Transformace postindustriální krajiny ČR

po roce 1989
ve vybraných fotografických
pracích současných
autorů

Viola Hertelová

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Teoretická diplomová práce

Transformace postindustriální krajiny ČR po roce 1989 ve vybraných fotografických pracích současných autorů

VIOLA HERTELOVÁ

Opava, 2026

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Teoretická diplomová práce

Transformace postindustriální krajiny ČR po roce 1989 ve vybraných fotografických pracích současných autorů

Transformation of the Post-Industrial Landscape in the Czech Republic After 1989 in Selected Photographic Works by Contemporary Authors

Ing. arch. BcA. VIOLA HERTELOVÁ

Obor: Tvůrčí fotografie, Program: Tvůrčí fotografie

Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Opava, 2026

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2026/2027

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: BcA. Viola Hertelová

UČO: 53482

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Transformace postindustriální krajiny ČR po roce 1989 ve vybraných fotografických pracích současných autorů

Téma práce anglicky: Transformation of the Post-Industrial Landscape in the Czech Republic After 1989 in Selected Photographic Works by Contemporary Authors

Zadání: Diplomová práce si klade za cíl představit a vysvětlit vývoj fotografické reflexe tématu proměny postindustriální krajiny na území České republiky na příkladech tuzemských prací současných autorů. Přinést důležitý kontext v rovině teorie architektury a urbanismu.

Literatura:
BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. Česká fotografie 20. století. Praha: UPM: Kanti, 2010. ISBN 978-80-86970-16-5.
NAVRÁTIL, Ondřej. Řečiště a vlna: (články, studie, recenze a reflexe 1960–2020). Praha: Casablanca, 2021. ISBN 978-80-87292-54-9.
REMEŠOVÁ, Anna. Společně vstříc katastrofě. Artalk.info [online]. 17. 1. 2020. Dostupné z: https://artalk.info/news/spolecne-vstric-katastrofe.
ERA21. 2015, Postkrajina, roč. 15, č. 3. ISSN 1801-0814.
FREJLACHOVÁ, Kateřina; PAZDERA, Miroslav; ŘÍHA, Tadeáš a ŠPIČÁK, Martin (ed.). Steel cities: the architecture of logistics in Central and Eastern Europe = Ocelová města : architektura logistiky ve střední a východní Evropě. Praha: Galerie VI PER, 2019. ISBN 978-80-270-7038-1.
CÍLEK, Václav a kol. Industriální krajina a její přirozená obnova. Praha: Dokořán, 2014. Mimořádná řada (Dokořán). ISBN 978-80-7363-546-6.
KOUDELKA, Josef (ed. Tomáš Pospěch). Deníky. Praha: Torst, 2021. ISBN 978-80-7215-690-0.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 22. 6. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ABSTRAKT

Diplomová práce sleduje proměny reprezentace postindustriální krajiny České republiky po roce 1989 v současné fotografii, přičemž ústřední otázkou je estetizace industriálních a těžbou poznamenaných lokalit. Text je strukturován do pěti kapitol: od autorského panoramatického dokumentu přes sociální dokument a aktivismus, demonumentalizaci a analytický přístup až k nové estetizaci a jejím rizikům a závěrečným umělecko-výzkumným a imaginativním strategiím, které nabízejí alternativu k estetizující reprezentaci krajiny.

The thesis traces changes in the representation of the post-industrial landscape of the Czech Republic after 1989 in contemporary photography, with aestheticization of industrial and mining-affected sites as its central question. The text is structured into five chapters: from authorial panoramic documentary photography, through social documentary and activism, demonumentalization and an analytical approach, to the new aestheticization and its risks, culminating in artistic-research and imaginative strategies that offer an alternative to the aestheticizing representation of the landscape.

KLÍČOVÁ SLOVA

česká fotografie, dokumentární fotografie, současná fotografie, postindustriální krajina, česká krajina, architektura, urbanismus

czech photography, documentary photography, contemporary photography, post-industrial landscape, czech landscape, architecture, urban planning

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Petru Vozákovi za probuzení zájmu o environmentální témata a aktivismus, které dodnes formují má společenská přesvědčení. Snad mi promineš, že jsem mezi Ibrovými fotkami vybrala také tu tvou z Libkovic. Bez ní by bylo poděkování jen poloviční.

Velký dík patří také docentu Tomáši Pospěchovi za vedení této práce i všem dalším pedagogům, kteří mě dovedli až sem – k závěru studia na Institutu.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem práci vykonala samostatně a uvedla všechny použité zdroje.

SOUHLAS

Souhlasím, aby tato bakalářská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Brně dne 27.7.2026,
Viola Hertelová

OBSAH

ÚVOD 1

1. VÝCHODISKA 3

Socioekonomický kontext 3

Problematika rekultivace 6

Nové výzvy 7

2. OD ESTETIZACE K ANGAŽOVANOSTI 10

Smutná krajina 10

Černý trojúhelník 11

Absencí člověka ke kritice antropocénu 13

3. SOCIÁLNÍM DOKUMENTEM K AKTIVISMU 22

Člověk měřítkem transformace 24

Lidský příběh nositelem poselství 26

4. DEMONUMENTALIZACÍ K ANALÝZE 36

Nová topografie a krajinná transformace 37

Technokratická monumentalizace 39

5. NOVÁ ESTETIZACE A JEJÍ RIZIKA 46

Estetizace jako umělecký program 46

Estetizace jako zakázka 48

Znejišťující gesta 50

6. OD ANGAŽOVANOSTI K IMAGINACI 58

Cestou uměleckého výzkumu 58

Imaginací k širším závěrům 62

ZÁVĚR 71

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ 72

Literatura 72

Obrazové zdroje – portfolia autorů 76

Obrazové zdroje – projekty, instituce a jejich sbírky 77

Obrazové zdroje – tištěné publikace 78

Seznam zkratek 79

ÚVOD

> *„ Na krajinu neexistuje úhel pohledu, který by ji dokázal plně vysvětlit, a proto není k dispozici ani obor, který by si schopnost takového vysvětlení mohl nárokovat."* (Sádlo a kol., 2005)

Teoretická diplomová práce, kterou právě začínáte číst, se zabývá reflexemi proměn postindustriální krajiny na území České republiky prostřednictvím fotografie. Pozornost je věnována pracím převážně soudobých autorů a autorek s časovým vymezením od roku 1989 do současnosti. Právě Sametovou revoluci a příchod tržního kapitalismu považuje nadcházející stať za důležité milníky uchopení definice postindustriálních krajin u nás. Změna režimu i socioekonomického uspořádání totiž přinesla do Česka jak nové komplexnější metody krajinné obnovy oblastí poznamenaných průmyslovou činností, tak další způsoby jejího ničení (či kombinaci obojího). Fotografie se, jako již mnohokrát v dějinách, stala svědkem transformace, zároveň, jak si ostatně ukážeme v této práci, však může být v tomto případě i jejím aktivním hybatelem.

Cílem následujících stran je představit různorodé fotografické přístupy, které motiv krajinné transformace na území ČR v posledních několika desetiletích z odlišných stran vizuálně dokumentují, reflektují a s ním také polemizují či spekulují. Soustředit se budeme v prvé řadě samozřejmě na problematiku těžby, která má v souvislosti se zdroji fosilních surovin v místní krajině své již historicky určené neblaze výsostné postavení. Masivní těžební aktivity na území ostravska či mostecké pánve poznamenaly v minulosti nejen místní krajinu, ale i její obyvatelstvo a přírodu rozsáhlou destrukcí, již ve svých fotografiích mapovala řada autorů. Nás však bude především zajímat, co se s touto krajinou stalo dál s příslibem rekultivace.

Dotkneme se problematiky brownfieldů, ať už krajinných či architektonických, tedy lokalit, jenž po ztrátě své původní funkce opuštěny chátrají a čekají na funkci novou. S přesunutím ekonomiky od průmyslu ke službám se v Česku navíc začínají objevovat nové typy infrastruktur, které klasické industriální stavby továren a výrobních areálů nahrazují rozsáhlými logistickými komplexy zaměřenými na přepravu zboží. Zaměříme se proto také na průzkum těchto nových architektonických druhů a jejich role v krajinné transformaci. Jednotlivá témata budou obohacena o teoretický kontext z oblasti krajinného plánování, urbanismu a architektury, tedy poznatky z mé vlastní architektonické praxe, která byla ostatně i jednou z motivací volby tématu. Jádrem celé práce však zůstává fotografie, a především teoretický výklad pohnutek autorů s ní pracujících mapovat industriální krajinu ČR v časech po průmyslové činnosti.

Hlavní myšlenkou, která se promítá do výběru jednotlivých fotografických projektů i členění celé práce, je otázka vycházející z věčné debaty nad uměleckou povahou fotografie: Může se estetizace environmentálně zásadních témat stát prostředkem společenské angažovanosti? A máme-li být konkrétní, je tohle vůbec možné v kontextu současné české scény? Teoretickým východiskem úvahy je koncepce monumentalizace, kterou ve vztahu k industriální fotografii podrobněji rozebírá ve své závěrečné práci na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě profesor Maroš Krivý. Tři momenty industriální fotografie, jež v tomto textu uvádí, kriticky vymezují, jak se proměnilo nazírání na důsledky průmyslové revoluce napříč světovou fotografickou historií.[1] Krivého práce pro mě byla nejdůležitějším inspiračním zdrojem, přičemž jsem se část jeho polemiky pokusila aplikovat na tuzemskou fotografickou scénu.

Tématem jak industriální, tak environmentální fotografie se ve svých pracích zabývali i další autoři.[2] Důležitým zdrojem, jenž zasazuje environmentalismus do kontextu současné uměnovědy, pro mě byla pak publikace Ondřeje Navrátila *Řečiště a vlny* (2021) a disertační práce *Motlitba za něco, co odchází* (2015) Denisy Belzové. Ve svých komparacích současného českého environmentálního umění uvádějí oba zdroje spíš namátkou také několik fotografických prací. V obecné rovině pak můj příspěvek následuje současné myšlenkové směry kriticky se vymezující vůči antropocentrismu, které vztahuje k fotografickým strategiím, diskusi však doplňuje o ryze místní kontext současné fotografické scény.

Navrátíme-li se k úvodní citaci, zmiňme na úvod nejdůležitější poselství této práce: Není-li možné uchopit krajinnou problematiku jediným úhlem pohledu, konstantou úvah nad proměnnou současných postindustriálních krajin nejen na území ČR by se měl proto stát mezioborový výzkum. A fotografie v tomto procesu může sehrát jednu z hlavních rolí – stát se nástrojem imaginace.

[1] Krivý, 2010.

[2] Zeman, 2012; Kotvaldová, 2020; Ptáčková, 2024; Kynclová, 2025.

1. VÝCHODISKA

„ Poznatek, že člověka formuje přirozený prostor, který obývá, patří k fundamentálním zkušenostem kulturních civilizací. Na tomto dnes lehce pozapomenutém východisku se však zakládá naše možnost porozumět vlastním vzorcům jednání, historickým úspěchům i pádům." (Mrkus, 2017)

Socioekonomický kontext

Krajina po industriálu – krajina devastovaná průmyslovou činností, vytěžená, zničená jak po stránce přírody a ekosystémů, tak po stránce kulturní a lidské. Krajina vytržená z kontextu, smazána z paměti, zapomenutá omylem i záměrem. Krajina jako přirozené útočiště člověka?

Průmyslová revoluce zapříčinila razantní proměnu krajinného rázu všude tam, kde se odehrála. Nová infrastruktura stojící na vynálezu parních strojů společně s rozvojem železnic a stavbou továrních areálů drasticky transponovala kulturní krajinu hlubokou technologickou stopou, aby se nakonec stala nástrojem strategie lidského dobývání přírodních zdrojů. Jestliže se máme na dalších stránkách věnovat transformaci krajiny v porevoluční době u nás, musíme prvně pochopit širší socioekonomické souvislosti, které jí předcházely.

Nejprve je třeba si přesněji vymezit, jak v tomto kontextu pracovat s přízviskem *postindustriální*. Tento pojem se totiž poprvé objevil nikoliv v krajinné konotaci, ale právě ve vztahu ke společnosti. V textu *The Coming of Post-Industrial Society (1976)* sociolog Daniel Bell definuje postindustriální společnost jako novou fázi společenského vývoje, která následuje po společnosti industriální, přičemž hlavním rysem tohoto uspořádání je přesun ekonomické aktivity od výroby zboží (industriální sektor) směrem ke službám. Ač se Bellova terminologie specificky zaměřuje na vývoj americké části světového Západu od 70. let minulého století, částečně ji můžeme vztáhnout i na polistopadovou transformaci evropských zemí někdejšího východního bloku, v nichž dominoval průmysl, tedy i na bývalé Československo.

Ekonomika za komunistického režimu u nás byla orientována hlavně na průmysl. Vysoká míra industrializace ovšem nebyla výdobytkem komunismu, nýbrž jeho výchozím dědictvím – základy položila již habsburská monarchie, navázala na ně ekonomika První republiky a za druhé světové války byl domácí průmysl vtažen do válečného hospodářství Třetí říše. S centrálním plánováním po roce 1948 tedy tato skutečnost sama o sobě nesouvisela; komunisté na ni jen navázali, dále ji prohloubili a dali jí novou ideologickou náplň.

Fascinace ocelí, uhlím a těžkým strojírenstvím měla svůj původ hluboko v samotné marxistické tradici – Marx psal v době, kdy hutě, doly a továrny byly ztělesněním pokroku, a pozdější generace socialistických myslitelů tento obraz na přelomu století v duchu fordismu pouze aktualizovaly. Revolucionářem a budovatelem socialismu byl v komunistické ideologii průmyslový dělník pra-

cující v továrně, a tento narativ byl pro komunismus natolik silným konstruktem, že na něj státní ekonomiku doslova narouboval. Sovětské centrální plánování dvacátých a třicátých let se poté snažilo průmyslový vzor Západu v podstatě napodobit a překonat, jen s tím rozdílem, že pokrok měl přicházet direktivně shora. Východní blok si tuto představu nesl prakticky až do svého konce a soustředěně dohánět a předhánět strukturu ekonomik vyspělých zemí ze začátku 20. století. Služby a lehčí výroba byly naopak vnímány jako okrajová záležitost, ne-li přímo buržoazní luxus.

Vedle tohoto ideologického zakotvení sehrávala roli i samotná logika přídělového hospodářství. Bez trhu, cen a poptávky neexistoval žádný mechanismus, který by odlišil kvalitu či skutečnou užitečnost výrobku od pouhého naplnění plánu v tunách či kusech – šlo o to vyrobit stanovené množství, nikoli o to, zda je daná věc užitečná, nebo zda ji vůbec někdo skutečně potřebuje. Podniky ani zemědělská družstva tak neměly prakticky žádnou motivaci s přidělenými surovinami šetřit, a systém tak byl dlouhodobě náchylný k nadprodukci, jejímž vedlejším produktem se stala devastace krajiny – právě například těžbou nebo nadužíváním hnojiv v zemědělství. Stranou nezůstávalo ani zbrojení, kterému podřizovala své kapacity celá řada těžkých odvětví a které dále umocňovalo hlad centrálně plánované ekonomiky po surovinách. Obě tyto roviny, ideologická i systémová, se pak promítly do centrálního plánování po vzoru Sovětského svazu, ale ve svém výsledku sloužily především k naplňování ideologie samotné.

Pro kalkul takového zřízení nebylo životní prostředí nikterak zásadní proměnnou – a chyběl i jakýkoli vnější tlak, který by na tom mohl něco změnit: bez svobodných voleb, nezávislých médií, opozice či neziskového sektoru neexistoval hlas, který by devastaci krajiny mohl veřejně zpochybnit.

Hnědouhelná energetika a s ní spojená rozsáhlá povrchová těžba v oblasti od Mostecka po Ústecko, výstavba tepláren, chemiček a dalších zpracovatelských průmyslových komplexů dala části kontaminovaného území své jméno – *černý trojúhelník.* Na druhé straně republiky kolem Ostravy a Karviné se mezitím lámaly rekordy ve výrobě oceli, železa a fachu hornictva v hlubokodolé těžbě černého uhlí. A to není v tomto textu prostor přiblížit blíže rovinu politických vězňů, těžících například uran v dalších částech republiky, vznik rozsáhlých vojenských areálů spojených se zbrojením či problematiku jednotně plánovaného zemědělství a další vlivy, jimiž minulý režim přírodní prostředí systematicky a často natrvalo předefinoval. Vznikající světové environmentální hnutí bylo daleko za železnou oponou[3], bezbřehému ničení krajiny ve jménu lepších zítřků v komunistickém Československu tak nic nezabránilo. Jestliže můžeme počátky extraktivismu hledat v průmyslové revoluci, centrálně plánovaná ekonomika pod vládou socialismu exploataci krajiny u nás výrazně prohloubila.

Míra devastace životního prostředí na našem území se plně ukázala až po pádu režimu. Zásadním krokem v restrukturalizaci státní ekonomiky v reakci

[3] Navrátil, 2017.

na otevření se volnému trhu byla privatizace státních podniků, tedy hlavně těch průmyslových, provedená Klausovou vládou.

Řada výroby nenašla na novém trhu své uplatnění ani konkurenceschopnost a postupně zkrachovala, část se transformovala novému účelu. S příchodem tržního mechanismu se totiž doslova přes noc rozplynula ona uměle udržovaná nad dimenzovanost těžkého průmyslu, která desetiletí fungovala jen díky direktivnímu přidělování zakázek a odbytu bez ohledu na skutečnou poptávku. Jakmile tento umělý rámec odpadl, ukázalo se, že řada státních podniků není schopna obstát v konkurenci se zahraniční produkcí ani cenově, ani kvalitativně, a že o jejich výstupy – ať šlo o ocel, těžké strojírenství nebo chemickou produkci – ve skutečnosti není v takovém objemu zájem. V celkovém strukturálním důsledku se tak ekonomika, dosud jednostranně zatížená těžkým průmyslem, postupně vyvažovala směrem ke službám a lehčí, flexibilnější výrobě – tedy k odvětvím, která v centrálně plánovaném hospodářství byla systematicky opomíjena.

Na dobře načasovaném odkupu velkých státních firem vystavěli svůj kapitál, a později často také mocenské postavení, nynější čeští miliardáři.[4] Paralelně se nové státní zřízení pokusilo v 90. letech rozsah důlní činnosti usměrnit legislativní cestou, stanovením tzv. těžebních limitů, které však byly vlivem nových těžařských zájmů v následujících letech opakovaně prolomovány.[5]

Liberalizace ekonomiky po roce 1990 přilákala do Česka zahraniční investory, kteří však nesměřovali především do obnovy těžkého průmyslu, nýbrž do sektorů s nižší kapitálovou náročností a rychlejší návratností – automobilového průmyslu, elektrotechniky a zejména logistiky. Rozsáhlé bývalé průmyslové a těžební areály se tak často staly cílem developerů budujících logistické parky a distribuční centra, což přineslo novou vrstvu problémů spojenou s postindustriální krajinou: namísto rekultivace v ekologickém či krajinářském smyslu docházelo k zástavbě velkoplošnými halami, jejichž urbanistický a environmentální dopad se stal předmětem kritiky obdobné té, jakou dříve sklízela těžba samotná.

---

[4] Ti, kdo tehdy zbohatli na obchodu spojeném s fosilními palivy, jsou dnes přezdívání jako tzv. *uhlobaroni*.

[5] Limity byly myšleny závazné hranice, za které těžba neměla postoupit a které měly ochránit před fyzickou likvidací obce ležící na dosud nevytěžených ložiscích, především Horní Jiřetín a Černice u lomu ČSA, ale i další sídla v okolí Litvínova a Mostu. Zatímco u lomu Bílina vláda limity v roce 2015 prolomila, u lomu ČSA se jejich zachování podařilo po letech sporů prosadit. Otázka limitů se stala jedním z ústředních uzlů porevolučního environmentálního aktivismu: proti jejich prolomení dlouhodobě vystupovaly Hnutí DUHA a Greenpeace (mj. blokádami těžebních strojů už od kauzy Libkovic v roce 1992) a od roku 2015 také iniciativa Limity jsme my, která zorganizovala demonstrace v desítkách českých měst.

Problematika rekultivace

Vyrovnávání se s dědictvím zdevastované krajiny s sebou přináší potřebu terminologicky rozlišit jednotlivé strategie nápravy. *Rekultivace* v úzkém, technickém smyslu slova – tedy plánované obnovení půdního fondu a jeho opětovné zapojení do zemědělského či lesnického využití – představovala dominantní poválečnou i porevoluční doktrínu[6]. Vedle ní se však postupně začal prosazovat pojem *revitalizace*, chápaná šířeji jako obnova ekologických funkcí a biodiverzity území bez nutnosti návratu k původnímu hospodářskému využití, a *konverze*, označující adaptivní znovuvyužití průmyslových staveb a areálů pro novou – kulturní, komerční či rezidenční – funkci. Objektem konverze je přitom typicky *brownfield* – území nebo stavba, které pozbyly svou původní funkci, nejsou dále využívány a v důsledku toho leží ladem, často zatíženy ekologickou či stavební zátěží z předchozího provozu; na rozdíl od rekultivace či revitalizace, jež se váží primárně k devastované krajině jako takové, brownfield označuje konkrétní opuštěný objekt nebo areál, který se stává potenciálním předmětem nového urbanistického a architektonického zhodnocení. Paralelně se etablovala i památková péče o technické a industriální dědictví, která na rozdíl od předchozích přístupů netěží ani neobnovuje, nýbrž *konzervuje* a interpretuje stopy průmyslové minulosti jako kulturní hodnotu samu o sobě – příkladem může být například proces musealizace areálu Dolních Vítkovic.

Tato terminologická diferenciace odráží hlubší odborný spor, který lze označit za přechod k tzv. postkrajinné éře, v níž se z devastovaného území stává předmět protichůdných vizí obnovy.[7] Na jedné straně pak stojí inženýrská, shora řízená obnova, na straně druhé koncepce spontánní *sukcese* – tedy myšlenka, že opuštěná těžební krajina si dokáže sama, bez lidského zásahu, vytvořit hodnotná a často druhově bohatší stanoviště než uměle rekultivovaná plocha.[8]

Již v průběhu devadesátých let se paralelně s privatizací a strukturální proměnou ekonomiky rodila i právní reflexe devastace životního prostředí. Klíčovou roli sehrál ekolog, politik a publicita Josef Vavroušek, první československý ministr životního prostředí, jenž prosazoval koncept udržitelného rozvoje a limitů těžby jako protipól technokratickému pojetí obnovy krajiny. Tato dvojí linie se promítla i do nové environmentální legislativy – zákona o životním prostředí (1992) a navazujícího zákona o posuzování vlivů na životní prostředí (EIA), který od poloviny devadesátých let závazně podmiňoval realizaci větších staveb a těžebních záměrů posouzením jejich dopadu na krajinu a obyvatelstvo. Součástí transformace energetiky byl pak také posun od uhlí k jaderné energii, jež v období 90. let – na rozdíl od kontroverzí spojených s černobylskou havárií o dekádu dříve – získávala v české společnosti a energe-

[6] Viz např. odborné aktivity geologa Stanislava Štýse.

[7] Viz časopis ERA 21, 2015, č.3 „Post-krajina".

[8] Sádlo, Gremlica, 2017; Gremlica a kol., 2013.

tické politice postupně legitimnější postavení jako čistší alternativa k povrchové těžbě hnědého uhlí a jejím krajinným důsledkům.

Vstup České republiky do Evropské unie v roce 2004 znamenal další zásadní impuls pro ochranu přírody a krajiny – harmonizaci s evropskými standardy posuzování environmentálních dopadů.[9] Na tyto legislativní a evropské rámce z přelomu tisíciletí navazuje i současná praxe krajinného plánování, která se stala klíčovým nástrojem pro vyrovnávání se s dědictvím právě té postindustriální krajiny, o níž byla řeč výše. Územní systém ekologické stability (ÚSES)[10], dnes slouží jako síť biocenter a biokoridorů, jejímž prostřednictvím se obnovuje ekologická konektivita krajiny fragmentované a zatížené právě těžební a průmyslovou činností popsanou v předchozích odstavcích. Tento koncepční rámec se promítá do závazných územních plánů obcí a zásad územního rozvoje krajů, čímž se rekultivace, revitalizace i konverze brownfieldů přestávají odehrávat jako izolované, lokálně vázané zásahy a stávají se součástí dlouhodobé strategické rozvahy nad celým regionem. Postindustriální krajina tak dnes není řešena pouze jako dědictví, s nímž je třeba se vyrovnat, ale jako integrální součást širších strategií regionálního rozvoje a adaptace na změnu klimatu, které propojují její ekologickou stabilizaci s hospodářskou a sídelní budoucností daného území.

Nové výzvy

Na počátku 21. století se ukázalo, že extraktivistická logika se do postindustriální krajiny navrací v nové podobě. Symbolem tohoto obratu může být v českém kontextu zájem o těžbu lithia v okolí Cínovce, motivovaná poptávkou po surovinách pro baterie a takzvanou zelenou transformaci – paradox, kdy má nová těžba napravit důsledky té staré. Podobně ambivalentní je proměna image bývalých uhlobaronů, jejichž firmy dnes prezentují diverzifikaci do obnovitelných zdrojů a nakládání s odpady jako součást environmentální odpovědnosti; příkladem může být podnikatel Pavel Tykač a jeho skupina Sev.en, jejichž komunikační strategie bývá kritiky opakovaně označována za *greenwashing* – tedy za snahu zastřít pokračující závislost na fosilní energetice image ekologické transformace.[11]

Tento vývoj otevírá prostor k teoretické revizi, s níž je nutné se v úvodu vyrovnat. Bellova teze o postindustriální společnosti, byť užitečná jako periodizační rámec, byla podrobena zásadní kritice ze strany autorů jako T. J. Demos či Jason W. Moore, kteří upozorňují, že takzvaný postindustriální Západ svou materiální a těžební zátěž ve skutečnosti pouze přesunul do jiných částí světa a jiných vrstev globální ekonomiky.[12] Moorův koncept *kapitalocénu* v tomto

[9] Nutností se stala například instalace filtrů na existující spalovací elektrárny, což alespoň částečně zmírnilo jejich dopad na životní prostředí.

[10] Spravovaný a metodicky garantovaný Agenturou ochrany přírody a krajiny ČR.

[11] V této oblasti viz např. investigativní práci novinářky Zdislavy Pokorné pro Deník N.

[12] Demos, 2017; Moore, 2015.

smyslu nahrazuje neutrálnější pojem *antropocén* důrazem na kapitál jako organizující sílu, jež z přírody i z nelidských aktérů činí zdroj k vytěžení.[13] Tato perspektiva rezonuje i s myšlenkami *degrowth (nerůstu)*[14], které zpochybňují samotný předpoklad nekonečného hospodářského růstu coby řešení environmentální krize. Ve východoevropském kontextu však tyto podnětné vize naráží na zkušenost s komunismem. Diskurz omezování růstu, spotřeby a materiální expanze, jakkoli sleduje ekologicky legitimní cíle, totiž ve společnostech bývalého východního bloku snadno rezonuje s vlastní zkušeností vynucené skromnosti, nedostatkového hospodářství a direktivně řízené spotřeby, kterou tyto země prožily za socialismu a od níž se po roce 1989 naopak toužily distancovat. Hospodářský růst, konzumní svoboda volby a dohánění životní úrovně západní Evropy byly v porevoluční transformaci chápány nikoli jako problém, ale jako součást demokratizace a návratu do „normálního" světa – a s tímto očekáváním přišla i legitimizace kapitalistického trhu jako záruky svobody, kterou socialismus nedokázal nabídnout. Výzva k nerůstu, přicházející navíc často z prostředí bohatších západních společností, jež samy prošly dekádami neomezené industriální expanze, tak může být ve střední a východní Evropě vnímána jako určitá forma morálního paternalismu – jako požadavek, aby se regiony, které nikdy plně nezakusily blahobyt pozdního kapitalismu, vzdaly růstu ve chvíli, kdy se k němu teprve přiblížily. Tato asymetrie zkušeností komplikuje přímé přejímání nerůstové agendy v postsocialistickém prostoru a naznačuje, že kritika extraktivismu a kapitalocénu potřebuje být v českém kontextu domýšlena s ohledem na specifickou historickou zkušenost, nikoli mechanicky převzata ze západní teoretické produkce. Tato idea však zmíněna jen na okraj by mohla být tématem samostatné práce jiného zaměření.

Veškeré výše naznačené lokální proměny – privatizace, legislativní reforma, nová těžba i greenwashing – je každopádně nutné v závěru této kapitoly zasadit do nejširšího možného rámce: probíhající globální oteplování a klimatické krize, vůči níž se dílčí příběh české postindustriální krajiny ukazuje jako jeden z mnoha symptomů téhož planetárního lidskou činností podmíněného procesu.

[13] Moore, 2015.

[14] D'Alisa a kol., 2014.

2. OD ESTETIZACE K ANGAŽOVANOSTI

> *„ Dokument dnes nemůže být vnímán jen jako zpráva, nýbrž i jako podobenství. Panoramatické pustiny jsou zároveň podobenstvím o člověku, o antropocentrismu, egocentrismu, o rubu humanismu."* (Dufek, 1998)

V minulé kapitole jsme nastínili společenský rámec tématu postindustriálních krajin v ČR, do nějž nyní můžeme začít zasazovat jednotlivé fotografické perspektivy. Česká fotografická historie generovala celou řadu autorů, kteří různým způsobem reflektovali napřed industriál a pak i jeho dopad na krajinu. Přistupme však k naší analýze už od začátku koncepčněji a namísto prostého chronologického výčtu se pokusme sledované přístupy ukotvit jiným způsobem, času navzdory. V kontextu fotografické reflexe průmyslem zničených krajin nás bude prvně zajímat úloha autorského dokumentu. Obrazovou pouť do české postindustriální krajiny proto začneme v Podkrušnohoří. Dobová východiska fotografické scény se zde pokusíme objasnit na srovnání prací dvou významných českých autorů, kteří se po dobu několika let zcela nezávisle věnovali stejnému tématu, přičemž jej však ztvárnili obdobně.

Kdybychom měli jmenovat velká jména české fotografie, Josef Sudek i Josef Koudelka by byli jistě mezi nimi. Ač se Sudkův život s Koudelkovým překrýval, nikdy se osobně nesetkali.[15] Přesto jejich tvorba nalezla průsečík ve stejné krajině – nehostinné severočeské hnědouhelné pánvi – kterou oba autoři systematicky mapovali po dobu několika let (avšak s přibližně třicetiletým vzájemným odstupem).

Smutná krajina

Josef Sudek (1896-1976) se krajině okolí Mostecka věnoval v letech 1957–1962, tedy částečně paralelně s jeho širšímu publiku mnohem známějším cyklem *Pražských panoramat*, přičemž v této době se soustavně fotografoval také tematicky bližší pražskou periferii. Soubor, který dnes známe pod názvem *Smutná krajina*, odráží na širokoúhlých černobílých snímcích počínající destrukci kraje, který je i dnes navzdory omezení těžby jednou z nejzdevastovanějších oblastí u nás z hlediska životního prostředí. Na Sudkových snímcích se setkáváme s rozlehlou prázdnou krajinou lemovanou haldami, mrtvými stromy zejícími v zatopených výsypkách, řadami drátů elektrických vedení, ale také fragmenty ještě stále stojících vesnic. Součástí souboru je i dílčí část věnovaná zániku Mostu, respektive výstavbě jeho nového panelového města, přičemž nejhorší destrukce měla teprve přijít.[16]

[15] Koudelka, 2021.

[16] Bourání starého Mostu probíhalo až v letech 1965–1987, přičemž symbolickým momentem byl přesun gotického kostela Nanebevzetí Panny Marie v roce 1975.

Teoretik fotografie Antonín Dufek označuje sérii za první ekologicky významné dílo v české fotografii a jedno z prvních vůbec v mezinárodním kontextu[17] – tvrzení, které stojí za pozastavení, uvážíme-li, že ekologické vědomí jako takové se v české společnosti formovalo až později. Dufek zároveň *Smutnou krajinu* vymezuje z autorovy tvorby, když ji shledává být spíše protikladnou polohou Sudkova piktoriálního romantismu – přirovnává ji k americké *nové topografii*, tedy k chladnému, věcnému záznamu oproštěného patosu. Právě absence člověka je asi nejdůležitějším motivem, jímž obsahová zpráva těchto fotografií nabývá na síle.

Zajímavé je, že Sudkův zájem o průmysl nebyl v autorově tvorbě novým tématem – již ve 30. letech fotografoval Fragnerovu tovární architekturu v Kolíně, fascinován jako řada jeho souputníků industriálem jako takovým. V severních Čechách se však Sudkova pozornost přesouvá jinam: od průmyslu směrem k destrukci; lidské stopě, která v krajině zůstává.[18] Stojí za zmínku, že na Mostecko s ním jezdilo více lidí z různých oborů (malíři, literáti) a jejich pohyb byl částečně kontrolován se zájmem o to, co a jak dokumentují.[19]

Sudek tento soubor původně koncipoval jako knihu s pracovním názvem *Severní krajina*, doplněnou texty a popisky spisovatele Dalibora Kozla, avšak dobová atmosféra vydání publikace neumožnila – zobrazení surovosti těžebních krajin bylo v době komunismu zcela nevhodným veřejným tématem. Fotografie včetně makety knihy v roce 1973 odkoupila Moravská galerie, publikace nakonec vyšla až v roce 1994 pod nynějším názvem společně s Dufkovými texty a o rok později byly snímky také vystaveny společně s Koudelkovým *Černým trojúhelníkem* (o němž bude ještě řeč níže). Druhé, rozšířené vydání knihy pod nakladatelstvím KANT pak doprovodila pražská výstava v roce 2005.

> *„ V paměti je ještě příliš živý pohled na skutečnou krajinu a s ní nejde srovnávat fotografický obraz, protože nic nejde vyfotografovat, jak to je. Teprve když vybledne vzpomínka na skutečný zážitek, teprve pak si mohu ověřit, jak bude snímek působit na někoho, kdo se se mnou nedíval na skutečnost. Já myslím, že u takových fotografií, jaké dělám já, je spěch špatný rádce."* (Sudek v Chaloupka, 1963)

Černý trojúhelník

Josef Koudelka (1938) se ocitl ve stejné krajině o generaci později, bezprostředně po svém návratu z emigrace. Na rozdíl od Sudka fotografický soubor, z nějž vznikla jedna ze zásadních publikací české porevoluční dokumentární fotografie, *Černý trojúhelník – Podkrušnohoří – Fotografie 1990–1994*,

[17] Dufek, 1998.

[18] Zkušenost s místní krajinou získal Sudek již dříve při společné tvorbě s kubistickým malířem Emilem Fillou na Peruci.

[19] Do Mostecka jej přivedl malíř Bohdan Kopecký, s nímž tam pak jezdíval pravidelně.

Koudelka vytvářel již za nového režimu a s odlišnou institucionální oporou. Nápad vydat se do průmyslem zničené krajiny po pádu komunismu bylo zcela jistě vyústěním autorova hledání přes třicet let opuštěné domoviny, kterou po návratu do Čech nachází rozloženu. Rovinu vlastní konfrontace s totalitou destruovanou vlastí však Koudelka v tomto projektu transponoval do obecnějšího sdělení společenského apelu, přičemž krajina mu v tomto případě sloužila coby plátno odrážejíc jeho širší úvahy nad globálními proměnami světa.

Formálně se soubor drží podobného formátu jako Sudkovo ztvárnění, tedy černobílé panoramatické fotografie. Nicméně Koudelkovy zásady maximální ostrosti vysokého clonového čísla a kontrastu hluboké černé jako by snímkům propůjčovaly ještě větší drastičnost. Motivy můžeme hledat v obou cyklech podobné, tedy fragmenty krajinných torz, přičemž Koudelka komponuje daleko častěji centrálně. Ač oba soubory dělí desítky let i politický režim, nemůžeme říci, že by jeden vznikal uprostřed destrukce a druhý po jejím skončení. Ničení krajiny hnědouhelné pánve totiž s pádem režimu neskončilo, jen do něj vstoupily nové rekultivační proměnné.[20]

V zádech realizace dokumentování post-těžební krajiny severních Čech stála v Koudelkově případě nejen organizace Magnum, jíž byl autor členem, ale především spolupráce s Josefem Vavrouškem – tehdejším ministrem životního prostředí – projekt se tak měl stát oficiální ilustrací narativu ochrany krajiny. Kniha vyšla v roce 1994 nákladem 2000 kusů v nakladatelství Vesmír, doprovázena právě Vavrouškovými popiskami a textovým přepisem projevu Václava Havla z konference Životní prostředí pro Evropu z roku 1991. Vydání publikace předcházela výstava v Salmovském paláci v Praze, která byla coby putovní projekt uvedena i v několika dalších městech.

Redaktor Vesmíru Stanislav Vaněk vzpomíná na okolnosti vzniku knihy takto: „Koudelka byl velmi kritický ke své práci a nebývale náročný na spolupracovníky. V jeho přísném oku obstály jen ty nejlepší bezchybné fotografie a kolegy si vybíral stejně. Namátkou vzpomínám na jeho dotaz při výběru knižního grafika: Kdo je tady nejlepší? (…) Horší to pak bylo s tiskárnou, litografiemi, požadovanou ruční vazbou. Tyto obory byly po komunistickém vládnutí a letech normalizace skoro v troskách. Lidé, kteří to ještě uměli, se najít dali, horší to bylo s technickým vybavením. (…) Dlouho se diskutovalo nad knižní podobou *Černého trojúhelníku*, nad každým slovem textu a divoký tanec vypukl při tisku. Koudelka byl po celou dobu výroby v tiskárně, neodpustil sebemenší nedostatek, prošly jen nejlepší výtisky, víc jich skončilo jako odpad." Výsledek komplikované spolupráce s perfekcionistickým Koudelkou přesto hodnotí kladně, když říká, že „kniha má punc přerodu společnosti a syrovosti prostředí, v němž vznikala".[21]

V kontextu Koudelkovy tvorby můžeme severočeský soubor vnímat jako jeden z několika milníků ohledávání tématu transformace a destrukce krajiny

[20] Koudelka, 2021.

[21] Vaněk, 2018.

napříč Evropou[22], přičemž série *Chaos* a *Ruiny* se staly vyvrcholením tohoto námětu. Ač fotograf s podobou publikace nebyl zcela spokojen[23], Henri Cartier-Bresson, zakladatel agentury Magnum, považoval *Černý trojúhelník* spolu s *Cikány* za jednu ze dvou nejlepších Koudelkových knih.[24] Pro tuto práci je důležité poukázat na to, jak byla práce přijímána na místní české scéně. V době svého vzniku s přelomem režimu totiž *Černý trojúhelník* stál daleko víc ve stínu snímků *Invaze* z 68. roku a do reflexí recenzentů se dostal až s autorovými širšími výstavami v Čechách v novém miléniu.

S většinou kladných recepcí zamíchala po retrospektivě v Národní galerii Anna Fárová ve svém textu „Manipulátor skutečností" (*Ateliér*, č. 2/2003), když formulovala kritiku, že z Koudelkových liduprázdných panoramat jako by zcela zmizel člověk, a ptala se po „oprávněnosti" takového zobrazení.[25] Fárová v tom spatřovala na rozdíl od Bressona rozpor s dřívější Koudelkovou tvorbou – právě s portréty Cikánů – a dotkla se tak zásadního otázky po angažovanosti dokumentární fotografie. Do jaké míry šlo v tomto případě o kritiku dobře míněnou či naopak osobně motivovanou se už můžeme jen domýšlet.

Čím je však projekt *Černý trojúhelník* zvláštní oproti dalším autorským dokumentům své doby není jen forma nýbrž právě výše zmiňovaný kontext vzniku. Panoramatické snímky devastovaných krajin společně s texty, ať už v publikaci či v rámci putovní výstavy, byly od počátku míněny jako varování i kritická institucionální retrospekce současně. Projekt obdobného formátu se proto právem stal zjevením na české dokumentární scéně.

Absencí člověka ke kritice antropocénu

Co obě tato díla, která vznikla nezávisle na sobě, přesto ve stejné krajině, spojuje, není jen téma, nýbrž způsob autorského vstupu do něj. Sudek i Koudelka k projektu nedospěli na objednávku, ale z vlastního rozhodnutí angažovat se v místě, které pro ně nemělo být pouhým motivem, ale naléhavou skutečností – ať už rámovanou soukromým zármutkem, nebo veřejným apelem. Jistě že původní motivací tvorby byla také fascinace. Shoda angažovanosti však může vysvětlovat i shodu formální: oba sáhli po panoramatickém formátu, jako by šíře a vodorovná kompozice byly jediným způsobem, jak devastovanou krajinu vůbec obsáhnout – nikoli volba stylistická, ale vynucený důsledek samotného motivu. Koudelka ostatně ve svých denících opakovaně formuluje tutéž myšlenku, kterou lze číst jako společný klíč k oběma projektům: krajina, kterou fotografuje, je „strašná", ale právě v té hrůze je síla, a tato síla je zároveň krásou – „hrůznou krásou", jak sám píše.[26] Na dotaz, zda z poničené krajiny nedělá fotografiemi cosi příliš krásného, odpovídá, že fotografii nedělá, jen

[22] *Mission Photographique Transmanche* (1989), *Reconnaissance Wales* (1998), *Lime Stone* (2001), *Teatro del Tempo* (2003), *Camargue* (2006) a *Chaos* (1999).
[23] Koudelka, 2021.
[24] ibid.
[25] Fárová, 2003.
[26] Koudelka, 2021.

fotografuje, co vidí – a že je-li v obraze krása, je to důkaz, že tam krása skutečně existuje. Krása a tragédie podle něj nejsou v kontradikci, ale jdou ruku v ruce.[27]

> *„ Spíše než jako "čas člověka" naznačuje příchod našeho exodu. Nepříjemnou otázkou zůstává: kam všichni lidé z Koudelkových panoramatických obrazů krajin vlastně odešli?"*
> (Vojtěchovský, 2017)

Vojtěchovského otázka po zmizelých lidech nás vrací k jádru obou děl. Absence postavy totiž není jen formální rys panoramatické kompozice, ale strukturální gesto, které diváka nutí ptát se, kdo za viditelnou devastaci vlastně odpovídá, i když viník sám v záběru nikde nefiguruje. Krajina zbavená lidí tak paradoxně nejsilněji ukazuje právě na člověka – na neviditelnou příčinu toho, co snímek zachycuje. V tomto smyslu lze u Sudka i Koudelky mluvit o implicitní kritice antropocentrismu, tedy postoje, který přírodu redukuje na pouhý zdroj podřízený lidským cílům. Vrací se zde ostatně i motiv z úvodního Dufkova citátu. Právě tímto gestem – které nutí diváka ptát se po příčině, nikoli jen konstatovat následek – se obě díla stávají ekologicky angažovanými v hlubším smyslu, než jaký by nabízela pouhá dokumentace poškozené přírody.

Právě zde se však otevírá otázka, kterou musí řešit každý dokumentární fotograf pracující s krajinou zasaženou lidským ničením: do jaké míry je estetizace skutečnosti legitimním nástrojem sdělení a do jaké míry riziko, které tlumí kritický náboj obrazu. Sudkova i Koudelkova díla dokazují, že hranice mezi svědectvím a estetickým gestem je v žánru krajinné fotografie nesmírně tenká – a že právě panoramatický formát, s jeho sklonem k monumentalizaci, tuto hranici testuje nejnaléhavěji. Není náhodou, že se k oběma dílům později vztahuje i Krivého koncept „znovu-vznešeného"[28]: destruovaná krajina, zbavená lidské přítomnosti, se totiž v obou případech vrací k monumentalitě, byť jinak motivované než vznešeno romantické krajinomalby. Otázka, kterou si proto dodnes kritici kladou – vedle Fárové pak zmiňme pro mezinárodní kontext například Demosovu kritiku Burtynského díla[29] –, zní, zda estetizace zkázy nakonec spíše neodvádí pozornost od jejích příčin a viníků, než aby k nim ukazovala. Tato otázka bude ostatně provázet i další kapitoly této práce, jimiž se posuneme od autorského dokumentu k explicitněji angažovaným polohám současné fotografie.

[27] Koudelka, 2018.
[28] Krivý, 2010.
[29] Demos, 2017



Josef Sudek: *Smutná krajina – Od Komořan ke Quidu* (1959)





Josef Sudek: *Smutná krajina – Stromy – svědci* (1962)





Josef Sudek: *Smutná krajina – Vzduchovod k chemičce* (1961)





Josef Koudelka: *Černý trojúhelník* (1991)





Josef Koudelka: *Černý trojúhelník* (1993)





Josef Koudelka: *Černý trojúhelník* (1991)



3. SOCIÁLNÍM DOKUMENTEM K AKTIVISMU

Tam, kde se předchozí kapitola věnovala krajině jako téměř autonomnímu subjektu, zbavené lidské přítomnosti, otevírá se v nadcházející kapitole poloha zcela odlišná. Člověk se v pracích následujících autorů do hledáčku navrací – nikoli jako náhodná stopa v opuštěné krajině, nýbrž jako její protagonista, skrze jehož příběh se transformace krajiny stává čitelnou. Namísto monumentálních panoramat bez svědků nastupuje portrét, gesto, tvář dělníka, sedláka či aktivisty – krajina se tak neustále odvíjí paralelně s osudem člověka, který ji obývá, opouští, nebo se za ni bije.

Tři autoři, jimž se v této kapitole budeme věnovat, náleží ke třem odlišným generacím a jejich přístupy tak lze číst i jako zjednodušený vývoj proměny českého vztahu k tématu – od klasického dokumentu, přes zakázkovou tvorbu, až po angažovanou, otevřeně stranickou aktivistickou fotografii. Spojuje je nicméně jmenovatel, jenž tuto kapitolu odlišuje od té předchozí: ekologické téma je zde vždy zprostředkováno skrze člověka. V hledáčku se znovu ocitá především Podkrušnohoří a přilehlé oblasti severních Čech zasažené těžbou a chemickým průmyslem – bourání a zánik vesnic, nucené přesídlení obyvatel do panelových sídlišť, průmyslové areály a každodenní život v nich, ale také protesty, blokády a demonstrace, jimiž na destrukci krajiny reagovala občanská společnost. Vývoj tohoto tématu přitom nelze oddělit od dobového politického kontextu, zejména sporu o takzvané prolomení těžebních limitů a postoje Klausovy vlády, ani od paralelně probíhajících rekultivací, jež měly zpustošenou krajinu navrátit k jakési nové, byť už nikdy ne původní, podobě.

Člověk měřítkem transformace

Ibra Ibrahimovič (1967-2024) patřil k autorům, pro něž nebyla severočeská krajina externím tématem, nýbrž vlastním osudem – narodil se přímo v oblasti, kterou po celý život dokumentoval, a stal se tak takřka jejím kronikářem. Jeho dílo je rozkročeno mezi několik souborů a knih: *Libkovice Zdař Bůh* zachycuje zánik obce Libkovice, jejíž demolice se stala jedním ze symbolických momentů devadesátých let a jíž se autor věnoval i ve spolupráci s neziskovými organizacemi angažovanými proti bourání. Podobně osobní ráz má cyklus *Příběh sedláka Rajtera*, oceněný v rámci Czech Press Photo a věnovaný konkrétnímu lidskému osudu uprostřed proměňující se krajiny. Volněji pak Ibrahimovič v průběhu desetiletí budoval rozsáhlý soubor *Střepy severních Čech*, který v sobě nese ambici zachytit region v jeho celistvosti – fragmentárně, ale systematicky, přičemž část těchto fotografií byla publikována knižně v rámci edice Spoušť. Vedle severočeské krajiny fotografoval Ibrahimovič dříve také romskou komunitu a paralelně přijímal i komerční zakázky. Přesto zůstal ve veřejném povědomí spjat právě s obrazem zanikajícího Podkrušnohoří, jehož proměny nepřestal sledovat a sdílet i mimo institucionální rámec, například prostřednictvím sociálních sítí. Formálně vycházel z černobílého dokumentu, později však

svou práci rozšířil i o barevnou a digitální fotografii. Autor byl znám jako poutavý a zapálený vypravěč, jenž ve svých komentářích i osobních svědectvích opakovaně upozorňoval, že rekultivace zdevastované krajiny postupovala pomaleji a výrazně odlišně, než se v devadesátých letech předjímalo. Ibrahimovič zemřel nedávno a náhle, přičemž jeho odchod můžeme vnímat jako ztrátu jednoho z mála autorů, kteří dovedli region dokumentovat zevnitř, s empatií i důvěrnou znalostí místa.

> *„Krajina destrukce je pro mě zajímavá tím, že odhaluje člověka, který onu krajinu obývá. Je zrcadlem toho, čeho je člověk schopen."* (Ibrahimovič v rozhovoru pro Český rozhlas, Slívová a Cihlář, 2022)

Odlišnou pozici v tomto spektru zaujímá generačně starší autor **Jindřich Štreit** (1946), jedna z nejvýznamnějších osobností české dokumentární fotografie druhé poloviny dvacátého století, jehož dílo je spjato především se zachycováním života na venkově a je zastoupeno v řadě domácích i zahraničních sbírek. Štreit byl kulturně činný i za normalizace, mimo jiné v souvislosti se sovineckými kulturním děním, a jeho tvorba tak přesahuje generační i režimní předěly. Pro téma této práce jsou podstatné především autorovy pozdější knihy a cykly vázané na těžký průmysl: *Lidé Třineckých železáren* (2000) a navazující, rozsáhlejší monotematická publikace *Vítkovice* (2008), vydaná při příležitosti jubilea Vítkovických železáren. Oba soubory vznikly jako zakázky konkrétních firem, byly tedy od počátku pojaty jako fotografie na objednávku, avšak Štreit si i v tomto kontextu vymínil maximální možnou svobodu tvorby – ostatně sám k projektu Třineckých železáren poznamenává, že prostředí hutí a koksovny bylo „prosyceno kouřem, žárem i téměř fantasmagorickou atmosférou nočních směn, kdy se z temnoty vynořovaly postavy dělníků se světélkujícími helmami a jeřáby působily jako plující zaoceánské parníky".[30] Právě ve Vítkovicích se poprvé v jeho tvorbě objevuje vedle portrétů dělníků i motiv nalezeného zátiší – tedy obrazu prostředí bez lidské figury. Člověk však zůstává v těchto sériích vždy ústředním motivem. Tvůrčí výzvou byla pro Štreita, jak sám připustil[31], práce se světlem uvnitř provozů hutí, zatímco formálně zůstal věrný klasickému černobílému dokumentu. Štreitovo dílo v rámci této kapitoly reprezentuje polohu, v níž angažovanost nespočívá v otevřené kritice, nýbrž v trvání na autorské integritě a lidské důstojnosti portrétovaných uvnitř zadané, komerčně motivované zakázky.

Nejmladší generaci zastupuje **Petr „Zewlakk" Vrabec** (1984), fotograf bez formálního fotografického vzdělání, jehož tvorba je od počátku úzce provázána s aktivismem a spoluprací s neziskovými organizacemi, jako jsou Greenpeace, hnutí DUHA, Arnika nebo iniciativa Limity jsme my. Ke svému dlouhodobému zájmu o téma dospěl přes pražské autonomní sociální centrum Klini-

[30] Štreit, 2000.
[31] Štreit v Pustějovská, 2000.

ka, kde se stal součástí komunity a kde si podle vlastních slov[32] uvědomil, jak zásadní je kvalitní fotografická dokumentace pro to, aby se demonstrace či happening vůbec dostaly do médií – bez obrazového záznamu totiž akce, byť by se jí účastnily tisíce lidí, podle něj v mediálním prostoru fakticky neexistuje. Z tohoto přesvědčení vzešel jeho pětiletý projekt mapující téměř tři sta akcí environmentálního a občanského hnutí v Česku, později vydaný knižně. Vrabcovy fotografie jsou dnes součástí sbírky Národního muzea a autor se sám popisuje jako osobu pohybující se současně v roli aktivisty i novináře – navenek vystupuje jako nezávislý fotoreportér usilující o objektivitu, byť si je vědom, že samotná volba témat, jimž se věnuje, je již svého druhu angažovaností. Vrabec pracuje výhradně v barvě a digitálně, čímž se formálně od dokumentární tradice svých předchůdců zásadně odklání. Jeho přístup je rovněž otevřeně mediálně strategický: cíleně například přihlašoval fotografie z environmentálních protestů do soutěže Czech Press Photo, aby marginální témata dostal do mainstreamových médií. Reportážní práci, jíž se jeho dílo nejvíce blíží, považuje za dokument[33], s čímž v obecné platnosti nelze než souhlasit.

Lidský příběh nositelem poselství

Srovnáme-li tyto tři přístupy, ukazuje se, že angažovanost fotografa vůči tématu postindustriální krajiny může nabývat velmi odlišných podob, aniž by přitom ztrácela svou legitimitu. U Ibrahimoviče je angažovanost dána především existenciální spjatostí s místem – fotografuje krajinu, v níž se narodil a kterou nenávratně ztrácí, přičemž kritika zde není deklarativní, nýbrž vyplývá ze samotné dlouhodobosti a intimity záznamu. Štreitova pozice je oproti tomu paradoxnější: angažovanost se v jeho případě neprojevuje kritikou zadavatele, nýbrž naopak snahou o zachování autorské a lidské důstojnosti uvnitř komerční zakázky, čímž se sociální dokument vlastně vměstnává do rámce firemní reprezentace, aniž by rezignoval na svou dokumentární hodnotu. Teprve u Vrabce se pak angažovanost stává aktivismem v plném slova smyslu – tedy vědomou, strategickou a mediálně cílenou prací, jejímž cílem není pouze svědectví, ale konkrétní společenská změna, dosahovaná skrze spolupráci s hnutími, výběr témat i cílenou distribuci obrazu do veřejného prostoru.

Návrat člověka do obrazu, jímž se tato kapitola vymezuje vůči předchozí, s sebou přitom nese svébytný paradox. Zatímco Sudkova a Koudelkova liduprázdná panoramata dosahovala kritiky antropocentrismu právě skrze nepřítomnost člověka – jako by krajina sama svědčila proti neviditelnému viníkovi –, Ibrahimovič, Štreit i Vrabec dospívají ke stejné kritice cestou zdánlivě opačnou: tím, že člověka do obrazu vracejí, a to jak v roli oběti, tak v roli strůjce zkázy zároveň. Dělník v hutích, sedlák vysídlený z Libkovic i aktivista blokující těžební techniku jsou totiž vždy současně součástí téhož systému, který krajinu ničí, i tím, kdo jeho následky nese na vlastní kůži. Fotografie tak nekritizuje devasta-

[32] Vrabec v Redakci Listů, 2024.

[33] Vrabec v Kotvaldové, 2020.

ci jako vzdálený, abstraktní proces, ale ukazuje ji jako něco, co se odehrává uvnitř lidských životů a jejich rukama – čímž se antropocentrická logika, podle níž je příroda pouhým zdrojem podřízeným lidským zájmům, obrací sama proti sobě: člověk se v tomto zobrazení ničí spolu s krajinou, kterou pustoší. Společným jmenovatelem všech tří poloh je tedy přesvědčení, že fotografie postindustriální krajiny nemůže zůstat pouze estetickým gestem, má-li usilovat o skutečnou proměnu společenského vědomí – a že cesta k této angažovanosti může vést jak skrze mlčenlivou nepřítomnost člověka, tak skrze jeho bolestně konkrétní přítomnost v obraze. Fotograf, který chce svým dílem dosáhnout společenské změny, se tak nutně musí rozhodnout, kde na ose mezi nezávislým svědectvím a otevřenou angažovaností stojí – a jak ukazuje srovnání tří generací těchto autorů, odpověď na tuto otázku se v čase proměňuje stejně jako sama krajina, jíž se věnují.



Ibra Ibrahimovič: *Střepy severních Čech – Likvidace rypadla KU 800, Chabařovice* (2000)

Ibra Ibrahimovič: *Příběh sedláka Rejtera – Jan Rajter s nudícím se klukem Vašíkem ve starém golfu, Mrzlice* (2002), vítězná fotografie CPP 2003





Ibra Ibrahimovič: *Libkovice – Zdař Bůh – Karel Krejčí a Josef Schöfel ráno po bourání v ulici Čsl. armády, Libkovice* (1993)

Ibra Ibrahimovič: *Střepy severních Čech – Koně před elektrárnou, Počerady* (1993)





Ibra Ibrahimovič: *Střepy severních Čech – Fotbalisté před elektrárnou Počerady, Volevčice* (1994)

Ibra Ibrahimovič: *Libkovice – Zdař Bůh – ...za pár minut shodili dělníci bagrem střechu domu v Příčné ulici i s Petrem Vozákem, Libkovice* (1993)





Ibra Ibrahimovič: *Libkovice – Zdař Bůh – Karel Krejčí na zápraží svého domu, Libkovice* (1993)

Ibra Ibrahimovič: *Libkovice – Zdař Bůh – Karel Krejčí ve svém novém bydlišti na sídlišti Liščí vrch, Most* (1993)

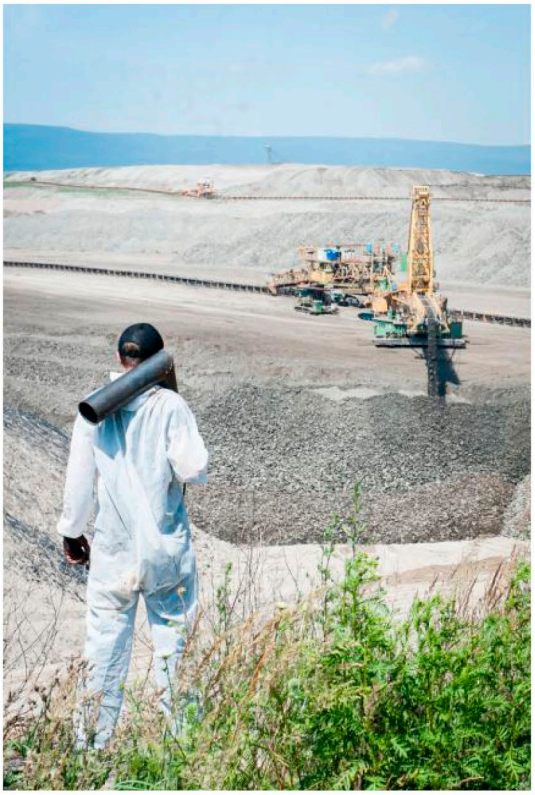






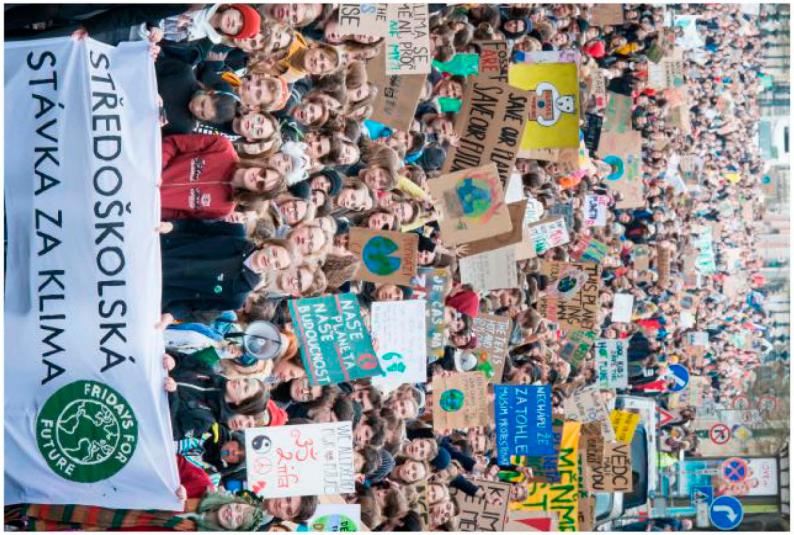


3x Jindřich Štreit: *Lidé Třineckých železáren* (2000)




CHRÁNIŤ
PRÍRODU
NIE JE ZLOČIN





4x Petr „Zewlakk" Vrabec: *Klima revoluce*
pro Galerii Artwall (2019)

4. DEMONUMENTALIZACÍ K ANALÝZE

Přechod od monumentalizujícího gesta k jeho vědomému popření nepředstavuje v dějinách krajinné fotografie pouze změnu stylu, ale změnu epistemologického postoje. Tam, kde industriální krajina dosud sloužila jako kulisa pro fotografův subjektivní, estetizující či kritický komentář, nastupuje v druhé polovině sedmdesátých let přístup, který se programově vzdává interpretačního gesta ve prospěch chladné, takřka kartografické evidence. Tímto momentem, který Krivý ve své práci označuje za demonumentalizaci[34], se otevírá prostor pro linii fotografie, kterou lze nazvat analytickou – tedy takovou, jež krajinu nezobrazuje jako téma k prožitku, ale jako předmět zkoumání.

Klíčovým bodem obratu byla výstava *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, uspořádaná roku 1975 v Eastman House v Rochesteru kurátorem Williamem Jenkinsem. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd a Hilla Becherovi, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, Stephen Shore či Henry Wessel zde předložili soubor fotografií, které se záměrně vyhýbaly emocionalitě, dramatickému světlu i kompozičním gestům spojovaným s tradicí americké krajinářské fotografie například Ansela Adamse. Místo majestátních horských scenérií nabídli fotografie parkoviště, sklady, montované domy na okraji měst, průmyslové haly a infrastrukturní stavby – zobrazené frontálně, s rovnoměrným osvětlením a bez zjevného autorského komentáře. Krajina se v tomto pojetí stává prostorem doslova „přetvořeným člověkem", který lze zaznamenávat stejně nezaujatě, jako by šlo o topografický průzkum. Estetizace ustupuje objektivizaci samotného média: fotografie přestává být oknem do krajinné nálady a stává se nástrojem měření a evidence.

> *„ The question 'is this a work of art or not?' is not very interesting for us."* (Bernd a Hilla Becher)

Do české fotografie se tento analytický impuls dostává s určitým zpožděním a v nepřímé, spíše difuzní podobě – nikoli jako jednotné hnutí, ale jako sdílený způsob uvažování, který se šíří přes výuku na fotografických školách, mezinárodní kontakty po roce 1989 a postupné sbližování s düsseldorfskou školou Bernda a Hilly Becherových. Namísto explicitního odkazování k hnutí nové topografie se v tuzemském prostředí prosazuje spíše obecnější posun: krajina přestává být fotografována jako hotový obraz a začíná být čtena jako proces, vrstevnatý záznam ekonomických a urbanistických rozhodnutí.

[34] Krivý, 2010.

Nová topografie a krajinná transformace

Tento posun dobře ilustruje projekt *Political Economy of Landscape* urbanisty **Maroše Krivého** (1981), prezentovaný v roce 2012 na výstavě *Sense of Place* v bruselském BOZARu po boku autorů jako Andreas Gursky, Thomas Struth či Massimo Vitali. Krivý zde nepracuje s fotografií jako primárně obrazovým sdělením o konkrétní krajině, ale jako textovou a pojmovou koláží citací od Foucaulta, Lefebvra, Marxe či Smithsona, kterou provazuje s úvahami o produkci prostoru a politické ekonomii těžby a dopravní infrastruktury. Jeho přístup tak explicitně tematizuje to, co zůstává u čistě obrazových autorů implicitní: že krajina není nikdy neutrální kulisou, ale výsledkem konkrétních vztahů mezi prací, kapitálem a územím.

Podobně analytickou, byť ryze fotografickou cestou se vydává **Martin Zeman**, rovněž absolvent Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, jehož bakalářská práce *Vyhlídky* (2012) se soustředí na logistické areály a jejich pozici v krajině – stavby, jež nahrazují klasickou industriální architekturu továren novým typem provozu orientovaným na přepravu a skladování zboží. Zeman tuto linii předjímá i v cyklu panoramat *Symboly v Krajině* (2008), kde krajinu snímá jako sled znaků: haly, komíny, dálniční estakády a další objekty jsou zachyceny v širokém záběru, který jejich přítomnost v spíše konstatuje, než dramatizuje. O rok později pak vznikl soubor *Prague Urbanity* (2009), v němž Zeman zachycuje paradoxní kontrasty v zástavbě pražské periferie – opět v panoramatickém formátu. Volba tohoto formátu přitom koresponduje s místní fotografickou tradici zachycování pražské metropole: právě širokoúhlé panorama zvolil o půlstoletí dříve i Josef Sudek pro svou knihu Praha panoramatická (1959). Zemanův soubor vznikl v rámci mezinárodního výzkumného projektu *Urbanity – Twenty Years Later* (2008–2010), který organizovala nezisková organizace CCEA (dnes CCEA MOBA) a na němž se fotograficky podíleli i další čeští a slovenští autoři; prostřednictvím velkoformátových fotografií instalovaných přímo ve veřejném prostoru se projekt kriticky vracel k otázkám urbánní transformace sedmi středoevropských metropolí – Prahy, Bratislavy, Vídně, Varšavy, Berlína, Budapešti a Lublaně – po pádu socialismu.

Analytický, důsledně dokumentární přístup k proměnám krajiny lze sledovat také ve tvorbě vizuální umělkyně **Michaely Thelenové** (1969), jejíž soubor *Krajinky 06–07* vznikal jako dlouhodobé pozorování Ústí nad Labem z okolních kopců, kde autorka po léta sleduje město jako organismus a krajinu jako záznam lidské intervence – konkrétně otázky koexistence průmyslových aglomerací s obytnou zástavbou, proměny krajiny vlivem průmyslové činnosti a rozvoj nových příměstských satelitů. Narozdíl od pozdějších, výrazně konceptuálnějších autorčiných prací (jako je cyklus abstraktních krajin pracující s motivem Windows oken) zůstávají *Krajinky* ještě v poloze věcného, takřka monitorovacího záznamu – krajina je zde čtena v čase, jako pomalá, ale nezvratná změna.

Obdobnou logiku sledování krajiny v procesu proměny nabízí fotografický soubor **Martina Vlčka** *Moravské moře* (2017), který dokumentuje okolí Pasohlávek u vodní nádrže Nové Mlýny v okamžiku, kdy dosavadní rekreační charakter oblasti, tvořený drobnými prodejními stánky a provizorními stavbami, ustupuje masivním investicím a trvalé zástavbě nesrovnatelného měřítka. Vlček zde pracuje s krajinou jako s místem, které teprve čeká na svou definitivní podobu, a fotografie tak funguje jako svědectví okamžiku před rozhodujícím zásahem.

Zvláštní, byť příznačnou pozici v této analytické linii zaujímá cyklus *Czech Landscape* fotografa čínského původu **Yutonga Xie** (1999), absolventa Ateliéru dokumentárních strategií na FAMU, který svůj soubor vystavoval také v pražské galerii Fotografic v roce 2026. Xie jako cizinec přistupuje k české krajině s odstupem, jenž mu umožňuje všímat si banality prostředí, kterou domácí pozorovatel snadno přehlédne – v tomto ohledu jeho práce navazuje na dokumentární tradici demaskující civilizační stopy v krajině, srovnatelnou s přístupem Milana Jaroše v cyklu *Bohemian Rhapsody* či se slovenským autorem Martinem Kollárem. I zde jde o pohled, který rezignuje na monumentalizaci krajiny coby národního symbolu a nahrazuje ji všímavým, mírně ironickým záznamem každodenní přítomnosti.

Krajní polohu analytického přístupu pak může představovat badatelský projekt ***Industriální topografie České republiky***, který od roku 2011 systematicky rozvíjí Výzkumné centrum průmyslového dědictví Fakulty architektury ČVUT pod vedením Petra Vorlíka a Benjamina Fragnera. Fotografie zde neplní autorskou ani uměleckou funkci, ale roli čisté dokumentace v rámci rozsáhlé databáze průmyslových staveb, mapované po jednotlivých krajích a doplněné o historické a urbanistické údaje. Právě z tohoto striktně vědeckého, takřka archivního přístupu ale postupně vzešla řada obrazových publikací, které ukazují, jak tenká je hranice mezi analytickým záznamem a jeho druhotnou estetizací.

Tato hranice je ostatně příznačná pro širší dědictví nové topografie v současné vizuální kultuře: analytický, frontální, nedramatizující pohled, který měl původně sloužit jako kritický nástroj vůči tradiční krajinomalebné estetice, se dnes stal převažujícím způsobem, jakým je fotografována takřka veškerá současná architektura. Chladný, „objektivní" pohled, jejž kdysi zvolili autoři generace nové topografie jako gesto odmítnutí, se paradoxně proměnil v samostatný estetický standard – právě onu neutralitu a analytičnost dnes architekti u dokumentace vlastních realizací nejčastěji vyžadují.

Technokratická monumentalizace

Na pomezí této proměny – z analytického nástroje v estetizovaný žánr – stojí i dílo **Stanislava Štýse** (1930), lesního inženýra a klíčové osobnosti české rekultivační školy, který desítky let řídil obnovu krajiny na Mostecku po povrchové těžbě hnědého uhlí a zároveň tuto proměnu sám soustavně fotograficky dokumentoval. Štýsův přístup je svým založením nejblíže právě analytické, evidenční fotografii – charakteristická metoda „dvojčat", tedy páru snímků téhož místa v odstupu několika desetiletí, jíž využívá, je v podstatě topografickým měřením v rámci času. Za svou celoživotní práci obdržel řadu ocenění včetně státního vyznamenání od prezidenta Miloše Zemana, vydal přes tři sta odborných publikací a jeho obrazové soubory byly mnohokrát publikovány také na putovních expozicích v českých městech. Reflexivní paralelu ke Štýsově odkazu i zajímavým dokladem toho, jak dnešní umělecký provoz s jeho dílem pracuje, můžeme hledat ve výstavě *Poslední den stvoření* (2020) v ústecké Galerii Hraničář, jejímž východiskem se stal televizní dokument *První den stvoření* (1978) se Štýsem samotným v hlavní roli. Snímek, který vznikl jako oficiální propagandistický záznam socialistické rekultivace, ale galerie vystavila jako materiál jako kritickou úvahu nad tím, zda současné rekultivační postupy skutečně překonaly technicko-ekonomické paradigma sedmdesátých let, nebo jej jen zopakovaly v jiném ideologickém rámci.

Právě na tomto místě se analytická linie fotografie začíná protínat s jinou otázkou, kterou tato práce sleduje: může na první pohled neutrální záznam krajinné proměny sklouznout k nové formě estetizace – tentokrát nikoli monumentální, ale technokratické? Autoři jako Zeman, Thelenová, Vlček či tvůrci projektu Industriální topografie ukazují, že se analytický pohled na krajinu v současné české fotografii ustálil jako svébytný, funkční nástroj popisu urbanistických a ekonomických procesů – logistických areálů, brownfieldů, satelitních měst i rekultivačních zásahů. Jejich společným jmenovatelem je vzdání se interpretačního gesta ve prospěch trpělivého sledování krajiny jako nedokončeného procesu. Případ Stanislava Štýse ale zároveň naznačuje, že i tento zdánlivě nezaujatý dokumentární přístup může být – ve chvíli, kdy se ocitne v rukou samotného aktéra proměny – nástrojem legitimizace, a tedy novou, jen jinak maskovanou formou monumentalizace.



Maroš Krivý: *Political Economy of Landscape* (2012)

Martin Zeman: *Prague Urbanity* (2009)







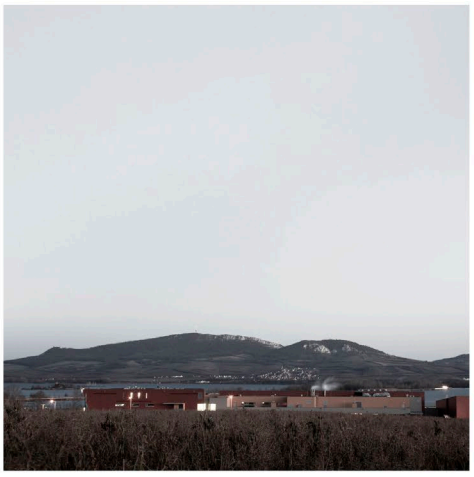
2x Michaela Thelenová: *Krajinky 06-07* (2006-2007)





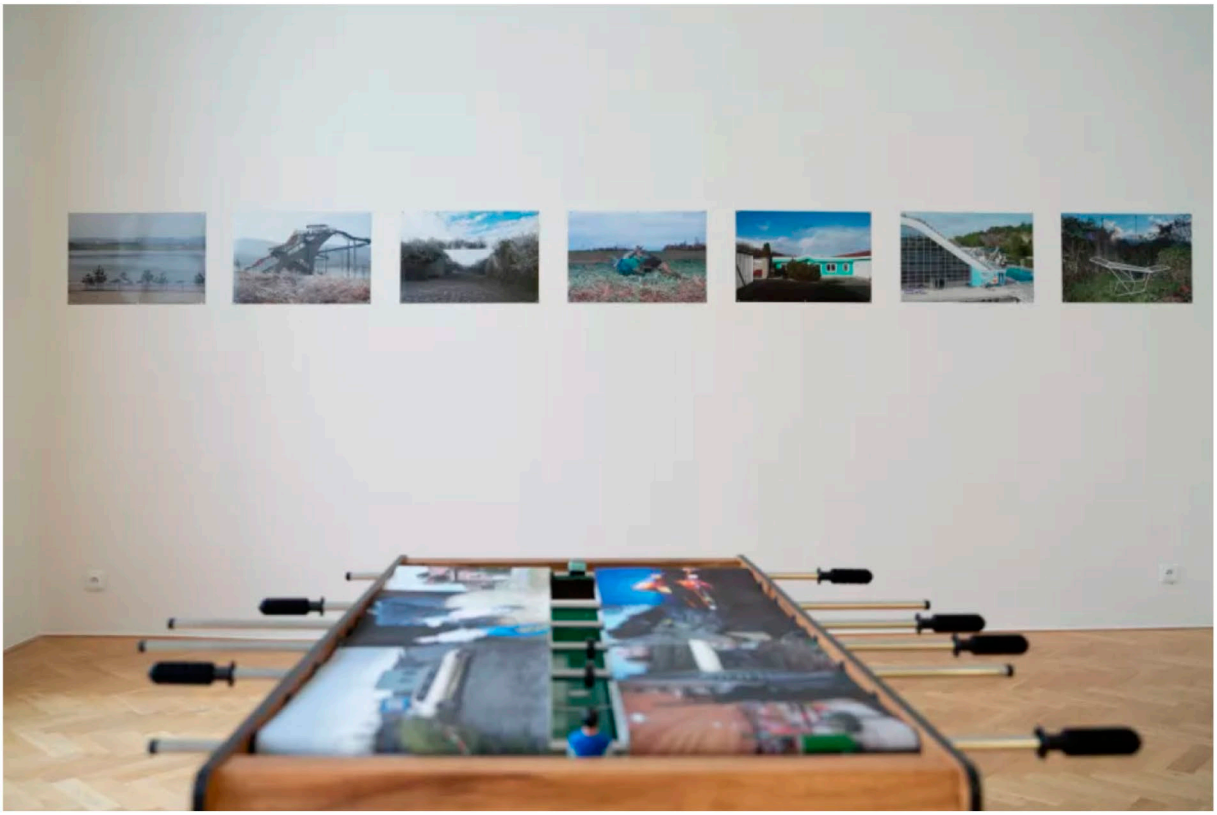






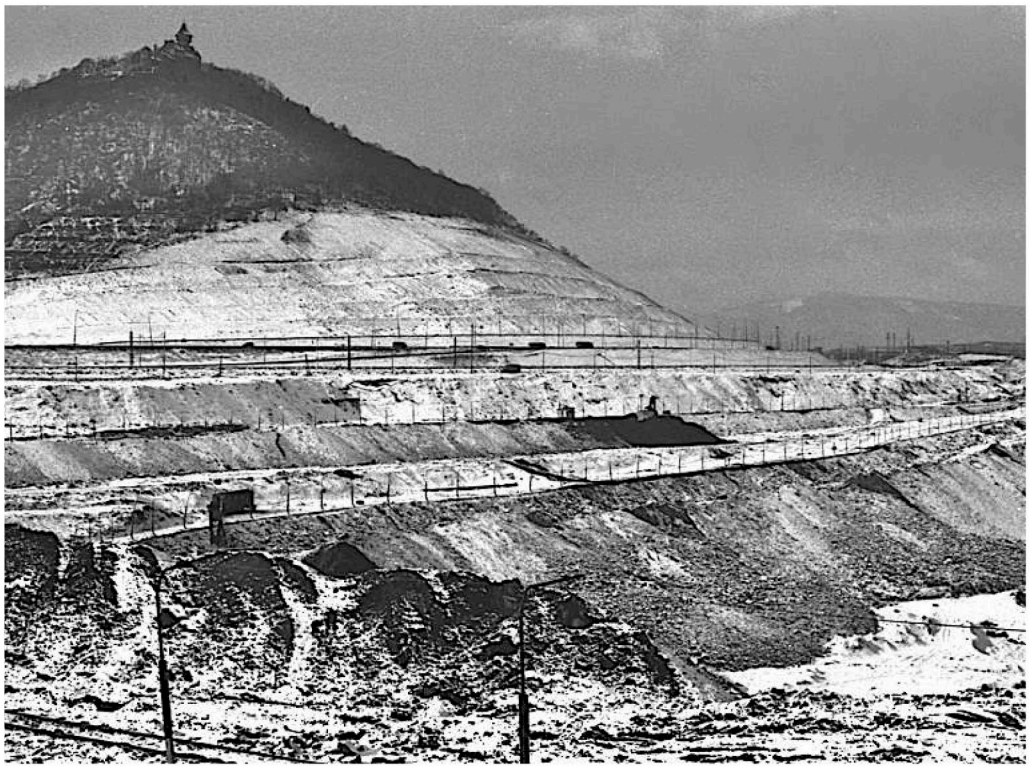
4x Martin Vlček: *Moravské moře* (2017)

Yutong Xie: *Czech Landscape* – pohled do výstavy *Fotofutures* (FAMU, 2024)



Yutong Xie: *Czech Landscape* (2024)

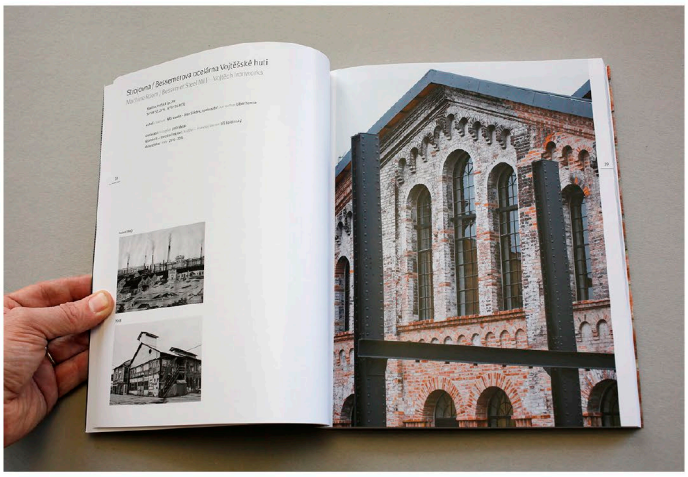




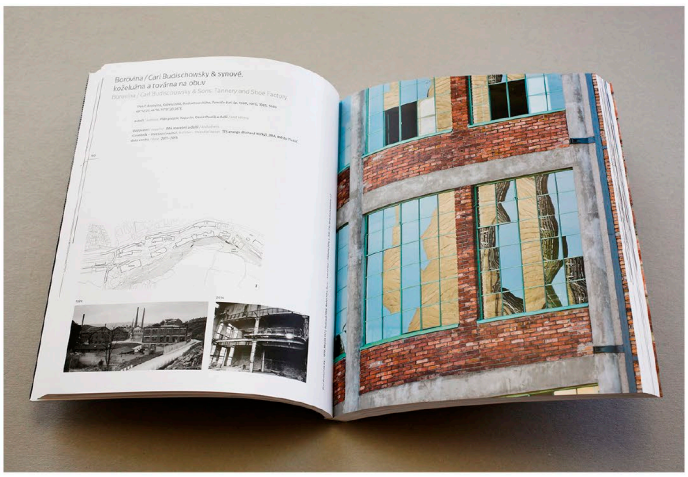
Stanislav Štýs: *Vyuhlené části lomu Most* (1973)



Stanislav Štýs: *Přeložka železniční tratě v úseku Chomutov – Teplice trasovaná po vnitřní výsypce* (2011)







publikace *Industriální topografie. Architektura konverzií 2005-2015* (ČVUT, 2014)

5. NOVÁ ESTETIZACE A JEJÍ RIZIKA

Analytický, demonumentalizující pohled, jehož vývoji byla věnována předchozí kapitola, nepředstavuje jedinou dostupnou odpověď na otázku, jak fotografovat proměňující se postindustriální krajinu. Paralelně s ním, a v posledních dvou dekádách možná ještě výrazněji, se v české fotografii prosazuje tendence opačná: krajina zasažená těžbou, výrobou nebo jejím zánikem se stává objektem nové, vědomé estetizace. Namísto chladné evidence nastupuje kompozičně propracovaný, světelně dramatický, často také velkoformátový obraz, který průmyslový prostor nikoli zaznamenává, nýbrž povyšuje – v krajním případě až k monumentalitě srovnatelné s tou, kterou stavěla na odiv socialistická propaganda. Tato nová monumentalizace se ovšem od té předlistopadové zásadně liší svým institucionálním ukotvením: neslouží už státní ideologii, ale pohybuje se mezi uměleckým provozem, galerijní institucí a korporátní zakázkou, přičemž hranice mezi těmito polohami bývá – a to je jádro problému, kterému se tato kapitola věnuje – překvapivě prostupná.

Je třeba rozlišit dvě roviny, v nichž nová estetizace postindustriální krajiny probíhá. První je ryze umělecká, vycházející z autorského záměru, který ovšem – ať vědomě, nebo bezděčně – rezignuje na kritický, environmentální či sociální podtext ve prospěch fascinace tvarem, měřítkem a světlem opuštěného nebo zanikajícího industriálu. Druhá rovina je rovinou zakázky: podnik, těžební nebo energetická společnost osloví fotografa, jehož jméno a rukopis mu propůjčí důvěryhodnost uměleckého gesta, a výsledný obrazový soubor je následně prezentován (a vnímán) jako autorská umělecká výpověď, nikoli jako placená komunikace firmy. Právě v tomto přesunu – od zakázky k dílu – spočívá riziko, které tato kapitola sleduje: nakolik se estetizovaný obraz krajiny stává nástrojem legitimizace zájmů, které v obraze samém zůstávají neviditelné.

Estetizace jako umělecký program

Za jednu z výrazných poloh umělecké estetizace industriálu bychom mohli označit dílo **Václava Jiráska** (1965). Rodák z Karviné a vystudovaný malíř pražské AVU, se k tématu zanikajícího průmyslu dostal již v polovině devadesátých let souborem *Wannieck factory – rozloučení s průmyslovým věkem* (1994–1996), dokumentujícím likvidaci brněnské strojírenské továrny Vaňkovka, dnes obchodního centra. v Brně. Tehdy se soustředil výhradně na estetiku industriální architektury samotné coby průkopník dokumentace průmyslových brownfieldů u nás. K tématu se vrátil o deset let později v cyklu *Industria* (2004–2006), vzniklém na objednávku Galerie Rudolfinum ve velkoformátových barevných fotografiích zachycujících interiéry zanikajících hutí a továren – ČKD Blansko, Poldi Kladno, Vítkovické železárny, Třinecké železárny nebo OKD Karviná. Jirásek sám svůj záměr zachytit monumentalitu industriálních prostorů

formuloval jako odraz schopnosti člověka dotýkat se mezí lidských dimenzí[35] – tedy programově estetizující gesto, jímž se opuštěné haly proměňují v „katedrály práce", jak zanikající chrámy průmyslu označila dobová reflexe výstavy.[36] Druhou částí souboru pak byly portréty dělníků, komponované ve stylu ikonostasů gotických portrétů, plošných figur na plošném pozadí – tedy civilní téma zpracované vysoce stylizovaným, takřka sakrálním obrazovým jazykem, který tuto paralelu mezi zaniklým chrámem víry a zaniklým chrámem práce dovršuje. *Industria* dnes visí v prestižních sbírkách a byla prezentována i v zahraničí (Paříž, Lima, Amsterdam), což jen potvrzuje, jak dalece se z původně dokumentárního impulzu stal etablovaný galerijní artefakt – obraz zániku průmyslu jako esteticky přijatelný, sběratelsky žádaný objekt.

Zatímco Jirásek pracuje s realitou fotografovaného místa, byť silně stylizovanou, **Tomáš Chadim** (1973) jde v cyklu *Znásilněná krajina* (2014) ještě dál a realitu programově opouští. Autor vychází z nedotčených českých krajin – Doupovských hor, Šumavy, Krkonoš, Krušných hor – do nichž digitálně vkládá a multiplikuje vodojemy, stožáry a satelity, čímž vytváří fiktivní, přesto vizuálně přesvědčivé krajinné koláže. Chadimův přístup je svým založením spíše konceptuální než dokumentární: nejde mu o zachycení konkrétního místa, ale o demonstraci obecného principu, jímž technologická civilizace prostupuje i zdánlivě panenskou přírodu. Sám pak formuluje svůj záměr jako výzvu k zamyšlení nad tím, jakou stopu v krajině lidstvo zanechává, aniž by chtěl diváka obviňovat – spíše konstatuje lidskou "invazivnost" jako evoluční danost.[37] Přestože je tedy Chadimova práce v jistém smyslu kritická (nese environmentální podtext), jde o kritiku v podstatě beznárokovou, estetizující: obří panoramatický formát (v duchu Burtynského), propracovaná koláž a hravost přiznané manipulace proměňují ekologické téma především ve vizuální atrakci.

Podobnou monumentalizující logiku, byť u tématu vzdáleného těžbě, uplatňuje **Lukáš Tofan** (1977) v cyklu *Síla* (2019). Obilní sila, popisovaná jako stavby, které svou "všední velkolepostí" ustupují do podvědomí[38], Tofan vrací zpět do diváckého zorného pole tím, že je fotografuje jako samostatné, takřka sochařské objekty. Formálně se tak hlásí k odkazu düsseldorfské školy (název jeho jiného cyklu, *Revenge to Bechers*, je ostatně přímou citací), avšak namísto typologické, sériové neutrality Bernda a Hilly Becherových pracuje Tofan s ořezem a kompozicí, které silům dodávají monumentalitu blížící se portrétu. Krajina kolem sil, jak sám autor poznamenává[39], zůstává při tom takřka neviditelná – pozornost je upřena na objekt samotný, nikoli na síť vztahů, do níž je zasazen.

[35] Jirásek, 2006
[36] Nedoma, 2006
[37] Chadim v Poláčkovi a Vocelkovi, 2022.
[38] Tofan, 2019
[39] ibid.

Zvláštní podobu estetizace industriálu představuje také fenomén tak zvaného *urbexu* [40], tedy fotografického průzkumu opuštěných průmyslových areálů spojeného se zážitkem návštěvy často oficiálně nepřístupné architektury, který se v posledních letech pojí hlavně s oblibou analogové fotografie. **Šimon Vejvančický** (1981) se ve svém souboru *Ztracené baráky* (2023), vydaném taktéž knižně věnoval postindustriálnímu Kladnu, a to na analogový velkoformát. **Viktor Mácha** (1984) s až obsedantní fascinací fotografuje zanikající tovární provozy napříč republikou a současně vede rozsáhlý web zaměřený téměř výhradně na industriální architekturu. Oba reprezentují tuto linii: opuštěné haly a komíny jsou zde snímány s důrazem na řemeslnou stránku snímku – tonalitu, kompoziční pečlivost, světelnou atmosféru – zatímco kritický nebo environmentální rozměr zůstává potlačen ve prospěch fascinace zánikem jako takovým. Urbex ostatně sdílí s Jiráskovou generací devadesátých let podobný romantizující impulz (sám Jirásek přiznává, že jeho raná fascinace opuštěnou Ostravou dnešní komunitu průzkumníků ruin předjímala[41]), pouze oproštěný autorského, galerijního rámce a přesunutý do polohy záliby a sociálních sítí.

Do jaké míry lze tuto linii vnímat jako slepou uličku analytického, kritického přístupu z předchozí kapitoly, dobře ukazuje zcela protikladný příklad práce dvojice **Lukáš Jasanský** (1965) a **Martin Polák** (1966). Jejich cyklus *Krajiny / Zemská fotografie* (2003) sice pracuje s obdobně nedramatickými, banálními motivy zemědělské a periferní krajiny, avšak s programově opačným záměrem: autoři cíleně ukazují neestetizovaný, nezkrášlený obraz reality, v níž žijeme, a to prostřednictvím ironie a vědomé banality, která znemožňuje divákovi sklouznout k estetickému požitku bez reflexe. Jejich práce tak funguje jako podobenství vyžadující spoluúčast a sebereflexi diváka – je to gesto v opozici jak vůči zakázkové estetizaci, tak vůči nekritickému romantizování zániku, které je patrné například právě u urbexové fotografie. Jasanský s Polákem ovšem již svým založením přesahují rámec dokumentární či krajinářské fotografie směrem k současnému umění a konceptuálnímu výzkumu – pozici, kterou podrobněji otevřeme až v závěrečné kapitole.

Estetizace jako zakázka

Druhá rovina nové estetizace je rizikovější právě proto, že se za umělecké gesto vydává, aniž by jím ve skutečnosti bylo – přesněji, aniž by autorský rukopis fotografa dokázal (nebo chtěl) zpochybnit zadání, které mu zakázka ukládá. Model je přitom vždy podobný: těžební nebo energetická společnost osloví fotografa, výsledný soubor je následně vystaven v galerii nebo publikován knižně, a divák je konfrontován s obrazem, jehož zdroj financování a zadání zůstává skryt za autorským jménem.

[40] tzv. *urban exploration*

[41] Jirásek, 2020.

Nejexplicitnějším příkladem je aktuální projekt Green Mine[42] skupiny Sev.en Energy (respektive Sev.en Inntech), zaštiťující revitalizaci lomu ČSA na Mostecku. Putovní fotografická výstava *Nečekaně živý lom*, kterou pro projekt vytvořili fotografové **Josef Horák** (1959) a **Jan Pimper** (1976), je věnována fenoménu, kdy příroda dokáže vytvořit plnohodnotný ekosystém i v místě, kde by to člověk nejméně čekal, a dokumentuje faunu, jež se v okolí lomu spontánně usídlila. Sama koncepce Green Mine přitom explicitně počítá s obrazovou prezentací jako součástí širší komunikační strategie, která má z bývalého hnědouhelného lomu vytvořit atraktivní region s energetickým parkem, smart čtvrtěmi a rekreačním jezerem. Otázkou, je, zda takto zadáním vymezená fotografie vůbec může být nositelkou nezávislé, byť estetizované výpovědi, nebo zda se nutně stává vizuální složkou greenwashingové komunikace, jejímž konečným účelem je legitimizace pokračující těžební a energetické činnosti skupiny. [43]

Obdobnou, byť starší a méně explicitně firemní pozici zaujímá dílo **Jana Hodače** (1981), mosteckého fotografa, jehož cyklus *Fabrica Bohemica* vznikal patnáct let a byl v roce 2009 prezentován jako oficiální akce v rámci českého předsednictví EU v Evropském parlamentu v Bruselu. Projekt vznikl ve spolupráci se zastoupením Ústeckého kraje v Bruselu a exkluzivně s vybranými českými průmyslovými společnostmi – ČEZ, United Energy, Unipetrol RPA, Českou Rafinérskou, Glanzstoff Bohemia a Lovochemií. Hodačova filozofie je přitom otevřeně afirmativní: fotograf sám říká, že chce přiznat, že region je průmyslový a že se za to není třeba stydět, a industriální komplexy líčí jako "živoucí obry" krajiny, které fotografuje v dramatickém světle bouří a soumraků[44] – tedy týmiž výrazovými prostředky, s nimiž pracuje klasická krajinářská fotografie. Následný cyklus Hory doly, vzniklý ve stejné poetice, byl prezentován coby "svědectví o působení člověka v krajině v evropském měřítku"[45] – opět rétorika, která industriální devastaci přetavuje v civilizační úspěch.

Třetím typem zakázkové estetizace jsou projekty vznikající přímo z iniciativy těžebních společností jako reprezentativní, takřka memoriální gesto vůči zanikajícímu hornictví. Publikace *S hlavou vztyčenou* (2025), kterou u příležitosti ukončení hlubinné těžby černého uhlí na dole ČSM vydala společnost OKD, dokumentuje ve spolupráci s fotografy **Borisem Rennerem** (1965) a **Petrem Chodurou** poslední generaci havířů portrétní a reportážní fotografií, doprovázenou předmluvou generálního ředitele OKD, jenž hovoří o hrdosti

---

[42] www.greenmine.cz

[43] Projekt je z podstatné části financován z evropských dotací určených ke zmírnění dopadů uhelné těžby v postižených regionech – prostředků, o něž se skupina Sev.en podle investigativní podcastové série *Tykačův svět* dlouhodobě přetahuje s dotčenými obcemi, jimž měla být část rekultivačních rezerv původně určena. Obrazová prezentace je navíc jen jednou součástí širší komunikační strategie skupiny, k níž patří i komerční exkurze Uhelné safari do aktivního lomu a na rekultivace nebo navazující vzdělávací programy pro školy – estetizace zde tak jde ruku v ruce s cílenou public relations agendou.

[44] Hodač, 2009.

[45] Hodač, 2013.

a dvousetleté tradici regionu. Snímek **Lukáše Kaboně** (1990) *Poslední ražby pro poruby na dole ČSM*, oceněný v soutěži Czech Press Photo (2025), rovněž vzešel ze zakázkové dokumentace posledních měsíců provozu dolu. V obou případech je patrné totéž dilema jako u Green Mine: fotografie, které vznikají z legitimní potřeby zaznamenat mizející svět práce a komunitní identitu havířských měst, jsou zároveň nedílnou součástí komunikační strategie těžební firmy, jež si jimi buduje veřejné renomé v okamžiku útlumu – a divák, na rozdíl od zadavatele, tento kontext zpravidla nemá k dispozici. Zde je o to důležitější zmínit přístup fotografa Jindřicha Štreita popsaný v jedné z předchozích kapitol, který si ve spolupráci s železárnami vyjednal svobodu vizuálního projevu a dokázal přinést i v rámci zakázky angažované svědectví.

Na tomto místě se pak nabízí další paralela, kterou stojí za to alespoň stručně otevřít, byť její podrobnější rozbor patří spíše mediální kritice než dějinám fotografie. Snímky vzešlé právě z takto zakázkového kontextu přitom nejsou v soutěžích jako Czech Press Photo žádnou výjimkou – naopak, jak dokládá i výše zmíněný Kaboňův oceněný záběr z dolu ČSM, bývají pravidelně součástí vítězných či finálových výběrů, aniž by porota nebo veřejnost měly běžně k dispozici informaci o tom, kdo snímek zadal, financoval nebo distribuoval a jaké zájmy jeho vznik provázely. Ocenění samo o sobě je přitom vnímáno jako pečeť novinářské či dokumentární hodnoty, ačkoli o okolnostech vzniku fotografie prakticky nic nevypovídá. Otázkou zůstává, zda by soutěž tohoto formátu a významu neměla ke snímkům vzešlým z firemní zakázky přistupovat transparentněji – tedy alespoň deklarovat kontext jejich vzniku, aby si divák i porota mohli sami vyhodnotit míru nezávislosti autorského pohledu. Ostatně důvěryhodnost Czech Press Photo byla již dříve zpochybněna i z jiného, ryze profesního důvodu: v roce 2019 soutěž bojkotovala šestice předních českých fotografů (mimo jiné Tomki Němec, Jan Šibík či Milan Jaroš), kteří v otevřeném dopise signovaném v roce 2019 namítali, že soutěž ztratila prestiž a vpustila do svého renomé prvek amatérismu, konkrétně v souvislosti s kontroverzním vítězným snímkem jednoho z ročníků, jehož autenticita a popisková interpretace byly zpochybněny. Ačkoli tento bojkot s tématem těžební fotografie přímo nesouvisel, ukazuje, že otázka po nastavených kritériích a nárocích na transparentnost soutěže není v českém prostředí nová – a že by se měla vztahovat nejen na otázky autenticity samotného záběru, ale i na okolnosti a zájmy, z nichž fotografie vzešla.

Znejišťující gesta

Společným jmenovatelem obou popsaných linií – umělecké i zakázkové estetizace – je to, že krajina samotná, respektive proměna konkrétního industriálního místa, ustupuje do pozadí ve prospěch gesta, jímž je zobrazena: monumentalizující portrétu. Riziko této tendence není v tom, že by estetizace byla sama o sobě neetická – ostatně i analytická, "objektivní" fotografie, jak ukázal případ Stanislava Štýse v předchozí kapitole, může sloužit legitimizaci

stejně účinně jako otevřeně krásná fotografie. Riziko spočívá v tom, že estetizace dokáže zastřít otázku, kdo snímek zadal, komu slouží a jaký zájem za jeho vznikem stojí – a že galerijní nebo publikační rámec, do něhož je fotografie vsazena, tuto otázku spíše znejasňuje, než aby ji otevíral. Právě na pomezí mezi estetizací jako uměleckým gestem a estetizací jako nástrojem legitimizace se ocitají autoři, kteří – ať vědomě nebo bezděčně – svou dokumentaci industriální proměny doplňují o vrstvu sebereflexe, ironie nebo koncepčního odstupu. Do jaké míry lze hovořit o uměleckém výzkumu krajiny jako svébytné metodě, spíše než o pouhé stylové variantě dokumentu nebo estetizace, se bude zabývat závěrečná kapitola této práce





2x Václav Jirásek: *Industria – ČKD Blansko* (2004)

Tomáš Chadim: *Znásilněná krajina* (2014)







2x Lukáš Tofan: *Síla* (2019)

3x Šimov Vejvančický: *Ztracený baráky* (2023)



Lukáš Kaboň: *Poslední ražby pro poruby na dole ČSM* (CPP, 2025)



Jan Hodač: *Fabrica Bohemica* (2008)



Lukáš Jasanský a Martin Polák: *Krajiny / Zemská fotografie* (2003)

6. OD ANGAŽOVANOSTI K IMAGINACI

Vedle estetizujícího gesta a jeho zakázkových deformací existuje v současné české reflexi postindustriální krajiny ještě další, metodologicky odlišná poloha: umělecký výzkum. Na rozdíl od jednorázové autorské fotografické série vzniká tento typ práce zpravidla jako dlouhodobý, institucionálně zaštítěný proces, jehož výstupem není jediné médium, ale celý komplex forem – výstava, publikace, sympozium, terénní plenér přímo v místě bádání, podmíněný sdílením poznatků napříč obory. Fotografie zde přestává být finálním obrazem k estetickému posouzení a stává se jedním z nástrojů zkoumání vedle například textu, zvukové nahrávky, mapy, videoinstalace nebo i přímé participace veřejnosti. Právě touto proměnou funkce – od ilustrace k nástroji imaginace – se umělecký výzkum zásadně liší od všech předchozích poloh, které jsme v této práci představili. Klíčovou roli zde hraje kurátor: nejde jen o osobu, která vybírá a instaluje hotová díla, ale o někoho, kdo aktivně formuluje výzkumnou otázku, propojuje autory z různých oborů, buduje vztahy mezi jednotlivými příspěvky a často sám spoluautorsky vstupuje do konceptu celého projektu. V následujícím přehledu proto explicitně uvádím nejen jména fotografů, ale i institucí a kurátorů, kteří projekty zaštiťovali.

Cestou uměleckého výzkumu

Jedním z prvních a nejrozsáhlejších takových podniků byl mezinárodní projekt ***Frontiers of Solitude / Na pomezí samoty*** (2013–2016), iniciovaný Galerií Školská 28 v Praze ve spolupráci s norským Atelier Nord a islandským centrem Skaftfell. Hlavní kurátorkou byla Dagmar Šubrtová a koncept spoluvytvořil Miloš Vojtěchovský. Projekt propojil tři geograficky odlišné, přesto tematicky příbuzné krajiny – severočeskou hnědouhelnou pánev, islandské geotermální a hliníkářské oblasti a norský Finnmark – prostřednictvím série terénních expedic, workshopů a sympozií, jichž se účastnili umělci, geografové, sociologové i přírodovědci. Účastníci putovali přímo do míst těžby: k lomu ČSA a zámku Jezeří, kde uskutečnili improvizovanou akci s malířem Milošem Šejnem, nebo na dvoudenní workshop věnovaný zvukové krajině mostecké pánve s britským zvukovým umělcem Peterem Cusackem. Vedle umělců pracujících s fotografií (Alena Kotzmannová) či se zvukem a videem přizvali organizátoři i historika Matěje Spurného či hydrobiologa Ivo Přikryla, zabývajícího se rekultivací mokřadů po povrchové těžbě. Výstupem byla putovní výstava (Praha, Jihlava, Osek) doprovázená sympoziem a knižní publikací, sestavenou jako vícehlasnou koláž textů, fotografií a esejů. *Frontiers of Solitude* tak jako jeden z prvních projektů v tomto poli explicitně ukázal, že fotografie krajiny může fungovat jako součást širší, interdisciplinárně sdílené výzkumné metody, nikoli jako autonomní umělecké gesto.

Za samostatnou zmínku stojí i osobnost **Dagmar Šubrtové** (1973), umělkyně pracující napříč médii – sochou, instalací i fotografií – a především

kurátorky, jejíž dlouhodobý zájem o téma industriální a postindustriální krajiny sahá daleko za rámec jednoho projektu. Ve svém volném díle se věnuje mimo jiné cyklu *Tajný oheň* (2008–2011), v němž prostřednictvím fotografií pořízených termokamerou zachycuje skrytě doutnající vnitřek kladenských uhelných hald – zdánlivě vychladlá hlušina se na snímcích ukazuje jako místo, kde teplo přetrvává hluboko pod povrchem ještě dlouho po ukončení těžby. Navazujícím tématem je pak instalace *Nová divočina* (2011), věnovaný spontánní přírodní obnově opuštěných odvalů a hald – tedy fenoménu, kdy zdevastovaná krajina bez lidského zásahu postupně vytváří nová, svébytná stanoviště. Šubrtová dlouhodobě propojuje tuto vlastní tvorbu s rozsáhlou kurátorskou činností: v letech 2002–2010 kurátorsky vedla například Galerii Mayrau v prostorách bývalého dolu ve Vinařicích u Kladna, kde připravovala výstavní intervence, workshopy a plenéry přímo v areálu hornického skanzenu. Díky této kombinaci vlastní tvorby, dlouholeté práce s konkrétním těžebním místem a kurátorské praxe patří Šubrtová k autorkám, které dokážou systematicky iniciovat mezioborová setkání kolem tématu krajiny v přerodu.

Podobně systematickou, byť regionálně ukotvenou platformu buduje od roku 2014 ústecká **Galerie Hraničář**, sídlící přímo v regionu, jehož transformaci reflektuje – v budově bývalého kina v centru Ústí nad Labem. Galerie dlouhodobě rozvíjí tematickou linii věnovanou životnímu prostředí a krajině Podkrušnohoří, přičemž jednotlivé půlroční výstavní projekty na sebe navazují a reagují na aktuální fázi regionální transformace. Výstava *Poslední den stvoření* (2020, kurátorky Martina Johnová a Anna Remešová), o níž byla řeč již v souvislosti se Stanislavem Štýsem, se věnovala kontroverzním aspektům rekultivace zdevastované krajiny a zkoumala antropocentrický a extraktivistický vztah společnosti k území – přesvědčení, že lze krajinu vytěžit a následně beze zbytku napravit zavodněním či zúrodněním, aniž by to neslo dlouhodobé důsledky; a toto téma konfrontovala se současnou uměleckou tvorbou (mimo jiné Martina Netočného). Na ni navázala výstava *Symptomy budoucnosti* (2024–2025, kurátorky Martina Johnová, Anna Remešová a Karolína Žižková), věnovaná plánované těžbě lithia na Cínovci v Krušných horách. Šlo o rozsáhlý mezioborový projekt: vedle výtvarných příspěvků (Bára Mrázková, Sára Märc, Marie Šrajerová, Anastasia Kubrak) doprovázelo výstavu dvoudenní mezinárodní sympozium s environmentální antropoložkou Karolínou Žižkovou a sociologem zabývajícím se sociálními hnutími, terénní soustředění přímo na Cínovci s komentovanou procházkou po lokalitě budoucí těžby a debaty se zástupci místních občanských spolků. Mrázková zabývající se v dlouhodobém výzkumu materiální a ekologickým pozadím digitálního obrazu v rámci výstavy prezentovala video dokumentující spekulativní odkup pozemků pro těžbu lithia, zatímco Šrajerová do projektu přispěla ryze fotografickým autorským dokumentem přímo z oblasti Cínovce.

S odkazem na program Galerie Hraničář je namístě věnovat se samostatně i dílu **Martina Netočného** (1995), ostravského rodáka a absolventa FAMU, současného kurátora Galerie hlavního města Prahy. Netočný svou vlastní tvor-

bu i kurátorskou práci soustavně rozvíjí kolem úvahy o "kulturní krajině ve smyslu modelu" – zajímá ho, jakým způsobem těžba kapitálu zahlazuje stopy, přírodní i kulturní, a co přesně se z krajinné paměti postupně vytrácí. Netočný pro GHMP aktuálně připravuje výstavu *Terra Incognita* (2026–2027), zaměřenou na historickou úlohu mediasféry v procesech teritorializace přírody – tedy na to, jak filmové, vizuální a intermediální technologie zobrazování formují a zároveň limitují naše vnímání a chápání krajiny.

Zatímco Hraničář pracuje s tématem těžby v jeho aktuální, budoucí podobě (lithium), retrospektivní, historizující linii sleduje kniha a stejnojmenná výstava ***Ocelová města: Architektura logistiky ve střední a východní Evropě*** (2020), kterou iniciovala pražská Galerie Vi Per a editorský tým architektů Kateřiny Frejlachové, Miroslava Pazdery, Tadeáše Říhy a Martina Špičáka. Projekt zkoumá nový typ industriální krajiny – rozsáhlé logistické areály, jejichž plocha se ve střední a východní Evropě zdvojnásobuje zhruba každé čtyři roky – a to ve třech měřítkách: jako architektonicko-krajinnou figuru velikosti menšího města, jako síť překreslující mapu Evropy a jako každodenní svět pracovníků uvnitř hal i obyvatel jejich okolí. Fotografickou složku publikace i navazující výstavy *Krajiny logistiky* (Vi Per, 2019) tvořily dva paralelní autorské soubory. Zdeněk Porcal (Studio Flusser) fotografoval architekturu logistických areálů zvenčí, a to v noci, kdy tyto stavby emitují do okolní krajiny výrazné světelné znečištění. Svůj přístup popisuje jako snahu zachytit budovy podřízené ergonomii a maximální efektivitě, jejichž vzhled vymyká se běžné představě o architektonickém měřítku jako "potlačené obrazy vypálené na sítnici".[46] Jan Kolský naproti tomu v cyklu *Pohyblivé části* obrátil pozornost dovnitř hal, k lidem, kteří v nich pracují: pomocí termokamery, běžně používané k identifikaci technických poruch strojů a dopravníkových pásů, zaznamenává teplo vyzařující z těl zaměstnanců a stopy jejich opakovaných gest, otisknuté do chladných povrchů balíků a zboží – tedy nikoli přímý pohyb pracujících těl, ale doklad jejich přítomnosti v jinak maximálně automatizovaném a sledovaném provozu. Kniha zároveň obsahuje texty sociologů, ekonomů a právníků (mimo jiné o pracovních podmínkách a migraci za prací), takže fotografie zde funguje jako jedna z několika rovnocenných výzkumných metod vedle textové analýzy a kartografie.

Regionálně ukotvenou, systematickou dokumentaristickou práci na pomezí uměleckého výzkumu reprezentuje ostravský rodák **Ondřej Durczak** (1989), který ve spolupráci se sociologem Jiřím Siostrzonkem (oba pedagogicky působí na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě) od poloviny desátých let vydává sérii knižních "alternativních průvodců" po Moravskoslezském kraji – *Karvinsko, Bruntálsko, Roztroušená paměť: Pohornická krajina Karvinska* a další. Durczakova metoda kombinuje vlastní terénní fotografii s archivním obrazovým materiálem a inscenovanými zátišími drobných, pro region charakteristických předmětů; Siostrzonkovy odborné eseje pak fotografické soubory rámují sociologickým kontextem hornické identity, jejího zániku a proměny paměti

[46] Porcal ve Studio Flusser, 2020.

místa. V publikaci *Roztroušená paměť* se k Durczakovi navíc připojili další dva fotografové, Arkadiusz Gola a Lukáš Horký, kteří tentýž region zachytili každý svým vlastním pohledem – od opuštěných domů přes torza důlních staveb po místa zarůstající divokou vegetací. Durczakův přístup je svým založením spíše klasicky dokumentární než programově kritický: nejde o polemiku s těžební minulostí, ale spíše o její soustavnou, empaticky vedenou interpretaci a uchování vizuální paměti mizejícího regionu. Díky dlouhodobému výzkumnému závazku k místu, spojenému zároveň s jasnou autorskou interpretací, se tak Durczakova práce ocitá přesně na pomezí klasického dokumentu a uměleckého výzkumu.

Odlišný, výrazně konceptuální model uměleckého výzkumu představuje rezidenční projekt ***Toxic Dust*** (2024–2025), který vznikl v ostravské galerii PLATO v rámci kurátorského programu Edith Jeřábkové (rezidence Read Garden, Read Ostrava) a byl publikován na platformě Octopus Press. Autorkou textové a badatelské složky je architektka a kurátorka Rosario Talevi, terénní geomorfologický výzkum vedl geograf Jan Lenart z Ostravské univerzity a fotografickou dokumentaci celého procesu pořizoval umělec Julian Irlinger. Projekt je koncipován jako "polní průvodce" proměněnými krajinami po těžbě – série sedmi místopisně přesných textů (například o naklánějícím se, poddolováním zdeformovaném rybníku v Heřmanicích, dodnes zásobovaném důlní vodou a hořícím odvalem) vzniklých na základě opakovaných procházek terénem ve dvojici umělkyně a geomorfolog. Talevi explicitně formuluje kritiku vůči ostravským transformačním projektům, které bývalá důlní místa mění především v muzea a atrakce, čímž těžbu spíše monumentalizují, než aby se vyrovnávaly s jejími pokračujícími materiálními a ekologickými důsledky – půdou zatíženou kovy, propadajícím se terénem, podzemními požáry. Fotografie zde neslouží jako estetizovaný výsledek, ale jako průběžný záznam chůze coby výzkumné metody: obraz doprovázející, nikoli nahrazující texturu terénního poznání.

Podobně site-specific, byť instalačně pojatý přístup volí vizuální umělec **Jan Pfeiffer** (1984), jehož práce s fotografií, videem a stanovými konstrukcemi byla součástí skupinové výstavy *Kolik země člověk potřebuje* (2021, Galerie města Pardubic, kurátor Tomáš Knoflíček, název odkazuje k stejnojmenné povídce Lva Nikolajeviče Tolstého). Pfeifferovy práce – fotografie a video s černou siluetou lidské postavy – tematizují otázku, kolik prostoru v krajině člověk vlastně potřebuje a jak si jej vymezuje; fotografie zde funguje jako nástroj téměř existenciální imaginace, nikoli popisu konkrétního místa.

Starší, ale koncepčně příbuznou pozici zaujímá **Lukáš Kubec** (1979) se souborem *Pošumavské safari* (2007, Galerie ArtWall, výstavní prostor situovaný přímo ve veřejném prostoru na pražské náplavce a zaměřený na společensky a politicky angažované umění). Kubec zde obrací pohled od Prahy směrem do venkovské krajiny a záměrně pracuje s dějinami lidových fotografických stereotypů zobrazování venkova, který proměňuje v ironizující "safari" – recenzenti jeho tehdejší práci charakterizovali jako v jistém smyslu politicky angažovanější

než projekty s explicitně politickým tématem, právě proto, že odhaluje zavedená vizuální klišé, jimiž se česká krajina interpretuje.

Konečně mezinárodní přesah tématu ukazuje výstava ***Kritické infrastruktury*** (2024, Galerie Vi Per v Praze, ve spolupráci s Polským institutem), kde polský fotograf Tytus Szabelski-Różniak vystavoval fotografický a zvukový soubor dokumentující úsek ropovodu Družba vedoucího ze Sibiře do rafinerií v polském Płocku a německém Schwedtu. Szabelski-Różniak na infrastrukturu nahlíží jako na nástroj budování obchodních vztahů i vedení konfliktu; jeho práce je tak přímo relevantní i pro české prostředí, kde se otázka ropné a energetické závislosti stala po roce 2022 znovu palčivě aktuální. Fotografie zde byla vystavena vedle videoinstalace Jiřího Žáka a Rado Ištoka, věnované roli bývalého Československa v budování zahraniční ropné infrastruktury – ukázka toho, že podobná témata rezonují na mezinárodní úrovni i jinde ve střední Evropě: Szabelski-Różniak byl téhož roku (2024) přizván i k účasti na SEFO Triennale v Muzeu umění Olomouc, přehlídce současného středoevropského umění, což jeho práci s tématem infrastruktury zasazuje do širšího regionálního kontextu.

Imaginací k širším závěrům

Ze srovnání uvedených projektů vyplývá první důležité pozorování: naprostá většina institucí i autorů uměleckého výzkumu je s krajinou, kterou zkoumají, přímo svázána – ať už místem sídla (Galerie Hraničář v Ústí nad Labem, PLATO v Ostravě, Durczak coby ostravský rodák…), nebo alespoň dlouhodobým terénním závazkem (Frontiers of Solitude v Podkrušnohoří). Postindustriální krajina se přitom v posledních letech stává tématem i pro instituce mimo přímo postižené regiony – SEFO Olomouc, pražská Vi Per či ArtWall – což ukazuje, že otázka transformace už není vnímána jen jako regionální specifikum, ale jako celospolečensky sdílený problém.

Druhé, pro tuto práci závažnější pozorování se týká samotné funkce fotografie v uvedených projektech. Napříč všemi příklady totiž fotografie přestává být primárně nástrojem popisu nebo estetického zhodnocení a stává se součástí širší badatelské metody – po boku terénní procházky, zvukové nahrávky, archivního výzkumu, sociologického rozhovoru nebo přímé participace místní komunity. Neznamená to, že by estetizace z takto pojaté práce zcela mizela; spíše se stává jednou ze složek synergického celku, podřízenou primárně výzkumné otázce, nikoli naopak. Právě zde se ukazuje, proč je pro reflexi transformace krajiny plodnější hovořit o imaginaci než o estetizaci: zatímco estetizace uzavírá divákovo vnímání do podoby hotového, esteticky uspokojivého obrazu, imaginace jej otevírá – nutí ho klást otázky, propojovat fragmenty, domýšlet nedořečené, jak to ostatně dokládá i divácky náročná, interpretačně otevřená pozice Jasanského a Poláka z předchozí kapitoly. Fotografie jako nástroj imaginace neposkytuje divákovi hotové stanovisko, ale prostor pro spoluúčast na interpretaci – a právě tato spoluúčast, nikoli výsledný estetický

dojem, je tím, co uměleckému výzkumu umožňuje fungovat jako forma nenásilného, ale účinného aktivismu: neohlašuje přímo politické stanovisko, ale mění způsob, jakým se o krajině vůbec dá přemýšlet a mluvit. Kurátor pak v tomto procesu nevystupuje jako pasivní organizátor výstavního prostoru, ale jako spoluautor výzkumné otázky – ten, kdo dokáže jednotlivá díla propojit do jednoho, vzájemně se vysvětlujícího celku. Právě v této syntéze dokumentární strategie, autorské interpretace a kurátorského rámce, jak ji ukazují projekty popsané v této kapitole, spočívá nejaktuálnější a nejpřesvědčivější způsob, jakým současná česká fotografie reflektuje transformaci postindustriální krajiny po roce 1989.



Alena Kotzmannová: *Finnmark* (2015) pro projekt *Frontiers of Solitude*



Dagmar Šubrtová: instalace *Tajný oheň* v Galerii Klamovka (2011)

Jan Pfeiffer: instalace *Kolik potřebuješ* pro výstavu *Kolik země člověk protřebuje (GAMPA, 2021)*

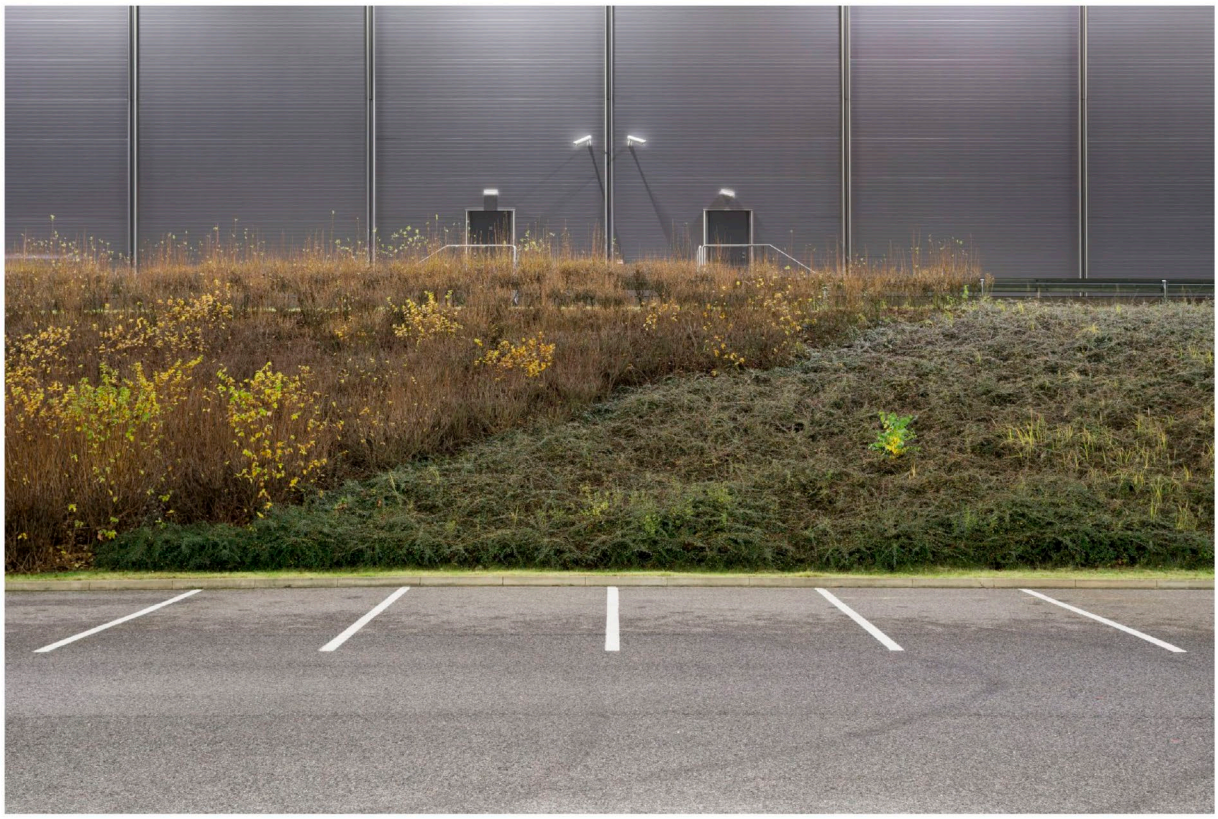


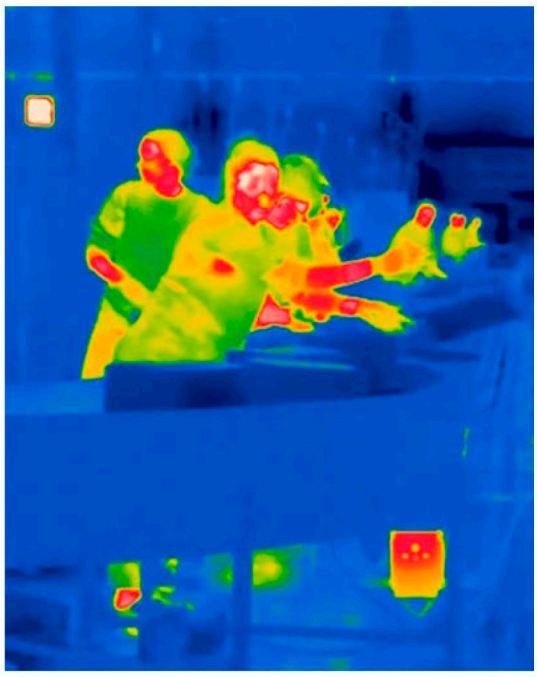
Marie Šrajerová: *Turn Sand into Gold* (2014) pro projekt Symptomy budoucnosti (Galerie Hraničář)

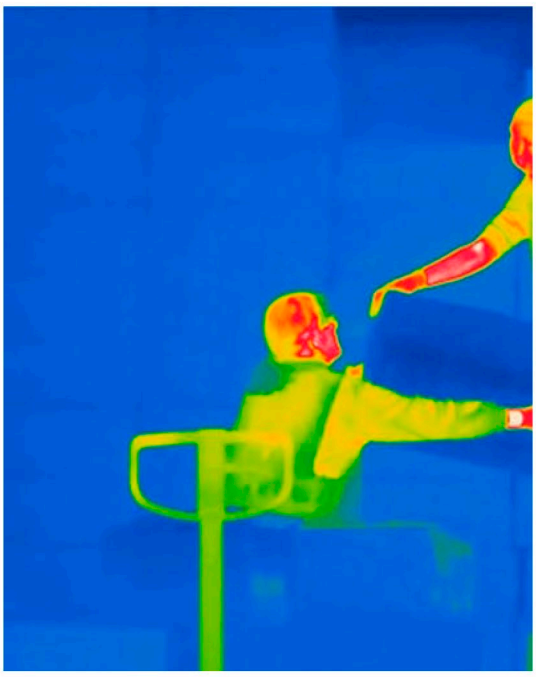




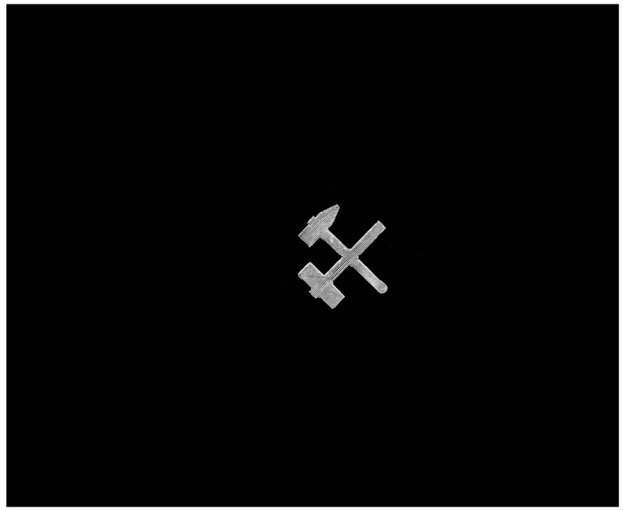
2x Zdeněk Porcal (Studio Flusser): *Ocelová města* pro projekt *Ocelová města – Architektura logistiky ve střední a východní Evropě* (2020)







2x Jan Kolský: *Pohyblivé části* pro projekt *Ocelová města – Architektura logistiky ve střední a východní Evropě* (2020)

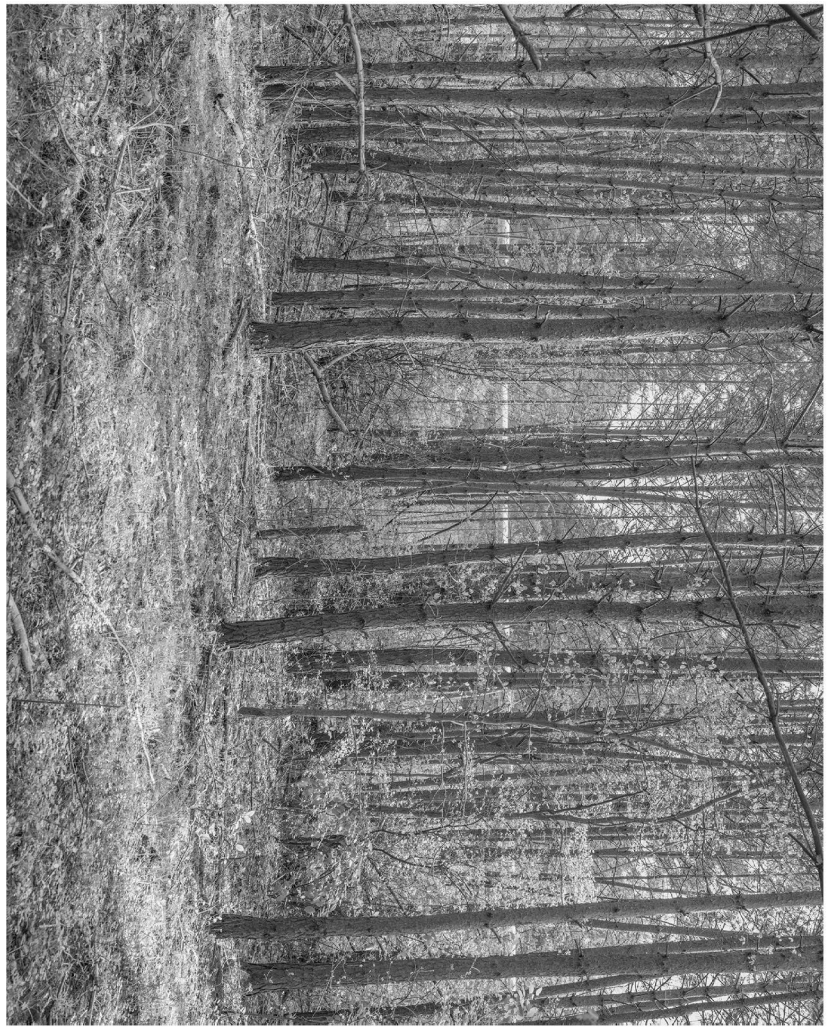




3x Ondřej Durczak: *Karvinsko* (2022)



2x Tytus Szabelski-Różniak: *Ropovod Družba* pro výstavu
Kritické infrastruktury (Vi Per, 2024)





ZÁVĚR

Diplomová práce sledovala vztah české fotografie k postindustriální krajině od roku 1989 do současnosti. Ukázalo se, že tento vztah se proměňoval postupně a systematicky, ne nahodile. Krivého trojice pojmů – monumentalizace, demonumentalizace a znovu-vznešené – posloužila jako hlavní osa práce. Vedle ní se ale ukázal ještě čtvrtý proud, který lze nazvat aktivisticko-kurátorský. Tento proud v české fotografii v současnosti postupně sílí. Souvisí to s tím, jak se sama krajinná transformace přesouvá od jednotlivých fotografických souborů k dlouhodobým, mezioborovým výzkumným projektům. Právě v tomto posunu vidí práce svůj hlavní přínos: fotografie zde přestává být hotovým obrazem k dokumentaci nebo estetickému hodnocení. Stává se jedním z nástrojů zkoumání vedle textu, terénního výzkumu nebo sociologického rozhovoru. Roli spoluautora přitom často přebírá kurátor, který výzkumnou otázku sám formuluje.

Úvodní otázka, zda se estetizace environmentálních témat může stát nástrojem společenské angažovanosti, nemá jednoznačnou odpověď. Ani ji mít nemůže. Sudkova a Koudelkova liduprázdná panoramata kritizovala antropocentrismus právě tím, že v nich chybí lidská postava. Ibrahimovič, Štreit a Vrabec dospěli ke stejné kritice opačnou cestou – člověka do obrazu vrátili. Analytický, chladný přístup nové topografie se v případě Stanislava Štýse ukázal stejně náchylný k legitimizaci zájmů jako otevřeně monumentalizující fotografie Václava Jiráska nebo zakázkové projekty typu Green Mine či Fabrica Bohemica. Nelze tedy říct, že by některá z těchto strategií – panoramatický dokument, analytický záznam, monumentalizující portrét nebo participativní výzkum – byla sama o sobě zárukou kritického obsahu. Stejně tak žádná z nich takový obsah předem nevylučuje. Důležitější je otázka jiná: v jakém institucionálním rámci fotografie vzniká a jak je následně vnímána. Kdo snímek zadal, komu slouží, a zda to divák vůbec dokáže rozpoznat.

Na začátku práce stála citace Sádla a kolektivu o tom, že krajinu nelze pochopit z jediného úhlu pohledu a že proto potřebujeme mezioborový přístup. Tato myšlenka se nejlépe naplňuje právě v posledním tématu práce – v přechodu od estetizace k imaginaci. Fotografie sama o sobě krajinu nedokáže vysvětlit. Spolupráce s geografem, sociologem nebo environmentální antropoložkou ale otevírá prostor, kde se obraz stává začátkem společné interpretace, ne jejím koncem. Česká scéna tento přístup rozvíjí s určitým zpožděním za zahraničím. Má však vlastní specifika, daná především dědictvím centrálně plánované devastace krajiny a zkušeností, kterou si země za minulého režimu prošla.

Otevřenou zůstává otázka, jak se tento aktivisticko-kurátorský proud bude vyvíjet dál. Nové technologie, proměny energetiky a infrastruktury i probíhající klimatická krize nabídnou fotografii další témata, která zatím nebyla systematicky zpracovaná. Odpověď na tuto otázku ale přesahuje rámec této práce a mohla by být tématem výzkumu dalšího.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

Literatura

BELL, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books, 1976. ISBN 978-0465097180.

BELZOVÁ, Denisa. *Modlitba za něco, co odchází* [online]. 2022 [cit. 2026-07-25]. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění. Školitel Václav Stratil. Dostupné z: https://theses.cz/id/bxs76y/

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.

CIBULKOVÁ, Alžběta. Nohama zpátky na zem. *Artalk* [online]. 5. 8. 2021 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://artalk.info/news/nohama-zpatky-na-zem

CZECH PHOTO O.P.S. Foto měsíce června 2025 – Lukáš Kaboň – Poslední ražby pro poruby na dole ČSM. *Czech Photo* [online]. 21. 7. 2025 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://www.czechphoto.org/detail-novinky/2589-30/foto-mesice-cervna-2025-lukas-kabon-posledni-razby-pro-poruby-na-dole-csm/

D'ALISA, Giacomo, Federico DEMARIA a Giorgos KALLIS, eds. *Degrowth: A Vocabulary for a New Era*. Abingdon: Routledge, 2014. ISBN 978-1138000773.

DEMOS, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press, 2017. ISBN 978-3-95679-210-6.

DUFEK, Antonín. Smutná krajina Josefa Sudka. In: SUDEK, Josef. *Smutná krajina*. Praha: Torst, 1998, s. 5–21. ISBN 80-85090-37-6

FÁROVÁ, Anna. Manipulátor skutečnosti. *Ateliér*. 2003, roč. 16, č. 2, s. 4. ISSN 1210-5236.

FIALOVÁ, Karolína. Šimon Vejvančický: tajemství kladenského industriálu. *FotoŠkoda* [online]. 23. 10. 2023 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://www.fotoskoda.cz/4288-simon-vejvancicky-tajemstvi-kladenskeho-industrialu/

FREJLACHOVÁ, Kateřina, Miroslav PAZDERA, Martin ŠPIČÁK a Tadeáš ŘÍHA (eds.). *Ocelová města: architektura logistiky ve střední a východní Evropě.* Praha: VI PER; Zürich: Park Books, 2020.

GLISNÍKOVÁ, Lenka. Známá i vzdálená česká krajina. Nafotil ji čínský absolvent FAMU. In: *Seznam Zprávy* [online]. 2026 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kultura-foto-znama-i-vzdalena-ceska-krajina-nafotil-ji-cinsky-absolvent-famu-300230

GREENPEACE ČR, HRÁBEK, Lukáš. Odešel Ibra Ibrahimovič. Zoufale krásné severní Čechy přišly o svého fotografa a my o přítele. *Greenpeace.org* [online]. 2024 [cit. 2026-07-26]. Dostupné z: https://www.greenpeace.org/czech/clanek/21347/odesel-ibra-ibrahimovic-zoufale-krasne-severni-cechy-prisly-o-sveho-fotografa-a-my-o-pritele/

GREMLICA, Tomáš et al. *Industriální krajina a její přirozená obnova*. Praha: Novela bohemica, 2013. ISBN 978-80-87683-10-1.

GREMLICA, Tomáš, Stanislav ŠTÝS, Vladimír BUŘT, Petr VRÁBLÍK, Vladimír CHARVÁT, Markéta VELIČKOVÁ, Petr VELIČKA a Kamila SVOBODOVÁ. Proměny české post-krajiny. *ERA21*. 2015, roč. 15, č. 3, s. 19. ISSN 1801-089X.

GREMLICA, Tomáš, Vladimír VRABEC, Václav CÍLEK, Vít ZAVADIL a Anna LEPŠOVÁ. Rekultivační metodika oblastí narušených těžbou. *ERA21.* 2015, roč. 15, č. 3, s. 16. ISSN 1801-089X.

HODAČ, Jan. Jan Hodač: Nelžu sám sobě. In: *E15.cz* [online]. 2009 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://www.e15.cz/magazin/jan-hodac-nelzu-sam-sobe-853278

HODAČ, Jan. Obrazem: Jan Hodač nafotil hory i doly. In: *Ústecký deník* [online]. 2013 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://ustecky.denik.cz/zpravy-region/obrazem-jan-hodac-nafotil-hory-i-doly/

HORKÝ, Petr. Ibra Ibrahimovič označoval svou osudovou severočeskou krajinu za zoufale krásnou. *Respekt* [online]. 9. 12. 2024 [cit. 2026-07-26]. Dostupné z: https://www.respekt.cz/kultura/fotograf-ibra-ibrahimovic-zachycoval-zoufalou-krasu-severnich-cech

HULÁKOVÁ, Miroslava. Fotograf Hodač těží z průmyslem zasažené krajiny. *Mostecký deník* [online]. 30. 11. 2009 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://mostecky.denik.cz/volny-cas/fotograf-hodac-tezi-z-prumyslem-zasazene-krajiny/

CHALOUPKA, Otakar. Hovoří zasloužilý umělec Josef Sudek. *Československá fotografie*. 1963, roč. 14, č. 11, s. 373. Citováno dle: DUFEK, Antonín. In: SUDEK, Josef. *Smutná krajina*. Praha: Torst, 1998. *(Sekundární citace)*

CHUCHMA, Josef a Filip LÁB. Český fotožurnalismus je v úpadku, říká o Czech Press Photo novinář a fotograf Chuchma. *Plus* [online]. Český rozhlas, 27. 9. 2019 [cit. 2026-07-26]. Dostupné z: https://plus.rozhlas.cz/cesky-fotozurnalismus-je-v-upadku-rika-o-czech-press-photo-novinar-a-fotograf-8082452

JANKOVEC, Boris. *Lukáš Kubec: Pošumavské safari, Galerie Na zdi.* Hovoří kurátor Jan Freiberg. Český rozhlas Vltava, pořad Mozaika [online]. 24. 7. 2007 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/lukas-kubec-posumavske-safari-galerie-na-zdi-5110590

JENKINS, William (ed.). *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape.* Rochester, NY: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975. 48 s.

JIRÁSEK, Václav. *Industria* [online]. 2006 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://www.vaclavjirasek.com/projects/industria/

JIRÁSEK, Václav. Industria. *Art & Antiques*. 2020, č. 3, s. 54–61 [online]. Dostupné z: https://issuu.com/ambitmedia/docs/art_antiques_3_2020/54

KOTVALOVÁ, Lucie. *Česká dokumentární fotografie zaměřená na environmentální problematiku (teoretická část)* [online]. Praha, 2020 [cit. 2026-07-25]. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Vedoucí práce Filip Láb. Dostupné z: https://fsv.cuni.cz/sites/default/files/uploads/files/KOTVALOV%C3%81%20Lucie%20BP.pdf

KOUDELKA, Josef a Irena ŠORFOVÁ (eds.). *Koudelka. Návraty.* Praha: Uměleckoprůmyslové museum; KANT, 2018. 312 s. ISBN 978-80-7101-172-9.

KOUDELKA, Josef. Black Triangle. In: *Magnum Photos* [online]. [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://www.magnumphotos.com/newsroom/environment/josef-koudelka-black-triangle/

KOUDELKA, Josef. *Černý trojúhelník: Podkrušnohoří 1990–1994*. Praha: Vesmír, 1994. ISBN 80-901796-0-8.

KOUDELKA, Josef. *Deníky*. Praha: Torst, 2021. ISBN 978-80-7215-690-0.

KRIVÝ, Maroš. *Political Economy of Landscape* [online]. 2012 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://maroskrivy.eu/Political-Economy-of-Landscape-BOZAR-Brussels-2012

KRIVÝ, Maroš. *Tři momenty industriální fotografie* [online]. Opava, 2010 [cit. 2026-07-25]. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Tomáš Pospěch. Dostupné z: https://itf-new.slu.cz/sprava-studentu/workdetail/407

KYNCLOVÁ, Anna. *Mezi ideologií a ekologií: Environmentální témata ve fotografii za vlády KSČ* [online]. Brno, 2025 [cit. 2026-07-25]. Diplomová práce. Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lukáš Bártl. Dostupné z: https://theses.cz/id/8i045d/

LINDNER, Petr. Tvořím spíš fotografie, které mají nějaké otazníky, tajemství: Ibra Ibrahimovič o fotografování vztahu člověka k přírodě. *Nikonblog.cz* [online]. 17. 10. 2023 [cit. 2026-07-26]. Dostupné z: https://nikonblog.cz/tvorim-spis-fotografie-ktere-maji-nejake-otazniky-tajemstvi-ibra-ibrahimovic-o-fotografovani-vztahu-cloveka-k-prirode/

MOORE, Jason W. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso, 2015. ISBN 978-1781689028.

MRKUS, Pavel. Krajina a člověk. In: MRKUS, Pavel (ed.). *Krajiny v pozoru*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně, 2017. s.13-26. ISBN 978-80-7561-073-7.

NAVRÁTIL, Ondřej. *Řečiště a vlna*. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta; Dexon Art, 2021. 320 s. ISBN 978-80-210-9837-4.

NAVRÁTIL, Ondřej. *Zelené ostrovy: české umění ve věku environmentalismu* 1960–2000. Brno: Masarykova univerzita, 2017. ISBN 978-80-210-8883-2

NEDOMA, Petr. *Václav Jirásek: Industria* [online]. Text k výstavě. Praha: Galerie Rudolfinum, 2006 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://www.galerierudolfinum.cz/en/exhibitions/past-exhibitions/vaclav-jirasek-industria/

OKD. *S hlavou vztyčenou: OKD představila knihu* [online]. Tisková zpráva, 2025 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://www.okd.cz/cs/media/tiskove-zpravy-a-aktuality/206/s-hlavou-vztycenou.-okd-predstavila-knihu...

OUJEZDSKÝ, Karel. Jan Hodač: PORTA BOHEMICA / industriální obří krajiny. *Český rozhlas Vltava*, pořad Mozaika [online]. 25. 8. 2008 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/jan-hodac-porta-bohemica-industrialni-obri-krajiny-5077515

PAŘÍZKOVÁ, Martina. Uhelné safari Hory-Doly. *Horydoly.cz* [online]. 21. 10. 2012 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://www.horydoly.cz/turiste/uhelne-safari-hory-doly.html

PELOUŠKOVÁ, Klára. Elementárním uměním proti zelenému kapitalismu. In: *Artalk.info* [online]. 2024 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://www.artantiques.cz/elementarnim-umenim-proti-zelenemu-kapitalismu

POKORNÁ, Zdislava. *Tykačův svět* [podcast]. Praha: Deník N ve spolupráci se Storylab, 2026– [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://denikn.cz/tag/tykacuvsvet/

POLÁČEK, Dan a Tomáš VOCELKA. Znásilněná krajina: fotograf s nadsázkou ukazuje, jaký je člověk invazivní tvor. *Aktuálně.cz* [online]. 26. 7. 2022 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://magazin.aktualne.cz/foto/fotograf-tomas-chadim-ukazuje-formou-unikatnich-kolazi-techn/r~ba1afb9c00f811eda9eeac1f6b220ee8/

PTÁČKOVÁ, Hana. *Česká environmentální fotografie.* Brno, 2024 [cit. 2026-07-25]. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Petr Francán. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/fxppd/ceska_environmentalni_fotografie_ptackova.pdf

PUSTĚJOVSKÁ, Ivana. Štreit ukazuje svět lidí ze železáren. In: *iDNES.cz* [online]. 2000 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/streit-ukazuje-svet-lidi-ze-zelezaren.A000828140114vytvarneum_kne

RAUVOLF, Josef. Obrazem: Fotograf Sudek vyrážel za svými třemi přáteli na sever. *ČT24* [online]. 10. 5. 2026 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/obrazem-fotograf-sudek-vyrazel-za-svymi-tremi-prateli-na-sever-372884

REDAKCE LISTŮ. Petr Zewlakk Vrabec: Stávky, protesty a demonstrace. *Listy* [online]. Listy 6/2023, publikováno 25. 1. 2024 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://www.listy.cz/fotografie-stavky-protesty-a-demonstrace/

REMEŠOVÁ, Anna. Společně vstříc katastrofě: české a slovenské současné umění a jeho vztah k environmentálním tématům. *Artalk.cz* [online]. 17. 12. 2018 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://artalk.info/news/spolecne-vstric-katastrofe

ŘIČIŘÁKOVÁ, Zuzana. Tíha nejlehčího kovu. In: *Artalk.info* [online]. 2024 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://artalk.info/news/tiha-nejlehciho-kovu

SÁDLO, Jiří a kol. *Krajina a revoluce: Významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny Českých zemí*. Praha: Malá Skála, 2005. 247 s. ISBN 80-86776-02-6.

SÁDLO, Jiří a Tomáš GREMLICA. Krajinu mění těžba, devastuje rekultivace. *Vesmír* [online]. 9. 6. 2017 [cit. 2026-07-26]. Dostupné z: https://vesmir.cz/cz/on-line-clanky/2017/06/krajinu-meni-tezba-devastuje-rekultivace.html

SLÍVOVÁ, Hana a Ondřej CIHLÁŘ. Zničená krajina je zrcadlem člověka. Zajímá mě, čeho všeho je schopen, říká fotograf severních Čech Ibra Ibrahimovič. *Vltava* [pořad Vizitka, online]. Český rozhlas, 20. 12. 2022 [cit. 2026-07-26]. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/znicena-krajina-je-zrcadlem-cloveka-zajima-me-ceho-vseho-je-schopen-rika-8874375

STUDIO FLUSSER. Ocelová města | VI PER. Text k souboru. *Foto Studio Flusser* [online]. 2020 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://studioflusser.com/projects/architecture/ocelova-mesta-vi-per/

ŠTREIT, Jindřich. *Lidé Třineckých železáren.* Třinec: Třinecké železárny; Moravia Steel, 2000. ISBN 80-238-5558-1.

ŠTÝS, Stanislav. *Proměny Severozápadu*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1987. ISBN 978-80-250-2556-7.

ŠTÝS, Stanislav. Stanislav Štýs o rekultivaci těžebních ploch. In: *Ekolist.cz* [online]. 2018 [cit. 2026-07-25]. Dostupné z: https://ekolist.cz/cz/publicistika/nazory-a-komentare/stanislav-stys-o-rekultivaci-tezebnich-ploch

TATE. *Who are the Bechers?* Tate.org.uk [online]. [cit. 2026-07-26]. Dostupné z: https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers

TOFAN, Lukáš. *Silos* [online]. 2019 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://www.lukastofan.com/portfolio/silos/

VANĚK, Stanislav. Josef Koudelka – Černý trojúhelník. *Vesmír*. 2018, 97(7), 476.

VEŘEJNÝ SÁL HRANIČÁŘ. Poslední den stvoření: Martin Netočný. *YouTube* [online]. 28. 7. 2020 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=DZmgqyRRPlc

VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. Černý trojúhelník a Koudelkův pohyb v saturnských kruzích. In: MRKUS, Pavel (ed.). *Krajina v pozoru.* Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity J. E. Purkyně, 2017, s. 171–182.

ZÁLEŠÁK, Jan. AR1: Těžba. Několik zpráv z odvrácené strany kapitalocénu. *Artalk* [online]. 5. 1. 2018 [cit. 2026-07-27]. Dostupné z: https://artalk.info/news/ar1-tezba-nekolik-zprav-z-odvracene-strany-kapitalocenu

ZEMAN, Martin. *Současné reflexe industriální krajiny* [online]. Opava, 2012 [cit. 2026-07-25]. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Tomáš Pospěch. Dostupné z: http://www.itf.cz/dokumenty/fpf-bp-12-soucasne-reflexe-industrialni-krajiny-zeman-martin.pdf

ŽIŽKOVÁ, Karolína, Anna REMEŠOVÁ a Martina JOHNOVÁ (eds.). *Symptomy budoucnosti: umění a energetická transformace.* Praha: ArtMap; Ústí nad Labem: Hraničář, 2025. 204 s. ISBN 978-80-908560-8-0.

Obrazové zdroje – portfolia autorů

Durczak, Ondřej	https://www.durczak.cz/
Gola, Arkadiusz	http://www.arekgola.com/
Hodač, Jan	https://allmylinks.com/jan-hodac
Horký, Lukáš	https://www.lukashorky.cz/
Chadim, Tomáš	https://www.tomaschadim.com/
Chodura, Petr	https://www.freelancecore.com/tym/petr-chodura/
Ibrahimovič, Ibra	http://www.ibraphoto.net/galerie-sever.html
Irlinger, Julian	https://www.galeriethomasschulte.com/artists/226-julian-irlinger/
Jirásek, Václav	https://www.vaclavjirasek.com/
Kaboň, Lukáš	https://lukaskabon.cz/
Kolský, Jan	https://www.jankolsky.com/
Kotzmannová, Alena	https://kotzmannova.cz/
Koudelka, Josef	https://www.josefkoudelka.org/
Krivý, Maroš	https://maroskrivy.eu/
Mácha, Viktor	https://www.viktormacha.com/
Mrázková, Bára	https://baramrazkova.cz/
Pfeiffer, Jan	https://janpfeiffer.info/
Pimper, Jan	https://www.instagram.com/punk2noise/
Porcal, Zdeněk	https://studioflusser.com/
Renner, Boris	https://www.borisrenner.cz/
Szabelski Rozniar, Tytusz	https://www.tytusszabelski.com/
Šrajerová, Marie	https://mariesrajerova.myportfolio.com/
Štreit, Jindřich	https://www.jindrichstreit.cz/
Šubrtová, Dagmar	https://dagmarsubrtova.cz/
Thelenová, Michaela	http://thelenova.cz/
Tofan, Lukáš	https://www.lukastofan.com/
Vejvančický, Šimon	https://www.vejvancicky.art/
Vrabec, Petr „Zewlakk“	https://www.facebook.com/zewlakkaktivistckefoto/?locale=cs_CZ
Zeman, Martin	https://datelier.cz/

Obrazové zdroje – projekty, instituce a jejich sbírky

FAMU	https://www.famu.cz/cs/
Frontiers of Solitude	https://frontiers-of-solitude.org/
Galerie Artwall	https://www.artwallgallery.cz/
Galerie Fotografic	https://fotografic.cz/
Galerie Hraničář	https://hranicar-usti.cz/galerie-hranicar/
Galerie Školská 28 (ukončena 2016)	https://agosto-foundation.org/sites/archive/skolska28/index.html
Galerie Vi Per	https://www.vipergallery.org/
Industriální topografie	https://vcpd.cvut.cz/industrialni-topografie-cr/
ITF	https://itf-new.slu.cz/
Moravská Galerie v Brně	https://moravska-galerie.cz/
PLATO Ostrava	https://plato-ostrava.cz/
SEFO	https://muo.cz/o-nas/sefo/
Skanzen Mayrau	https://dul-mayrau.cz/
Uměleckoprůmyslové museum v Praze	https://www.upm.cz/
Urbanity 20ys later	https://www.urbanityproject.eu/

Obrazové zdroje – tištěné publikace

/kolektiv autorů/. *Frontiers of solitude / Na pomezí samoty.* Praha: Galerie Školská 28, 2016. ISBN 987-80-260-9358-9.

DURCZAK Ondřej, GOLA Arkadiusz a Lukáš HORKÝ. *Roztroušená paměť: pohornická krajina Karvinska.* Frýdek-Místek: Surbanz, 2020. ISBN 9788090787223

FREJLACHOVÁ, Kateřina, Miroslav PAZDERA, Martin ŠPIČÁK a Tadeáš ŘÍHA (eds.). *Ocelová města: architektura logistiky ve střední a východní Evropě.* Praha: VI PER; Zürich: Park Books, 2020.

CHADIM, Tomáš. *Znásilněná krajina*. Tišnov: Galerie Josefa Jambora, 2022. ISBN 9788090818934.

IBRAHIMOVIČ Ibra. *Libkovice: Zdař Bůh.* Praha: Divus, 1999. ISBN 80-902379-1-6.

IBRAHIMOVIČ Ibra. *Spoušť 003: Střepy Severních Čech.* Brno: Mushroom on the walk, 2021. ISBN 978-80-907446-3-9.

JASANSKÝ, Lukáš a Martin POLÁK. *Zemská fotografie*. Praha: Divus, 2002. ISBN 80-86390-21-7.

JIRÁSEK, Václav a Petr NEDOMA. *Industria*. Praha: Kant, 2006. ISBN 80-86970-09-4.

KOUDELKA, Josef. *Černý trojúhelník: Podkrušnohoří 1990–1994*. Praha: Vesmír, 1994. ISBN 80-901796-0-8.

SUDEK, Josef. *Smutná krajina*. Text Antonín DUFEK. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-85090-37-6

ŠTREIT, Jindřich. *Lidé Třineckých železáren.* Třinec: Třinecké železárny; Moravia Steel, 2000. ISBN 80-238-5558-1.

ŠTREIT, Jindřich. *Vítkovice.* Praha: KANT, 2008. ISBN 9788086970820.

ŠTÝS, Stanislav. *Proměny Severozápadu*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1987. ISBN 978-80-250-2556-7.

VEJVANČICKÝ, Šimon. *Ztracený baráky: Krajina kladenského industriálu*. Kladno: Halda, 2023. ISBN 9788090802148.

ŽIŽKOVÁ, Karolína, Anna REMEŠOVÁ a Martina JOHNOVÁ (eds.). *Symptomy budoucnosti: umění a energetická transformace.* Praha: ArtMap; Ústí nad Labem: Hraničář, 2025. 204 s. ISBN 978-80-908560-8-0.

Seznam zkratek

CCEA	Centre for Central European Architecture (Centrum pro středoevropskou architekturu)
CPP	Czech Press Photo
ČEZ	České energetické závody
ČKD	strojírny Českomoravská-Kolben-Daněk
ČR	Česká republika
ČSA	Lom Československé armády
ČSM	Důl československé mládeže
ČVUT	České vysoké učení technické v Praze
EIA	Environmental Impact Assessment (posuzování vlivů na životní prostředí)
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze
GHMP	Galerie hlavního města Prahy
ITF	Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě
OKD	Ostravsko-karvinské doly
RPA	rafinérie, petrochemie a agrochemie
SEFO	Středoevropské fórum Olomouc
SEV.EN	Severní energetická
ÚSES	Územní systém ekologické stability

Transformace postindustriální krajiny ČR po roce 1989
ve vybraných fotografických pracích současných autorů
Viola Hertelová

Teoretická diplomová práce
vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Institut tvůrčí fotografie, FPF Slezské Univerzity v Opavě
Opava, 2026

tisk a vazba: Knihovnička, Brno
náklad: 6 ks