Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Teoretická bakalářská práce

Instalace v krajině a její ozvěny ve fotografii

50.—90. léta 20. století

Milan Krištůfek



Opava 2014

Instalace v krajině a její ozvěny ve fotografii

50.–90. léta 20. století

Installation in landscape and its echoes in photography

1950's–1990's

Milan Krištůfek

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Jan Pohribný, QEP

Oponent: Mgr. Josef Moucha

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2014

Abstrakt

Instalace v krajině je na umělecké scéně poměrně rozšířeným žánrem a pohybuje se na hranici několika uměleckých směrů. Hlavním hybatelem bylo zcela určitě hnutí land-art, ale významně k němu přispěli i autoři vycházející z jiných oborů (socha, inscenace, performance aj.). Cílem této bakalářské práce je postihnout, jak všichni tito autoři vnímali fotografické médium a jakým způsobem je využívali ke své práci. Zvláštní pozornost věnuji těm autorům, pro které byla fotografie výsledkem jejich práce. V krátkosti se zaměřím také na přesahy k inscenovaným fotografiím v krajině, u nichž autor pracuje s lidským tělem a kde se v této souvislosti dá mluvit o jistém přesahu k tématu instalace samotné. Tato práce zahrnuje období 50.—90. let 20. století.
Klíčová slova: příroda, krajina, land-art, akční umění, instalace v krajině, přírodní materiál, stopy v přírodě, pomíjivost

Abstrakt

Installation in landscape is in the art scene a quite spread genre moving on the border of several art movements. Land art movement was its principle initiator, nevertheless, also the authors from different art fields (sculpture, staged photography, performance, etc.) significantly contributed. The aim of this work is to describe authors's perception of photographic medium and their use of it for their work. I focus especially on the authors for whom photography represented the result of their work. Partially, I also deal with overlaps to staged photographs in landscape where authors work with human body and where in a certain sense, it could be spoken about a certain overlap of the installation itself. This work includes the period from the1950's till 1990's.
Keywords: nature, landscape, land-art, happening, landscape installations, natural materials, natural traces, impermanence

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2012/2013**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Milan KRIŠTŮFEK**
Osobní číslo:	**F090993**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**T: Instalace v krajině a její ozvěny ve fotografii 50.-90. léta 20. století**
Téma anglicky:	**Installation in landscape and its echoes in photography 1950's-1990's**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Instalace v krajině je na umělecké scéně poměrně rozšířený žánr pohybující se na hranici několika uměleckých směrů. Hlavním hybatelem bylo zcela určitě hnutí Land art, ale významně přispěli i autoři vycházející z jiných oborů (socha, inscenace, performance aj.) Cílem této bakalářské práce je postihnout, jak všichni tito autoři vnímali fotografické médium a jakým způsobem jej využívali ke své práci. Zvláštní pozornost budu věnovat těm autorům, pro které byla fotografije výsledkem jejich práce. V krátkosti se budu také věnovat i přesahům k insenovaným fotografiím v krajině, kde autor pracuje s lidským tělem a kde se v této souvislosti dá mluvit o jistém přesahu instalace samotné. Tato práce zahrnuje období 50.-90. let 20. století.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Lippard, Luci R.: Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory. Pantheon Books, New York 1983. Tůma, Martin: Role fotografie v českém akčním umění (Diplomová práce). Univerzita Tomáše Baťi ve Zlíně. Zlín 2011. Zemánek, Jiří (ed).: Od země přes kopec do nebe... O chůzi, poutnictví a posvátné krajině, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 2005. Zhoř, Igor: Proměny soudobého výtvarného umění. Státní pedagogické nakladelství v Praze, Praha 1992.

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Jan POHRIBNÝ**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **3. ledna 2013**
Termín odevzdání bakalářské práce: **25. dubna 2014**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

Poděkování

Upřímně děkuji všem za trpělivost, zejména pak Janu Pohribnému za cenné rady při vypracování této práce, bez kterého by nebylo možné tento materiál zpracovat.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury. Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny SU v Opavě, do Uměleckoprůmyslového muzeav Praze a zveřejněna na internetových stránkách www.itf.cz.

Obsah

Úvod – 11

Odkazy a inspirace – 15

Budiž land-art! – 21

- Průkopníci nového směru – 21
- Monumentalistická Amerika – 25
- Skromná síla starého kontinentu – 35
- Ozvěny land-artu v jiných zemích – 45
- Český a slovenský akcent – 51

Na sklonku milénia – 73

Přílohy – 77

- Seznam pramenů a literatury – 77
- Internetové odkazy – 78
- Jmenný rejstřík – 78

Úvod

Základními pojmy, které jsem si stanovil při psaní této práce (a to dobrovolně, abych se sám neztratil) jsou krajina a instalace. Krajinou chápu jakýkoliv otevřený prostor, ať už se nachází v opuštěných kráterech sopky, nebo v městských aglomeracích, a instalací jakýkoliv trojrozměrný objekt vytvořený za účelem vyjádření estetické nebo jiné myšlenky. Cílem není postihnout veškerá trojrozměrná díla, která kdy fotografie zaznamenala, nýbrž udělat si obecný přehled o možnostech, jak by se dalo s výše zmiňovanými pojmy pracovat. V krátkosti se zaměřím také na přesahy k inscenovaným fotografiím v krajině, u nichž autor pracuje s lidským tělem a kde se v této souvislosti dá mluvit o jistém přesahu k tématu instalace samotné. Speciální pozornost pak věnuji autorům, pro něž měla fotografie zásadnější význam.

Celý text jsem rozdělil do tří kapitol. První kapitola s názvem Odkazy a inspirace je malým exkurzem do dané problematiky a je věnována především (jak už její název napovídá) odkazům a inspiracím zmiňovaných umělců. Snažím se v ní s veškerou skromností nastínit metafyzické prolínání soužití člověka s přírodou, popřípadě jeho vnitřní potřeby zasahovat do krajiny, v různých kontextech dosavadního historického vývoje. Nesnažím se v ní o filozofické pojednání o identitě člověka a krajiny, nýbrž se pokouším upozornit na jakousi paralelu jejich vzájemného soužití. Ve druhé kapitole Budiž land-art! si kladu za cíl prozkoumat dlouhou etapu vývoje tohoto uměleckého směru, který vyplňuje podstatnou část mé práce. Snažím se zmapovat zásadní okamžiky i tendence a připomenout hlavní tvůrce, kteří byli v instalacích v krajině posunem pro další generace. Zabývám se v ní nejenom postoji hlavních osobností, ale i myšlenkami průkopníků, kteří pomohli definovat základní filozofii tohoto uměleckého směru. Kladu si především otázku: Co je vedlo k tomu, aby chodili do krajiny a vytvářeli v ní změny? Pokouším se zachytit, jakou roli hrála u těchto umělců fotografie: zda pro ně byla pouze záznamovým médiem, vlastním svébytným dílem nebo hlavní výslednou prací. Zaměřuji se právě na ta díla a právě ty autory, pro které je fotografie něčím více než jen dokumentárním záznamem. Tato kapitola je časově ohraničena 50.–90. lety 20. století a věnuje se autorům z celého světa, s přihlédnutím k vývoji v tehdejším Československu. Připomínám v ní i několik autorů, kteří v krajině pracovali s lidským tělem a mají v této teoretické práci určitě své místo. V poslední kapitole Na sklonku milénia se snažím střízlivě zhodnotit danou problematiku a nastínit další postmoderní vývoj současných trendů a možností, jak bychom také mohli instalace ve volné krajině vnímat.



Odkazy a inspirace



Stonehenge, nejznámější megalitická památka leží cca 13 km na sever od Salisbury v anglickém hrabství Wiltshire.





(1)
Patrně to souviselo se samotnou energií Země, kterou takto vztyčeným kamenem zesilovali nebo naopak tlumili.

Menhir Jean à Belle-Ile.

Odkazy a inspirace

Instalace v krajině ve fotografii. Jak tento název chápat? Jak jej obsáhnout, a neztratit se napříč uměleckými styly? Dají se vůbec instalace ve volné krajině zaznamenat fotografií tak, aby se z nich nevytratila esence hlavního náboje? Je jejich trojrozměrná podstata vůbec zachytitelná pomocí dvourozměrného obrazu? Může fotografie vnést nový podnět k prezentaci instalace? Jakou úlohu má tedy v tomto kontextu fotografický obraz? A jakou úlohu hrají pro jednotlivé umělce fotografie?

Takto bychom se mohli ptát donekonečna. Téma instalace v krajině ve vztahu k fotografii je poměrně široké. Pohybujeme se zde na hranicích sochařského, krajinářského, konceptuálního i akčního uměleckého stylu, případně stylů dalších, a jejich vzájemné prolínání nám neumožňuje přesně vymezit téma této práce. Jistým způsobem nám jej pomáhá definovat hnutí land-art, ale pokud bychom se zaměřili pouze na ně, omezili bychom se jen na zlomek a neměli bychom tak možnost nahlédnout pod povrch prací. Měli bychom se podívat hlouběji do historie, kdy ještě umění jako obor nebyl definován, kdy se zasahování do krajiny neslo v duchu nutkavé potřeby vymezit svou vlastní identitu. S tím zcela určitě souvisela i metafyzická úroveň uctívání nadpřirozena. Je proto potřeba se pokusit dotknout tématu soužití člověka s krajinou, jelikož právě to představuje jeden z důležitých klíčů k pochopení mnoha land-artových prací.

Už v dobách před dvěma miliony let, kdy si předchůdce člověka vytvářel primitivní nástroje, se museli lidé nějakým způsobem vyrovnávat s okolní krajinou. Příroda byla plná skutečností a jevů, kterým tehdejší člověk nerozuměl a které nedovedl popsat. Celkem přirozeně se začal oddávat primitivnímu uctívání vyšších sil, jež mu měly zajistit vydařenější lov a v pozdějších časech lepší úrodu. Nejprve člověk uctíval přírodní místa – vrcholky hor, skály, jednotlivé kameny. Tam, kde tyto přirozené prvky scházely, je počal nahrazovat umělými stavbami.

Svým způsobem tak vznikaly první instalace v krajině, které nenesly estetický, nýbrž ryze spirituální ráz. Od počátku své inteligentní existence cítil člověk potřebu se vyjadřovat, čímž se de facto vymezil od ostatního života na Zemi. Snaha pochopit různé přírodní úkazy jej vedla ke stavění obřích kamenných astrologických stanic, pohřebišť a obětních míst, která nás v i dnešních dobách uvádějí v úžas. Z dosud neobjasněných příčin vztyčoval člověk ve volné krajině dlouhé kamenné stély (menhiry),[(1)] které kromě toho, že plnily jistou úlohu, měnily krajinu i v estetické rovině. Divoká příroda se tak ruku





Obrazce na planině Nazca (patřící mezi tzv. geoglyfy) na náhorní plošině jihoamerického Peru.



Jedna z forem japonských zahrad.



Smírčí kříže za obcí Milhostov.

v ruce s vývojem člověka pozvolna přetvářela z původně nelítostné a nehostinné divočiny v krajinu hospodářskou a posléze kulturní.

Každá rozvinutá civilizace od Mezopotámie až po současnost za sebou zanechává individuální stopu vztahu ke krajině samotné. Tak mohla nezávisle na sobě vznikat obrovská pohřebiště ve tvaru pyramid v Egyptě, obrazce na planině Nazca na náhorní plošině jihoamerického Peru nebo i jiné geoglyfy roztroušené od západní Austrálie přes Velké pánve v USA a Skandinávii až po Laponsko. U geoglyfů můžeme také zcela určitě hovořit o instalacích ve volné krajině, zatímco pyramidy a jiné podobné pietní stavby spíše přesahují do roviny architektury, i když po stránce účelu plní podobnou úlohu jako již zmíněné obětní instalace na posvátných místech prvního člověka.

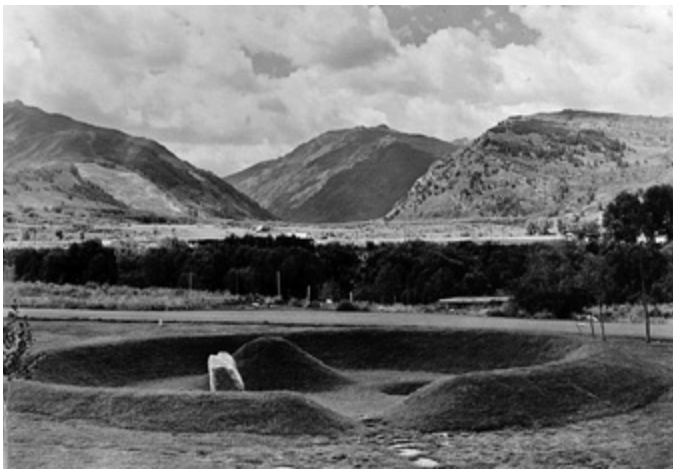
Zvláštní rovinu představuje zcela určitě i architektura zahrad, tedy libovolně velkého územního celku, který byl vytvořen za účelem esteticko-duchovního povznesení návštěvníka. Jde vlastně také o instalaci či spíše o soubor instalací, které vytvářejí rozsáhlejší dílo a které jsou jasným odrazem tehdejší úrovně společnosti. A opět paralelně v kontextu celého světa vzniklo více přístupů k vytváření zahrad. Můžeme tak srovnat metafyzickou rovinu umění japonských a čínských zahrad s formálními zahradami císařského Řecka nebo s romantickými zahradami klasicistní éry. V kontextu naší práce stojí japonské zahrady nejblíže tématu instalací, jelikož právě ony jsou svou výpovědí nejblíže myšlenkám mnoha umělců, o nichž bude řeč v dalších kapitolách. Důvěrná znalost všech nuancí okolní přírody, zachycení či dotvoření ducha místa samotného jsou právě jejími hlavními rysy.

Příroda se postupně začala pozvolna zaplňovat různými artefakty a člověk si tak mohl nevědomky uvědomovat výtvarný ráz svých instalací. Mezi tyto artefakty se dají počítat i kapličky a kostely, které se často stavěly na původních pohanských posvátných místech. Na tuto skutečnost nelze nazírat pouze jako na potlačení jednoho náboženství druhým, nýbrž také jako na adaptaci dávného genia loci, energie takového místa. Někdy měla stavba případnému poutníkovi připomenout duchovní podstatu existence, jindy – třeba u tzv. smírčích křížů – šlo jejímu staviteli o vyjádření pokání za nějaký spáchaný zločin a v neposlední řadě sloužily tyto objekty i jako pouhé ukazatele směru. Kolem těchto drobných staveb chodívaly generace našich předků a tyto stavby se postupně stávaly neodmyslitelnou součástí krajiny. Každá civilizace měla u těchto drobných staveb svůj styl, například v Tibetu (ve společnosti ovlivněné budhismem) se na křižovatkách cest dodnes staví nápodoby tzv. stúp, které jsou ve své materiální podstatě pečlivě navršenými hromadami kamenů. Poutník jdoucí kolem přidá vždy jeden kamen, aby vzdal úctu Buddhovu učení.

Z této mnoha staletími prověřené generační zkušenosti naprosto logicky vyplývá samozřejmé nutkání instalovat ve volné krajině různé objekty. Na tuto samozřejmost poukázali koncem 60. let 20. století umělci tvořící ve stylu land-art a vlastně tak na tuto skutečnost navázali.

Budiž land-art!

(1)
Zelený, Karel: Přesahy, Abeceda jako land art diplomová práce). Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné kultury. Hradec Králové 2008, str. 9.





Earth Mound, vlevo původní stav po jejím vzniku, nahoře současný stav.

Budiž land-art!

Průkopníci nového směru

Pomineme-li historické, architektonické a metafyzické souvislosti naznačené v úvodu a zaměříme-li se výhradně na umělecké snažení tvůrců pracujících s instalacemi v krajině, dá se počátek land-artu vystopovat do poloviny 50. let 20. století. V té době (v roce 1955) dostal německý emigrant a člen skupiny Bauhaus **Herbert Bayer** (*1900—†1985) od své americké univerzity v Aspenu za úkol „umělecky ztvárnit trávník na školním dvoře". Nechal se inspirovat místními indiánskými pohřebišti a vymodeloval geometrický útvar, pro nějž vykopal a následně navršil zeminu, kterou nakonec zatravnil. Tuto zemní skulpturu pak nazval Earth Mound.[(1)] Reagoval tak na historické souvislosti místní kultury (místní indiáni totiž pohřbívali své blízké do mohyl) a dal je do souvislosti s moderním centrem výuky budoucích generací. Je nutné podotknout, že Bayer bral své dílo spíše jako prostorový objekt a fotografie mu v tomto případě posloužila pouze ke zdokumentování jeho práce. Lze předpokládat, že Bayer znal umění japonských zahrad, a vlastně tak přenesl tuto zkušenost do amerického kontextu.

Dalším milníkem k vytyčení nového uměleckého směru byla až po třinácti letech výstava s názvem Earth Works, která se konala v říjnu 1968 v newyorské Dwan Gallery. V té době pulzovalo v plné síle hnutí hippies a na umělecké scéně doznával pop-art. Ten se se svými jednoduchými a otevřenými díly nesnažil o pojetí veškerenstva, jak tomu bylo dříve, ale popularizoval jinak elitářské umění. Pomocí veřejnosti notoricky známých motivů (neonové nápisy, reklamní plakáty, portréty slavných ikon popkultury apod.) se umělci tohoto směru obraceli především k městské aglomeraci a životu v ní. Hlavní centra si vytvářeli ve velkých městech (New York, Londýn) a volná krajina jim byla na hony vzdálená. A právě výstava Earth Works předznamenala vznik nového uměleckého směru. Snahou vystavujících umělců byl návrat do krajiny, navázání dialogu s ní a oproštění se od výstavních galerií včetně obchodníků s uměním. Umělci se nechávali skrze vlastní pocity inspirovat přírodou samotnou. Reagovali na místní historické souvislosti, esteticky se vyjadřovali k danému reliéfu krajiny nebo vytvářeli optické perspektivní hrátky. Jejich práce vznikala často na odlehlých a těžko přístupných místech, kam se běžný divák neměl šanci dostat, čímž se i záměrně programově vymezovali od tehdejších tendencí kamenných výstavních prostor. Aby mohli svá díla představit široké veřejnosti, museli hledat prostředky, jak by jim je

(2)
Zelený, Karel: Přesahy, Abeceda jako land art (diplomová práce). Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné kultury. Hradec Králové 2008, str. 9.



Gerry Schum a Jan Dibbets při natáčení pro experimentální televizní výstavu s názvem „Land-art".

(3)
Zelený, Karel: *Přesahy, Abeceda jako land art* (diplomová práce). Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné kultury. Hradec Králové 2008, str. 10.

mohli ukázat. Jednou z variant bylo zavést diváka na místo samotné, což bylo časově i organizačně náročné, druhou možností bylo představení daného umění nějakým způsobem přímo v galeriích. Někdy jim k tomu sloužil samotný materiál, který vršili na podlahy, jindy to byly videozáznamy akce o tvoření díla a v neposlední řadě také fotografie. Ta našla na již zmiňované výstavě uplatnění u Michaela Heizera, který z velkého diaprojektoru ukazoval snímky své práce Dissipate 2 (Rozdělení č. 2), nebo Roberta Smithsona jenž prezentoval fotografie místa, na kterém nasbíral kameny pro svůj projekt Nonsite, Franklin, New Jersey (Nemísto, Franklin, New Jersey).[(2)]

O rok později (15. dubna 1969) odvysílal německý režisér a filmový galerista **Gerry Schum** ve své první experimentální televizní galerii na německé stanici SFB výstavu s názvem „Land-art" (ve volném překladu Umění krajiny).[(3)] Nechtěně tak definoval název tohoto mladého uměleckého směru. Označení „land-art" se ujalo spíše v Evropě, zatímco v Americe jej známe pod termínem „earthworks" (zemní díla). Pořadu se zúčastnily pozdější ikony land-artu, mezi nimiž nechyběla taková jména jako Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Jan Dibbets, Walter de Maria, Michael Heizer a jiní. Umělci se zde představili krátkými filmy realizovanými pouze v přírodě a záměrně se zřekli jakýchkoliv studiových inscenací.

Svým postojem k umění obecně se „zemní umělci" velice výrazně zasloužili o posun ve výtvarné sféře. Jiné uvažování a nové přístupy se staly zcela určitě jedním ze základních impulzů pozdější éry postmoderního umění. Hluboké až metafyzické uvažování umělců se odráželo ve snaze o proniknutí do sebe sama pomocí souznění s okolní krajinou nebo naopak vymezování se proti ní. Svým radikálně odlišným postojem umělci nabourávali a také posouvali zažité zvyklosti (nejenom krajinářské). Jejich práce vznikaly paralelně po celém světě, i když se za kolébku jejich vzniku považují především USA a částečně i Velká Británie. Někdy pronikali svými monumentálními projekty do neosídlených pouští, zatímco jindy se pustili do malých introvertnějších instalací na opuštěné louce za městem. Tím by se stručně daly definovat také dva základní směry, jimiž se tito umělci vydali. Mnoho prací bylo vytvořeno pouze pro krátký okamžik akce samotné nebo do dnešní doby podlehlo zubu času a z tohoto hlediska byl jakýkoliv záznam velmi důležitý. V tomto duchu byla fotografie pro umělce vedle videozáznamu jedním z nejdůležitějších médií, které jim umožňovalo, aby ukázali svá díla široké veřejnosti. Ne vždy šlo ale o pouhý záznam či dokumentaci. Někteří autoři přistupovali k fotografování promyšleně, pečlivě volili výřez a vytvořili tak paralelně vedle své instalace stejně esteticky hodnotné dílo. Byli však i autoři, kteří se naprosto distancovali od jakéhokoliv záznamu, zůstali věrní vlastnímu niternému prožitku a nesnažili se své práce přizpůsobovat jinému médiu.

Robert Smithson, Mirror displacement, 1969.









(1)
Robert Smithson ve svém díle Spiral Jetty, navezl 6 783 tun skály a země do tvaru 450 metrů dlouhé spirály vedoucí ze břehu do červeně zbarvené vody. V dnešní době je většinou pod hladinou a je tak dokladem jeho vize „zpětné evoluce".

Monumentalistická Amerika

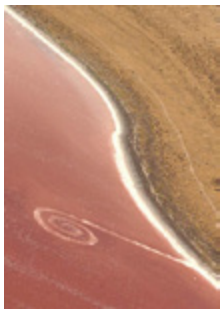
Jak už bylo zmíněno, bylo většině amerických land-artistů na konci 70. let 20. století společné užívání těžké techniky. Za použití bagrů hloubili nebo vršili tuny zeminy, přesouvali obří kameny a dávali tak svým instalacím úplně jiné proporce. Stavěli svá díla do zcela jiného kontextu, neboť geometrické instalace vytvořené člověkem kontrastovaly s nahodilostí přírodního uspořádání životního rytmu krajiny. Své práce často umisťovali v dalekých neosídlených pouštních oblastech a na odlehlých místech amerického Západu, kde mohli realizovat své vize bez ohledu na měřítko a nutnost vypořádávat se s malým galerijním prostorem.

Mezi hlavní představitele amerického land-artu patří bezesporu výtvarník a teoretik **Robert Smithson** (* 1938—† 1973). Toho fascinovala „zpětná evoluce" krajiny, tedy proces, kdy si příroda po vytvoření díla přirozenými erozivními účinky vezme instalaci zpět. Smithson se inspiroval v průmyslové krajině a chladným ho nenechávaly ani skládky newyorského odpadu, kde sledoval přirozený vývoj rozkladu. V roce 1969 začal experimentovat s vytvářením struktur z kamenů a zeminy, které mnohdy doplňoval zrcadly a skleněnými tabulemi. Jeho myšlenky, že krása land-artu se může projevit teprve v nenarušené krajině, v prostředí, které ještě nepodlehlo urbanismu a devastaci samotné, jej zavedly na Velké Solné jezero v opuštěné poušti ve státě Utah na západě USA. Zde vytvořil v roce 1970 své nejznámější dílo Spiral Jetty,[(1)] které se později stalo jakýmsi symbolem land-artu.Smithson si svá díla



Robert Smithson, Spiral Jetty v době jejího vzniku v 70. letech 19. století.





Spiral Jetty. Vlevo fotografie od George Steinmetz (2002), vpravo od Francisco Kjolseth, (2002).

(2)
Sovová, Lucie: Environmentální angažovanost a dopady land artu v jeho počátcích (diplomová práce). Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra environmentálních studií. Brno 2011, str. 3.



Michael Heizer, Dissipate, 1968.

(3)
Monumentálnost jeho díla je obdivuhodná. Byla 9 metrů široká, 15 metrů hluboká a táhla se po délce víc než půl kilometru.

(4)
Dokazuje to například v instalaci Obrazové vršky (1985), v nihž evokuje archeologická místa, kde na pozemku bývalého uhelného dolu vytváří pět kopců s piktogramy želvy, ryby, potápníka, hada a žáby.



Michael Heizer, City, zatím nedokončeno.

(5)
Nebyl to první počin kdy Land artový umělec přivezl do galerie syrový pří rodní materiál, ale svou jednoduchostí a mnohoznačnou interpretační výpovědí jde dozajista nejpůsobivější instalací Land artu v galeriích té doby.

rád prohlížel z výšky a pořizoval dokumentaci své práce. Díky fotografii tak máme možnost spatřit jeho práci v době vzniku, v době, kdy ještě nezačala podléhat povětrnostním podmínkám, v době, kdy dílo bylo takové, jak je autor zamýšlel. Pro Smithsona však měla fotografie pouze dokumentační charakter, nikdy nevytvářel své instalace pro oko kamery a pořízený záznam pro něj byl pouze prostředkem, který mu dával možnost ukázat vytvořené dílo světu. Existuje proto mnoho fotografií z různých pohledů, pořízených ať už samotným Smithsonem, či pozdějšími dokumentaristy. Ve svých teoretických pracích se Smithson dokonce zmiňuje, že fotoaparát je pro něj větší zlo než buldozer.[2] V červenci 1973 se ovšem Smithson při jedné ze svých výškových obhlídek zřítil a nehodu nepřežil.

Jedním ze společných rysů amerických umělců bylo geografické umístění jejich prací. Tím, že jejich díla vznikala na odlehlém a těžko přístupném území rozsáhlých neosídlených oblastí v pouštích Nevady, Arizony a Nového Mexika, naplňovali jedno ze svých programových předsevzetí – oprostit se od výstavních galerií. Fotografie se tak stávala jedním z mála prostředků pro předání myšlenky jejich práce. V Nevadě tvořil **Michael Heizer** (*1944), který zde od roku 1968 pracoval na mnoha svých projektech. Práce, které představil i na výstavě Earth Works odrážely také tehdejší inspirace land-artových tvůrců v minimalismu, jímž byl Heizer silně ovlivněn. Ve své tvorbě se Heizer zaměřuje především na princip hloubené sochy. V souvislosti s rozsáhlou rovinou a pohořím v dalekém pozadí nedával divákovi šanci zaměřit pohled jinam než právě na jeho jednoduché a čisté kompozice. Na snímcích jeho instalací z roku 1968 Dissipate je zajímavé sledovat střídmou minimalistickou kompozici fotografie, které by jistě obstály i jako samotná umělecká díla. Jeho inspiraci lze hledat v pravěkých kulturách, ale také v nekonformní kultuře Ameriky 60. let, a to především v hnutí hippies, které se snažilo vyčlenit ze svého života technologie a vrátit se k přírodě. Zde je tato myšlenka trochu v kontrastu s jeho častým používání těžké mechanizace. Největší a nejdůležitější Heizerovou prací bylo v roce 1970 dílo Double negative,[3] kvůli němuž přesunul více než 240 000 tun zeminy tak, aby vytvořil naprosto stejnou jámu a kopec. Ve své práci pokračuje souvisle až do dneška,[4] přičemž na dokončení čeká také jeho monumentální dílo s názvem City, které začal tvořit již v 70. letech a které stále není hotové. Fotografie dokumentující jeho díla jsou čistě záznamovým prostředkem a sám autor v nich zřejmě nehledal vyšší cíle.

Jak dějiny umění dokazují, je pro vznik nového směru důležitá skupina stejně souznících lidí. Když se v roce 1966 přestěhoval Michael Heizer do New Yorku, stal se jeho pronajatý byt místem pro setkávání mladých stejně smýšlejících umělců. Častým návštěvníkem tu byl i Heizerův přítel **Walter de Maria** (*1935). Ten podobně jako ostatní land-artisté vycházel ve svých instalacích z principů minimalismu. Poprvé na sebe upozornil v roce 1968 dílem, kdy v galerii Heinera Friedricha v Mnichově naplnil výstavní prostor hlínou.[5] Zemní pokoj (Earth Room), jak svou instalaci nazval, upozorňoval na tu nejobyčejnější věc na planetě. Na zemi samotnou, na jeden ze stavebních kamenů života, na prach, v který se dozajista obrátíme. Tím, že hlínu vydělil z krajiny samotné a umístil ji do umělého prostředí, položil teoretikům umění jednoduchou otázku: může být hlína navezená do galerie ještě uměním? De Maria velmi dbal i na vlastní akt tvoření. Většinu svých prací se (podobně jako Heizer) snažil vytvořit

(6)
Slabší vzkaz pro své diváky už mělo o rok později jeho navazující dílo Míli dlouhé paraelní zdi v poušti (Mile Long Parallel Walls in the Desert). Jak už název sám napovídá, šlo o dvě souběžně se táhnoucí zdi. De Maria ve svých textových úvahách vzdává hold k přírodě. Vyjadřuje myšlenku o důležitosti přírodních katastrov, kde jejich dopad považuje za nevyšší formu umění.







Walter de Maria, Mílová kresba v poušti, 1968.

(7)
Sovová, Lucie: Environmentální angažovanost a dopady land artu v jeho počátcích (diplomová práce). Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra environmentálních studií. Brno 2011, str. 9.

vlastními silami. Máme-li se zaměřit pouze na venkovní instalace dotýkající se nějak fotografického média, musíme zmínit jeho práci z roku 1968 s názvem Mílová kresba v poušti (The Mile Long Drawing in the Desert). Jednalo se o dvě souběžně ubíhající čáry vzdálené od sebe 3,6 m a táhnoucí se Mohavskou pouští v Nevadě tak, aby v dálce splynuly perspektivně v jednu čáru.(6) Toto dílo bylo (mimo jiné) představeno za pomoci snímků, na nichž De Maria leží mezi oběma liniemi, a vlastním tělem tak měří vzdálenost mezi nimi. Fotografie se opět stala prostředníkem k výpovědi a zároveň portrétem samotného tvůrce. Tento nenápadný akt sebou přinesl zamyšlení nad ubíhajícím časem i pomíjivostí instalace samotné. Umění se podle De Marii nemůže rovnat samotným přírodním počinům.(7) K této myšlence se De Maria nejvíce přiblížil v instalaci Pole blesků (The Lightning field, 1977), kde pracoval s tímto přírodním živlem v jeho čisté formě. Na severozápadě Nového Mexika instaloval v řadách na ploše 1609×1006 metrů, v oblasti s nadprůměrným výskytem bouřek, 400 tyčí. Na kraj této oblasti instaloval pozorovací budku, kde mohl divák za bouřky sledovat, jak se blesky z nebe spojují prostřednictvím tyčí se zemí. Fotografie v tomto případě sehrála důležitou roli. Jev bylo možné nasnímat díky dlouhé expozici a pocítit tak sílu a energii tohoto přírodního úkazu. Ne každý měl to štěstí, že se mohl v dané lokalitě vyskytovat za příznivých bouřkových podmínek, a snímky, jež jsou samy o sobě fascinující, mohly diváka zasvětit do úchvatnosti této scenerie. Avšak možnost být na místě, slyšet doprovodné hřmění, jakož i monumentálnost a v čase se opakující výjev fotografie nenahradí. I v tomto případě tedy umělec použil fotografii pouze jako dokumentační prostředek, ač zde dávala dílu další



Walter de Maria, Pole blesků, 1977.



Christo, Jeanne-Claude, Závěs v údolí, 1972.



Christo, Jeanne-Claude, Plot 1976.

(8)
Sovová, Lucie: Environmentální angažovanost a dopady land artu v jeho počátcích (diplomová práce). Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra environmentálních studií. Brno 2011, str. 17.

(9)
Sovová, Lucie: Environmentální angažovanost a dopady land artu v jeho počátcích (diplomová práce). Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra environmentálních studií. Brno 2011, str. 13.

(10)
Část obilí vysil do tvaru velkého „X" a zrno z něj následně izoloval v surovém stavu, mimo systém výrobních o procesu. Pole se tak pro něj stává malířským plátnem.

(11)
Letokruhy (Annual Rings, 1968), Hraniční prasklina (Boundary Split, 1968) a Hodinový běh (One Hour Run, 1968).

(12)
Díla se nacházela na rozhraní dvou států, a fakt že na jedné straně bylo dvanáct hodin, a na druhé straně jedna hodina Openheima jednoduše facinoval. Dle jeho slov už to nebyl objekt, ale „místo".



Denis Oppenheim, Vír – Oko bouře, 1973.

rozměr. Fotografií dokumentujících tento jev vzniklo mnoho a ne vždy byl jejich autorem sám De Maria. Ovšem díky jedinečnosti každého blesku je každá fotografie zachycující různé blesky svým způsobem originálem, ale to se už pomalu dostáváme do roviny spekulativních otázek, co je a co není výsledné dílo. Pro De Mariu byla výsledným dílem samotná instalace a fotografie jako taková jejím důkazem.

V tomto základním výčtu amerických umělců „zemního umění" nesmíme zapomenout na partnerskou dvojici **Christo** (*1935) a **Jeanne-Claude** (*1935–†2009), kteří se vedle Smithsona stali určitou ikonou land-artu. Oba bývají nejčastěji spojováni s metodou obalování. Po prvních, z jejich pohledu skromnějších dílech, jako byl například Zabalený strom (1966), se pustili do opravdu gigantických projektů. Rozměrné instalace, při nichž jim jako hlavní obalovací materiál posloužila látka, realizovali jak v městském prostředí – Zabalená Kunsthalle (Wrapped Kunsthalle,1967–1968) v Bernu; Zabalené Muzeum současného umění (MOCA Wrapped, 1968–1969)v Chicagu, tak i ve volné přírodě – Závěs v údolí, (Valley Curtain, 1972) v Coloradu nebo Plot (Running Fence, 1976) v Kalifornii. Zatímco jiní hloubili jámy, přesouvali tuny zeminy a de facto krajinu přetvářeli, Christo a jeho partnerka naopak zakrývali, čímž paradoxně přitahovali zraky diváků. Textilní materiál reagoval na vnější meteorologické podmínky – vlivem větru měnil v rámci svého ukotvení podobu, vlivem slunce a deště se vytvářely zajímavé odlesky apod. Velké instalace navíc vyžadovaly spolupráci mnoha techniků a pomocných sil, dobrovolných i placených, a v neposlední řadě i právníků. Díky tomu vznikal též kolektivní zážitek a určité pouto mezi zúčastněnými. Jednotlivé instalace byly také časově náročné, projekt na zabalení berlínského Reichstagu byl připraven už v roce 1971, trvalo ale čtyřiadvacet let, než se podařilo získat všechna povolení k realizaci. Naopak instalace jako taková netrvala déle než měsíc. Jistý motiv pomíjivosti, který se v tomto případu nabízí, je v land-artu poměrně častý.[8] Z instalací samotných zůstávají jen fotografie a původní nákresy. Dokumentární rovina takovýchto snímků pouze dokládá jejich druhotnou pozici. Akt zabalování a dílo samotné je hlavním výsledkem uměleckého počinu.

Christem se zpočátku inspiroval i **Denis Oppenheim** (*1938–†2011),[9] jemuž nebyl prvotní inspirací zájem o krajinu jako takovou, nýbrž spíše snaha přenést sochařské ideje do venkovního prostoru. Po raných pracích, které probíhaly převážně na papíře, začal realizovat své instalace i ve volné krajině. V projektu Řízené setí (Directed Seeding, 1969) nechal vysít pšenici ve tvaru křivky opisující cestu z pole do sila. Podobně pracoval i u projektu Zrušená úroda (Cancelled Crop, 1969)[10] V dalších dílech[11] využíval sníh a led, podobně jako to známe u nastupující generace land-artistů, především Andyho Goldsworthyho. Jednou se jednalo o schematické znázornění letokruhů ve sněhu, podruhé o řezy v ledu na hraniční řece St. John's.[12] O něco citelnějším zásahem do přírody bylo jeho hodinové ježdění na sněžném skútru, které vytvořilo šest mil dlouhou stopu a Oppenheim se tak svým způsobem zařadil mezi tzv. „umělce chodce", kteří byli typickými představiteli evropského pojetí land-artu. Jeho největším a nejmonumentálnějším dílem se stala práce s názvem Vír – Oko bouře (Whirlpool – Eye of the Storm) z roku 1973. Autor navigoval rádiem pilota letadla tak, aby typická bílá stopa z výfukových plynů vytvořila vír. Vznikl tak prchavý útvar o průměru tři čtvrtě míle, který

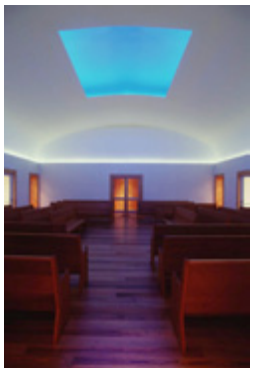






John Pfahl, Altered landscapes.
Od zhora: Trinagle (1975)
Pink Rock Rectangle (1975),
Canyon Point (1977).





James Turrell, Skyspace
(novodobější realizace).

se se vzrůstající výškou letadla ztenčoval. Takto vytvořený schematický pomíjivý objekt ve tvaru tornáda vydržel půl hodiny. Aby mohl svou myšlenku dál předávat, zachycoval Oppenheim své práce na fotografický materiál. Opět se zde setkáváme s příkladem autora, pro něhož byla fotografie pouze prostředníkem, a nikoli výsledným dílem. Větší roli u něj hrál výsledný, byť pomíjivý akt. V této etapě svého uměleckého vývoje land-art opustil. Vadilo mu, že se land-artová díla stávají megalomanskými a některé práce Michaela Heizera dokonce přirovnal k nacistické architektuře. Proto se vydal vlastní cestou směrem ke konceptuálnímu a bodyartovemu vyjádření.

Netypickým americkým umělcem v chápání tamního land-artu je **John Pfahl** (*1937). Jeho jemné a tiché instalace zapadaly svým pojetím spíše do evropského způsobu a byly vytvořeny právě pro fotografický aparát. V sérii Altered landscapes z let 1974–1978 zasahoval Pfahl do krajiny pomocí barevných šňůr, čímž jako by si vymezoval prostor. V některých případech krajinu ohraničoval, jindy narušoval, ovšem tak minimalisticky, že nechával vyniknout i samotnou krajinu. Tím, že si jako médium zvolil fotografii, neponechal divákovi možnost jiného úhlu pohledu, než za jakým si stál. To je dle mého názoru právě onen přínos, kdy se výsledný obraz stává jakýmsi autorovým dogmatem a jedinou možnou variantou. Kombinace přesně vybraného počasí a prostředí krajiny je tak jedinečná a konečná. Zaujetí krajinou se projevilo i v dalších Pfahlových fotografických sériích, ovšem už bez instalací.

Instalacemi ve volné krajině v duchu land-artu se v Americe zabývalo mnoho dalších umělců. Na hraně architektury a instalace v krajině se pohyboval kalifornský umělec **James Turrell** (*1943), a to zejména ve své instalaci „Skyspace" což byl venkovní pokoj namalovaný v neutrální barvě a s velkou dírou ve stropě, kde diváci seděli u stěn na lavičkách a otvorem se dívali přímo do nebe. Tyto instalace jsou spíše architektonickou sochou, kdy hlavní je divákova účast „v ní". Meditativní rozjímání nabízí ponoření do krajiny „nad" sebou nebo „uvnitř" sebe. S fotografií nemají nic společného a jakákoliv fotografie je jen pouhým záznamem a nemůže v žádném případě nahradit osobní návštěvu, i když subjektivně řečeno fotografie této instalace k návštěvě maximálně vybízejí. Za zmínku stojí například **Robert Moris**, jež si v otevřených prostranstvích zvolil typický materiál hlínu, prach a kameny, ale jehož stěžejní práce se odehrává spíše v uzavřených prostorách galerií než v exteriéru. Dalším autorem je například **Toni Smith**, jehož instalace zůstávají spíše v rovině sochařského umění, a takto bychom mohli jmenovat mnoho dalších umělců. Výše zmiňovaní američtí umělci jsou ve svém oboru ikonami a většina jejich následovníků jejich práce spíše rozmělňuje, takže se málokdy stávají přesahem k danému tématu. Výjimku tvoří uvažování umělců mimo Ameriku, kteří na krajinu a svou práci v ní nazírají v kontextu své země, své zkušenosti, jež je zcela určitě i vlivem historického vývoje odlišná.



Richard Long, Vyšlapaná čára, 1967.

(1)
Jako příspěvek k filmové galerii Gerryho Schuma, Land Art, vznikla práce Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Back – Shooting Every Half Mile (Chození přímé linie 10 mil kupředu a zpět – Každou půl míli záběr). Tentokrát se samotná linie na záběrech ani neobjevila.

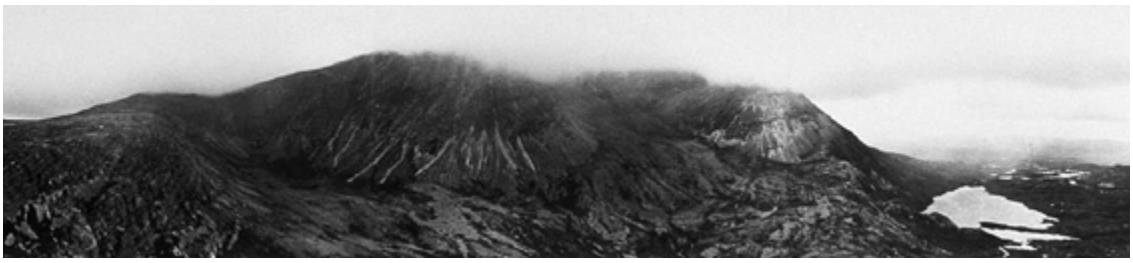


Richard Long, Řada 164 kamenů, chůze 164 mil, 1974.

Skromná síla starého kontinentu

O poznání skromnější co do velikosti, avšak nikoli co se týká výpovědi, se ve stejné době vyvíjelo „zemní umění" v západní Evropě. Přestože se rozšířilo i do jiných evropských zemí, jeho základní baštou se stala Velká Británie. Zde od 60. letech působilo několik zajímavých umělců, kteří přistupovali ke krajině daleko osobněji. Krajina jim nesloužila jen jako kulisa, jak tomu bylo u většiny jejich amerických kolegů, nýbrž se stává jejich osobním tématem. Přemýšlejí o ní jako o součásti svého vlastního prostoru. Příčinou tohoto odlišného postoje je především jiná kulturně-historická zkušenost. Evropská krajina je hustěji osídlena a má daleko méně volného neobydleného prostoru. Odlišné jsou i tradice znázorňování krajiny v malířství, v literatuře a jiné je taktéž zemědělské využívání půdy. Evropští umělci byli spíše protipólem amerických tvůrců a celkem logicky se vůči nim, zejména vůči jejich monumentálním instalacím, i vymezovali. Zastávali názor, že američtí umělci spíše ukájejí svá umělecké ega a krajině jako takové škodí. Kritizovali především násilnost mechanizace jejich kolosálních děl, čímž dle jejich názoru krajinu spíše znásilňovali a využívali, než by se ji snažili pochopit a splynout s ní.

Zvláštní místo mezi nimi zaujímají umělci zvaní souhrnně jako chodci. Pro ty se prostředkem vlastního vyjádření stala chůze. Tito umělci zanechávali v přírodě stopy svých šlépějí a tímto minimalistickým zásahem nám ukazovali novou perspektivu vnímání okolního prostředí. Svým způsobem reflektovali také tradici po staletí konaných církevních poutí. Jedním z autorů, pro něž byla chůze podstatným prvkem tvorby, byl **Richard Long** (* 1945). Chůze mu nebyla prostředkem k cíli, nýbrž tvořila samotné dílo. Jeho prvním dílem, které můžeme chápat jako cestu a které bylo nazváno prostě a jednoduše Stopa sněhové koule (A snowball track, 1964), byla stopa vytvořená koulením sněhové koule po zasněženém trávníku. Zásadní Longovo dílo vzniklo v roce 1967 a jmenovalo se Vyšlapaná čára (A line made by walking). Long chodil tak dlouho po trávníku sem a tam, až se na zemi objevila přímá čára, kterou autor následně vyfotografoval. Vytvořil tak vlastně instalaci, při níž nic neinstaloval. Vlastním tělem a vlastní snahou pouze opotřeboval trávník tak, aby vznikla pouhopouhá čára, která se za instalaci už dá považovat.[(1)] Svým způsobem obsahovala Longova práce mnoho prvků body-artu, neboť autor vlastními kroky, vlastní aktivitou svého těla plně prožíval každý metr poutě samotné. Později své poutě prokládal sochařskými výtvory. Při pouti napříč Irskem u Řady 164 kamenů, chůze 164 mil (A Line of 164 Stones A Walk of 164 Miles, 1974) položil každou míli na cestu kámen. Nesnažil se vytvořit dlouhotrvající dílo, šlo mu o okamžitou komunikaci s místem, prostorem a se sebou samým. Longovi jde o interakci s prostředím, splynutí s přírodou a pochopení vnitřního rytmu krajiny. Svoje cesty pak dokumentuje fotografiemi a podrobnými zápisy, jež následně vystavuje jako součást svých děl. Jeho fotografie jsou propracovanější a snesou i vyšší umělecké uznání, dá se proto o nich hovořit i jako o samostatných uměleckých artefaktech. Myslím ale, že Longovi sloužily snímky jako doplňující



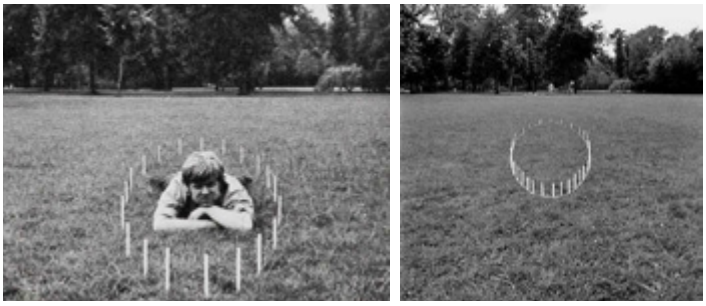
Hamish Fulton, Arkle Sutherland, 1976.



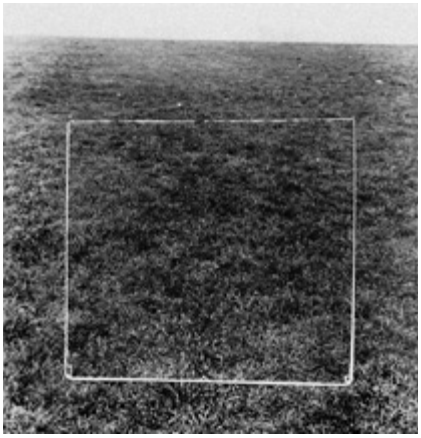
Hamish Fulton, Francie na obzoru, 1975.

(2)
Zelený, Karel: Přesahy, Abeceda jako land art (diplomová práce). Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné kultury. Hradec Králové 2008, str. 14.

(3)
Trojanová, Alžběta: Land art opptikou vybraných technologií ekologického luxusu (diplomová práce). Fakulta sociálních studií Masarikovy univerzity, Katedra enviromentálních studií. Praha 2007, str. 13–14.



Jan Dibbets se svou instalací.

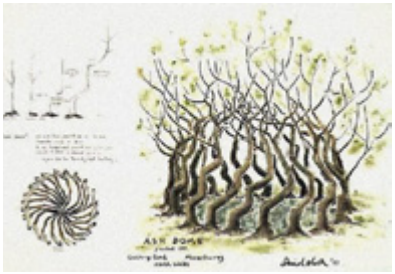


Jan Dibbets, Perspective Correction, 1968.

prostředek k vyjádření myšlenky, tvořily součást celého díla a v galeriích mnohdy plnily funkci odkazu na venkovní realizace. V pozdějších pracích se Long stal typickým představitelem umělce galerijního typu a do krajiny se vracel sporadicky.

Fotografie v pracích Longova spolužáka **Hamishe Fultona** (* 1946) hraje daleko podstatnější roli. Fulton necítí potřebu doplňovat krajinu svými instalacemi nebo ji jakkoliv přetvářet, chce jen pomocí fotografie a textu zaznamenávat své dojmy z ní. Nevznikají tak samotné instalace, jak je chápeme v kontextu této práce, nýbrž jakýsi záznam pocitů. Fulton nechce přírodu kolem sebe ovlivňovat, ale naopak se jí chce nechat ovlivnit sám. Podniká několikadenní až několikaměsíční poutě krajinou a zaznamenává fragmenty toho, co při cestě prožívá. Nesnaží se o vyčerpávající výpověď, ale zaměřuje se spíš na jednotlivé dojmy. Pod vlivem těchto myšlenek se při prohlížení jeho fotografií dá uvažovat o krajině jako o instalaci samotné. Například fotografie Arkle Sutherland (1976), která vznikla z třídenní cesty po Skotské vysočině a je typickým krajinářským výtvorem, nás po zkušenosti s Fultonovými texty svádí z cesty a nedovolí nám vnímat tuto krajinu pouze jako žánrový snímek. Stejně tak by se dalo hovořit i o fotografii Francie na obzoru (France on the Horizon, 1975). Fulton zde sám sebe definuje jako walking artist (umělce-chodce)[(2)] a řídí se heslem „no walk, no work" – není díla bez chůze. Aby své pocity a teze dokázal lépe ozřejmit, doplňuje své fotografie texty. Někdy na fotografie píše a nechává na nich krátká až reklamní hesla a jindy pod nimi přímo na zdi zanechává jednoduchá haiku. Text tak hraje stejně důležitou roli. O svých námětech sám říká, že se snaží vyfotografovat v krajině to krásné a brání se zachycování ošklivosti, aby se sama ošklivost nestala objektem umění. Jindy nám pomocí diptychu ukazuje změny, které se při změně ročních období probíhají (Marleywoodské cesty (Marley Wood Lane, 1969–1971). Fulton byl velkým kritikem typické formy amerického land-artu. Zastával názor, že Smithson, Heizer a De Maria využívají přírodu bez jakékoli úcty k ní a jejich umění je jen pokračováním heroického dobývání přírody. Sám sebe přitom vnímal spíš jako pozorovatele ne jako fotografa.[(3)]

Ještě intenzivnější využití fotografie najdeme u prací holandského umělce **Jana Dibbetse** (* 1941). Ten se nás svými perspektivními hrátkami snaží vyvést ze zažitých konceptů a navodit v nás dojem nejistoty. Ve své rané práci Perspective Correction z roku 1968 instaloval na snímku do vzdálenějšího prostoru pomocí lana obrysy čtverce tak, aby nám čtverec připadal právě tak velký, jako by se nacházel úplně vpředu. Svým způsobem by se dalo o této instalaci říci, že by bez fotografického výřezu z reality postrádala jednoznačnou myšlenku, a tedy by bez fotografie neexistovala. Jindy Dibbets před televizní kamerou vyorával linie tak, aby bez ohledu na perspektivu sledovaly okraje obrazovky. S těmito perspektivními hrátkami se setkáváme také v pracích českého umělce Bořivoje Hořínka, o němž je zmínka dále. V pozdější tvorbě již Dibbets v krajině nic neinstaloval, ale experimentoval v podobném duchu s jejím vlastním obrazem například tím, že natáčel fotoaparát o několik stupňů, snímal více fotografií z jednoho místa a výsledky pak skládal do možných koláží.



David Nash, Ash Dome, 1977.



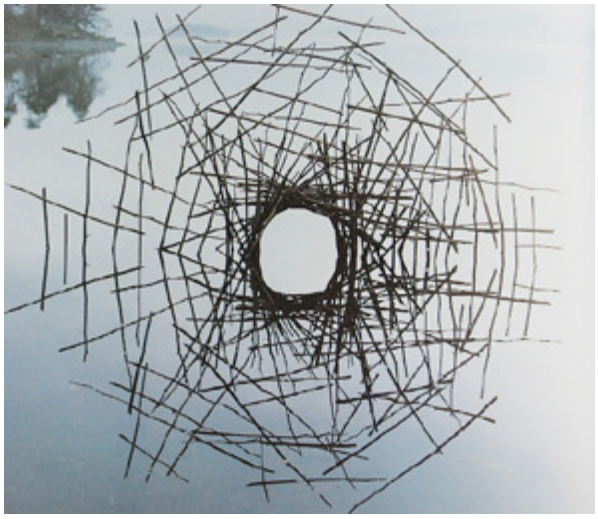




David Nash, Wooden Boulder, 1978.

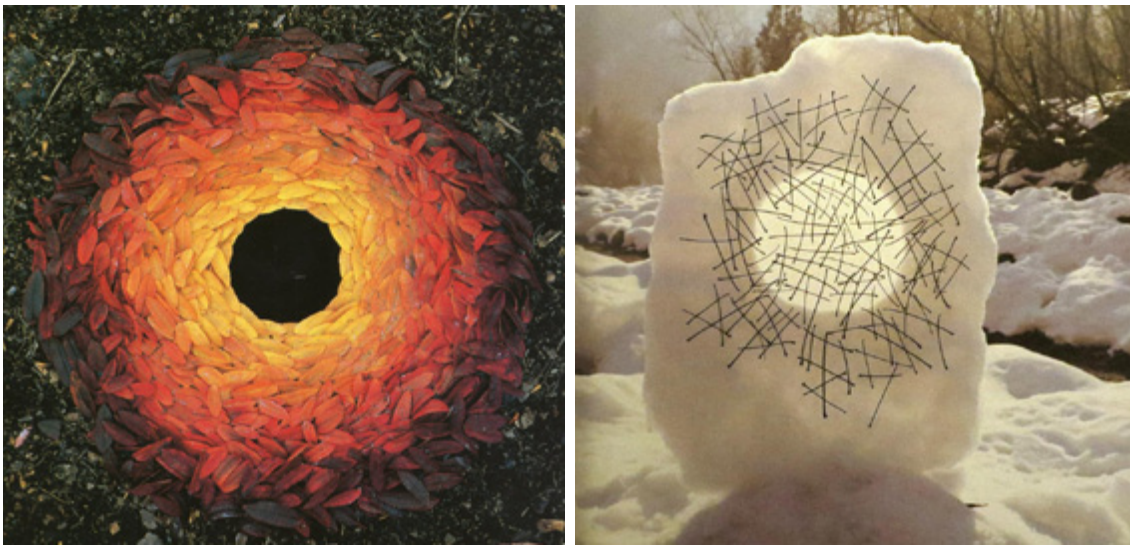


Andy Goldsworthy při práci. Vpravo výsledek jeho snažení.



V Anglii tvořili nejen tzv. chodci, nýbrž se zde objevovali také autoři, kteří vytvářeli objekty v krajině za pomoci přírodních materiálů. Jedním z nich byl například **David Nash** (*1945), který si za svůj materiál zvolil dřevo. Pracoval i s živými stromy a dával jim různé tvary. Sledoval tak proměny živého materiálu, v němž viděl jistou metaforu svého života. V roce 1978 se pustil do zajímavého projektu, jemuž dal název Wooden Boulder. Z dubu vysochal nápodobu dřevěného valounu a umístil ji do potoka ve Walesu. Zahájil tak samovolné putování, kdy vodní proudy dřevěný valoun postupně unášejí po směru toku do Atlantského oceánu. Nash valoun pouze občas zkontroloval a zaznamenal na fotografii. Naposledy byl valoun viděn v ústí řeky Dwyryd a od té doby nebyl spatřen, takže byl s velkou pravděpodobností pohřben v bahně. Tímto aktem Nash završil svou myšlenku koloběhu života. To co z půdy pocházelo, se do ní opět vrátilo.

Jedním z nevýraznějších osobností nastupující generace byl dozajista **Andy Goldsworthy** (*1956), britský sochař a fotograf žijící ve Skotsku. Jeho fotografie instalací jsou svébytným uměleckým počinem a dozajista snesou jakákoliv měřítka umělecké fotografie. Své první instalace začal tvořit již koncem 70. let, avšak jeho umění se naplno projevilo až o několik let později. Ve svých dílech používá výhradně přírodní materiály a pečlivě si vybírá místa, kam svůj objekt umístí. Snaží se o co nejužší kontakt s okolní krajinou a citlivě reaguje na dané podmínky už jen tím, že tvoří vždy z místního materiálu. Ten někdy skládá do překvapivých barevných kompozic, jindy zase rozpouští červený jíl v řece a sleduje tak „obarvený" tok času, nebo jej (podobně jako Hugo Demartini) vyhazuje do vzduchu a „vrací větru". Nevyhýbá se žádnému přírodnímu materiálu, stejně hodnotné je pro něj naplavené dříví jakož i pomíjející tající sníh. Některé instalace tak mohou existovat několik desítek let, jiné roztají během pár dní či je do večera odnese příliv. Nezastupitelnou roli hraje v jeho práci i fotografie. Goldsworthy velmi pečlivě volí výřez a instalace snímá na kvalitní středoformátový fotoaparát značky Hasselblad. Tak dokáže zaznamenat i pomíjivé objekty, které neměly dlouhého trvání. Světlo, kompozice a výřez jsou v souladu s výslednou



Fotografie hraje v práci Andyho Goldsworthyho nezastupitelnou roli.







Andy Goldsworthy pracuje na svých realizacích kontinuálně až do současnosti.

(4)
www.ceskatelevize.cz/porady/10104853838-andy-goldsworthy.



Udo Nils a jeho realizace vytvořené přímo pro fotografický záznam, 90. léta 20. století.





instalací a výsledné snímky jsou více než pouhou dokumentací díla, jak tomu bývá u jiných kolegů. Goldsworthy s instalacemi v duchu land-artu pracuje kontinuálně až do současnosti a je stále aktivním umělcem. To potvrzuje i jeho projekt (ač není úplně nový) uskutečněný mezi 7. a 18. červnem 1997. Z velkých klínovitých kvádrů červeného pískovce postavil tehdy Goldsworthy v otevřené krajině západní Anglie oblouk zhruba o výšce člověka. Ten posléze rozebral a naložil na přívěs, odjel s ním kus dál a postavil ho na jiném místě znovu. To zopakoval během dvanácti dnů na třiadvaceti místech vzdálených od prvního k poslednímu vzdušnou čarou 150 km. Místa si vybíral pečlivě, se zřetelem k okolí, nejraději blízko kamenných zídek, jež zde odpradávna slouží farmářům jako ohrady pro ovce. Nebránil se však ani instalování oblouku na chodníku, v korytě potoka apod. Třiadvacet artefaktů v krajině – vlastně jeden artefakt ve třiadvaceti následných výskytech. Goldsworthy celou cestu fotograficky dokumentoval – včetně výsledných 23 instalací – a výsledek vydal knižně. Propojil zde tak několik zkušeností napříč celým uměleckým směrem land-artu. Jako umělec „zemního umění" reagoval na dané místo a prostor svou geometrickou instalací a jako umělec-chodec žil se svým objektem a putoval s ním od místa k místu. „Z každého místa si cosi odnáší k dalšímu místu," píše o obloku Goldsworthy, a "pokaždé si uchovává nějaký vztah k místům, kde byl dříve." (4)

V podobném duchu, se stejným zaujetím a dalo by se říci i na stejných principech staví svou práci rovněž **Udo Nils** (*1937). Tento německý umělec, původně vystudovaný malíř, začal své land-artové projekty vytvářet jako mnoho ostatních v 70. letech. Ačkoli má ve svých instalacích několik monumentálnějších prací, je jeho hlavním tématem pomíjivost. Stejně jako Goldsworthy vytváří svá díla z místního nalezeného materiálu, využívá květy rostlin, skládá z větví obří hnízda nebo odkrývá kořeny



Udo Nils, Root-plastika, Mexico City, 1995.





Udo Nils, instalace
90. léta 20. století.



Chris Drury, Waves and Time.



Chris Drury, Cloud Chamber.

stromů odhrabáváním zeminy: Root-plastika, Mexico City, 1995. Své instalace zaznamenává velmi pečlivě za pomoci fotografie, díky čemuž se snímky stávají součástí díla. Snímky jsou dokonale kompozičně i barevně řešené a naprosto splňují vizuálně estetická měřítka umělecké fotografie. Je zajímavé sledovat, nakolik se Nilsova tvorba podobá tvorbě Goldsworthově. I když mají oba realizace po celém světě, hlavní krajinou jejich srdce zůstává místo, kde se narodili. U Nilse je to jeho rodný kraj Bavorska, kde dodnes tvoří a kde má atelier. Zde se dotýkáme dozajisté i tématu, jakou roli hraje pro umělce jejich domovská krajina. Krajina spojená s jejich vlastními kořeny, krajina, v níž se odráží jejich první zkušenosti s přírodou obecně.

Ve stejném duchu pracuje také **Chris Drury** (* 1948) jenž vystavuje od počátku 80. let. Drury sám o sobě říká, že ve skutečnosti zkoumá přírodu a kulturu vnitřní a vnější a jako umělec má zájem o propojování jednotlivých přírodních systémů. Nesnaží se být dekorativní ani koncepční, ba ani minimalistický a snaží se provádět drobné zásahy do krajiny. Stejně jako Goldsworthy a Nils zaznamenává své instalace prostřednictvím fotografie a díky působivým instalacím jsou jeho fotografie stejně poutavé. Není tomu tak ale vždy a jeho práce jsou spíše instalací pro samotný prostor a fotografie přebírá druhotnou roli. Za zmínku stojí ještě jeho další série projektů, kdy z místního kamene, trávy nebo mechu staví tmavé komory s malou dírkou ve střeše. Na rozdíl od Turrella ale neslouží tyto komory k pozorování, nýbrž k předvedení efektu založeného na principu tzv. dírkové komory. Diváci tak mohou do komory vstoupit a sledovat odraz oblohy promítaný na stěnu a podlahu. Svým způsobem tak Drury vlastně cituje technické počátky vývoje fotografického přístroje, avšak výsledný obraz nevyvolává. Instalace tím dostává další rozměr.



Francisko Infante-Arana, Nonna Goryunová, autoportrét.







Francisko Infante-Arana, Nonna Goryunová, instalace z let 1970–1980, ve kterých používají pro sebe nejčastěji používaný materiál – zrcadlo.



Francisko Infante-Arana, Nonna Goryunová, Život kamene, 2002.

Ozvěny land-artu v jiných zemích

Hlavní proud „zemního umění" se neomezoval pouze na USA a na Evropu. V podobném duchu, i když s jiným kontextem mělo toto umění své tvůrce i na jiných kontinentech. Sice ne v takovém rozsahu, ale zcela jistě přispěli jeho členové svými myšlenkami k jeho rozvinutí a prohloubení. Jedním z takových byl **Francisko Infante-Arana** (* 1943), ruský umělec se španělskými kořeny. Ve svých realizacích se zabýval kinetickými, geometrickými a konstruktivistickými formami umění. Od roku 1968 si začal pohrávat s instalacemi v otevřeném přírodním prostoru a prakticky již téměř od tohoto období spolupracoval se svou manželkou **Nonnou Goryunovou**. Podstatná část jejich práce je zasvěcena odrazům v krajině pomocí zrcadel. Zrcadla jako taková se objevují i v raných v dílech Roberta Smithsona nebo například v instalacích českého umělce Dalibora Chatrného či Michala Kerna, ačkoli pro ně byl efekt odrazu jen krátkou epizodou. Pro Infanteho a Goryunovou má tento princip daleko hlubší smysl a na jeho rozvíjení pracují téměř po celou část tvorby, tedy od poloviny 70. let až skoro do konce 20. století. V pozdějších realizacích lemovali městské exteriéry ulic rozdělenými stíny, které zvýrazňovali pomocí barevných dřevěných tyčí. Pomocí stejného materiálu jako by propichovali prostory mezi zdmi, mezi otvory pro okna nebo dveře čímž vytvářeli jedné přímky. Těmito optickými hrátkami se snaží opět jako mnoho jiných land-artistů diváka znejistět či překvapit a umožnit mu vnímání prostoru samotného. V jiné své mladší realizaci naopak obalují (vybarvují) prostor hliníkovou fólií v křoví tak aby pro diváka vymezovala jasný geometrický obrazec kruhu, čtverce, trojúhelníku apod. Jejich instalace jsou vytvářeny pro fotografii samotnou. Pro záznam a převedení do dvourozměrného prostoru snímku, kde jasně definují úhel pohledu. V realizacích se zrcadlí již pouhý stupeň odklonu od původního místa pozorování, který mění nejenom realitu a dojem z prostoru samotného. Fotografie je tady nedílnou součástí umělcova díla a jsou jakousi nápovědou, jak máme k instalaci přistupovat. Z mého



Francisko Infante-Arana, Nonna Goryunová a jejijich použití hliníkové fólie v krajině.



Francisko Infante-Arana, Nonna Goryunová, Život trojúhelníka, 1976.

(1)
Univerzity of Art and Design, Helsinky.



Jorma Puranen, Imaginary Homecoming, 1990.







Toshikatsu Endo, zapaloval volně stojící dřevěné objekty, které řízeně uhášel a přenášel do galerií.

hlediska je jejich přístup ke krajině více formální, než v případech jak si představovali metafyzičtější umělci-chodci nebo pozorovatelé typu Goldsworthyho a Nilse.

Nový prvek do venkovních instalací vnesl v polovině 80. let 20. století japonský umělec **Toshikatsu Endo** (*1950), a to oheň. Tendo (jak si říká) kombinuje tento element se základním geometrickým obrazcem kruhem, který zapaluje. Tím vnáší do krajiny pohyb a čas. Podle naší zkušenosti má oheň svůj počátek i konec a pohybuje se v rámci určitých mezí. Tím, že jej na určitou chvíli Tendo „fotograficky zmrazí" v nás vyvolává pocit, že jde o celý proces. A kruh jako by tuto metafyzickou myšlenku ještě podtrhoval. V pozdějších dobách zapaloval Tendo volně stojící dřevěné objekty, které řízeně uhášel a přenášel je jako volná sochařská díla do galerií. To opět poukazuje na mnohovýznamovost celého procesu počátku a konce.

Skandinávské země patřící geograficky do Evropy tvoří specifický region s vlastním pojetím. Rozlehlá, mnohdy nehostinná krajina, chladné podnebí, jiné světelné podmínky a zásadně odlišné historické zkušenosti dodávají pracím zdejších umělců jiný náboj. Z tohoto důvodu jsem je zařadil mimo typické středoevropské tvůrce. Finský umělec **Jorma Puranen** (*1951), jeden ze studentů tzv. Helsinské fotografické školy,[(1)] proslul fotografiemi popisujícími minulost a současnost. Výchozím bodem jeho úvah se mu stal jeho zájem o muzea a archivy. V jednom ze svých nejznámějších projektů Imaginary Homecoming z roku 1990 našel v jenom muzeu v Paříži staré skleněné negativy portrétů z polární výpravy do Laponska, která se uskutečnila roku 1884. Puranen je odvezl zpátky do laponské divočiny a instaloval je do otevřené krajiny. Zasunul je do sněhu tak, aby negativy vytvářely s pomocí slunce pozitivní stín. Jindy si vypomáhal i umělým světlem. Snažil se tak propojit dávnou minulost a negativy navrátil do krajiny, z níž portrétovaní vzešli. Výslednou instalaci pak vyfotografoval. Vzniklo tak zajímavé zamyšlení nad historií daného místa i nad lidmi, kteří kdysi tuto krajinu obývali a kteří se tak liší od obyvatel současných, i nad lidmi, kteří tuto odlehlou krajinu navštívili jako první turisté a začali ji mapovat. Z fotografického hlediska použil Puranen fotografii hned dvakrát. Odkázal se na realistickou pravdivost prvních negativů a neváhal je moderním způsobem vnést do nového kontextu. Tato hra postavená na konceptuálním přístupu zavála do land-artového ovzduší nový prvek a předznamenala přechod k nastupujícímu postmodernímu uvažování.





Arno Rafael Minkinen.



Minkinen používá mnohdy fragmenty těla a propojuje je s krajinou tak, jako kdyby krajina byla jejich součástí.

S tělem jako s objektem, tudíž na hranici instalace a inscenace, se pohybuje finsko-americký fotograf **Arno Rafael Minkinen** (*1945)V jeho černobílých fotografiích hraje podstatné místo tělo v krajině. Minkinen rozehrává zajímavou komunikaci s prostředím, noří se do vody nebo se zakopává do sněhu. V mnoha případech jde o autoportréty, nebojí se však pracovat i s živým modelem. Tělo v jeho podání je nahé a ztvárněné až sochařským způsobem, takže mnohdy máme pocit, že se nejedná o živého člověka. Zajímavé je, jak tenká je hranice mezi klasickým aktem a tělem v krajině v Minkinenově podání. Minkinen používá mnohdy fragmenty těla a propojuje je s krajinou tak, jako kdyby krajina byla jejich součástí. Použití lidského těla je zřejmé, ale mnohdy váháme nad jeho životností. V Česku se tělu věnuje podobným způsobem Roman Sejkot (*1963), který se však dle mého názoru řadí spíše k žánru klasického aktu.

(1)
Šulcová, Miroslava: Zelené epizody (diplomová práce). Masarikova univerzita v Brně, Pedagogocká fakulta, Katedra výtvarné výchovy, Brno 2007, str. 33.

(2)
Zhoř, Igor: Proměny soudobého výtvarného umění. Státní pedagogické nakladelství v Praze, Praha 1992, str. 102.

Hugo Demartini,
Akce v krajině, 1968.





Demonstrace v prostoru,
1968, papírové roury
o průměru 10×100 cm.

Český a slovenský akcent

Silná světová odezva nového tvůrčího směru se nevyhnula ani tehdejšímu Československu. Její podoba se blížila spíše k evropskému introvertnějšímu pojetí než k monumentálnímu způsobu americkému. A to i přesto, že země byla odříznuta tzv. železnou oponou, s jejíž pomocí se snažil komunistický režim udržet si v zemi vliv. Bylo to dáno podobnými geomorfologickými podmínkami a historicko-kulturními zvyklostmi středoevropské krajiny. V některých případech dokonce tato československá podoba přímo souzněla s tehdejším uměleckým pnutím v cizině, ačkoli v tuzemsku byla za „land-art" považována většinou jakákoliv akce nebo instalace vytvořená v přírodě.(1) Začínající proces normalizace však mnohé snahy hned v počátcích přibrzdil či úplně zastavil. Diktát socialistického realismu vyvrcholil sjezdem výtvarných umělců v listopadu 1972, na němž byl land-art" označen za povrchní, a dokonce škodlivý umělecký směr. Tím se nejen zemní, ale i akční umění, bodyart, performance a jiné moderní umělecké směry tehdejší doby staly součástí neoficiální sféry. Umělci tak byli donuceni se prezentovat v úzkém okruhu stejně souznících přátel. Český i slovenský land-art měl mnoho společného, ovšem s tím rozdílem, že land-artu na Slovensku se věnovali umělci většinou z oblasti malířství, zatímco jinde převažoval u tvůrců sochařský základ. Je jen otázkou, jak by se vyvíjelo československé umění, kdyby se mohli místní umělci volně setkávat se svými americkými a britskými kolegy. Také je zajímavé, že při takové rozmanitosti děl, postojů a filozofických přesahů byla uspořádána pouze jediná společná přehlídka domácího land-artu. Zásluhu na jejím vzniku měl historik umění František Šmejkal a uskutečnil ji v roce 1981 v Bělehradě – nesla název Návraty k přírodě.(2)

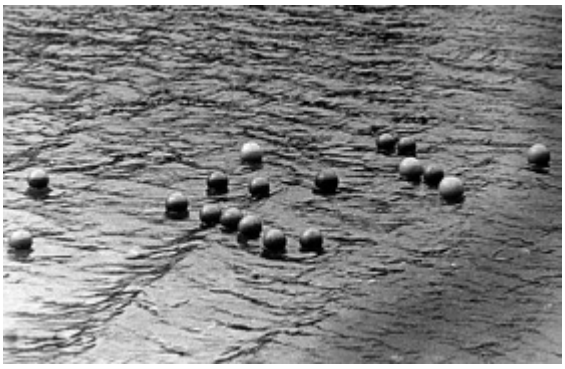
Jedním z prvních tvůrců pracujících na hranici akce a instalace byl bezesporu akademický sochař **Hugo Demartini** (* 1931–†2010). Ten ve svých raných konstruktivistických sochařských dílech experimentoval s pochromovanými koulemi, v nichž sledoval nejenom tvar samotný, ale i zrcadlení odrazu pozorovatele. Demartini vtahoval diváka a prostor kolem něj do díla a nechával ho, aby se stal jeho součástí. Největším experimentem však pro něj byl rok 1968, kdy tyto koule začal „odtrhávat" od vnitřních galerijních prostor a přenášet je do volné krajiny. Vznikl tak silný kontrast mezi dvěma světy, dvěma materiály, mezi živoucí přírodou a technicistním chladným objektem (Akce v krajině, 1968). Ve stejném roce také vyhazoval do prostoru předměty (dřevěné špejle, konfety apod.) a zachycoval je fotoaparátem nejenom zmrazené v prostoru, nýbrž i po dopadu na zem. Sledoval tak až dadaistickou hru náhody vztahů a kompozic mezi jednotlivými objekty (Demonstrace v prostoru, 1968). Z tohoto pohledu hrála fotografie u Demartiniho důležitou úlohu, zejména pak v momentě znehybnění předmětů ve vzduchu, kdy mohl pozorovatel tuto náhodnou instalaci v klidu sledovat.

Hugo Demartini, Demonstrace v prostoru, 1968.





Zorka Ságlová, Házení míčů do průhonického rybníka Bořín, foto Jan Ságl, 1969.



Zorka Ságlová, Kladení plen u Sudoměře, foto Jan Ságl, 1970.





Jan Steklík, Karel Nepraš, Letiště pro mraky, foto Helena Wilson-Pospíšilová, 1971.





(3)
Tůma, Martin: Role fotografie v českém akčním umění (diplomová práce). Univerzita Tomáše Baťi ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav reklamní fotografie a grafiky, Ateliér reklamní fotografie. Zlín 2011, str. 37.

(4)
Zhoř, Igor: Proměny soudobého výtvarného umění. Státní pedagogické nakladelství v Praze, Praha 1992, str. 96.

Snímky měly převážně dokumentární charakter, na mnoha z nich je zachycen autor při samotné akci – na rozdíl od první zmiňované práce, kdy byl záznam jak kompozičně, tak technicky velmi precizní. Po těchto výjimečných pracích už Demartini v instalacích v krajině nepokračoval, byť jeho práce patřily k tomu nejaktuálnějšímu a nejzajímavějšímu, co se v té době dělo. Svá další díla už rozvíjel v konstruktivistickém sochařském duchu a vystavoval je převážně v kamenných galeriích.

Zásadní roli při mnoha akcích pořádaných na českém a slovenském území na poli land-artu hrál společný prožitek všech aktérů akce. Umělec vymyslel koncept, podle něhož skupina jeho přátel vše vytvořila. Tak tomu bylo i u **Zorky Ságlové** (*1942), která s hudebníky Primitives Group, Plastic People a okruhem Křížovnické školy uspořádala několik konceptuálních akcí spojených s happeningem. První akci s názvem „Házení míčů do průhonického rybníka Bořín" realizovala v dubnu 1969. Se skupinou přátel vhodila do průhonického rybníka Bořín 37 barevných míčů a vytvořila tak zajímavou instalaci, která se navíc díky pohybu vln na rybníce měnila. Tato akce se stala společným dílem všech jejích účastníků, ačkoli hlavním hybatelem byla Ságlová. Obdobný princip se objevil při akci Pocta Fafejtovi (1972), v jejímž rámci bylo použito několik stovek prezervativů. O rok později se Ságlová vydala na jaře se stejnou skupinou kamarádů do okolí jihočeské Sudoměře, kde se v roce 1420 střetli husité s vojsky krále Zikmunda. Podle místní legendy vnutil Žižka Zikmundovým vojákům jako bojiště rozbahněný terén vypuštěného rybníka. Aby zamaskoval nejistý povrch, nechal jej pokrýt závoji a plenami. Při útoku na husitské pozice se koně Zikmundových jezdců, které oklamalo maskování, začali propadat a závoje se zamotávali zvířatům mezi nohy. Ságlová si na tuto událost vzpomněla a se svými pomocníky rozložila na místní louce šest set bílých plen. Akcí nazvané Kladení plen u Sudoměře (1970) reagovala na historické souvislosti místní krajiny, čímž vznikl krátký exkurz do místa samotného, okořeněný navíc kolektivním zážitkem více než hodinové akce. Ságlová uskutečnila víceró takovýchto akci, šlo jí však přitom především o akci samotnou, a snímky, jež tyto práce zachytily, se nesou ryze v dokumentárním duchu, takže vedle sebe existuje jak výsledné dílo, tak i proces vzniku. V případě fotografování akce Pocta Gustavu Obrmanovi dostala instalace na snímcích úplně nový prostor. Oheň jako živé a v čase proměnlivé médium se ve „zmraženém" stavu stal jasným světlem a dodal snímku jakýsi prvek tajemnosti. Veškerou dokumentaci akcí Zorky Ságlové pořizoval její manžel **Jan Ságl** (*1942), který proslul především jako významný fotograf krajiny. Sám se akcí účastnil a svým způsobem onou dokumentací předznamenává svůj pozdější vhled, hlavně uvažování o krajině samotné, v jehož rámci si mimo jiné všímá umělých prvků v agrární krajině.[3]

Podobnou perspektivu do pohledu na krajinu vnášel i brněnský umělec **Jan Steklík** (*1938). V mnoha jeho pracích lze vysledovat ekologický podtext, například když se svými přáteli ošetřoval přinesenými obvazy a náplastmi v lesích stromy (Ošetřování stromů 1970). Roztrháním, rozházením a sesbíráním papírů, které následně spálil, aby mohl jejich kouř splynout s oblaky, vytvořil Letiště pro mraky (1970).[4] Jeho hlavním cílem bylo navozovat zvláštní a bezprostřední vztahy k přírodním objektům, které byly ha hony vzdáleny každodenní realitě. Těmito objekty chtěl v divácích a nakonec i v samotných tvůrcích navodit novou senzibilitu vůči všednosti. V dalších projektech pracoval s vizuálním kontrastem



Jiří Valoch, Vymezení lesa, 1970.





Karel Adamus, Pocta šlépějím II, 1973.



Dezider Toth, Sníh, z cyklu Ochrana přírody. 1970.

v krajině. Pomocí černých pásů na zasněžené louce, barevných geometrických objektů opřených o stromy a ohně se vymezoval proti přírodní jednotě krajiny. Tak jako u již zmiňovaných tvůrců pro něj byl fotografický záznam pouze dokumentací díla samotného a ve fotografii nehledal další vyjadřovací prostředek. Dokumentaci zaznamenala Helena Wilson-Pospíšilová

Se stejnou hravostí přicházeli do volné krajiny opět s kolektivem kamarádů i **Jiří H. Kocman** a **Jiří Valoch** (*1946). Pomocí polystyrenových čtverců a dlouhých pruhů papíru vytvářeli při své pouti krajinou náhodné instalace: jednou tak, že je opřeli o strom, jindy tak, že je rozvěsili do šípkových keřů jako bílé květy. V lesích pak za pomoci papírových pruhů pospojovali stromy a definovali tím nekonečné okolí vně i jasně vymezený prostor uvnitř. Akce dokumentoval černobílými fotografiemi **Dušan Klimeš**. Snímky se mu staly základem obrazových sekvencí vytvářejících osobitý výtvarný celek. Stejně jako u Steklíka a Ságlové byl okamžik zásahu důležitější než fotografická interpretace. Jiří Valoch se později vyjadřoval ke krajině z pozice chodce. V roce 1974 se nechal inspirovat krátkými japonskými básněmi o třech verších, „haiku" a při svých jednodenních poutích zaznamenal prostřednictvím fotografie náhodně nalezené instalace z českého venkova. Stejně jako v básních nechával vyniknout všedním věcem a kladl důraz na jejich krásu spočívající v jejich obyčejnosti. Snímky skládal do triptychů, v nichž se odkazuje na jasně dané počty slabik v trojverších haiku . Nazval je Haiku I., Haiku II., Haiku III. Tato práce se ovšem již pohybovala na pokraji krajinářského způsobu fotografování, a proto Klimeš není typickým představitelem instalace v krajině.

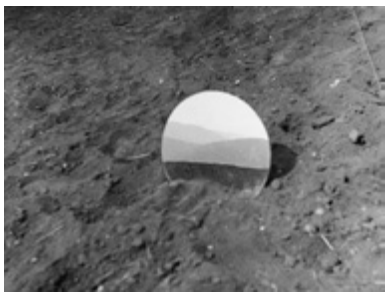
Chůze byla v českém pojetí land-art poměrně častým jevem, ale instalací ve volné krajině se dotýká pouze okrajově. Primárním cílem umělců bylo totiž zkoumat pouť jako prostředek pro splynutí s krajinou, pro vnitřní meditace a dosažení hlubšího vhledu do prostředí, v němž se nacházíme. Jednu z výjimek, kdy mohla být zanechaná stopa svým způsobem považována za instalaci, představovala práce **Karla Adamuse** (*1943) z Třince. Ten ve svém díle (podobně jako Richard Long nebo Hamish Fulton) Pocta šlépějím II. z roku 1973 zachytil na dně vypuštěného rybníka proces chůze, proces vznikání individuálního příběhu jedné linie jeho cesty napříč rybníkem. Chodec odchází, šlépěje zůstávají a nechávají diváka meditovat nad příběhem, který se zde mohl odehrát. Akce byla prezentována černobílými snímky, kdy v pozadí mizí postava zanechávající po sobě stopy, ale i snímky se stopami samotnými. Toto spojení může v divákovi vyvolat zdání příběhu a velice dobře dokresluje myšlenku samotnou.

V roce 1970 se na Slovensku začal prosazovat mladý nadějný všestranný umělec **Dezider Toth** (*1946). Jeho úvahy směřovaly k nápadu, jak do přírody zasáhnout tak, aby jí neublížil a nezranil ji. Začal proto vytvářet cyklus s názvem Ochrana přírody. V zasněžené krajině například symbolicky popsal strom slovem „sníh" v různých světových jazycích. Snažil se tak o intimní, neznásilňující vztah s přírodou. Jelikož tato akce vznikla bez přítomnosti veřejnosti, využil fotografii jako prostředek k zachycení svého díla. Fotografie mu tedy dala možnost, aby daný okamžik prožil sám, a přitom mohl své dílo konfrontovat s divákem.



Dalibor Chatrný, Hľadanie tieňa, 1980.





(5)
Tůma, Martin: Role fotografie v českém akčním umění (diplomová práce). Univerzita Tomáše Baťi ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav reklamní fotografie a grafiky, Ateliér reklamní fotografie. Zlín 2011, str. 41.



Michal Kern, Hľadanie tieňa, 1980.



Rudolfa Sikora, Z města ven, 1970.

Zajímavou paralelou ke světovému kontextu je práce konceptuálního umělce (pracujícího často mj. s geometrickou abstrakcí) **Dalibora Chatrného** (*1925—†2012) v sérii instalací s názvem Souvislosti protilehlých horizontů. Podobně jako v rané práci Roberta Smithsona z roku 1969 nebo v pracích Infanteho a Goryunové instaloval Chatrný v roce 1973 do krajiny kruhová zrcadla přibližně o průměru 40 cm. Vznikla tak specifická krajinná instalace interpretovaná čistě fotografickými snímky. Autor rozehrál dialog prostoru krajinné minimalistické scenerie a odrazu v zrcadlech, tedy prostoru jakoby před scénou samotnou. Rozehrál zde příběhy odlesků a odrazů, jež jsou v jistém ohledu pro mě jako diváka zajímavější zkušeností než práce Smithsonovy i když trochu pokulhávají za projekty Infante-Arany a Goryunové. Fotografie byla pro Dalibora Chatrného pomocníkem při rekonstrukci přírodních dějů, jevů a zákonitostí. Je dokumentačním médiem nejen pro diváka, ale i pro samotného autora. Stává se skicou, která Chatrnému slouží pro další práci.[(5)]

O šest let později se zrcadly experimentoval i **Michal Kern** (*1938—1994), který ve své práci Dvojité zrcadlení (1979) umístil zrcadla na zem v lese a sledoval pohledem dolů, co se děje v korunách stromů. Ve stejné době vyměnil zrcadlo za bílý papír, který má jasně stanovené hranice, a na něj naopak nechal zrcadlit stíny větví. Tuto instalaci nazval Hledání stínu (1980). V roce 1982 navázal i na práci již zmiňovaného Karla Adamuse, kdy jednou chůzí, jindy celým tělem zanechával stopy v přírodě. Tyto akce se odehrávaly v krajině poblíž jeho rodných Močiárů v Nízkých Tatrách, tedy v prostředí které umělec důvěrně znal, ve kterém po celý svůj život žil. Kern se tak dostává do vnitřního dialogu s konkrétním místem a vyjadřuje tím úzké sepětí, vazby, které ho s místem pojí. Akce nazval Sněhem..., Ztotožnění nebo Vymezování.

Novátorský přístup můžeme sledovat v rané práci slovenského výtvarníka **Rudolfa Sikory** (*1946). V souboru Z města ven z roku 1970 maloval v otevřené krajině pigmentem po sněhu šipky, které ho vyváděly ven z městské civilizace do volné a čisté krajiny. Tato událost patřila do řady soukromých akcí, tudíž by ji bylo možné z autorova pohledu označit za jakousi autoterapeutickou instalaci. Sikora tak vnesl do pojetí instalací další prvek, tzv. „osobní léčbu". V jiných realizacích maloval na sníh kóty, nápisy a hesla. Jeho práce byly zachyceny na černobílý fotografický materiál, ačkoli Sikora používal červené pigmenty. Snímky mají jasný vypovídající charakter a je jen na naší fantazii, jak si představíme barevný akcent ve tvaru šipky v monochromní zasněžené krajině. Zde se nabízí otázka, proč autor nepoužil barevný materiál. Zda byl důvodem nedostatek peněz či nedostupnost materiálu a nebo zda mu na fotografii zas tolik nezáleželo. Dle mého by dosáhl většího výtvarnějšího efektu, ale dost možná by se fotografie stala spíše estetickým projevem a myšlenku samotnou by přehlušila.

Velmi zajímavým výtvarníkem byl básník a experimentátor v oblasti koláží a jiných technik **Ladislav Novák** (*1925), který se v určité fázi svého života věnoval i land-artovým performancím. Při jedné takové akci nazvané Proměny kamenů (1972) obtáhl praskliny v kamenech bílou barvou a dodal jim tak na důležitosti. Jindy v akci Kladení kamenů (1977) posbíral kmeny ve svém okolí a položil je na kameny jiné. Jeho práce fotograficky dokumentoval jeho synovec **Michal Resl**.



Josef Hampl, Akce "Šipka", 1976.

(6)
Česká televize, Artmix 8. 11. 2012, www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/212562229000009.





Ivan Kafka, Pytel 1, Pytel 2 ..., 1975.



Ivan Kafka, Dvě linie volnosti, Eschlkam 2001.



Ivan Kafka, b2.

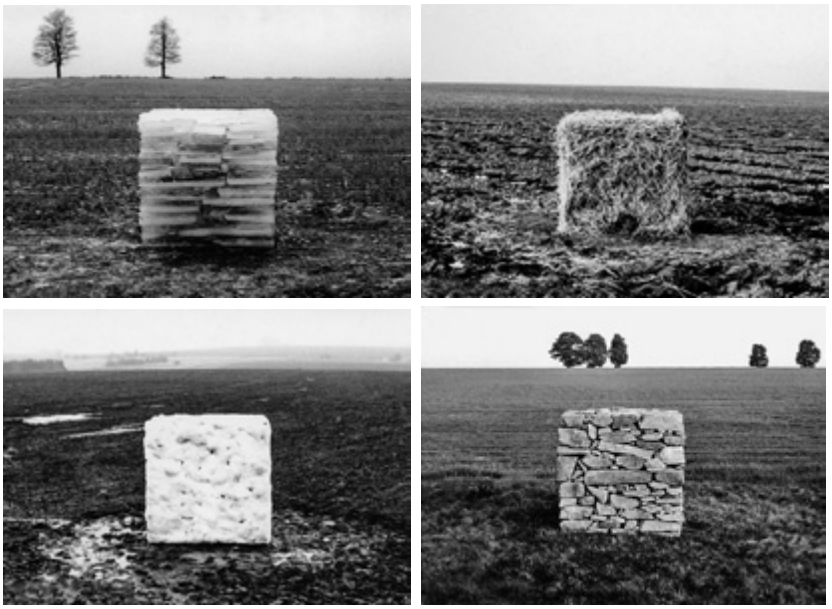
U souboru Šipka **Josefa Hampla** (*1932) nacházíme podobné ohledávání prostoru jako v instalacích Ivana Kafky Pytel 1, Pytel 2 apod. (viz dále). Hampl se svou manželkou Hanou instaloval v krajině několikametrovou šipku z textilie a pomocí fotografie ji zaznamenával jako statický objekt. Pozici fotografujícího dokumentaristy přitom zastávala manželka.

Někteří autoři, jako například **Vladimír Havlík** (*1945), **Petr Štembera** (*1945), **Milan Kozelka** (*1948) nebo **Miloš Šejn** (*1947), se pohybovali na hranici mezi land-artem, body artem, performancí a akcí. Pracovali převážně s vlastním tělem, proto se nedá hovořit vlastně o instalacích jako takových, ačkoli tělo vhodně umístěné do krajiny může být v určitém smyslu považováno za objekt, tudíž za instalaci, jako to vidíme například ve fotografiích finsko-amerického fotografa Arno Rafaela Minkinena. Umělci tímto způsobem vyjadřovali svůj vztah ke krajině. Někdy si vymezovali vlastní prostor, jindy se snažili s přírodou splynout či v ní spočinout pod přikrývkou z trávy (Havlík). Štembera v akci Přenesení kamenů (1971) vydělil horninu z původního kontextu a přenesl ji do kontextu jiného (ze Suchdola u Prahy do Prahy-Dejvic), díky čemuž by se ve fázi položení kamene o instalaci hovořit dalo, ovšem pro autora samotného byla vyjádřením celá akce, a nikoli jenom tato její část.

Určitou paralelou k Oppenheimovým a Christovým pracím byly instalace sochaře **Jiřího Beránka** (*1945). Ten hnojil louku do tvaru písmene (v místě kde bylo pohnojeno rostla tráva více) nebo obaloval skálu tkaninou, aby vše posléze nechal přírodním živlům napospas. V jiné práci s názvem Vrstvy (1986) zachycoval krychli hlíny, v díle nazvaném Chodba (1975) pracoval s úpravami terénu, do něhož vyryl tunel coby odkaz na touhu lidí vrátit se do země.

Mezi výrazné umělce, pro něž se instalace a práce v plenéru stala jednou z důležitých složek projevu, patří dozajista český umělec **Ivan Kafka** (*1952). V jeho dílech ve volné krajině hraje fotografie nepopiratelnou výraznou roli, stává se součástí celku a je velmi precizním a řemeslně zpracovaným obrazem. V roce 1975 přišel Kafka s instalacemi letištních větrných rukávců na Českomoravské vysočině, které ho fascinovaly svou vzdušností a volností. Vznikla tak černobílá série snímků „o skládání, vlání a zvedání“, jak je popsal sám autor.[6] Nazval je Pytel 1, Pytel 2 apod. Z pohledu této teoretické práce se jedná o čistě fotografickou sérii, kdy Kafka objekt do krajiny přinesl, nasnímal jej a opět ho z krajiny odnesl. V pozdějších dobách instaloval Kafka rukávce třeba do velkých polí či na plovoucí říční nákladová plavidla, a to na různých místech Evropy. V kontextu státního zřízení používal vždy takový rukávec, který byl v dané zemi povolen příslušnou normou. Dalším objektem, který do krajiny vnášel čistě pro svou privátní potřebu, instaloval jej a fotografoval, byla velká krychle vytvořená pouze z pouze jako obrys z duralových tyčí. Do ní začal uzavírat stromy a jiné fragmenty krajiny nebo jejím prostřednictvím konfrontoval prázdno a plnost (podobně jako u kolektivní akce Jiřího Kocmana a Jiří Valocha). Stejně jako v prvním případě vše pečlivě nafotografoval a po zmáčknutí spouště objekt rozebral a odnesl. Samotným názvem těchto prací – a1, a2, a3, b1, b2, b3 – jako by metaforicky vystihoval svou ideu. První instalací, kterou v přírodě ponechal povětrnostním vlivům a svému osudu, byla v letech 1979–1980 opět krychle. Tehdy kostku o velikosti hrany přibližně

Ivan Kafka, Led, Sláma, Sníh, Kámen (zleva po směru čtení), 1980.



(7)
Tůma, Martin: Role fotografie v českém akčním umění (diplomová práce). Univerzita Tomáše Baťi ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav reklamní fotografie a grafiky, Ateliér reklamní fotografie. Zlín 2011, str. 43.

(8)
TTůma, Martin: Role fotografie v českém akčním umění (diplomová práce). Univerzita Tomáše Baťi ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav reklamní fotografie a grafiky, Ateliér reklamní fotografie. Zlín 2011, str. 43.

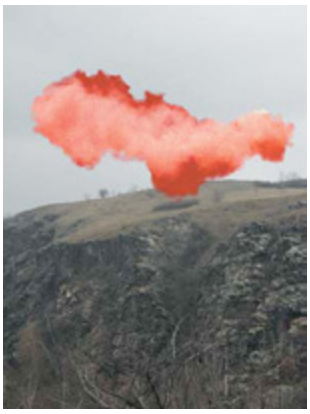


Ivan Kafka, Skutečnost plus sen, 1990.

1 metr vytvořil vždy z jediného typu materiálu, čímž vznikly krychle s názvem Sláma, Led, Písek, Proutí, Listí apod. Výsledkem jeho práce byl objekt v době dokončení, jeho následný rozpad již Kafka nezaznamenával, jen na něj slovně upozorňoval. V časovém sledu to bylo přesně to místo, kam chtěl autor v realizaci dospět, tedy moment, který chtěl zprostředkovat pomocí fotografie divákovi.[(7)] V roce 1981 se Kafka přesunul z volné krajiny do městského prostoru, a to s instalací Vymezení, kdy u příležitosti výstavy v Malostranských dvorcích napíchal do dlažby 10 000 špejlí. Stejnou instalaci zopakoval později, v roce 1981, ještě v Německu, kde ji nazval To samé v bledě modrém, a v roce 2000 opět v zahraničí pod názvem To samé v bledě zeleném.[(8)] Od akce na Malostranských dvorcích začal pracovat i s jiným prostorem, než byla volná krajina, a střídavě se přesouval z galerií do městské zástavby a poté se zase vracel zpět do přírody. V této době vzniklo mnoho jeho dalších zajímavých instalací, například instalace z roku 1982 s názvem Přesložení a Zaplnění, při níž zaplnil městský dvorek skartovaným papírem. Za zmínku stojí zcela určitě i práce z roku 1990 s názvem Skutečnost plus sen, která propojila více rovin vnímání venkovního prostoru kolem sebe a prostoru daleko na horizontu krajiny. Kavka postavil na území Německa kamennou pyramidu s useknutou špičkou, kterou tvořil kopec na horizontu, jenž se nacházel na rakouském území, čímž spojil dvě země, potažmo dva světy. Vytvořil tak vlastně trojrozměrný objekt vnímatelný pouze z dvourozměrného formátu. Fotografie byla pro diváka jasnou nápovědou,



Ivan Kafka, Lesní koberec, 1988, foto Petr Zhoř.



Magdalena Jetelová, Projekt Šárka – Značení kouřem, 80. léta 20. století.





Magdalena Jetelová, Islandský projekt, 1992, foto Werner J. Hannappel.



Magdalena Jetelová, Atlantický val, 1994, foto Werner J. Hannappel.





jak má celý objekt vnímat. V roce 1998 vytvořil Kafka v pražské Stromovce dílo Lesní koberec pro náhodného houbaře. Pod fotografiemi z instalací je podepsán pražský fotograf Petr Zhoř, stejně jako u instalace z roku 1995 Zdvojení 1291/1995. Kafkovo konceptuální vnímání prostoru, jevů a skutečností dodávalo land-artu nový náboj a možnosti jít do hloubky, pod povrch. I když Kafka ve svých dílech danou věc převážně konstatuje, poskytuje novou dimenzi k přemýšlení o našem vztahu k předmětu samotnému. Ve většině případů byla právě fotografie vyvrcholením celého díla.

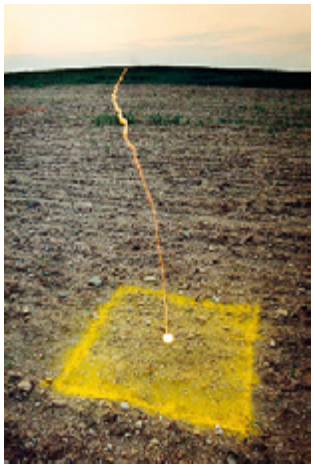
Umělkyní celosvětového formátu je Češka **Magdalena Jetelová** (*1946). Sama o sobě říká, že nevytváří land-art, nýbrž urbánní prostory. Brání se i označení konceptuální umělkyně, protože pracuje s kontextem v krajině, a nikoli s konceptem. V 80. letech realizovala v údolí Šárky prchavou kouřovou instalaci Projekt Šárka – Značení kouřem. Z dřevěných objektů vzdáleně připomínajících lidská obydlí nechala stoupat červený kouř. Všímala si tím faktu, že kouř z komínů domů označuje, že je daná oblast osídlená, a je symbolem tepla a domova. Rudou barvou kouře upomínala na komunistickou přítomnost tehdejšího politického uspořádání a upozorňovala na rozpínavost totalitního režimu. Akce byla vytvořena pro úzký okruh přátel a byla zachycena na video. Novátorským přístupem k používání kouře v krajině a kritikou socialistického zřízení poukázala Jetelová na další možnosti vnímání krajinných instalací, potažmo i land-artových projektů. Kvůli nesvobodě projevu zapříčiněného tehdejším politickým uspořádáním v zemi byla v roce 1985 donucena emigrovat do Německa, kde se ale mohla zcela svobodně věnovat svému uměleckému snažení. Zajímavé je také, že se k popsanému projektu vrátila v roce 2007 na místě bývalého Stalinova pomníku.

Z našeho pohledu nejzajímavější jsou její práce využívající výrazně fotografického záznamu. Jde o cykly s názvy Islandský projekt (1992), Atlantický val (1994) a Crossing King's Cross (1996). V případě Islandského projektu sledovala Jetelová pomocí laseru, jímž vytvářela jasnou bílou linii, Středoatlantický hřbet. Jedná se o pohoří v délce asi patnáct tisíc kilometrů, z něhož je viditelná pouze malá část na severu Islandu, neboť zbytek probíhá na dně oceánu mezi americkým kontinentem, Evropou a Afrikou. Dočasně jej tak zviditelnila a poukázala na geomorfologickou stopu krajiny, která se ukrývá hluboko pod povrchem. V laserové instalaci Atlantický val připomněla historické souvislosti pobřeží Atlantiku v úseku norských až francouzských hranic. Za druhé světové války zde Němci rozmístili v dlouhé linii bunkry, aby mohli odrazit případný útok spojeneckých vojsk. Pobřeží je tak poseto architektonicky sugestivními skulpturami, na nichž si Jetelová všímá síly přírody, neboť bunkry jsou postupně odplavovány a unášeny oceánem. Na jejich stěny promítala filozofické texty, které šifrovala stejným způsobem jako zprávy posílané tehdy na velitelství německé armády. Ve třetím zmíněném projektu se přemístila do industriální krajiny v okolí londýnského nádraží King's Cross, kde pomocí paralelních laserových čar vytyčila naplánovanou železniční trať z Londýna na evropskou pevninu. Všechny tyto tři projekty v podstatě „pouze" vymyslela a na práci s laserem i pro pořízení fotografií si najímala spolupracovníky. Laser obsluhoval Jakob T. Valvoda a fotografie pořizoval **Werner J. Hannappel**. Snímky byly zvětšeny na monumentální stříbrobromidové papíry, čímž vznikl z pomíjivé události dokonalý svébytný obraz. V galeriích se pak snímky instalovaly do světelných boxů.



Magdalena Jetelová, Crossing King's Cross, 1996, foto Werner J. Hannappel.





Jan Pohribný, Pigmenty – vlevo Klikatice 1983, vpravo Přílet, 1984.



Jan Pohribný, Létavci – Polštář, 1986.



Magdalena Jetelová, Crossing King's Cross, 1996, foto Werner J. Hannappel.

Stejně jako v projektu Crossing King's Cross využila Jetelová městskou krajinu také při své práci realizované v Barceloně. Východiskem jí přitom byla modernistická budova Muzea současného umění od architekta Richarda Meiera, jejíž fasádu tvoří obklad z bílých čtverců. Jednotlivé části fasády nechala vyříznout a přemístit na různá místa ve městě, fyzicky i prostřednictvím kreseb. V jiné práci v Mexiku reagovala na místní rozpínavost drogových kartelů a hmotou podobnou kokainu psala na ulici vzkazy a následně je nechávala rozmetávat náhodně projíždějícími auty. Na dílech Jetelové je výborně vidět, že ne vždy je nutné spojovat instalaci v krajině s land-artem a že krajinou lze chápat nejenom opuštěný neosídlený a vzdálený prostor, ale i městskou krajinu kolem nás. Přístupy Jetelové, které jako by již neměly nic společného s původní ideou prvních amerických land-artistů, vnášely do instalací nový prvek občanské angažovanosti, přičemž autorka stále nezapomínala na estetické kvality a kulturně-historické souvislosti místního prostředí.

Mezi autory pracujícími s instalacemi v krajině nesmíme zapomenout na **Jana Pohribného** (*1961), který prošel ve svém díle poměrně zajímavým vývojem. V prvním souboru Pigmenty z let 1983–1984 využíval barevné pigmenty, jimiž citlivě vyznačoval plochy v krajině tak, aby zanechal v divákovi jistý metafyzický dojem. V dalším cyklu Létavci, na němž pracoval v letech 1985–1986, vyhazoval do prostoru různé předměty a pomocí rychlosti závěrky je zmrazoval ve vzduchu tak, aby byly alespoň trochu rozmazané a navozovaly dojem pohybu. Teprve v dalším souboru s názvem Nová doba kamenná, na němž pracoval téměř od počátku své tvorby, využil techniku luminografie (kreslení světlem),

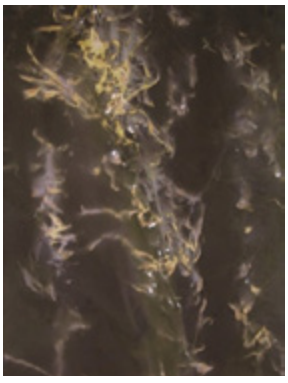
(8)
Tůma, Martin: Role fotografie v českém akčním umění (diplomová práce). Univerzita Tomáše Baťi ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav reklamní fotografie a grafiky, Ateliér reklamní fotografie. Zlín 2011, str. 45.



Jan Pohribný, Andělé – Ztracena v ráji, 2011.



Bořivoj Hořínek, Čtverec.





Jiří Šigut, vpravo Zlomené stvoly – sníh, 8.–23. 2. 2004, vpravo Pokus o spánek, 21.–22. 7. 1992.



Jan Pohribný, Nová doba kamenná – Vnitřní světlo, 1993.



Jan Pohribný, Nová doba kamenná – Silencio, 2004.

která je pro něj typická. V tomto případě doplnil místa spojená s megalitickými kulturami světelnou kresbou. Pohribný je příkladem umělce, jenž hledá souvislosti mezi kulturně-historickým a přírodním prostředím. Sleduje po celém světě magická místa s menhiry a kamennými rituálními místy a nechává se inspirovat místem samotným. Sám klade velký důraz na fotografii. Své instalace vytváří pro oko fotoaparátu, a snímky jsou tedy samotným svébytným dílem. Fotografie tak není dokumentem ani záznamem tvorby samotné, nýbrž výsledkem celé práce. Precizní a dokonalá kvalita fotografií je přitom u Pohribného samozřejmostí. Avšak na pozadí rychlého digitálního vývoje ve fotografii a možností postprodukce obrazu se z Pohribného prací pozvolna vytrácí prvek obrazové fascinace plynoucí z propojení krajiny a světelných efektů.[(9)] Pohribný se neomezuje jen na práci se světlem, což dokazuje i soubor JanČin, na němž pracoval od roku 1993 a kde konfrontuje výtvarné objekty z papíru od Jana Činčery s přírodním prostředím. Pohybuje se zde na hraně reklamní fotografie s jasným a silným přesahem do uměleckého světa. V jedné z posledních prací s názvem Andělé se věnuje inscenování nahého lidského těla v krajině. Konfrontuje se tak s okolní krajinou.

V rámci této práce nesmíme zcela určitě zapomenout na konceptuální přístup **Bořivoje Hořínka** (*1948). Podobně jako Dibbets se Hořínek v jedné ze svých pracích zaměřoval v obraze na manipulaci s realitou. Ve svých perspektivních hrátkách se snažil narušovat prostor porušováním běžných a zažitých fyzikálních zákonů. Nepřišel sice na nic nového (zaujetí perspektivou již projevovali land-artisté v 70. letech 20. století), ale v československém kontextu byl zřejmě ojedinělý.

Zajímavým příspěvkem v uvažování nad dalším možným způsobem instalace v krajině je dílo **Jiřího Šiguta** (*1961). Ten instaloval do krajiny stříbrobromidové fotografické papíry, které uložil na několik dní do mechu a kapradí nebo je zakryl vrstvičkou hlíny a nechal je i několik dní exponovat. Následně fotografický papír vyvolal a ustálil. Výsledkem jeho práce nebyl volně ložený papír ve volné krajině, nýbrž jakýsi otisk krajiny, na první pohled neviditelný. Tímto způsobem vznikly fotografie (metaforicky řečeno) „otisky břehů a listí". Zde se již pohybujeme na hraně instalace jako takové, myslím ale, že Šigutovy práce nám otevírají další možnosti, jak můžeme instalaci také chápat. Jako něco, co si do krajiny nepřinášíme, ale co z ní naopak odnášíme.



Rostislav Košťál, Strom života.





Pavel Pecha, Moje intuitivní Divadlo, 1990–1996.

Miro Švolík, Můj život člověka, 1986.





Miro Švolík, Sněžka – 1602 metrů nad mořem, 1995.



Lukáš Gavlovský, Pravý břeh – Levý břeh, 1996–1998.

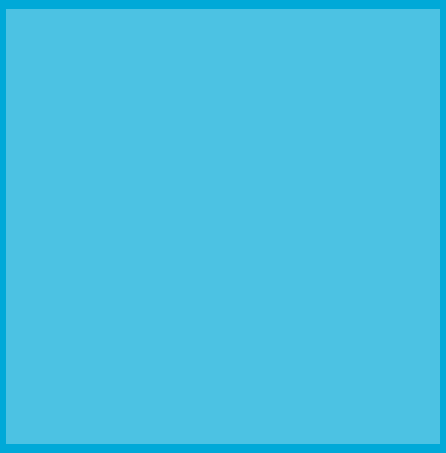
Co by se dalo ale za instalaci zcela určitě považovat, je práce s lidským tělem. Člověk v kontextu s krajinou dodává obrazu další význam, nejedná se o neživý předmět. Tak jako v cizině Minkinen a jiní se i u nás někteří umělci věnovali tomuto způsobu vyjadřování. Práce sama se sebou nese jisté znaky autoportrétu, avšak umělci se neomezovali jen na autoportrét. Dalo by se říci, že v podstatě obraz spíše inscenovali než instalovali. V jistém ohledu jde jistě o další možnost instalace. Do této kategorie patřily i některé práce **Skupiny Epos**, soustředěné kolem fotografů **Jiřího Horáka**, **Rostislava Košťála**, **Františka Maršálka** a **Petra Sikuly**. Na jejich fotografiích jsou většinou zachyceny ženské akty v krajině. Akt se zde ovšem stává jedním z obrazových prvků a velký důraz se klade i na celou krajinnou scenerii. Práce jednotlivých členů byly rozmanité, proto by se sem daly zařadit pouze některé fotografie.

Nesmíme také zapomenout na slovenského fotografa **Pavla Pechu** (*1962), který kombinuje lidskou postavu s objektem. Pecha rozehrává jakýsi příběh, který se odehrává mezi člověkem a instalací, což nám poskytuje možnost jakési interakce s obrazem samotným. Postava je povětšinou natolik malá, že zde vlastně představuje zástupný symbol, zastupuje člověka jako takového. Poněkud jinak, opět za použití lidské postavy, se k inscenaci (instalaci) staví další slovenský fotograf **Miro Švolík** (*1960). V ranější práci Můj život člověka z let 1986–1987 fotografoval z nadhledu tak, že popíral perspektivu a dodával obrazu jen dva rozměry. Lidské postavy kombinoval s různými skvrnami a čarami na chodníku a de facto tak vytváří novou imanigární krajinu. V jiné, pozdější sérii s názvem Zpátky k přírodě z roku 1992–1997 dal do kontextu krajinu samotnou se zvířecími i s lidskými částmi těl. Tyto části jsou umístěny na fotografii za rámečkem snímané krajiny a dovytvářejí tak horizont snímané krajiny, jímž mění její význam. Tyto přesahy jsou na hraně samotné instalace a dalo by se o nich dlouze diskutovat, myslím si však, že jako příklady jistých možností, kam až je možné instalaci chápat, jsou ku prospěchu věci.

Jako posledního bych zmínil ještě **Lukáše Gavlovského** (*1972), jenž mísí jednotlivé motivy a postupy předchozích zmiňovaných land-artistů. Kromě práce Hora-sopka, kterou pouze fotograficky dokumentoval, spočívá jeho přínos k fotografii spíše v souboru Pravý břeh – Levý břeh z let 1996–1998. Na protějším břehu Vltavy, kde Gavlovský žil, se zvedá bývalé keltské hradiště, dnes známé jako hora Závist a návrší Šance. Autor často překračoval řeku a podle svých slov „činil neobvyklé věci". Jinak řečeno chodil po oppidu s ohněm a fotografickým aparátem vše zaznamenával. Odkazoval se tak ke svým předkům a identifikoval se s místem jako takovým.

Z hlediska mnohovýznamovosti těchto prací je těžké určit, zda přesně zapadají do tématu této práce. Určitě je však dobré alespoň poukázat na to, že instalace jako taková nemusí být vždy objektem v krajině. Mnoho tvůrců kombinuje vícero stylů a žánrů a mnohdy se dá těžko určit, zda jde o vhodné představitele pracující s instalacemi v krajině.







Na sklonku milénia



Ilkka Halso, Muzeum přírody, 2004.

(1)
Michael Stanovský, Progresivní fotografie z Finska – *Dialog: Helsinská škola*. www.severskélisty.cz, 2006.



Yan Renelt.

(2)
Pospěch, Tomáš: Diverze do krajiny. viz citace) Příspěvek na konferenci na VŠVU pořádané v rámci Měsíce fotografie v Bratislavě 2011.



Tomas Jackson, Rodící se chování, 2011.

(3)
Ortová, Pavla: Fotografie absolvntů Akademie výtvarných umění v Praze po roce 2000. Opava 2012, str. 95.

(4)
Ortová, Pavla: Fotografie absolvntů Akademie výtvarných umění v Praze po roce 2000. Opava 2012,.str. 107.

Na sklonku milénia

Zatímco v 70. letech bychom mohli mluvit o land-artu z pohledu kontintálního rozdělení, kde myšlenky amerických tvůrců směřovaly k jinému pojetí než myšlenky tvůrců evropských, došlo na sklonku milénia k pozvolnému propojení všech snah tohoto uměleckého směru. Po tomto období se proto nedá přesně určit, zda daný umělec pracuje stylem typickým pro britské či americké pojetí. Umělci typu Heizra a Christa nadále vytvářeli monumentální díla a stejně tak pokračovali Goldsworthy, Nils a například Drury v precizní souhře s krajinou. Konec studené války a otevření hranic většiny komunistických zemí s sebou přineslo i velkou změnu v pracích nastupující generace. Na umělecké scéně se začal prosazovat postmodernismus. Metody a výtvarné obory se stále více propojovaly. Myslím, že v důsledku tohoto i vlivem nastupující digitalizace se počínají přístupy k instalaci pozvolna měnit a přinášejí s sebou rovněž jiné způsoby manipulace. Nové technologické možnosti poskytují více svobody k vyjádření a v mnoha případech přechází do virtuální podoby.

Z mladé nastupující generace by bylo vhodné připomenout studenty z helsinské Univerzity umění a designu, kteří přicházejí s odlišnou vizualitou, k čemuž dozajisté napomáhá tamní odlišný způsob výuky, který je založen na experimentování a hledání neprošlápnutých cest.[1] Z mnoha výrazných osobností je zcela určitě dobré zmínit **Ilkku Halso** (*1965), který pomocí 3D vizualizací v kombinaci s fotografií nastiňuje možnost, jak by mohla vypadat ochrana přírody v budoucnosti. V sérii Muzeum přírody (Museum of Nature, 2004) umisťuje přírodu do obrovských masivních staveb, v níž vlastně vztah instalace a krajiny obrací a vytváří krajinu v instalaci. S digitální montáží pracuje také **Yan Renelt** (*1988), který vzájemně propojuje fotografie převzaté z Google Map. Spojováním lesů, skalisek a jezer s průmyslovými zónami a nákupními centry vytváří dvojí linii čtení – nevíme, zda „znovuzalesnili" okolí nákupních a výrobních center, anebo zda nákupní centra přesadili doprostřed dosud nedotčené přírody.[2] Počítač využívá též **Barbora Bálková** (*1978), která nechává v hravém souboru UFO (2012) létat kuchyňské nádobí nad horizontem krajiny zasazené do netradičního kruhového formátu fotografie.[3] Ještě dále jde americký fotograf **Tomas Jackson** (*1971). V souboru Emergent Behavior (Rodící se chování) instaluje do krajiny umělohmotné předměty běžné denní spotřeby (kelímky, talíře) a fotografuje takto vzniklé umělé roje. **Eugenio Percossi** v cyklu In the Sky (2003–2007) upravuje v počítači oblaka ve svých snímcích do tvaru lebky.[4]

Milan Krištůfek, Natura universum, 2013–2014.



Tomáš Chadim, Znásilněná krajina, 2014.



Geofry H. Short, Vstříc jiné teorii – teorii velkého třesku, 2009.



S instalací jako takovou si virtuálně v kombinaci fotografie mlžné nostalgické krajiny a různých geometrických tvarů pohrávám i já sám (**Milan Krištůfek** *1978). V souboru Natura universum (2013–2014) vybírám postprodukčně bílé plochy tak, abych diváka znejistěl, co je a co není realita. Snažím se tím najít novou přidanou poetiku v krajině samotné a vedu s ní osobní dialog. S počítačovou montáží v krajině si pohrává i **Tomáš Chadim** (*1974). Ten v souboru s názvem Znásilněná krajina (*2014) poukazuje na dopad soužití člověka s krajinou a montuje nereálná seskupení sloupů elektrického vedení, kostrukcí jeřábů. Takovýchto postprocesních počítačových zásahů bychom našli velice mnoho, a jak vidno, využití instalace ve volné krajině jako takové představuje díky novým technologiím stále otevřenou kapitolu.

Ne všichni se ale zabývají digitální postprodukcí a mnoho autorů zůstává stále věrno tradičnějšímu způsobu uvažování. Na hraně tohoto uvažování stojí novozélandský fotograf **Geofry H. Short** (*1962), který v souboru Vstříc jiné teorii – teorii velkého třesku (Towards Another Big Bang Theory 2009) fotograficky „zmrazuje" po výbuchu plynový oblak kouře. Vytváří tak na zlomek vteřiny jakousi sochu. Bez možnosti zaznamenat tento krátký okamžik na fotografii by tato socha vlastně ani neexistovala, čímž se opět dostáváme k tomu, že fotografie je hlavním cílem Shortova snažení.

Většina umělců pracujících s tématem krajiny má jedno společné. Respekt vůči krajině. Ať už do ní zasahují příliš energicky, nebo naopak naprosto minimalisticky, vždy si uvědomují její sílu. Principy, které jsou přírodě vlastní, se nedají nikdy eliminovat, a pokud bychom chtěli zjednodušovat, jsou instalace vytvořené lidskou rukou vlastně takovým doplňkem k již hotovému krajinnému celku. Pokud bychom chtěli uvažovat hlouběji, jsou pokusem člověka o navázání kontaktu (dialogu) s ní, a tím de facto sama se sebou. Je zajímavé sledovat, jak mnohovrstevnaté toto umění je a nakolik krajina ovlivňuje člověka a naopak. Kolik možností skýtá lidské myšlení a nakolik je pro člověka příroda inspirativní.

Z hlediska této myšlenky je v podstatě nedůležité, zda umělec při instalacích použije fotografické médium. Pro diváka je ale záznam velice důležitý. Fotografie tedy v mnoha případech slouží jako prostředník mezi tvůrcem a pozorovatelem. Díky ní máme možnost v některých případech nahlédnout pod pokličku vznikající instalace, v jiných případech pozorovat to, jak se stává samotnou součástí díla, i to, jak v dalších případech přebírá úlohu výsledné práce. Zemní umění jako umělecký směr začal vznikat v době, kdy fotografie již nemusela coby způsob uměleckého vyjádření obhajovat svou pozici, a proto ji od počátku mnozí umělci vnímali na stejné úrovni jako vznikající instalace. A právě díky fotografii samotné máme možnost pohlédnout na land-art, inscenaci, performanci a další směry jiným pohledem. Můžeme tak srovnávat opravdovou realitu s realitou záznamu přeneseného do dvojrozměrné podoby. Oponenti těchto myšlenek by mohli samozřejmě namítat, že se k danému dílu musí člověk přiblížit, pocítit jeho monumentalitu, popřípadě kontext k danému prostředí, přivonět, projít jím, dotknout se jej, ale pokud samotný umělec nemá potřebu, aby se j divák jeho práce dotýkal, nevidím v tom problém. To nechám na posouzení divákovi samotnému.

Přílohy

Seznam pramenů a literatury

Bieleszová, Štěpánka: Civilizované iluze, fotografická sbírka Muzea umění Olomouc. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

Birgus, Vladimír—Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století. Nakladatelství Kant, Praha 2009.

Birgus, Vladimír—Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století. Průvodce. Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství Kant, Praha 2005.

Birgus, Vladimír—Scheufler, Pavel: Fotografie v Českých zemích 1839—1999. Grada Publishing, Praha 1999.

Birgus, Vladimír—Vojtěchovský, Miroslav: Česká fotografie 90. let. Nakladatelství Kant, Praha 1998.

Dufek, Antonín: Třetí strana zdi. Fotografie v Československu 1969—1988 ze sbírky Moravské galerie v Brně. Moravská galerie v Brně, Brno 2009.

Eröss, István: Nature art. Published June, Eger 2011.

Ewing, William A.—Herschdorfer, Nathalie: reGeneration^{2}, tomorrow¨s prhotographers today. Musée de l'Elysée. Lausanne 2010.

Havelková, Jolana (ed.): Stopy a záznamy. 8. fotografický festival Funkeho Kolín. Občanské sdružení Funkdeho Kolín, Kolín 2009.

Lippard, Luci R.: Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory. Pantheon Books, New York 1983.

Ortová, Pavla: Fotografie absolventů AVU po roce 2000 (diplomová práce). Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, obor Tvůrčí fotografie. Opava 2012.

Pohribný, Jan: Kreativní světlo ve fotografii. Zoner Press, Brno 2011.

Pospěch, Tomáš (ed.): Česká fotografie 1938—2000 v recenzích, textech, dokumentech. Nakladatelství Dost, Hranice 2010.

Rišlinková, Helena: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2002.

Sovová, Lucie: Environmentální angažovanost a dopady land artu v jeho počátcích (diplomová práce). Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra environmentálních studií, Brno 2011.

Trojanová, Alžběta: Land art opptikou vybraných technologií ekologického luxusu, (diplomová práce). Fakulta sociálních studií Masarikovy univerzity, Katedra enviromentálních studií. Praha 2007.

Tůma, Martin: Role fotografie v českém akčním umění (Diplomová práce). Univerzita Tomáše Baťi ve Zlíně, Zlín 2011.

Zelený, Karel: Přesahy, Abeceda jako land art (diplomová práce). Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné kultury. Hradec Králové 2008.

Zemánek, Jiří (ed).: Od země přes kopec do nebe... O chůzi, poutnictví a posvátné krajině, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 2005.

Zhoř, Igor: Proměny soudobého výtvarného umění. Státní pedagogické nakladelství v Praze, Praha 1992.

Internetové odkazy

www.artlist.cz

www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=150

www.ceskatelevize.cz/porady/10104853838-andy-goldsworthy.

www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/212562229000009

www.culturenet.cz/index.php?cmd=page&id=49&news_id=3480

www.gavlovsky.cz

www.mirosvolik.cz

www.olmuart.cz

www.pavelpecha.com

www.pohribny.cz

www.robertsmithson.com

www.severskelisty.cz/kultura/kult0339.php

www.thomasjacksonphotography.com

www.young-fresh.eu

www.chrisdrury.co.uk

Jmenný rejstřík

A

Adamus, Karel 54–55, 57

B

Bayer, Herbert 21

Bálková, Barbora 73

Beránek, Jiří 59

D

Demartini, Hugo 39, 50–53

Dibbets, Jan 22–23, 31, 36, 67

Drury, Chris 42–43, 73

E

Endo, Toshikatsu 47

F

Fulton, Hamish 36–37, 55

G

Goldsworthy, Andy 31, 38–41, 43, 47, 73

Goryunová, Nonna 44–46

Gavlovský, Lukáš 68–69

H

Halso, Ilkka 72–73

Hampl, Josef 58–59

Hannappel, Werner J. 62– 65

Havlík, Vladimír 59

Heizer, Michael 23, 26–27, 33, 37

Horák, Jiří 69

Hořínek, Bořivoj 37, 66–67

CH

Chadim, Tomáš 74–75

Chatrný, Dalibor 56–57

Christo 30–31, 59

I

Infante-Arana, Francisko 44–46

J

Jackson, Tomas 72–73

Jeanne-Claude 30–31

Jetelová, Magdalena 62–65

K

Kafka, Ivan 58–61, 63

Kern, Michal 45, 56–57

Klimeš, Dušan 55

Kocman, Jiří H. 55, 59

Košťál, Rostislav 68–69

Kozelka, Milan 59

Krištůfek, Milan 74–75

L

Long, Richard 23, 28–29, 34–35, 37, 55

M

de Maria, Walter 23, 27, 28–29, 31,37

Maršálek, František 69

Minkinen, Arno Rafael 48–49, 59, 69

Moris, Robert 33

N

Nash, David 38–39

Nils, Udo 40–43, 47,73

Novák, Ladislav 57

O

Oppenheim, Dennis 23, 30–31, 33, 59

P

Pecha, Pavel 68–69

Percossi, Eugenio 73

Pfahl, John 32–33

Pohribný, Jan 64–67

Puranen, Jorma 46–47

R

Renelt, Yan 72–73

Resl, Michal 57

S

Ságl, Jan 52–53

Ságlové, Zorky 52–53, 55

Sejkot, Roman 49

Short, Geofry H. 74–75

Schum, Gerry 22–23

Sikora, Rudolf 56–57

Sikula, Petr 69

Smithson, Robert 23–25, 27, 31, 37, 45, 57

Smith, Toni 33

Steklík, Jan 52–53, 55

Š

Šejn, Miloš 59

Šigut, Jiří 66–67

Štembera, Petr 59

Švolík, Miro 68–69

T

Tento viz Endo, Toshikatsu

Toth, Dezider 54–55

Turrell, James 32–33, 43

V

Valoch, Jiří 54–55, 59

W

Wilson-Pospíšilová, Helena 52

Milan Krištůfek

Instalace v krajině a její ozvěny ve fotografii

50.–90. léta 20. století

Installation in landscape and its echoes in photography

1950's–1990's

Teoretická bakalářská práce zpracována pro: Institut tvůrčí fotografie,

Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Jan Pohribný, QEP

Oponent: Mgr. Josef Moucha

Grafická úprava: Milan Krištůfek

Písmo: John Sans Lite Pro

Počet znaků: 80 593

Počet normostran: 44,77

Opava 2014.