, it does not differ from what we call radio broadcasting or live TV streaming. The Internet is the same kind of „place“ if this type of abstraction begins to stack up, if a sufficiently complex assemblage is created (that is what the Internet really is), we start to assume that a new entity is emerging in front of us, as if it had its own scope of activity, an independent reality. It can be compared to the way birds gather in their flocks. We see one, two, three birds flying in the sky, then they start flocking together, and suddenly, we can speak about a flock. This is what the theory of chaos calls the „emergence“: when a greater whole emerges from the harmony of its individual components. Its quality is such that cannot be found in its individual components. The Internet and the combined



impression of separated reality, originates in the same manner. The reason why it does not make sense to put cyberspace in opposition to the real landscape is that cyberspace has never been the answer to the question "Where?" but it is asking "How?"

Therefore, the idea of digitalism as something not necessarily referring to technology is noteworthy. The thing we call "the digital environment" is not entirely a technical phenomenon. In fact, the most exciting thing about the digital environment is all that is not directly related to technology. This is because the scope of computer's activity has not finished when the computer is shut down since it brings in a certain network of expectations, habits into our everyday life, even if the computer is out of sight. Many things originally connected to a specific place have been untied, unblocked spatially and temporally, as well as allegorized by the Internet. And it is not just the work of the Internet. It is also its impact penetrating deeper and wider as well as the role of the media in our lives. In media studies, this process is called mediatization, i.e. an increasingly thorough penetration of the media into all forms of our lives.

In media studies, we worked on the assumption for some time that the role of a spectator and a performer's role (i.e. the one who performs in media) are no longer so impermanent as they used to be (Longhurst – Abercrombie 1998, Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination). We constantly play the role of spectators and performers. In addition, the current German media philosophy speaks of the so-called cybernetization of all existential forms, which refers to the fact that we no longer have many professions or things that have not been subject to computer processing at least at one stage of their development. This also applies to the most intimate things like our feelings, which are the subject to quantification, measurement, and computational processing as well. The world is accessible to us as a certain abstraction. Therefore, the environment in which we live is not so much covered with objective burdens (– we must always work physically in some way) as it is covered with subjective burdens. This means that motion in this environment is a motion that is more subject to fantasy than logic.

Now, let us look into the relationship between the world and us from the other point of view, i.e. from the perspective of nature or the so – real country perspective. The terms of natural world or nature are sustainable unless we start studying them profoundly. In one chapter of the Robert Musil's novel called Ulrich, The Man Without Qualities, the main character of the novel and his cousin Diotima set out on a hike in the countryside. When Diotima enthuses over intact nature, Ulrich's starkly remarks that it is no nature at all, but the Lower Austrian Forest Fund. The nature that Diotima wanted to see is actually a well-managed product of the forestry industry. It is more of a cellulose store than nature. This kind of nature is profoundly dependent on utilitarian abstraction.

Is it now possible to think of untouched nature? Are all imaginations of such untouched nature not a mere product of media content circulation? In fact, since the book came into existence, adventure stories, books of travels, and later films have always taught us to dream of the untouchable nature rather than our own empirical experience. The same applies to our search for pictoriality in the countryside when we climb to elevated places to admire the „landscape of the Fatherland“ in the same manner as once did the young followers of Ľudovít Štúr. Our relationship to nature has always been conditioned by abstractions, whether it be the ancient land surveying, from which geometry originated, and, eventually, mathematics, or technology of today, such as remote sensing, by which we map nature in planetary dimension. As Martin Heidegger says in his Question Concerning Technology, "It is no longer the hydroelectric plant that is built into the river, but it is a river that is redirected into the mouth of the power plant. In short, the untouched nature exists only in the travel agency brochures.

Briefly said, nature used to fuel our desire for the unsullied truth, something we can always return to in the moment of oversaturation with the human, artificial, or technological world. However, it was and it is an illusion. Therefore, we understand the danger of escapism the other way round. It is not a computer-created artificial world that is escapism. It is our assumption that we can return to some kind of original nature.

Today, man is so much bound to nature, both in a good and a bad way, that it really makes sense to think of man as a natural phenomenon. This is the reason for our introducing the term "Anthropocene" denoting a new geological period in which man is one of the major formatting forces. Today, our planet is covered by thousands of different sensors instantly feeding computational processes connected to different kinds of stock exchange and different tracking systems, controlling air traffic, ships, consumption, nature management, mining, weather forecasting. They are so deeply interconnected that all attempts to search for some boundary between the real nature and its abstractions are totally failing.

Nature has always been abstract for us. We have always understood it through questions, such as: What is it good for? What can we get from it? How is it threatening us? Conversely, culture has always been some kind of modification of nature. It has always been transforming it somehow. Culture in itself and nature in itself are more representations of some kind of imaginary poles. In fact, we have always lived with the blends of nature and culture only. The abstraction cycle has always pulsed between these poles. In the past, we just went out into the countryside, and, we manipulated it based on our knowledge of it, for example, when we cultivated it. Nature resisted us, so we were learning more about it; and, we continued intervening in it based on these new findings. This cycle of knowledge and manipulation of nature ranging from several years to generations is now reduced to microseconds owing

to cybernetics. Even though this cycle might never have been as linear as it may seem to us from the distance, its complexity is unmissable now. It is impossible to reduce it to simple causalities. Human intervention in nature is rarely (if ever) purely destructive or beneficial. In short, with the cycle loop being tightened, we can see nature that is rolling up itself and reacting to itself.

Nature has never been so pure as we like to believe it to be. Moreover, nowadays, it cannot be overlooked that our knowledge is no longer a form of representation of the world, but rather of its control. Looking back at Nathan Coley's work, this metaphysical gesture, which seems to have turned the character of some space upside down, can now be seen to be the opposite. In a situation where we create the world by subjectivizing, when we form it by our understanding rather than by our skill, by brains rather than with our hands, and when it is governed by fantasy rather than logic rules, it is reasonable to say that there are miracles everywhere. A miracle – just like the digital environment – is something that defies reason. However, I would like to emphasize that this is not a parallel. We are performing miracles today in the full sense of the word. I think that even the oldest forms of what we call magic give us the right to do so, whether it be the Jewish mysticism and the Kabbalah in which knowing the right word relating to some mass means bringing this matter to life, or Stoics' Logos embodying the language of nature. And that's exactly what we are applying in the digital environment where we are manipulating our environment materially by our understanding, gestures and words, no matter if they are behind some mouse clicks.

Paul Chaney

Siete, krajina a uviaznutie v sieti

Konceptualizácia krajiny zrejme vznikla ako odmietnutie hrôz priemyselnej revolúcie romantikmi. Koncept krajiny pomáhal definovať protiklady medzi pastorálnou realitou pred obdobím antropocénu a post-antropocénou priemyselnou realitou.

V čom sa tieto dve reality odlišujú?

V pastorálnej realite pred antropocénom žila väčšina ľudí v rámci lokalizovaných výrobných systémov, kde na celej ploche biosféry planéty vládli homeostatické podmienky. V priemyselnej realite antropocénu začala väčšina ľudí žiť v globalizovanom výrobnom systéme, zintenzívnenom ťažbou geologických materiálov z povrchu planéty – železo, uhlie, ropa, zemný plyn, atď., za mohutného vplyvu kapitálu.

Jednoduché estetické argumenty boli včase priemyselnej revolúcie platné, ba možno aj užitočné. Skutočne pastorálne a priemyselné prvky tak existovali bok po boku a preto bolo príhodné použiť estetickú argumentáciu na kritiku jedného voči druhému. Systémové rozdiely medzi nimi boli zhodné s rozdielmi vizuálnymi. Avšak s rozvojom priemyselných výrobných systémov sa začala aj kolonizácia pastorálnych systémov poľnohospodárskej výroby novými, neviditeľnými technológiami. Naša potrava sa pestuje pomocou minerálnych hnojív, tie sa ťažia, syntetizujú a globálne predávajú. V poľnohospodárskych oblastiach si udržiavanie vlastnej komplexnej biodiverzity zjednodušujeme mechanizovanými zásahmi. Hmyz, rastliny, huby regulujeme systematickou aplikáciou chemických zlúčenín. S bravčovým mäsom a obilím sa obchoduje na globálnom trhu. Z územia mimo mestských aglomerácií, vidieckeho prostredia je dnes priemyselná výrobná zóna. Ale na pohľad môže krajina ešte vždy vyzerať príjemne a plná zelene.

A tak všeobecne zaužívaný koncept krajiny už nie je použiteľný na identifikáciu modernej formy priemyselnej vidieckeho prostredia. Krajinka je uväznená v pasci svojho vlastného napojenia na dávnu romantickú predstavu o nej a je limitovaná do podoby pokrivenej panorámy. V detailoch, pod povrchom tradičnej krajiny sa skrývajú temné veci.

Pohľad pod povrch:

Teoretik Timothy Morton, vo svojich knihách 'Ekológia bez Prírody' a 'Ekologické myslenie', rozlišuje a zároveň odmieta konceptuálnu deliacu čiaru medzi človekom a prírodou. Tvrdí, že práve koncept prírody ničí našu schopnosť myslieť nad rámec antropocentrických konštruktov.

Deliaci čára medzi človekom a prírodou existuje len v mysli človeka. Bez ohľadu na stupeň rozvoja technológií a ľudského poznania, fyzické ľudské telo stále existuje v rámci životného prostredia. Každý jeden kúsok ľudského dychu je súčasťou planetárneho systému chemickej výmeny – už len jednoduchým nádychom a výdychom potvrdzujeme prepojenie jedného s druhým. Morton to pomenúva pojmom 'siet' – medzidruhovú, medziobjektovú spleť spoluviny a náhodnosti, do ktorej je človek nevyhnutne zapletený.

Taktiež zavádza koncept 'temnej ekológie', ktorý sa zaoberá problematickým, implicitným v neantropocentrických konceptoch prírody – kde sme nútení prijať skutočnosť, že človek sa nemôže odpojiť od hrôzy reálnych mechanizmov prírody.

Koncept 'biologická nika' – ako kľúčový rámec biologických vied, sa vzťahuje na spôsob, akým organizmus zapadá do ekologickej komunity, alebo ekosystému. Termín bol popularizovaný v roku 1957 zoológom G. Evelynom Hutchinsonom a popisuje interakcie druhov s inými členmi v rámci vlastnej komunity z hľadiska konkurencie, koristenia, parazitizmu a symbiózy.

Pôvodne bol tento pojem chápaný ako niečo vyplývajúce z procesov prirodzeného výberu – nika tu predstavuje výsledok evolúcie druhov v závislosti na ich morfológickú, fyziologickú a behaviorálnu adaptáciu na prostredie.

V Hutchinsonovom systéme 'základnú (fundamentálnu) niku' živočíšnych druhov predstavuje ekopriestor, ktorý možno obývať, nemať pritom medzi inými živočíšnymi druhmi konkurentov a používať všetky dostupné priaznivé podmienky v plnom rozsahu (biotické aj abiotické). 'Realizovaná nika' je užší ekopriestor obývaný živočíšnymi druhmi, ktoré žijú pod konkurenčným tlakom zo strany iných, okolo žijúcich druhov. Podľa tejto analýzy, možno konštatovať, že človek už prekonal väčšinu faktorov, ktoré ho vymedzovali do rámca realizovanej niky. Na rozdiel od toho, technologický rozvoj mu priniesol schopnosť sústrediť všetky možné niky do jednej jedinej, globálnej ľudskej niky, v ktorej existuje bez obmedzení a vytvoril tak 'fundamentálnu superniku'.

Projekt Fieldclub

V roku 2004 som kúpil malý kúsok zeme v Británii. Vytvoril som tam PROJEKT FIELDCLUB – experiment, v ktorom som sa pokúsil zmapovať seba samého ako samostatnú ľudskú jednotku existujúcu v rámci komunity biologických ník a súčasne sa stať svedkom žijúcim v tesnej blízkosti každodennej reality tejto zložitej siete. Aké by to bolo spolunažívať v jednom krajinnom prostredí čisto len s inými bytosťami, než sú tie ľudské? Bolo by možné vyčleniť seba samého z ľudskej fundamentálnej niky a znovu vstúpiť do prostredia realizovanej niky?

Paul Chaney, Slingshot Metric Device II, 2008



Prvým krokom bol presný výpočet, koľko štvorcových metrov krajinného územia bude potrebné na vypestovanie potravy a paliva z biomasy na uspokojenie základných potrieb jedného človeka. Zozbieral som rozsiahle údaje o malej farme, vrátane dát o produkcii obilia, živočíšnych produktoch a s tým súvisiacim krmiivom. Vytvoril som si jednoduchú aplikáciu, ktorá mi pomohla vypočítať finálny systém – Terénny Stroj (FieldMachine).

Terénny Stroj od užívateľa vyžaduje, aby z lokálne dostupných potravinových zdrojov vytvoril stravnú jednotku odporúčanú Svetovou Zdravotníckou Organizáciou – užívateľ si zvolí potraviny, ktoré by chcel konzumovať a softvér pomocou referenčných údajov o výnosoch odhalí, akú plochu bude človek potrebovať na zabezpečenie zvolenej stravy jednotky s patričnou nutričnou hodnotou. Potom si užívateľ určí minimálnu plochu určenú pre vyhrievané obydľie, kde softvér vyhodnotí a porovná s údajmi o energetických stratách u stavieb zo slamených balíkov (bežne považovaných za energeticky úsporné stavby z rýchlo, priamo na mieste vypestovateľných materiálov). Softvér potom použije údaje o priemernej ročnej teplote pre daný región na výpočet plochy pozemku potrebného na vypestovanie biopaliva, ktoré sa bude používať na vykurovanie obydľia. Terénny stroj nakreslí jednoduchú mapu, kde vyznačí, ako bude pozemok proporčne rozdelený podľa jednotlivých plodín. Takto poskytne užívateľovi rýchly vizuálny prehľad o efektívnom využití pozemku a umožní mu vizualizáciu systému v reálnom krajinnom prostredí.

V priebehu šiestich rokov boli výstupy z Terénneho Stroja aplikované na vhodný dvojhektárový pozemok v juhozápadnom kúte Veľkej Británie. Návrh počítal so zabezpečením prostriedkov na prežitie celej populácie Spojeného Kráľovstva pri využití vlastnej lokality. Postupne sa 'vylepšená', trávnatá monokultúrna oblasť zmenila v malú biodiverznú farmu so zeleninovými záhradami, ovocnými sadiami, vo výrobe obilia pre ľudí, ale aj ako krmivo pre hydinu, v trávnatú lúku, akú nájdeme v tradičnom hospodárstve na pasenie kôz, v miesto na pestovanie stromov pre účely budúceho biopaliva.

Problematika zvierat:

Fieldclub bol umiestnený do prostredia Cornwallu na juhozápade Spojeného Kráľovstva – regiónu ktorý je známy pre svoje vlhké a teplé podnebie. Žije tam veľká populácia slizniakov. Farmári v celom regióne používajú na reguláciu týchto slizkých tvorov chemikálie na báze aldehydu metylatného. Po mnohých pokusoch o rôzne spôsoby ekologického prevzatia kontroly nad územím (nášľin premiestnenie, pivo, soľ) som sa rozhodol, že mechanický spôsob bude tou najúčinnejšou metódou na zvládnutie slizniaka. Posledným mojim úkonom pred uložením sa do posteľa a prvým ranným pred raňajkami bola pokojná prechádzka po záhradách s lampou v ruke a strihanie slimákov ostrými nožnicami.

Kedže Fieldclub bol zameraný na výskum reálnej ekonomiky niky, bol som zvedavý na fakty. Koľko slizniakov bolo v záhrade? Koľko potravy skončili? Koľko slizniakov musí zomrieť, aby jeden človek prežil?

Zhotovil som si tri prístroje v podobe kineticko-sochárskeho nástroja, ktoré mali za úlohu zabíjať slimáky a zároveň presne počítať mŕtvoly. Na vykonanie úlohy použil každý prístroj progresívne komplexnejšie metódy. Čím dokonalejší je daný prístroj vo využití technológií, tým je užívateľ vzdialenejší od aktu strojového zabíjania. Táto séria pracovných úkonov ukázala, ako nás technológie vo zvyšnej miere oddeľujú od skutočných interakcií prebiehajúcich na hraniciach fundamentálnej ľudskej superniky.

Jedným z najhojnejších nehumánnych obyvateľov Fieldclubu bol hraboš mokradový (*Microtus agrestis*). Toto malé zvieratko žije v rozsiahlej sieti tunelových systémov v spodných vrstvách nekosenej trávy. Kŕmi sa výhonkami trávy a je v tom veľmi rýchly. Je hlavným potravinovým zdrojom sovy pálenej (Tyto alba), pustovky obcejnej (*Falco tinnunculus*), myšiaka hôrneho (*Buteo buteo*) a líšky obcejnej (*Vulpes vulpes*). Tieto zvieratá podnikali svoje každodenné lovecké výpravy na náš pozemok, aby ho ulovili. Pre ne toto miesto predstavovalo bohatý a unikátny miestny zdroj, nakoľko okolitá farmárska pôda mimo nášho územia bola udržiavaná v prísnom režime produkcie trávy určenej na krmivo pre kravy. Pre život hraboša tam nebolo miesta.

Systém riadenia v lokalite umožnil, aby tu vyrástla dlhá tráva, pretože som nechcel chovať kravy. Ale v druhom roku som chcel vysadiť stromy na vypestovanie zdroja energie bez použitia fosílnych palív pre moje vlastné využitie.

Terénny Stroj ukázal, že by som mal zasadiť tisícis osemsto šesťdesiat-jedna štvorcových metrov plochy vrbového porastu s krátkou rubnou dobou a zmiešaného natívneho listnatého lesa, aby mi poskytli uhlíko-vo-neutrálne biopalivo. Takže nevyužitú trávnatú plochu by sa mali premeniť na lesy a splniť tak požiadavku, aby všetky produkty na podporu prežitia ľudského subjektu boli vypestované priamo na mieste. Počas zimného obdobia sa do trávnatých oblastí vysádzali mladé stromčeky vypestované z miestnych semien. Ale za niekoľko týždňov boli stromy mŕtve – pretože hraboše mali iný nápad.

Počas chladnejších zimných mesiacov, keď tráva už nerástla, hraboše zúfalo hľadali jedlo. Mladé stromy poskytovali hladným hľadáčom dobrú potravu. Každý strom bol ohlodaný až na úroveň zeme so stopami po drobných zuboch, ktoré odhalovali nášho páchatela. Hraboše sa možno takto snažili zachovať biotop v podobe, aká najviac vyhovovala im samotným – hlad sa tu spojil s fenotypovou túžbou zabrániť trávnatým plochám, aby sa z nich stali lesy. Takéto správanie určite platí aj pre kráľika.

Ak mali prežiť stromy, bolo potrebné populáciu hraboša regulovať. Systém obhospodarovania lúk sa v lokalite zmenil z nezášahového v strojovo riadený: Odmietnutie hrabošovho Lebensraumu, odstránenie hrabošovej niky, narušenie hrabošej / sovej / kanvej / líškej matrice. Drobné telička hľadáčom boli rituálne pochované na špeciálnom cintoríne. Pamätník postavený malému živlíkovi z bioty našej lokality a záznam o barbarskom skutku, vykonanom v mene zeleného života.

Ponaučenia získané z realizovanej niky:

1. Krajina nie je nikdy neobsadená.
2. Poľnohospodárska krajina je antropogénne vákuum v rámci siete, násilne obsadené otrockými druhmi podľa nášho výberu.
3. To prázdne miesto sa každoročne obnovuje mechanickým zásahom (orba). Pretože príroda toto vákuum nemá rada, smrť neľudských živočíchov je nevyhnutná. Vegánstvo to nevyrieši.
4. Oddeľovanie miesta výroby od miesta spotreby túto hrôzu skrýva.
5. Pohľad na krajinu nás k prírode nenavráti.
6. My sme príroda.
7. Príroda je vo všeobecnosti desivá.



Paul Chaney**Webs, Landscape, and Enmeshment**

The conceptualization of landscape arguably began as a rejection of the horrors of the industrial revolution by the romantics. The concept of landscape helped to define the oppositions between a pre-anthropocene pastoral reality, and a post-anthropocene industrial reality.

What distinguishes these two realities?

In the Pre-anthropocene pastoral reality, the majority of humans lived within localised systems of production governed by the homeostatic conditions of the biosphere upon the surface of the planet. In the industrial reality of the Anthropocene, the majority of humans began to live within a globalized system of production augmented by the extraction of geological materials from underneath the surface of the planet – iron, aluminium, coal, oil, gas etc., under the increasing influence of capital.

At the time of the industrial revolution simple aesthetic arguments were valid and perhaps useful. The truly pastoral and the industrial existed side by side, therefore it was convenient to use aesthetic arguments to critique one against the other. The systemic differences between them were synonymous with the visual differences. But as industrial systems of production developed, the pastoral systems of agricultural production rapidly became colonized by new and invisible technologies. Our food is grown by mineral fertiliser, mined, synthesized, and traded globally. Inherent complex biodiversity in the agricultural zones is simplified by machinic intervention. Insects, plants, and fungi are controlled by systemic application of chemical compounds. Pork and grain futures are traded on the global markets. The non-urban rural space is now an industrial zone of production. But as a viewed landscape it can still look pleasant and green.

Thus the accepted notion of landscape is not useful anymore for reading the modern form of industrial rural environment. Landscape is trapped by its own attachment to a romantic notion of the past, and restricted by the failure of the panoramic. Beneath the surface of the traditional landscape view dark things are hidden in the details.

Seeing beneath the surface:

In his books 'Ecology without Nature' and 'The Ecological Thought' theorist Timothy Morton identifies and refuses the conceptual separation between the human and nature. He argues that it is the concept of nature itself that is damaging our ability to think beyond anthropocentric constructs.

The separation between the human and nature only exists in the mind of the human. No matter how developed the sphere of technology and human cognition becomes, the physical human body still exists within the biotic sphere. Each individual human breath is part of a planetary system of chemical exchange – the simple act of inhalation and exhalation proves the enmeshment of one with the other. Morton identifies what he calls 'the mesh' – an inter-species, inter-object web of complicity and contingency to which the human is unavoidably connected.

He also introduces the concept of a 'dark ecology' which tackles a problematic implicit in non-anthropocentric concepts of nature – where we are forced to accept that the human cannot disconnect itself from the horrors of nature's true function.

The concept of the 'biological niche' – a key framework of the biological sciences – refers to the way in which an organism fits into an ecological community or ecosystem. Popularized in 1957 by zoologist G. Evelyn Hutchinson, it describes the interactions of a species with the other members of its community in terms of competition, predation, parasitism, and mutualism. Traditionally the biological niche has been understood as resulting from processes of natural selection – a niche is therefore the evolutionary result of a species' contingent morphological, physiological, and behavioral adaptations to its surroundings.

In the Hutchinsonian niche system, the 'fundamental niche' of a species is that eco-space which it may occupy with no competition from other species, using the full range of favorable conditions (biotic and abiotic) available to it. The 'realized niche' is that narrower eco-space occupied by a species under competitive pressure from other surrounding species. Under this kind of analysis, the human could be said to have surpassed the majority of factors restricting him to his realizable niche. Instead he has the capacity, through the development of the technology, to pull all possible niches into a global human niche without limits and create a 'fundamental super niche'.

The FIELDCLUB project

In 2004 I bought a small piece of land in the UK. Here I created FIELDCLUB – an experiment where I would attempt to map myself as a single human component within a community of biological niches, and witness the day to day realities of this complex mesh in close-up detail. How would it be to live with the non-human others that occupy this landscape? Would it be possible to remove myself from the human fundamental niche, and re-enter the conditions of a realized niche?

The first step was to calculate precisely how many square meters of land were required to grow food and biomass fuel for the basic needs of a single human. I collected extensive crop yield data for small-scale farming, including data for grain production, animal products and associated animal fodder. I designed a simple software application to help calculate the final system – the FieldMachine.

FieldMachine asks the user to construct a World-Health-Organization-recommended diet from locally available foods – the user chooses the foods he/she would like to eat and the software reveals how much land the chosen diet will occupy by cross-referencing yield data with nutritional value. The user then chooses a minimum area for heated accommodation, which the software cross references with heat loss efficiency calculations for straw bale house construction (commonly accepted as an energy efficient construction method using materials that can be rapidly grown on-site). The software then uses annual average temperature data for the region to calculate how much land is needed to grow bio-fuel crops for heating the accommodation. Then FieldMachine draws a simple map to show how the land is proportionally divided between the different crops. This gives the user a quick visual report of land use efficiencies, and enables the user to begin visualizing the system in a real landscape.

Over a period of six years a design output from FieldMachine was applied to a suitable two-hectare site in the southwest corner of the UK. The design accounted for the survival of the whole UK population from within its own land mass. Slowly the 'improved' monoculture grassland site transformed into a small scale bio-diverse farm, with vegetable gardens, fruit orchards, cereal production for human consumption and feeding chickens, grass meadow in traditional management for goat fodder, and tree planting for future bio-fuel.

Animal problematics:

FIELDCLUB was located in Cornwall in the South West of the UK – a region known for its wet and warm climate. There is a large population of slugs. Farmers across the region use Metaldehyde chemicals for controlling these slimy animals. After many experiments with different kinds of eco control (forced relocation, beer, salt) I decided the most efficient method to control the slug was to take a mechanical approach. Last thing at night before bed, and first thing in the morning before breakfast I would take a quiet walk around the gardens with a lamp and cut the slugs using a sharp pair of scissors.

Because FIELDCLUB was an investigation into the realities of niche economics I needed to know the facts. Just how many slugs were there in the garden? How much food did they eat? How many slugs need to die to allow one human to live?

I made three works in the form of kinetic sculpture/tools designed to kill slugs and simultaneously count death in an efficient manner. Each device uses progressively more complex methods to perform the task. As each device became more accomplished in its use of technology, the user becomes more distant from the killing action of the device. This series of works show how technology increasingly separates us from the real interactions taking place on the boundaries of the fundamental human super niche.

One of the most abundant non-human inhabitants of the FIELDCLUB site was the Field Vole (*Microtus agrestis*). This small animal lives in extensive networks of tunnels and though the base layers of uncut long grass. The Field Vole feeds on grass shoots and is a very fast breeder. He is a main source of food for the Barn Owl (*Tyto alba*), Kestrel (*Falco tinnunculus*), Buzzard (*Buteo buteo*), and Fox (*Vulpes vulpes*). These other animals made daily hunting trips onto the site to eat him. For these animals, the site represented a rich and locally unique resource, because the surrounding farmland outside of the site is under a strict regime of grass production for cows. There is no living room for the Field Vole.

The system of management at the site allowed for the grass to grow long because I didn't want to keep cows. But in the second year I wanted to plant trees to grow a source of energy for my use free from fossil fuels.

FieldMachine showed I should plant three thousand eight hundred and sixty-one square meters of short rotation willow coppice and mixed native broadleaf woodland to provide carbon-neutral biofuel. So the unused grassland should be converted to woodland, meeting the requirement that all products for the support of the human subject must be grown within the site itself. Over the winter period, young trees grown from locally-collected seed were planted into the grassland areas. But within several weeks the trees were dead – because the Voles had other ideas.

During colder winter months when the grass was no longer growing, Voles were searching desperately for food. The young trees provided a good meal for hungry rodents. Each tree was cut off at ground level, with tiny teeth marks revealing the criminal. In some way, the Voles may have been acting to preserve the habitat in the form best for them – hunger combines with a phenotypic desire to stop the grassland becoming forest. This behavior is certainly also true of the Rabbit.

If the trees were to survive the Voles would have to be controlled. The grassland management system at the site changed from non-intervention to control by machine: Denial of vole *lebensraum*, removal of the Vole's niche, disruption of the Vole/Owl/Hawk/Fox matrix. The tiny rodent corpses were ritually buried in a special vole graveyard. A memorial to a small element of the site's biota, and a record of a barbaric act undertaken in the name of green living.

Lessons learnt from within the realized niche:

1. A landscape is never unoccupied.
2. The agricultural landscape is an anthropogenic void within the mesh, forcibly occupied with slave species of our choice.
3. The void is annually re-established by mechanical intervention (ploughing). Because nature abhors a vacuum, no-human death is unavoidable. Veganism doesn't resolve this.
4. The separation between the site of production and the site of consumption conceals this horror.
5. Viewing a landscape does not reconnect us to nature.
6. We are nature.
7. Nature is generally horrible.

Prvý plenér

V internetovom obraze Zemplína výrazne vystupuje jedna postavička, Sir. Mikuláš Vareha. Bývalý policajt, podnikateľ s množstvom firiem, rekordný daňový podvodník a väzeň. Celé jeho podnikanie je pretkané bizarným budovaním kultu osobnosti. Táto osobná mytológia v kombinácii s jeho trestným stíhaním bola veľmi atraktívna či už pre médiá, bulvár, alebo aj priaznivcov bizáru. Jeden z propagátorov varehovského internetového bizáru Samuel Szabó, nás previedol najvýraznejšími pútnickými zastávkami.

V Slovenskom Novom Meste sa smerom na maďarskú hranicu výhražne pozerá socha Cyrila a Metoda, na ňu sa zase výhražne pozerá billboard Mikuláša Varehu v boxerskom a maltézskejšortierskom odevu žiada výkupné od štátu, z dôvodu chátrania jeho majetku kvôli pobytu vo väzbe. Ďalšia zastávka, benzinová pumpa Agent 007 čaká na návrat Varehu spolu s jeho limuzínou, a strážnikom, ktorý nám ochotne sprístupňuje kanceláriu benzínky, slúžiacu ako svätostánok s Varehom pred úrodou, pred loďou, pred vrtuľníkom, a maľbami Varehu pred sudmi s vínom. Po obede sme sa presunuli k dedine Veľatý, k troskám ZOO, obrovskej drevenej ohrady, ovenčenej desiatkami polovníckych pozorovacích veží. Boli sme naplnení zvláštnymi pocitmi – iróniou a láskou k zločincovi, ktorý si pomocou ukradnutých peňazí zrealizoval vlastný svet, a že my sme návštevníkmi rozpadávajúceho sa svetového unikátu. Zároveň sme cítili výčitky voči cieľom plenéru, sila tvorby Mikuláša Varehu prebila všetky snahy o našu tvorbu.

Celý druhý deň sme taktiež strávili v krajine Mikuláša Varehu, ale v dosahu zástrčiek a internetu ubytovne, a rozhodli sme sa, že našim internetovým výstupom bude zaplnenie sociálnych sietí všetkým varehovským, celý deň sme publikovali všetky naše dokumentácie, obohatené o rôzne fotokoláže, meme a podobne. Mikuláš Vareha by si zaslúžil byť minimálne Chuckom Norrisom slovenského internetu, a chceli sme tomu napomôcť.

V zemi sira Mikuláša Varehu

Skupina odhodlaných umelkyň a umelcov vystupuje z auta. Pripravení robiť performance, happeningy, intervencie, všetko. Plné batohy výtvarných a novomediálnych potrieb.

Keď tu zrazu narazia na komplexnosť diela Mikuláša Varehu.

Chceš robiť intervencie, ale Mikuláš Vareha kopal najväčšiu vínnu pivnicu na svete.

Chceš robiť landarty, ale Mikuláš Vareha si len tak vybagroval rybník.

Chceš robiť sociálne umenie, ale Mikuláš Vareha rozdával služobné kravy.

Chceš reagovať na médiá, ale Mikuláš Vareha spamoval správy rozdávaním jabĺk.

Chceš pracovať s osobnou mytológiou, ale Mikuláš Vareha vydával kalendáre s fotkami seba ako drží vypestované ovocie a dal sa titulovať titulom Sir. od fejkovej maďarskej spoločnosti.

Chceš robiť sochy, ale Mikuláš Vareha má ovešanú benzinku hlavami krivoľako vypchatých pštrosov. Chceš reagovať na architektúru, ale Mikuláš Vareha vytvoril stupňovité, zikkuratovité bazény, aby sa nemusela kopať jama so stavebným povolením.

Chceš robiť performance, ale Mikuláš Vareha vykopoval lykožrúty v cene zlata a dával ich žrať svojim pštrosom.

Chceš urobiť veľké gesto, ale Mikuláš Vareha priletel na plávajúci heliport.

Chceš robiť kresby a texty, ale Mikuláš Vareha písal z väzenia vlastnoručné spisy o svojej nevine.

Jediné čo sme dokázali urobiť je rozpustiť svoje umelecké egá do služieb velenia života a diela Mikuláša Varehu. Na rybníku, v troskách Vareha beach, sme sa nalodili na plávajúci heliport a na Jeho oslavu sme preplávali jazierko skrz nasrky a spievali pesničky rozvíjajúce Jeho ikonografiu pštrosov, drevostavieb a lykožrútov.

Počas plavby sme hľadali zmysel našej činnosti, a jediné ukotvenie sme mali v podobe Filipa, ktorý pôsobí ako rybár a krajinkár, a tak zostal na brehu maľovať panorámy rybníka a tým ospravedlňoval našu bezbrehú plavbu. Ale potom sa to stalo.

Po našom vylodení sa jedna miestna rybárska rodinka nalodila na náš plávajúci heliport: a zopakovala našu plavbu! Neverili sme vlastným očiam. Dokonca aj ich dedo nechal ryby rybami a skočil do vody a doplával za nimi. Po vylodení spoločne precupitali po ceste k nám a kúpili si krajinku od Filipa za 3 Eurá.

Viete, veľa sme si z krajiny Mikuláša Varehu vzali a báli sme sa, že nič neopätujeme, ale založili sme rituál plavby na heliporte, a tým sme potvrdili zmysel našej existencie.

First Plain Air

One character appears in the Zemplín web image, Sir Nicholas Vareha. An ex-police officer, a businessman owning a lot of companies, a record-breaking tax fraudster and a prisoner. His entire business is interlaced with the bizarre building of his personality cult. This personal mythology combined with his prosecution was very attractive for the media, tabloid newspapers, or even the sympathizers with his Internet Bizarre. Samuel Szabó, one of the propagators of Vareha's Internet Bizarre showed us round the most striking pilgrimage stations.

In Slovenské Nové Mesto, a sculpture of Cyril and Method is looking in a threatening way at the Hungarian border and the billboard of Mikuláš Vareha dressed in a boxer and maltesian knight costume is looking at the sculpture in the same way asking for a ransom from the state due to the devastation of his property as a result of his imprisonment. In another station, 007 Agent is waiting for Vareha to return. The agent has a limousine and a guard who willingly makes us available to the gas station serving as a tabernacle with Vareha in front of crops, in front of a boat and helicopter, in front of paintings of Vareha and wine barrels. After lunch, we moved to the village of Vefaty, to explore the ruins of the ZOO, a huge wooden fence with dozens of hunting observation towers. We were filled with strange feelings – irony and love for the criminal who had created his own world with stolen money and also because we were visitors to the disintegrating world's unique specimen. Simultaneously, we felt sorry for the purpose of this plain air event since the power Mikuláš Vareha's works surpassed all our efforts to do anything else.

We also spent the whole second day in the land of Mikuláš Vareha, but within the reach of plugs and the Internet at the hostel so we decided that our on-line output will fill the social networks with all content on Vareha. We published all our documentation, enriched with various photo collages, memes, etc. all day. Mikuláš Vareha would have deserved to be at least a Slovak Internet's Chuck Norris and we wanted to help.

In the World of Sir Mikuláš Vareha

A group of determined artists get out of the car ready for performance, happenings, interventions, everything. They have full backpacks of art and new media equipment and tools.

Then they suddenly come across the complexity of Mikuláš Vareha's work.

You want to make interventions, but Mikuláš Vareha's dug out the world's largest wine cellar.

You want to make a land art, but Mikuláš Vareha's just dug out a pond.

You want to do some social art, but Mikuláš Vareha is giving away company cows just for fun.

You want to respond to the media, but Mikuláš Vareha has spammed TV news by distributing apples for free.

You want to work with personal mythology, but Mikuláš Vareha has published calendars with photos of himself holding a fruit and having people from a fictitious Hungarian society address him as Sir

You want to make sculptures, but Mikuláš Vareha has a petrol station decorated with heads of crippled ostriches.

You want to respond to architecture, but Mikuláš Vareha has created ziggurat pools with successively receding stories so that no building permit for digging a hole is needed.

You want to make a performance, but Mikuláš Vareha has bought bark beetles at the price of gold and fed his ostriches with them.

You want to make a big gesture, but Mikuláš Vareha landed on a floating heliport.

You want to make drawings and texts, but Mikuláš Vareha has written manuscript of his innocence in prison.

All we could do was to dissolve our artistic egos and serve to glorify the life and work of Mikuláš Vareha. On the pond, in the ruins of Vareha Beach, we embarked on the floating heliport, and in celebration of His majesty we swam through the lake and sang songs that developed his iconography of ostriches, woodwork and bark beetles.

STATUS KRAJINÁRA

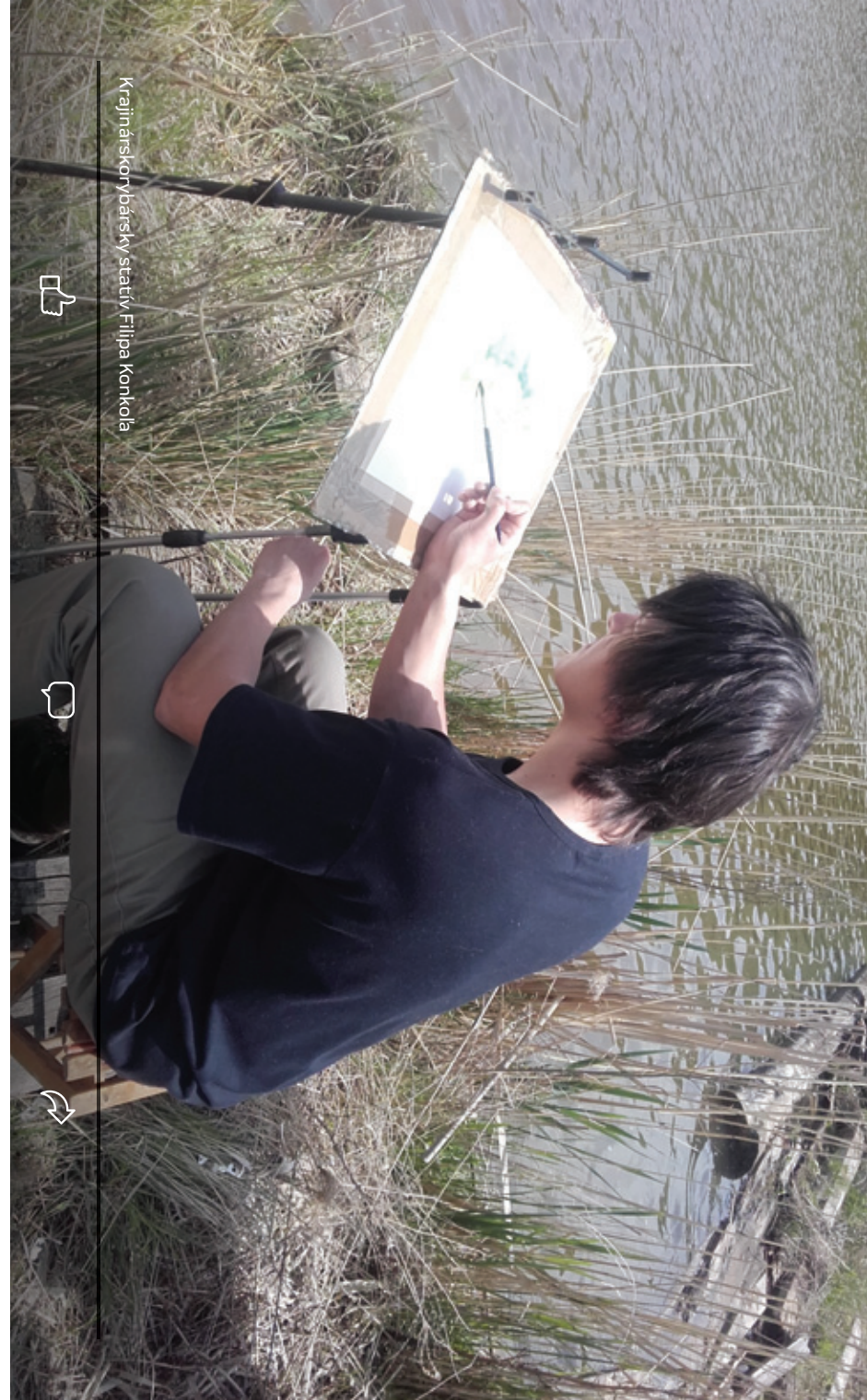
During our voyage we were looking for a sense of our activity and the only anchor we found was Philip who acted as a fisherman and landscape painter, so he stayed on the bank to paint the pond's panorama and justified our endless voyage. But then it happened.

On our disembarkment, a local fishing family embarked on our floating heliport and repeated our cruise! We could not believe our own eyes. Even their grandfather left the fish be, jumped into the water and swam to join them. After their disembarking, they pattered along the road towards us and then they bought a landscape from Philip for 3 Euros.

You know, the world of Mikuláš Vareha meant a lot to us and we were afraid of not being able to reciprocate anything. Still, we have established the heliport cruise ritual and thus we confirmed the purpose of our existence.



Slovenské Nové Mesto



Krajinársky štátik Filipa Konkola



MIKULÁŠ VAREHA STARTERPACK



Sir.



007



Vierka Zubalová meme generator



„TOTO NIEJE STAVBA“



Pit Varehu, Youtube video, 4:19





Trošku photobomb, Ingrid Kepková



Klaudia Husárová na Vareha Beach



Druhý plenér

Najväčšie vojenské pásmo v Československu, rozliehajúce sa medzi Levočou, Kežmarkom a Starou Ľubovňou, bolo založené v roku 1952. Štyri dediny: Blažov, Dvorce, Ľubičské kúpele a Ruskinovce, boli kvôli tomu vymazané z mapy a ich obyvateľia nie celkom dobrovoľne vystahovaní. V roku 2011 vojenské pásmo definitívne zaniklo. Okrem toho sa dá z internetu dozvedieť o pekných cyklotrasách využívajúcich sieť vojenských ciest, pozrieť si protesty rodákov zrušených dedín, či urban explorations nadšencov skúmajúcich vojenské pozostatky. Môžete narážať aj na mýty o Mesačnej jaskyni, jednej z najznámejších záhad Slovenska, opradenou rôznymi konšpiráciami.

Pre porovnanie internetových faktov s realitou sme oslovili rodáka pána Martina Pitoňáka. Stretli sme sa na lúke, území bývalých Ruskinovcov, kde stojí len kostolík postavený po Nežnej revolúcii, za účelom stretávania sa pôvodných obyvateľov obce, a porozprávali sme sa o traumatickej histórii, ale aj nemilej súčasnosti, keď sa napriek zrušeniu vojenského pásma stále vlečie majetkové vyrovnanie. Napriek všetkému negatívemu bolo možné obdivovať neúnavnú energiu rodákov, byť po toľkých rokoch stále spätý s touto krajinou. S tým boli spojené ich niektoré rituály, napríklad vianočné omše alebo vikendové stretnutia sa akoby na chalupu, ale bez chalupy, na holej lúke.

Potom sme v rámci dvoch dní preskúmali zvyšok vojenského pásma, vojenské budovy aj nádherné lesy, v kontraste s obrovskými plochami holorubov spôsobených necitlivou ťažbou Vojenských lesov. Mesačnú jaskyňu sme nenašli.

Kvôli rozsiahlosti územia a plnosti zážitkov sme samotnú umeleckú tvorbu vyhradili jedno poobedie. V území vojenského pásma neboli internetový ani mobilný signál, preto sme vymysleli inú stratégiu prezentovania umeleckých výsledkov: týždeň po výlete sme každý deň vyhradili jednému autorovi, ktorý na svojom facebookovom účte svoje dielo vystavil, a všetci ostatní účastníci plenéru ho podporili zdieľaním.

Pri predchádzajúcom plenéri sme všetku publikačnú energiu sústredili pod facebookovú stránku Status krajinnára, čo spôsobilo, že sme vystupovali ako jeden človek chrliaci kvantum informácií. Naše aktivity však videli na internete len ľudia, ktorí odoberali informácie tejto stránky. Dejinnou zvláštnosťou bol fakt, že v tej dobe skúšal Facebook so slovenských užívateľoch nový spôsob zobrazovania informácií, vytvorením sekcie Prieskumník. Príspevky facebookových stránok sa oddelili od príspevkov užívateľov, čo spôsobilo to, že obsah žiadnej stránky (ani stránky Status krajinnára) nikto nesledoval. V roku 2018 sa po sťažnostiach užívateľov facebookové rozhranie vrátilo do starých koláji. Znie to ako nepodstatný detail, na ňom sme však zistili, ako veľmi sú naše internetové umelecké aktivity závislé od rozmaru spoločnosti ovládajúcej podstatnú časť internetovej komunikácie.

Bývalé vojenské pásmo Javorina

Katarína Bajkayová sa celý čas rozprávala s obyvateľmi zrušenej dediny, spievali jej pesničky, ukazovali jej fotky a kroniku. Po návrate domov sa rozhodla urobiť veľké internetové gesto. Zrušila si svoj osobný účet na facebooku, sama seba z neho násilne vystažovala. Facebook pri rušení účtu citovo vydiera, a tak mu napísala dôvody odchodu: „... som spoznala bývalých obyvateľov obce Ruskinovce, kde sa pravidelne stretávajú. Popisovali skúsenosť zo straty ich domova a detailne opisovali tento priestor, tak ako si ho uchovali v pamäti. To sa stalo podnetom, prečo definitívne opúšťam Domov, Rodinu, Priateľov a Upozornenia sociálnej siete. Na jednej strane ide o pokus zdieľať skúsenosť bývalých obyvateľov obcí a kladenie si otázky, či je možné hovoriť o osobnej pamäti virtuálneho priestoru. Na druhej strane ma zaujíma dopad odchodu zo súkromného profilu na realitu a sila potreby po jeho obnovení.“

Peter Cako páli polystyrénové napodobneniny zbraní na opekačkovom ohnisku, a potom si na tom opeká klobásu, otázku zostáva čo s klobásami urobiť karcinogennosť zbraní.

Viera Zubalová je najinternetovejšia z nás. Vychutnáva si plytkosť a hĺbkou internetu. Vo vojenskom pásmo si našla plytkú jamu a v nej prehľbovala mystiku a mytológiu ducha Mesačnej jaskyne.

Video/performance Ingrid Kepkovej zachytáva tri ženy reprezentujúce tri etapy tejto krajiny: vidiecku, vojenskú, pamätnícku. Nakoniec položí otáznik smerom k nám, pobežujúcim plenéristom.

Viktória Lengyelová zozbierala drobné mementá civilizácie uprostred krajiny, a drobné postavky ľudí preplietajúce sa medzi nimi.

Po zrušení dediny v holej krajine zostali len drobné prírodné stopy, napríklad obecná lipa uprostred lúky, alebo zjazvené vrby pri dedinskom potoku. Ich jazyvy a rany a túžbu po vyličení zvýraznila Zuzana Macejáková symbolickým zošitím.

Matúš Lányi obalil svoje auto nepriedušnou fóliou a vyzýval Lazara, aby z neho vyšiel.

Erik Sikora zistil, že ťaživosť prítomných tém v krajine uľahčuje všadeprítomný koncentrát krásy jesenných oranžových smrekovcov. V rámci inštruktážneho videa vynachádza fintu pre lepšie poetické turistické fotografie.

Second Plein Air

Situated between Levoča, Kežmarok and Stará Ľubovňa, the largest military zone in Czechoslovakia was founded in 1952. The inhabitants of four villages, Blažov, Dvorce, Ľubičské Kúpele and Ruskinovce were not displaced entirely voluntarily due to their erasure from the map. In 2011, the military zone disappeared completely. In addition, you can learn from the internet about nice cycling routes using the network of former military roads, see the protests of the natives of the disappeared villages, or the urban explorations of enthusiasts exploring the military remains. You can also stumble upon myths about the Moon Cave, one of the most famous mysteries of Slovakia fabled with many conspiracies.

To compare the Internet facts with reality, we contacted Mr. Martin Pitoňák, the local native. We met in the meadow, in the territory of the former Ruskinovce. Now, there is only a church built after the Velvet Revolution to serve as a meeting point of the natives of the village, and we talked about its traumatic history, but also about the unfortunate present when, despite the abolition of the military zone, there is still an issue with property settlement. Against all odds, it was possible to admire the tireless energy of the natives, who are still in contact with this countryside even after many years. Some of their rituals have been associated with it, such as Christmas masses, or weekend gatherings as if held in a house, but they were held outdoors, in the meadow.

Then we explored the rest of the military zone within two days, the military buildings and the beautiful forests in contrast to the huge clear-cut areas caused by the insensitive timber harvesting of the Military Forests. We did not succeed to find the moon cave.

We reserved a single afternoon for the artistic creation itself due to the vastness of the territory and the fullness of the experiences. There was no Internet or mobile signal in the territory of the military zone so we made up another strategy of presenting the artistic results: A week after the trip, we reserved every day for one author who exhibited his work on his Facebook account and all the other participants in the plain air supported him by sharing the images.

During the previous plain air event, all of our publishing energy was focused on the Facebook page titled Landscapist's status, which made us act as one man brainstorming the quantum of information. However, only subscribers to this website could see our activities on the Internet. At that time, there was a historical peculiarity that Facebook was testing a new way of displaying information for Slovak users by creating the Explorer section. Posts from Facebook pages were separated from users' posts, which meant that nobody saw the content of any webpage (nor the Landscapist's status page). In 2018, after users' complaints, the Facebook interface returned to its old track. It sounds like an insignificant detail, but we have found out how much our online artistic activities depend on the whims of the company controlling the remarkable part of Internet communication.

Former Military Zone Javorina

For all that time, Katarína Bajkayová was talking to the inhabitants of the disappeared village. They were singing songs to her, showed her photos and chronicles. After returning home, she decided to do a great web gesture. She cancelled her personal Facebook account, to forcefully displace herself from it. Facebook blackmails emotionally during account cancellation and so she wrote the reasons for her leaving: „... I met the former residents of the village of Ruskinovce in the place where they regularly meet. They shared the experience of losing their homes and gave me their detailed description of this place as they retained it in their memory. This has prompted me to definitively leave Home, Family, Friends, and Social Network Alerts. On the one hand, it is an attempt to share the experience of former inhabitants of villages and ask whether it is possible to talk about the personal memory of a virtual space. On the other hand, I'm interested in the impact of leaving a private social network profile on reality and the intensity of the need for it to be restored.

Peter Cako burns polystyrene imitations of weapons in a barbecue fire and then he roasts his sausage there. The question is how carcinogenicity of these weapons is going to affect the sausages.

Viera Zubalová is the most Internet-friendly person of us. She is enjoying the shallowness and depth of the Internet. In the military zone, she found a shallow hole and deepened the mysticism and mythology of the spirit of the Moon Cave.

Video / Performance by Ingrid Kepková captures three women representing the three stages of this landscape: rural, military, survivor. Finally, she points her question mark to us, the plain air event participants running about.

Viktória Lengyelová collects small mementos of the civilization in the middle of the country, and tiny figures of people intertwined between them.

What has remained after the abolished village in the bare country, were only small natural traces, such as the local lime tree in the middle of the meadow, or scarred willows near the village stream. Zuzana Macejáková highlighted their scars and wounds and the desire for cure by putting symbolic stitches.

STATUS KRAJINÁRA

Matúš Lányi wrapped his car in the plastic foil impervious to air and called Lazarus to come out of it.

Erik Sikora finds out that the burdensome character of the present subjects in the countryside is eased by high density of the omnipresent beauty of the autumn orange larches. As a part of his instructional video, he makes a trick for creating better poetic hiker photos.



Na vrchole kopca sa odpaľovali rakety.



Náš sprievodca, pán Pitoňák.



Riadlaca veža tankovej strelnice





Zuzana Macejáková, Rany miesta

Uverejnil používateľ Viki Lengyelová
213 pozreli



Viktória Lengyelová, Kde boli? Vidíme kopce a cesty a zelenť.

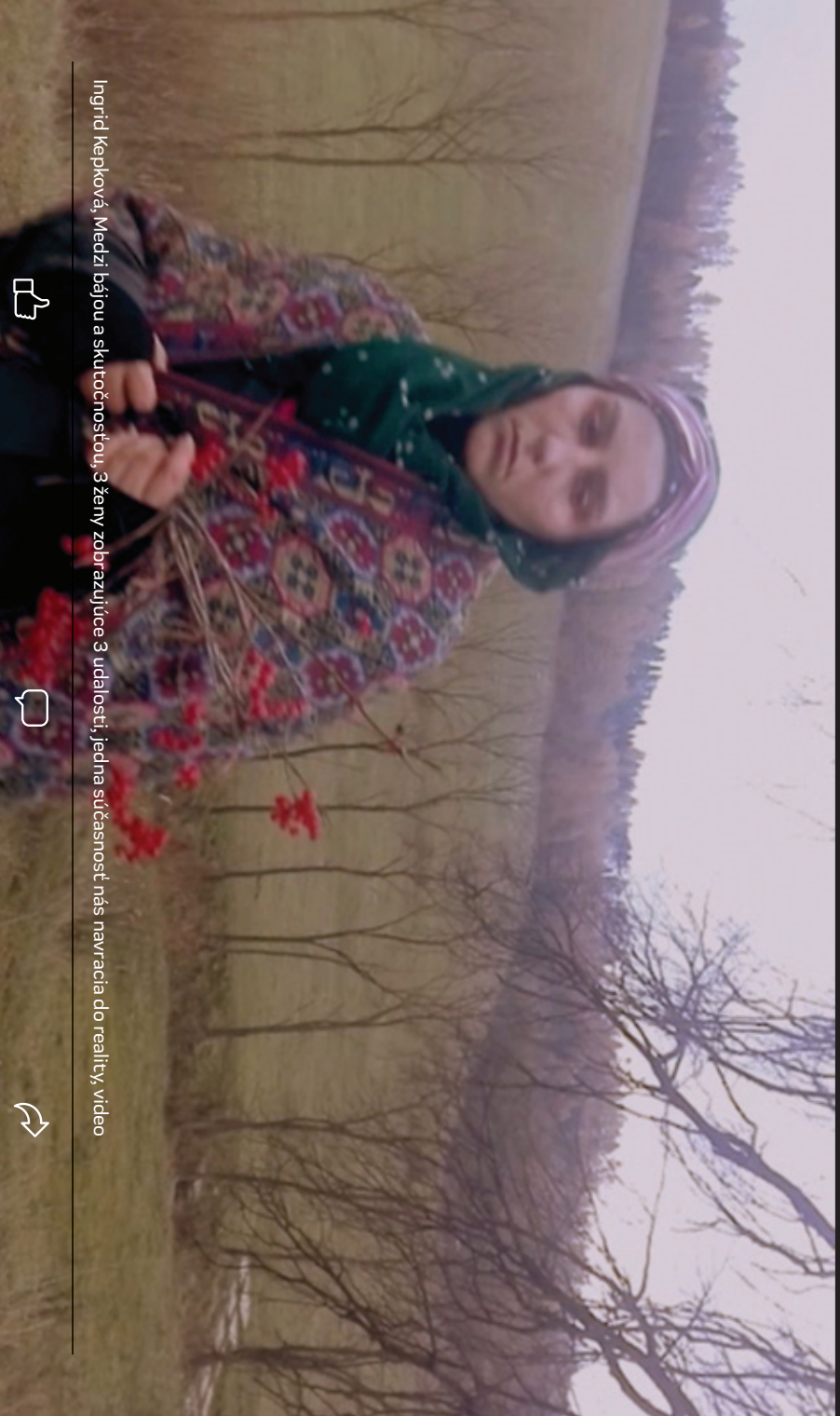


0:00





Vierka Zubalová, Objav Ducha Mesačnej jaskyne



Ingrid Kepková, Medzi bájou a skutočnosťou, 3 ženy zobrazujúce 3 udalosti, jedna súčasnosť nás navracia do reality, video



Tretí plenér

Miesto pretkané históriou najväčšej ťažby železnej rudy v Československu, momentálne už len s malou aktivitou ťažby barytu. V Rudňanoch vystúpite z autobusu a miestni vám ukážu cestu buď k historickým štôľňam, alebo sa opýtajú či chcete vidieť kde vznikol Tukabel, a nasmerujú Vás k osade preslávenej najvirálnejším videom s rómskou tematikou. Po ceste stretnete obrovské lane čakajúce v snehu pred bytovkou, či im niekto niečo dá. Môžete sa porozprávať aj s typickými dedinskými postavkami smerujúcimi do krčmy, títo však nie sú úplne typickí, majú v rukáve oveľa silnejšie historiky ako kdekoľvek inde, rozprávajú koho kedy zavalilo, a koľko zlata, striebra či ortuti majú doma na poličke. Po presune do Poráča môžete zistiť nepísanú rivalitu medzi Rudňanami a Poráčom, obidve dediny majú pocit, že ich banská história je silnejšia ako tá druhá. Poráču sa navyše črtá svetlejšia budúcnosť, vďaka turisticky navštevovanej Poráčskej doline. Závídeli sme miestnym, že my vidíme iba malé dedinky s občasnými dieťami do zeme, pamätníci však žijú s pocitom prítomnosti obrovských sietí chodieb pod nimi.

Keďže sme na mieste zažili intenzívny program prieskumov banských budov, dediny a stretávaní sa s baníkmi, výsledky našej práce sme opäť prezentovali až po návrate domov. V tomto prípade sme chceli byť oveľa osobnejší a intenzívnejší, preto sme vytvorili ekvivalent skutočnej vernisáže – mesindžerovú vernisáž (snáď prvú na svete). Pred vernisážou dostal každý, kto prejavil záujem, pozvanie do uzavretej chatovacej skupiny, kde došlo k prezentácii diel formou textov, videí či fotografií. Internetová vernisáž dokonca niesla podobné znaky ako skutočná vernisáž, napríklad kvôli živé diskusii účastníkov a štrnganiu virtuálnych pohárov krásne zanikala samotná prezentácia diel.

Rudňany alebo Poráč

Prvý deň patrilo obci Rudňany. Brodenie sa bordelom v opustených budovách v okolí ťažnej veže šachty Mier. *Matúš Lányi* využil v tvorbe svoju dobrotu, začal upratovať v opustených budovách a začleňovať neporiadok do organizovaných celkov, pôdorysov či základných schém. Hľadanie základných vzorcov uprostred chaosu po skončení účelu. *Nikola Čižmárová* a *Dalibor Jancura* pracovali v opustených halách s nájdenými káblami, z ktorých tvarovali mapy baníckych štôľní. Fotky dopĺňali digitálnymi zásahmi, čím došlo k prepojeniu baníckej a hráčkej nostalgie. *Denisa Slavkovská* bola živou kronikou a zachytávala príbeh plenéru, či unikátne banícke príbehy Laciho a jeho kamaráta po ceste do krčmy. Na mesindžerovej vernisáži publikovala video ťažby ochutenej časti jogurtu, reagujúce na fakty, ktoré sme sa dozvedeli od sprevádzajúceho banského inžiniera Jána Ďuršu. Napríklad že do tunelov baní by sa mala hľušina vracat späť, na čo sa počas komunizmu kašľalo. *Adam Slezák* vytvoril fiktívny dokument o hľadaní špeciálnej horľavej horniny, vďaka ktorej mu srdce zahorelo láskou k Poráču. Pokračoval v línii hrdého a súťaživeho lokálpatriotizmu obyvateľov Poráču versus obyvateľov Rudňan. Poráčsku stranu si vybrali aj *Ingrid Kepková* a *Vierka Zubalová*, ktoré v hotelovom prostredí Poráčparku personifikovali tému facebookového Prieskumníka a Explorer Feedu, čo v časoch po zrušení Prieskumníka znie nepodstatne, ale počas roka 2017 to definovalo takmer celkovú náladu na slovenskom internete. *Erik Sikora* reagoval na Laciho banícke historky so špecifickým rozprávačským slangom, keď rôzne tragické a hrozné historky zakončil: „Jak sa robilo v bani? Fájne bolo, cepló.“

Third Pleinair

A place interwoven with the history of the largest scale of iron ore mining in Czechoslovakia, at present, only with little activity of barite mining. You get off the bus in Rudňany and the locals will show you the way either to the historic adits or they ask you if you want to see where „Tukabel“ originated and point you to the settlement famous for the most viral Romani subject video. On the way, you will encounter huge does waiting in the snow in front of a block of flat until someone gives them something. You can also talk to typical village figures heading to the pub. However, they are not so characteristic. They have much stronger stories up their sleeves than anywhere else. They will tell you who was buried and when, and how much gold, silver or mercury they have at home on the shelf. When you get to Poráč you can find an unwritten rivalry between Rudňany and Poráč. Both villages feel that their mining history is stronger than the other. Besides, Poráč will see brighter prospects thanks to the Poráčska valley, which is popular with tourists and hikers. We envied the locals that we only see small villages with occasional holes in the earth, but these contemporary witnesses live with awareness of the presence of huge networks of corridors beneath them.

Since we experience an intensive program of exploration of mining buildings, of the village, and encounters with miner on the spot, we presented the results of our work after our returning home. In this case, we wanted to be much more personal and more intense so we created the equivalent of a real vernissage – a messenger vernissage (perhaps the first in the world). Prior to the opening, anyone interested received an invitation to a closed chat group where works were presented in the form of texts, videos, or photographs. This Internet opening even had similar features to the actual vernissage, for example, due to lively discussion of participants and clinking virtual glasses, the presentation of the works was beautifully disappearing.

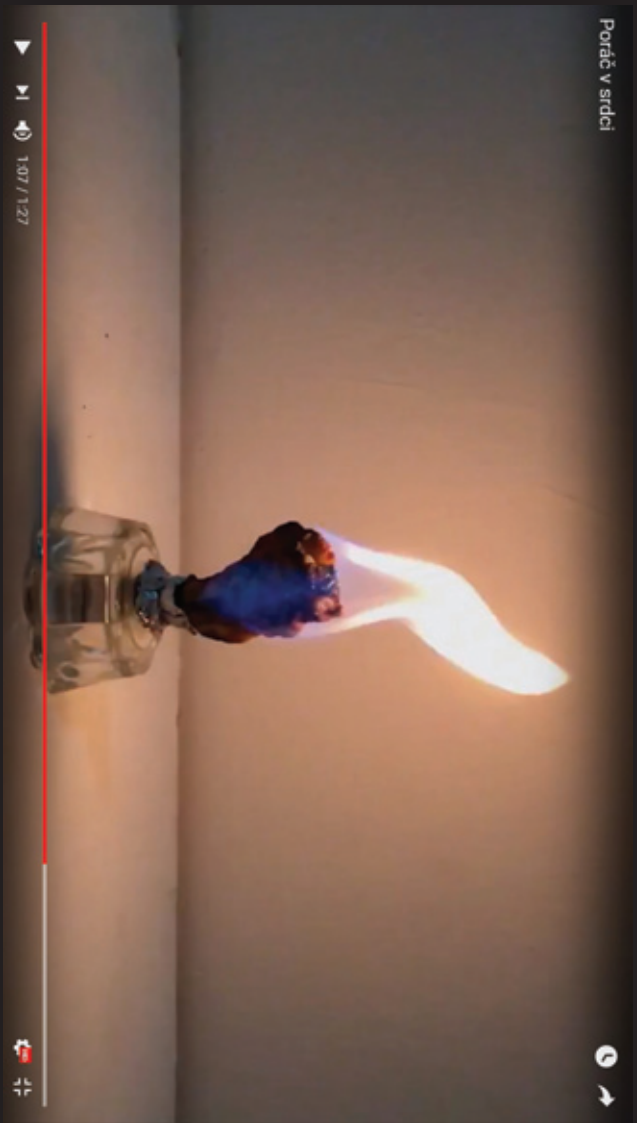
Rudňany or Poráč

On the first day we were dealing with the village of Rudňany. We waded through the garbage in the abandoned buildings around the headframe. *Matúš Lányi* used his goodness in his work and started cleaning in the abandoned buildings and incorporating the garbage in organized units, ground plans or basic schemes, i.e. search for basic patterns in the middle of chaos after the end of the purpose. *Nikola Čižmárová* and *Dalibor Jancura* worked in deserted halls with found cables to form maps of mining galleries. The complemented the photos by digital hits, thus interconnecting miners' and gambler nostalgia. *Denisa Slavkovská* was a living chronicle. She captured the story of the plain air, as well as the unique miner stories of Laci and his friend on their way to the pub. At the messenger vernissage, she published her video of mining of the flavored part of yogurt, which reflected the facts we learned from our host, Jan Ďurša, the mining engineer. For example that the slag should be carried back to the mine tunnels but they didn't care about it during Communism. *Adam Slezák* created a fictitious documentary about the search for a special flammable rock, which made his heart burn with love for Poráč. He went on dealing with the line of proud and competitive local patriotism of the inhabitants of Poráč versus the inhabitants of Rudňany. *Ingrid Kepková* and *Vierka Zubalová* who personified the subject of Facebook Explore and Explorer Feed in the hotel environment of Poráčpark, which sounds insignificant in the time after the ending of the Explore Feed, though it defined almost the overall atmosphere on the Slovak Internet in 2017. *Erik Sikora* reflected Laci's miner stories with a specific narrative slang finishing various tragic and horror stories with words: „What was the work in the mine like? Perfectly hot.“



Zlata: Laura Filáková (VŠVU), Vierka Zubalová, Erik Sikora, rudňanský snehulák, Matúš Lányi, Denisa Slavkovská, Dalibor Jancura, Nikola Čižmárová, Adam Slezák



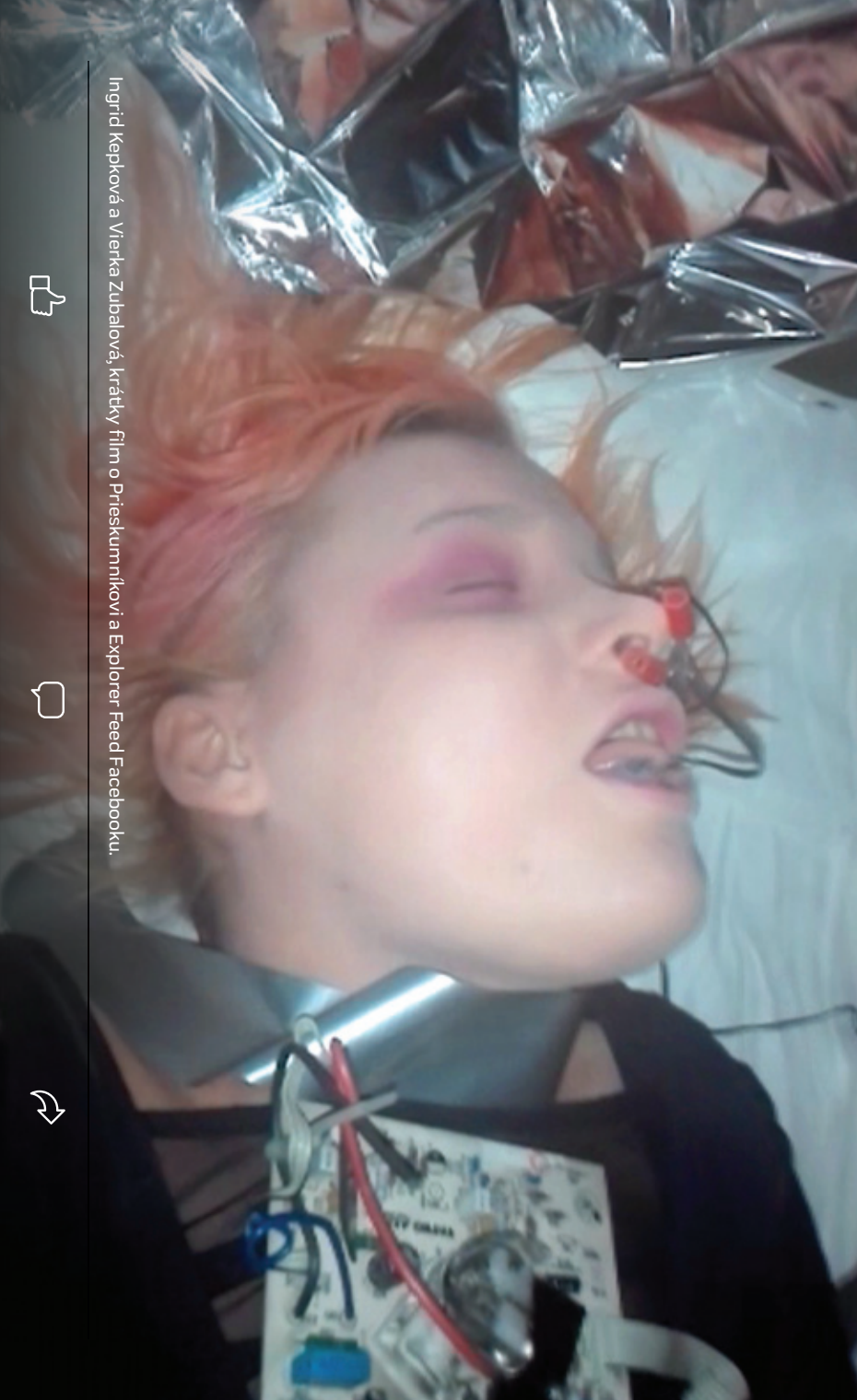


Adam Slezák, Poráč v srdci, Rudňany nič.

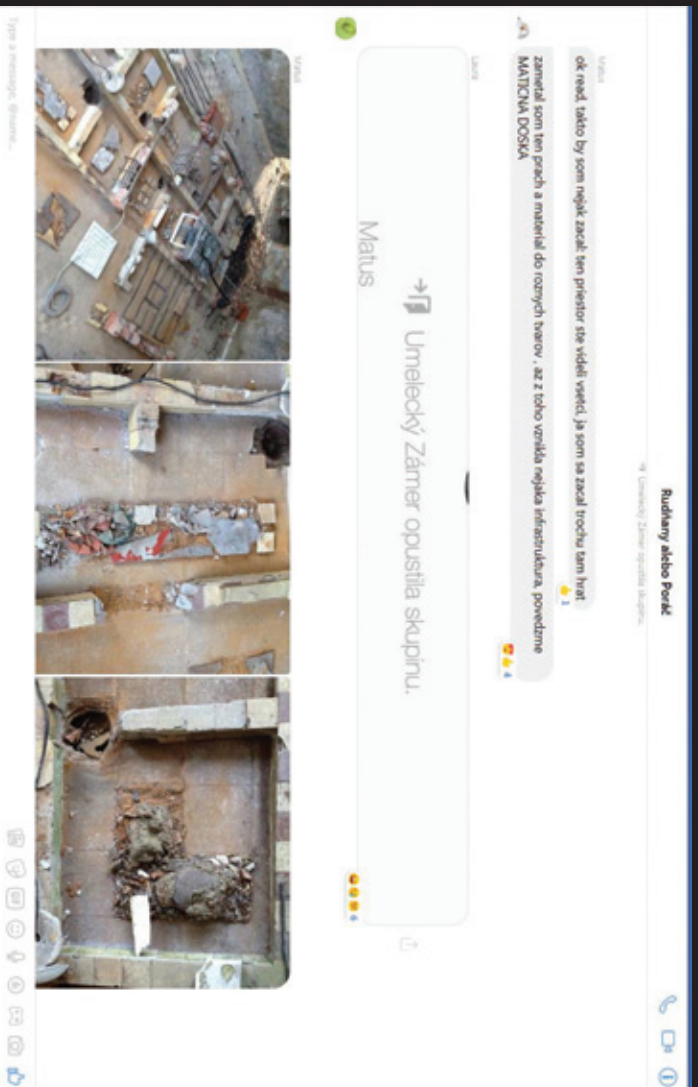


Laci a jeho retiazka z vlastnoručne vyfáraného zlata. Našiel aj ortuť, ale keď si ju naplnil do sklenenej fľaše, tak mu prerazila dno, lebo to malo 12 kíl.

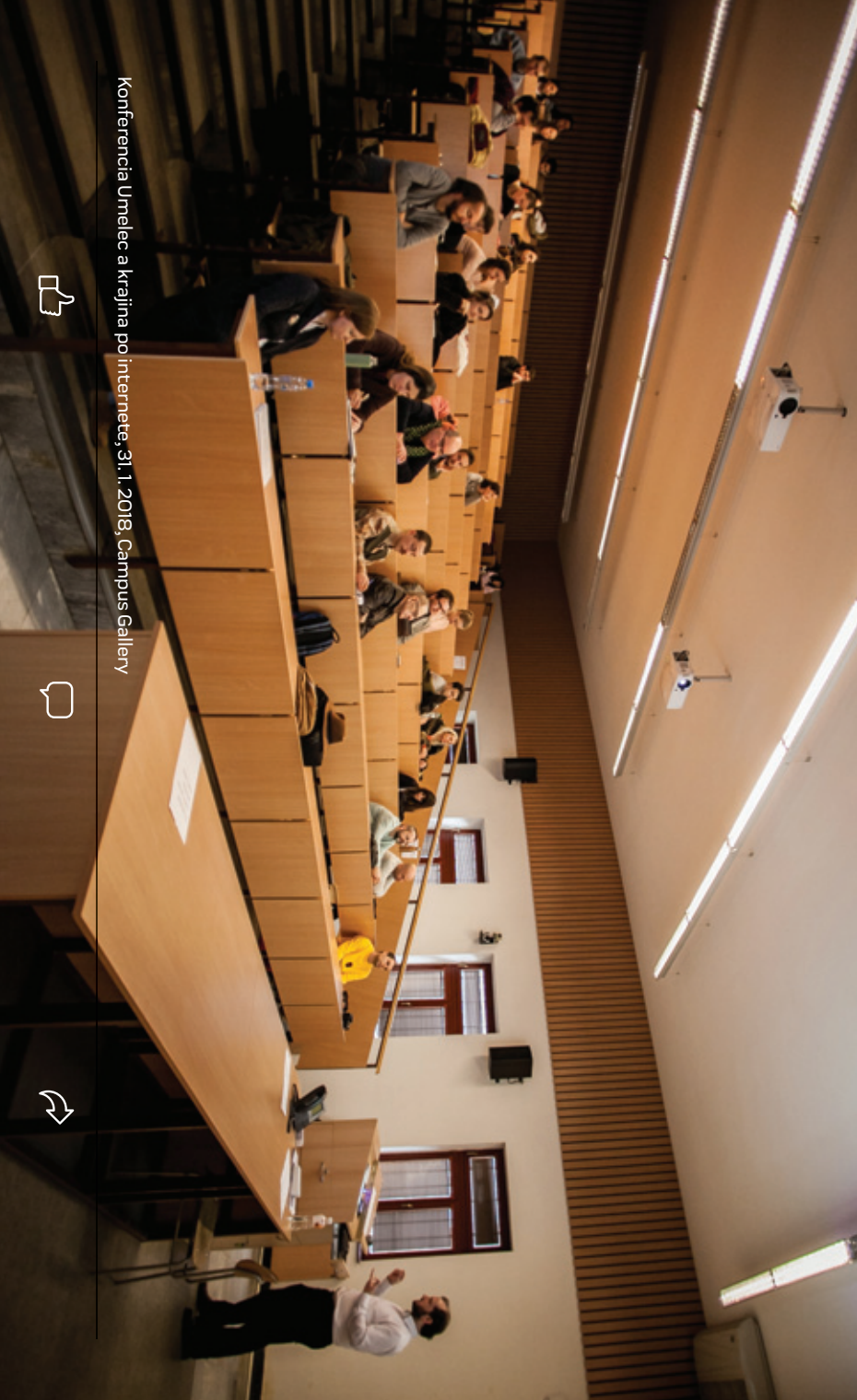




Ingriď Kepková a Verka Zúbalová, krátky film o Prieskumníkovi a Explorer Feed Facebooku.



Matúš Látny a jeho dielo počas mesinďžerovej vernisáže



Konferencia Umelec a krajina po Internete, 31. 1. 2018, Campus Gallery



PORRAC MINER



Nikola Čižnár ová a Dalibor Jancura, séria nostalgických pohľadníc

START

QUIT







Vzdelávaciu aktivitu podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia.

© Erik Sikora, autori textov a autori diel a obrazovej dokumentácie, 2017

© Fakulta umení, Technická univerzita, Košice, 2017

ISBN: 978-80-553-2977-2

u. fond
na podporu
umenia

