



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

**Krajina jako výpověď o jejích obyvatelích**  
**Landscape as a statement**  
**of it's inhabitants**

Vypracovala: Bc. Julie Kamenská

Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph. D

České Budějovice 2020

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury. Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne .....

.....

Podpis studentky

### **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala MgA. Petru Brožkovi, Ph.D., za jeho odborné vedení a připomínky k práci. Samozřejmě Nesmím zapomenout poděkovat také své rodině za podporu a trpělivost.

## **Abstrakt**

Předložená teoreticko-praktická diplomová práce prezentuje názory několika osobností spjatých s tématem postindustriální krajiny. Následuje stručný úvod do problematiky krajiny z hlediska její proměnlivosti v čase s navazující aplikací v konceptuálním umění zaměřené na tvorbu fotografickým médiem. Rozdílnost v přístupu konceptualistů je demonstrována na tvorbě některých absolventů fotografické školy v Düsseldorfu a českého umělce Miloše Šejna. Vybraní autoři jsou charakterističtí neobvyklým experimentováním s fotografickým médiem ve spojení s multimediální konceptuální tvorbou. V jednotlivých výstupech praktické práce jsou zužitkovány poznatky z tvorby vybraných umělců s autorčíným pozměněním obsahu i formy.

**Klíčová slova:** postindustriální krajina, pomíjivost, fotografie v konceptuálním umění, plynutí času, Miloš Šejn, Düsseldorfská fotografická škola

*KAMENSKÁ, Julie. Krajina jako výpověď o jejích obyvatelích, České Budějovice, 2020. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph.D.*

## **Abstract**

The diploma thesis is divided into a theoretical and practical part. It presents the views of several personalities connected with the topic of post-industrial landscape. This is followed by a brief introduction to the issue of landscape art in terms of its changes over time with its subsequent application in conceptual art focused on creation via the medium of photography. The differences in approach of conceptualists are demonstrated in the works of certain graduates of the Düsseldorf School of Photography and the Czech artist Miloš Šejn. What is characteristic of the selected authors is their unusual experimentation with the medium of photography in conjunction with multimedia conceptual creation. Findings from the works of the selected artists with the thesis author's alterations of content and form are utilised in the individual outputs of the practical section.

**Key words:** post-industrial landscape, transience, photography in conceptual art, passage of time, Miloš Šejn, Düsseldorf School of Photography

## Obsah

|   |           |
|---|-----------|
| Úvod .....  | 7         |
| <b>I. TEORETICKÁ ČÁST.....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>1 Krajina jako výpověď o jejích obyvatelích.....</b>                     | <b>10</b> |
| 1.1 Genius loci postindustriální krajiny .....                              | 15        |
| 1.2 Postindustriální krajina .....  | 17        |
| 1.3 Industriální a postindustriální společnost .....                        | 18        |
| <b>2 Umělecké pojetí krajiny v průběhu historických epoch .....</b>         | <b>24</b> |
| 2.1 Vnímání a zobrazování krajiny od starověku po renesanci .....           | 24        |
| 2.2 Vnímání a zobrazování krajiny od baroka až po 1. pol. 20. století ..... | 27        |
| 2.3 Vnímání a zobrazování krajiny v umění 2. poloviny 20. století.....      | 30        |
| 2.4 Konceptuální umění jako obraz doby .....                                | 31        |
| <b>3 Téma postindustriální krajiny v konceptuální fotografii.....</b>       | <b>34</b> |
| 3.1 Odkaz industriální Evropy v tvorbě manželů Becherových .....            | 36        |
| 3.2 Fotografická škola v Düsseldorfu a její absolventi .....                | 38        |
| 3.3 Česká konceptuální fotografie .....                                     | 38        |
| 3.4 Úloha náhody ve fotografiích Jiřího Šiguta.....                         | 39        |
| 3.5 Intermediální tvorba Miloše Šejna.....                                  | 41        |
| <b>II. PRAKTICKÁ ČÁST.....</b>  | <b>44</b> |
| TAK-TEĎ-TU JINAK-JINDY-JINDE .....  | 46        |
| I. ....   | 46        |
| II. ....  | 47        |
| III.....  | 47        |
| IV.....   | 47        |
| V. ....   | 48        |
| <b>Závěr .....</b>  | <b>49</b> |
| <b>Seznam použitých zdrojů.....</b>   | <b>51</b> |
| <b>Seznam Příloh .....</b>  | <b>55</b> |
| Přílohy I.....  | 55        |
| Přílohy II. ....  | 70        |
| Přílohy III. ....   | 80        |
| <b>Zdroje příloh.....</b>   | <b>86</b> |

## Úvod

„Krajina pro nás neznamena okolí, nýbrž to hlavní“<sup>1</sup>. Těžko bychom našli výstižnější slova než citovaný přírodovědec a biolog Jiří Sádlo. Vzhled krajiny neboli prostředí, ve kterém žijeme, je bezesporu zrcadlem aktuálních poměrů ve společnosti. Prostor, který nás obklopuje, je metaforicky řečeno „krajinou nás samých“, našich postojů k místu. Podobně jako my se krajina neustále mění a s jistou nadávkou se dá říct, že od průmyslové revoluce stále více k obrazu člověka. Při pohledu na okolní krajinu se nevyhneme dnes již zcela běžným objektům, jakými jsou tovární komplexy, průmyslové haly či dominantní komíny tepláren, které poměrně zásadně ovlivňují celkový dojem z ní.

To, co činí postindustriální krajinu zajímavým tématem, je její schopnost stírat hranice mezi technickým světem civilizace a světem přírody. Kdysi silně využívané objekty, které dnes zejí prázdnotou, ať už z jakéhokoliv důvodu, si příroda opět bere zpět. Postindustriální krajinou se nazývají průmyslové oblasti, které jsou dnes už jen zbytky nepotřebného plechu, betonu a cihel. Mění se jejich úloha a tato místa se stávají baštou nejen pro hloučky bezdomovců, ale také pro umělce z různých oborů. Co se stane s továrními komplexy, skladišti, lomy a kolejišti, jakmile přestanou být používány? A jak tyto relikty zašlé slávy mohou posloužit konceptuálnímu umění fotografie?

Nahlížet na krajinu, lze z mnoha pohledů, z nichž ale žádný nebude kompletním. Interpretace krajiny vychází z oborového zaměření toho, kdo ji interpretuje (přírodovědce, psychologa, sociologa, filozofa, kulturního historika či umělce). Tato práce proto nemá za cíl obsáhnout fenomén krajiny komplexně (pokus o to by byl kvůli zmíněné obsáhlosti od počátku odsouzen k nezdaru), ale zabývat se znovunalezenou krajinou v místech markantně pozměněných lidskou činností z pohledu konceptuálního umění, potažmo konceptuální fotografie. Cílem této teoreticko-praktické práce je tedy představit tichý spor nebo naopak symbiózu mezi přírodními složkami a umělým světem lidských objektů.

Teoretickou část práce členíme do tří hlavních kapitol. V první části se budeme hlouběji zabývat krajinou jako takovou a zmíníme několik definic vybraných autorů s odlišným profesním zaměřením. Dále se pozastavíme nad komplikovaným vztahem mezi krajinou a člověkem, který ji přetváří k obrazu svému. Pokusíme se také nastínit, jakým způsobem krajinu okolo nás ovlivňují zbytky urbánní

---

<sup>1</sup> SÁDLO, Jiří. *Krajina a revoluce: významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny českých zemí*. Str. 12

architektury. V potaz musíme vzít i úlohu času, která s postindustriální krajinou úzce souvisí, podobně jako *genius loci* daného místa. Není možné krajinu shrnout do jedné, pevně stanovené definice. V dostupné literatuře najdeme definice, které se zdají přesné a přesto se v mnohém liší. Z toho důvodu je důležité obrátit naši pozornost na několik teoretiků, podle kterých můžeme téma rozvinout směrem ke krajině průmyslové a kteří nás postupně dovedou až k umělecké reflexi industriální krajiny. Co se odborníků na krajinu týče, zaměřili jsme se na poznatky geologa a filozofa Václava Cílka, historika a teoretika architektury Christiana Norberga-Schulze, geografa Jaromíra Kolečku, biologa Jiřího Sádla a antropoložky Karolíny Pauknerové.

Nežli přistoupíme k stěžejní kapitole o konceptuální fotografii, krátce se v druhé části teoretické práce zastavíme u komparace vnímání krajiny napříč dějinami umění. V třetí části teoretické práce se budeme zabývat postindustriální krajinou z uměnovědného hlediska. Vzhledem k rozvolněné tvorbě konceptuálního umění a výtvarných postupů jsme se přiklonili k variantě porovnat uměleckou reflexi krajiny pomocí kontrastu dvou odlišných konceptuálních přístupů. Zakladatelů věcné a minimalistické fotografie Bernda a Hilly Becherových a experimentálním přístupem českých umělců Jiřího Šiguta a Miloše Šejna. Záměrem tedy je nikoliv představit čelní představitele konceptuální fotografie, ale prostřednictvím kontrastu mezi dvěma přístupy umělecké reflexe demonstrovat pestrost uměleckého vyjádření pomocí konceptuální fotografie.

V praktické části diplomové práce je v duchu konceptuálního umění kladen důraz na myšlenku a záměr výsledné práce. Cílem tedy není daný koncept realizovat do finální podoby, ale představit myšlenku v podobě návrhu, skic, zápisků či fotografií. Výsledkem je celkem pět konceptů, společně nazvaných TAK-TEĎ-TU JINAK-JINDY-JINDE.



# **I. TEORETICKÁ ČÁST**

# 1 Krajina jako výpověď o jejích obyvatelích

S ohledem na rozmanitost, s jakou můžeme k tématu krajiny přistupovat, považujeme za přínosné zmínit etymologický význam samotného slova krajina. To má původ v slovanském slově "krojiti", což znamená lem, okraj, vzdálené místo.<sup>2</sup> Slovo krajina je spjato také se slovy kraj, krajan<sup>3</sup>, které v nás automaticky vyvolávají spojitost daného člověka s určitým místem. Okraj či lem na nás působí jako něco, co je na okraji našeho zájmu, co se nás možná netýká, možná i proto je stav současné krajiny v mnohém ohledu bezútešný.

Jde o dlouhodobý, vnitřní vztah k místu, kde se člověk narodil a vyrůstal. Krajina je hranice mezi dobře známým a cizím, vzdáleným.<sup>4</sup> V předindustriální době se lidé obávali dálek a vzdálené horizonty pozorovali jen z bezpečí svého domova nebo blízkého okolí. To, co bylo tzv. za humny, už nepatřilo do jejich bezprostředního života. Vzdálená krajina připomínala odchody blízkých a jejich nejisté návraty z válek, nebezpečných obchodních cest nebo hledání nových příležitostí.

Nástup technologického rozvoje a s tím spojené začátky železniční a automobilové dopravy tyto obavy z neznámých krajin zásadně zmírnil. V moderní společnosti se naopak vzdálené jeví atraktivnější než blízké. A tak se dostáváme do paradoxní situace, kdy krajinu, ve které žijeme, často nedokážeme plně ocenit. Používáme ji jako kulisu našeho všedního života, která slouží primárně k naší obživě a rekreaci. Je proto vítaný pomalu se měnící postoj lidí k způsobu, jak krajinu vnímat. Stále častěji se objevuje kritika současného životního stylu společnosti, který začíná být pro životní prostředí neudržitelný. Téma krajiny a hledání nedestruktivního přístupu k ní je tak velice aktuálním a dlouhodobým problémem celé společnosti.

Charakter člověkem pozměněné krajiny se nápadně podobá struktuře palimpsestu.<sup>5</sup> Přirovnání krajiny ke středověkému pergamenovému rukopisu, jehož stránky byly opakovaně mazány a přepisovány, je názornou metaforou nejen ke kulturní krajině jako struktuře obsahující mnoho na první pohled těžko vnímatelných historických vrstev, ale zdůrazňuje i fakt, že se můžeme díky těmto vrstvám ohlížet zpět v čase a jistým způsobem se inspirovat či poučit z dob dávno minulých. Díky vrstevnaté struktuře krajiny můžeme stále objevovat relikty

---

<sup>2</sup> [Srov.] *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. 2. vyd., opr. a dopl. Praha: Academia, 1994.

<sup>3</sup> MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. 5. vyd. Praha: NLN

<sup>4</sup> [Srov.] GOJDA, Martin. *Archeologie krajiny: vývoj archetypů kulturní krajiny*. Praha: Academia, 2000. Str.59.

<sup>5</sup> Tuto definici pronesl britský historik a právník F.W. Maitland jako paralelu k staré Anglické krajině.

obchodních cest, půdorysy obytných stavení či jiných stop podob krajiny v minulosti. Především tak ale můžeme pozorovat, jak lidská civilizace postupně ovlivňovala ráz krajiny a sžívala se s prostředím.<sup>6</sup>

### **Přístupy ke krajině**

Jak již bylo zmíněno v úvodu práce, přístupy ke krajině se liší v závislosti na kontextu, ve kterém ji posuzujeme. Přesto lze v obecné rovině, jak píše již zmiňovaný Jiří Sádlo, přístupy ke krajině diferenciovat na dva základní. První pohled je pragmatický, typický pro přírodovědné disciplíny. Druhý naopak v krajině vidí živoucí organismus, mající svou vlastní osobnost a vnitřní důležitost. V takto chápané krajině nalézáme propojenost s naší kolektivní i osobní historií. Hledáme v ní dosud znatelnou atmosféru místa neboli „genius loci“.<sup>7</sup>

Jak uchopit téma krajiny? Z jakého úhlu pohledu se máme na krajinu dívat, a co krajina ve své podstatě znamená? Na první pohled se jeví jako prostor rozdělený na dva vodorovně rozdělené pruhy. Jeden je nebe, druhý suchozemský povrch lesů, skal, měst, polí atd. Jedna z nejčastějších definic říká, že „krajina je zrakově vnímatelná část převážně suchozemského povrchu země, která má horizont a je nahlédnutelná z distance“.<sup>8</sup>

Kvůli potřebě obživy a sebeidentifikace se člověk od nepaměti snažil krajinu a své okolí přizpůsobit svým představám a potřebám. Tyto tendence se na vzhledu i vnímání krajiny skutečně výrazně projeví s nástupem průmyslové revoluce, kdy se krajina silně přetvářela a přizpůsobovala technologickému a vědeckému pokroku. Tento vývoj je úzce provázaný s naším kolektivním i osobním vnímáním prostoru okolo nás. V této souvislosti pro naše potřeby dobře poslouží rozdělení čtyř hlavních úhlů pohledu na urbánní krajinu, s kterými dále budeme pracovat jak v teoretické, tak praktické části práce. Industriální krajina by nevznikla bez lidského úsilí. Je proto nevyhnutelné se alespoň okrajově zmínit i o vztahu krajiny, prostoru a místa s kulturou. V této souvislosti shrnula Karolína Pauknerová způsoby využívání krajiny, které jsou sice mířeny ke zkoumání kultury a historie člověka jako takového, ale podle našeho názoru můžeme shledat spojitosti i s výtvarným uměním.

---

<sup>6</sup>[Srov.] GOJDA, Martin. Archeologie krajiny: vývoj archetypů kulturní krajiny. Praha: Academia, 2000. Str.55.

<sup>7</sup> [Srov.] Sádlo J.: Krajina jako interpretovaný text, in: Beneš, J., Brůna V. (eds.): Archeologie a krajinná ekologie, Nadace projekt sever, Most 1994, str. 47-54.

<sup>8</sup> [Srov.] STIBRAL, Karel. Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě II. *Časopis ŽIVA: Rozhled v oboru veškeré přírody*. [online]. Academia, 2008

### **„Krajina je vždy subjektivní“**

Subjektivita je určujícím prvkem, který ovlivňuje naše vnímání krajiny. Určuje, jak rozdílně každý z nás své okolí vnímá, jakou mu přidává hodnotu a roli ve svém životě. Obraz krajiny je zrcadlem našich životních zkušeností, výchovy, vzdělání, sociálního zařazení a zejména konkrétních vzpomínek, které máme s daným místem spojené. Stejnou krajinu vnímá jinak jedinec/skupina, člověk z města/venkova, stará generace/mladá generace.<sup>9</sup>

### **„Krajina se ustavuje v pluralitě míst a časů“**

Podle filozofa a literárního teoretika Michaela Foucaulta obsahuje konkrétní místo a konkrétní část krajiny více časů naráz a také odkazuje na další místa. Na určitém místě je přítomno mnoho časů, ale i různých míst. Dobře heterotopii vysvětlil umělec a pedagog František Kowolowski: ...heterotopie (odlišné) oblasti *„jsou, na rozdíl od utopie, reálnými a jednoznačně lokalizovanými místy, ale mimo společenskou normalitu. Mohou se dotýkat aktivního života (kasárna, psychiatrická léčebna, věznice, nevěstinec, klášter, starobinec, zdravotnické středisko), ale i lokalit zakonzervovaných (hradní ruina, zámek, muzeum, památník či pomník, mrtvý kostel sloužící jinému účelu, hřbitov atd).“*<sup>10</sup>

*František Kowolowski, Heterotopie jako nezvyklý pohled na svět.*

### **„Krajina má vlastní dynamiku“**

Na krajinu nepůsobíme jen my, ale i ona na nás. V krajině probíhají nejrůznější časově dlouhodobé procesy a změny, kterých si v rozvlklém časovém horizontu člověk všimne až za několik let či staletí. Jedná se o klimatické změny, geologické procesy atd.<sup>11</sup>

### **„Krajina je výsledkem politického vyjednávání“**

Často zapomínáme, že politická situace země nezasahuje jen do života lidí z ekonomického a společenského hlediska, ale zásadně formuluje i stav životního

---

<sup>9</sup> [Srov.] GIBAS, Petr a Karolína PAUKNEROVÁ. Mezi pravěkem a industriálem: několik poznámek k antropologii krajiny / Between the Prehistorical and the Industrial: A Few Remarks on Anthropology of Landscape. *Cesky Lid* 131-146.

<sup>10</sup> KOWOLOWSKI, František. Heterotopie jako nezvyklý pohled na svět. In: *T-UNI: Internetový zpravodaj Technické univerzity v Liberci* [online]. Liberec: Technická univerzita Liberec, 2007 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://tuni.tul.cz/rubriky/univerzita/fakulta-umeni-a-architektury/id:32442/heterotopie-jako-nezvykly-pohled-na-svet>

<sup>11</sup> [Srov.] GIBAS, Petr a Karolína PAUKNEROVÁ. Mezi pravěkem a industriálem: několik poznámek k antropologii krajiny / Between the Prehistorical and the Industrial: A Few Remarks on Anthropology of Landscape. *Cesky Lid* 131-146.

prostředí. Dvojnásob toto tvrzení platí právě pro období industriálního rozmachu, kdy se krajina, potažmo životní prostředí, začala systematicky využívat a devas-  
tovat pro účely ekonomického zisku.<sup>12</sup>

Tyto čtyři hlavní úhly pohledu na urbánní krajinu se navzájem prolínají. Nejedná se o vyčerpávající typologii, ale slouží jako vodítko k pochopení komplikovaného a vzájemného vztahu mezi člověkem a krajinou.

### **Krajina dle představ člověka**

Dnes už najdeme jen velice ojedinělá místa na zemi, kde není poznat přítomnost lidského působení. Z toho důvodu není překvapivé, že krajina je z velké části umělým dílem kultury poznamenaným vysokými civilizačními nároky uzpůsobena potřebám obživy a průmyslového rozvoje. Umělými místy rozumíme místa, která vznikla dle představ člověka. Z valné části se jedná o „*ohraničený prostor v dobře přístupném a přehledném terénu, kde se člověk dobře orientuje a kde se cítí v bezpečí*“<sup>13</sup>. Obecně lze říct, že „místo“<sup>14</sup> může být přirozeným obrazem přírodního prostředí, naproti tomu místo umělé bývá odrazem lidského úsilí podmanit si živelnou přírodu a násilím ji přizpůsobit technologickému pokroku.

Norberg Schulz mimo jiné zmiňuje způsoby, jak se k sobě vztahují člověkem pozměněná místa a místa přírodní: „*Člověk chce zviditelnit své pochopení, chce doplnit nebo dovysvětlit to, co v přírodě postrádá nebo nechápe*“<sup>15</sup>. Ačkoliv Norberg Schulz zde pracuje primárně s architekturou, můžeme toto vztahování aplikovat i na pochopení přírody v ostatních uměleckých disciplínách, jako je malba, sochařství či akční umění. Umělá místa jsou vizualizované vztahy člověka k prostředí. „*Spojení symbolizace a vizualizace poskytuje člověku existenční oporu v přírodním chaosu.*“<sup>16</sup> Člověkem vytvořená místa jsou ukázkou touhy vymanit se z chaosu přírody a nastolit jasně definovaný ráz člověku blízký. Takovými částmi krajiny jsou města, vesnice, periférie, cesty a další komplexy lidských sídel, které přírodu přetváří v kulturní krajinu. Člověk, podobně jako další živočišné druhy, má vrozenou potřebu být ve svém vlastním území ve kterém se cítí bezpečně a kde nalézá vztah s prostředím.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> [Srov.] GIBAS, Petr a Karolína PAUKNEROVÁ. Mezi pravěkem a industriálem: několik poznámek k antropologii krajiny / Between the Prehistorical and the Industrial: A Few Remarks on Anthropology of Landscape. *Cesky Lid* 131-146.

<sup>13</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. str.55

<sup>14</sup> Místem rozumíme konkrétním prostorem v krajině, které díky své historii a atmosféře má genia loci

<sup>15</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. str.55

<sup>16</sup> Tamtéž. str.55

<sup>17</sup> [Srov.] Tamtéž, str.10

## **Orientační body ve volné krajině**

Pokud pohlížíme na kompozici krajiny, je nutné si uvědomit, jakou pozici v krajině zaujímáme. Člověk sám sebe chápe jako středobod rozprostírajícího se prostoru okolo něj. Viděné objekty jsou směrem vzhůru, k zemi či do stran, ale i v dálce nebo v blízkosti. Ve volné krajině jsou to přirozené elementy proměnlivého nebe a z části trvalé země, které zásadním způsobem ovlivňují náš výsledný dojem z krajiny.

Kevin Lynch byl významným urbanistou, který ovlivnil další generace architektů a urbanistů. Ve své teorii o vizuální formě měst i krajiny celkově neopomněl zdůraznit ani vliv takového prostředí na člověka a definoval několik prostorových orientací, pomáhajících vytvořit si konkrétní představu o pozorovaném prostředí.<sup>18</sup>

Prostorové orientace ve volné krajině:

- „uzly“: objekty, které svou velikostí, barevností nebo umístěním, vnímáme jako výrazné body v krajině (osamocená hora, strom v poli, věž kostela ve vesnici).
- „cesty“: sbíhající se linie prostor rozdělují a zároveň usměrňují (sbíhající se potoky do jedné řeky, vyorané brázdy na čerstvě zoraném poli nebo silnice a cesty)
- „oblasti“: homogenní shluk navzájem si podobných přírodních objektů v celku (lesy, pole).

Dalšími významnými orientačními prvky jsou barvy, tvary, kompozice a kontrast krajinných prvků.<sup>19</sup> Neméně důležitý činitel orientace v prostoru ve volné krajině, je i hustota osídlení (krajiny městské, nahuštěné stavbami různého charakteru, protkané spleť silnic a cest, či krajiny prázdné, jako stepi nebo savany).

Zůstaňme však u české krajiny. Zlidovělý pohled do krajiny, tvořené malými rozesetými vesnicemi s věží barokního kostela, je dnes "obohacen" rozlehlými areály, panelákovými sídlišti nebo obchodními domy. Vesnice se postupně rozrůstají do okolí a hranice mezi městem a vesnicí se stírají. Od začátku 20. století je tento celek systematicky nabouráván zástavbou okolní krajiny výrobními halami, supermarkety, parkovišti a satelitními městečky.

---

<sup>18</sup> [Srov.] POPELOVÁ, Lenka. Obraz města - sociální rozměr ve stěžejním díle Kevina Lynche. *Popelová Lenka* [online]. Praha: Katedra architektury, 2012, 13.7. 2012

<sup>19</sup> [Srov.] NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. str.19.

V posledních desetiletích 20. století je v důsledku deindustrializace měst, kde měl průmysl dosud dominantní roli, přemístěn velký podíl průmyslu na jejich okraj. V důsledku tohoto přemístění je dnes mnoho tzv. *brownfield* oblastí. Označení převzaté z angličtiny označuje nevyužívané pozemky, které sloužily pro průmyslové, zemědělské, rezidenční nebo vojenské činnosti. Tyto zanedbané pozemky je nutné podrobit rekultivaci a regeneraci z důvodu kontaminace půdy, podzemních a povrchových vod a dalších složek životního prostředí. Jako *brownfields* označujeme jak urbanistické celky, tak jednotlivé stavby a prázdné pozemky. Kromě nevyužívaných zemědělských a průmyslových staveb sem zařazujeme i nevyužívaná kulturní centra, administrativní budovy, dopravní stavby, nákupní centra a skladové prostory.<sup>20</sup> Spolu s přemístěním většiny průmyslové výroby na okraj měst se muselo zařídit také dostupné bydlení zaměstnanců. Narážíme zde tedy na současný celosvětový problém polarizace města, vesnice a přírody. Nevyhneme se otázce, jakou cenu budeme muset ještě zaplatit za technologický a průmyslový rozvoj, který se mimo jiné významně podepisuje na identitě krajiny.

### 1.1 Genius loci postindustriální krajiny

*...a prosté rysy krajiny kolem, na holé zdi, na prázdná, očím podobná okna, na pár trsů bujné ostrice, na několik bílých kmenů zetlelých stromů – hleděl jsem na to všechno s takovou sklíčeností v duši, jakou nemohu přirovnat k žádnému pozemskému zážitku; snad jen k...tomu krutému skoku do všedního dne, kdy rouška snu ohavně padne.*<sup>21</sup>

*Edgar Allan Poe, Zánik domu Uscherů*

„V minulosti byl genius loci vnímán jako určitý ochránce ducha místa. Duch místa určuje existenční propojení člověka s daným územím, čímž lidem poskytuje příležitost rozvíjet vztah mezi ním a konkrétním místem“.<sup>22</sup>

Genius loci se proměňuje v interakci s plynoucím časem v krajině. Kromě času odehrávajícího se v průběhu let či století se duch místa mění i při střídání denní doby. Jinak na nás působí místo ráno za měkkého světla, dopoledne, odpoledne nebo v nadcházejícím podvečeru, kdy se stíny rychle prodlužují. Místo působí odlišně v plochem světle zamračeného dne, nebo za jasného slunce. Kromě těchto prchavých změn je genius loci zřetelný v místech, které v sobě ukrývají

<sup>20</sup>[Srov.] ŠIMEK, Jiří a Eva HEŘMANOVÁ. Artlexikon: Brownfields. In: *Artlexikon* [online]. Praha, 2014 [cit. 2020-03-10]. Dostupné z: <http://www.artlexikon.cz//index.php?title=Brownfields>

<sup>21</sup> POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. 1978, Odeon

<sup>22</sup> CÍLEK, Václav. *Makom: kniha míst*. 2004. Praha: Dokořán, 2004.

vzpomínky kolektivní nebo individuální historie. Ráz krajiny má neoddiskutovatelný vliv na život obyvatel v ní žijících a je jimi i dotvářen. Teoretik architektury Christian Norberg-Schulz připomíná, že pro každé prostředí (krajinu) jsou specifické určité predispozice, vlastnosti a schopnosti. Jinak bude krajinu prožívat obyvatel Skandinávie, žijící v nehostinné krajině silného větru, mrazivých a dlouhých nocí, a jinak obyvatel jižní Evropy, který je zvyklý na vysoké teploty. Každý z nich je vychován tak, aby v prostředí, kde se narodil, byl schopen přežít, poznat místní kulturu a vytvořit si vztah k dané krajině.<sup>23</sup>

Genius loci je zároveň výmluvným ukazatelem zásahu do místa či prostředí konkrétní kultury, která místo přizpůsobila vlastním požadavkům, čímž se přibližujeme k charakteristickému kouzlu postindustriální krajiny. Ducha místa definuje geografická poloha, architektura, symbolika a příběh, který se k danému místu váže.<sup>24</sup> Každé území ovlivněné průmyslovou aktivitou je produktem technologického, sociálního a politického vývoje. Postupným chátráním kumuluje místo vzpomínky lidí a je jedním velkým nehmotným dědictvím minulosti.

Dříve, než postoupíme k tématu vlivu člověka na utváření krajiny, je pro lepší pochopení potřeba znát význam slova nika. Nika má poměrně široký význam, je proto nutné zařadit pojem do kontextu, v kterém ho míníme použít. Nikou rozumíme oblast a okruh podmínek soužití mezi živočišným druhem a místem. Určuje každému druhu podmínky a hranice jeho existence.<sup>25</sup>

Lidské niky by nevznikly, pokud by nebyly po staletí tvořeny charakteristickými vlastnostmi člověka. Vlastnosti jako imaginace, tvořivost, schopnost logického myšlení, altruismus, teritoriální chování a emoce se projevují ve vytváření předmětného světa. Kvalita této schopnosti je závislá na vztahu, který si s krajinou a svým prostředím vytváříme.<sup>26</sup> Lidská nika se v současnosti rozšířila kvůli globalizaci na celý svět. Ale i tak stále přetrvává potřeba mít kořeny a vztah ke své krajině domova. Přetváření krajiny člověkem je v mnoha ohledech dáno tím, že člověk jako jediný živočišný druh postrádal pevně definovanou niku. Jeho usilovné

---

<sup>23</sup> [Srov.] NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. str.19.

<sup>24</sup> [Srov.] MIKŠÍČEK, Petr. Genius loci kulturní krajiny, sudetské zvláště. In: *Antikomplex* [online]. 2020 [cit. 2020-03-26]. Dostupné z: <http://www.antikomplex.cz/genius-loci-kulturni-krajiny-sudetske-zvlaste.html>

<sup>25</sup> [Srov.] Nika. *Arts Lexikon: online výkladový slovník* [online]. 2013 [cit. 2020-03-25]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Nika>

<sup>26</sup> ORTOVÁ, Jitka. *Kulturní a sociální ekologie*. Praha: Karolinum, 1996, str.59-60



a dosud nekončící přisvojování krajiny je ve skutečnosti „polidšťování“ něčeho, co nemůžeme ovládat.<sup>27</sup>

## 1.2 Postindustriální krajina

*„Průmyslové dědictví sestává z pozůstatků průmyslové kultury, jež mají historickou, technickou, sociální, architektonickou a vědeckou hodnotu. Těmito pozůstatky mohou být budovy a strojní vybavení, dílny, továrny, doly a lokality, sloužící ke zpracování a zušlechťování surovin, sklady, místa, v nichž je vyráběna, přenášena a využívána energie, doprava a veškerá infrastruktura, právě tak jako místa společenských aktivit, spojených s průmyslem, jako jsou bydlení, náboženství nebo vzdělávání.“<sup>28</sup>*

Průmyslové dědictví zahrnuje stavby nebo jejich relikty, které úzce souvisí s nástupem industrializace. Časové rozmezí industrializace je těžko definovatelné z důvodu odlišně probíhajícího tempa v různých oblastech. Konkrétní technologické procesy definovaly celkový nezaměnitelný charakter těchto staveb. Mechanizace výroby se odrážela ve specifickém vzhledu průmyslové architektury. Hlavním a všudypřítomným prvkem urbanizace v krajině byla vznikající síť železnic. Kolem tratí dodnes nalezneme nejmarkantnější odkaz průmyslového dědictví.<sup>29</sup> Počátky industrializace můžeme zasadit do několika různých etap, lišících se svou intenzitou, druhem průmyslu a historickým kontextem. Na přelomu 18. a 19. století se rozvíjí manufaktura, parní stroje a následný rozmach dopravy v hutním, sklářském a textilním průmyslu. Stěžejním okamžikem pro průmyslovou výrobu je polovina 19. století, kdy se zvyšuje výroba v hutnictví, strojírenství, potravinářství a energetice. Velký podíl na vzestupu průmyslu měla mezi 40. a 50. lety 20. století válka, kdy byl potřebný zbrojní průmysl, strojírenství a petrochemie. Následkem tzv. ocelové krize bylo nutné odstavit mnoho hutí, textilních továren, pivovarů či válcoven. V 70. letech 20. století konzumní styl společnosti vyžadoval produkci v automobilovém, elektrotechnickém a chemickém průmyslu. Komputelizace, automatizace a robotizace průmyslové výroby měla (a bude mít) za následek ukončení výroby v některých velkých podnicích a jejich

---

<sup>27</sup> [Srov.] MIKŠÍČEK, Petr. Genius loci kulturní krajiny, sudetské zvláště. In: *Antikomplex* [online]. 2020 [cit. 2020-03-26]. Dostupné z: <http://www.antikomplex.cz/genius-loci-kulturni-krajiny-sudetske-zvlaste.html>

<sup>28</sup> *Charta průmyslového dědictví TICCIH*. V Praze: České vysoké učení technické, Výzkumné centrum průmyslového dědictví Fakulty architektury, str. 7

<sup>29</sup> [Srov.] SAVICKÝ, Nikolaj, Benjamin FRAGNER, Vojtěch HÁJEK, Jiří CHMELENSKÝ, Simona NOSKOVÁ a Jan VLACHÝ. *Pencroffův sen, aneb, Průmyslové dědictví v širších souvislostech*. Průhonice 2016. str. 114

následným chátráním. Malé i velké podniky, které přestaly sloužit svému účelu, se tak staly nedílným prvkem nové krajiny. Kolaps průmyslu, jakožto hlavního zaměstnavatele, vyvolal rozsáhlou ekonomickou krizi, stejně jako změny ve vztahu k životnímu prostředí. Po roce 1970 nastávají radikální změny v organizaci i technologické stránce průmyslové výroby. Zaniklé a opuštěné objekty, vzniklé paralelně s novou industrializací, tvoří nemalou část antropogenní krajiny. K zhroucení velkých těžebních a hutních podniků přispěla i privatizace, což zapříčinilo opuštění řady kulturních, obchodních, vzdělávacích, zemědělských objektů.<sup>30</sup>

Jaká je současnost? Mnohými jsou bývalé průmyslové objekty vnímány jako přežitky jedné tragické lidské epochy, které je nutné odstranit a navždy se tak vypořádat s architektonickým dědictvím minulosti. Čím dál častěji se však setkáváme spíše se znovunalezeným zájmem o revitalizaci těchto objektů a využití jejich převládajícího genia loci k pořádání kulturních, vzdělávacích či jiných společenských akcí. Tento trend ukazuje, jak je důležité respektovat stopy minulosti, byť se jeví jako postradatelné. Spolu s industriální architekturou je žádoucí akceptovat i prostředí, v němž je objekt postaven. Budovy a areály nahlované časem jsou součástí extrémně pozměněné krajiny a lidí. V Československu byl tento rys ještě umocněn budovatelskou komunistickou érou.

*„Mizení továren hodně lidí chápe jako mizení jedné velké epochy, určitého stylu života, filozofie, ve které byli vychováni“.* Pozastavením těžby dochází k nezaměstnanosti a nalomení identity lidí z industriálních oblastí. K industriálním stavbám máme blíž než ke středověkým zříceninám. Nesou urbanistickou, historickou a technickou hodnotu.<sup>31</sup>

*„Jednak s sebou nesou informaci o světě, který zaniká, o způsobu života, který počinul. Jsou to objekty, které jsou významné svou architekturou ...“*<sup>32</sup>

### 1.3 Industriální a postindustriální společnost

Proto, abychom lépe porozuměli odkazům konceptuálních umělců v druhé části teoretické práce, musíme termíny industriální a postindustriální rozšířit i do jiných oblastí, než je krajina. Pojem industriální nejčastěji slyšíme ve spojitosti

<sup>30</sup> [Srov.] SAVICKÝ, Nikolaj, Benjamin FRAGNER, Vojtěch HÁJEK, Jiří CHMELENSKÝ, Simona NOSKOVÁ a Jan VLACHÝ. *Pencroffův sen, aneb, Průmyslové dědictví v širších souvislostech*. Průhonice 2016., str.115

<sup>31</sup> Česká televize, Centrum Dokumentární a hudební tvorby televizní studio Brno, dramaturg: Karel Fuksa, *Druhý dech průmyslové architektury*, 1. 6. 2008, ČT2

<sup>32</sup> Vzkaz Benjaminu Fragnera. In: [https://www.ceskatelevize.cz/porady/10160488386-vzkaz/211452801410012-vzkaz-benjamina-fragnera/](https://www.ceskatelevize.cz: Historik architektury, který usiluje o záchranu industriálních památek a staveb. [online]. Praha: Česká televize, 2011, 2011 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <a href=)

se společností. Industriální společnost se vyznačuje změnami, které nastaly právě v důsledku průmyslové revoluce. Zejména díky objevu parního stroje a energie poháněné párou, se v 19. století rozrůstá industrialismus. Radikálně se mění také zemědělství, kde práci zastanou stroje a zemědělci se přesouvají do továren. Díky společné dělbě práce vznikají železnice, automobilky, textilní a potravinářské závody. Dochází k rozmachu vědeckého výzkumu a s tím nutnosti veřejně dostupného vzdělání. Rozsáhlá urbanizace, využívání energie z nerostných surovin a také nárůst populace devastuje životní prostředí. Města jsou uzpůsobena potřebám průmyslové výroby. Jsou nutné tovární komplexy a rezidenční budovy pro jejich zaměstnance. Ti, kteří nenalezli zaměstnání v průmyslu, jdou do sektoru služeb.<sup>33</sup>

V následující postindustriální společnosti, jejíž začátek nastal v USA, úroveň mechanizace výroby stoupá a v současnosti se většina pracovních míst přesunula do sféry služeb (vzdělávání, zdravotnictví, administrativa atd.).<sup>34</sup> Dalším milníkem změn ve společnosti je migrace. Dojíždění z místa bydliště na místo pracoviště, dovolené, cestování. Člověk musí být přizpůsobivý rychlým změnám, co se naučil před pár lety, už dnes neplatí. Typickým znakem moderní společnosti je, že stálost se mění na pomíjivost. Pokud měníme zaměstnání a trvalá bydliště, měníme spolu s tím i kontakt se spolupracovníky, kolegy a sousedy. Musíme si rychle zvykat na stále nová prostředí. Touha mít stále novější verzi toho samého vede k mělkému vztahu majitele k pořízenému předmětu. K předmětu nechováme zvláštní úctu, protože s největší pravděpodobností bude za pár měsíců či týdnů vyhozen a nahrazen novějším typem. Stejně se chováme ke krajině.

Průmyslovou a následně postindustriální krajinu definují specifické dynamické a funkční rysy. V industriální krajině jsou tyto prvky stále přítomné, zatímco v postindustriální jsou dovětkem minulosti.<sup>35</sup> Geograf Jaromír Kolečka rozlišil několik charakteristických znaků průmyslové i postindustriální krajiny. Uvedení těchto znaků je významné pro praktickou část práce. Kromě toho nám pomůže konkrétně zohlednit všechny možné objekty které můžeme zařadit mezi zbytky industriální éry, což není vždy zcela jednoduché určit.

---

<sup>33</sup>[Srov.] Terciární sektor. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 2019-10-05 [cit. 2020-12-28]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Ekonomick%C3%BD\\_sektor](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ekonomick%C3%BD_sektor)

<sup>34</sup>[Srov.] Tamtéž.

<sup>35</sup> [Srov.] KOLEJKA, Jaromír. Česká postindustriální krajina. Životné prostredie : revue pre teóriu a tvorbu životného prostredia. Bratislava: Ústav krajinnej ekológie SAV, 2012, roč. 46, č. 2, s. 38-43.

### **Území určená k získávání surovin**

Jedná se o nevyužívané a dlouhodobě opuštěné průmyslové objekty, které trvale působí v krajině: těžební plochy, skládky, chemicky zatížené oblasti, doly a lomy, antropogenně pozměněné tvary reliéfu, znečištěné ovzduší prachem, kouřem či radioaktivitou.

### **Průmyslové objekty určené k zpracování surovin**

Opuštěné těžební, průmyslové, zemědělské, dopravní či vojenské budovy.

### **Průmyslové objekty poskytující sociální a humánní služby**

Nevyužívané kulturní, vzdělávací, zábavní, sportovní, rekreační a správní objekty, hřbitovy, zdravotnické objekty, nemocnice apod.

### **Spirituální vnímání postindustriální krajiny**

Nové vnímání krajiny v návaznosti na měnící se sociální a politické situace. Industriální krajina se mění na postindustriální. Objekty jsou buď ponechány svému osudu, nebo zkultivovány k jiným účelům.<sup>36</sup> Osud takovýchto objektů a krajin je závislý na vztahu a přimknutí obyvatel v nich žijících.

---

<sup>36</sup> [Srov.] KOLEJKA, Jaromír. *Postindustriální krajina Česka*. Praha: Soliton, 2012. str.38-39

## **Role času, jako spoličinitele postindustriální krajiny**

*Opuštěné prostory, pozůstatky dnes už nepochopitelných industriálních procesů umělicální reality člověka, který dávno odešel a zanechal po sobě jen magickou krásu...* <sup>37</sup>

Čas je všudypřítomným hybatelem vzniku, trvání a zániku. Jde o abstraktní, těžko uchopitelný a představitelný pojem. Obecně je čas chápán jako sousledný pohyb směřující dopředu. Čas vnímáme jako objektivní a subjektivní, přičemž objektivní čas je vnímán jako plynule se odehrávající sled událostí, který je možné měřit a logicky odvodit (hodinami, dny, týdny, měsíci, roky, staletími). Subjektivní čas je vázaný na naše osobní vnímání a je ovlivněn celkovým prožíváním události daným člověkem. Pro téma naší práce se jeví nejnosiější rozdělení času na lineární a cyklický.

Cyklické vnímání času bylo charakteristické pro archaické společnosti, které se orientovaly výlučně podle pravidelnosti přírodních jevů. Mezi nejjednodušší opakující se děje řadíme střídání dne a noci, ročních období atd. Vzorem jim bylo každoroční opakování přírodních cyklů, které zásadně ovlivnilo podobu zemědělství. Z dlouholetých zkušeností se stala pravidla a tradice, které se předávaly z generaci na generaci. Předávané znalosti, kdy zorat pole, zasadit, sklídit úrodu či se připravit na zimu, svou pravidelností vnesly do práce řád a větší jistotu. S přechodem lidí do měst se rozvinula rukodělná řemesla, která nebyla závislá na cykličnosti přírody, a naopak vyžadovala chronologické uspořádání času. Toto vnímání času je typické pro dnešní lidskou společnost. <sup>38</sup> Odchod lidí do měst a vznik civilizace si vyžádal i odlišné vnímání času, kdy v krátkých časových intervalech bylo možné se dohodnout, v kolik se co stane, v kolik se sejít, v kolik se dostavit na určité místo.

Bez času by neexistovala paměť a možnost tak porovnávat minulost s přítomností, popřípadě poučit se z chyb, a možnost se jich vyvarovat v budoucím jednání.

Technologický rozvoj nastolil diktát času. Proces mechanizované výroby byl možný jen díky synchronizované síle pracujících dělníků. Jedině přesně stanovená pracovní doba umožnila tento organizačně náročný provoz.

---

<sup>37</sup> [Srov.] KOLEJKA, Jaromír. *Postindustriální krajina Česka*. Praha: Soliton, 2012. str.39

<sup>38</sup> [Srov.] SOKOL, Jan. *Rytmus a čas*. Praha: Oikoyomenh, 1996. Oikúmené, str.17.

Aspekt času hraje nepochybně významnou roli nejen v průmyslové výrobě jako takové, ale především ve specifické atmosféře míst podléhajícím procesu chátrání. Čas je v tomto případě hlavním tvůrcem "místa". Bez plynutí času by nemohl existovat *genius loci* určitého místa a těžko by v nás dané území vyvolávalo nějaké pocity.

Krajinu totiž definujeme v pluralitě místa a času. V krajině je navždy vtisknuta minulost, přítomnost i budoucnost nejen té jedné konkrétní krajiny, ale i dalších míst. Člověk vnímá krajinu v návaznosti na své zkušenosti, vědomosti a uchované vzpomínky. Toto vnímání obsahuje různé paralelně se odvíjející časové roviny.

V krajině existuje několik na sobě vzájemně závislých rovin času. Význam místa je určován osobním subjektivním prožíváním pozorovatele. Jejich smysl se skládá z odkazů na různé časové roviny a prostory. Jak zmiňuje Petr Gibas „význam opuštěných míst mizejících reliktní industrialismu odkazuje na mýtický čas, nedávnou minulost i na alternativní budoucnost“.<sup>39</sup> Pravděpodobně to je jeden z hlavních důvodů, proč je takový zájem o jejich zachování.

V pokrokové (nejčastěji městské) společnosti začaly převládat lidské činnosti, které svou intenzitou a rychlostí předčily změny přírodní. S nadsázkou bychom mohli říci, že kontrast industriálních reliktní krajiny je činí zajímavým především zmíněným předělem mezi lineárním a cyklickým vnímáním času. Objekty navržené, vytvořené pro lidi a určené k tomu, aby sloužily lidem, jsou jako neživé předměty odsouzeny k zániku. Jsou pod zákonem lineárního času, kdy něco začíná a taky končí. Jestliže se naopak zaměříme na přírodu, která vlivem postupujícího času rozkládá chátrající objekt na prach, uvědomíme si, že objekt zanikl a za několik staletí už po něm není ani známka, zatímco z tehdejší přírody tam, byť třeba v odlišné podobě, stále něco zůstává.

Proč jsou staré ruiny a rozpadající se objekty minulosti vnímané jako něco esteticky hodnotného? Z jakého důvodu nás fascinuje a přitahuje neosobní monumentalita zrezivělých konstrukcí, betonových bloků nebo lomu zarůstajícího trnín? Je v tomto případě zřejmě nepatřičné volit plytké slovo *líbit se*. Krása rozpadajícího se objektu se podle mého názoru vztahuje k přítomnosti nebo uvědomění si naší pomíjivosti. Toho prostého faktu, že každý je smrtelný. Na samotné myšlence o své smrtelnosti není nic krásného ani fascinujícího, přesto u smrtelnosti

---

<sup>39</sup> GIBAS, Petr a Karolína PAUKNEROVÁ. Mezi pravěkem a industriálem: několik poznámek k antropologii krajiny / Between the Prehistorical and the Industrial: A Few Remarks on Anthropology of Landscape. *Cesky Lid* 131-146.

neživých věcí je opak pravdou. Důvodů, proč tomu tak je, můžeme při větším zkoumání najít hned několik. Pokud se podíváme do historie estetiky krajiny, zjistíme, že obdiv k ruinám se objevuje již v 16. století ve Velké Británii. Během 18. století se diferencuje několik názorových postojů k těmto architektonickým zbytkům. Počáteční postoj nacházel zalíbení v minulosti, která se k jednotlivým ruinám vázala. Následující v ruinách oceňoval jejich estetické kvality a v posledním postoji jsou ruiny inspirací pro romantismus. Tyto různé pohledy na stavby minulosti mají několik společných rovin, které jsou pro vnímání postindustriální krajiny zásadní. Najdeme zde odkaz k minulosti, malebnosti a emocím. Ve dvacátém století byl obdiv k zříceninám umocněn obrazem Evropy po bombardování za 2. světové války. Zalíbení v ruinách vysvětluje také psychologie, podle které člověk v místech hledá jistou míru dezorganizace, chaosu a omšelosti, neboť mu tyto kvality dovolují pocítit paměť místa.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup>[Srov.] BELZOVÁ, Denisa. *Modlitba za něco, co odchází*. Brno, 2015. Disertační práce. Vysoké Učení Technické Brno/Fakulta Výtvarných Umění. Vedoucí práce Doc. Václav Stratil, Prom.Ped.str.45

## 2 Umělecké pojetí krajiny v průběhu historických epoch

Velice stručně si ukážeme, jak se měnilo pojetí krajiny napříč dějinami umění. Toto krátké zastavení je významné pro pochopení uměleckých tendencí jejího zobrazování v konceptuálním umění, potažmo v konceptuální fotografii. Je nutné si uvědomit, že zobrazování krajiny se v průběhu dějin neustále přetvářelo dle aktuálních potřeb a hodnot dané společnosti. Pokud nepočítáme přírodní motivy, které se objevovaly už od dob starověkých kultur až do současnosti, zájem o krajinu a životní prostředí obecně je jak ve společnosti, tak v umění, záležitostí teprve několika posledních století. Krajinomalba jako samostatný žánr se objevuje teprve v 16. století v Holandsku. Až do počátku 18. století můžeme vysledovat převládající zobrazení přírodního prostředí opečovávaného lidskou rukou, jako například zahrady, parky nebo louky, tedy nikoliv volnou či divokou krajinu. Pozornost patřila převážně zobrazení přírodních jednotlivostí, (zvířata, rostliny), které tvořily jen nejnnutnější krajinný doplněk obrazu. Nikoliv však krajině jako celku.

### 2.1 Vnímání a zobrazování krajiny od starověku po renesanci

S přírodními prvky se setkáváme již v pravěkých nástěnných malbách nebo ve starověkých kulturách v Mezopotámii, Egyptě či Krétě. Například v egyptském umění byla snaha především o přehledné vyobrazení události. Nešlo ani tak o krásu jako spíše o celistvost a zprostředkování děje vyprávěním. Přírodu Egypťané tvořili podle přísných a jasně daných pravidel. Jako příklad uvádíme fresku z Nebamonova hrobu z roku 1350 př. n. l (**viz Přílohy I., obr.1**). Hierarchicky řazené lidské postavy, vyobrazené při lovu kachen, jsou výjevem z každodenního života faraona. Egypťané věřili, že vyobrazením se stává předmět stálým a bude zachován i po smrti.<sup>41</sup> Druhově poznatelná zvířata i květiny jsou zde jen nutnou stafáží idealizované scény. Jsou jen prostým zachycením okolí v pozadí zobrazení tehdejšího způsobu života.

#### Antické umění

Přestože je antické umění silně antropocentrické, své místo v něm mají i přírodní motivy. Krajina je zobrazována jako pozadí každodenních lidských činností, jakými byly zemědělské práce, pastevectví nebo bitvy a válečná tažení. Pro řecké i římské umění je specifické oslavování kultivované, umělé krajiny, která byla v určité míře pozměněna lidskou činností. Na nástěnných malbách tak nalezneme

---

<sup>41</sup>[Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. Str.46-47



zvelebené zahrady s jezírky, bazény a umělými fontánami, které představovaly tzv. ideální krajinu inspirovanou hojností rajske Arkádie.<sup>42</sup> Tento hornatý kus země Peloponéskeho poloostrova se stal prototypem idylické krajiny zemědělců a pastýřů, nezabývajících se problémy městského života.<sup>43</sup>

Podle české socioložky a environmentalistky Hany Librové scházeli obyvatelům z vyšších společenských tříd velkých měst bližší kontakt s přírodou a nedostatek venkova si kompenzovali právě iluzionistickými průhledy do krajin ve svých vilách. Malby, které nalezneme zejména z doby helénismu v Pompejích, povětšinou znázorňují jen určitý výsek z krajiny z tzv. Líbezného místa (*locus amoenus*). Jak můžeme vidět na detailu zahradní fresky z vily Livia v Prima Porta v Římě v Palazzo Massimo alle Terme (**viz Přílohy I., obr.2**), tyto fresky, jedny z mála odkazů antického života zachovaných díky výbuchu Vesuvu, nejsou zachycením odrazu skutečnosti jako spíše idealizovaným venkovským životem.

### Umění středověku

Umění raného středověku, zejména díky vlivu křesťanství odsuzujícího smyslový svět, zalíbení v krajině příliš neshledávalo a příroda byla vnímána výlučně skrze svůj symbolický význam. V románském malířství jsou výjevy z Bible zbaveny rušivých elementů, které by zkreslovaly jasná sdělení a vše, co by odvádělo pozornost věřících od Boha, muselo být odstraněno. Pro obrazy je typické zlaté nebo ornamenty pokryté pozadí.

Na přístupu ke krajině ve středověku se kromě náboženství velkou měrou podílel i strach z hlubokých lesů a divoké přírody obecně. Podle Librové ovlivnila vztah středověkého obyvatelstva ke krajině také jeho silná závislost na přírodních zdrojích. *„Závislost obyvatelstva na přírodě byla tak silná, že člověk neměl schopnost podívat se na ni „zevně“ jako na objekt. V tom se středověké pojetí světa nápadně liší od pojetí antického.“*<sup>44</sup> Přestože se na středověkých obrazech často setkáváme s typickými přírodními motivy (strom – louka – květy – pramen – ptáci), nejsou to prvky vystupující samy za sebe, ale jako zástupci božské přítomnosti. Později zájem o přírodu postupně narůstá a objevují se jednoduché přírodní motivy, které jsou však stále především druhotnou výplní náboženských výjevů.

---

<sup>42</sup> [Srov.] STIBRAL, Karel. Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě II. *Časopis ŽIVA: Rozhled v oboru veškeré přírody*. Str.1

<sup>43</sup> V barokním umění se používalo Arkádie jako symbolu návratu k půdě a přírodě.

<sup>44</sup> [Srov.] LIBROVÁ, Hana. *Sociální potřeba a hodnota krajiny* [online]. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1987, 134 s. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/103772>. Spisy Univerzity J.E. Purkyně v Brně, Filozofická fakulta, str. 37

Teprve postupné znovuobjevování odkazu antického umění v Itálii 12. století odstartovalo další posun v zobrazování krajiny.

Významným posunem v zobrazování krajiny byla například tvorba Giotta di Bondone, jak je vidět například na fresce zobrazující Útěk do Egypta<sup>45</sup> (**viz Přílohy I., obr.4**). Často zobrazovaná scéna, jak sv. Josef utíká s Marií a novorozeným Ježíšem před Herodem do Egypta, je zobrazena na pozadí krajiny, která nepostrádá prostorovou hloubku, čímž působí sugestivněji a zároveň už se přibližuje podobné důležitosti jako figurální scéna.

V období pozdní gotiky se vnímání lidí a jejich nazírání na svět mění stejně tak jako pohled na živý svět přírody. Zcela ojedinělý pohled na krajinomalbu se utvářel na území Vlámka, Holandska a Německa. Mezi první takto pojatou krajinu v západoevropském malířství patří Přebohaté hodinky vévody z Berry od bratří z Limburka, významných malířů miniatur (**viz Přílohy I., obr.5.**). Pravděpodobně jeden z nejvýznamějších iluminátorských rukopisů vrcholné gotiky je ojedinělý právě v podání krajiny, která ilustruje specifickou atmosféru konkrétního ročního období. Nechybí zde smysl pro přírodní detail, různorodost stromů i zachování přirozeného krajinného rázu.

## **Renesance**

Renesance, zrozená ve Florencii, se vrací k ideálům antiky a v přírodě nalézala inspiraci pro poznávání smyslového světa. Do té doby rozpačité zobrazení krajiny v pozadí středověkého malířství bylo, díky rozrůstajícímu se vědění o vnějším světě, nahrazeno krajinnými scénériemi, opírající se o přímou zkušenost a empirické pozorování okolního světa, což bylo do té doby nemyslitelné. Zdokonalující se vyjádření perspektivy a techniky olejomalby posunovalo zobrazení krajiny k čím dál tím věrnější kopii skutečnosti. A ačkoliv krajina je stále zejména pozadí k hlavním námětům, přikládá se jí stále větší důležitost.<sup>46</sup>

Zejména v Itálii dovedli malíři k dokonalosti práci se zákonitostmi barev, osvětlení a perspektivy. Všestranně nadaný malíř a vědec Leonardo da Vinci byl průkopníkem vzdušné perspektivy a šerosvitu. Jeho brilantní zvládnutí perspektivy podává věrnou iluzi vzdálené krajiny. Na většině z jeho obrazů se vyskytuje romantická skalnatá krajina. Typickým příkladem je obraz Madona ve skalách, kde postavy vystupují z temné skály s průhledy do dálky.

---

<sup>45</sup> [Srov.] STIBRAL, Karel. Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě II. *Časopis ŽIVA: Rozhled v oboru veškeré přírody*. Str.2

<sup>46</sup> [Srov.] Tamtéž, str.2

## Severská renesance

Dominantní roli v malbě přírody a krajiny jako celku hrála nepochybně tzv. Severská renesance. Koncem 15. a 16. století se nizozemští a němečtí malíři zaměřili na detailně provedené přírodní fragmenty, které zasazovali do konkrétních krajinných celků. Vzrůstá snaha podat přírodní motivy realisticky.<sup>47</sup> Výrazným představitelem byl například holandský malíř Jan van Eyck, jenž je mimo jiné dodnes ceněn zdokonalením techniky olejomalby. Gentský oltář (**viz Přílohy I., obr.6.**), monumentální polyptych, složený z dvanácti panelů ve dvou řadách, je příkladem dokonalé znalosti přírody a perspektivy. Ve spodní části obrazu je zobrazeno Klanění Beránku Božímu, kde je motiv zasazen do nadmíru detailně propracované krajiny. Mezi další významné průkopníky v zobrazení krajiny patří žák Albrechta Dürera, rytec, malíř a grafik Albrecht Altdorfer. Jeho obraz „Krajina kolem Dunaje“ dokonce nezobrazuje žádnou figurální scénu.

### 2.2 Vnímání a zobrazování krajiny od baroka až po 1. pol. 20. století

V období baroka tradičně převládá zalíbení v idylické krajině Arkádie či krajině antických mýtů. Zejména v Itálii a Francii se opět prosadil obdiv ke krajině upravené dle představ člověka, nikoli přírodě divoké. Lesy a hory byly oproti umělé přírodě považovány za odporné dílo ďáblov. Krajina byla obohacena o cesty s alejemi, kapličkami a božími mukami či výhledy na vesničky a města. Ideálem estetické krajiny se stal uměle vytvořený francouzský park. V klasicizující krajinomalbě se objevuje často kopírované schéma: idylické scénérie travnatých luk a vzrostlých stromů s průhledem na vzdálené hory a ruiny antických staveb, jako například u obrazu francouzského malíře a představitele krajinomalby 17. století Clauda Lorraina (**viz Přílohy I., obr.7.**). Postupně se v Evropě rozvíjí krajinomalba jako samostatný žánr.<sup>48</sup>

Proti tomuto idealistickému schématu vznikla osobitá krajinomalba nizozemských malířů. Ti našli zalíbení v rovinatém prostředí své země a také v působivém zobrazení vysokého nebe. Právě proměnlivé nebe je důležitou částí krajinné scénérie. Malíři jako například Joachym Patinir, Pieter Brughel starší, Jan van der Heyden a další, zobrazují prostou a ničím nepřikrášlenou krajinu, která již není pouhou kulisou lidského života, ale hlavním námětem malby. Jiné nahlížení na krajinu bylo podle Karla Stibrala také potvrzeno výrazem malebnost, který

---

<sup>47</sup> [Srov.] STIBRAL, Karel. Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě II. *Časopis ŽIVA: Rozhled v oboru veškeré přírody*. Str.4

<sup>48</sup> [Srov.] Tamtéž, str.4

definoval „výtvarnou a estetickou hodnotu krajiny samotné.“<sup>49</sup>. Nemalý vliv na rozvoj krajinomalby v Nizozemsku mělo tehdejší přísné protestanství, které přírodu považovalo za prostředníka mezi Bohem a lidmi. Kromě portrétů měšťanů, výjevů z ulic či bohatých zátiší se objevuje i krajina. Ta je vnímána jako hlavní téma obrazu a dá se říci, že malé postavy sedláků, rolníků a dalších jsou jen doplňkem. I tato drobná stafáž se pomalu vytratí a zůstane jen samotná krajina.<sup>50</sup>

Teprve na počátku 18. století můžeme zaznamenat opravdový zájem o volnou a živelnou krajinu. Anglický státník, Anthony Ashley Cooper, hrabě ze Shaftesbury vyslovil přesvědčení, že *příroda jako celek je krásná a hodná obdivu v té podobě, v jaké vzešla z rukou božích – tedy bez lidských zásahů, které ji pouze znásilňují a kazí*. Svou myšlenkou přispěl k vytváření zahrad anglického stylu, které kopírovaly přirozenost okolí<sup>51</sup>. Tato tendence se vyskytuje v celé vyšší společnosti. Z počátku je oceňována bukolická scenérie podle římských básníků. Později si především Britové uvědomují krásu své vlastní drsné krajiny a objevují se scenérie z divokého Skotska nebo Walesu. Vnímání estetické hodnoty krajiny se stalo součástí evropské kultury, tím se podpořila i narůstající snaha přírodu chránit pro její vlastní hodnoty.

S přelomem 18. a 19. století přichází zásadní změna přístupu ke krajině i její ochraně. S touto změnou je nejvíce spojován francouzský filozof a obhájce návratu k přírodě a přirozenosti, Jean-Jacques Rousseau, který přírodu takovou, jaká je, považuje za dílo boží, které člověk pouze zúrodňuje svou rukou. *Teprve v přírodě se stáváme tím, jací opravdu jsme, svobodní a nejbliže k Bohu*. Příroda je pro Rousseaua sídlem svobody a rovnosti. Civilizace a kultura vede jen k úpadku. Rousseau měl dalekosáhlý vliv na nové objevení venkova, hor a lesů. Začalo se jezdit do přírody a objevovali se první turisté.

### Umělecké směry 19. století

Romantismus je vrcholem adorování krajinných scenérií a inspiračně z něj vychází mnohá díla moderních i současných malířů. Po období racionalistického

---

<sup>49</sup>[Srov.] STIBRAL, Karel. Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě II. *Časopis ŽIVA: Rozhled v oboru veškeré přírody*. Str.4

<sup>50</sup> [Srov.] LIBROVÁ, Hana. *Sociální potřeba a hodnota krajiny* [online]. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1987, 134 s. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/103772>. Spisy Univerzity J.E. Purkyně v Brně, Filozofická fakulta, str. 46

<sup>51</sup>[Srov.] STIBRAL, Karel. Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě II. *Časopis ŽIVA: Rozhled v oboru veškeré přírody*. Str.4

osvícenství přichází doba romantiků, kteří se chtějí prostřednictvím nespoutané přírody přiblížit k podstatě lidské existence. Příroda je náhle místem tajemství a útěku před civilizací. V umění jsou přírodní motivy prostředkem pro zobrazení niterných duševních pocitů. Vyhledávány jsou divoké scenérie volné přírody, jako bouře, hory v mlze, západy slunce či zbytky ruin, jako například v dramatickém obraze *Opatství v Oakwoodu* od Caspara Davida Friedricha (**viz Přílohy I., obr.8**). Nejradikálněji se krajinářství projevilo v Anglii, zejména v dílech nejznámějších krajinářů Johna Constabla a Williama Turnera. Objevuje se volnější podání krajiny, realita ustupuje prožitku umělce. Jedním z nejvýznamnějších obrazů je *Děšť, pára, rychlost* od Williama Turnera, kde je čitelnost konkrétních objektů podřízena expresivně rozmáchlým tahům blížící se bouřky.

V roce 1855 nastupuje realismus, směr snažící se podat krajinu bez estetických ideálů klasicismu nebo romantického patosu. Malíři tzv. „barbizonské školy“ (Théodor Rousseau, Gustave Courbet a Jean-Baptiste Camille Corot) opustili ateliéry a malovali ve volné přírodě Fontainebleauského lesa. Příroda a krajina v jejich podání je zdrojem objektivního podání skutečnosti bez uhlazenosti nebo emocionality. Empiricky poznatelná příroda přináší zájem o krajinu jako svébytnou hodnotu. Krajina již není prostředníkem mezi člověkem a Bohem, ale mluví sama za sebe. Cílem realistů je tak podat krajinu co nejvěrněji.

Impresionismus je dalším z uměleckých proudů, který nastolil nové tendence v moderním umění. Už nestačí jen strohý záznam skutečnosti. Impresionismus vyústil ve snahu zachytit subjektivní dojem z prchavého okamžiku a pomocí hustých tahů štětce přenést do obrazu atmosféru místa. Obraz není jen zachycením viděného, ale také vnitřního světa malíře. Impresionisté, (Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley)<sup>52</sup> se zaměřili na krajinu jako celek založený na smyslovém vnímání. Důležitý pro ně nebyl ani tak obsah, jako spíše forma a co nejdokonalejší zachycení dojmu ze zobrazovaného okamžiku. Skvrny čistých barev, které se opticky spojily až v divákově oku, nanášeli těsně vedle sebe. Zachycením proměnlivosti světla, nebe a dalších vysoce nestálých změn v přírodě vnesli do obrazu život a probudili v divákovi dojem skutečnosti (**viz Přílohy I, obr.9**). Důležitou úlohu měl i vynález fotografie (r. 1839), kterou někteří impresionisté dokumentovali prchavé momenty. V 19. století panovaly obavy, že vynález fotografie zastíní malířství, což se samozřejmě nestalo. Oba vyjadřovací prostředky se vzájemně obohacovaly.

## Umění 1. poloviny 20. století

Je nesporné, že romantické vidění krajiny hrálo roli i v umělecké reflexi krajiny po celé 20. století. Moderní umění 20. století je značně proměnlivé a tradiční tvorba již nedokáže reflektovat rychle se měnící svět. Umělci proto požadují v tvorbě svobodu, která adekvátně reaguje na probíhající společenské a ekonomické změny. Z tohoto důvodu už nevyhovuje ani klasická krajinomalba a její pojetí se v různých modernistických směrech proměňuje v metaforu společenské situace. Umělecké směry 1. poloviny 20. století, ve kterých se motiv krajiny vyskytuje, nabízejí nepřeborné možnosti, jak s tímto motivem pracovat. Od plošně barevného fauvismu, nadsázky expresionistů, kubismu až po snová imaginativní díla surrealismu. Celkově je krajinomalba odsouvána do pozadí. Často ji nahrazuje fotografie.

### 2.3 Vnímání a zobrazování krajiny v umění 2. poloviny 20. století

Zájem o přírodu se v evropské kultuře periodicky obnovuje a přináší i v uměleckých sférách nové podněty.<sup>53</sup> V umělecké tvorbě se ke slovu dostává ekologický aspekt díla, paměť neboli genius loci místa a role času. V 60. letech výtvarníci opustili dosavadní prostory galerií a ateliér s malířským plátnem vyměnili za přímou interakci s přírodou. Hnutí land art v určité míře vychází z minimalismu a konceptuálního umění. Objekty z organických materiálů lehce dotváří okolní krajinu, dokud se zcela nerozpadnou a opět nesplynou s přírodou. Oproti monumentálním instalacím amerického land artu se Evropa vydala umírněnější cestou a střízlivějšími zásahy do krajiny. V normalizačním Československu byly umělecké akce spojené s rituály a experimenty. Umělci jako Jiří Valoch, Hugo Demartini, Zorka Ságlová nebo Ivan Kafka zobrazovali v krajině určitý druh osobní melancholie. Například v Kameni Ivana Kafky (**viz. Přílohy I., obr.10**) je krajina je do tvořena objekty sestavenými z materiálů přirozených pro okolní prostředí, ale poskládaných do krychle, tedy geometrického tvaru v přírodních podmínkách nepřirozeného. Častým způsobem reflexe krajiny byla chůze a prožívání přírodních procesů skrze vlastní tělo. Tímto způsobem dosáhli pomyslného vrcholu spojení člověka s krajinou. *Dovršení klasického krajinářství to nebylo jen z formálního*

---

<sup>53</sup> [Srov.] STIBRAL, Karel. Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě II. *Časopis ŽIVA: Rozhled v oboru veškeré přírody*. [online]. Academia, 2008, (2) [cit. 2020-01-30]. Dostupné z: <http://ziva.avcr.cz/2008-2/>.html

*hlediska, nýbrž i ve smyslu celostního prožívání přírodních procesů.*<sup>54</sup> Tvorba Ivana Kafky a dalších land artistů si klade otázky, týkající se vztahu mezi krajinou a lidskou civilizací. Prostřednictvím nenásilných a pomíjivých instalací v krajině přispívá k rozhovoru mezi přírodou a člověkem.

#### 2.4 Konceptuální umění jako obraz doby

Konceptuální umění je otevřené k jakýmkoliv formám uměleckého ztvárnění. Za vnější znaky konceptuálního umění můžeme považovat otevřenost k různorodým formám výtvarného vyjádření, která se mohou navzájem kombinovat. Jedná se o multimedialní syntézu a materiální i technologickou svobodu. Konceptualismus se distancuje od tradičního pojetí umění. Podle Sol Lewitta, jednoho ze zakladatelů konceptualismu, je v konceptuálním umění vítána iracionalita, podložena již předem připraveným záměrem, umělecké dílo může pozorovatele přiblížit myšlence umělce, ale nikdy by jí neměl dosáhnout. Forma prezentace díla se pohybuje od slovních vyjádření až k fyzickým objektům. Podstata konceptuálního umění je v komunikaci s divákem a sdělením myšlenky, obsahu díla.

Konceptuální umění je reakcí na tradiční umění, které je podle zastánců konceptualismu zatížené estetickým dojmem, čímž potlačuje jeho obsah a myšlenku. Mezi formy netradičního uměleckého jazyka konceptuálního umění se řadí různorodé přístupy a experimentace s uměleckými prostředky, jakými jsou land art, body art, performance či happening. Konceptuální umění klade důraz na otázku funkce. Konceptuální dílo tedy označuje abstraktní myšlenku. Nástin či myšlenka díla by měla v pozorovateli vyvolat emoce, ponoukat k rozvíjení myšlenky a experimentovat s její neukončeností. Divák se stává spoluaktérem uměleckého díla, čímž je umění posouváno z oficiálního postu umělecké tvorby mezi širokou veřejnost. Konceptualisté se snažili potlačit narůstající tendence komercializovaného umění a skrz své metody zdůrazňovali hodnotu umělecké práce. Umělecké formy, které používali, záměrně netvořily žádné finální podoby, jak bylo v tradičním umění zvykem. Význam uměleckých děl spočíval v jejich dematerializaci. Kromě toho konceptualisté ve své tvorbě reflektovali znepokojení nad společensko-politickou situací.

---

<sup>54</sup> [Srov.] Krajina jako inspirace uměleckého díla, umělecké dílo jako inspirace péče o krajinu. CÍLEK, Václav, Vojen LOŽEK a Jarmila KUBÍKOVÁ. *Střední Čechy: příroda, člověk, krajina* [online]. 2003. Praha: Středočeský kraj v produkci nakladatelství Dokořán, c2003, s. 128

Ačkoliv je konceptuální umění spojováno s 60. lety 20. století, mnoho umělců pokračuje v této formě umělecké výpovědi i v současnosti.<sup>55</sup> Hmotná díla jsou nahrazována mentálními obrazy v podobě tzv. průhledných médií, jakými jsou fotografie a texty, nákresy, plány, mapy nebo audio a video záznamy. Tato „neutrální“ média jsou bezpředmětná a nezáleží na jejich vzhledu. Ukazují jen čistou myšlenku.<sup>56</sup>

Po druhé světové válce se vývoj umění přesunul do ekonomicky prosperující a válkou nepoznamenané Ameriky. Rostoucí masová kultura a média posloužila jako zdroj inspirace pop artistům a významně ovlivňovala i vývoj evropského umění.

Prostřednictvím umění druhá polovina 20. století vystihuje nově nabitou nezávislost na tradičním evropském umění a reaguje na soudobé společenské hodnoty. Nezávislost na tradici byl i jeden z popudů pro současně vznikající umělecká hnutí jako minimalismus, italské Arte povera, Body art, nový realismus, novou figuraci a v neposlední řadě konceptuálního umění. Všechna tato hnutí reflektují jak kontext doby, tak některé myšlenkové proudy.<sup>57</sup> Hledají odlišné přístupy s důrazem na otázky pomíjivosti lidského života, banality každodennosti a kritiku konzumního stylu života. Rozšiřuje se penzum nových materiálů jako neon, laser, televize, elektronika a video. Jedním z nejdůležitějších aspektů těchto hnutí je vyžadovaný úsudek samotného diváka, který se musí umět na dílo dívat a kriticky nad ním uvažovat.<sup>58</sup>

Symbolem evropské společnosti začátku 60. let byla Berlínská zeď. Společnost se vlivem probíhající studené války rozdělila. Nepokoje a vznik protestních hnutí probíhaly taky v Americe jako kritika války ve Vietnamu, povinné narukování amerických vojáků do armády, útlak menšin, feminismus. Dokumentární fotografie těchto protestů pak posloužily jako podklad pro významná umělecká díla, např. *A: And babies? B: And babies.* (1972) od členů Art workers ebalition nebo *Bringing the war home* od Marthy Rosler.<sup>59</sup> Rozpor mezi skutečností a klamným světem vytvářeným médii se stal jedním z důležitých podnětů pro vznik

---

<sup>55</sup>[Srov.] Conceptual art: Art terms. *Tate gallery* [online]. London [cit. 2020-01-13]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>

<sup>56</sup>[Srov.] FRONTISI, Claude. *Obrazové dějiny umění*. V Praze: Knižní klub, 2005. str. 333

<sup>57</sup> Např. freudismus, strukturalismus a lingvistické modely

<sup>58</sup> [Srov.] Tamtéž. str. 447-448

<sup>59</sup> [Srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, str. 46.



konceptuálního umění a jeho tendenci nalézat přímý vztah k realitě. Konceptuální umění se tak jeví jako předzvěst nástupu nového typu umění.

### 3 Téma postindustriální krajiny v konceptuální fotografii

Zařazení fotografie do konceptuálního umění je komplikované v důsledku jejího použití a vnímání. *„Otázkou ovšem je v čem se liší tyto fotografie, zaznamenávající umělecké dílo od klasické dokumentární fotografie. Fotografie dokumentuje dílo, zatímco v prvním případě dokumentovaly vás jako dílo“.*<sup>60</sup>

Zařazení fotografie do konceptuálního umění bylo na začátku 60. let 20. století často sporné a mnohé fotografie jsou vnímány prizmatem konceptuálního umění teprve v současnosti. Podobně jako v jiných vyjadřovacích prostředcích konceptuálního umění jsou i u fotografie důležitá jistá pravidla. Jednotlivé fotografické série mají nést věcný název, mají zobrazovat nové významy založené na kontrastech či přeházení souslednosti snímků. Nejdůležitějším je princip náhody s jasně vymezenou strukturou.

Jak shrnuje fotograf a pedagog pražské FAMU, Štěpán Grygar, ve fotografii se po formální stránce setkáváme s mnoha velice rozvolněnými přístupy, od fotografických sérií dokumentujících jeden objekt v čase, dokumentárních snímků výtvarných akcí až po propojení fotografie s textem. Pro snadnější orientaci a pochopení zde uvedeme Grygarovu klasifikaci fotografie v konceptuálním umění podle typu užití na analytickou, dokumentární a estetizující.

#### **Analytická fotografie**

Cílem je podat subjektivní výpověď o objektu uceleným konceptem v podobě fotografických sérií. Tato forma fotografické výpovědi pracuje s časovým odstupem mezi snímky. Může tak vyvolat dojem sice na první pohled banálního, ale uceleného záznamu. Je zde umocněný vývoj pohybu v čase a prostoru, čímž odráží proces svého vzniku. Neopomenutelná je i důležitost série jako takové, kdy fotografie vytržená z kontextu série nemá žádnou vypovídající hodnotu.

#### **Dokumentární fotografie**

Pravděpodobně nejvíce používaná forma fotografie v historii konceptuálního umění. Záznamy z výtvarných akcí pomíjivého charakteru byly nakonec jediným důkazem o průběhu konceptuálního díla. S příchodem happeningu a performance je fotografie využívána pro potřeby dokumentace uměleckého aktu, kde umělci kladli důraz na samotný průběh akce s nejistým výsledkem. Fotografie zde tedy figurovala jako pouhý záznam děje, nikoliv jako svébytné umělecké médium.

---

<sup>60</sup> GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, str. 46.

## Sémiotická fotografie

Sémiotika je „obecná teorie o znacích ve všech jejich formách a podobách jak u živočichů, tak u lidí, v podobách normálních nebo patologických, jazykových nebo nejazykových, individuálních nebo společenských.“<sup>61</sup> Umění a vizuální prostředky obecně mají znakovou povahu a přes sémiotickou analýzu lze ukázat, že fotografie není pouhým otiskem skutečnosti. Fotografie má sémantický význam, což znamená, že dílo má ukázat určitý význam s pomocí různých znaků či symbolů, čímž se fotografie stává uměleckou prací. Fotografie jsou obohaceny o text autora, který většinou nemá dílo vysvětlit, ale pouze doplnit další variantu k jeho pochopení. Většinou jde o pregnantní záznamy o tom, na jakém místě a v který čas byl snímek pořízen. Později řada autorů inklinovala k vizuální působivosti fotografie, čímž se vzdálila principům konceptuálního umění.<sup>62</sup>

Nejednoznačné zařazení konceptuální fotografie dokazuje tvorba některých následujících umělců, kteří s fotografií pracovali.

Ed Ruschy byl významným členem kalifornské odnože pop-artu. Kromě svých přelomových grafik, kreseb a maleb tvořených kombinováním neobvyklých materiálů taky podněcoval k diskusi o schopnosti umění promlouvat k divákovi a jeho roli ve společnosti. Hledal způsob, jak zjevit myšlenku za obrazem, čímž se zařadil mezi konceptuální umělce. V jeho práci nalezneme konstatování o banalitě městského života a vliv médií na vnímání města. Snahu o čisté konstatování snímané skutečnosti bez jakýkoliv estetizujících či stylizujících tendencí zobrazil v sérii *Twenty six Gasoline stations* (viz Přílohy I., obr.11-12). Jednoduchý, ale ve výsledku působivý cyklus snímků benzinových pump napříč Amerikou je už svým záměrem velice blízko čisté konceptuální fotografii. Ani v této sérii se však autor nepovažuje za fotografa. Jak on sám vysvětluje "Photography's just a playground for me. I'm not a photographer at all."<sup>63</sup>

Vnímání fotografie jako právoplatného uměleckého prostředku zesiluje s tvorbou dalších výrazných představitelů konceptuální fotografie, mezi něž patří například John Baltessari. Ačkoliv své snímky čistě dokumentačního charakteru používal jako předlohy k malířské tvorbě, jsou jeho série dnes již řazeny mezi konceptuální fotografii. Mezi pravděpodobně nejznámější patří série "The back

---

<sup>61</sup> PALEK, Bohumil, C. K. OGDEN, Charles Sanders PEIRCE, I. A. RICHARDS a Haskell Brooks CURRY. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997. str. 317

<sup>62</sup> [Srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, str.46.

<sup>63</sup> [Srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, str.46.

*of the trucks passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January 1963*" (viz Přílohy I., obr.13). Jak název napovídá, jedná se o fotografický záznam cesty z Los Angeles do Santa Barbary, kde je definovaný přesný čas a místo. Je zde, jak je ostatně pro konceptuální tvorbu typické, zaznamenání jisté situace, v určitém prostoru a konkrétním čase pracující s principem náhody a hry.

Později se začali přiklánět k takto vnímané fotografii také další i evropští představitelé umělecké scény. Mezi ně nepochybně patří manželé Bernd a Hilla Becherovi, kteří se stále hlásili k teorii Sol Lewitta, ale s vlivy minimalistické estetiky. Jejich forma odpovídá konceptuálním dílům, pro která byla typická série, konstrukce a opakující se systémy.

V návaznosti na námi zmíněné umělce využívající fotografii v konceptuálním umění je tedy nutné zopakovat, že fotografie primárně slouží k dokumentování konceptuálního díla, kdy fotografie zachycovala přímou akci, ale nebyla její součástí.<sup>64</sup> „*Toto radikální odmítnutí uměleckosti paradoxně přispělo k povýšení fotografie jako smysluplného výtvarného prostředku a osamostatnění se od malířství*“<sup>65</sup>. Řada autorů začala postupně zohledňovat spíše vizuální podmanivost fotografie, čímž se vzdálila principu konceptuálního umění.

Ještě než postoupíme dál k vybraným konceptualistům pracujícím s postindustriální tematikou, je třeba se pozastavit nad rozdílem v zobrazování industriální architektury a industriálním objektem v krajině. Fotografická škola v Düsseldorfu je specifická zájmem o zobrazení architektury, která není prvkem na pozadí krajiny, ale spíše její hlavní součástí.

### 3.1 Odkaz industriální Evropy v tvorbě manželů Becherových

Bernd a Hilla Becherovi patří mezi průkopníky nezaujatých snímků chátrajících průmyslových objektů, které systematicky dokumentovali téměř čtyřicet let. Umělecký přístup ztotožňovali s dokumentárním, čímž na rozdíl od předešlých autorů udržovali technicky kvalitně zpracované fotografie. *Svémi komparačně dokumentárními sériemi propojili dokumentární fotografii s čistě utilitárními stavbami a podnítili tak přehodnocení estetických kvalit průmyslových objektů.*<sup>66</sup> Svou

<sup>64</sup> [Srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, str.46

<sup>65</sup> Tamtéž str.46

<sup>66</sup> GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, str.47

tvorbou významně ovlivnili směřování dalších, zejména německých fotografů. Jejich ojedinělé fotografické záznamy odkazovaly nejen na umění 2. poloviny 20. století, ale reagovaly také na společenskou atmosféru poválečného Německa. Inspirací jim bylo německé umění 19. a začátku 20. století především staré technické dokumentace průmyslových staveb z 19. století, které našli v archivech i samotných objektech. Německé poválečné umění bylo ve znamení snahy oprostit se od předmětnosti a fotografické série opuštěných objektů byly nepřijatelné.<sup>67</sup> Zvláště v Německu vítězil vliv Steirnovy školy subjektivní fotografie. Tvorba manželů Becherových, zaměřená na předmětnost, byla také v konfliktu s pravidlem konceptuálního umění, které razilo dematerializaci díla, a proto se jejich tvorba řadí spíše k minimalismu, k té části konceptuálního umění, respektující proces a vizualitu.<sup>68</sup> Vodní věže, vysoké pece, zásobníky na uhlí, pracovní haly, plynové nádrže, doly a hutě, plynojemy, vodojemy, vápenky a obilné sýpky byly manifestací předmětného světa jako takového, ale zároveň v sobě nesly prvek absurdity. Jednoduché a čistě konstatující snímky osamocených objektů jim propůjčují efekt monstrózních zvířat z oceli, která jsou trpně ponechána svému osudu (**viz Přílohy I., obr.14-15**).

Technické stavby se dnes jeví jako krásné a estetické a jejich pochopení pomohla také komparační dokumentární fotografie Becherových. Fotografie mají stejnou estetickou hodnotu jako předměty, které zobrazují, neboť jsou jejich paralelou. Technická a vizuální dokonalost je odlišuje od všech ostatních tehdejších konceptuálních fotografií. Objekty působí dojmem bezčasovosti. Pokud se zde prvek času objevuje, je chápán jako dlouhodobý, zachycující jen velmi nenápadné změny. Není pochyb, že tvorba jak manželů Becherových, tak Eda Ruschy, měla dalekosáhlý vliv na budoucí cestu konceptuálních fotografů. Snímky zdánlivě banálních objektů každodenní lidské potřeby bez lidí jsou mnohdy ve své nehybnosti a všednosti mnohem výmluvnějším svědectvím o krajině utvářené člověkem.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Otto Steinert publikoval manifest, ve kterém vyzdvihoval subjektivní fotografii. Po jeho vzoru se zrodilo mezinárodní uskupení fotografů, kteří toto hnutí prezentovali. Reagovali tak na dosud převládající dokumentární a žurnalistickou fotografii a experimentovali po vzoru předválečné tvorby Bauhausu s prostředky fotografie, jako média vhodného k vyjádření subjektivního prožitku [Srov.] <https://hi-storylessons.eu/cs/culture/skupina-dof-a-subjektivni-fotografie-60-let-20-stoleti/>

<sup>68</sup> [Srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, str. 62-64.

<sup>69</sup> [Srov.] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, str. 64

### 3.2 Fotografická škola v Düsseldorfu a její absolventi

V roce 1976 manželé Bernd a Hilla Becherovi založili fotografickou školu, kde se sdružovali fotografové z düsseldorfské Akademie výtvarného umění. Hlavní přínos školy spočívá na položení nových pravidel objektivní dokonalosti pro uměleckou fotografii a poskytla slibný start pro některá z nejdůležitějších jmen současné fotografie. Akademie vehementně odsuzovala experimentální fotografické postupy závislé na subjektivním přístupu fotografa, a naopak podporovala nezaujaté zachycování strohých detailů, čímž byla spojována s konceptuálními a minimalistickými uměleckými hnutími.<sup>70</sup> Mezi její absolventy patří veřejnosti známý německý fotograf Andreas Gursky, ale například i fotografové Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff a Thomas Struth nebo Ursula Schulz-Dornburg, u které se vzhledem k tématu naší práce zastavíme.

#### Konceptuální série Ursuly Schulz-Dornburg

Mezi absolventy Düsseldorfské fotografické školy patří i Ursula Schulz-Dornburg, která prostřednictvím širokoúhlého záběru podává mnohem výmluvnější informaci o okolním prostředí. Její minimalistické snímky opuštěných ruin vypovídají o společenko-politické situaci konkrétní země. Zbytky ideologie jsou přítomné v chátrajících zastávkách a památnících. Svědci z betonu, kamene nebo železa jsou zde déle než vzpomínky lidí. Schulz-Dornburg fotografovala autobusové zastávky v Arménii, postavené v 70. letech 20. století, které kromě svého funkčního účelu sloužily také jako bojová útočiště. Dnes tyto stavby upoutají pozornost především kvůli groteskně zkreslenému vztahu mezi funkcí a hmotou, mezi záměrem a realitou.<sup>71</sup> (viz Přílohy I., obr.16-18)

### 3.3 Česká konceptuální fotografie

*„Bez fotografie nemohl být splněn požadavek konceptuálního umění uplatnit se, což znamenalo především vejít ve známost. Tento požadavek mohla nejlépe zprostředkovat právě fotografie – díky své schopnosti vizualizace konceptu. Zdůrazňování některých umělců, že jejich dílo existuje pouze v konkrétní situaci a konkrétním čase, se postupně ukázalo kontraproduktivním.“<sup>72</sup>*

<sup>70</sup> [Srov.] Dusseldorf-school-photography: Art terms. *Tate gallery* [online]. London, 2019, 2019 [cit. 2019-10-13]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dusseldorf-school-photography>

<sup>71</sup> [Srov.] Ursula Schulz-Dornburg. In: *Deutsche börse photography foundation* [online]. Frankfurt, 2019 [cit. 2020-02-13]. Dostupné z: [deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/ursula-schulz-dornburg.php](https://deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/ursula-schulz-dornburg.php)

<sup>72</sup>GRYGAR, Štěpán. Konceptuální umění a fotografie. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie., 2004, s. 109.

Zatímco v Americe vznikala veřejná díla a jejich autoři byli známí tvůrci, českoslovenští výtvarníci se ubírali ke komornějším projektům a reflektovali krajinu specificky interním způsobem, snahou o svobodné vyjádření v nesvobodné zemi, v kombinaci s prvky body artu a happeningu. Častým způsobem uměleckého vyjádření byl motiv chůze, kontempace s okolní krajinou a prožívání krajiny skrze rituály. Výtvarníci prokazovali svou prací i určitou formu občanské neposlušnosti vůči socialistickému režimu. Hledali podstatu vztahu mezi umělcem a uměním, a to jak v rovině umělecké, tak politicko-etické, společenské, případně ekologické.

Specifičnost českého konceptuálního umění zdařile vyjádřil Jiří Zemánek, podle kterého má české zemní umění „*vlastní genealogii, a reaguje na charakteristický ráz české krajiny*“.<sup>73</sup> V ekonomicky prospívající západní Evropě a USA vycházela potřeba nového pohledu na umění z institucionální kritiky a kritiky uměleckého trhu. Naproti tomu v zemích východní Evropy se umění odvíjelo od kritiky politického systému a potřeby svobodného projevu.

Jestliže se budeme zabývat konceptuální fotografií v tuzemské tvorbě, narazíme na termín „nefotografie“, nebo „nečistá fotografie“. Tento pojem oficiálně uvedli Pavel Vančát a Jan Freiberg při uvedení výstavy s názvem „*Fotografie??*“. Výstava se zaměřovala právě na autory, kteří ve své tvorbě přistupovali k médiu fotografie netradičním způsobem.<sup>74</sup>

Bylo by proto snadné považovat nefotografii za ekvivalent konceptuální fotografie, ale teoretická vymezení jsou v tomto případě nejasná. Pro naši práci nicméně postačí konstatování, že ať už intervenci fotografického média do konceptuálního umění označíme jakkoliv, najdeme v českém prostředí několik významných osobností pracujících s fotografií jako s výsledným konceptem.

Žádný z uvedených umělců se nepovažuje za fotografa. Jejich tvorba, ostatně jako tvorba konceptualistů obecně, je rozmanitá a nezařaditelná. Podle vyjádření většiny z nich je fotografie pouhým prostředkem k vyjádření určité myšlenky.

### 3.4 Úloha náhody ve fotografiích Jiřího Šiguta

*„Nedovoluji si výsledky třídit. Zachovávám všechny záznamy. Jsou tím, co lokalita připustí. Na listu papíru vznikají samovolné struktury, kompozice, které neovlivňuji.*

<sup>73</sup>Jiří ZEMÁNEK: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVACHA/ Marie PLATOVSKA (eds.), Praha 2007, str.506.

<sup>74</sup>[Srov.] VANČÁT, Pavel a Markéta KINTEROVÁ. *Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010*. [Praha]: Fotograf 07 ve spolupráci s Galerií Rudolfinum

*Listy mají vlastní způsoby opadání, staré miliony let. Na připraveném papíru zanechávají své unikátní stopy.*<sup>75</sup>

*Jiří Šigut*

Plynutí času v krajině je hlavním tématem tvorby Jiřího Šiguta, jednoho ze zakladatelů českého konceptuálního umění. Celou Šigutovou tvorbu provázejí experimenty, záznamy reality formou, kde není důležitý výsledek díla, ale prožitek v průběhu jeho tvoření. Od zaznamenávání každodenních chvil na jedno fotografické políčko až po zachycení pohybu v krajině bez použití fotoaparátu. V devadesátých letech odložil fotoaparát a rozšířil médium fotografie do širších souvislostí vizuálního umění. Fotoaparát vyměnil za velkoformátové fotopapíry, které za noci umísťoval do krajiny, kde je ponechal i několik týdnů. Výsledek několika-týdenních expozic v tichu na dnech rybníků, v zasypaných roklích nebo pod hromadou spadaneho listí, zobrazuje plynutí času v daném místě. Záznamy nenápadného pohybu listů, hmyzu a dalších živých i neživých objektů, které se v průběhu expozice sunuly po povrchu fotopapíru, jsou tak ukázkou hledání něčeho „za obrazem“. Umělec nechává celý proces na noční přírodě. Zdrojem světla byl měsíc, oheň, hvězdy nebo prolétávající světlušky. Šigut určuje pouze formát, místo, čas a samozřejmě také konečnou adjustaci. Neuznává jakoukoliv selekci z exponovaných záznamů, každý považuje za jedinečný. V Šigutově tvorbě nalézáme pokusy o zachycení, „stopy proměny“.<sup>76</sup> Šigutova tvorba je konceptuálního charakteru s prvky akčního umění či body artu. Pro jeho tvorbu je zásadní dlouhodobost, zaznamenání poměrně dlouhodobých časových úseků, které klasický fotografický film neumožňuje. Pro dlouhou expozici je vhodný fotopapír, který je na světlo méně citlivý, a je tak možné na něj při velmi malé světelné intenzitě exponovat dlouhou dobu. Kromě limitu daného použitím filmu vynechal Šigut i postupy v klasickém vyvolávacím procesu. K vyvolávání exponovaných papírů používal pouze ustalovač. Díky tomu měly snímky podmanivě barevné hnědé a růžové odstíny. Instalaci fotopapírů v přírodě doprovázel rituály v podobě lehání si na papír a zasypávání se hroudami hlíny, aby tak byl splynul s okolím. Po návratu z výpravy sepsal vždy krátký text, který poté prezentoval spolu s fotogramy. V Šigutově tvorbě tak hraje významnou roli náhoda a vliv přírody, jako spolutvůrce snímků.

---

<sup>75</sup>POSPĚCHOVÁ, Eva. *Jiří Šigut*. Opava, 2013. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě Filozoficko – přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Mgr. Jan Pohribný, str.26

<sup>76</sup> [Srov.] MOUCHA, Josef. Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu. *Fotograf: Nová inscenace, Krajina: Jiří Šigut*. 2006, 5.(08), 36-40.



Kromě instalací přímo v přírodě a soukromých záznamů všedních činností během dne dlouhodobě zaznamenával i fragmenty z industriálních staveb. Po několik měsíců exponoval například prostory Strojovny (**viz Přílohy I., obr.16.-19**) nebo těžní věž v dolu Jeremenko.<sup>77</sup>

*„Zacházím hluboko do pomalu odkvétajícího makového pole. Po dnu horkém jako výheň konečně chlad noční rosy. Tolik světlušek. Okvětní lístky odpadávají, mokré, chvíli zůstanou na těle, pak ztěžkle padají k zemi, lemující směr pro cestu zpátky. Zastavuji, jsem asi uprostřed, na zem pokládám dva malé papíry, zavírám oči a svlékám se do naha. Po hmatu trhám nedozrálou makovici, mačkám ji ve dlani, přikládám na tělo a pomalu s ní opisuji spirálu. Vlhká nedozrálá zrnka se mi lepí na kůži. Dalšími makovicemi spirály na obou rukách a nohách. Pak ramena, krk. Zakláním hlavu dozadu a prokresluji si obličej. Několika spirálami pomalu od čela k bradě a zase nahoru. Zrnka se mi převalují po tvářích, trpká zachycená mezi rty. Otevírám oči a sleduji jasnou oblohu nad sebou. Kolik je hvězd? Stejně jako zrnek ve všech makovicích okolo? Možná více? Možná méně?“<sup>78</sup>*

Jiří Šigut

### 3.5 Intermediální tvorba Miloše Šejna

*„Zrušil jsem stojan, plátno ztratilo rám a položilo se na zem a záznam krajiny se stal jakousi mapou mého vztahu k místu. Zároveň jsem si víc a víc uvědomoval důležitost toho, že to jsem já, že to je moje tělo. A protože jsem během konce osmdesátých a počátkem devadesátých let přibral další a další média, tak jsem dospěl k takové představě něčeho totálního, čemu říkám transparentní tělo.“<sup>79</sup>*

Miloš Šejn, rozhovor pro Paměť národa

Příroda jako fenomén prostupuje celým dílem Miloše Šejna, a to v podobě svérázných přístupů k umělecké tvorbě, kombinací vědeckého a uměleckého pozorování přírody, krajiny a přírodních procesů. Je nutné zdůraznit, že Šejn se zabývá spíše přírodními fragmenty nežli krajinou jako celkem. Dle jeho přesvědčení je přírodu potřeba zkoumat do hloubky a podřídit její specifické živelnosti i způsob,

<sup>77</sup> [Srov.] POSPĚCHOVÁ, Eva. *Jiří Šigut*. Opava, 2013. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě Filozoficko – přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Mgr. Jan Pohribný.

<sup>78</sup> ŠIGUT, Jiří. Jiří Šigut: Noc letního slunovratu roku 2000. In: *Artlist-Centrum pro současné umění Praha* [online]. Praha: Neziskový projekt Centra pro současné umění Praha, 2006 [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/texty/noc-letniho-slunovratu-roku-2000-998/>

<sup>79</sup>Paměť národa: Osudy umělců v komunistickém Československu. In: *Paměť národa: Osudy umělců v komunistickém Československu* [online]. Praha: Post Bellum, Nadace Pudil Family Foundation, 2015, 23. 04. 2015 [cit. 2020-05-05]. Dostupné z: [https://www.pametnaroda.cz/cs/sejn-milos-1947?locale=cs\\_CZ](https://www.pametnaroda.cz/cs/sejn-milos-1947?locale=cs_CZ)

jak ji zviditelnit. Postupně tak během svých četných toulek přírodou objevuje různé neortodoxní možnosti kombinováním rozličných metod umělecké reflexe. Od přírodních monochromů, vytvořených namočeným provázkem v železité vodě či bahně, až po počítačem vytvořené sestavy proměn určitých přírodních procesů. Od 60. let systematicky pořizoval fotografie, kreslil a popisoval svá pozorování během těchto výprav.<sup>80</sup>

Nehledal jen způsob, jak krajinu a dojem z ní zviditelnit, ale snažil se místo pochopit a nalézt možnosti, jak ho aktualizovat. Od 60. let jeho tvorba oscillovala mezi zvědavostí vědce a senzitivností umělce. Sbíral různé předměty, které našel během výprav krajinou, pořizoval fotografie, kresebné skici, psal si poznámky a vedl statistiky, jak ukazuje ukázka skici rozpukané skály a její následné fotografické zpracování<sup>81</sup> (**viz Přílohy I., obr.12**).

Pro Miloše Šejna je specifická intermediální výpověď o duševním prožívání určitého místa v krajině. Kromě obrazu používá také slova, texty, pohyb a vlastní tělesné prožívání krajiny. Vyjadřuje se prostřednictvím rozmanitých druhů médií od tradičních, jako např. fotopapír, film atd., až po moderní digitální technologie (počítač, video). Využívá jak tradiční fotografické prostředky (které uplatňuje fyzicky v konkrétním místě), tak praktičnost přenositelného digitálního obrazu. Krajinu ve své tvorbě prezentuje pohybem, fyzickým kontaktem, světlem či sbírkami přírodnin.<sup>82</sup>

Miloš Šejn se mimo jiné podílel na mezinárodním projektu *Frontiers of Solitude*, zabývajícího se vztahem mezi postindustriální společností a aktuálními problémy krajiny. Cílem projektu je prolomit mezioborové hranice mezi vědci a umělci, kteří společnými silami reflektují a umělecky interpretují nedávnou i dlouhodobou transformaci krajiny využívanou k lidské potřebě. Výzkum spolu s výtvarnými díly vznikl ve vybraných, lidským konáním zdevastovaných, územích ve střední a severní Evropě. Součástí projektu byly také dílny, probíhající v České republice, Norsku a na Islandu. Výsledek projektu byl prezentován na symposiu, výstavě a v katalogu.<sup>83</sup>

Další posun vztahu ke krajině se rozvíjí v akčním umění. Ze samotného uměleckého díla zůstávají jen fotografie či textový popis akce samotné. Důležité už tedy

<sup>80</sup> [Srov.] VALOCH, Jiří a Václav MALINA. *Měkkohlaví*. Plzeň: Galerie města Plzně, 2009.

<sup>81</sup>[Srov.] ŠEJN. CÍLEK, Václav, Ladislav KESNER, Tomáš POSPYSZIL a Miloš VOJTĚCHOVSKÝ. *ŠEJN* [online]. BohemiaeRosa Publishers, 2010, s. 60-61

<sup>82</sup>[Srov.] Tamtéž, str.62

<sup>83</sup> [Srov.] *Frontiers of solitude: O projektu Na pomezí samoty*. *Frontiers of solitude* [online]. Praha, 2016 [cit. 2020-01-08]. Dostupné z: <https://frontiers-of-solitude.org/cs/about>

není dílo samo, ale jeho působení na lidskou psychiku. Tato tvorba vyžaduje místo pasivní kontemplanční aktivní účast diváka, tradiční způsoby prezentace uměleckého díla jsou rušeny. Umělec začal realizovat své akce přímo v přírodě. Návrat k přírodě je zároveň návratem ke starým obřadům a rituálům, snahou o nové spojení člověka s kosmickým děním, snahou o znovu nalezení porušené rovnováhy mezi lidským a přírodním organismem.<sup>84</sup>

Pokud shrneme tvorbu všech zmíněných autorů, shledáme v nich zajímavé analogie i protichůdnosti. V tvorbě manželů Becherových, kteří postindustriální krajinu zobrazovali jako prezentaci krásné a zároveň odpudivé architektury, je znatelný údiv samotnými objekty a jasné sdělení o jedné nesmazatelné době v historii Evropy. Naproti tomu Miloš Šejn ve své tvorbě důsledně vyhledává krajinu zbavenou industriálních nánosů posledních dvou století. Jeho opakované návštěvy již známých míst jsou jakýmsi druhem „spirituálního nomádství“, zbaveného rušivých prvků civilizace. Miloš Šejn přesto, že to tak na první pohled nevypadá, zobrazuje také postindustriální krajinu s její kontroverzní minulostí, právě tím, že se jí vyhýbá.

V tvorbě současných fotografů krajiny jsou viditelné konceptuální prvky přejaté z 60. let minulého století, ale v jiné formě. Fotografie je již uznávaná jako výsledný produkt práce a je kladen větší důraz na její estetickou stránku. Kromě toho se snaží podkopávat divákovu jistotu a zprostředkovávat mu nové možnosti pochopení.

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

V praktické části práce jsem se zaměřila na hledání autenticity vybraného místa v postindustriálním prostředí. Důležitým prvkem v daném místě byl čas, místo a způsob, jakým je možné reflektovat kontrast či harmonii v prvcích uměle vytvořeného objektu a divoké přírody. Výsledkem tohoto „hledání“ je celkem pět prací konceptuálního charakteru, které inspiračně vycházejí jak z tvorby absolventů Düsseldorfské školy, tak z intuitivní tvorby Miloše Šejna a Jiřího Šiguta. Název praktické práce jsem převzala z katalogu *Tak-ťeď-tu: komplementární svět Dalibora Chatrného*<sup>85</sup>, a to z toho prostého důvodu, že jednoduše vystihuje proměny v jednotlivých konceptech. Tedy rozdíl mezi tím jak, kdy a kde něco (v našem případě postindustriální krajinu) vyjádřit. Jednotlivé koncepty jsem označila pouze číslicemi, u kterých se mi líbí jejich neurčitost a anonymita. Ta vyjadřuje i anonymitu fotografovaných míst, která se za několik let ztratí.

Přestože základ slova krajina, tedy okraj, lem v nás automaticky vyvolává dojem něčeho vzdáleného, co se nás bezprostředně netýká, je krajina v posledních letech tématem mnoha diskusí. Čím dál tím naléhavěji se ukazuje, jak její přehlížení negativně poznamenává nejen náš životní prostor. Je zřejmé, že stav a podoba krajiny je obrazem stávající situace společnosti. Krajina zatížená dědictvím industriální minulosti se časem promění v další odlišnou kulisu živenou představivostí člověka. Otázkou je, jakým způsobem se následující generace vypořádá s průmyslovým odkazem společnosti 21. století, která zneužívá krajinu v ještě větší míře, než tomu bylo za průmyslové revoluce.

Čas, za který se ladem ponechané předměty, budovy nebo místa vytvořená lidskou činností promění v chaotickou změť zeleně, je překvapivě krátký. Tam, kde kdysi za hlasitých zvuků mechanických přístrojů a lidských hovorů probíhal spořádaný život lidského světa, se dnes prodírá plevel, podlahu nahradil koberec z mechu a jedinými obyvateli tichého území je pár zbloudilých much. Opuštěná místa chátrajících objektů lidské činnosti jsou tak jevištěm pro představy o časech minulých i budoucích. Tito monstrózní svědci minulosti doslova podněcují k vymýšlení příběhů a osudů, které se v jejich prostorech v minulosti udály.

V teoretické části jsem si vytyčila cíl spojit dvě umělecké reflexe krajiny. Najít společnou rovinu mezi minimalistickým, informativním přístupem zakladatelů

---

<sup>85</sup> Publikace obsahuje celoživotní Chatrného tvorbu, a především dokumentuje myšlenkové pochody v podobě jeho vlastních textů, kresebných studií a poznámek vedoucích ke konečnému výsledku uměleckého artefaktu.

a absolventů Düsseldorfské školy fotografie s intuitivní hravě experimentující tvorbou Miloše Šejna a Jiřího Šiguta.

Po mnoha obměnách jsem došla k výsledným pěti konceptům, z nichž čtyři jsem realizovala. Pro způsob, jakým reflektovat krajinu v jednotlivých konceptech, jsem se rozhodla použít jak analogové, tak digitální fotografie.

## **TAK-TEĎ-TU JINAK-JINDY-JINDE**

### **I.**

Zejména dnes, kdy je analogová fotografie používána spíše z nostalgie a nahradilo ji masové používání digitálního obrazu, se zapomíná, že k záznamu skutečnosti není nutný čip nebo latentní obraz na filmu. Pokud nepotřebujeme technicky dokonalý obraz s vysokou hloubkou ostrosti, můžeme zcela vynechat optickou soustavu čoček, film, a dokonce i tělo fotoaparátu. Vynecháním těchto prostředníků mezi námi a obrazem se lépe přiblížíme k procesu samotnému. K zachycení stopy světla, času a prostoru. Pohyb času na jednom malém kusu fotografického papíru v rámci několika měsíců je inspirován tvorbou Miloše Šejna a zachycuje plynutí času v celé jeho délce a podobě. Z krabiček na fotografický film jsem vyrobila miniaturní camery obscure, do kterých jsem dala pruh fotopapíru. Těchto krabiček jsem udělala 15 kusů a následně instalovala do předem vybraných míst s industriálním objektem. Expozice probíhala cca dva měsíce, v některých případech i tři. Po uplynutí daného času jsem pruh fotopapíru v temné komoře vyndala a vyvolala. Vyvolané pruhy naexponovaného papíru mají symbolizovat zánik exponovaných míst. Cílem nebylo zachytit skutečnost objektivně, ale pokusit se tím vyjádřit dlouhý časový úsek, který může být zachycen právě na obyčejně vyhlížejícím kusu papíru. Za černou nebo šedivou clonou je skrytý latentní obraz snímané skutečnosti. Paradoxně tak možná podává výmluvnější a přesnější obraz reality než viditelný obraz. Zároveň je to předobraz prázdnoty daného místa, kdy zanikne nejen industriální objekt, ale i jeho okolí.

Výsledný koncept je podpořen konstrukcí z laminátových skel. Ta jsou záměrně použita z nalezených zbytků po nevyužívaném objektu. Vyvolané snímky jsou řazeny za sebou tak, aby i přes clonu poškrábaného skla byla zesílena časová kontinuita zániku.

## **II.**

V druhé variantě používám digitální zrcadlovku na principu pin hole, kdy jsem zaznamenávala různé postindustriální oblasti s využitím přesně zaznamenaného času vzniku snímku. Vytisknuté snímky jsem umístila na papír velikosti A3 a připevnila špendlíky. U každé z fotek je napsané stejné datum a čas expozice. Cílem je velice zjednodušeně poukázat na teorii Jeana Foucalta, podle kterého je místo určitým způsobem propojené se všemi ostatními místy, a to i přes to, že zároveň nějakým způsobem popírá, zpochybňuje nebo převrací jejich význam. Uvedené identické datum i čas u několika pořízených snímků má vyjadřovat myšlenku, že ve stejnou dobu můžeme být na několika místech zároveň. Možnost přehazování jednotlivých snímků mezi sebou má zároveň zpochybňovat autentičnost i tak těžko rozeznatelných snímků.

## **III.**

V teoretické části jsme představili tvorbu manželů Becherových, kteří systematicky dokumentovali již nepoužívané a opuštěné objekty industriální architektury v Německu a Velké Británii. Další koncept se tak inspiroje strohým konstatováním reality, přičemž realita je deformována panoramatickým režimem na mobilním telefonu. Čas, jak jsem se již zmínila v teoretické části, je vnímán ve dvou zcela odlišných rovinách. V přírodě se dosud setkáváme s cyklickým časem, používaným v archaických dobách, díky kterému se příroda soustavně obměňuje. Mladší chronologický čas, vytvořený lidmi a pro lidi, nás vede od začátku ke konci a nelze se v něm vracet zpět. Snímky krajiny snímá mobilním telefonem jsou postprodukčně upraveny tak, aby zobrazovaly počáteční téměř neporušenou a divokou krajinu přes mírně osídlenou, městskou až po postindustriální. V postindustriální fázi potlačená příroda opět sílí a pohlcuje antropomorfní objekty až po počáteční neporušenou krajinu. Pro umocnění neustálé obnovy jsou snímky poskládány do kruhu, který symbolizuje cyklický čas. Naopak chronologický lineární čas je opět poskládán ze snímků krajiny, ale výsledná reprodukce je v podobě pruhu s jednoznačně daným začátkem a koncem.

## **IV.**

Horizont je nedílnou součástí krajiny, a to nejen proto, že jasně odděluje zemský povrch a oblohu, ale také dodává krajině záhadnost a očekávání. Co nás asi čeká tam v dálce? Překonávání horizontů v krajině je něčím těžko vysvětlitelným a lákavým. Horizont nám kromě toužebného očekávání poskytuje také pocit bezpečí.

Uzavírá nekonečnost země i nebe. Koncept tvoří devět fotografií průmyslově využívané krajiny. Objekty jsem hledala podle mapy industriální topografie.<sup>86</sup> Na vyvolaném negativu jsem různými destruktivními způsoby používala materiály nebo postupy, charakteristické pro průmyslovou výrobu<sup>87</sup>. Třetí koncept se zaměřuje na jizvy, šrámy a skvrny, které průmysl zanechává na svém blízkém okolí a jsou tak nedílnou součástí průmyslové krajiny. Pro zdůraznění jednotlivých poškozených negativů jsem zvolila jejich následné oskenování.

## V.

V konceptu se snažím analyzovat *genius loci* opuštěného lomu. Lom už pozbyl své původní funkce a pomalu se stává místem osamocených kamenů, stromů a harampádí. Ojedinele přivábí stavitele kamenných mohyl, zbloudilého pejskaře nebo skupinku adolescentů s pivy. Je to zdroj neustálých sporů, jak s místem dále naložit a jestli se přiklonit spíše k rekreačnímu využití, nebo zachovat jeho současnou podobu s cennými a ohroženými druhy rostlin i živočichů.<sup>88</sup>

Je tedy pravděpodobné, že nynější klid lomu bude brzy narušen. Vycházím zde z tvorby Miloše Šejna, který se do jisté míry snažil hledat možnosti, jak místo aktualizovat. Vzhledem k zmíněné přírodní hodnotě tohoto místa jsem se zaměřila na stopy zanechané v lomu, jež jsou záznamem jak zvířecích a rostlinných obyvatel lomu, tak náhodných chodců. V posledním projektu hledám roli artefaktu z postindustriálního objektu, vázanou na prostředí. Kámen pocházející z již nevyužívaného lomu jsem umístila do živého města.

Vzhledem k odlišným fotografickým postupům, aplikovaným v jednotlivých konceptech, jsem uznala za vhodné použít rozmanité techniky také ve výsledných skicách. Skici slouží k zaznamenávání kreseb, myšlenek a postupů, vedoucích ke konkrétnímu konceptu. U každého z nich jsem použila odlišné kresebné a grafické techniky. V návrzích jsem tak použila kresbu tužkou, kresbu uhlem či tuší.

---

<sup>86</sup> Dostupné online: <http://www.industrialnitopografie.cz/databaze.php>

<sup>87</sup> Textilní průmysl: stehy, bělidla, chlor, soda. Metalurgie železa: fosfor. Těžby v lomu: kameny. Zemědělství: fosfát atd.

<sup>88</sup> [https://ceskokrumlovsky.denik.cz/zpravy\\_region/mesto-odmita-prirodni-pamatku20090227.html](https://ceskokrumlovsky.denik.cz/zpravy_region/mesto-odmita-prirodni-pamatku20090227.html)



## Závěr

Jak jsme se již zmínili v úvodu práce, postindustriální krajina je hranicí mezi technickým světem civilizace a světem přírody. O konečném osudu průmyslových objektů i průmyslem využívané krajiny rozhoduje kromě její polohy, původní funkce a možnosti rekonstrukce, také historie místa obdařená *geniem loci*. Může se tak víceméně bez povšimnutí rozpadnout v prach, nebo opět nabýt smyslu a sloužit k jiným účelům.

Teprve během psaní a vyhledávání informací o problematice krajiny se ukázalo, že toto téma není možné rozebírat bez alespoň základních poznatků z antropologie a historie. Z toho důvodu nebylo možné opomenout stručný historický kontext postindustriální společnosti, která se významnou měrou podílela jak na krajinném rázu, tak na vzniku konceptuálního umění. Na postindustriální krajinu má vliv náš subjektivní pohled vycházející z výchovy, zkušeností a životních hodnot. Krajina v sobě zahrnuje minulost, přítomnost i budoucnost. Je utvářena dlouhodobými i krátkodobými časovými proměnami a v neposlední řadě se na vzhledu krajiny zásadním způsobem podepisuje politická historie dané země. Všechna tato hlediska se, byť v odlišné formě, odrážejí i v tvorbě manželů Becherových, Miloše Šejna či Jiřího Šiguta a mnoha dalších konceptuálních umělců, pracujících s krajinou. V průběhu setkávání s díly vybraných umělců jsme zjistili, že pojem krajina nevyjadřuje vždy jen krajinný celek, ale také její fragment. Zbytky industriálních objektů v tvorbě manželů Becherových mají symbolizovat vzpomínky na ztrátu jedné velké epochy (předválečného Německa), a to v jejím pozitivním i negativním slova smyslu. Miloš Šejn minulost své země vyjadřuje nepřímo svobodomyšlnými poutěmi za vnitřní krajinou a svou tvorbou intermediálního charakteru a svou pedagogickou činností na Akademii výtvarných umění v Praze ovlivnil další konceptuální umělce i studenty.

V druhé teoretické části jsme se zabývali konceptuálním uměním a jeho vztahem k postindustriální krajině. Setkali jsme se s komplikovanou rolí fotografie v konceptuálním umění, která je dána jejím výsledným použitím. Při propojování problematiky postindustriální krajiny s konceptuálním uměním fotografie, je téměř nemožné posoudit, zda byla fotografie v konkrétním případě svébytným uměleckým prostředkem, či jen prostředkem k dokumentaci konceptuálního díla. Zmíněné autory nakonec nemůžeme do důsledku označit za konceptuální fotografy, ale za konceptualisty pracující s fotografií. Práci komplikovala také skutečnost,

že málokterý umělec pracující s konceptuální fotografií se zabýval výlučně postindustriální krajinou. Proto je zmíněna jen určitá malá část jejich tvorby.

V praktické části jsem si vytyčila několik cílů, mezi nimiž byla snaha propojit dvě odlišné umělecké reflexe krajiny. Fotografická škola v Düsseldorfu je specifická zájmem o zobrazení architektury, která není prvkem na pozadí krajiny, jako spíše její hlavní součástí. Naopak umělecké reflexe Miloše Šejna a jeho dalších uměleckých soukmenovců spojoval návrat k symbolické krajině. Byly to subjektivní výpovědi o intimním prožívání krajiny zbavené zásahů civilizace. Cílem praktické práce tak je pokus o skloubení dvou formálně i obsahově odlišných přístupů k reflexi krajiny ve fotografii a nalezení vhodného způsobu k vytvoření uspokojivého a propojujícího projektu.

Důraz jsem kladla také na různorodost použitých přístupů k reflexi místa. V jednotlivých konceptech jsem se pokusila industriální památníky zobrazit prostřednictvím analogové a digitální fotografie. Technologická rozmanitost mi tak poskytla mnohem širší výběr možností, jak s fotografií pracovat. Například v analogovém zpracování jsem využila hmatatelnosti negativu, který dále mohl být fyzickým postupem destruován hmotou samotného průmyslového předmětu. Při hledání kompromisu mezi výchozími způsoby jsem se zaměřila na vliv průmyslové výroby na životní prostředí. Díky tomu jsem mohla experimentovat s destrukcí „otisku času“ prostřednictvím chemických látek používaných v průmyslové výrobě a také symbolicky vyjádřit transformaci krajiny fyzickými zásahy těžby. Výsledek praktické části práce má tak za cíl ukázat možnosti fotografické tvorby in natura.

Dalším cílem praktické části práce bylo předestřít další neobvyklé způsoby, jak používat fotografické médium. Vzhledem k předmětu výtvarné výchovy se mi jeví jako přínosné seznámit žáky s neobvyklým využitím fotografie. Ta je v současnosti často vnímána jako jednoduchá reprodukce skutečnosti a v našem případě slouží primárně jako předloha k výtvarné práci. Díky experimentům s analogovou a digitální fotografií třeba právě s tématem zanikajících staveb ve svém okolí je možné probudit u žáků zájem nejen o fotografii, ale také o vlivy lidské činnosti na krajinu.

Na závěr mohu jen podotknout, že téma krajiny díky své komplexnosti pravděpodobně nebude nikdy zcela vyčerpáno. Považuji za nesporné, že estetická hodnota krajiny, kterou jí přisuzujeme, podmiňuje také náš vztah k přírodě a její ochraně.

## Seznam použitých zdrojů

### Tištěné zdroje

- [1] CÍLEK, Václav. *Makom: kniha míst*. 2004. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-865-6991-8.
- [2] GOJDA, Martin. *Archeologie krajiny: vývoj archetypů kulturní krajiny*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0780-6.
- [3] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. ISBN 80-720-3143-0.
- [4] GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie, 2004. ISBN 80-733-1014-7.
- [5] *Charta průmyslového dědictví TICCIH*. V Praze: České vysoké učení technické, Výzkumné centrum průmyslového dědictví Fakulty architektury, c2013. ISBN 978-80-01-05235-8.
- [6] KUPKA, Jiří. *Krajiny kulturní a historické: vliv hodnot kulturní a historické charakteristiky na krajinný ráz naší krajiny*. 2. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 2010. ISBN 978-80-01-04653-1.
- [7] MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. 5. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-048-7.
- [8] MOUCHA, Josef. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*. Fotograf: Nová inscenace, Krajina: Jiří Šigut. 2006, 5.(08), 36-40. DOI: 1213-9602. ISSN 1213-9602.
- [9] NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-807-3633-035.
- [10] ORTOVÁ, Jitka. *Kulturní a sociální ekologie*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-718-4224-9.
- [11] PALEK, Bohumil, C. K. OGDEN, Charles Sanders PEIRCE, I. A. RICHARDS a Haskell Brooks CURRY. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997. ISBN 80-718-4356-3.
- [12] POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. 1978, Odeon. Praha: Odeon, 1978. ISBN 01-091-78
- [13] VANČÁT, Pavel a Markéta KINTEROVÁ. *Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010*. [Praha]: Fotograf 07 ve spolupráci s Galerií Rudolfinum, 2011. ISBN 978-80-254-9129-4.
- [14] SÁDLO, Jiří. *Krajina a revoluce: významné přelomy ve vývoji kulturní krajiny Českých zemí*. Praha: Malá Skála, 2005. ISBN 80-867-7602-6.

- [15] SAVICKÝ, Nikolaj, Benjamin FRAGNER, Vojtěch HÁJEK, Jiří CHMELENSKÝ, Simona NOSKOVÁ a Jan VLACHÝ. *Pencroffův sen, aneb, Průmyslové dědictví v širších souvislostech*. Průhonice: Professional Publishing, 2016. ISBN 978-80-906594-5-2
- [16] *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. 2. vyd., opr. a dopl. Praha: Academia, 1994. ISBN 80-200-0493-9.
- [17] SOKOL, Jan. *Rytmus a čas*. Praha: Oikoymenh, 1996. Oikúmené. ISBN 80-860-0515-1
- [18] *Šein; Archivy a kabinety*. V Liberci: Oblastní galerie, Muzeum evropského umění, 2012. ISBN 978-808-5050-950.
- [19] VALOCH, Jiří a Václav MALINA. *Měkkohlaví*. Plzeň: Galerie města Plzně, 2009. ISBN 978-80-87289-06-8.
- [20] ZEMANEK, Jiří: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVACHA/ Marie PLATOVSKA (eds.), Praha 2007, 506.

### **Elektronické zdroje**

- [21] Artmix. In: *Česká televize: pořady* [online]. Praha: Česká televize, 2015, 22. 9. [cit. 2019-11-10]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/po-rady/10123096165-artmix/215562229000007/video/424620>
- [22] BELZOVÁ, Denisa. *Modlitba za něco, co odchází*. Brno, 2015. Disertační práce. Vysoké Učení Technické Brno/Fakulta Výtvarných Umění. Vedoucí práce Doc. Václav Stratil, Prom.Ped.
- [23] BOSÁKOVÁ, Dita. *Krajina jako zdroj inspirace*. Brno, 2012. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. Vedoucí práce Prof. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D.
- [24] Conceptual art. *Tate gallery* [online]. [cit. 2019-05-04]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>
- [25] Česká televize, Centrum Dokumentární a hudební tvorby televizní studio Brno, dramaturg: Karel Fuksa, *Druhý dech průmyslové architektury*, 1. 6. 2008, ČT2
- [26] Dusseldorf-school-photography: Art terms. *Tate gallery* [online]. London, 2019, 2019 [cit. 2019-10-13]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dusseldorf-school-photography>

- [27] Frontiers of solitude: O projektu Na pomezí samoty. *Frontiers of solitude* [online]. Praha, 2016 [cit. 2020-01-08]. Dostupné z: <https://frontiers-of-solitude.org/cs/about>
- [28] Krajina jako inspirace uměleckého díla, umělecké dílo jako inspirace péče o krajinu. CÍLEK, Václav, Vojen LOŽEK a Jarmila KUBÍKOVÁ. *Střední Čechy: příroda, člověk, krajina* [online]. 2003. Praha: Středočeský kraj v produkci nakladatelství Dokořán, c2003, s. 128 [cit. 2020-02-06]. ISBN 80-86569-40-3. Dostupné z: <https://priroda.kr-stredocesky.cz/article.asp?id=62>
- [29] GIBAS, Petr a Karolína PAUKNEROVÁ. Mezi pravěkem a industriálem: několik poznámek k antropologii krajiny / Between the Prehistorical and the Industrial: A Few Remarks on Anthropology of Landscape. *Cesky Lid* 131-146. 2009, **1**(1), 131-146. ISSN 009-0794.
- [30] Industriální topografie: průmyslová architektura a technické stavby. *Industriální topografie* [online]. Praha: FA ČVUT, 2020 [cit. 2019-05-14]. Dostupné z: <http://www.industrialnitopografie.cz/databaze.php>
- [31] KOLEJKA, Jaromír. Česká postindustriální krajina. Životné prostredie : revue pre teóriu a tvorbu životného prostredia. Bratislava: Ústav krajinnej ekológie SAV, 2012, roč. 46, č. 2, s. 38-43.
- [32] KOWOLOWSKI, František. Heterotopie jako nezvyklý pohled na svět. In: *T-UNI: Internetový zpravodaj Technické univerzity v Liberci* [online]. Liberec: Technická univerzita Liberec, 2007 [cit. 2020-03-16]. Dostupné z: <https://tuni.tul.cz/rubriky/univerzita/fakulta-umeni-a-architektury/id:32442/heterotopie-jako-nezvykly-pohled-na-svet>
- [33] LIBROVÁ, Hana. *Sociální potřeba a hodnota krajiny* [online]. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1987, 134 s. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://digi-lib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/103772>. Spisy Univerzity J.E. Purkyně v Brně, Filozofická fakulta = Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas philosophica; 269.
- [34] MIKŠÍČEK, Petr. Genius loci kulturní krajiny, sudetské zvláště. In: *Antikomplex* [online]. 2020 [cit. 2020-03-26]. Dostupné z: <http://www.antikomplex.cz/genius-loci-kulturni-krajiny-sudetske-zvlaste.html>
- [35] Nika. *Arts Lexikon: online výkladový slovník* [online]. 2013 [cit. 2020-03-25]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Nika&action=edit>
- [36] Paměť národa: Osudy umělců v komunistickém Československu. In: *Paměť národa: Osudy umělců v komunistickém Československu* [online]. Praha: Post Bellum, Nadace Pudil Family Foundation, 2015, 23. 04. 2015 [cit. 2020-

- 05-05]. Dostupné z: [https://www.pametnaroda.cz/cs/sejn-milos-1947?locale=cs\\_CZ](https://www.pametnaroda.cz/cs/sejn-milos-1947?locale=cs_CZ)
- [37] POPELOVÁ, Lenka. *Obraz města - sociální rozměr ve stěžejním díle Kevina Lynche. Popelová Lenka* [online]. Praha: Katedra architektury, 2012, 13.7. 2012 [cit. 2019-10-06]. Dostupné z: <https://lenkapopelova.webnode.cz/news/obraz-mesta-socialni-rozmer-ve-stezejnim-dile-kevina-lynche1/>.
- [38] POSPĚCHOVÁ, Eva. *Jiří Šigut*. Opava, 2013. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě Filozoficko – přírodovědecká fakulta Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Mgr. Jan Pohribný
- [39] SYROVÁ, Hana, Bc. *Umělecké tendence v krajině*. Ledenice, 2015. Diplomová práce. MENDELOVA UNIVERZITA V BRNĚ ZAHRADNICKÁ FAKULTA. Vedoucí práce Ing. Barbora Dohnalová, Ph.D.
- [40] STIBRAL, Karel. *Odkdy jsou příroda a krajina krásné? K historii estetického vnímání přírody v Evropě II. Časopis ŽIVA: Rozhled v oboru veškeré přírody*. [online]. Academia, 2008, (2) [cit. 2020-01-30]. Dostupné z: <http://ziva.avcr.cz/2008-2/.html>
- [41] ŠEJN. CÍLEK, Václav, Ladislav KESNER, Tomáš POSPYSZIL a Miloš VOJTĚCHOVSKÝ. *ŠEJN* [online]. BohemiaeRosa Publishers, 2010, s. 270 [cit. 2020-12-29]. Dostupné z: [https://issuu.com/nvbes/docs/2003\\_sejn](https://issuu.com/nvbes/docs/2003_sejn)
- [42] ŠIGUT, Jiří. *Jiří Šigut: Noc letního slunovratu roku 2000*. In: *Artlist-Centrum pro současné umění Praha* [online]. Praha: Neziskový projekt Centra pro současné umění Praha, 2006 [cit. 2020-12-26]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/texty/noc-letniho-slunovratu-roku-2000-998/>
- [43] ŠIMEK, Jiří a Eva HEŘMANOVÁ. *Artlexikon: Brownfields*. In: *Artlexikon* [online]. Praha, 2014 [cit. 2020-03-10]. Dostupné z: <http://www.artlexikon.cz//index.php?title=Brownfields>
- [44] *Terciární sektor*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 2019-10-05 [cit. 2020-12-28]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Ekonomick%C3%BD\\_sektor](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ekonomick%C3%BD_sektor)

## Seznam Příloh

### Přílohy I.

#### Obrazový materiál k teoretické části



**Obr.1.:** Nebamun loví ptáky v bažinách Egypta.



**Obr.2.:** Ukázka zobrazování kultivované krajiny v řeckém umění. Detail s borovicí a granátovým jablkem v zahradní fresce z vily Livia v Prima Porta v Římě v Palazzo Massimo alle Terme



**Obr.3.:** Mistr Vyšebrodského oltáře: Kristus na hoře Olivetské, kolem r. 1350. Ve středověku byla krajina silně schematizovaná a sloužila jako prostor pro náboženský výjev.



**Obr. 4.:** Útěk do Egypta, Giotto di Bondone zde zdařile zobrazuje prostor a krajina je součástí figurálního výjevu. .





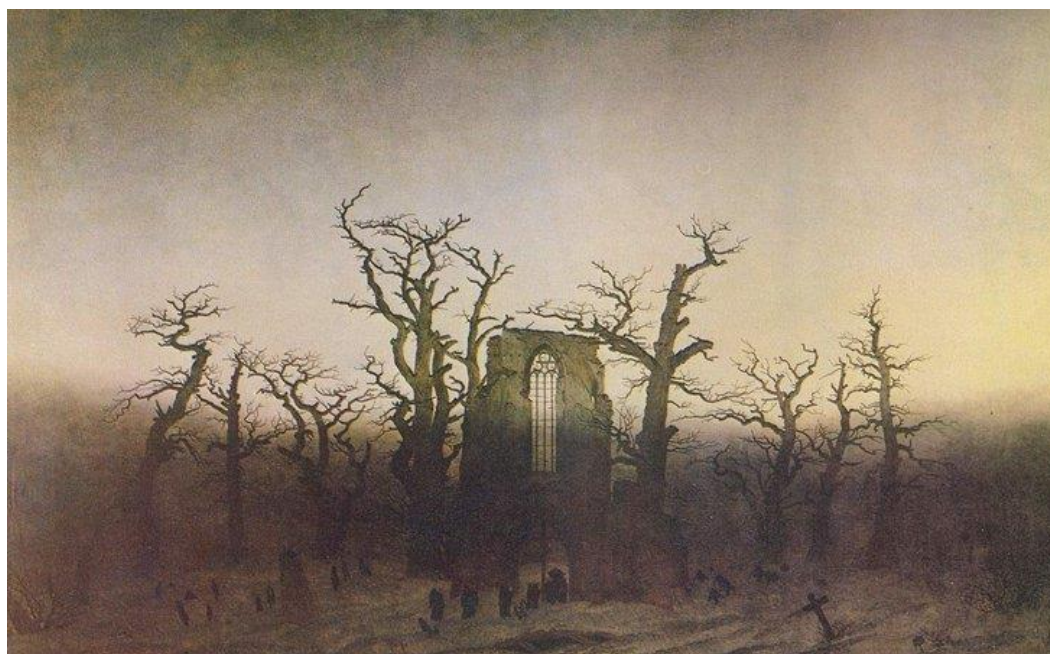
**Obr.5.:** Přebohaté hodinky vévody z Berry.



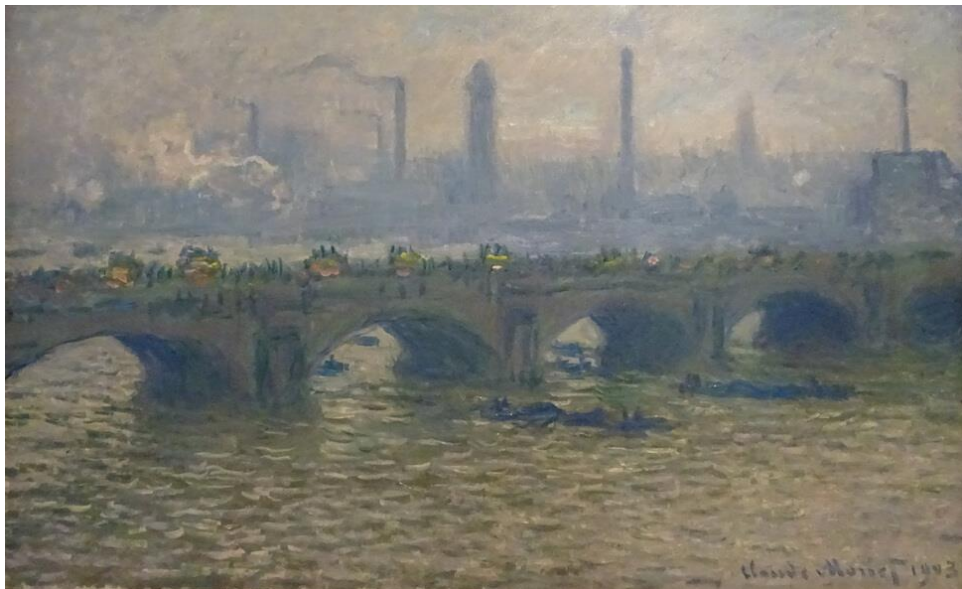
**Obr. 6.:** Jan van Eyck, Gentský oltář detail Klanění Božímu Beránkovi.



**Obr.7.:** Claude Lorrain Odpočinek při exodu z Egypta



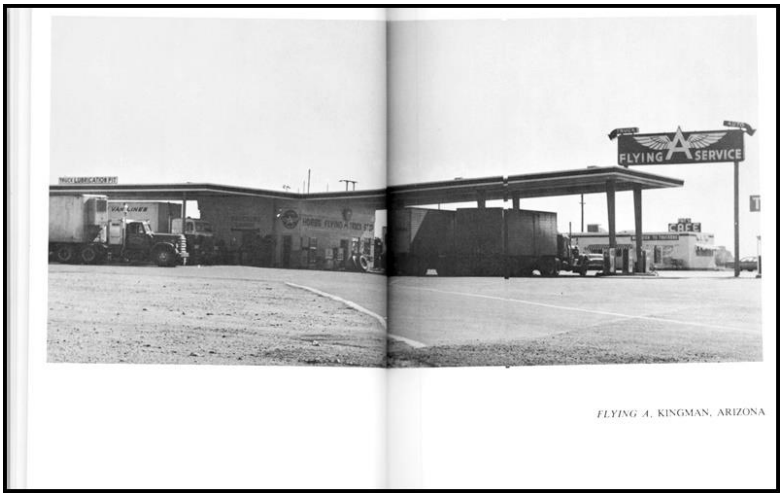
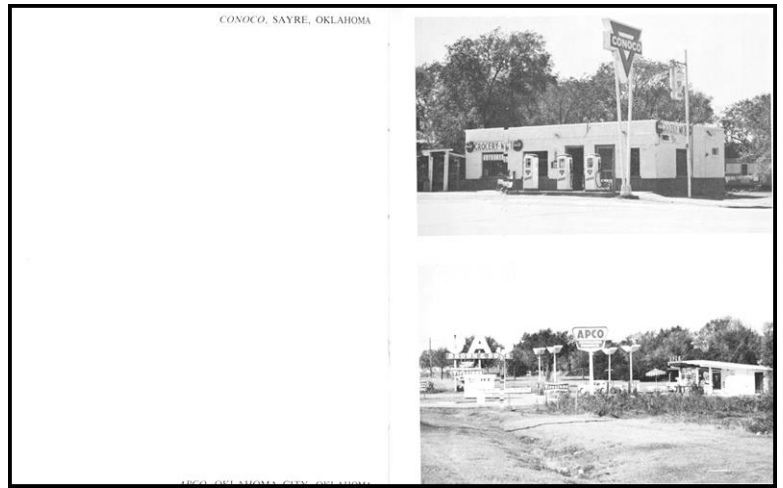
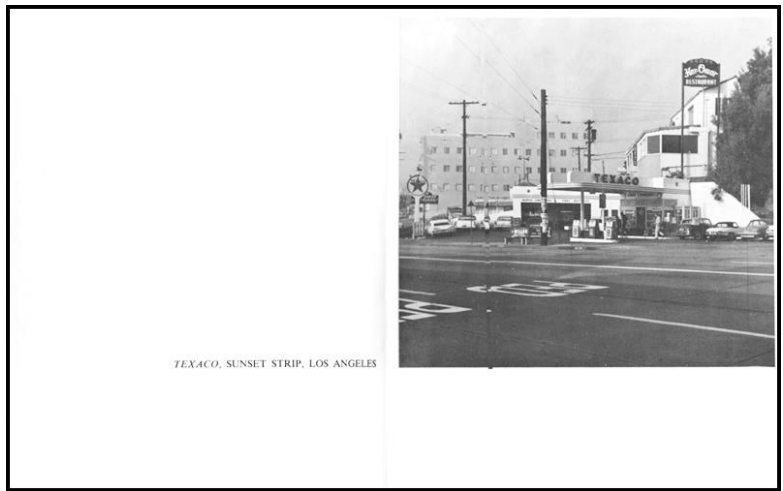
1.1 **Obr.8.:** Caspar David Friedrich The Abbey in the Oakwood, r. 1810



**Obr.9.:** Claude Monet *Most Waterloo v Londýně, r. 1903*



**Obr. 10.:** Ivan Kafka *Kámen, 1980*



Obr.11-12.: Z cyklu *Gasoline stations* Ed Ruschy



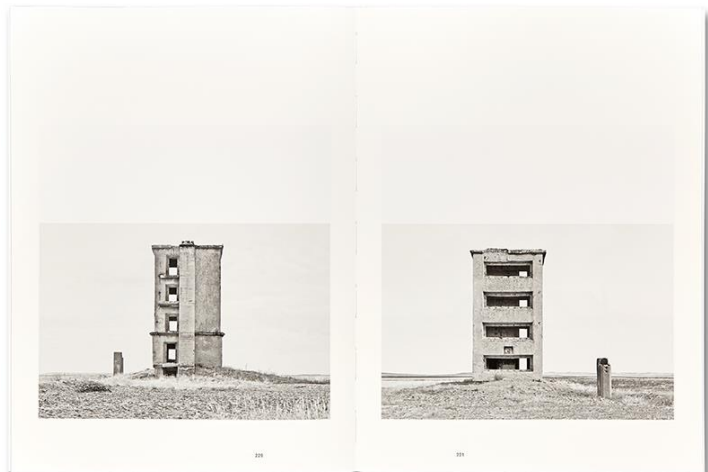
**Obr.13.:** John Baldessari, *The Back Of All The Trucks Passed While Driving From Los Angeles To Santa Barbara, Calif., Sunday 20 Jan. 63, 1963*



**Obr.14.:** Bernd Becher and Hilla Becher  
Gas Tanks  
1965–2009



**Obr.15.:** Bernd Becher and Hilla Becher z cyklu *Water towers (Wassertürme)*



1

Obr.16-18.: Ursula Schulz-Dornburg *The land in between*

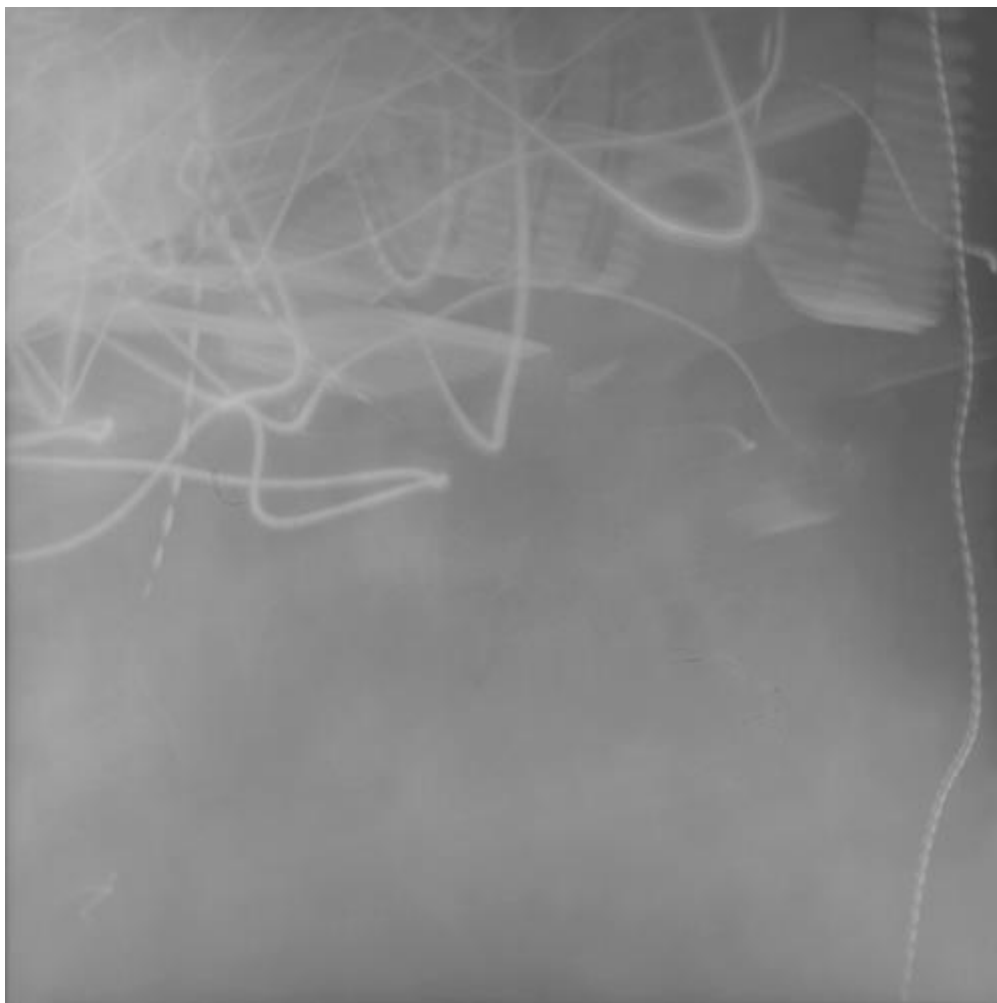




**Obr. 19.:** Jiří Šigut, záznamy  
V lese; II/II  
29.—31. 10. 1998  
bromo–stříbrný fotografický papír, 596 × 497 mm



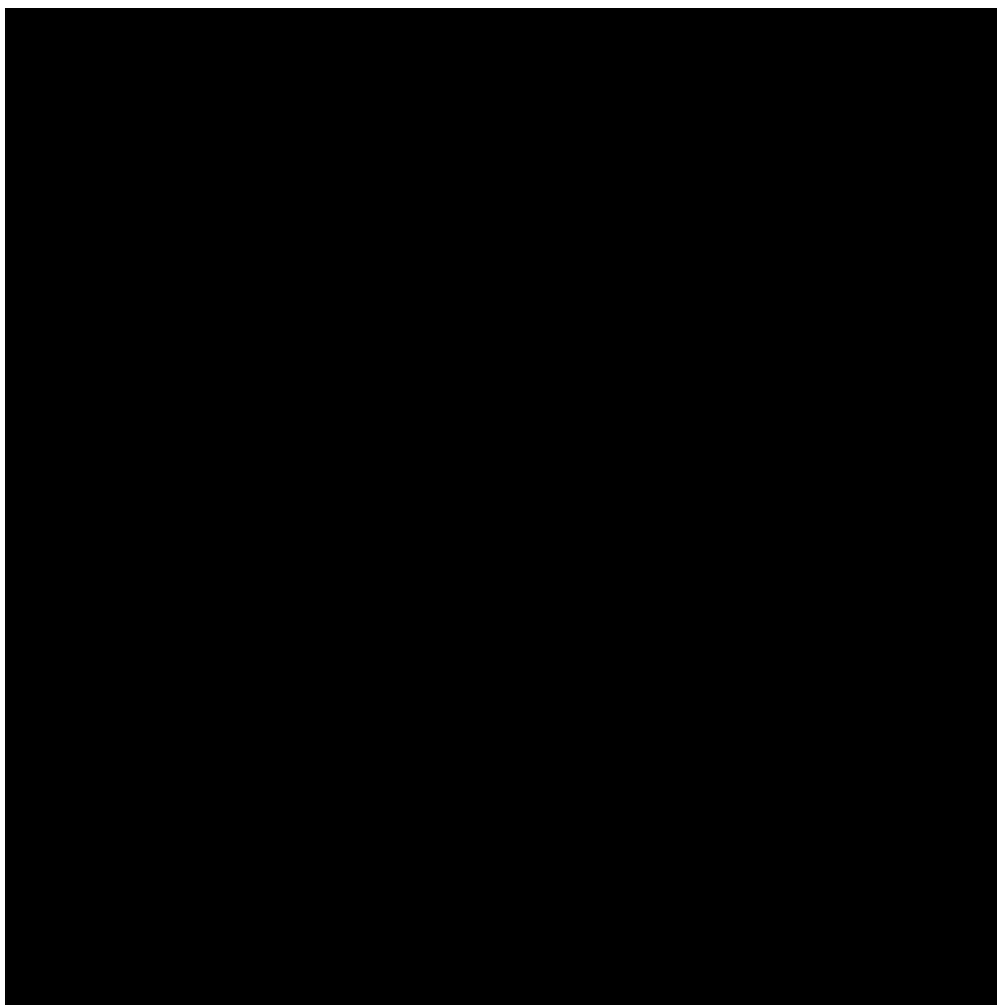
**Obr. 20.:** Jiří Šigut, záznamy  
Břeh — led (zelená tůň)  
29. 12. 1999 — 2. 1. 2000  
bromo–stříbrný fotografický papír, 297 × 238 mm



**Obr. 21.:** Jiří Šigut Záznamy *Odevzdání 11 zálohovaných lahví a následný nákup v prodejně č. 032 (kmínový chléb, 2 limonády, 3 kg brambor, sůl, máslo)*

12. 1. 1989 | Ostrava – Poruba

bromo–stříbrný fotografický papír, 508 × 515 mm



**Obr.22.:** Jiří Šigut *Záznam jednoho dne (na památku těm, kteří dnes zahynuli hladem)*

fotografováno zakrytým objektivem

28. 12. 1988 | Ostrava – Poruba

bromo–stříbrný fotografický papír, 296 × 298 mm



**Obr.23.:** Jiří Šigut

Důl Michal – Strojovna;  
VI/VII  
27. 6. – 4. 7. 2011  
fotografický papír, sololit  
80 × 25 × 8,5 cm



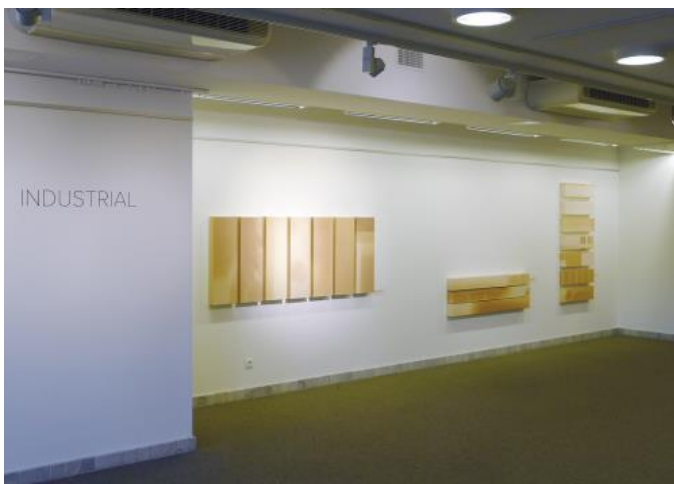
**Obr.24.:** Jiří Šigut

Důl Michal – Strojovna;  
IV/VII  
27. 6. – 4. 7. 2011  
fotografický papír, sololit  
80 × 25 × 8,5 cm



**Obr.25.:** Jiří Šigut

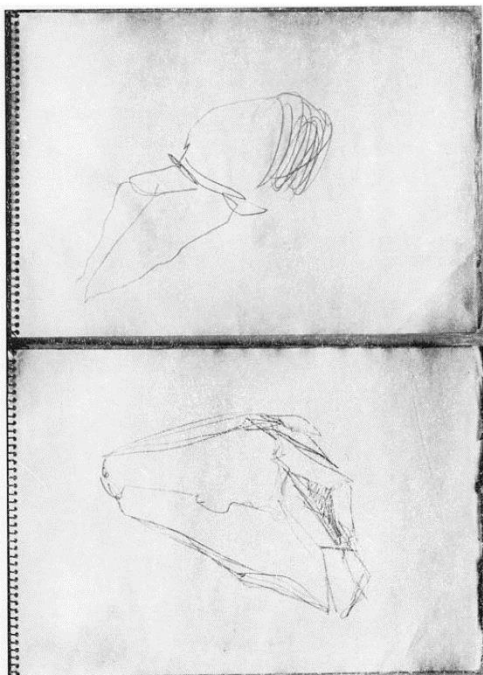
Důl Michal – Strojovna;  
VI/VII  
27. 6. – 4. 7. 2011  
fotografický papír, sololit  
80 × 25 × 8,5 cm



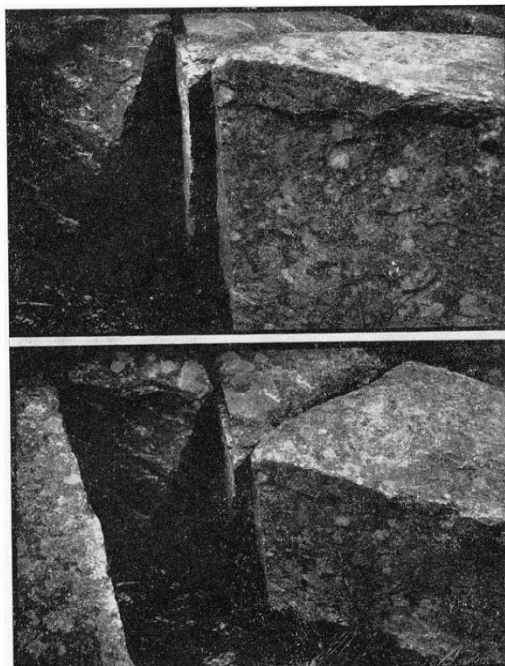
**Obr.26.:** Jiří Šigut Latence,

pohled na instalaci Opera i Filharmonia  
Podlaska. Europejskie Centrum Sztuki,  
Białystok  
Od przeszłości do współczesności. Gra-  
nice czasu.

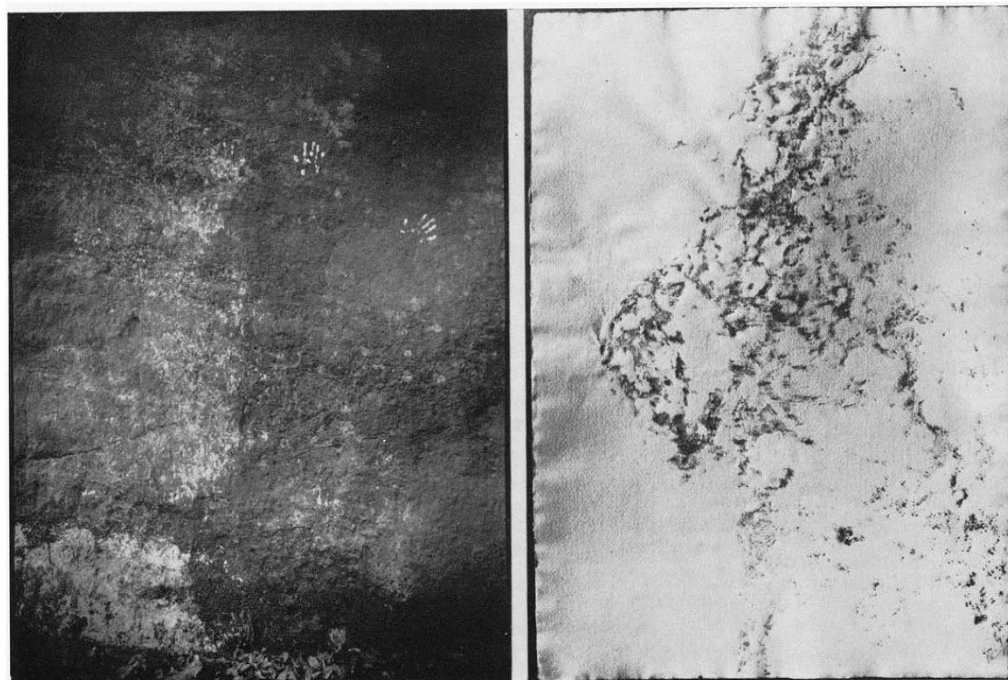
(Międzynarodowy Festiwal fotografii)



**Obr.27.:** Miloš Šejn skicář rozpukaná skála,  
Mumlavský důl, léto 1976



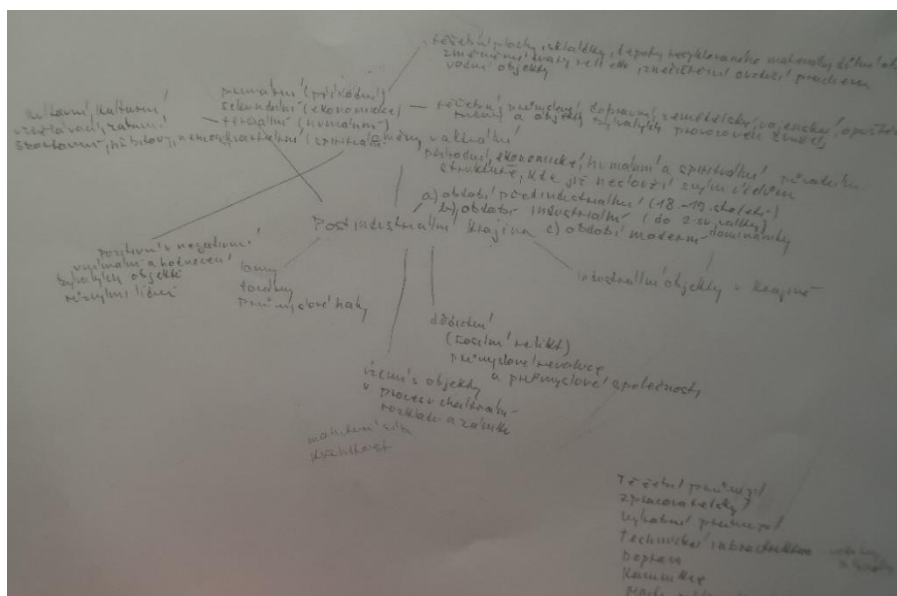
**Obr.28.:** Miloš Šejn  
V lese; II/II  
29.—31. 10. 1998



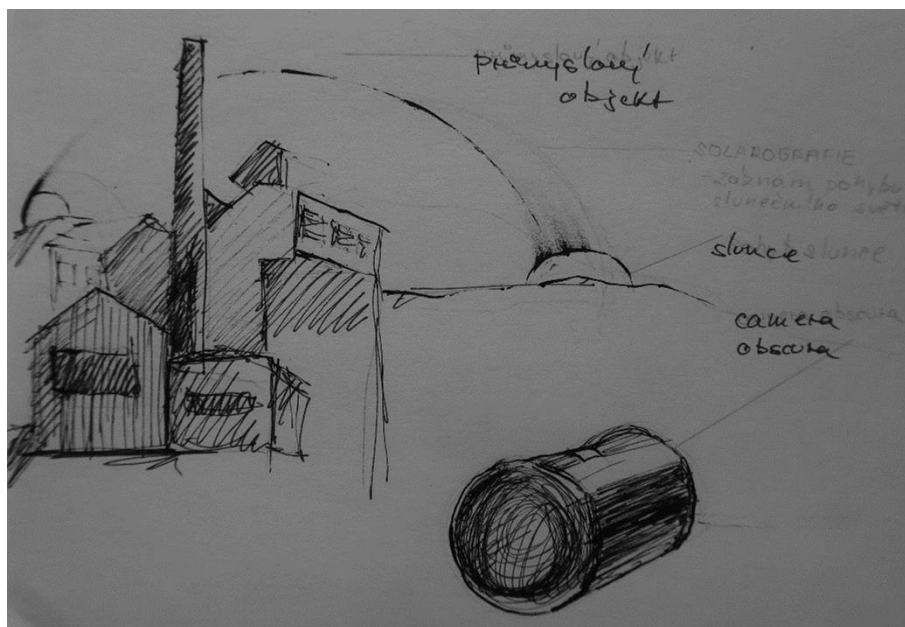
**Obr.29.:** Miloš Šejn  
Skála a tělo 28.5. 1983 stav doteků po jednom roce  
Otisk skalní stěny po dešti, Velká Fatra 16. 7. 1982

### 3.6 Přílohy II.

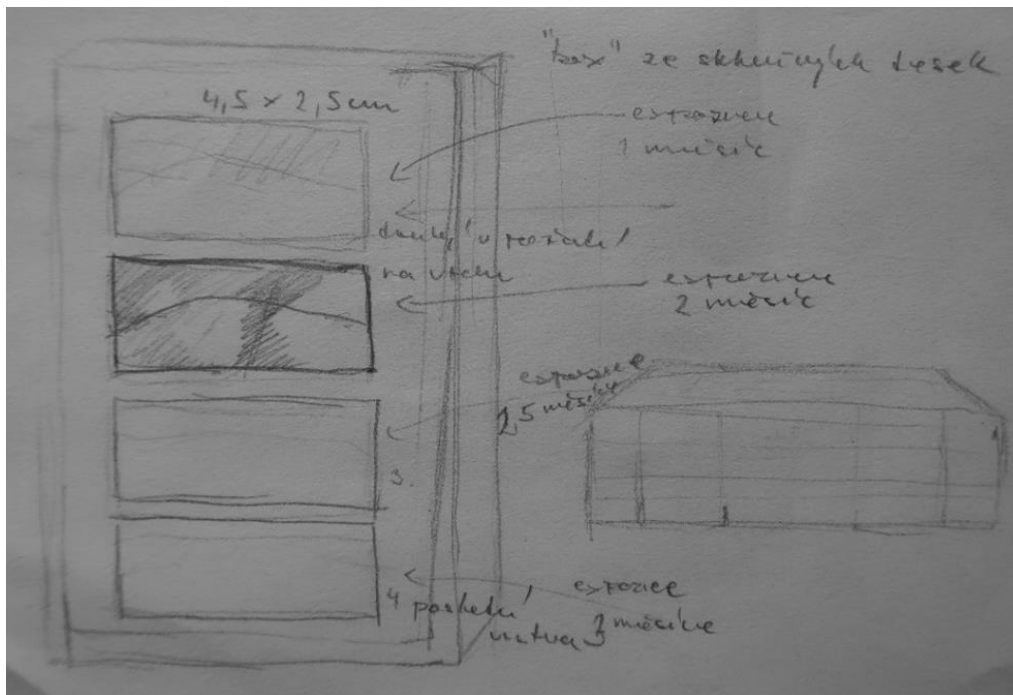
#### Fotodokumentace projektové části



Obr.30.: Ilustrace myšlenkové mapy postindustriální krajiny



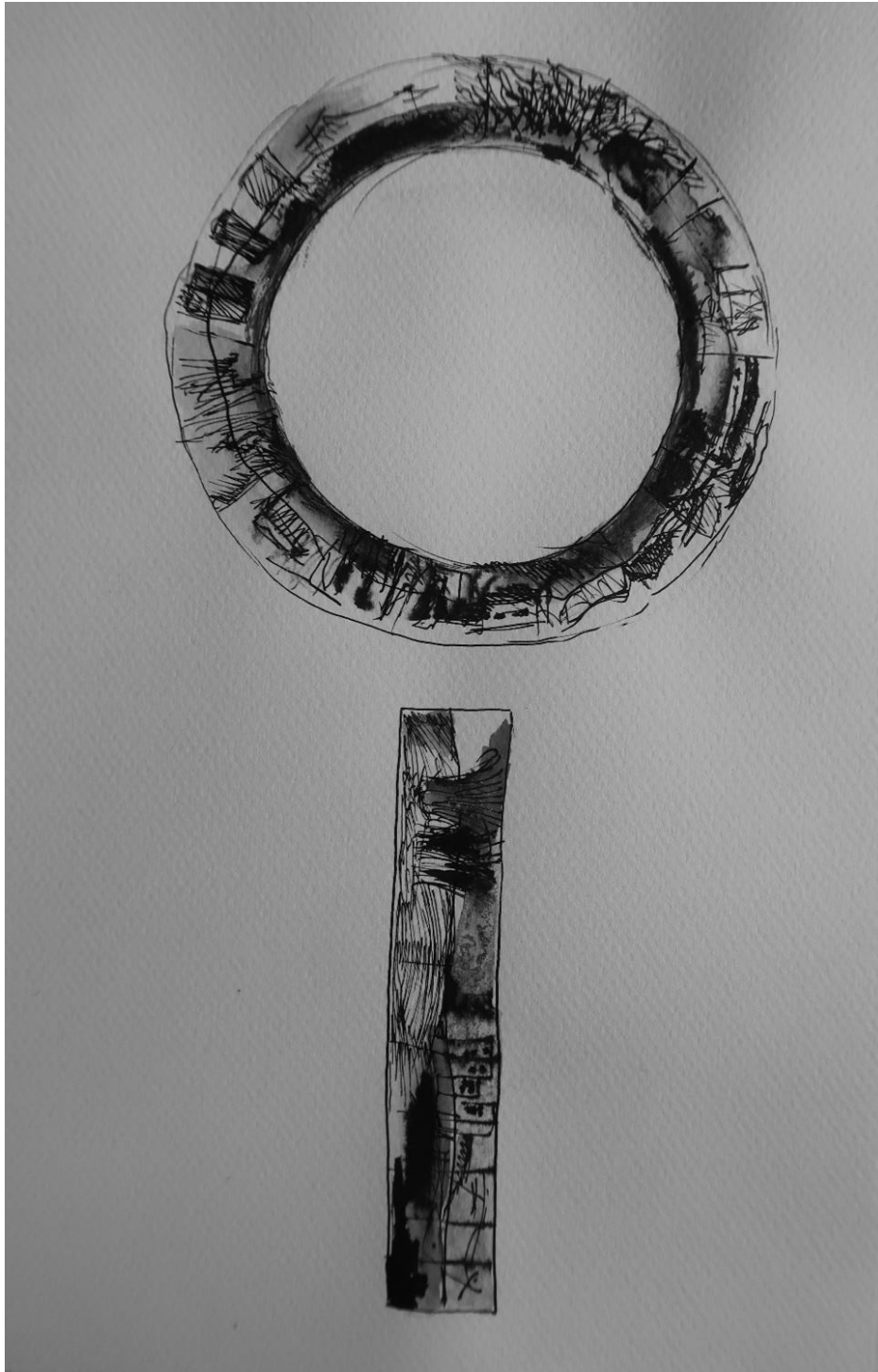
Obr.31.: Kresbná skica vysvětlující expozici na camera obscura



**Obr.32.:** Skica „knihy“ z laminátových skel



**Obr.33.:** Kresebná studie kamene z opuštěného lomu (kresba umělým uhlem)



**Obr.34.:** Návrh zobrazení cyklického a lineárního času

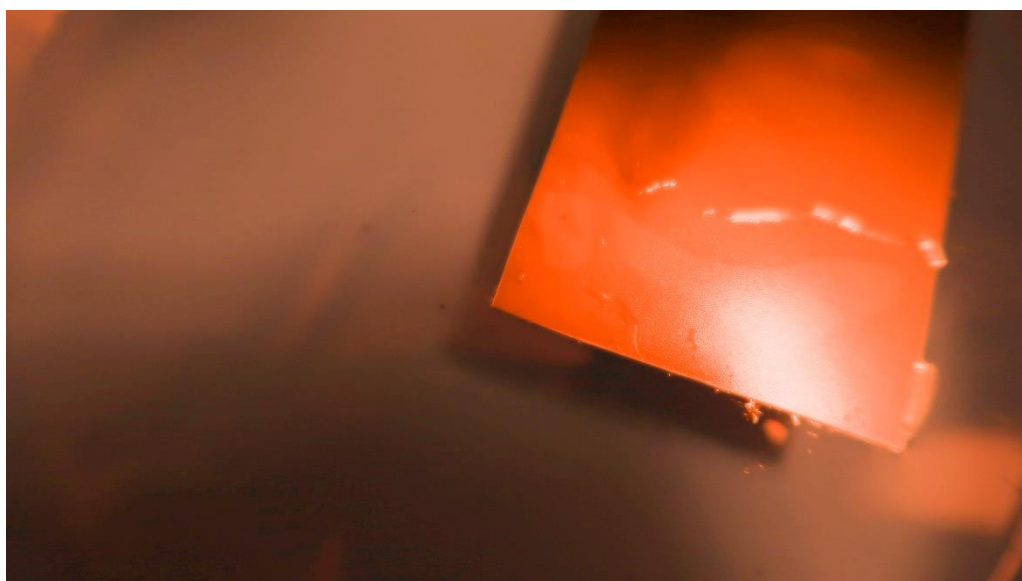




**Obr. 35-36.:** „Camery obscury“ z krabiček od fotografických filmů



**Obr.37.:** Rozmístění camer na vybraná již nevyužívaná industriální místa



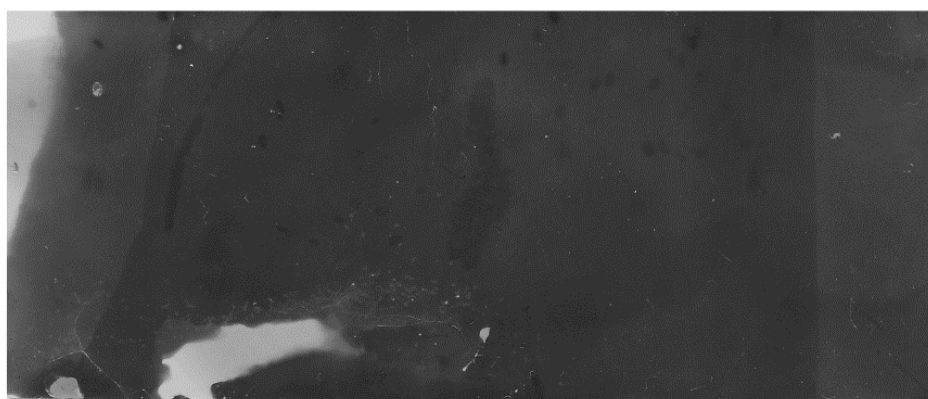
**Obr.38.:** Vvolávání snímků v temné komoře



**Obr.39-40.: Řezání laminátového skla**



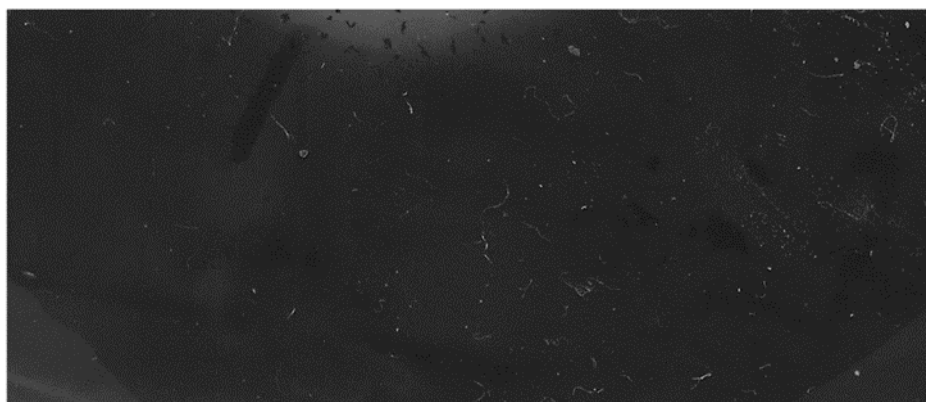
**Obr.41.:** Umístění camery obscury v opuštěném vápencovém lomu ve Vyšném, Český Krumlov



výsledná expozice 2 měsíce



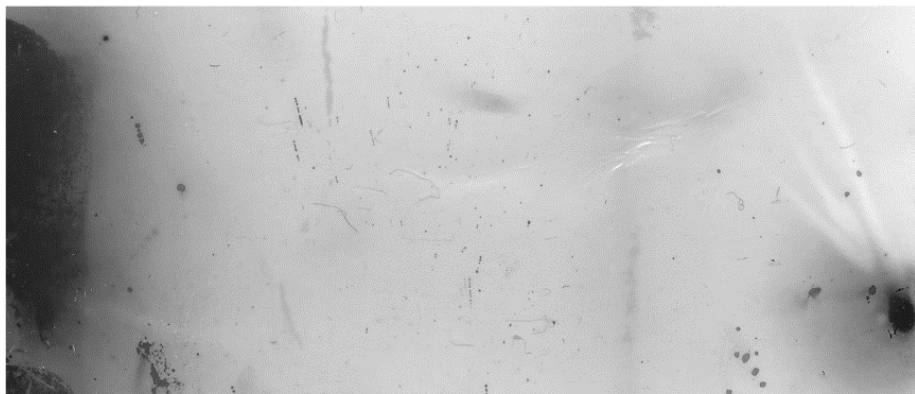
**Obr.42.:** Umístění camery obscury v opuštěném areálu bývalých kasáren ve Vyšněm, Český Krumlov



Výsledná expozice 1,5 měsíce



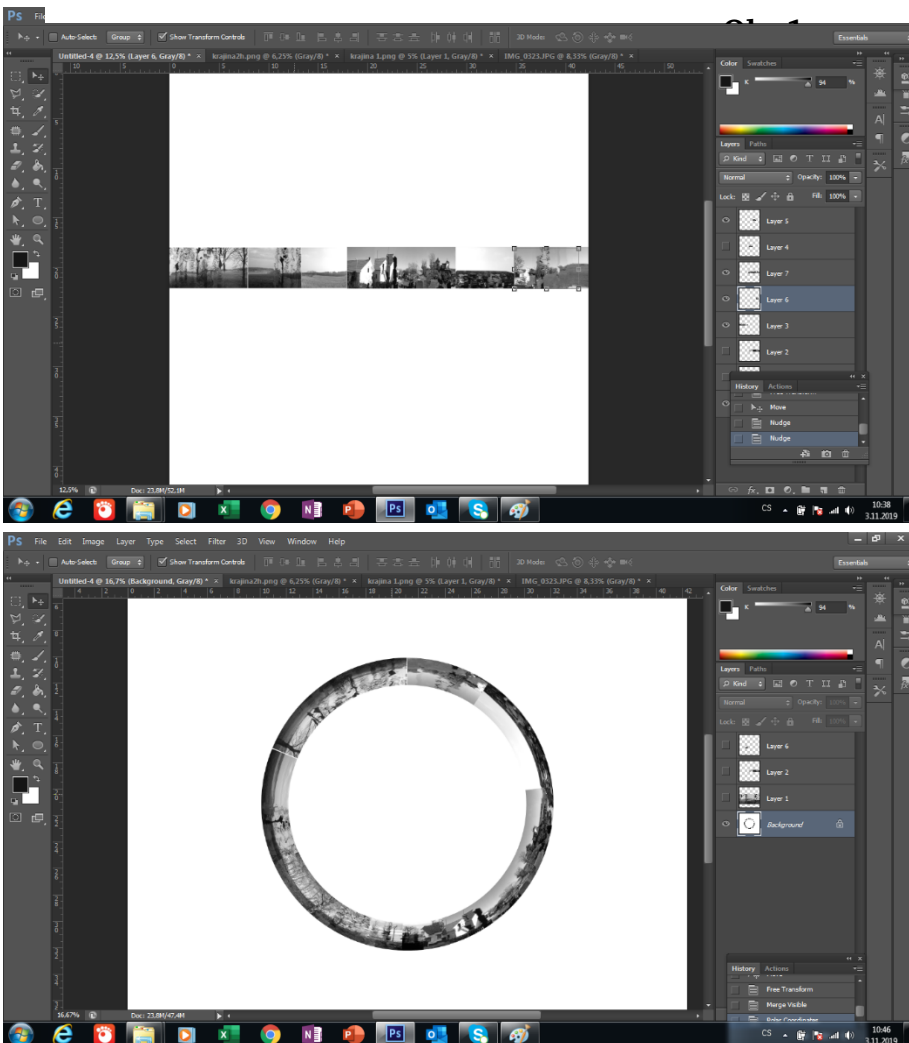
**Obr.43:** Umístění camery obscury v ruinách textilního areálu v lokalitě Na Ostrově, Strakonice



výsledná expozice 3 měsíce



**Obr.44-45:** Ukázka neupraveného snímku krajiny fotografovaného mobilním telefonem v panoramatic-



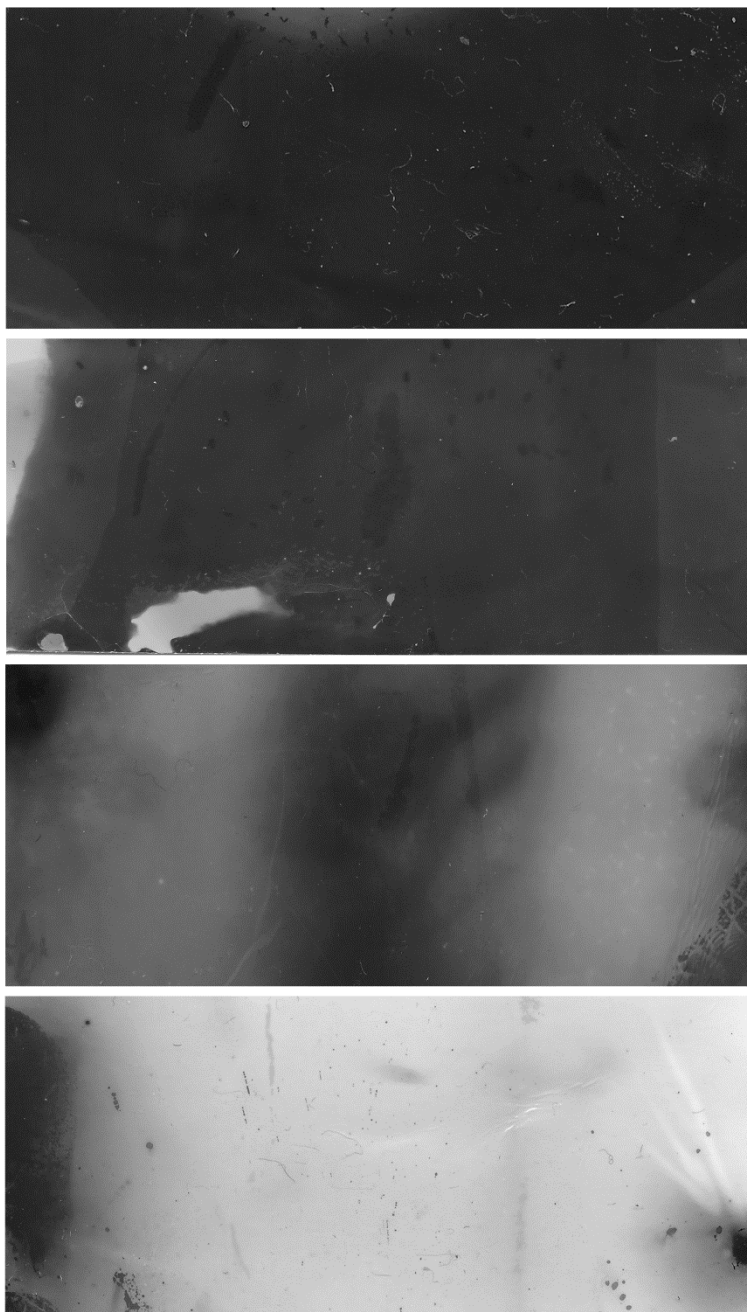
**Obr.46-48 :** Postprodukce snímků z mobilního telefonu v programu Adobe Photoshop CS 6

### 3.7 Přílohy III.

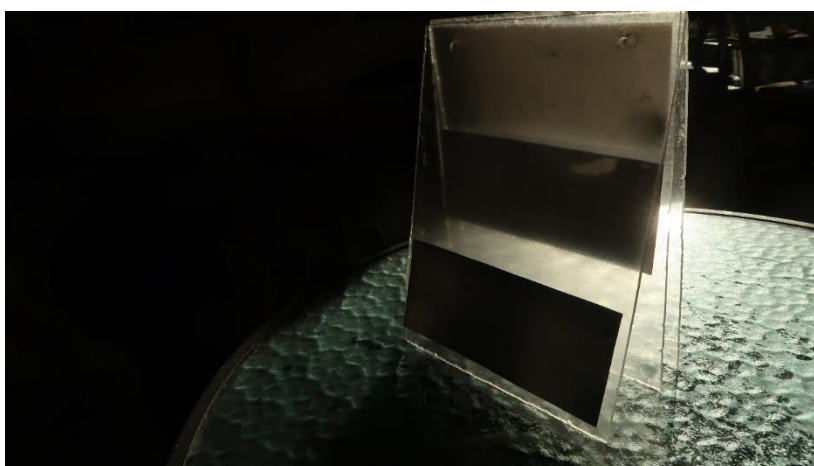
Výsledná praktická část

**Obr.49-51.:**  
TAK-TEĎ-TU  
JINAK-JINDY-JINDE

**I.**

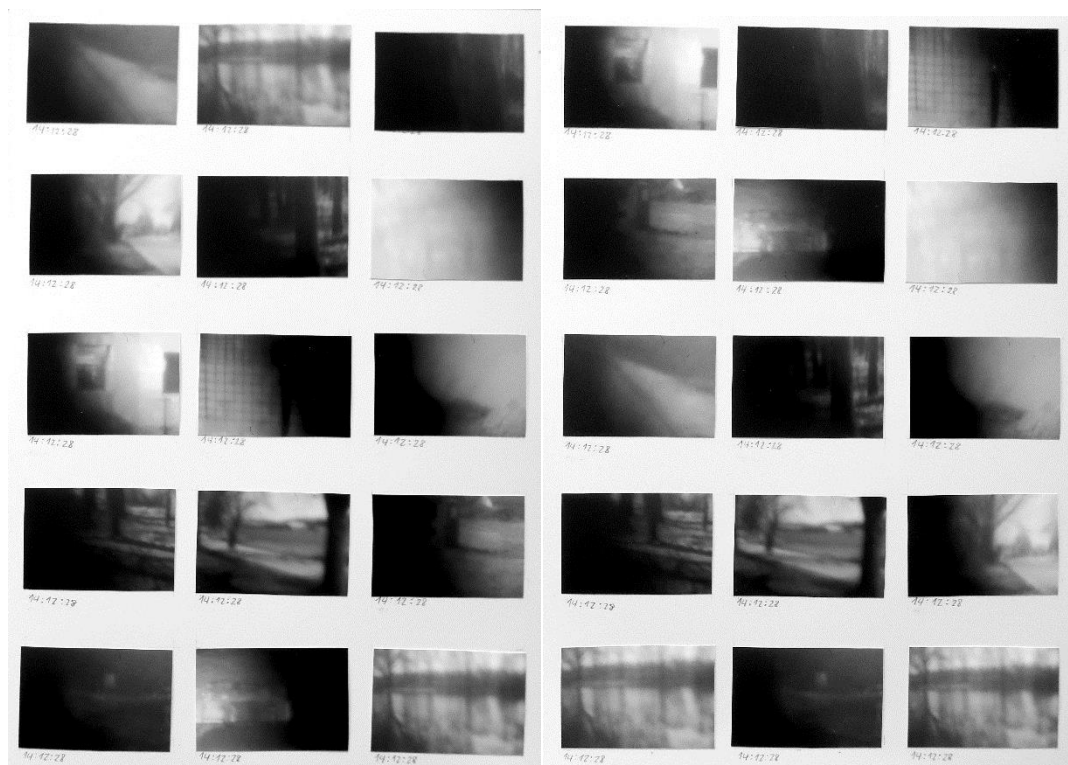






**Obr.50-51.:** Dlouhodobě exponované snímky postindustriálních objektů ve výsledné konstrukci z laminátových skel

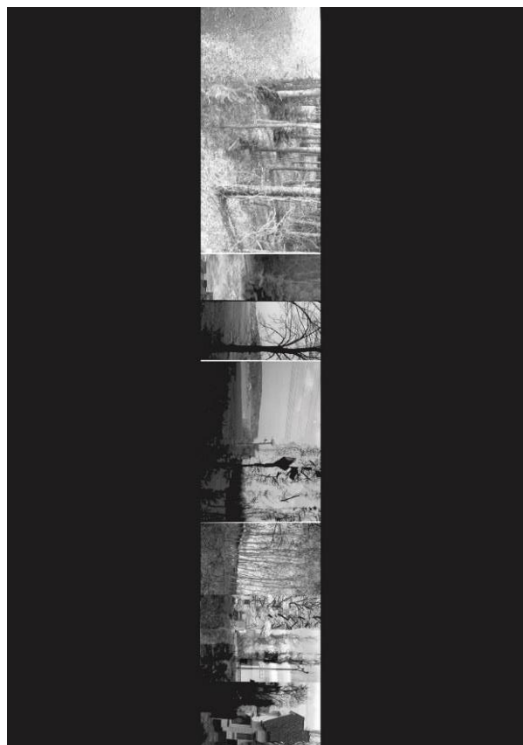
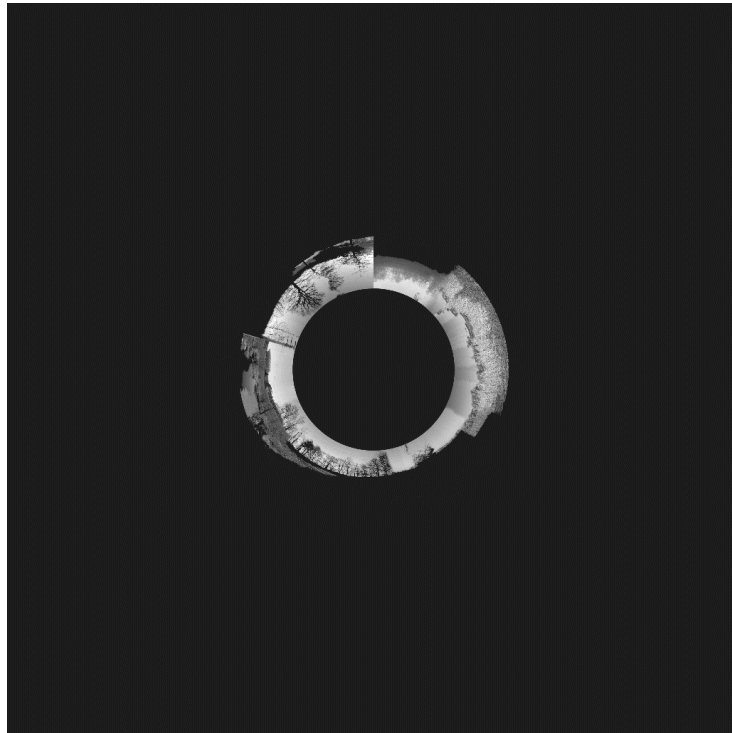
**Obr.52-53.:**  
**TAK-TEĎ-TU**  
**JINAK-JINDY-JINDE**  
**II.**



*„krajina se ustavuje v pluralitě míst a časů“*      prohozené snímky

**Obr.54-55.:**  
**TAK-TEĎ-TU**  
**JINAK-JINDY-JINDE**

**III.**



**Obr.56-61.:**  
TAK-TEĎ-TU  
JINAK-JINDY-JINDE

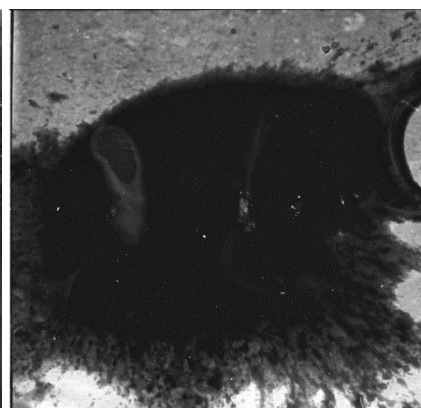
**IV.**



**Obr.56:** Propálený snímek příjezdové cesty k pivovaru



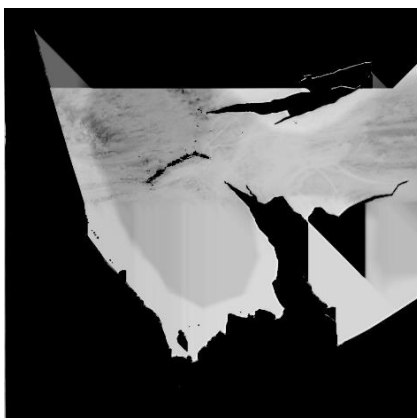
**Obr.57:** Snímek louže v bývalém lomu poškrábaný kamenem



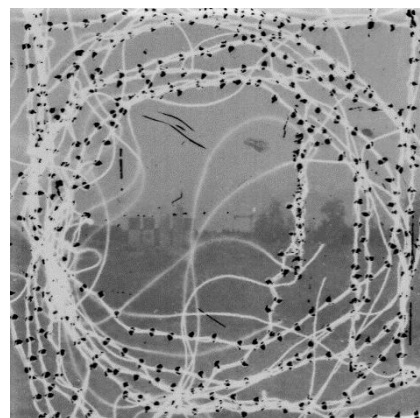
**Obr.58:** Snímek přádelny politý bělidlem a sodou



**Obr.59.:** Snímek chátrající přádelny lnu a konopí poleptaný benzínem



**Obr. 60.:** Propálený negativ pole u bývalé sklárny



**Obr.61.:** Snímek bývalé textilky prošíty šicím strojem

**Obr.62-63.:**  
TAK-TEĎ-TU  
JINAK-JINDY-JINDE

**V.**



## 4 Zdroje příloh

### Přílohy I.

**Obr.1.:** Nebamun loví ptáky v bažinách Egypta.

Zdroj: <https://www.ancient.eu/image/3029/egyptian-hunting-in-the-marshes/>

**Obr.2.:** Detail s borovicí a granátovým jablkem v zahradní fresce z vily Livia v Prima Porta v Římě v Palazzo Massimo alle Terme

Zdroj: <https://chs.harvard.edu/CHS/home/searchIt>

**Obr.3.:** Mistr Vyšebrodského oltáře: Kristus na hoře Olivetské

Zdroj: <https://1url.cz/NzBI9>

**Obr.4.:** Útěk do Egypta, Giotto di Bondone zde sugestivně podává krajinný rámeček.

Zdroj: [http://www.artmuseum.cz/resources/works/di\\_bondone\\_04.jpg](http://www.artmuseum.cz/resources/works/di_bondone_04.jpg)

**Obr.5.:** Přebohaté hodinky vévody z Berry

Zdroj: <http://vygosh.cz/um-gotika.html>

**Obr.6.:** Jan van Eyck, Gentský oltář

Zdroj: <https://utpictura18.univ-amu.fr/Images/B/1/B1039.jpg>

**Obr.7.:** Claude Lorrain *Odpočinek při exodu z Egypta*

Zdroj: [https://www.myart-prints.cz/kunst/claude\\_lorrain\\_199/rest\\_flight\\_egypt\\_boo226892\\_hi.jpg](https://www.myart-prints.cz/kunst/claude_lorrain_199/rest_flight_egypt_boo226892_hi.jpg)

**Obr.8.:** Caspar David Friedrich *The Abbey in the Oakwood*

Zdroj: [https://www.artble.com/imgs/b/0/1/334386/the\\_abbey\\_in\\_the\\_oakwood.jpg](https://www.artble.com/imgs/b/0/1/334386/the_abbey_in_the_oakwood.jpg)

**Obr.9.:** Claude Monet *Most Waterloo* v Londýně Zdroj: [https://thearts-](https://theartsdesk.com/visual-arts/monet-and-architecture-national-gallery-review-revelation-paint)

[sdesk.com/visual-arts/monet-and-architecture-national-gallery-review-revelation-paint](https://theartsdesk.com/visual-arts/monet-and-architecture-national-gallery-review-revelation-paint)

**Obr.10.:** Ivan Kafka *Kámen*

Zdroj: <https://www.artlist.cz/dila/kamen-1860/>

**Obr.11-12.:** Z cyklu *Gasoline stations* Ed Ruschy

Zdroj: <https://bildersturm.blog/2019/08/08/ed-ruscha-twentysix-gasoline-stations-self-published-1963/>

**Obr.13.:** John Baldessari, *The Back Of All The Trucks Passed While Driving From Los Angeles To Santa Barbara, Calif., Sunday 20 Jan. 63*, 1963

Zdroj: <https://www.mariangoodman.com/artists/30-john-baldessari/works/13298/>

**Obr.14.:** Bernd Becher and Hilla Becher z cyklu *Gas tanks*

Zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-gas-tanks-p81237>

**Obr.15.:** Bernd Becher and Hilla Becher z cyklu *Water towers (Wassertürme)*

Zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/long-look>

**Obr.16-18.:** Ursula Schulz-Dornburg *The land in between*

Zdroj: <https://photoqbookshop.nl/wp-content/uploads/2018/07/ursula-schulz-dornburg-the-land-in-between-9.jpg>

**Obr. 19.:** Jiří Šigut, záznamy V lese; II/II  
29.–31. 10. 1998

zdroj: <http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy/fotografie-zaznamy-1/>

**Obr. 20.:** Jiří Šigut, záznamy Břeh — led (zelená tůň)  
29. 12. 1999 — 2. 1. 2000

zdroj: <http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy/fotografie-zaznamy-1/>

**Obr. 21.:** Jiří Šigut Záznamy *Odevzdání 11 zálohovaných lahví a následný nákup v prodejně č. 032 (kmínový chléb, 2 limonády, 3 kg brambor, sůl, máslo)*

zdroj: <http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy/fotografie-zaznamy-1/>

**Obr.22.:** Jiří Šigut *Záznam jednoho dne*

Zdroj.: <http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy/fotografie-zaznamy-1/>

**Obr.23-25.:** Jiří Šigut

Důl Michal — Strojovna; VI/VII 27. 6. — 4. 7. 2011

Zdroj: <http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy/industrial/>

**Obr.26.:** Jiří Šigut Latence, pohled na instalaci

Zdroj: <http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy/industrial/>

**Obr.27.:** Miloš Šejn skicář, rozpukaná skála, Mumlavský důl, léto 1976  
Zdroj: VALOCH, Jiří. *MILOŠ ŠEJN: Fotografie / Kresby / Knihy*. Brno 4/8 – 5/18: Dům umění města Brna, 1986. 2300-86. Dostupné také z: <http://www.sejn.cz/works/photography/photography-80>

**Obr.28.:** Miloš Šejn, V lese; II/II. Zdroj: VALOCH, Jiří. *MILOŠ ŠEJN: Fotografie / Kresby / Knihy*. Brno 4/8 – 5/18: Dům umění města Brna, 1986. 2300-86. Dostupné také z: <http://www.sejn.cz/works/photography/photography-80>

**Obr.29.:** Miloš Šejn

Skála a tělo 28.5. 1983 stav doteků po jednom roce, Otisk skalní stěny po dešti, Velká Fatra 16. 7. 1982

Zdroj: VALOCH, Jiří. *MILOŠ ŠEJN: Fotografie / Kresby / Knihy*. Brno 4/8 – 5/18: Dům umění města Brna, 1986. 2300-86.

Dostupné také z: <http://www.sejn.cz/works/photography/photography-80>



## **Přílohy II.**

**Obr.30.:** ilustrace myšlenkové mapy postindustriální krajiny. Fotografie autorky

**Obr.31.:** skica vysvětlující expozici na camera obscura. Fotografie autorky

**Obr.32.:** Skica „knihy“ z laminátových skel. Fotografie autorky

**Obr.33.:** kresebná studie kamene z opuštěného lomu. Fotografie autorky

**Obr.34.:** návrh zobrazení cyklického a lineárního času. Fotografie autorky

**Obr. 35-36.:** „camery obscury“ z krabiček od fotografických filmů. Fotografie autorky

**Obr. 37.:** rozmístění camer ve vybraných lokacích. Fotografie autorky

**Obr.38.:** vyvolávání naexponovaných snímků v temné komoře. Fotografie autorky

**Obr.39-40.:** řezání laminátového skla. Fotografie autorky

**Obr.41.:** umístění camery obscury v opuštěném vápencovém lomu ve Vyšném, Český Krumlov. Fotografie autorky

**Obr.42.:** umístění camery obscury v opuštěném areálu bývalých kasáren ve Vyšném, Český Krumlov. Fotografie autorky

**Obr.43:** Umístění camery obscury v ruinách textilního areálu v lokalitě Na Ostrově, Strakonice. Fotografie autorky

**Obr.44-45:** Ukázka neupraveného snímku krajiny fotografovaného mobilním telefonem v panoramatickém režimu. Fotografie autorky

**Obr.46-48:** Postprodukce snímků z mobilního telefonu v programu Adobe Photoshop CS 6. Fotografie autorky

## **Přílohy III.**

**Obr.49-51.:** TAK-TEĎ-TU JINAK-JINDY-JINDE I. Fotografie autorky

**Obr.52-53.:** TAK-TEĎ-TU JINAK-JINDY-JINDE II. Fotografie autorky

**Obr.54-55.:** TAK-TEĎ-TU JINAK-JINDY-JINDE III. Fotografie autorky

**Obr.56-61.:** TAK-TEĎ-TU JINAK-JINDY-JINDE IV. Fotografie autorky

**Obr. 62-63.:** TAK-TEĎ-TU JINAK-JINDY-JINDE IV. Fotografie autorky