

Alternativní krajina

Land artové aktivity v české fotografii

Tomáš Jakubec

Bakalářská práce, 2011

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta Multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav reklamní fotografie a grafiky
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Tomáš JAKUBEC
Osobní číslo: K08312
Studijní program: B 8206 Výtvarná umění
Studijní obor: Multimedia a design – Reklamní fotografie

Téma práce: 1. Teoretická část:
Alternativní krajina

2. Praktická část:
a) katalog výrobků nebo služeb: UFO
b) volný výstavní soubor: Jinde

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 25 stran textu + předepsané přílohy.

Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části Bakalářské práce po dobu 15 min. včetně obrazové prezentace. Přednáškou se nerozumí přečtení obsahu práce. Časový limit je nutno dodržet.

2. Praktická část:

a) katalog výrobků nebo služeb: celkem 12 – 15 fotografií – formát 24x30 jako maketa s grafickou úpravou + stejný počet zdrojových fotografií ve formátu 30x40cm (nebo odvozený formát) adjustovaných ve formě výstavních zvětšenin a instalovaných na zdi. Publikace by měla obsahovat krátký informativní text. Text musí projít jazykovou korekturou.

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií (explikace + písemná obhajoba), min. 10 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát (min. 50x60 cm), libovolná technika, adjustováno + písemná obhajoba cca 2 str. textu.

Současně budou všechny části praktické i teoretické práce odevzdány v digitální podobě na 3ks CD v daném rozlišení v předepsané kvalitě.

Rozsah bakalářské práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Milena Valušková

Datum zadání bakalářské práce: 1. prosince 2010

Termín odevzdání bakalářské práce: 16. května 2011

Ve Zlíně dne 1. února 2011


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

.....

Tomáš Jakubec

podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Prohlašuji,

- že jsem na bakalářské práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.
- že odevzdaná verze teoretické bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné



ANDY GOLDSWORTHY, Oblázky okolo díry (nedatováno)

Děkuji Mileně Valuškové za čas věnovaný konzultacím, její užitečné rady a celkové vedení mé práce. Dále pak Lucii L. Fišerové za věcné informace a zapůjčení knihy, která se stala jedním ze základních zdrojů tvorby mé práce.

Abstrakt

Práce mapuje českou výtvarnou a dokumentační fotografii přímo související s land artovou aktivitou, akcemi a inscenací v krajině. Přesahuje také od fotografie k samotnému uměleckému prožitku přírody.

Klíčová slova: fotografie, krajina, příroda, land art, zemní umění, akční umění, inscenace

Abstract

This thesis is focused on Czech artistic and documentary photography directly related to the land art activity, artistic actions in nature and staging the landscape. Another subject beside the photography is the artistic experience of nature as such.

Keywords: photography, landscape, nature, land art, earth art, action art, staging

„Bezprostřední smyslová skutečnost se vším svým člověka přesahujícím tajemstvím zůstává jediným stabilním měřítkem našeho prožívání světa, který je dnes zaplavován počítačově generovanými fantazijními obrazy a inženýrským štěstím. Jen ve vědomém kontaktu s dotýkanou půdou a oblohou se můžeme naučit, jak se orientovat a řídit náš pohyb ve více dimenzích, které si na nás dnes činí nárok.“

David Abram

Obsah

12	Úvod
14	Historický exkurz
15	Land art
19	Akční umění
20	Body art
24	Fotografie jako záznam akce
26	Efemérní intervence
29	Esence prožitku těla v krajině
37	Fotografická inscenace v krajině
37	Fotografičtí land artisté
47	Alternativní zachycení místa
54	Závěr
57	Seznam použitých zdrojů
57	Bibliografie
58	Elektronické a ostatní zdroje
59	Seznam autorů



ANDY GOLDSWORTHY, Krápníky zrekonstruované okolo stromu (1995)

Úvod

Tato práce si klade za úkol popsat alternativní krajinnou fotografii na českém území. Tímto slovním spojením jsou myšlena výtvarná díla, která jsou silně provázána s prožitkem v krajině a zároveň z nich vzniká trvalý umělecký artefakt v podobě fotografie. Veškerou popisovanou tvorbu lze zařadit pod umělecké disciplíny na pomezí několika směrů – land artu, akčního umění souvisejícího s tělesným nebo vnitřním prožitkem v přírodě a také různých dalších inscenací a instalací v krajině. Specifikem mé práce je její přesah od média fotografie ke komplexnímu vnímání krajiny člověkem prostřednictvím výtvarných děl těchto směrů a také odklon pouze od čistě fotografických autorů k univerzálním umělcům působícím v přírodě.

Zaměřuji se na českou tvorbu, v kontextu a historickém exkurzu jsou zmíněna i celosvětová díla. Časový úsek není přesně vymezen, ale vyplývá z počátků krajinného umění ve světě i u nás. Práce neobsahuje absolutní výčet všech autorů, kteří by s danou problematikou mohli nějak souviset – popisování jsou výhradně ti umělci, kteří byli pro vývoj tématu zásadní, a také ti esteticky nejzajímavější. Hlavním společným jmenovatelem všech děl v této práci je jejich výstup ve formě fotografie, ať už jen sekundárně jako dokumentace, a nebo primárně jako záměrné fotografické dílo.

Text je rozdělen do tří hlavních kapitol. Historický exkurz stručně uvádí vývoj v umění, které postupně docházelo k práci s krajinou. V další kapitole jsou rozebíraná taková díla v krajině, u nichž fotografie sloužila jako čistě dokumentační médium. Poslední kapitola mapuje ryze fotografické inscenace v krajině a nahlíží do budoucího vývoje alternativní krajinné fotografie. Na konci každé kapitoly je umístěna související obrazová příloha.



ROBERT SMITHSON, Spirálové molo, 1970

Historický exkurz

Jakékoliv téma zabývající se krajinou musí nutně vycházet ze samotné tradice jejího zobrazování v kontextu historie umění. V minulosti se vztah člověka a přírody formoval do různých podob, od adorace přírody, úctě a přizpůsobování se jejím zákonům skrze uvědomění si vzájemné závislosti a potřeby rovnováhy, až po pocit nadřazenosti člověka a jeho necitlivé zásahy do ní. Až do rané avantgardy na začátku 20. století, kdy je zřejmá tendence odklonu od přírody a imitativní funkce umění, představuje dominantní problém dějin umění právě vztah k přírodě ve smyslu její reflexe a napodobování. Prvními novodobými umělci¹, kteří se přemístili se svou tvorbou do plenéru, byli představitelé anglické krajinomalby a Barbizonské školy² v první polovině 19. století. Na ně navázali impresionisté, kteří místo popisného způsobu zachycení krajiny zobrazovali její prchavou a měnící se atmosféru.

Nejdůležitějším zlomem podstatným pro tuto práci je však počátek 70. let 20. století, kdy se ve Spojených státech amerických začínají prosazovat dva nové umělecké směry, a to *pop art* a *minimalismus*, které jdou navzájem dvěma odlišnými cestami. A právě minimalismus se později opět rozdělil na dva směry, kterými jsou *konceptuální umění* a *zemní umění* (*krajinné umění*, *land art*, *earth*

¹ Při extrémním zacházení do historického vývoje je ovšem patrné spojení přírody s uměním už v prehistorickém období vývoje lidstva, což vyplývá z tehdejšího mnohem užšího propojení s přírodou. Megalitické skulptury tak mohou být považovány za extrémně rané umělecké projevy člověka, které téměř trvale přeměnily krajinu a tudíž nesou prvky zemního umění.

² Skupina francouzských malířů, kteří se usadili v okolí vesnice Barbizon poblíž Fontainebleau, kde hledali inspiraci pro svou krajinomalbu přímo v přírodě.

art³, earthworks), a to je podstatný směr, kterým se zásadně mění přístup umění k přírodě – od napodobování přírody přechází k tvorbě přírodou, přímému dialogu s ní.⁴

Land art

***„Mnoho umělců se snaží znovu porozumět elementárnímu jazyku přírody, řeči země, vody, vzduchu, ohně, kterou byl člověk oslovován od počátku své existence. Tato prapůvodní řeč, jíž lidé – jestliže chtěli přežít – museli porozumět dříve, než se naučili sami mezi sebou domluvit, tato téměř zapomenutá nejstarší forma komunikace je dnes postupně znovuobjevována těmi autory, kteří se snaží pracovat v souladu s přírodou, jejichž intervence do krajiny se omezují pouze na zvýznamnění nebo interpretaci určitých přírodních fenoménů.“*⁶**

Land art se nese v duchu reflexe krajiny jako všeobecného prostoru pro existenci lidského bytí a uvědomění si potřeby ekologického počínání v souvislosti s devastací původní krajiny civilizací.⁷ Přes svou pýchu a nadřazenost je člověk stále součástí přírody, ať už se z ní snaží sebevíce vymanit. Spojení s ní je pro něj esenciální – dýchá vzduch, jí její plody a pohybuje se po zemi. Především po prohloubení tohoto vědomí se krajina stala důležitým prvkem v tvorbě mnoha autorů. Právě vznik land artu podnítil mnohé mini-

³ Termín *Earth art* označuje díla, která vznikala především v USA a pracovala se samotnou zemínou a jejím přenosem.

⁴ ČARNÁ, Daniela. *Z mesta von - Umenie v prírode*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2007. 143 s.

⁶ Šmejkal, F.: Návraty k přírodě. In: *Výtvarná kultura* č. 3/1990, str. 20.

⁷ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 15

malistické sochaře z USA k opuštění studených prostor galerií a postupnému přechodu na tvorbu v krajině. Je spojen s novým stylem přemýšlení o umění, který rezignoval na vytváření tradičních děl do uzavřených výstavních prostor a soustředil se na užití nových možností uměleckého vyjádření – kompletní přenos tvorby do krajiny, kde umělci zanechávají stopu své přítomnosti prostřednictvím uměleckého díla. Práce s půdou, její vyjímání a transpozice, různé aktivity v krajině, reflexe jejích procesů a fenoménů, využití přírodních, ale i umělých materiálů, prožívání prchavých okamžiků moderních rituálů – to vše jsou formy práce v rámci zemního umění.⁸ Vzniknuvší díla nejsou plátnem obrazu, které se pokryje malbou a pověsí na zeď - místo štětců a plechovek barvy pracují land artisté se zemí samotnou. „**Země není jen místem pro dílo, ale je jeho součástí.**“⁹

Do širšího povědomí vstoupil land art po uskutečnění výstavy *Earth Works*¹⁰ roku 1968 v Dwan Gallery v New Yorku a jejím následným zopakováním v Ithace¹¹. Tam také získala výstava složená především z fotografických dokumentů silný ohlas. Organizátorem výstavy *Earth Works* byl Robert Smithson, který také směr pojmenoval jako land art¹².

Američtí umělci však neopouštěli jen své ateliéry a galerie, jak bylo naznačeno výše, ale také kompletní prostředí velkoměsta.

⁸ ČARNÁ, Daniela. *Z mesta von - Umenie v prírode*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2007. 143 s., str. 2

⁹ Walter De Maria (volný překlad), LAILACH, Michael. *Land Art*. Hong Kong : Taschen, 2007. 94 s.

¹⁰ Z tohoto názvu výstavy později také vyplynulo české označení směru zemní umění nebo krajinné umění, i když v současnosti nejvíce zažitý pojem je stejně z angličtiny přejatý název land art

¹¹ V Ithace se výstava jmenovala *Earth Art* a kurátorem byl Willoughby Sharp. Vystavující umělci byli Walter De Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, a Gunther Uecker. (dostupné z http://en.wikipedia.org/wiki/Land_art#cite_note-0)

¹² jméno je odvozeno od názvu sci-fi novely Briana W. Aldisse, ve které se každý kousek země stává vzácnou komoditou (Kastner, J. - Wallis, B. (ed.): *Land and Environmental Art*. Phaidon, Londýn 1998, str. 23)

Prchali do vzdálených a těžce dostupných, opuštěných oblastí – do pouští a zdevastovaných krajín, kde realizovali své náročné projekty.

Jedním z prvních takových průkopníků byl **Michael Heizer**, jež své myšlenky realizoval kolosálními zásahy do terénu pomocí těžké techniky. Jeřáby a buldozery přemístily tisíce tun zeminy Nevadské pouště, aby daly vzniknout *Dvojitému negativu (Double Negative, 1969-1970)*. „**Chtěl jsem tvořit bez hmoty a objemů**“, pronesl Heizer.¹³

S odlišným přístupem vstupuje do zdevastované krajiny s touhou revitalizovat ji **Robert Smithson**. Pro svá díla hledal pomocí prostředků přírodních věd nejvhodnější místo se správným géniem loci, právě spojení teoretických a uměleckých názorů autora je pro jeho díla typické. Vzniklo tak mimo jiné i jedno z nejslavnějších a nejvrcholnějších děl v dějinách land artu – monumentální 450 metrů dlouhé *Spirálové molo (Spiral Jetty, 1970)*, které demonstruje postupné vytrácení veškeré energie.

S dvojicí rovnoběžných přímých linií v Nevadě (1968) pracoval **Walter de Maria**. Jeho vrcholné dílo je *Bleskové pole (The Lightning Field, 1977)* – 400 ocelových tyčí, které zachytávaly blesky v Novém Mexiku.

Robert Morris zase budoval kruhový hliněný val *Observatoře (Observatory, 1971)*.

Na rozdíl od monumentálnosti amerických land artových děl, tvořených masivními změnami zemské struktury, je v evropském kontextu patrný méně pompézní přístup. Je to dáno celkovým charakterem krajiny, která je skromnější, má celkově menší měřítko a proměnlivé klima. Evropští land artisté ovšem překračují geografic-

¹³ ČARNÁ, Daniela. *Z mesta von - Umenie v prírode*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2007. 143 s., str. 4

ké hranice a tvoří po celém světě, což dává jejich dílům nadnárodní význam.

Na britskou tradici chůze a putování navazuje tvorba zemního umělce **Richarda Longa**, který se zaměřuje především na rituální činnosti. Z nasbíraných přírodních materiálů vytváří pásy a kruhy a nebo opakuje chůzi po určité trase, dokud v krajině nevyšlape zřetelnou linii.¹⁴ Záznam takových putování poté prezentuje v galeriích pomocí černobílé fotografie, nebo jen prostou mapou a textem.

Dvojice výtvarníků původem z Evropy, ovšem tvořících po celém světě, je **Christo** a **Jeanne-Claude**. Realizují v přírodě efektní instalace, jejich specifickým materiálem jsou plachty, fólie a textilní opony často obřím rozměrů. V Austrálii zabalili do tkaniny 2,4 kilometru dlouhé pobřeží (*Wrapped Coast, 1968-1969*), v Coloradu zase překlenuli celé údolí gigantickým „závěsem“ (*Valley Curtain, 1970-1972*) a na Floridě plátnem zarámovali ostrůvky (*Surrounded Islands, 1980-1983*). Mimo vlastní vizuální intervenci do krajiny také autoři pozorovali změny svých děl pod tíhou živlů – deště, mrazu, sněhu, slunce.

Intimní přístup ke krajině uplatňuje ve svém díle land artista **Andy Goldsworthy**¹⁵. Vytváří křehké efemérní struktury výhradně pomocí přírodních materiálů, přitom respektuje jejich místní a atmosférická specifika. Bez použití jakýchkoliv cizích prvků konstruuje nové útvary, které však svou podstatnou neodporují přírodnímu řádu. Používá kameny, hlínu, dřevo, přírodní barviva, led, sníh, využívá pohybu řek a přílivů – vše spojuje v klidné meditativní celky jeho efektně vypadajících objektů. Jen špičkami se navzájem dotýkající

¹⁴ ZHOŘ, Igor ; HORÁČEK, Radek; HAVLÍK, Vladimír . *Akční tvorba*. Olomouc : Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991. 83 s., str. 17

¹⁵ Goldsworthy je pravděpodobně jediný zemní umělec, který se land artem živí a dokonce tvoří na objednávku.

navršená kamenná *skulptura Balancujících skal (Balancing Rocks, 1978)* působí až éterickým a nadpozemským dojmem, kameny jako-by až samovolně levitovaly ve vzduchu. Naproti tomu *Sněhová koule ve stromech (Snowball in Trees, 1980)* se jen mírně odchyľuje od zažitého obrazu zimní krajiny. Goldsworthy se odlišuje od mnoha zemních umělců, kteří používají fotografii jen jako dokumentaci svých děl – pomocí barvy a světla ji totiž používá jako médium pro jejich druhotné zvytvárnění.¹⁶

Zemní umění v českém prostředí se liší jak od americké, tak od evropské koncepce – land art je chápán jako součást českého akčního umění. Tyto přírodní akce mají povětšinou rituální a intimnější charakter, což je dáno tím, že pro technicky náročné projekty po vzoru amerických land artistů jsme neměli a nemáme objektivní podmínky, vyplývající ať už z povahy a rozměrů naší krajiny či z kulturních a politických důvodů.

Akční umění

Ve světovém umění jsou jednotlivé formy akčního umění od sebe oddělovány a zpracovávány jednotlivě dle vlastního vývoje a vážou se ke specifické skupině umělců, takže směry jako happening, performance, body art a také land art jsou chápány jako samostatné umělecké disciplíny. Není tomu tak však v rámci českého umění, kde se pro všechny tyto formy ustálil souhrnný pojem *akční umění* nebo *umění akce*. Čeští autoři zemního umění vzájemně

¹⁶ ČARNÁ, Daniela. *Z mesta von - Umenie v prírode*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2007. 143 s., str. 7

prolínají více směrů akčního umění dohromady a nelze je specifikovat do jednotlivých okruhů, každý se zabýval více odvětvími zároveň.¹⁷ Často také spojují land art s body artem a tvoří na základě vztahů člověka a přírody.

Body art

„Sám život je podmíněn existencí těla a bytí v něm. Člověk je vždy přítomný ve světě skrze svou tělesnost, z níž, pokud chce žít, není úniku... Tělo je naším nástrojem, místem našeho bytí, předmětem nebo překážkou našeho konání“¹⁸

V souvislosti se zemním a akčním umění je také nutné zmínit další umělecký směr, který s nimi bývá často blízce provázán. Tím je *body art*.¹⁹ Ve druhé polovině 60. let 20. století se tělo transformovalo na základní vyjadřovací prvek mnoha umělců, především pak na západním pobřeží Spojených států. Body art znovu objevuje tělo jako základní prvek existence. Pracuje s možnostmi i omezeními lidského těla, s vnitřním intimním prožitkem rituálů, které jsou důležitější především pro sebeuvědomění a vnitřní meditaci autora než pro pozdější prezentace. Dává nové významy základním prvkům lidských situací a využívá každodenní rutinní rituály a také náhodu. K vytvoření jakéhokoliv díla je samozřejmě potřeba aktivní přítomnosti člověka a tak by v extrémním případě chápání body artu mohly být za tělové umění prohlášeny všechny umělecké artefakty.

¹⁷ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 59-60

¹⁸ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 99

¹⁹ Tento termín poprvé zavedl v roce 1970 kritik Willoughby Sharp.

Je proto nutné pečlivě rozlišovat, kdy je práce s lidským tělem a autorův prožitek nejvýraznějším prvkem akce a kdy je umělcova tělesnost pouze přítomna ve své neoddělitelnosti od veškerého lidského konání.²⁰

V kontextu s land artem je tělo častým objektem a prostředkem tvorby mnoha zahraničních i českých autorů. Lze zmínit např. Dennise Oppenheima nebo chodce Richarda Longa, u nás pak Jana Mlčocha a Petra Štemberu. Taktéž Milan Kozelka v jeho *Zápasu s tekoucí vodou (1980)* spadá svým vypětím fyzických sil a zkoumáním lidského postavení v přírodě jak do land artu, tak do body artu.

S body artem se také v 70. letech začal uplatňovat pojem *performance*. Navazuje na termín *happening*, který se používal v 60. letech pro označování akcí předváděných před zraky diváků nebo jejich zapojování do akce. Performance ovšem znovu odděluje tyto diváky od samotných aktérů a má celou řadu významů. Umělecká díla tohoto směru velmi často oscilují na hraně mezi body artem a land artem a tělo v kontextu krajiny je častým námětem.

„Začal mě zajímat pocit fyzického obepínání země, aktivování povrchu tím, že po něm jdu. Porovnáte-li plastiku, objekt na podstavci, s desetiminutovou chůzí venku, která je přitom vaším cílem, shledáte neuvěřitelný rozdíl ve stupni fyzického a smyslového pohroužení.“²¹

²⁰ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 101

²¹ Denis Oppenheim, (ZHOŘ, Igor ; HORÁČEK, Radek; HAVLÍK, Vladimír . *Akční tvorba*. Olomouc : Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991. 83 s., str. 82)



CHRISTO – JEANNE-CLAUDE, (Valley Curtain, 1970-1972)



MICHAEL HEIZER, Double Negativ (1969-1970)



WALTER DE MARIA, The Lightning Field (1977)



HUGO DEMARTINI, Akce v krajině (1968)

Fotografie jako záznam akce

„Fotografie se stala způsobem, jakým se vyjadřují o svých skulpturách.“²²

Land artové (a samozřejmě všechny jiné akce) jsou svébytným uměním, obohacující strukturu přírody zásahy zvenčí. Podstata takového počínání se ovšem nedá vystavit v galerii, prožitek krajiny nelze nijak dále interpretovat a předat divákům akce nezúčastněných. Záznam takovýchto konání není jejich primární formou, „malování“ land artového obrazu krajiny nemá vyústit ve fyzicky uchopitelný „zarámovaný obraz“. Přesto potřeba sdělit publiku existenci a podobu díla přetrvává a záznamy zemního umění vznikají pomocí objektivů videokamer a fotoaparátů. A právě fotografie se řadí mezi nejčastěji používané formy záznamu akcí nejen v krajině. Je ale nutné mít na paměti, že značná část prožitku krajiny je interpretována myslí člověka skrze pět základních smyslů, a tak fotografie zachycuje pouze část akce (zrak je ovšem dominantním smyslem). Dalším úskalím při použití fotografie jako záznamu je její smršťování času do úzkého výřezu jeho kontinuity, jež bývá pro akci mnohdy zásadní. I přes její nedostatky je ale fotografie stále nejpřínosnějším zdrojem při zkoumání akční tvorby a médiem, které navrátilo land artu zpět do galerií, i když jejich plný prožitek zprostředkovat nemůže. Je také jediným médiem, které funguje na trhu s uměním.²³

²² Andy Goldsworthy (volný překlad), LAILACH, Michael. *Land Art*. Hong Kong : Taschen, 2007. 94 s.

²³ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 21

Fotografie a akční umění k sobě neodlučitelně patří již od jeho počátku v Čechách. Efemérnost akcí a performancí zachycovali přátelé aktérů a amatérští fotografové. Zpočátku v 50. a 60. letech bylo médium fotografie vytvářející z akcí hmatatelná díla odmítáno, protože popíralo základní myšlenku akčního umění – prožitek a důležitost momentu a místa (přesto ovšem dokumentační snímky vznikaly). S nástupem 70. let a utužením totalitního režimu a tudíž znemožněním vykonávat akce na veřejnosti se však fotografické záznamy dostaly do popředí a samotní umělci je již chápali jako způsob prezentace a archivace. Často byl při akci dokonce přítomen pouze performer a fotograf, vše se stalo komornějším. Začínala se také objevovat díla, u kterých se dokonce začala role fotografie stávat jejich nedílnou částí. Od 80. let už se odmítání důležitosti fotografie zcela vytrácí a fotografie je pevnou součástí díla.²⁴

Při použití fotografie jako dokumentačního média ovšem vystává otázka autorství. Často je totiž umělec, který je iniciátorem akce, sám její součástí (a to především v akcích soustředících se na dočasné prožití vjemu místa a krajiny – viz kapitola *Esence prožitku těla v krajině*, str. 29) nebo je zaneprázdněn vytvářením svého díla. Dokumentační fotografování v tomto případě provádí tedy někdo jiný a fotografie se tak stává jednak svébytným dílem tohoto dokumentátora, ale také zprostředkovatelem obsahujícím a zobrazujícím další umělecké dílo – a to právě dokumentovaný land art. Samotný dokumentátor stojí převážně v pozadí, jeho jméno často ani není uváděno a fotografie je automaticky signována dle atributů díla (včetně autorství...) na ni zobrazeného. Mnohdy také nelze určit, zda snímku předcházela akce tvoření díla, anebo celý koncept vznikl pouze pro výsledný vizuální obraz.

²⁴ OBERMAJEROVÁ, Monika. *Performance a fotografie se zaměřením na současné české autory*. Opava, 2010. 94 s. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě.

Efemérní intervence

Tato část se zabývá klasickým modelem zemního umění, a to přetvářením a doplňováním krajiny, interakcí díla člověka s přírodou. Všechny tyto přístupy jsou do jisté míry pomíjivé a dědí vlastnosti měnící se přírody.

Jedním z prvních průkopníků českého umění s prvky land artu byl Hugo Demartini, který byl především nekonstruktivistickým sochařem. Jeho realizace s názvy *Akce v krajině (1968)* a *Demonstrace v prostoru (1968-1969)* jej však jasně svou podstatou krátkodobě přenesly z ateliéru ven k propojení s krajinou. Na počátku 70. let jako první na našem území využívá interakci uměleckých objektů s přírodou a pokládá chromované koule do rozmoklé půdy a trávy. Pokorné zrcadlení původní okolní přírody na chromovaném povrchu posouvá prosté koule do roviny komunikujících zástupců „nové přírody“ vytvořené člověkem.

Jan Steklík začal v tvořit v krajině už na konci 60. let. Sem se řadí například díla *Barevné plochy v lese*, kde byly o stromy opřeny barevné obdélníky, a *Převázané kameny* nebo *Hořící čára v krajině*, u nichž jejich podobu prozrazuje jejich název. Na barevném kontrastu byly založeny jeho soubory *Smutek bílého sněhu (1969)* a *Bílý kruh v trávě (1970)*. V posledním jmenovaném namaloval bílou barvou na trávu kruh a zdůraznil tím protiklad umělého a přírodního.

Mnohostranná umělkyně Zorka Ságlová zabloudila do land artových realizací v několika svých akcích. V *Házení míčů do průhonickeho rybníka Bořín (1969)*, její první akci vůbec, se opravdu házely míče do rybníka, jak již název napovídá. Autorka sama k akci řekla:

"V dubnu po roztání ledu jsme hodili do rybníka 37 míčů tří barev (modrá, zelená, oranžová), vznikla plovoucí plastika unášená větrem a vlnami. Nechali jsme ji na hladině."²⁶ Akci vykonala skupina přátel, ve které byli i členové undergroundové kapely *Plastic People of the Universe*. Pocta Gustavu Obermanovi (1970) byla původně čistě land artová akce, která měla konfrontovat stopy ohně se sněhem. Později se ovšem v souvislosti se zapálením ohňů objevilo několik dalších skutečností, které ji přiřadili další významy. Místo konání totiž za sebou mělo historii dávných pohanských ohňových rituálů, navíc na něj chodil místní švec Oberman, který zde plival oheň. Na jeho počest tedy vzplálo jednadvacet ohňů, které v účastnících akce zanechaly velmi silný zážitek. Několik významových a symbolických rovin se promítá také v *Kladení plín u Sudoměře* (1970), při kterém bylo rozloženo asi 700 čtverců bílé tkaniny na louce, kde se odehrála slavná husitská bitva. Vizuální proměna krajiny, vztah k husitům, pocta ručnímu praní plen a další významy – to vše bylo obsaženo ve výsledku akce.

Jiří Valoch se zabývá konceptuální, vizuální a fotografickou poezií. Se svými přáteli z klubu *Mladí přátelé výtvarného umění* se vydával do přírody, kde umísťovali pomíjivé umělé prvky. Akce se jmenovala *12 bílých tyčí a 10 bílých čtverců* (1970) a její náplní bylo umístit tyto geometrické útvary na různá místa v krajině. Výsledkem bylo dočasné ozvláštnění okolí a také jiný zážitek z míst, které autoři dobře znali již předtím. Další akcí, kterou skupina realizovala, bylo *Vymezení lesa* (1970)²⁷, ve které byl les ohraničen a vymezen dlouhým bílým pásem. Další akce Valoch uskutečnil se skupinou *Group*

²⁶ Dostupné z <http://artlist.cz/?id=501>

²⁷ Akce na podobném principu uskutečnili v témže roce nezávisle na sobě tři autoři – Petr Štembera, Jiří Valoch a Jan Steklík (MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 157)

m., jako například *Snow Day (1971)*, v jejíž rámci se uskutečnili textové zásahy do krajiny (*land poems*), různé další stopy a tělové akce. Jiří Valoch byl dominantní osobou obou skupin, z čehož vyplývá konceptuální charakter všech realizací.

Kameny okouzly **Ladislava Nováka** natolik, že jim věnoval celou svou land artovou tvorbu. V *Čarování (1972)* obtahoval bílou latexovou barvou pukliny v mohutných kamenech a vtisknul jim tak podobu dávných magických znamení dávných kultur. Na plochy třech velkých balvanů kladl menší kameny, které snesl z okolních luk nebo vyjmul z rybníka, v akci *Kladení kamenů (1977)*.

Náhodný nález nikam nesměřující šipky na poli inspiroval **Josefa Hampla** k vytvoření rozsáhlého cyklu *Šipka (1976)*. Spolu se svou manželkou, která vše fotograficky dokumentovala, realizovali deset projektů, ve kterých umísťovali do různého prostředí šipku ušitou z organtýnu²⁸ o rozměrech 50 m × 1 m. Vytvářeli tak prostorové plastiky, které díky průhlednosti a vzdušnosti organtýnu dokázaly chvilkově proměnit prostředí a dosáhnout jemných světelných efektů.

V řadě z obrovského množství akcí mnohostranného akčního umělce, performerera a konceptualisty **Vladimíra Havlíka** hraje prvek krajiny důležitou roli. Pracuje s přírodou jako z prostředím svých akcí, využívá ji v různých instalacích a často s ní interaguje a poznává ji. Z opravdu mnoha jeho land artových děl zmíním alespoň pár. V zimě fotografiemi zaznamenával akci *Čtverec – kámen, voda, mráz, led (1981-1982)*, jež dočasně narušila řeku čtvercem vyskládaným z kamení. Takto vymezený kus řeky Havlík chodil opakovaně pozorovat a vnímal tak všechny fáze, kterými v zimě voda prochází. Voda se také v jeho malé přehradě zpomalila a tím zasáhl do přírodního

²⁸ řídká tkanina plátňové vazby

dění. Konfrontace krajiny s lidskou zástavbou je tématem dvou akcí – *Pokusná květina (1981)* a *Záměna (1981)*. V obou přenesl autor výřez reálné živé přírody do prostoru města. V prvním případě se jednalo o květinu zasazenou místo jedné kostky do dlažby chodníku, v druhém pak o vzájemné prohození původního prostředí tří čtverců vyřezaných z různých materiálů. Koberec se tak dostal na místo chodníkové dlaždice, dlaždice na trávník a trávník zpět na místo koberce. Původní záměr byl každý den čtverce měnit, ten ovšem zmařila policie, která obvinila Havlíka z krádeže kostky. *Březový háj (1992)*, jeden z novějších land artů, spočíval ve vytvoření několika geometrických sestav z bíle oděných postav v březovém háji a tím dočasnému zharmonizování dvou zdrojů bílé barvy.

Esence prožitku těla v krajině

„Žádné umělecké dílo nemůže reprezentovat zkušenost z chůze.“²⁹

Přes všechnu moderní technologii je lidské tělo nedokonalějším dílem přírody, jeho existence v krajině je pradávna. Z toho plyne potřeba kontemplance a vyrovnání se s ní v nitru každého z nás. Nejčastější prostředek interakce člověka s přírodou je putování krajinou. ***„Chůze se svými motorickými charakteristikami je nejelementárnější tělovou aktivitou, která je v přírodním prostředí možná - může být organizována "odněkud někam" a toto vymezení můžeme chápat jako prostorovou skulpturu sui generis. Bloudění přináší další významy, především aspekt nezáměrnosti,***

²⁹ Hamish Fulton (volný překlad), LAILACH, Michael. *Land Art*. Hong Kong : Taschen, 2007. 94 s.

neintenčností, ale také kvalitu existenciálního ohrožení aktéra, rozumí se osamoceného³⁰. Chodec je ovlivňován geografickým tvarem okolní krajiny a atmosférickými změnami – deštěm, větrem, sluncem. Současně však chodec svou aktivitou krajinu v průběhu chůze dočasně přeměňuje a zanechává na zemském povrchu svou stopu, kterou příroda po nějakém čase opět pohltí. Při pohybu krajinou se člověk může buď jen tak potulovat a bloudit a nebo jít za konkrétním cílem své cesty. Právě bloudění a putování krajinou se zrcadlí v tvorbě několika českých autorů.

Následující text popisuje akce, ve kterých umělec niterně komunikuje s přírodou prostřednictvím svého těla a kontempluje nad prastarou mocí krajiny. Podkapitola také postihuje estetické umístění těla jako neživého objektu do krajiny se záměrem vytvoření nových struktur.

Miloš Šejn ve svém raném projevu od poloviny 60. let uskutečnil řadu procházek. Tyto procházky však nebyly jen prosté výlety do přírody – šlo o intimní činnost pozorování zázraků přírody a porozumění jejím tajemstvím. Své putování zaznamenával fotoaparátem, který s sebou nosil a vznikla tak i část souboru *Bloudění (1967-1974)*. Ten obsahuje fotografie výřezů krajiny a míst, kterými putoval a odráží památku dávného momentu prožitého autorem na daném místě. I v pozdější tvorbě Miloše Šejna vznikají další díla s odkazem na tělo v krajině. V *Bdělém snění* například splýval s krajinou zapadanou listím a touto tělesnou pozicí navozoval analogicky vnitřní stavy sjednocení se s přírodou. Pro Šejna je typická pečlivá dokumentace všech jeho aktivit, jak fotografická, tak i textová. Od 80. let pak již přírodní situace jen nedokumentuje, ale zobrazuje je výtvarně

³⁰ Úryvek z textu Jiřího Valocha: Land art a konceptuální umění, Krajina v současném umění, katalog byl vydán k 1. výstavě Sorosova centra současného umění – Praha, 1993

pomocí malby, kresby, frotáže a dalších technik. „**Šejnovi jde vlastně pouze o jedno – o intenzivní vztah člověka k přírodě, o reflexi jejích zázraků.**“³¹

Putování bylo součástí jen několika akcí umělce Petra Štembery, například když přemístil dva kameny ze Suchdola u Prahy do Dejvic v akci *Nesení kamene* (1971). Další jeho akce svázány s prožitím přírody byly *Štěpování* (1975), *Spaní na stromě* (1975) a *Obydlí – díra* (1976). Při *Štěpování*, jedné z nejextrémnějších akcí vůbec, měl autor za cíl absolutní splynutí s přírodou, čehož chtěl docílit naroubováním větvičky stromu do své paže. S větvíčkou zavedenou do své žíly setrval celé odpoledne, až dostal otravu krve. To byl náznak, že návrat člověka k přírodě je v těchto intencích nemožný.³² Ve *Spaní na stromě* strávil umělec jednu noc v koruně stromu. Předchozí tři noci probděl a tak prožil extrémní fyzický stav v přírodě. Performance *Obydlí – díra* (1976) se podobá svou ideou Havlíkovu Pokusu o spánek (viz. níže). Štembera si vlastníma rukama si vyhloubil doupě v kořenech stromu a přespal v něm.

Minoritní roli hrála chůze také u dalšího autora, který v krajině svůj počín sám dokumentoval fotoaparátem. Byl to Jan Mlčoch, který uskutečnil *Výstup na horu Kotel* (1974). Při akci bylo velmi nepříznivé počasí, a tak se k finálnímu výsledku umělce přidal další faktor – počasí.

Jiří Valoch vytvořil ve třech sériích po třech fotografiích souboru *Haiku I., II., III.* (1974) stvořil strukturu zenové básnické formy zvané haiku jako reflexi své celodenní poutě.

Poutníkem kráčejičím *Cestou Karla Hynka Máchy* (1976-1977) byl Jaroslav Anděl, který šel přesně podle záznamů Máchy z Prahy na Bezděz a do Krkonoš. Cestou vznikaly snímky nesoucí známky

³¹ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 78

³² MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 84

autorova fotografického konceptualismu – typickým pro Anděla. Několikadenní chůzí poukázal na samozřejmost poutnictví jako součásti běžného života našich předků a také na Máchův romantický odkaz. Fotografování u akce bylo minoritní záležitostí, hlavní byla její samotná realizace.

V již předchozí kapitole zmíněný Vladimír Havlík touží po harmonii a splynutí s přírodou a pokouší se o to ve své akci *Pokus o spánek* (1982), kde si z vyřezaného kusu země s trávou vytváří jakousi organickou peřinu. Vše je dokumentováno fotografem a doplněno básní:

Jakoby pohřbený, jakoby mrtvý

Přikrytý loukou...

Tíha hlíny a tíha vědomí. Vůně trávy

Zdálo by se: nejpřirozenější způsob spánku

Přesto – neusnul jsem

Podobný princip také uplatňuje další Havlíkova akce *Otisk v dešti* (1982) – autor si před počátkem letního deště lehl na chodník a setrval tak po celou dobu trvání deště. Pocity tepla kamenné dlažby a chladu kapek se v autorovi mísily a zanechaly v něm silný prožitek. Po akci zůstala na chodníku suchá silueta postavy, která ale vzápětí splynula s okolím. Archetyp stromu se objevuje v *Zahřívání stromu* (1980), kde se autor rozhodl podpořit jaro, které již mělo nastat, ale krajina byla stále zahalená sněhem. Vlastnoručně se pokusil zahřát jeden strom v parku. Strom je také ústředním prvkem *Svatby* (1982) – jednalo se o svatbu osamělého smrčku s mladou břízkou, ke které byly přizváni i hosté.

Na pomezí fotografické inscenace a body artové akce v krajině stojí s několika svými pracemi Karel Miler. Jeho práce zahrnující tělo jsou silně emotivní a poeticky založeny, zkoumá v nich sémantiku těla v kontextu s básněmi, zabývá se učením zenu.

„Miler je především básníkem těla, nevytváří riskantní situace, jeho akce dýchají vnitřní poetikou, někdy až filozofickou meditací.“³³ Výchozí předmět zkoumání Milerovi tvorby je filozofický problém gravitace, neviditelný základní bod našeho bytí, kterému podléhá vše na planetě. Autor se jí ve svých akcích snaží zviditelnit přesně v momentech, ve kterých začíná působit na jeho tělo. V *Identifikaci* (1973) je zachycen v okamžiku, kdy přepadává z několikametrové hromady do volného prostoru a gravitace začíná působit svou neúprosnou silou. Na výsledných fotografiích tohoto hraničního momentu působí jeho tělo skoro jako něco tajuplného a vzdáleně připomíná slavný *Skok do Prázdna* (1960) Yvese Kleina. Další akce, *Kolmice* (1973), staví tělo ve výskoku do kolmé polohy k příkrému svahu těsně předtím, než ztratí půdu pod nohama a zřítí se dolů. Obě akce staví fotografii do roviny součástí výsledného díla, jsou tedy na hranici k přechodu do další kapitoly.

³³ Srp, K.: České akční umění. In: Ateliér č. 6/1993, str.2



JAN MLČOCH, Výstup na horu Kotel (1974)



PETR ŠEMBERA, Spánek na stromě (1975) a Štěpování (1975)



ZORKA SÁGLOVÁ, Kladení plen u Sudoměře (1970)



MILOŠ ŠEJN, Bdělé snění (1971)



VLADIMÍR HAVLÍK, Pokusná květina (1981)



JAN POHRIBNÝ, Zářič pozitivních energií (1992)

Fotografická inscenace v krajině

Jak jsem již předdeslal v úvodu kapitoly Fotografie jako záznam akce, od 80. a 90. let vznikl v akčním umění i land artu nový trend – fotografie se stala pevnou součástí uměleckého artefaktu. Na jedné straně stojí jako komplement díla a tudíž povětšinou náleží do dokumentační roviny. Na druhé je vznik a koncepce díla podřízena výslednému fotografickému zpracování a tak je celý průběh tvorby ovlivněn potřebou vizuální krásy obrazu. Druhým případem se zabývá celá tato kapitola.

Fotografičtí land artisté

Níže zmínění umělci by se mohli označovat jako „fotografičtí land artisté“, neboť jejich díla jsou nejen land artem, ale také přetransformováním jejich osobních zážitků do obrazu skrze fotografii.

Podkapitolu otevírá autor **Ivan Kafka**. Nedá se u něj hovořit o inscenaci v krajině podřízené jen a pouze vizuálnímu výsledku – pro Kafku není fotodokumentace pouhým dokladem tvorby díla v krajině, ale druhou etapou jeho realizací a předkládá díky ní svá díla v přesně takové podobě, v jaké je zamýšlel. Umělcova land artová aktivita začala v době, když se jako meteorolog na vojně odebral do

přírody a pomocí pruhovaného meteorologického rukávu vytvářel dočasné zásahy do krajiny kolem. Pro celý cyklus je typická intimita, získávající svou univerzálnost právě díky fotografickým záznamům, jež nejen zprostředkovávají jeho myšlenku, ale také podtrhují estetickou kvalitu. Dalším Kafkovým dílem, které je výchozím milníkem řady jeho dalších land artových akcí, je sbírka *Pro soukromou potřebu* (1978). Autor shromažďoval různé materiály (vlasy, trávy, provázky, stébla apod.), které pak ukládal do malých plexisklových kostek, jež pak ještě různě skládal do jedné velké krychle. Kostky také umisťoval zpět do reálného prostředí, z něhož pocházel jejich obsah, a tím jim přisuzoval další významy – přes plexisklo už nikdy nemohli splynout s okolním prostředím. Celá idea je předchůdcem dalšího souboru vzniklého o rok později s názvem *Pro soukromou maxipotřebu* (1979). Přestože oba počiny nesou velmi podobný název, jejich myšlenka leží ve dvou navzájem opačných polohách. Zatímco v realizaci *Pro soukromou potřebu* postihuje Kafka moment vyjmutí konkrétního materiálu z jeho běžného prostředí a zkoumá jeho funkčnost v umělém světě člověka a poté i konfrontuje tyto materiály s původní realitou jejich navrácením na místo sběru, v novějším díle *Pro soukromou maxipotřebu* celý tento náročný proces smrkává do jediného momentu. Část prostoru (krajiny) je vyjmuta ze svého místa a vytyčena obrysy velké duralové krychle s délkou hrany 420 cm, kterou umělec umisťoval do krajiny a pak místo z různých stran a úhlů fotografoval. Výřez z reality setrvává v přirozeném prostoru, přesto z něj ale v jiné rovině vypadává a stává se součástí nového umělého řádu obsahu geometrického tělesa. Toto těleso se také současně stává částí reality, ve které je umístěno a představuje normálně neviditelné stavební kameny prostoru. Krajina a její specifické prvky (převážně stromy) se tak přenášejí do jiné významové roviny. Menší krychli (hrana 120 cm) Kafka použil v *Cyklu bez názvu* (1979-80). Stala se prvním dílem série, ve které autor kladl na různá místa

krychle vytvořené z přírodních materiálů, jako jsou sníh, led, sláma, kameny a listí. Materiál, ze kterého byly krychle stvořeny, vždy svými vlastnostmi modifikoval jejich formu a poukazoval na různá roční období. Tajemnost a záhadnost těchto instalací umocňuje jejich nepřirozené umístění – sněhová krychle umístěna do nezasněžené krajiny, krychle z větví v krajině bez stromů apod. Poslední díl Cyklu bez názvu bývá nazýván rezignace, protože Ivan Kafka po mnoha neúspěšných pokusech stvořit krychli z písku svou snahu vzdal a zbyla tak jen hromádka písku na zemi. Uvědomil si tak, že ne vždy se člověku podaří přetvoření krajiny k obrazu svému. Hromada z písku jej také inspirovala k další tvorbě, kde využívá právě její přítomnosti. Jedná se o *Sedm kamenných hromad pro Stein (1988)* nebo *Krásnou hromadu (1985)*, utvořenou z listí čtyř barev a ponechanou svému vlastnímu osudu (ostatně jako většina umělcových děl).³⁴ V mnoha Kafkových dílech je využit princip ideálního geometrického tvaru, ať už dříve zmíněné krychle a čtverce a nebo koule, jako v realizaci *Bílá koule na Bílé hoře (1984)*. Později to byl také jehlan například v díle *Skutečnost a sen (1990)*, kde se snoubila autorova hravost a humor s vážným poselstvím. Kamenný jehlan tvoří jakousi platformu pro pohled na vrchol hory v dálce za ním. Od počátku 80. let tvoří Kafka instalace v urbánním prostředí a interiérech, v nichž se objevují land artové prvky jeho předchozích realizací, ovšem posouvají se k jinému tématu.

Všestranný akční umělec **Miloš Šejn**, který byl také zmíněn v předchozí kapitole, se svými fotografickými tělními kontemplacemi taktéž vytváří obrazy na hranici dokumentace a inscenace – připomeňme jeho soubory konfrontující krajinu s jeho vlastním tělem: *Bloudění, Bdělé snění*. Oboje přesahují svou podstatou k tělovým

³⁴ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s., str. 70

projevům v krajině a jsou tudíž zmíněny a přiblíženy již výše v kapitole Esence prožitku těla v krajině (str. 29). Od 60. let fotografoval Šejn mnohé západy slunce z různých míst a za různých ročních období. Jedná se o díla *Dva pohledy na zapadající slunce* (1962) a *Západ Slunce při letním slunovratu* (1985). Fascinace vesmírnými tělesy, Sluncem a Měsícem, se také projevila v řadě fotografických záznamů *Sledování slunečního paprsku v průhledu mezi balvany* (1979-1984), *Zebín a Měsíc* (1982) a *Zebín a Slunce* (1983). Zájem o tato tělesa a jeho spojení s ohněm se zrcadlí v díle *Padající slunce* (1983), kde Šejn navázal na tradici svatojánských ohňů. Autor se postavil na vrchol kopce Zebín čelem k zapadajícímu slunci a zády k vycházejícímu měsíci a roztočil kolem sebe hořící pochodeň. Vše zaznamenal deset minut dlouhou expozicí, která na výsledné fotografii zachytila vibrující světelné kolo, siluetu autorova těla a také pohyb Večernice po obloze. Zážitek z daného okamžiku a místa však zachytit nedokázala... V mnohem intimnější formě je oheň zakomponován do jednoho z nejzajímavějších Šejnových počinů – *Vymezení prostoru ohněm* (1982). Autor se několik hodin s pochodní v ruce pohyboval v útrokách jeskyně Mažarná (Slovensko, Velká Fatra) a pravěkým způsobem si ji tak prohlédl. Hru světla na kamenných stěnách v prostoru a čase zaznamenalo třiceti dlouhými expozicemi několik fotoaparátů umístěných na různých místech jeskyně. Na cyklus navazuje další akce v jeskyni (Pekárna v Moravském krasu) *Planoucí znaky* (1986). Na sto fotografiích jsou zde zaznamenány znaky, které Šejn vytvářel pomocí světla z pochodně kolem svého těla. Kvalita vizuální stránky snímků je staví mimo pouhý záznam a povyšuje celé dílo na originální užití média fotografie. Právě v tom spočívá umělecká výjimečnost Šejnových děl.

Dalším fotografujícím výtvarníkem, jež byl okouzlen zemí, je Vladimír Merta. Jeho díla kladou důraz na časový průběh akce a výtvarnost výsledného záznamu. *Kresby Větrem* (1979) zobrazují

na fotografiích papír zavěšený mezi dvěma stromy a jeho následnou destrukci větrem, který do něj obtiskl svou podobu. V *Přerušném procesu* (1982) stvořil dřevěnou geometrickou instalaci, která byla vyplněna zeminou. Nezbytnou hříčkou, která byla přítomna ve všech jeho dílech, zde bylo vynechání výplně v jednom z pěti obdélníků tvořících konstrukci – umožnil tak průhled na záplavu zeminy okolo. Podobá se tak Kafkovi, který taktéž spoutával přírodní chaos do geometrických otěží.

Zorka Ságlová směřovala svou land artovou tvorbu také částečně za účelem vzniku estetických inscenací pro fotografie svého manžela Jana Ságla, který akce zaznamenával a také se na nich sám podílel. Jedná se o ohnivou *Poctu Gustavu Obermanovi*, pietní *Kladení plín u Sudoměře* a také *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*. Všechny již taktéž byly zmíněny v kapitole *Efemérní intervence* (str. 26), protože stojí na rozhraní a nelze přesně určit, jestli byly koncipovány za účelem fotografování a nebo naopak.

Zajímavou osobností působící mimo řadu dalších akčních a konceptuálních disciplín také v oblasti zemního umění a experimentů spojených se zákonitostmi světla je Dalibor Chatrný. V 70. letech se vydal do volné krajiny, aby zde realizoval své dlouhodobé zájmy ve zkoumání formování prostoru a vztahu umění k imanentním přírodním silám a krajině. Byly tak realizovány *Souvislosti protilehlých horizontů* (1973) – do svahu umístěná kruhová zrcadla odrážela opačný horizont a na konci dne se navíc magicky rozzářila a vytvořila tak anomálii západu slunce na východě. Autor také zkoušel další možnosti této instalace a pomocí vyzdviženého zrcadla izoloval fragment horizontu, který jako detail zemského prostoru levitoval ve vzduchu nad ním. Chatrný se v té době stal jedním z prvních, kdo spojil role performerů a fotografa do jedné osoby.

Jedním z nejznámějších a nejproduktivnějších současných českých autorů fotografických aranžmá v řádu land artu je

Jan Pohribný. Jeho tvorba diváka zavádí do magických tajů sil přírody interpretovaných ryze fantaskními světy vznikajících v autorově mysli, která je usměrňována a inspirována pocity z dávných kultovních rituálů v krajině. Svou tvorbu započal v 80. letech, kdy se značně odlišoval od všeobecného proudu černobílé fotografie sloužící především jako záznam – jako jeden z prvních začal vytvářet precizní barevné kompozice obrazu krajiny přímo podřízené čisté vizualitě výsledných fotografií. Jak říká sám autor: **...uvědomil jsem si, že vedle bezprostředního prožitku může být především fotografie završením celého tvůrčího procesu instalace či malby v prostoru...**³⁵ Právě proto je jedním z nejtypičtějších zástupců fotografické inscenace v krajině. Mezi první díla Jana Pohribného patří soubor *Pigmenty (1983-1985)*, ve kterém zkoumá vztah předmětů a prostoru ve formě stopy pohybu tvořeného světelnými paprsky a barvivem. V krajině tak vytváří barevné variace jednoduchých tvarů a výrazných barev, které se vymykají ze zažité scenérie přírody. Předmětná podoba objektů v určitém okamžiku vytrženého z kontinuity času je námětem souboru *Létavci (1985-1986)*, jež zobrazuje všelijaké předměty vyhozené volně do vzduchu jako umělé doplňky obrazu krajiny. Další ze souborů, *JanČin (1993-2000)*, konfrontuje v krajinných instalacích prostor a živly s křehkými objekty výtvarníka Jana Činčery. Nejrozsáhlejší práce nese název *Nová doba kamenná (1988-2006)*. Jedná se o extensivní cyklus fotografií a jedno z nejvrcholnějších autorových děl a vlastního vyjádření, za kterým stojí hluboké zkoumání přírody a kultovních míst prehistorické Evropy, na která promítá Pohribný své osobní vize a reflexe. Pomocí techniky luminografie³⁶ efektně poukazuje na kulturní rozměr krajiny – pokouší se o zachycení magičnosti či sakrálnosti místa spjatého

³⁵ Dostupné z <http://www.volny.cz/pohribny/maj.site/pagess/pigmenty.html>

³⁶ Kreslení zdrojem světla, které se zaznamená na výslednou fotografii, kde zanechá barevné trajektorie.

s megalitickými kulturami a aktualizuje zaniklé rituály.³⁷ Navrací se k dávným megalitickým strukturám a pomocí světla, obarvování a dalších zásahů je přetváří dle vlastních potřeb pro fotografické dílo, jež jim dává další významy, zviditelňuje energii proudící na takto člověkem zasažených lokalitách. Vytváří také nové symboly a „umělé světelné svatyně“ po vzoru pradávných předků člověka, kteří měli k přírodě blíže než má dnešní technická společnost. V cyklu *Andělé (1999–2007)* se Pohribný navrací k otázce lidského těla v krajině a esenci lidského bytí. Již zažitými postupy luminografie a multi-expozice konfrontuje tělo s přírodou a reflektuje autorovo znepokojení nad duchovní vyprázdněností současné západní civilizace a nad vytrácejícími se přirozenými vazbami člověka a krajiny. Nahé lidské postavy na fotografiích připomínají éterické bytosti snažící se naznačit tajemnou auru prastarých rituálů a posmrtného života.

Silný zájem Jana Pohribného o megalitické monolity vyústil v realizaci fotografické knihy *Magické kameny (2007)*, která se svou vizualitou dosti vymyká ostatní autorově tvorbě. Autor hledal a fotografoval po celé Evropě místa, kde se nacházejí dávné menhiry, dolmeny a další kamenné artefakty megalitické doby. Už je ale nevyužíval pro své vizuální představy a inscenaci, jen je fotografoval za přirozeného světla v jejich původní podobě.³⁸ Dává tak divákům příležitost se pozastavit a vnímat magickou sílu dávno zaniklých kultur. Sloužil také jako jakýsi dokumentarista dávno proběhlých prehistorických land artových akcí³⁹, jejichž výsledky s obrovským časovým odstupem fotografoval.

Podstatnou část volné tvorby a vnitřního zájmu fotografky Mileny Valuškové tvoří osamělé pietní kontemplace v krajině. Klid

³⁷ Dostupné z <http://artlist.cz/index.php?id=980>

³⁸ Vlček, J.: Inscenovaná krajina v současné fotografii, část druhá

³⁹ viz kapitola Historický exkurz, str. 9

a ticho emitující obrazy souboru *ZAHRADA – „Zarůstání“* (1999-2000) využívají princip multi-expozice černobílého fotografického filmu za účelem tvorby nových struktur v podzimní, odzeleněné a komorní krajině zahrady. Další kolekce fotografií, *Krajina nepoznaná* (1998 – 2000), stojí na podobném vizuálním principu jako předcházející cyklus. Kladením cizích objektů (listy papíru) do existující krajiny trav a polí tvoří zcela nové a nepoznané scénérie s elementem pomíjivosti času vyjádřeným jemným prcháním a mizením napůl exponovaných papírů. Redukovaná barevná škála odstínů šedé umocňuje meditativnost a smířenost s přírodou obou souborů.

Do pole zemního umění taktéž zavítal současný student Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně **Martin Tůma** ve svém fotografickém souboru s příhodným názvem *Estetizovaná akce* (2010). Hluboce procítěné setkání se zasněženou krajinou autor vyjadřuje obrazem, který si celý v krajině sám zahraje a zinscenuje se silným využitým podmínkami daného místa. V souboru se prolíná krajina, performance, vyvstává téma svícení, manipulace, kamufláže. Přivlastňuje si „výtvarný materiál“ zimní krajiny – sních. Napodobuje ho a mísí ho s dalšími substancemi tvorby obrazu. Ekologie těchto obrazů spočívá v hlubokém vnímání krajiny a sebe samého v ní. To vše nahrazuje vžitě fotografické postupy včetně postprodukce. Konfrontace s všeobecně zažitým médiem fotografie naznačuje i snad neúmyslný a náhodný odkaz na malbu Kazimíra Maleviče a jeho bourání pravidel obrazu.⁴⁰

Zcela osobitý styl všestranné autorky **Magdaleny Jetelové** dává jejím fotografiím výjimečnou podobu. Její doteky s krajinou jsou zřejmé v řadě prací, které v průběhu svého působení vytvořila. Původní sochařka Jetelová postupně střídá mnoho směrů akčního

⁴⁰ Juřicová, V.: Artist statement – Estetizovaná akce, 2010 (dostupné z <http://boysplaynice.com>)

a konceptuálního umění a stejně tak formy svého vyjadřování. Ve svých světelných instalacích používá nejprve oheň, jako v souboru *Značení kouřem v pražské Šárce (1985)*, a později zejména laser. Instalace jsou pomíjivé, propojují se v nich různé prostory a časy, a jako pozůstatek vzniká pouze fotografie, která se později stává i hlavním médiem některých souborů. Jedním z nich je *Islandský projekt (1992)*, ve kterém se zabývá geologickými proporcemi země a zvýrazňuje světelným paprskem laseru trhlinu mezi světadíly, která vystupuje na povrch na území Islandu. Naznačuje prchavost přírodního řádu a nestálost podmínek, kterým lidstvo na Zemi čelí. *Atlantický val (1995)* je nejznámější a nejpůsobivější dílo autorky, které ji proslavilo i v zahraničí. Rovněž pomocí laseru vypisuje do prostoru světelná písmena, která zaznamenává černobílými fotografiemi. Na bizarní tvary polorozpadlých bunkrů, které se nacházejí na dánském pobřeží, promítá citáty Paula Virilia z jeho textu *Archeologie bunkrů*. Bunkry, osamocené betonové kvádry, neustále omílány oceánskými vodami, postupně zapadají do scenérie krajiny a stávají se z nich umělé kameny umístěny na pláž člověkem. Sami o sobě tak tvoří jakési neúmyslné land artové intervence, které Magdalena Jetelová posouvá dále v souvislosti s jejich vlastní vojenskou historií, když na ně promítá texty o násilí a lidskosti v kontextu války. Do industriální urbánní krajiny taktéž autorka zachází v projektu zaměřeném naopak na náhled do budoucnosti. *Crossing King's Cross (1996)* opět využívá laserového světla, které na místě opuštěného nádraží vyznačuje budoucí trať rychlovlaku, který má spojit Londýn se zbytkem Evropy. Poukazuje spíše na stopu člověka, než na samotnou krajinu.

Zcela odlišně a jedinečně přistupuje ke své tvorbě v krajině konceptualista na pomezí performance a fotografie Jiří Šigut. S obrazem krajiny nakládá svébytně a osobitě – k jeho zaznamenání nepoužívá fotoaparát, vystačí si pouze s fotografickým papírem a ustalovačem. Fotopapír pokládá do krajiny za tmy (prožívá tak

intimní kontakt s temnotou přírody) a nechává na něj několik dní až týdnů působit živly. Výsledkem jsou zcela abstraktní fotogramy, ve kterých se nachází tvarové zlomky přírodnin, ale i záznam přírodních světelných změn, stopy energie či pohybu hvězd, Měsíce, ale třeba i světlušek a dalších živých tvorů. Autor ke svým fotogramům říká: **„Jsem fascinován možností fotonapířů věrně zobrazit a následně uchovat pomířivé. Zaznamenat procesy a živly trvající miliony let, které vnímal i první člověk. Mým pocitům často chybějí slova, ale zůstávají papíry s nepatrnými záznamy pohybu větru, plynutím vody, spadnutým listem – s otiskem světa.“**⁴¹

Fotograf Václav Jirásek si odskočil k minimalistické formě inscenované krajiny v souboru *Mlčení* (1993). Romantické černobílé lesní scenérie zaznamenány na velkoformátový fotoaparát na první divákův pohled nedávají tušit miniaturní lidské postavy, které autor do obrazu zakomponoval. Téměř skryté figury vypadají jakoby přirozeně zapadaly do prostředí lesa a spojily se s ním v jeden organický celek.

⁴¹ Dostupné z http://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_%C5%A0igut

Alternativní zachycení místa

Téma inscenací v krajině je v současné světové i české fotografii velmi aktuální. Nastupuje nový trend barevného zpracování obrazu, uhlazenosti a promyšlenosti záběrů a celková atraktivita vizuálu fotografie, často i digitální retuš a montáže. To má ovšem mnohdy za následek odklon od krajiny a přírody samotné a fotografické akce tak přestávají být zároveň zádumčivými a intimními rituály v krajině. Její vnímání se stále více přesouvá do zploštělé roviny počítačových monitorů.

Vzniká tak nový způsob pohledu na krajinu a prostor, jež by se dal označit třeba za „digitální land art“. Fotografové už k alternování krajiny nepoužívají jen hmotné objekty, ať už umělé nebo přírodní, díla nejsou založeny na procítění místa a dávného ducha přírody. Vizuální interpretace konkrétního místa se částečně nebo i zcela dotváří jinde (často právě v počítači), často dokonce při postprocesingu snímků vznikají nová fiktivní místa a fotografie se tak přibližuje v jistém slova smyslu spíše malbě. Jsou to skutečně alternativní způsoby zachycování a práce s obrazem krajiny - je ovšem otázkou, kolik z klidné atmosféry reálné přírody tak zůstává v myslích autorů...

Tato podkapitola doplňuje celou práci o krátký náhled do nových tendencí a možností fotografie a záznamu krajiny. Digitální éra s sebou přinesla nový prostředek, a to zcela neomezenou schopnost zásahu do obrazu. Virtuálně se dá stvořit cokoliv – fantaskní představy standardními prostředky neproveditelné, nové světy, surreální místa.

Ze zahraničních fotografů toho využívá například **Beate Gütschow**, která z obrovského množství různých fotografií komponuje celkový obraz zcela nových míst vypadajících naprosto reálně,

ovšem působících zvláště a nadpřirozeně. Vytváří futuristické monumentální urbánní scenérie nebo odkazuje na mistry romantické krajinomalby. Podobného principu multiplikace, ovšem s odlišným výsledkem, využívá také česká autorka **Štěpánka Šimlová** – její krajiny jsou taktéž koláží z několika fotografií. Nesnaží se ovšem o jejich realistické vzezření, obraz se nese spíše v duchu surrealistických mnohobarevných snových představ. Skládání obrazu umělých krajin použil ve svém souboru *Printscreen* i student Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně **Robin Závodný**. Pomocí komponování výřezů reálného prostředí odkazuje ve fotografiích na omezené možnosti virtuálního prostředí videoher. Jeho další tvorba taktéž často využívá digitálních prostředí, objevujících se v mnoha médiích naší doby. K videohrám si také odskočil **Tomáš Pospěch**, který v průběhu jejich hraní vytvářel snímky obrazovky zobrazující grafickou podobu krajin v nich obsažených. Název souboru je *Krajinky.jpg*. Osobně jsem se ve své vlastní tvorbě v souboru *Šum* taktéž dostal do virtuální reality. Pomocí šumu generovaného na snímači digitálních fotoaparátů jsem zaznamenal elektromagnetický otisk konkrétního místa, který se náhodně mění v závislosti na čase, teplotě, typu fotoaparátu a dalších jevech.



DALIBOR CHATRNÝ, Souvislosti protilehlých horizontů (1970)



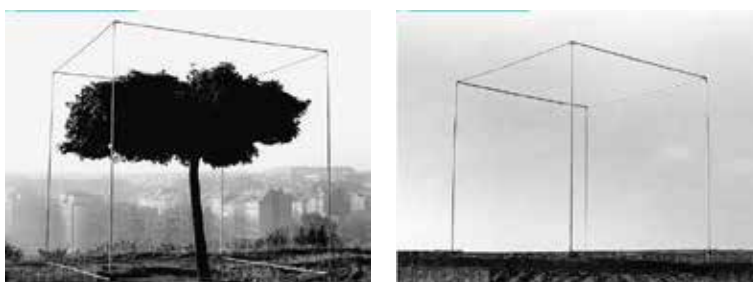
VLADIMÍR MERTA, Přerušovaný proces II (1982)



MILOŠ ŠEJN, Padající slunce (1983)



IVAN KAFKA, Skutečnost a sen (1990)



IVAN KAFKA, Pro soukromou maxipotřebu (1979)



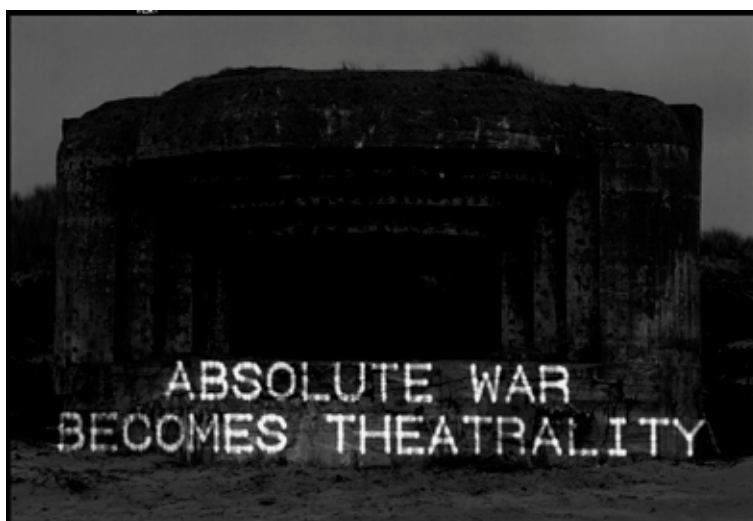
MILENA VALUŠKOVÁ, ZAHRADA – „Zarůstání“ (1999-2000)



JAN POHRIBNÝ, Létavci (1985-1986)



JAN POHRIBNÝ, Nová doba kamenná (1988-2006)



MAGDALENA JETELOVÁ, Atlantický val (1995)



BEATE GÜTSCHOW, S #14 (2006)



ŠTEPÁNKA ŠIMLOVÁ, Krajiny (1999)



TOMÁŠ POSPĚCH, Krajinky.jpg (2002-2005)



KAREL MILER, Kolmice (1973)

Závěr

Svou bakalářskou práci jsem původně koncipoval jako tezi o fotografii krajiny, kde by primární roli hrály podoby a principy fotografie samotné a až na druhém místě by stál její obsah – tedy krajina. Jak jsem se ovšem postupně více zanořoval do tématu, vyhledával jednotlivé přístupy ke krajině a tvorbě v ní a zkoumal pojetí jednotlivých autorů, nevědomky jsem se postupně vzdaloval od izolované fotografie a přecházel ke krajině samotné. Respektive k land artu jako takovému, ke vnímání krajiny, prožívání duchu místa, kontemplaci v přírodě a uvědomění si efemérnosti lidského počínání v krajině v porovnání s monumentální stálostí jejích struktur.

Hranice mezi fotografem (či fotografem-dokumentaristou), zemním umělcem či pouze zadumaným člověkem procházejícím přírodou se totiž pod tíhou moci krajiny smazávají. Vznikla tak práce, jejíž téma stojí na pomezí fotografie a všeobecného umění v krajině, mixuje dohromady fotografy samotné a ostatní umělce, kteří původně s fotografií příliš nesouvisí (ale stále do ni alespoň minimálně přesahují).

Jakákoliv forma fotografie krajiny je velmi specifická a odlišná od ostatních „čistých žánrů fotografie“, jako jsou dokumentární, portrétní, produktová apod. Není to jen prostá fotografie, výřez reality a zarámovaný obrázek, ale celkový proces rozjímání v krajině. Přesahuje svou vlastní podstatu vizuální interpretace něčeho a obsahuje v sobě další roviny, myšlenkové postoje a meditativní charakter splynutí s místem, kde se koná umělecké dílo. Krajina člověka vstupivšího do ni dostane, pohltí a nedovolí mu stvoření pouhého chladného objektu či obrazu fotoaparátem - propojí svou duši s duší člověka v jeden symbiotický celek. Toto pouto, dle mého názoru,

v menší míře stále setrvává i v nových digitálních tendencích práce s krajinou ve fotografii. Nelze přemýšlet jen o fotografii krajiny, ale o krajině jako takové a na fotografii nahlížet pouze jako na jednu z její interpretací.

„Krajina zde není jen k tomu, abychom se na ni dívali, ale abychom o ni přemýšleli!“⁴²

⁴² Walter De Maria (volný překlad), LAILACH, Michael. *Land Art*. Hong Kong : Taschen, 2007. 94 s.



DALIBOR CHATRNÝ, Souvislosti protilehlých horizontů (1973)

Seznam použitých zdrojů

Bibliografie

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc : Nakladatelství J. Vacl, 2009. 277 s.

LAILACH, Michael. *Land Art*. Hong Kong : Taschen, 2007. 94 s.

ZHOŘ, Igor ; HORÁČEK, Radek; HAVLÍK, Vladimír . *Akční tvorba*. Olomouc : Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991. 83 s.

ČARNÁ, Daniela. *Z mesta von - Umenie v prírode*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2007. 143 s.

ŠEJN, Miloš. *Miloš Šejn - fotografie, kresby, knihy*. Brno : Dům umění města Brna, 1986. Katalog výstavy

Neregulováno : Prales ve fotografii. Brno : Moravská galerie v Brně, 2008. Katalog výstavy

LONG, Richard. *Mirage*. Londýn : Phaidon, 1998. 60 s.

BAŇKA, Pavel; ŠIGUT, Jiří; JIRÁSEK, Václav . *Bohatství*. Klatovy : Galerie Klatovy, 2006. Katalog výstavy

HAVLÍK, Vladimír. *Soft Spirit*. Brno : Dům umění města Brna, 2006. 264 s.

VLČEK, Jakub. *Inscenovaná krajina v současné fotografii : Část druhá*. Ústí nad Labem, 2010. 24 s. Bakalářská práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.

KŘÍŽOVÁ, Juliana. *Inscenovaná krajina v současné fotografii : Část první*. Ústí nad Labem, 2010. 24 s. Bakalářská práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.

OBERMAJEROVÁ, Monika. *Performance a fotografie se zaměřením na současné české autory*. Opava, 2010. 94 s. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě.

Elektronické a ostatní zdroje

<http://www.chatrny.cz/v/AkceInstalace/Zrcadla/>

<http://artlist.cz/?id=499>

<http://artlist.cz/?id=946>

<http://artlist.cz/?id=157>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Land_art

<http://sejn.cz/dilo>

<http://www.valuskova.cz/tvorba/volna-tvorba/>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Pohribn%C3%BD

<http://pohribny.cz/>

<http://www.itf.cz/index.php?clanek=10>

<http://artlist.cz/index.php?id=980>

http://pohribny.cz/jw2010p/index_cz.html

<http://artlist.cz/?id=539>

http://en.wikipedia.org/wiki/Andy_Goldsworthy

<http://artlist.cz/?id=2655>

<http://artlist.cz/?id=3299>

<http://artlist.cz/?id=3423>

<http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=26&katid=3&claid=102>

<http://artlist.cz/?id=1240>

<http://www.jetelova.de/>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_%C5%A0igut

<http://artlist.cz/?id=501>

<http://www.volny.cz/pohribny/maj.site/pagess/pigmenty.html>

<http://artlist.cz/index.php?id=980>

Andy Goldsworthy – Rivers and Tides (RIEDELSEIMER, T., Německo / Finsko / Velká Británie, 2001, 90 min).

Seznam autorů

David Abram	Jan Mlčoch
Jaroslav Anděl	Robert Morris
Hugo Demartini	Ladislav Novák
Andy Goldsworthy	Dennis Oppenheim
Beate Gütschow	Jan Pohribný
Josef Hampl	Tomáš Pospěch
Vladimír Havlík	Zorka Ságlová
Michael Heizer	Robert Smithson
Dalibor Chatrný	Jan Steklík
A Jeanne-Claude Christo	Miloš Šejn
Magdalena Jetelová	Jiří Šigut
Václav Jirásek	Štěpánka Šimlová
Ivan Kafka	Petr Štembera
Milan Kozelka	Martin Tůma
Richard Long	Jiří Valoch
Walter de Maria	Milena Valušková
Vladimír Merta	Robin Závodný
Karel Miler	