

## Environmentálne angažované umenie ako výzva pre Carlsonovu kognitívnu environmentálnu estetiku\*

Barbora Bakošová; 216455@mail.muni.cz

---

**Abstrakt:** V tomto texte sa chcem venovať spôsobu, akým môže environmentálne angažované umenie spochybniť Carlsonov dualizmus medzi umením a prírodou v jeho kognitívnej environmentálnej estetike. Environmentálne angažované umenie pritom chápem v rámci nových tendencií umenia v druhej polovici dvadsiateho storočia, kedy nastal posun ku konceptuálnejším, angažovanejším umeleckým projektom opúšťajúcich steny galerijných priestorov. Takáto umelecká forma je v protiklade k tomu, ako umenie vymedzoval Carlson a na čom postavil svoju opozíciu umenie-príroda. Zároveň chcem poukázať, že veda je v Carlsonovej teórii úzko limitujúcou a môže v mnohých prípadoch brániť estetickému prežitku. I keď by sa mohlo zdať, že veda estetickú skúsenosť redukuje, environmentálne angažovaní umelci, ktorí často využívajú vedecké poznatky pri realizácii svojich projektov, ukazujú, že sa dá využiť i pri tvorbe estetického zámeru.

**Kľúčové slová:** kognitívna environmentálna estetika, model prírodného environmentu, environmentálne angažované umenie, Allen Carlson, príroda verzus umenie.

**Abstract:** In this paper I would like to deal with the question how environmentally engaged art can infirm Carlson's dualism between art and nature in his cognitive environmental aesthetics. I understand environmentally engaged art as a part of new tendencies in the second half of the 20th Century, when we can observe shift towards more conceptual and engaged art forms that leave the insides of galleries. This type of art projects are in opposition to Carlson's art-nature dichotomy. Equally, I would like to show that science is in Carlson's theory limiting and can blockade aesthetic experience in many cases. Eventhough it may appear that science can diminish aesthetic experience, environmentally engaged artists, who often use scientific knowledge in their projects, show, that science can be also beneficial in creating aesthetic's intention.

**Keywords:** cognitive environmental aesthetics, natural environment model, environmentally engaged art, Allen Carlson, nature versus art.

---

Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov nastal na poli estetickej teórie i umenia presun pozornosti k prírode. Obrat k prírodnej tematike bol dôležitý, pretože znamenal návrat k podstatnej zložke estetickej skúsenosti, ktorá stála v dvadsiatom storočí značne v úzadí. Boli to spoločenské zmeny, ktoré mali podstatnú zásluhu na náraste záujmu o prírodu – v prvom rade rastúca sila environmentálneho hnutia a silnejúce znepokojenie verejnosti nad environmentálnymi problémami, akými sú napríklad úbytok biodiverzity, znečistenie, zmeny klímy a mnohé ďalšie. Umelci i estetici sa tiež začali sústreďovať na to, ako prírodu správne esteticky oceniť a ako vytvoriť ekologicky citlivé umenie. V niektorých z ich konceptov hrali dôležitú úlohu prírodné vedy a práve prieniky vedy, estetiky a umenia ma budú zaujímať v tomto texte. Mojim cieľom bude cez tento spoločný priesečník poukázať na slabé miesta kognitívneho prístupu v environmentálnej estetike s dôrazom na estetický koncept Allena Carlsona.

Začnime stručným predstavením environmentálnej estetiky a jej rozdeleniu na dve subkategórie. Environmentálna estetika prichádza ako reakcia na absenciu teórie venujúcej sa vhodnému estetickému oceňovaniu prírody a kritizuje zaužívané estetické modely v dvadsiatom storočí, ktoré sú v tomto období

---

\* (Pôvodná verzia tejto práce bola odprezentovaná na 19. Medzinárodnom kongrese estetiky – International Congress of Aesthetics, Kraków, 2013.)

odvodené skôr od umeleckých teórií. Estetici, usilujúci o predefinovanie tohto zaužívaného stavu konštatujú, že pre estetické hodnotenie prírody potrebujeme iný typ aparátu ako pre hodnotenie umenia, pretože prírodu charakterizujú iné vlastnosti ako umelecké dielo. V prvom rade nie je výtvorom človeka, ale svojbytnou existenciou, je neohraničená, nezarámovaná, dynamická, vyžaduje viac-zmyslový postoj a stiera odstup medzi objektom a subjektom. Environmentálna estetika sa usiluje o vytvorenie nových rámcov, pomocou ktorých by sme mohli prírodu esteticky uchopiť.

V zásade (i keď do istej miery zjednodušene) môžeme environmentálnu estetiku rozdeliť na dva prúdy – kognitívny a nekognitívny, podľa dôrazu, aký estetici kladú na začlenenie vedeckých znalostí o prírode do estetického súdu. Kognitivisty tvrdia, že pre správne a korektné estetické hodnotenie prírody je nutná istá miera vedeckých informácií o danom prostredí, aby sme ho mohli správne uchopiť a adekvátne oceniť. Istým spôsobom sa kognitivisty snažia hlavne o zavedenie objektívnych parametrov do estetického hodnotenia. Vedecké znalosti musia byť dôležitou predispozíciou pre estetické ocenenie prírody, pretože sú integrálnou súčasťou premýšľania o prírodných vzťahoch. Ústrednou osobnosťou kognitivistov je Allen Carlson, ktorý predstavil svoj model prírodného environmentu,<sup>1</sup> v ktorého centre stoja práve vedecké informácie. Ako sám píše: „V modeli prírodného environmentu platí, že vhodné hodnotenie prírody vyžaduje informáciu, oprávnenú domnienku alebo znalosť poskytnutú prírodnými vedami a ich predchodcom – zdravým rozumom alebo niečím obdobným“ (Carlson 1995, s. 398). Veda, predovšetkým z oblastí ekológie, zoológie, botaniky alebo geológie, premieňa estetickú skúsenosť na zrozumiteľnejšiu a hlbšiu, pričom pozorovateľovi ukazuje práve jednu správnu cestu, ako objekt hodnotiť. „Vedecká informácia a presný popis nám ukazujú krásu tam, kde sme ju predtým nevideli, vzor a harmóniu namiesto nezmyselného zmätku“ (Carlson 2000, s. 87). Tento prístup kladie dôraz na objekt – vedecké znalosti tu formujú očakávania od prírodných objektov a zvyšujú hladinu nášho estetického potešenia. Z odlišného uhlu pohľadu môžeme ale v takejto skúsenosti založenej na vede vidieť limitáciu, ktorá redukuje estetický prežitok. To môže podľa Bannona spočívať v Carlsonovom (a taktiež Parsonsovom) estetickom funkcionalizme, ktorý chápe prírodnú krásu ako výsledok „[...]funkčného zapadnutia rôznorodých elementov systému v zmysle ich prirodzenej úlohy“ (Bannon 2011, s. 418). V takomto poňatí je všetko, čo splňa svoju funkciu v prírode, krásne. Z toho ale vyplýva aj ďalší predpoklad – že príroda je apriórne krásna a prírodné vedy sú tými, ktoré by nás k tomuto rozpoznaní mali viesť. Pozitivismus je tu dôsledkom kombinácie dôrazu na funkciu a odklon od subjektu.

Kognitívny prístup neskôr rozvíjajú aj ďalší estetici – Malcolm Budd špecifikuje, že nie každý typ vedeckých znalostí je potrebný pre estetické oceňovanie prírody a vnímateľ musí selektovať tie informácie, ktoré sú pre estetickú skúsenosť dôležité. Podobným spôsobom pokračuje aj už spomenutý Glenn Parsons, ktorý reformuluje normatívny element Carlsonovho vedeckého kognitivismu. Tvrdí, že prírodné objekty sú rozdeliteľné do mnohých vedeckých kategórií, reprezentujúcich širokú škálu charakteristík, ktoré je často nemožno definovať všetky, a niektoré ani nie sú pre popis estetických kvalít objektu potrebné. Parsons preto navrhuje používať len tie kategórie, ktoré sú pre estetickú percepciu prírodného objektu najvhodnejšie. „[P]ozerať sa na objekt skrz vedecké kategórie, kam objekt skutočne patrí a ktoré maximalizujú estetické pôsobenie objektu.“ Aj keď Parsons, rovnako ako Budd, zužujú rozsah vedeckých znalostí v estetickú skúsenosť, je to pre nich stále dôležitý nástroj estetického hodnotenia.

<sup>1</sup> Termíny „environment“ a „prostredie“ sa v mojom poňatí mierne líšia vo svojej viazanosti na subjekt. Zatiaľ čo prostredie je viazané na okolie človeka, environment je autonómny, netvorí pozadie ľudských činností, ale stáva sa popredím. Preto tento pojem používam v texte častejšie.

Pozitívnym aspektom kognitívnej environmentálnej estetiky je istá miera objektivity, ktorú môžu vedecké dáta v určitom rozmere garantovať, takže je estetické hodnotenie oslobodené od subjektívnych preferencií vnímateľa. To môže viesť k vnímaniu prírody ako nezávislej entity majúcej vlastnú estetickú hodnotu. Na druhej strane prebehla na estetickom poli rozsiahla debata o limitoch a redukcionizme kognitívneho prístupu, ktorú v tomto texte predstavím len zbežne, pretože bola podrobne popísaná inde. Voči kognitivistom sa vymedzili tzv. nekognitivisti, ktorí v prvom rade upozorňujú, že estetický súd je nezávislý od rozumového aparátu a estetické hodnotenie môže byť založené na emóciách (Emily Brady), pocite mystéria (Stan Godlovich) , ale i morálke (Yuriko Saito). Svoju pozornosť zameriam na problém dichotómie medzi estetickým hodnotením umenia a prírody, ktorý Carlson svojim kognitívnym modelom vytvára, a ako môže environmentálne angažovaná umelecko-vedecká spolupráca túto dichotómiu poprieť.

Pozrime sa najprv, ako kognitivisti (s dôrazom na Carlsona) používajú vedu pre konštrukciu opozície medzi estetickým hodnotením umenia a prírody. Carlson tak robí, keď rozpracováva svoj model prírodného environmentu (natural environmental model). Usudzuje, že pre správne estetické posudzovanie prírody nie je vhodné používať to isté hodnotenie ako pre hodnotenie umenia. Hodnotenie umenia môže byť naopak pri hodnotení prírody zavádzajúce. Carlson vymenúva dve paradigmy v umení, ktoré sú spojené s našim (nesprávnym) oceňovaním prírody. Ten prvý, model objektu, zameriava svoju estetickú pozornosť čisto na vybrané objekty, napríklad sochy alebo zátišia. Ale tento model nemôže byť použitý pri hodnotení prírody, pretože prírodné objekty sú úzko naviazané na svoje prostredie a nie je možné ich posudzovať bez tohto kontextu. Druhý Carlson nazýva modelom krajiny, a je analogický tomu, čo sa v umení nazýva krajinomalbou. To, čo je v tomto prípade esteticky oceňované je prírodný segment alebo výhľad. Tento pohľad však môže prírodný environment redukovať na dvojrozmernú scénu a nabáda nás nazerat' na prírodu ako na krajinomalbu – zo špecifického uhlu pohľadu a z adekvátnej vzdialenosti. Carlson tieto dva modely zavrhuje a predkladá tretí, model prírodného environmentu, ktorý nevychádza z tradície umenia, ale používa pre správne estetické ohodnotenie prírody práve vedecké informácie. Táto znalosť nahrádza znalosť dejín umenia, ktorú podľa Carlsona potrebujeme pre estetické ocenenie umenia.

Na čo chcem v Carlsonovom novom modeli upozorniť, je úzke ohraničenie pojmu prírodný environment, ktorý nevyklučuje len umenie, ale aj najbežnejší typ environmentov – environmenty poloprírodné alebo poľnohospodárske. Carlson hovorí o hodnotení čisto prírodných environmentov a Budd túto dištinckiu potvrdzuje a navrhuje ešte ostrejšie rozdelenie – esteticky môžeme hodnotiť len prírodu ako prírodu, prírodné objekty sú tými, ktoré stoja v protiklade k ľudským výtvorom, t.j. artefaktom. Musíme ich hodnotiť samostatne, aj keď sú umiestnené v takzvaných „zmiešaných“ prostrediach. *„To, čo vyplýva z faktu, že väčšina nášho prírodného environmentu odzrkadľuje vplyv človeka a že väčšinou prichádzame do kontaktu so scénami, ktoré vo väčšej či menšej miere zabraňujú umelosti, je, že estetické hodnotenie prírody, ak má byť čisté, musí byť oddelené od akéhokoľvek dizajnu vnúteného prírode, a to hlavne dizajnu vnúteného pre umelecký alebo estetický efekt“* (Budd 1996, s. 209). Domnievam sa, že táto dichotómia medzi prírodným a umelým je do istej miery daná definíciou nástrojov estetického hodnotenia, ktorými sú vedecké znalosti, pretože oni definujú skupinu objektov a environmentov vhodných pre estetické skúmanie. Zároveň si tiež myslím, že toto rozdelenie môže mať negatívne dôsledky pre estetický prežitok. Pritom existujú umelecké oblasti, kde je umenie s prírodou úzko preklenuté.

Jedná sa o projekty, ktoré vychádzajú z umelecko-vedeckej spolupráce, sú situované mimo galerijný priestor a zároveň majú istý environmentálny a ekologický náboj. Takýto typ umenia podľa mňa spochybňuje Carlsonove modely objektu a krajiny, pretože spočíva na celkom inom type estetickej

skúsenosti. Prv, ako sa budem vyvracaniu Carlsonových domnienok venovať, dovoľm si stručne predstaviť charakteristické rysy environmentálne angažovaného umenia. Za prvé sa jedná o umelecké praktiky, ktoré na prvé miesto kladú environmentálny rozmer umeleckých projektov. Ich cieľom nie je umením zlepšiť prírodné prostredie, ale radšej prinavrátiť estetickú kvalitu zničenému prírodnému územiu, alebo túto kvalitu chrániť.<sup>2</sup> Môžeme tak pozorovať presun od umenia založeného na objektoch k jeho konceptuálnejším formám, pri ktorých je podstatným impulzom umeleckej kreativity úsilie o environmentálne zlepšenie. Umelecká teoretička Suzi Gablik požaduje umenie s aktívnou účasťou pri riešení sociálnych a environmentálnych problémov, ktoré sú dôsledkom dnešnej celospoločenskej krízy. Umelci by podľa nej mali akcentovať previazanosť vzťahov vo svete a podporovať tvorbu morálnych hodnôt, ktoré by integrovali ekológiu, sociálne vzťahy a starostlivosť o Zem (Gablik 2003). Jej koncept *ekologického imperatívu* v umení vedie k ochranárskemu rozmeru umeleckej činnosti, ktorý môže ľudom pomôcť uvedomiť si ich príslušnosť k prírodnému prostrediu (Gablik 1992, s. 49-51).

Pokiaľ je environmentálne angažované umenie v prvom rade umeleckou snahou o ochranu prírody a nápravu poškodeného prostredia, musia umelci čerpať z vedeckých poznatkov o prostredí, v ktorom realizujú svoje projekty, aby dokázali správne pochopiť problém. Umelci vyhľadávajú vedecké informácie pre pochopenie ekologických funkcií miesta, alebo spolupracujú priamo s prírodovedcami, ktorí korigujú ich umelecký zámer. Úlohou vedy je vytýčiť hranice umelcovej kreatívnej slobody, vykresliť línie morálne a ekologicky akceptovateľného. Umelci Helen Mayer Harrison a Newton Harrison využívajú napríklad vedeckú spoluprácu ako základný kameň pre svoje umenie. V ich projekte Sava River Project (1989 – 1990) navrhli biokoridor, aby ochránili ekologickú stabilitu balkánskej rieky Sava. Zapájali doň miestne komunity pozostávajúce z environmentálnych aktivistov, ekológov, alebo vodohospodárov, aby sa spoločne podieľali na podrobne vypracovanej správe o ekologickom význame územia, ktorý bol neskôr schválený autoritami.

Takýto typ umelecko-vedeckej spolupráce vychádza z umelcovho dôrazu na holistickú perspektívu vzťahu človek-príroda, a akceptovania vnútornej hodnoty prírody, chápanej ako nadradenej hodnote umenia. Ako hovoria Harrisonovci: „*Naša práca začína, keď v prostredí zaregistrujeme anomáliu vychádzajúcu z protikladných presvedčení a nezlúčiteľných metafor... U nás všetko začína rozhodnutím...venovať sa výhradne témam prežitia ako najlepšie vieme*“ (Harrison – Harrison 2003, s. 161). S tým je spojený aj estetický rozmer umeleckých projektov – umelcov zámer nie je ukázať krásu umenia v prírode, ale zdôrazniť krásu prírody ako takú.

Švajčiarsky umelec Georg Steinmann zas medzi rokmi 1996 až 2007 realizoval projekt Komi: A Growing Sculpture s cieľom vytvoriť transdisciplinárnu sieť, usilujúcu o ochranu divočiny v ruskom regióne Komi. Táto ekologicky významná oblasť je v neustálom ohrození kvôli bohatým ložiskám nerastných surovín. Steinmann inicioval vznik platformy, v ktorej by lesníci, ekológovia, urbanisti i miestni obyvatelia mohli diskutovať o rôznych možnostiach environmentálnej ochrany, ako aj vzdelávať jeden druhého a zdieľať rôznorodé perspektívy vnímania okolitého prírodného prostredia.

Estetika environmentálne angažovaného umenia by mala toto úzke prepojenie kultúrneho a prírodného sveta zobrazovať a zvyrazňovať dôležitosť prírodných systémov. Etické, estetické a ekologické aspekty umeleckého diela sa tak navzájom prelínajú.

---

<sup>2</sup> To je najväčším rozdielom medzi land artom, environmentálnym umením a environmentálne angažovaným umením. Land art, podobne ako environmentálne umenie (a do istej miery i eco-art, ktorého definície sú rôznorodé a môžeme pod ním chápať environmentálne, i environmentálne angažované umenie) používa prírodu ako pozadie svojich umeleckých diel, ktoré nad prírodným environmentom dominujú.

Environmentálne angažované umenie je výsledkom nových umeleckých tendencií dvadsiateho storočia, ktoré sú založené na konceptuálnych stratégiách, transdisciplinárnej spolupráci a morálnych požiadavkách kladených na umelcov – v tomto prípade etiky autorovej intencie a ochrany prírody. Cieľom umenia je estetický odklon od umeleckých objektov k tým prírodným. Proces vzniku umeleckého projektu je rovnako dôležitý ako výsledná realizácia. Jeho výsledkom je často prinavrátanie poškodených území ich k pôvodnej ekologickej rovnováhe, alebo zachovanie ich prírodného stavu. Tím umelcov, spúšťajúcich Nine Mile Run Greenway Project (1997 – 2000) na čele s Timom Collinsom, Reiko Gato a Bobom Binghamom, premenil bývalú priemyselnú skládku na udržateľný verejný zelený priestor. Cieľom transdisciplinárnej platformy AMD&ART je za pomoci dobrovoľníkov revitalizovať staré doly a prinavrátiť miestu stratenú biodiverzitu. Jedná sa o prostredia, ktoré autor po realizovaní svojho projektu nechá v lepšej ekologickej kondícii ako boli predtým – to je prístup podstatne sa líšiaci od napríklad megalomanských snáh land artových umelcov z konca šesťdesiatych rokov.

Ako by sme mali tieto premenené environmenty esteticky hodnotiť? Budeme ich považovať za výtvor človeka alebo prírody? Domnievam sa, že jedným zo zámerov autorov je rozpustiť dištinkciu medzi prírodným a umeleckým tým, že sa umenie a prírodu pokúsili zjednotiť, dematerializovať umenie a zamerať sa pritom na ochranu a revitalizáciu území. Práve na docielenie tejto jednoty umelci využívajú vedecké znalosti – všimnime si, že dôvod je podobný ako v prípade Allena Carlsona – veda slúži ako základ informačného aparátu o prírode a funkciách, a v oboch prípadoch, v kognitívnej environmentálnej estetike i v environmentálne angažovanom umení, je práca s vedeckými znalosťami úzko prepojená s estetickými normami hodnotenia prírody. Porovnajme, ako do svojich konceptov začleňujú vedecké informácie Carlson a umelkyňa Patricia Johanson. Carlson píše: „*Táto (vedecká) znalosť nám dáva vhodné obrnisko estetickému významnosti a vhodné hranice súboru tak, aby sa naša skúsenosť stala estetickým hodnotením*“ (Carlson 1979, s. 272). Johanson zas popisuje, ako postupovala pri svojom umelecko-revitalizačnom projekte. „*Začala som výskumom, čo jednotlivé zvieratá jedia, pretože som vedela, že vhodné rastliny prilákajú divoké zvieratá. Projekt sa vyvíjal z rôznych perspektív zároveň. Vedela som, že štruktúry musia nielen vyriešiť mnohé environmentálne problémy, ale musia byť zároveň akceptované vedcami, inžiniermi a mestskými projektantmi*“ (Johanson 1992). Oba používajú vedecké znalosti ako zdroj správneho pochopenia prírody, a pre oboch je prírodné alebo takmer prírodné prostredie tým najhodnotnejším.

Skrz svoje umelecké projekty sa environmentálne angažovaní umelci usilujú ukázať, že pre estetické ocenenie environmentu nie sú krehké len hranice medzi prírodou a umením, ale že je tiež ťažké rozlíšiť medzi prírodnými a ľudskými environmentami tak, ako ich rozlišujú kognitivisty. Skládku premenenú na lúku, vyčistená rieka alebo zachovanie prírodného lesa môže byť výsledkom umeleckých, aktivistických i prírodných procesov, a environmenty sa môžu v priebehu času premieňať z jedného na druhý. Je vzácné nájsť taký typ čistého prírodného environmentu, o akom píše Carlson, preto sa stáva zložitým použiť typ hodnotenia, ktorý vo svojej teórii vyvinuli. Z tohto pohľadu môže byť redukovanie vedomosti na tie vedecké limitujúce v tom, čo chceme esteticky hodnotiť. To si všimla i teoretička Samantha Clark: „*Carlsonova vysoko objektívna vedecká environmentálna estetika má tendenciu vylučovať nielen umenie, ale i zastavané environmenty, obhospodarované „polo-prírodné“ environmenty, a sociálne environmenty, ktoré sú v skutočnosti prostrediami, s ktorými sa stretávame denne. Vyzerať to, akoby bol jeden súbor limitácií nahradený druhým*“ (Clark 2010, s. 356). Kvôli Carlsonovmu vedeckému kognitivismu sú prírodné environmenty definované ako plochy nepoškvrnenej prírody, s ktorými prichádzame do kontaktu len zriedka.

Keď Carlson hovorí o estetickom ocenení iných typov environmentu, napríklad poľnohospodárskeho alebo ľudského, navrhuje iný spôsob hodnotenia. Pri ľudských environmentoch Carlson zdôrazňuje vzťah

medzi ľudským prostredím a samotnými ľuďmi, ktorých toto prostredie obklopuje (Carlson 2001, s. 9-24). Keď oceňuje poľnohospodárske environmenty, zdôrazňuje zas nielen ekologickú a funkčnú relevanciu, ale i sociálny kontext vzniku týchto poľnohospodárskych území (Carlson 2009). Dôvodom, prečo tieto zložky hodnotenia pri prírodných environmentoch opúšťa, môže byť práve ona redukcia ich estetického ocenenia čisto na tú, ktorá je založená na vedeckých znalostiach, z čoho vzniká silná dichotómia medzi prírodným a umelým. Čo by sme mali v tomto prípade zväžiť, a domnievam sa, že to environmentálne umenie ukazuje, je, že žiadny environment nemôže byť posudzovaný bez jeho sociálneho a historického kontextu. Väčšina prírodných environmentov bola ovplyvnená ľudským zásahom, za väčšinou z nich môžeme pozorovať sociálne interakcie alebo politiku. Aj keby sme sa rozhodli esteticky hodnotiť len divoké a odľahlé (prírodné) oblasti – príkladom môžu byť národné parky – mali by sme sa pýtať, prečo sú opustené, nedotknuté človekom. To môže odhaliť rozhodnutia a preferencie človeka, skryté za touto odľalosťou. Environmentálne angažované umenie, ktoré do svojich projektov vťahuje vedcov a verejnosť, vytvára podobné sociálne kontexty v environmentoch, v ktorých je umiestnené. Tieto kontexty sú rovnako dôležité, i keď chceme správne esteticky oceniť miesta ktoré oscilujú niekde medzi prírodou a umením, umelým a prírodným. Vedecká znalosť by mala byť len jednou z metód, ktorá nás preniesie bližšie k estetickému pochopeniu našich environmentov. Ale nemala by nás limitovať v tom, čo si pre estetické hodnotenie vybrať.

Výzvy, aké tieto nové umelecké praktiky prinášajú do kognitívnej environmentálnej estetiky volajú po revízií oddelenia estetického hodnotenia prírodného environmentu od iných typov estetickéj skúsenosti. Ukazujú, že pre estetické hodnotenie jednak prírody a jednak umenia musíme rozšíriť našu estetickú pozornosť z vedecky definovaných kategórií na komplexnejší obraz. Príkladom takéhoto prístupu môže byť Arnoldov Berleantov koncept environmentu ako holistického okolia, ktoré nerozdeľuje prírodné a ľudské environmenty, ale dáva ich do vzájomných vzťahov a sietí, v ktorých má svoje dôležité postavenie človek. Berleant chápe prostredie, ktoré sme boli doposiaľ zvyknutí kontemplovať zďaľky ako „[...] rozptútené do komplexnej siete vzťahov, prepojení, a kontinuity tých psychických, sociálnych a kultúrnych podmienok, ktoré popisujú moje činy, odpovede, povedomie, a ktoré dávajú tvar samotnému môjmu životu“ (Berleant 1992, s. 4). Ľudia už v jeho poňatí nie sú od environmentu oddelení, ale radšej sú jeho neodmysliteľnou súčasťou.

Môžeme namietat, že je Berleantov model príliš inkluzívny a preto benevolentný k tomu, čo definovať ako objekt estetického hodnotenia. Ale v postmodernej spoločnosti, v ktorej je čoraz ťažšie vykresliť hranice medzi vedou, umením a každodenným životom, či ľudským výtvorom a prírodou, by mohla byť otvorená estetická citlivosť dobrou možnosťou pochopenia tohto vzájomne prepojeného sveta.

## Literatúra:

- [1] BANNON, B., E. 2011. Re-Envisioning the Nature: The Role of Aesthetics in Environmental Ethics. In. Environmental Ethics. č. 33, s. 415 – 436.
- [2] BERLEANT, A. 1992. The Aesthetics of Environment. Philadelphia: Temple University Press.
- [3] BUDD, M. 1996. The Aesthetic Appreciation of Nature. In. British Journal of Aesthetics. č. 36, s. 207 – 218.
- [4] CARLSON, A. 1979. Appreciation and the Natural Environment. In. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. č. 37, s. 267 – 275.
- [5] CARLSON, A. 2000. Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture. London: Routledge.

- [6] CARLSON, A. 2001. On Aesthetic Appreciation human environments. In. Philosophy & Geography. č. 1 , s. 9 – 24.
- [7] CARLSON, A. 2009. Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics. New York: Colombia University Press.
- [8] CLARK, S. 2010. Contemporary Art and Environmental Aesthetics. In. Environmental Values. č. 19 , s. 351. – 371.
- [9] GABLIK, S. 1992. The Ecological Imperative. In. Art Journal. č. 52, s. 49 – 51.
- [10] GABLIK, S. 2003. Alternative Aesthetics. In. Landscape & Art. Dostupné na internete: <<http://www.landviews.org/la2003/alternative-sg.html>>.
- [11] HARRISON, H. M. and HARRISON, N. 2003. Shifting Positions toward the Earth: Art and Environmental Awareness. In. MALLOY, J. ed. Women, Art & Technology. Cambridge: Massachussets Univesity of Technology, s.160 – 179.
- [12] JOHANSON, P. 1992. Art and Survival: Creative Solutions to Environmental Problems. Dostupné na internete: <<http://patricijohanson.com/fairpark/>>.

---

Mgr. Barbora Bakošová,  
Katedra enviromentálních studií  
Fakulta sociálních studií  
Masaryková univerzita  
216455@mail.muni.cz

---

[www.casopisespes.sk](http://www.casopisespes.sk)

---