

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Land-art - vymezení pojmu.....	12
3. Americký land-art, české zemní umění - východiska, protiklady a společné momenty..	15
3.1 Šedesátá léta - vznik konceptuálního umění.....	15
3.2 Počátky land-artu v USA: Monumentální realizace.....	18
3.3 Land-art v Evropě.....	21
4. Způsoby reflexe krajiny v 60. - 80. letech v Čechách.....	24
4.1 Úvod.....	24
4.2 Ověření struktury v krajině.....	29
4.3 Příroda v galerijním prostředí.....	32
4.4 Paměť místa - komemorativní projekty a akce v krajině.....	34
4.5 Rituály, archetypy, mýty - návraty k prapočátkům.....	36
4.6 Poutníkem v krajině	39
4.7 Body-art.....	41
4.8 Krajina jako fotografovaná skutečnost.....	42
4.9 Geometrická krajina.....	43
4.10 Ekologické tendence v českém zemním umění.....	44
4.11 Krajina proměněná v obraz - materiální reprezentace přírody.....	46
4.12 Záznamy krajiny / Záznamy v krajině.....	49
4.13 Kultivace urbánního prostředí nových sídlišť.....	51
5. Proměny vnímání krajiny - 90. léta.....	52
5.1 Úvod.....	52
5.2 Znovunalezení krajiny - nové tendence v zemním umění.....	54

5.4 Miloš Šejn.....	57
5.5 Ateliér konceptuální tvorby na Akademii výtvarných umění v Praze.....	60
6. Vybrané práce studentů Miloše Šejna.....	63
6.1 Ivana Hanzlíková: Procesy	64
6.2 Martin Janíček: Zvuková krajina.....	66
6.3 Aleš Müller: Severočeská pánev; úvahy o krajině.....	69
6.4 Jan Prošek: Putování osamělého poutníka.....	72
7. Závěr.....	74
8. Seznam použité literatury.....	77
9. Obrazová příloha.....	83

1. Úvod

Předkládaná diplomová práce se zabývá způsoby uměleckého reflektování krajiny ve vymezeném období od druhé poloviny šedesátých let až do roku 2000. Zaměřuje se především na nemimetické a konceptuální ztvárnění krajiny tj. na výtvarné přístupy, které se začaly rozvíjet právě na konci šedesátých let. Hlavním záměrem práce je ukázat, jak (a jestli vůbec) se český "landart" proměnil po roce 1989, zda umělci tvořící v nově se utvářející společnosti reflektovali přístupy svých předchůdců a navazovali na ně. Konečně, jak se v jejich tvorbě projevila institucionalizace konceptuálního umění v podobě specializovaného ateliéru na Akademii výtvarných umění a silná umělecká osobnost vedoucího tohoto ateliéru - Miloše Šejna.

Práce je dělena na dvě hlavní části. V první z nich se budu zabývat konceptuálními přístupy ke krajině v práci umělců mezi lety 1968¹ - 1989. Po zmapování všech tendencí a jejich porovnání s příbuznou zahraniční² (USA, západní Evropa) tvorbou, vyšlo najevo, že je nelze všechny zastřešit jednotným pojmem, který známe například z amerického prostředí - tzv. land-art. Čeští umělci reflektovali krajinu způsoby, které kombinovaly happening či body-art, v krajině si ověřovali svou ateliérovou tvorbou či podnikali komemorativní procházky do lesů a prožívali rituální náboj určitých krajinných míst. Některá témata v čase zanikala a poté se u jiných umělců znovu objevovala. Rozhodla jsem se proto namísto standardního chronologického přístupu, který by řadil jednotlivé akce reflektující krajinu do řady za sebou, použít přístup tematický³, který dle mě lépe ukazuje prolínání hlavních témat i široký záběr některých umělců. Tato hlavní témata (například Ověření struktury v krajině, Krajina jako fotografovaná skutečnost, Geometrická krajina) vyplynula z prozkoumání dostupného materiálu a budou tedy tvořit kostru první části mé diplomové práce. V různosti přístupů se projevuje jednotící tendence, kterou popisuje Jiří Valoch: *"Přehlížíme-li celou škálu uměleckých projevů spjatých s*

¹ Tematicky důležité projekty staršího data, například Ciglerovy návrhy na revitalizaci krajiny z počátku šedesátých let, uvádím bez ohledu na časové vymezení.

² V kapitolách, které charakterizují americký a evropský land-art, jsem vybrala pouze umělce, kteří svou prací byli nejvíce signifikantní pro obě hnutí.

³ Tematické dělení použila také Pavlína Morganová v kapitole Návrat k přírodě (součást publikace Akční umění), ve které zpracovávala všechny tendence českého zemního umění. Kapitulu rozdělila na dvě části. V první s názvem Proměněná krajina, která se zaměřila na dočasné modifikace krajiny. Druhá část nazvaná Archetypy si poté všimla zásadních materiálů se, kterými umělci v daném období pracovali (kámen, oheň atp.). Podobně pracovala také Daniela Černá ve své knize Z města von, která se zaměřuje na slovenské konceptuální přístupy k přírodě a krajině.

novým chápáním krajiny od konce šedesátých let, uvědomujeme si, jak výrazně se odlišují od umění předcházejících desetiletí, ale také to, jak koherentní celek - při vši individuální různosti jednotlivých autorských koncepcí - tvořily."⁴ K těmto základním tématům dodám také zahraniční kontext, který myslím, je velmi důležitý právě pro vývoj zemního umění po roce 1989.⁵ V žádném případě bych však naznačením některých paralelních souvislostí mezi činnostmi českých a zahraničních umělců nechtěla implikovat přímou inspiraci či vliv⁶, pokládám však za důležité tato díla do mezinárodního kontextu zasadit. V mnoha případech se koncepce některých umělců formálně shodují, a ty zahraniční je předstihují pouze o několik málo měsíců.

Druhá část práce se zaměří na způsoby, kterými reflektovali krajinu mladí umělci, kteří v devadesátých letech studovali na Akademii výtvarných umění.⁷ Již v roce 1990 byl Milošem Šejnem založen ateliér konceptuální tvorby na Akademii výtvarných umění v Praze a institucionalizoval tak konceptuální tvorbu, která byla za komunistického režimu potírána a byla praktikována pouze umělci z několika okruhů undergroundu (Praha, Brněnský okruh kolem Jiřího Valocha, Slezští konceptualisté). Jiří Valoch shrnul tuto diferenci mezi oficiálním a neoficiálním uměním slovy: *"Normalizační svaz výtvarníků, tvořený lidmi konzervativními či umělecky vůbec neschopnými, v praxi realizoval a od všech státních institucí vynucoval pouze prezentaci oficiální tvorby, takže v té době velice aktuální konceptuální myšlení a s tím související další podoby aktuálního umění, realizace v přírodě, domácí modifikace land artu a tělové umění, to vše existovalo nezávisle na oficiální umělecké komunikaci jako výsledek částečně izolované, ale o to koncentrovanější tvorby jednotlivých autorů.*"⁸ Konceptuální umělec Miloš Šejn reflektoval krajinu ojedinělým způsobem, s důrazem na silný osobní prožitek v přírodě a částečně tento svůj

⁴Jiří VALOCH: Land art a konceptuální umění, in: Krajina-Landscape (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993, 40.

⁵Zahraniční paralely budu uvádět v poznámkách, právě proto, aby nedošlo k implikaci přímého vlivu.

⁶Za jednu z mála výjimek můžeme považovat performance a happeniny Milana Knížáka a jeho skupiny Aktual, jejichž činnost byla díky Jindřichu Chaloupeckému propojena s Allanem Kaprowem a mezinárodním hnutím Fluxus.

⁷Je zřejmé, že jisté uvolnění nastává na Akademii výtvarných umění již po roce 1985 (v roce 1987 vznik výtvarných skupin Trvrdohlaví a 12/15 Pozdě, ale přece, který umožnilo povolení Svazu výtvarných umělců k zakládání tvůrčích skupin. Tyto změny probíhaly v souvislosti s tzv. oteplováním sovětsko-amerických vztahů, rok 1989 jsem však určila jako mezník především z hlediska toho, že byl otevřen ateliér konceptuální tvorby. Jak píše Pavlína Morganová: *"Pro vývoj českého umění transformačního období jsou klíčové dvě události. Z politického a společenského hlediska je to samozřejmě sametová revoluce v roce 1989, z uměleckého je to nástup postmoderní generace ještě v dobách perestrojkové totality. Zásadní změny pro celou kulturní oblast, jako občanská svoboda, konec cenzury a otevření hranic, tak v prvním momentě z hlediska výtvarné formy nic nového neiniciovaly. Daly pouze možnost rozvinout, zviditelnit a oficializovat to, co už zde bylo.*" (Pavlína MORGANOVÁ: České výtvarné umění v období transformace; vztahy umění a "angažovanosti, in: Sešit pro umění, teorii a příbuzné obory, Praha 2009, 61.)

⁸Jiří VALOCH: Konceptuální projevy, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, 555.

postoj k přírodě předával i svým studentům. Vybrala jsem tedy čtyři umělce, kteří v jeho ateliéru studovali; Ivanu Hanzlíkovou, Martina Janíčka, Aleše Müllera a Jana Proška. Na příkladu jejich vybraných prací a dostupných dokumentů se budu snažit ukázat, jak a zda se zemní umění po revoluci proměnilo, jak byla například nově zpracovávána témata z počátku sedmdesátých let a jaké nové tendence do něj vstupovaly.

2. Land-art - vymezení pojmu

Slovní spojení land-art (nebo earthwork) se začalo užívat v USA na konci šedesátých let a označovalo monumentální krajino tvorné (někdy krajinu - deformující) zásahy několika umělců, kteří vyměnili galerijní prostředí za otevřené pláň Nevadské pouště (Michael Heizer) či zátoku Velkého solného jezera v Utahu (Robert Smithson). Tito umělci pojímali krajinu jako sochařskou hmotu, která je určena k přetváření.⁹ Změnil se tak letitý vztah umělce a přírody. *"Umělec již nestojí před přírodou, ale nalézá se v ní jakožto interaktivní součást jejího prostředí; vytváří své kreace z jejích vlastních materiálů a krajinných prvků."*¹⁰ ¹¹Poměrně kritická je definice land-artu, ke které došel v závěru své přednášky z roku 1976 Petr Rezek: *"Zdá se, pokud můžeme velice hrubě anticipovat tuto tendenci, že je to pokus dělat umění se 'vším a kdekoliv'."*¹²

Měřítka land-artových děl daleko přesahovala měřítko lidské a v úplnosti mohla být tato díla vnímána především z fotografií či leteckého pohledu. Myslím si proto, že není na místě nazývat umělecké projevy českých umělců, reflektujících krajinu land-artem, již z toho prostého důvodu, že oni ji právě pouze refleктоvali, ale nepřetvářeli.¹³¹⁴ Jejich inspirací mohli být spíše umělci, kteří se land-artem zabývali v Evropě (Richard Long, Hamish Fulton). *"U nás intervenoval v roce 1968 do přírodního prostředí uměleckými prvky Hugo Demartini, v následujícím roce realizovala první akci v přírodě Zorka Ságlová, která ji také připravovala od předcházejícího roku."*¹⁵ Jejich umělecké projevy byly na rozdíl od monumentálních amerických realizací komorní a neokázalé.

Co naopak považují za společné u amerického i českého umění, které se zaměřuje na krajinu, je proměna smyslového vnímání samotného objektu. Ta se vyvíjela od *"frontálního obcházení k spíše neorientovanému procházení a není uchopitelná jinak než*

⁹Pavlna MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 15.

¹⁰Jiří ZEMÁNEK: Přesahy sochařství v českém výtvarném umění 1950 - 2000, in: Proměny dějin umění, Roman PRAHL/Tomáš WINTER (ed.), Praha 2007, 186.

¹¹Petr Rezek ve své přednášce o land-artu říká, že je pokračováním starého umění novými prostředky, kterými je "médiem země" (Petr REZEK: Země jako živel a land-art, in: Tělo, věc a skutečnost, Petr REZEK (ed.), Praha 2010, 42.)

¹²Petr REZEK: Země jako živel a land-art, in: Tělo, věc a skutečnost, Petr REZEK (ed.), Praha 2010, 50.

¹³Michael Heizer při vytváření svého monumentálního díla *Double negativ* (1970) v Nevadské poušti nechal vytěžit 240 tisíc tun zeminy a vytvořil tak dva mohutné příkopy.

¹⁴Jindřich Chaloupecký hovoří v článku Tragické umění (1970) o land-artu v souvislosti s prací Václava Ciglera. O české formě land-artu, která je nejpřibuznější tomu americkému, píše také Zemánek především v souvislosti s kultivací sídlištní krajiny od Magdaleny Jetelové (Jižní město Praha) a Kurta Gebauera (sídlíště Ostrava), ve kterých modelovali krajinu naváženou hlínou. Tyto projekty vznikaly v osmdesátých letech.

¹⁵Jiří VALOCH: Příroda proměněná v obraz, Miroslav Pacner - Proměny země (kat.výst.), Praha 2003, nepag.

praktikováním."¹⁶ Společná je také temporalita děl, která poznáváme pouze na základě fotografického nebo jiného dokumentárního materiálu (poznačené mapy, deníkové zápisky apod.). Vymezení umělecké konceptuální činnosti v krajině a její předpoklady uvádí ve své Estetické teorii Theodor W. Adorno: *"Štěstí z přírody bylo spjato s koncepcí subjektu jako něčeho pro sebe jsoucího a virtuálně v sobě nekonečného. Takto se projektuje do přírody a cítí se být jako něco odštěpeného blízko; jeho bezmocnost ve společnosti zkamenělé do druhé přírody se stala motorem úniku do zdánlivě první."*¹⁷ Ač tento popis umělce, který se sám jako individuum vrhá do přírody a zakouší ji, vznikl několik let předtím, než land-artoví umělci začali krajinu reflektovat nemimetickým způsobem, myslím, že je stále aktuální.

Jiří Zemánek používá v kapitole Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa (Dějiny českého výtvarného umění VI/1) termín zemní umění¹⁸, které charakterizuje takto: *"Zemní umění se pokusilo relativizovat dosavadní dualitu kultury a přírody, galerie a krajiny, a snažilo se tak hlouběji obnovit celý modernistický projekt. Poukázalo na modernismem zapomenuté spojení člověka se Zemí."*¹⁹ Dle Zemánka má české zemní umění svou vlastní genealogii²⁰, reaguje na specifický ráz české krajiny²¹ a nelze jej proto slučovat s land-artem americkým. I přesto však dále některé projekty českých umělců k americkému land-artu přirovnává (Stanislav Kolíbal - *Instalace kamenů v řečišti Bečvy* z roku 1948, Hugo Demartini - *Demonstrace v prostoru* z roku 1968²². Jako zemní či krajinné umění překládá termín land-art také Pavlína Morganová v knize Akční umění.²³ Současně však dodává, že *"v českém prostředí se pojmem land-art označuje v širokém slova smyslu jakákoliv akce či instalace pracující s přírodními elementy nebo realizovaná v přírodním prostředí."*²⁴ Podobně volně pracovali se slovním spojením land-art také

¹⁶Aleš SVOBODA: Nové pojmání prostoru ve výtvarném umění, in: Člověk mezi rozprostraněností a krajinou /studie k rozmanitosti chápání prostoru/, Jaroslav NOVOTNÝ (ed.), Praha 2008, 193.

¹⁷Theodor W. ADORNO: Estetická teorie, Praha 1997, 91.

¹⁸Termín používá v překladu slova land-art také Jindřich Chalupecký v článku Tragické umění (1970).

¹⁹Jiří ZEMÁNEK: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/ Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007, 501.

²⁰Zemánek v této souvislosti připomíná osobu architekta Ladislava Žáka, který se svým projektem "obytné krajiny" anticipoval pozdější krajinářské realizace u nás i ve světě a vycházel z typických prvků historicky vzniklé krajiny.

²¹Fenomémem krajiny se v českém prostředí dlouhodobě zabývá především geolog a filosof Václav Cílek, který definuje krajinu jako *"zcela reálný základ našich životů i po generace dotýkaný a proměňovaný kus země, který pro nás - její obyvatele - byl vždy předmětem zvláštní péče, úcty a obdivu."* (Václav CÍLEK: Harmonická krajina, in: Vstoupit do krajiny, Václav CÍLEK/Pavel MUDRA/Vojen LOŽEK a kol. (ed.), Středočeský kraj 2004, 11.)

²²Jiří ZEMÁNEK: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/ Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007, 506.

²³Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 149.

²⁴Ibidem, 59.

kurátoři výstavy Ends of the Earth - Land Art to 1974, která probíhala v Mnichovském Haus der Kunst (11.10.2012 - 12.1.2013) a byla první velkou výstavou prací přírodou inspirovaných či přímo v krajině vytvářených. Vedle sebe zde byly reprezentovány velmi známé land-artové projekty (Robert Smithson: Spiral Jetty), ale také práce, které se zabývají ekologií aplikovanou na urbánní prostředí či komornější projekty s vyloženě poetickým podtextem.²⁵ "...výstava se znovu zaměřuje na rozdílná prostředí a heterogenní umělecká propojení po celém světě, kde touha zapojit krajinu nebo pracovat s přírodou byla následována rozličnými uměleckými úkoly a impulsy."²⁶ V rozdílnosti vystavených děl (konceptuální, performativní, skulpturální, fotografické či filmové přístupy), jejichž jediným společným tématem je krajina a příroda, pochopíme, že nelze lpět na jednom pojmu, který by byl schopen tuto diverzitu obsáhnout. Jak píše Ben Tufnell: "*Co je potom land-art? Jistě to není umělecké hnutí (- ismus) s jasně vymezenými cíli, členstvím a manifestem.*"²⁷

Já budu ve své diplomové práci používat v souvislosti s českým uměním reflektujícím krajinu a přírodu pro přehlednost a následné porovnávání, termínu zemní umění. Avšak situace a tvorba českých umělců byla do té míry specifická, že jí také nelze pojmenovat jedním termínem. Jindřich Chalupický komentuje individuálnost tvorby českých umělců slovy: "*V českém a slovenském umění se tlak teorii neuplatnil: nebylo tomu důvodu... Nepodporován odnikud zvenčí, moderní umělec v Čechách a na Slovensku sám si musí ověřit důvod, proč dělat umění. Jeho podmínky jsou vlastně podmínky, za nichž moderní umění vždy vznikalo; a odtud toto umění nabývá charakteru odlišného od dnešního umění světového.*"²⁸

²⁵Na výstavě jsou zastoupena i díla některých českých umělců; dva projekty Zorky Ságlové - Kladení plín u Sudoměře a Pocta Gustavu Obermanovi a body-artové akce Jana Mlčocha, Karla Milera a Petra Štembery.

²⁶Philip KAISER/Miwon KWON: Ends of the Earth and back, in: Ends of the Earth - Land Art to 1974 (kat.výst.), Los Angeles 2012, 18.

²⁷Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 15.

²⁸Jindřich CHALUPECKÝ: Umění v odlišném světě, Cestou necestou, Zina TROCHOVÁ/Jan ROUS (eds.), Praha 1999, 189.

3. Americký landart, české zemní umění - východiska, protiklady a společné momenty

3.1 Šedesátá léta - vznik konceptuálního umění

Šedesátá léta se i na západní straně rozděleného světa stala bojem proti stávajícímu establishmentu.²⁹ Nová generace dětí narozených po válce měla lepší a rovnoprávnější přístup ke vzdělání. Informovanost byla hlavním faktorem toho, proč se tato generace vymezila vůči generaci svých rodičů, kteří povětšinou uvažovali spíše konzervativně a nacionalisticky. Tato nová generace - studentské hnutí - se hlásila k ideologii "nové levice". Je zde patrný paradox, který popisuje Josef Hlaváček: *"Zdá se, že šedesátá léta byla znovu obdobím bouře a vzdoru. Na Západě mělo toto hnutí levicový, v 'socialistickém' světě 'pravicový' charakter (chceme-li tak označit odpor proti sovětské podobě marxismu, neboť o odvrát od něho u nás zprvu většinou nešlo)."*³⁰ Odlišný přístup avantgard a vznik konceptuálního umění v zemích západu a východu konstatuje také Tomáš Pospiszyl: *"V západní Evropě a USA konceptuální umění vzniklo jako důsledek kritiky modernismu. Rezignace na formální definice tradičního umění, opouštění hmotného díla, práce kombinující několik různých médií, institucionální kritika či kritika uměleckého trhu - to vše pomohlo konceptualismus definovat."*³¹ Naproti tomu, v zemích východní Evropy, se konceptuální umění vyvíjelo spíše jako reakce na stávající politickou situaci a socialistické umění, než na základě výše definovaných podmínek. Jak píše Jindřich Chaloupecký: *"Češi a Slováci zůstávají, zbaveni svodů komercializace a se svou přirozenou demokratičností, stále blízko původnímu duchu americké avantgardy."*³²

Dalším východiskem pro vznik land-artu, potažmo konceptuálního umění obecně,

²⁹Zásadními fenomény euro-americké kultury konce šedesátých byly protestní akce proti válce ve Vietnamu, kterou odmítalo především hnutí hippies. Dalším důležitým hnutím byli beatníci, právě z těchto podnětů se na konci šedesátých let vyvíjel zájem o udržitelnost krajiny a ekologii. Land-art reflektoval socio-kulturní podmínky své doby. (Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 12.)

³⁰Josef HLAVÁČEK: Osobitost českého duchovního života šedesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/ Marie PLATOVSÁ (eds.), 2007 Praha, 26.

³¹Tomáš POSPISZYL: Zlatá šedesátá, in: (A)symetrické historie, zamlčené rámce a vytěsňené problémy - Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. pol. 20. stol., Jiří ŠEVČÍK (ed.), Praha 2008, 143.

³²Jindřich CHALUPECKÝ: Nultý čas, Cestou necestou, Zina TROCHOVÁ/JAN Rous (eds.), Praha 1999, 189.

byla jistá formální vyčerpanost abstraktního umění, jak na tuto skutečnost upozorňuje Suzi Gablik ve své knize *Selhala moderna?*. Díla umělců soustředujících se v okruhu Clementa Greenberga, zdá se plnila roli především estetickou, nebyl v nich revoluční náboj či společenské poselství. Na první místo se stavěla dokonalost provedení, která jakýkoliv skrytý význam rušila. *"Sama idea obsahu byla chápána jako překážka tvorby a zbytečnost; hledání významu pak jako pouhé šosáctví. Dílo je pomalovaný povrch, nic víc. Jeho význam je výhradně záležitostí estetiky."*³³ Umění konce šedesátých let se vůči této abstrakci vymezuje různými způsoby. Umělecké projevy této doby jsou velmi roztržité - již se nejedná o jednu avantgardu - a jsou proto nazývány termínem post-movement art. Rosalind Krauss charakterizuje tento umělecký proud, do kterého se řadí i land-art, slovy: *"Jako kdyby tato potřeba výčtu anebo množícího se řetězce různých článků načrtávala obraz individuální volby nebo vůle, zatímco dříve podobnému rozvoji bránilo restriktivní chápání historického stylu."*³⁴ Krauss dále tvrdí, že jednotlivé směry post-movement art jsou signifikantní také tím, že často využívají média fotografie pro reprezentaci (happening, body-art apod.). Zdůrazňuje důležitost fotografie jako dokumentárního prostředku, který přímo propojuje diváka a umělce a zrovnoprávnění fotografie s klasickými uměleckými technikami. *"Tím, co se vtiskuje do fotografické emulze a následně na fotografickou kopii, je uspořádání přirozeného světa. Tento element přenosu či stopy poskytuje fotografii charakter dokumentu, nepopiratelnou pravdivost. Tato věrnost skutečnosti se ale zároveň vymyká oněm možným vnitřním modifikacím, se kterými nutně pracuje každý jazyk. Pojívá tkáň, která k sobě váže předměty, obsažené na fotografii nepochází z kulturního systému, nýbrž ze samotného světa."*³⁵

Také přebujelost trhu s uměním a klasifikování uměleckého díla, jako vzácného objektu, který přitahuje kupce a spekulanty, nutila umělce vyvázat se z galerijního prostředí a tvořit v netradičním prostředí, například ve volném prostoru krajiny.³⁶ Vzhledem ke komercializaci uměleckého artefaktu se konceptuální umělci snažili vytvářet taková díla, která by se koupit nedala (v budoucnu se ukázalo, že se však dá

³³Suzi GABLIK: *Selhala moderna?*, Olomouc 1995, 19.

³⁴Rosalind KRAUSS: *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*, in: *Co je to fotografie?* Karel CÍSAŘ (ed.), Praha 2004, 251.

³⁵*Ibidem*, 264.

³⁶Z jiných důvodů se vůči galerijnímu prostředí vymezovali i někteří umělci v tehdejší Československu (pomineme-li odmítnutí oficiální umělecké scény) konkrétně v příkladu sochařských symposií. Připomínaná je především osobnost Karla Prantla, který uspořádal v roce 1959 první sochařské sympozium, a který svým přístupem k sochařství a kameni předznamenal některé pozdější tendence. *"Pro Prantla byl kámen symbolem Země a zůstával její částí i poté, co se proměnil v sochu. I to je součástí Prantlovy téměř osobní mytologie, ve které zaznívají předkřesťanské momenty, které v umění začaly rezonovat až o několik desetiletí později."* (Marcel FIŠER: *Sochařská symposia 60. let*, in: *Proměny dějin umění*, Roman PRAHL/Tomáš WINTER (ed.), Praha 2007, 181.)

koupit prakticky vše - i koncept). Jejich hlavní strategií byla pomíjivost a bezvýznamnost. Poměrně radikální uvažování těchto umělců v šedesátých letech vystřídala jistá umírněnost v letech sedmdesátých, kdy byli někteří umělci kritizováni za přehnanou nákladnost svých projektů a v podstatě za to, že se zpronevěřili záměru dekomercializace umění, se kterým společně s jinými konceptuálními umělci, odcházeli z galerijního prostředí do krajiny.³⁷

Umělci nově pojímali také velmi tradiční zobrazování krajiny, které proměnili tak, že do ní přímo vstupovali. Jejich umělecká díla tak krajinu nezobrazovala, ale byla přímo její součástí. *"Nejdůležitější je, že land art, se odehrává ve skutečném světě. Tento zájem byl připisován především pop artu a minimalismu - předchůdcům land artu, ale ten však při respektování a zachování posvátnosti uměleckého díla jako objektu a galerijního prostoru, mohla tato hnutí reprezentovat pouze symbolicky."*³⁸ Avšak po čase se někteří američtí land-artisté se svými díly do galerií opět vrátili. Suzi Gablik komentuje tuto situaci na příkladu Waltera de Marii, který naplnil newyorskou galerii tunami zeminy: *"V tomto případě však opovržením hodné (zemina) typicky po americku konvertovalo a stalo se z něj něco velmi ceněného, neboť umělcův galerista totiž učinil gesto a koupil celou budovu i s výstavní síní, aby toto umělecké dílo - navezenou hromadu hlíny - natrvalo uchoval v jejích prostorách."*³⁹

³⁷ Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 15.

³⁸ Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 16.

³⁹ Suzi GABLIK: Akční umění, Olomouc 1995, 43.

3.2 Počátky land-artu v USA: Monumentální realizace

Výše zmíněná východiska dala na konci šedesátých let⁴⁰ vzniknout land-artu, uměleckému hnutí, které můžeme obecně charakterizovat monumentálními, krajino tvornými, krajinu doplňujícími či krajinu deformujícími zásahy několika amerických umělců, kteří vyměnili galerijní prostory a běžné ateliéry za otevřené pláně Nevadské pouště (Michael Heizer) či za zátoku Velkého solného jezera v Utahu (Robert Smithson) a jiná přírodní prostředí.⁴¹ *"Měřítka mnoha land-artových realizací je typicky americké. Ve statistice se dozvíme, že Smithsonova Spiral Jetty byla udělána z 6 650 tun kamení a hlíny; Heizerův Double Negativ vyžadoval vykopání 240 000 tun kamenů a sutiny; De Mariovo Lightning Field pokrývalo oblast jedné míle na jeden kilometr. Tato díla jakoby reflektovala americkou posedlost velikostí."*⁴² Měřítka těchto děl tedy daleko přesahovala měřítka lidské, a v úplnosti mohly být tyto objekty vnímány především z leteckého pohledu.

Tato první díla amerických land-artistů se nazývají "earthworks", jelikož byla vytvářena z materiálů, které se nacházely v daném přírodním prostředí. První výstava land-artu s názvem Earthworks se konala v roce 1968 v New Yorku a toto umělecké hnutí vymezující se vůči estetizaci a smyslové vyprázdněnosti tradičního vizuálního média, tak tímto vešlo do širšího povědomí.⁴³ Následující rok byla tato výstava zopakována na univerzitě v Ithace pod názvem EARTH. Vystavenými land-artovými projekty chtěli umělci upozornit na odcizení civilizace od přírody a antcipovali tím tak budoucí ekologická hnutí.

Američtí land-artisté vycházeli především z minimalismu, směru, který byl pro

⁴⁰Některé návrhy na monumentální díla v krajině Roberta Morrisa či Alana Sonfista jsou datovány již do roku 1964. Oficiálně však land-art vznikl až na konci šedesátých let, konkrétně v roce 1968, kdy bylo v USA realizováno nejvíce projektů tohoto uměleckého hnutí. (Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 12.)

⁴¹Ne všichni američtí umělci, kteří se ve svých dílech zaměřovali na přírodu, vytvářeli monumentální realizace. Například práce Denise Oppenheima připomínají svým charakterem spíše díla evropského land-artu. Zajímavý je jeho projekt *Gallery Transplant* (1969), ve kterém přenáší půdorysy jednotlivých místností konkrétních galerií do přírodního prostoru. Tyto půdorysy pak přepisuje například do sněhu či hlíny. Metaforicky tak staví přírodu na roveň galerijní instituce. (Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 60.) Dále se v USA rozvíjelo také nové uvažování o urbánním prostoru, který byl pojednáván jednak funkčně a jednak umělecky, vždy však s důrazem na životní prostředí a ekologii. Tento fenomén jakoby vyvracel základní tezi, že land-art je uměním těch, kteří odešli z města tvořit do přírody. (Philip KAISER/Miwon KWON: Ends of the Earth and back, in: Ends of the Earth - Land Art to 1974 (kat.výst.), Los Angeles 2012, 26.)

⁴²Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 46.

⁴³Igor ZHOŘ: Akční umění - tvorba akcí, in: Akční tvorba, Igor ZHOŘ/Radek HORÁČEK/Vladimír HAVLÍK (eds.), Olomouc 1991, 17.

západní svět v polovině šedesátých let určující, proto v některých jejich dílech můžeme pozorovat aplikování geometrického tvaru a jeho nazvětšování do kolosálních měřítek - například na jednom z nejznámějších děl amerického land-artu - na *Spiral Jetty* Roberta Smithsona. "*Zemní umění zkoušelo ještě jednu cestu k ovládnutí prostoru. Je jím přenesení či aranžování přírodních materiálů do umělých, geometrických sestav.*"⁴⁴ Důležité je si však uvědomit, že land-artistům nešlo primárně o geometrický tvar, ale přidávali k němu další významy a konotace. Proto později již nešlo land-art definovat jako jednotné hnutí, jelikož se zvětšovalo množství umělců, kteří k přírodě přistupovali odlišnými způsoby (v sedmdesátých letech vznikly umělecké směry jako eco-art, enviromental-art apod.).

Robert Smithson napsal v roce 1968 text s názvem *A sedimentation of mind: Earth projects* (vyšel v Artforu), který je považován za iniciační pro celý land-art, či umění vztahující se k přírodě. Je důležitý především kvůli novému způsobu uvažování o přírodě, ve které Smithson pozoruje "*závratný smysl lidské a geologické relativity.*"⁴⁵ Výsledkem tohoto uvažování je i monumentální realizace *Spiral Jetty* (1970). Tato spirála (tvar, který představuje univerzální symbolickou formu) se táhla do červené zátoky, kde se stala součástí přírody tím, že byla do přírodních procesů přímo zapojená (přecházel přes ni příliv, několikrát byla úplně zatopená, její barva se měnila v důsledku změny řas, které jí obklopovaly apod.). Tento koncept odkazující k přírodní relativitě obohatil Smithson o geometrický tvar (afinita k minimalismu) a o ekologickou rovinu uvědomění si pomíjivosti lidského života a stálosti přírody, kterou je nutné chránit pro příští generace. Z výše uvedeného textu také vychází Smithsonovo dělení uměleckých děl na Site a Non-Site, přičemž díla Site se nacházejí přímo v přírodě (například *Spiral Jetty*) a díla Non-Site jsou umístěna mimo svůj přirozený přírodní kontext - jedná se většinou o přírodniny přenesené do prostorů galerie. "*Smithsonovy Non-Site měly být novým druhem sochy, která by vztahovala objekt v galerii ke specifické lokalitě v přírodě.*"⁴⁶

Michael Heizer vytvářel svá slavná monumentální díla především v Nevadské poušti, která mu sloužila jako laboratoř pro experimenty a otevřený ateliér. Jeho nejznámější realizaci s názvem *Double negativ* (1970) předcházela práce na devíti negativních skulpturách, *Nine Nevada Depression*. Toto dílo se stalo poměrně známým a galeristka a filantropka Virginia Dwan zafinancovala Heizerovi vytvoření rozměrného díla *Double negativ*. Velké množství kamenů a suti bylo dynamitem odlamováno a postupně

⁴⁴ Aleš SVOBODA: Nové pojmání prostoru ve výtvarném umění, in: Člověk mezi rozprostraněností a krajinou (studie k rozmanitosti chápání prostoru), Jaroslav NOVOTNÝ (ed.): Praha 2008, 191.

⁴⁵ Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 17.

⁴⁶ Ibidem, 16.

odváženo až vznikla jakási obrácená skulptura obrovských rozměrů (9 x 15 x 457 m). Heizer při vytváření tohoto díla kladl důraz na materiálnost uměleckého objektu, kdy v tomto případě není hmota kumulována, ale naopak odebírána. Pro mnoho návštěvníku potom Heizerova realizace v Nevadské poušti nepředstavovala pouze obrácenou skulpturu, ale prostředek k intenzivnímu prožitku samotného místa. Heizerovo dílo bylo však také předmětem mnoha kritik, jenž se následně zaměřovaly na celý americký land-art. Totiž, že díla amerických umělců krajinu nepoetizují ani symbolicky nezhodnocují, ale naopak že jí ničí a destruuje.⁴⁷

Také Walter de Maria v roce 1968 vytvářel v kontextu Desert Valley obrácenou skulpturu vytvořenou hloubením mělkých výkopů až míli dlouhých, podobně (avšak s menším měřítkem) jako to dělal Michael Heizer v Nevadské poušti. De Mariovo dílo s názvem *Las Vegas Piece* (1969) bylo možné pochopit jedině v případě, že jím divák prošel a vnímal zároveň i okolní krajinu.⁴⁸ Nejznámější je však jeho dílo z druhé poloviny sedmdesátých let, které vytvořil v Novém Mexiku; *The Lightning Field* (1977). V tomto díle se monumentální měřítko vymezeného prostoru pole střetává se sublimní až efemérní podstatou světelného jevu - blesku.

Americký land-art tedy ve většině případů nereflektuje a nepřeměňuje krajinu, ale prostor. Je to dáno především specifickými lokalitami, které si umělci vybírali. *"Rozdíl mezi prostorem a krajinou je rozdíl extenze a intenzity: svým světlem, vibrací barev, protikladem jasu a temnoty, v němž se najednou vedle horizontály objevuje vertikála, zjevuje krajina prostor jako hloubku. Rýsuje strukturu, která se před mým pohledem dále člení: zahrady a pole, les a skála, město a samota. To není karteziánský prostor souřadnic nýbrž otevřenost učeněná prožíváním tělesného života."*⁴⁹

⁴⁷ Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 54.

⁴⁸ Ibidem, 57.

⁴⁹ Miroslav PETŘÍČEK: Prostor a krajina, in: Krajina-Landscape (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993, 30.

3.3 Land-art v Evropě

Land-artová díla, která vytvářeli umělci v západní Evropě na konci šedesátých, ale hlavně v letech sedmdesátých, byla svým charakterem velmi odlišná od paralelních realizací amerických land-artistů. Práce Richarda Longa či Hamishe Fultona jsou intimnější, poetičtější a zkoumají vztahy mezi přírodou, krajinou a *"způsoby jakými může umění artikulovat zkušenosti z krajiny a přírody."*⁵⁰ Long dokonce americký land-art otevřeně kritizoval, jelikož dle něj se dá vztah k přírodě vyjádřit jinými a o mnoho skromnějšími způsoby. *"Jeho skutečným zájmem je ukázat, že radikální a robustní umění je možné vytvářet i způsobem tichým a prostým, s minimálním průnikem umělcova ega do díla."*⁵¹ Konstatoval dále, že americké land-artové projekty jsou výrazem kapitalismu, jelikož na jejich vytvoření potřebují umělci velké finanční částky.⁵²

Pro umělecká díla, která v krajině od konce šedesátých let vytvářel Richard Long, byla vždy signifikantní jednoduchost až úspornost vyjádření. *"Long se zaměřuje na základní, podstatné a archetypální, jak ve svých dílech, tak ve svých textech a rozhovorech."*⁵³ Na počátku sedmdesátých let podnikal Long tzv. walks - cesty, které byly plánované různými způsoby (například sledovaly nějakou geologickou linii na mapě, řeku či pobřeží nebo byly na mapě vymezeny pomocí pravítka). Cesty považoval Long za iniciační moment celého procesu tvoření, vytvářel na nich například sochy z kamenů, jež fotograficky dokumentoval nebo sbíral přírodní materiál pro výstavy v galeriích. *"Long vždy trval na jasném rozlišení mezi uměleckými díly vytvořenými v krajině a v galeriích. Tvrdil, že mapy, texty a fotografie naplňují imaginaci, sochy v galerii naplňují smysly."*⁵⁴

Hlavním uměleckým konceptem pro Hamishe Fultona na počátku sedmdesátých let byly také cesty do přírody. Na rozdíl od Longa si však dělal rozsáhlé deníkové záznamy fotografie - jakousi osobní dokumentaci, která byla jeho výsledným dílem. Long své umělecké objekty vytvářel v průběhu cesty či posléze v galerii, Fulton v přírodě 'nezanechával stopy'. *"Základní předpoklad veškeré Fultonovy práce je vyjádřen v tomto velmi výstižném konstatování: No Walk No Work (žádná cesta žádná práce)."*⁵⁵ Fulton kladl také důraz na zkoušení svých fyzických možností - cesty, které podnikal, byly v některých

⁵⁰Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 15.

⁵¹Suzi GABLIK: Selhala moderna?, Olomouc 1995, 45.

⁵²Ben TUFNELL: Land art, Londýn 2006, 15.

⁵³Ibidem, 20.

⁵⁴Ibidem, 26.

⁵⁵Ibidem, 75.

případech hodně dlouhé a v náročném terénu (Andy či Himaláje).

Práce některých britských land-artistů byla příbuzná těm českým zejména svým komorním charakterem a záměrnou neokázalostí, kterou se výrazně vymezovala právě vůči americkým monumentálním land-artovým projektům. *"Někteří takto orientovaní umělci realizovali velice lapidární díla, jimiž demonstrovali jejich artificialnost a odlišnost od přírodního prostředí, třeba zvolenou geometrickou formou, u evropských umělců většinou záměrně komorní, až nenápadnou (vzpomeňme na první práce Jana Dibbete s geometrickými zásahy do trávníku či Richarda Longa, který třeba jenom vytrhával linii květů na louce...)"*⁵⁶ Tento evropský land-art je příbuzný českému zemnímu umění především také v tom smyslu, že umělci již pracují v tzv. kulturní krajině⁵⁷ - tedy v prostředí již modifikovaném člověkem⁵⁸ (narozdíl od amerických land-artistů, kteří mají k dispozici člověkem nezměněnou přírodu). Je zřejmé, že od neolitické revoluce, kdy se postupně stal člověk zemědělcem, byla proměněna téměř veškerá (divoká) příroda v Evropě v (kulturní) krajinu. Ve sborníku ke konferenci Divočina - příroda, duše, jazyk píše Johannes Heimrath a Lara Mallien ve svém příspěvku: *"Je zajímavé, že důrazně rozlišujeme mezi přírodou a kulturou. Naši předkové velice pravděpodobně tento náhled nesdíleli. Coby užitečný myšlenkový experiment je možné si představit lidské transformační činnosti a kulturní artefakty jako integrální součást transformačního procesu všech živých bytostí (nebo samotného života)... Z tohoto pohledu by lidská kultura byla výrazem samostatné přírody."*⁵⁹ Naznačují, že je problém právě v tomto oddělování kultury od přírody, na které jsme si již uvykli, a proto tak i samotnou přírodu vnímáme.

V porovnání s americkým prostorem se však museli umělci šedesátých let vypořádávat nejen s kulturní krajinou⁶⁰ ve výše zmíněném slova smyslu (kulturní krajina -

⁵⁶Jiří VALOCH: Tomáš Vlček: Akce a fotografie 1969 - 1971 (kat. výst.), České Budějovice 2008, nepag.

⁵⁷Václav Cílek upozorňuje, že rozmanitost evropských krajin je natolik výrazným rysem tohoto kontinentu, že je výrazně zmiňován v řadě mezinárodních dokumentů, například v Evropské úmluvě o krajině. (Václav CÍLEK: Harmonická krajina, in: Vstoupit do krajiny, Václav CÍLEK/Pavel MUDRA/Vojen LOŽEK a kol., (ed.), Středočeský kraj 2004, 11.)

⁵⁸Je nutné rozlišovat mezi pojmy "nature" - příroda, která nebyla člověkem pozměněna a termínem "landscape" krajina, jež je již člověkem modifikována.

⁵⁹Johannes HEIMRATH/Lara MALLIEN: Geomancie a vznik integrální kultury, in: Divočina - příroda, duše, jazyk, Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2003, 119.

⁶⁰Na pojem kulturní krajiny odkazuje také Theodor W. Adorno ve své Estetické teorii, kdy tvrdí, že tato nová forma přírody se do obecného pojmu přírodního krásna zapojila v devatenáctém století. Adorno charakterizuje kulturní krajinu slovy: *"Do kulturních krajin se vtiskly dějiny jako jejich výraz, historická kontinuita jako forma, a integrují je dynamicky, jak to ostatně u uměleckých děl obvykle bývá. Objev této vrstvy a její osvojení kolektivním senzoriem se datuje od romantismu, nejprve zřejmě od kultu zřícenin. S úpadkem romantismu klesla mezišíře kulturní krajiny až k reklamnímu artiklu pro varhanní festivaly a pro nový pocit bezpečí; převládající urbanismus tady vstřebává jako ideologický doplněk to, co městskému organismu vyhovuje, a přesto nenese na čele stigmata tržní společnosti."*(Theodor W. ADORNO: Estetická teorie, Praha 1997)

krajina specifická pro každou Evropskou zemi a region), ale s krajinou, jež prošla v průběhu první poloviny dvacátého století velkou proměnou, kdy byla - někde více, někde méně - přizpůsobována mechanizaci v zemědělství a průmyslu. *"Ikonoklasmus krajiny šel ruku v ruce s často násilným překonáváním minulosti a se změnou charakteru měst. Původní krajinný dojem (v terminologii H. Sedlmayra - Landschaftseindruck) musel být nahrazen novým mytizovaným obrazem krajiny náležejícím nové společnosti. Poválečná západní společnost upadla do 'pasti úspěchu' a jiného ideologického extrému - pragmatické prosperity maskované slovy o svobodné společnosti."*⁶¹

⁶¹Radka SCHMELZOVÁ/Václav CÍLEK: Harmonická krajina, in: Vstoupit do krajiny, Václav CÍLEK/Pavel MUDRA/Vojen LOŽEK a kol., (ed.), Středočeský kraj 2004, 67.

4. Způsoby reflexe krajiny v 60. - 80. letech v Čechách

4.1 Úvod

Podobně jako na Západě, se i u nás umělecké dílo v šedesátých letech vyvíjelo ze svých původních forem a proměnilo se v akci, event, happening - směry, které bychom mohli zahrnout do široké kategorie konceptuálního umění.⁶² Tento přerod částečně zapříčinily jiné faktory, než ty, které jsem zmiňovala výše v souvislosti se vznikem amerického konceptuálního umění. *"Silným ideovým prvkem nových tendencí bylo překonání vzdálenosti mezi estetismem jakoby zdiskreditované umělecké profesionality a jistým herním anarchismem výtvarného přepisu bezprostředního projevu bytí. Silně tomu napomáhala právě zhodnocení hry jako spojovacího prvku mezi uměním a životem."*⁶³ Rozvedením umění akce⁶⁴, které již v polovině šedesátých let, v době relativní tvůrčí svobody, produkoval **Milan Knížák**, se na počátku normalizace staly také eventy v přírodě,⁶⁵ *"k nimž podněcovaly rovněž obavy z její industriální devastace. Prostor přírody vyzýval ke konceptuálním projevům i k velkorysým projektům land artu."*⁶⁶ Někteří umělci, věnující se v druhé polovině šedesátých let především geometrické abstrakci, ověřovali principy své ateliérové tvorby právě v přírodě. Byl to především **Hugo Demartini** se svou *Akcí v krajině* (1968), podobný charakter měla ve stejném roce také akce *Házení míčů do potoka Bořín* (1969), jejíž autorkou byla **Zorka Ságlová**. Konečně i akce **Dalibora**

⁶²V šedesátých letech mohly být opět publikovány texty, které reflektovaly zahraniční umění, jež nemohlo být v padesátých letech, díky poplatnosti umění socialistického realismu, kriticky zhodnoceno. Dále se zde konaly také důležité výstavy, které české umění dávaly do kontextu s tím zahraničním. Byla to například výstava *Konstruktivní tendence* v Galerii Benedikta Rejta v Lounech (1966). Jiří Padrta textu katalogu k této výstavě shrnuje dobové umělecké tendence: *"Nová figurace a narativní malířství se snaží obnovit platnost obrazu - anekdoty a vyprávění, míříce při tom do vod staronového eklektismu, zatímco Wolf Vostell, Allan Kaprow a Fluxus svými 'happenings' likvidují jakýkoliv smysl tradičního pojmu umění vůbec. Uprostřed tohoto chaosu se dnes z různých konců světa ozývá výzva k novému rozumovému pořádku, jaký odpovídá metodické a technické orientaci současné civilizace."*(Jiří PADRTA: *Konstruktivní tendence*, in: *České umění 1938 - 1989*, Jiří ŠEVČÍK/Pavla MORGANOVÁ/Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001, 305.) Významně do dobové debaty o současném západoevropském umění a jeho možnostech a reflexích na našem území, přispěl také Jindřich Chaloupecký.

⁶³Jan KŘÍŽ: *Jan Steklík - umění hry* (kat.výst.), Hradec Králové, 2007, nepag.

⁶⁴První tendence akčního umění v Čechách můžeme spatřovat například v díle Vladimíra Boudníka, nebo v činnosti Klubu Šmidrů či později Křižovnickou školu čistého humoru bez vtipu.

⁶⁵Kromě eventů/akcí v přírodě se v daném období setkáváme také s dalšími projevy akčního umění - zejména se jedná o okruh Křižovnické školy navazující na aktivity Šmidrů, spontánní zábava s prvky černého humoru spojovala osobnosti jako Eugen Brikcius, Karel Nepraš nebo Rudolf Němec.

⁶⁶Jiří ŠETLÍK: *Léta sedmdesátá a osmdesátá*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 378.

Chatrného, které se uskutečnily o několik let později, spojovaly tzv. druhou přírodu (geometrické umění) s uměním akce, které intervenovalo do konkrétního krajinného prostoru.⁶⁷ Komemorativní charakter určitého místa potom měly zdůraznit krajinné návrhy **Václava Ciglera** pro obec Lidice z roku 1967 (nerealizovány). Umění se tedy vyvazovalo z tradičních forem své podmíněnosti určitou tradiční materií (plátno, socha) a také z intencí galerijního prostředí. Výstava *Někde, Něco* z roku 1969 uspořádaná **Zorkou Ságlovou** ve Špálově galerii přenesla naopak přírodu do prostředí galerie. Živou faunu umístil do galerie potom o rok později **Ladislav Novák** v rámci svého Zoologického manifestu.

V sedmdesátých letech byla veškerá umělecká aktivita, která nezapadala do konceptu komunistické strany, přerušena.⁶⁸ Stanovisko umělců a kulturních pracovníků (1970), které bylo přijato na zasedání ÚV KSČ, informovalo o *"požadavku na ustanovení nových uměleckých svazů, které by se distancovaly od činnosti jejich bývalých vedení."*⁶⁹ Toto prohlášení se následně stalo zásadním pro tzv. konsolidaci českého umění a kultury sedmdesátých let. Je zřejmé, že vývoj uměleckých směrů (Nová citlivost, Happening v podání hnutí Aktual, Kinetismus aj.), které se vyvíjely na základě inspirace a transformace západních uměleckých tendencí, byl násilně přerušen.⁷⁰ Záhy se začala vyvíjet tzv. druhá kultura, kterou *"ovlivnily postupy happeningu, nadšení pro rozšířený kontext přírody a civilizace, které v 60. letech nahradilo baroknost informelu. Kombinovala mystické texty, psychadelickou hudbu, kosmologii, vstřebala i dadaistické revivaly a dělala umění z vlastního života."*⁷¹ Nutnost proměny uměleckého vyjádření v souvislosti s krajinou v sedmdesátých letech komentuje **Tomáš Vlček**: *"Kdybych se chtěl pokusit uplatnit své výtvarné zájmy a zkušenosti, tu krajinu jsem nemohl malovat s cílem zobrazit něco z její krásy. Kdybych se o to pokoušel, lhal bych sám sobě. Toleroval bych násilí režimu, který mě jako dítě uvrhl do nerovného zápasu ..."*⁷² Akce v krajině začínají tak v sedmdesátých letech s postupující normalizací dostávat intimnější charakter, který na místo geometrické struktury zdůrazňuje především umělcův osobní prožitek v přírodě. *"Těživě, ve srovnání s*

⁶⁷Analogii využívání geometrických struktur a jejich aplikaci či umístování do krajinného a přírodního rámce bychom v roce 1968 našli také u amerického umělce Michaela Heizera. Ten na dně vyschlého jezera El Miraje nedaleko San Franciska umisťoval dřevěné konstrukce čtvercového tvaru, které jakoby odkazovaly k minimalistickým plastikám, ale jejich kontext - prostředí, ve kterých byla tato díla umístěna - je již posouvalo do roviny land-artu.

⁶⁸Umění, které vznikalo v období mezi lety 1969 - 1985 zmapovala výstava Umění zastaveného času, která se konala v roce 1996 v Domě u Černé matky boží.

⁶⁹Stanovisko umělců a kulturních pracovníků, in: České umění 1938 - 1989, Jiří ŠEVČÍK/Pavlaína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001, 343.

⁷⁰I v sedmdesátých letech pokračovala ve své činnosti Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu.

⁷¹České umění 1938 - 1989, Jiří ŠEVČÍK/Pavlaína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001, 339.

⁷²Tomáš VLČEK: Akce a fotografie 1969 - 1971, České Budějovice 2008, nepag.

předcházejícími šedesátými lety se pociťovala ztráta komunikace. Její důsledky znamenaly, že některé počáteční performance mohly být obrácené tak do sebe, že autor svou zkušenost neměl ani potřebu speciálně vizualizovat pro diváka, že ji pouze zažil sám."⁷³ Podstatu těchto akcí vystihuje dobře **Miroslav Pacner** v textu ke své akci *Plamen svíce a sedm dnů tvoření* z roku 1972: "I když po tvořivém společenském aktu nezbude nic, než trvalý otisk nádherného duchovního zážitku v našem vědomí, neudělali jsme málo. Můžeme při něm zdůrazňovat elementární skutečnosti, které si málokdo uvědomuje, a které pomíjí - život květiny, stromu, či plamene ohně. Jde o to zdůraznit je tak, aby zůstaly v našem vědomí, jako něco krásného."⁷⁴ Toto osobní propojení s přírodou může být reakcí na dobově rozšířenou (ale patrnou i nyní) neúctu ke krajině, která byla podnícena především kolektivizací zemědělství a následným potíráním tradičních hodnot. "Pokud totiž krajina patří všem, dopadá to s ní jako s atmosférou - mění se v jakési smetiště bez pána. Rozorání mezi mělo víc než symbolický než praktický význam..."⁷⁵ Jedním ze základních témat mnoha akcí v sedmdesátých letech se stala prostá chůze krajinou. Putování přírodou bylo v některých případech tematické, například v akci **Jaroslava Anděla**, kterou nazval *Cesta s K. H. Máchou* (1976), jiné akce byly konány z důvodu společného prožitku z cesty - například akce s názvem *Pochod*, kterou **Milan Knížák** uspořádal v roce 1973. Dále to byly akce symbolického a poetického charakteru jako například *Letiště pro mraky* (1970) **Jana Steklíka**. V sedmdesátých letech byly velmi časté akce, ve kterých umělci pracovali s fenomény, jež byly nositeli určité rituální podstaty. Rituální symboliku kamene ve své tvorbě parafrázoval **Ladislav Novák**, například ve své akci *Kladení*, která se konala v roce 1972. Oheň a tematiku hoření a spalování ve svých akcích tematizoval především **Olaf Hanel**. Částečně do kontextu českého zemního umění vstoupil také body-art, a to prostřednictvím **Jana Mlčocha**, **Karla Milera** a **Petra Štembery**, kteří v některých svých performancích anticipovali potřebu být s přírodou (doslova) v jednotě, tak jak to vidíme spíše u umělců na konci osmdesátých let. Další zaštiťující tendencí pro zemní umění sedmdesátých let bylo znovuoživení média fotografie, které se distancovalo od pouhého dokumentárního záběru⁷⁶ a představovalo tak další způsob, jak netradičním způsobem zachytit krajinou skutečnost. Příkladem toho můžou být fotografie **Tomáše Vlčka** ze série

⁷³Karel SRP: Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970 - 1980 (kat. výst.), Praha 1997, 5.

⁷⁴Texty ze soukromého tisku "Realizace textu Gastona Bachelarda, "Plamen svíce + sedm dnů tvoření", Miroslav PACNER - Proměny země (kat.výst.), Praha 2003, nepag.

⁷⁵Radka SCHMELZOVÁ/Václav CÍLEK: Harmonická krajina, in: Vstoupit do krajiny, Václav CÍLEK/Pavel MUDRA/Vojen LOŽEK a kol., (ed.), Středočeský kraj 2004, 11.

⁷⁶Fotografie, které vznikaly při dokumentování akcí na konci šedesátých let a na začátku sedmdesátých let, měly prvotně pouze dokumentární hodnotu, ač se jim posléze začala připisovat i hodnota estetická, jakoby východiskem celé akce byla právě fotografie. S tímto je třeba nesouhlasit.

Symetrie pravé a nepravé, ve kterých krajinu fotograficky manipuluje a obnovuje tak její estetickou hodnotu nebo fotografie Jihočeské krajiny **Jana Ságl**a. Konečně již od počátku sedmdesátých let se začínají v českém zemním umění projevovat určité ekologické tendence, především prostřednictvím uvědomění si hodnoty přírody a krajiny. **Václav Cigler** přišel sice se svými prvními (nerealizovanými) projekty již na konci let padesátých, avšak celosvětové znovuobjevení ekologie v sedmdesátých letech částečně reflektoval například již zmíněný Jaroslav Anděl či **Jan Steklík** se svou akcí Ošetřování lesa z roku 1970.

Pro osmdesátá léta, která bývají označována za ideologicky uvolněnější než léta sedmdesátá, je charakteristické propojení tří generací umělců. Byla to jednak generace šedesátých let, která v době, kdy začínala tvořit, mohla v rámci možností sledovat dění v zahraničí a *"jako neoavantgarda plnila úkol obnovovatele moderny."*⁷⁷ Dále je zde generace nastupující v letech sedmdesátých, která se vypořádala s normalizační dobou a s nemožností tvořit tím, že se povětšinou stáhla do ústraní. Konečně generace umělců osmdesátých let, reprezentovaná především uměleckými seskupeními (Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece) nenavázala již na programová vyjádření (výše popsaná) generace šedesátých let, a *"do pozadí ustupuje také neoficiální kultura, založená na mravnosti a nápravě lidských věcí - garant rezistence proti normalizačnímu establishmentu a kontinuity s moderní tradicí."*⁷⁸ Na počátku osmdesátých let píše František Šmejkal v úvodu katalogu *Návraty k přírodě* (Jugoslávie, 1981)⁷⁹, že současné umění je pro něj definováno právě návratem k přírodě, který se odehrává především prostřednictvím nejrůznějších akcí, jež zdůrazňují mýtickou a archetypální podstatu přírody. *"Celé moderní umění, úměrně tomu, jak se vzdalovalo kodifikovaným konvencím, se začalo napájet z časově i prostorově vzdálených zdrojů - z archaických i orientálních kultur; z prekolumbijského umění atd. Postmoderní umění se pouze vrací ještě hlouběji, až k samým kořenům tvůrčího aktu, k prehistorickým počátkům, kdy umění ještě nebylo chápáno jako umění, ale jako životně nezbytná aktivita."*⁸⁰ V osmdesátých letech se také začínají konat sympozia, která sdružují podobně smýšlející umělce a teoretiky a umožňují jim výměnu názorů a inspiraci, která není od počátku normalizace na oficiální scéně a akademické půdě možná. *"Výstavní síně se uzavřely progresivním tendencím a potřeba*

⁷⁷Jiří ŠEVČÍK: Trhlina v prostoru, České umění 1980 - 2010, Jiří ŠEVČÍK/Pavla MORGANOVÁ/Terezie NEKVIDOVÁ/Pavla SVATOŠOVÁ (eds), Praha 2011, 11.

⁷⁸Ibidem, 12.

⁷⁹František ŠMEJKAL: Návraty k přírodě, 1981. In: České umění 1938 - 1989: programy, kritické texty, dokumenty (Jiří ŠEVČÍK/ Pavla MORGANOVÁ/Dagmar DUŠKOVÁ, Praha 2001, 360 – 364.

⁸⁰ Ibidem, 360.

najít nějakou alternativu dramaticky vzrostla. Staly se jí byty, hospody, volná krajina a pro taková místa bylo třeba najít nové způsoby práce, jako byly první happeningy v krajině. Malechovské sympozium u Klatov zahájilo řadu neoficiálních výstav 80. let. V Malechově se zrodilo i pozdější Suškovo divadlo 'Kolotoč' a stejný okruh umělců organizoval akce jako Sochy a objekty na Malostranských dvorcích (1981) nebo Sympozium na Chmelnici v Mutějovicích (1983).⁸¹ Mladí umělci realizovali své první instalace práce na těchto setkáních; například **Vladimír Merta** svůj objekt *Přerušený proces* ve Stromovce v roce 1982. Někteří umělci nové generace také využívají přírodního prostředí ke konání performance; je to například **Tomáš Ruller** nebo **Margita Titlová**. V osmdesátých letech stále přetrvávaly určité geometrické tendence, které byly svázány s přírodou. Například v sérii *Přemístění* (1981) **Ivana Kafky** vidíme kontrast mezi organickou a umělou přírodou. Stále aktuální je také fenomén chůze, který je však originálně zaznamenávám. Příkladem mohou být *Peripatetické básně* (1986) **Karla Adamuse**. Novým vizuálním proudem, který se ustanovoval především na konci sedmdesátých let, je opětovné zhmotňování uměleckého díla. Tradiční médium závěsného obrazu obnovoval ve své konceptuální tvorbě použitím přírodnin **Miroslav Pacner** (*Bílý reliéf* z roku 1977). Efemérní materiálnost přírody bychom mohli sledovat v dílech **Jiřího Šiguta**, který nechával exponovat foto papír ve vybraných přírodních prostředích. Příkladem monumentálnějších realizací jsou například dřevěné organické sochy **Jiřího Beránka**. **Magdalena Jetelová** spolupracovala s **Kurtem Gebauerem** na kultivaci urbánního prostředí *sídlíšti Jižní město* (1979). Gebauer již potom sám navrhoval dětské hřiště na Ostravském sídlíšti (1978 - 1985).

⁸¹ Radoslava SCHMELZOVÁ: Jiné podoby umění aneb hledání kořenů umění místa, in: Divadlo v netradičním prostoru; performance a site-specific, Radka SCHMELZOVÁ (ed.), Praha 2010, 26.

4.2 Ověření struktury v krajině

Na konci šedesátých let se někteří umělci, kteří se zabývali geometrickou abstrakcí, vydali - inspirování uměním akce a happeningem - do krajiny, kde ověřovali principy své ateliérové tvorby. Obnovili tak jistý romantický přístup ke krajině a to hlavně tím, že se snažili propojit tzv. druhou přírodu (geometrii) s přírodou reálnou. Jiří Padrta přitom v katalogu výstavy *Nová citlivost*, tvrdí, že příroda je překonaným fenoménem a na její místo nastupuje příroda nová, člověkem stvořená.⁸² *"Svět, ve kterém žijeme, zformovaný lidskými mozky a rukama se svou novou přírodou, kterou jsme postavili proti té původní, a který byl předmětem odporu a ošklivosti celých generací romantických básníků, je dnes po dlouhé době konečně opět přijímán valnou částí dnešního umění, jako pozitivní skutečnost."*⁸³

Jeden z prvních českých umělců, který propojil principy geometrické abstrakce s formou akce v přírodě, byl Hugo Demartini. Jeho *Akce v krajině* uskutečněná roku 1968 je projektem, který předznamenal akce a happenings konané v přírodě v šedesátých i v sedmdesátých letech. Demartinimu příroda posloužila k ověření principů, které využíval ve své ateliérové tvorbě.⁸⁴⁸⁵ Monochromatické reliéfy a obecné tíhnutí ke geometrickému umění Demartini konfrontoval s přírodou skutečnou.⁸⁶ Pochromované koule, které v galerijním prostředí využívaly efekt zrcadlení diváků (*Reliéf*, 1967, princip „dostat“ diváka do objektu – zbourat zeď mezi divákem a uměním), jsou odtrženy od geometrické platformy a náhodně umístěny do bahnitě půdy, kde odrážejí nebe, pohybující se stromy a půdu.⁸⁷ Demartini je přírodou jako novým kontextem pro svá díla fascinován a v podobných akcích proto pokračuje. V roce 1968 inicioval také akci s názvem *Demonstrace*

⁸²Preference města a civilizace vidíme také v tvorbě členů Skupiny 42, kteří zpodobňují tzv. městskou krajinu - svět, v němž žijí.

⁸³Jiří PADRTA: *Nová citlivost*, in: *České umění 1938 - 1989*, Jiří ŠEVČÍK/Pavla MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001, 305.

⁸⁴K realizaci *Akce v krajině* jej inspirovala přírodní situace; kulovité útvary mořských řas na hladině moře. (Jiří ZEMÁNEK: *Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, 505.)

⁸⁵Hugo Demartini od poloviny šedesátých let přechází od informálního reliéfu k ryze geometrickému a racionálnímu pojetí obrazu, důležité je pro něj v té době setkání s Jiřím Kolářem a okruhem tzv. Neokonstruktivistů (Kratina, Malich, Sýkora atp.). Využívá techniky asambláže, kdy na čtvercovou platformu lepí tělesa elementárních tvarů (koule, polokoule). Základovou plochu dělí rastrem, do kterého poté vsazuje další předměty (*Objekt* 1965).

⁸⁶Jiří VALOCH: *Umění akce, hnutí Aktual, happening*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, 250.

⁸⁷Princip zrcadlení využíval často ve svých komornějších dílech také Robert Smithson - např. *Nine Mirror Displacement* (1969) - devět zrcadel umísťoval do krajiny a následně je fotografoval, díky zrcadlení poté vznikal efekt obrazu v obraze.

v *prostoru*, kdy v přírodě vyhazoval naráz do vzduchu předměty různých geometrických tvarů (válece, špejle, konfety) a vzniklé náhodné konfigurace byly fotograficky zaznamenávány, aby dokázaly jedinečnost okamžiku. Demartini tak tematizuje princip náhody, který zkoumal ve svém díle.⁸⁸ Vytvářel tak určité struktury, které měly svůj vznik, sekundové trvání ve vzduchu a také svůj zánik, který Demartinimu připomínal Malevičovy suprematické práce. Demartinio akce nemají charakter happeningu (v akci nefigurují jiní účastníci než sám autor, není napsán „projekt“ jak to známe například z happeningů Milana Knížáka) ani nejsou zemním uměním v pravém slova smyslu, jsou spíše „demonstracemi“ principů, které Demartini využíval v ateliéru a sekundárně je přenesl do přírody (*Akce v krajině*) či naopak je nejprve ověřil v přírodě a téma dále zpracoval v ateliéru (*Demonstrace v prostoru*). Pavlína Morganová komentuje situaci přechodu některých umělců od geometrického umění k akcím v přírodě slovy: „Řada umělců se k tvorbě v přírodě dostala přes tradiční sochařskou či malířskou tvorbu. V šedesátých letech to byli paradoxně umělci patřící k tzv. konstruktivním tendencím, jako například Hugo Demartini nebo Zorka Ságlová. U Demartinio byl přechod od racionální objektivizující tvorby stejně náhlý jako krátkodobý.“⁸⁹

Podobně jako Hugo Demartini, využíval krajinu k ověření své ateliérové tvorby také Dalibor Chatrný. Přírodu ve svých dílech neimituje, ale vede s ní dialog, který ve svém díle tematizuje.⁹⁰ Na počátku sedmdesátých připravil několik projektů, ve kterých hodlal zhodnotit interakci uměleckého objektu s přírodním prostředím. Jednou z mála realizovaných byla akce s názvem *Zrcadla v krajině; souvislosti protilehlých horizontů* (1974), která je někdy uváděná také pod poetickým názvem *Svítání na západě* (evokující stejnojmennou báseň Otokara Březiny). Podobně jako Demartini, zde Chatrný pracoval s efektem zrcadlení, kdy do svahu umístil několik kruhových zrcadel o průměru 37 cm, která odrážela opačný horizont a při západu slunce se zrcadla umístěná na východním svahu rozzářila. „*Tato práce je zcela v duchu autorových tehdejších snah o konkrétní formování prostoru, pro nás je však zajímavá svým přesahem do land-artu*“⁹¹ Tuto akci uskutečnil Chatrný v roce 1972 ve spolupráci s brněnskými přáteli a dále již v přírodním prostředí tímto způsobem nepracoval.

⁸⁸ Demartini na *Demonstrace v prostoru* přímo navázal v roce 1973 sérií objektů s názvem *Mimo vymezené místo*, kdy do vzduchu vyhozené předměty geometrického tvaru nechal dopadat na předem připravenou sololitovou desku. Bez dalších manipulací či úprav potom povrch desky zafixoval, aby tak zdůraznil náhodnost, kterou po celý život ve svém díle, stejně jako například Zdeněk Sýkora, zkoumal.

⁸⁹ Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc, 1999, 61.

⁹⁰ Jiří ZEMÁNEK: Kresba jako dialog s přírodou, in: Jiří VALOCH/Ilona VÍCHOVÁ (eds.): Dalibor Chatrný (kat.výst.), Brno 2005, 384.

⁹¹ Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc, 1999, 62.

Zorka Ságlová ve svých akcích také využívala výše uvedené principy propojování přírodního prostředí s geometrickým uměním, avšak jako jediná si tyto přístupy ověřovala formou happeningu. První akcí Ságlové bylo *Házení míčů do Průhonického rybníka Bořín* (1969). "*V dubnu po roztátí ledu jsme hodili do rybníka 37 míčů tří barev (modrá, zelená, oranžová), vznikla plovoucí plastika unášená větrem a vlnami. Nechali jsme ji na hladině.*" I v tomto happeningu využila Zorka Ságlová principy nahodilosti, které uplatňovala i při tvorbě svých asamblážovaných obrazů, kdy například na sololitovou plochu pohodila několik míčů a náhodnou, podruhé neopakovatelnou kompozici zafixovala poté lakem. Průhonickou akci bychom tedy mohli vnímat jako ověření si principů vlastní tvorby ve volné přírodě.⁹² Kdy místo zafixování lakem, byla pozice míčů zvětšena fotografickým aparátem a zůstala v myslích účastníků.

⁹² Milan KNÍŽÁK (ed.): Zorka Ságlová, Praha 2006, 9.

4.3 Příroda v galerijním prostředí

Na konci šedesátých let začínají zahraniční umělci, kteří se zabývají land-artem, přenášet přírodní fenomény také "zpátky" do prostředí galerií.⁹³ (viz Smithsonovo rozdělení na Site a Non - Site). Ve stejném roce, ve kterém navezla Zorka Ságlová do Špálovy galerie seno, naplnil Walter de Maria, jeden z nejvýznamnějších představitelů amerického land-artu, mnichovskou galerii Heiner Fridrich 50m³ rašeliny; akce měla název *Zeměprostor*. Ságlová do jedné místnosti Špálovy galerie umístila žluté balíky slámy a zelené balíky vojtěšky, do druhé potom seno.⁹⁴ Do centra Prahy, do odcizeného prostředí umělecké galerie, přenesla kus venkova; sklizeň, shrabávání sušení a slámy. S odkazem na Marcela Duchampa bylo něco tak banálního jako balík sena " *umístěno na pedestal vysokého, uměleckého a svátečního*. " ⁹⁵ Každý návštěvník Špálovy galerie mohl kousek tohoto venkova zakusit; mohl seno různě přehrabovat a kupit, balíky slámy a vojtěšky přeskupovat a tak docházelo tak ke konstantní proměně vystavených artefaktů⁹⁶. Milan Knížák připomíná, že ač se zdá, že celá instalace byla koncipována na principu nahodilosti, nebylo tomu tak. Knížák nachází v této instalaci prvky geometrického umění a určitou strukturu. „*Nepevnost balíků, jež způsobila, že se sláma a seno trousily po místnosti a promíchávaly se, byla rovněž jedním z elementů této výstavy. Vznikaly tak materiálové struktury, které svým sice zřetelným, ale nedostatečně razantním pohybem naznačovaly možnosti, jež se staly typické pro další Zorčinu tvorbu. Náhodnost tu byla nezřetelně promíchána s připravenou strukturou. I výběr barev jednotlivých elementů byl pečlivě připraven.*“⁹⁷ Instalace ve Špálově galerii, ač na první pohled neuspořádaná, měla tedy charakter strukturálního díla, jehož Ságlová dosáhla užitím jiného média než malba či asambláže. Podobně, jako když si při akci *Házení míčů do průhonického potoka Bořín* (1969) vlastně znovu realizovala tato svá asamblážovaná díla, tvořená pomocí náhody a

⁹³Jiří Valoch připomíná v této souvislosti především sypké plastiky Barryho Flanagana a Rainera Ruthenbecka či italské umělecké hnutí Arte povera, které do svých děl často začleňovalo také přírodniny. (Jiří VALOCH: Land art a konceptuální umění, in: Krajina-Landscape (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993, 30.)

⁹⁴Balíky sena společně s dehtovým papírem do prostředí galerie umístil v roce 1970 také izraelský umělec Joshua Neustein. Dílo s názvem "Road piece" představovalo rozdíl mezi městskou a venkovskou krajinou, přičemž dehtový papír a zvuky vrtulníku představovaly právě město a rozmístěné balíky sena venkovskou krajinu.

⁹⁵Milena LAMAROVÁ (ed.): Zorka Ságlová (kat.výst.), Litoměřice 1995, nepag.

⁹⁶Jiří VALOCH: Umění akce, hnutí Aktual, happening, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007, 251.

⁹⁷Milan KNÍŽÁK (ed.): Zorka Ságlová, Praha 2006, 9.

pingpongových míčků. Zároveň chtěla Ságlová divákovi zprostředkovat to, co měla sama tak ráda - tradiční letní práci na venkově.⁹⁸

Přírodu přenesl do prostředí galerie na konci šedesátých let také Ladislav Novák. Dle jeho *Manifestu zoologického umění* měli být do galerie doneseni mravenci, kteří by po stěnách galerie lezli po dříve vyznačených nápisech z krve a utvářeli tak určité formace.

⁹⁸ Lenka BUČILOVÁ: Zorka Ságlová, úplný přehled díla, Praha 2008, 20.

4.4 Paměť místa - komemorativní projekty a akce v krajině

Komemorativní funkci mělo několik nerealizovaných, avšak velmi významných projektů Václava Ciglera, ve kterých pracoval se specifickou pamětí místa. Byla to například série tří návrhů krajinného řešení pro Terezín z roku 1967, ta měla umocnit kontemplativní charakter místa. Jedním z projektů byla lávka, typický motiv v Ciglerově krajino-tvorbě, vysunutá nad hladinu řek přesně do míst, kam nacisté sypali do vody popel spálených obětí. Dalším návrhem byla kruhová lávka v úrovni korun stromů, která „rámovala“ místo, kde byly oběti popraveny. Kruhová lávka jakoby symbolizovala určitou nedotknutelnost tohoto místa. Posledním projektem bylo nastříkání určitých terezínských staveb fluorescentní barvou, která by ve tmě slabě svítila do noční krajiny jako symbol naší paměti. Vizuální efekt tohoto objektu by byl pozorovatelný z letadla.⁹⁹ Nerealizovaný zůstal také světelný projekt pro Banskou Bystrici z roku 1975. Jednalo se o světelnou instalaci, která tvořila prostorový kříž (protnutím čtyř bodových světelných zdrojů) nad místem leteckého neštěstí. Symbol kříže se objevil také v návrhu projektu do prostoru Dómu sv. Martina v Bratislavě (1976), ve kterém se protínalo světlo horizontální a vertikální.¹⁰⁰ Tyto Ciglerovy projekty ač neměly charakter akce, jsou velmi významnými příklady krajinářské architektury.

Zorka Ságlová uspořádala v květnu roku 1970 akci s názvem *Kladení plín u Sudoměře*. Tato akce je díky své monumentalitě, považována za nejbližší typickým land-artovým počínům, tak jak je známe z amerického prostředí.¹⁰¹ Ságlová tímto projektem poukazovala na historickou paměť specifického místa. Svým charakterem zapadá akce do později definovaného uměleckého směru site-specific¹⁰², zároveň zachovává charakter happeningu, ale také geometrickou strukturu výsledného díla, která je pro Zorku Ságlovou typická; na zelené ploše pole rozložila sedm set bílých plín do tvaru velkého trojúhelníku. Tuto akci můžeme opět chápat jako paralelní s její tehdejší ateliérovou tvorbou a Pavlína Morganová ji charakterizuje slovy: „*V této akci se znovu prolíná několik rovin: snaha o*

⁹⁹Jiří ZEMÁNEK: Realizace- objekty – kresby (kat.výst), Praha 1993, 18.

¹⁰⁰Ibidem, 20.

¹⁰¹Milan KNÍŽÁK (ed.): Zorka Ságlová, Praha 2006, 10.

¹⁰² Níže uvedené projekty, které zdůrazňovaly paměť místa, předznamenaly umělecký směr site-specific. Tento směr, který v západní Evropě (převážně ve Velké Británii a v Dánsku) vznikl v sedmdesátých letech a do našeho diskurzu se dostal na konci devadesátých let, tematizuje konkrétní místo, vytváří si k němu vztah. „*Umělecký tvar, který pak pro určité místo vznikne, je specifický a tedy zpravidla nepřenosný a časově omezený. Tím je učena také celé dramaturgie, akce či projekty se obvykle již nikdy neopakují!*“ (Denisa VÁCLAVOVÁ: Site specific - hledání jiného prostoru, in: Site specific, Danise VÁCLAVOVÁ, Tomáš ŽIŽKA (ed.), Praha 2008, 35.)

*vizuální proměnu krajiny, ambivalentní – spíše ironický vztah k husitství, každodenní ruční praní dětských plen a další asociace, které neměla autorka původně namysli – symbolická pocta husitským ženám, obnovení zvyku bělení prádla na slunci nebo jarní obřady požehnání pole k zajištění dobré úrody.*¹⁰³

¹⁰³Pavčina MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc, 1999, 65.

4.5 Rituály, archetypy, mýty - návraty k prapočátkům

Akce, ve kterých umělci pracovali s fenomény, které byly spjaty s rituální podstatou¹⁰⁴ (oheň, kámen aj.), byly časté především v sedmdesátých letech a stávaly se většinou "tichými" reakcemi na postupující normalizaci a nemožnost svobodného uměleckého projevu. Také mýty, které začaly být znovu objevovány, se výrazně zapojily do dobového akčního umění. Tyto mýtické, rituální a archetypální významy¹⁰⁵ se v českém zemním umění objevovaly i v osmdesátých letech. "... *mytická situace nemusí být vyjádřena slovy, ještě prvotnější je gesto a obřad...jsou přítomností mytické situace, neznamenají něco, jsou tím, co činí. V přítomnosti faktické se zjevuje nad-přirozené, posvátné, světové.*"¹⁰⁶ Petr Wittlich definuje využívání archetypů v moderním výtvarném umění především jako strategii, která dodává uměleckým dílům hlubší význam. "... *Myslí se tím hlavně taková jeho dispozice, která váže individuální s obecným na těch místech naší zkušenosti se světem, kde náhle vstupuje do naší mysli i tělesnosti sugestivní povědomí něčeho, co přesahuje meze běžné životní praxe, něčeho silnějšího co ale je zároveň paradoxně přítomno stále.*"¹⁰⁷

*Obřad kamenů*¹⁰⁸, který inicioval Milan Knížák v roce 1971, byl typickým příkladem zritualizování běžné přírodniny¹⁰⁹ která, jak Knížák sám připomíná, je nositelem archetypu.¹¹⁰ Tato akce se uskutečnila v opuštěném lomu nedaleko Mariánských lázní. Každý účastník akce si měl vytvořit kolem sebe kruh z kamenů poté v něm mlčky stát, posadit se a malovat magická znamení dle své fantazie do písku. Poté se měli všichni

¹⁰⁴Britský umělec Chris Drury se ve svých land-artových objektech zaměřoval především na propojení přírody a určité kultury (zkoumal indiánské kmeny na území USA). V jeho dílech nalezneme prvky rituálů, mýtů a archetypů.

¹⁰⁵Souvisí s Jungovým termínem Kolektivního vědomí, "*Jung konstatoval, že umělecké dílo má svůj počátek nikoli v osobním nevědomí umělce, ale ve sféře nevědomé mytologie, jejíž primordiální obrazové představy patří ke společnému dědictví lidstva.*" (Vlasta ČIHÁKOVÁ - NOSHIRO - Archetypy (kat.výst.), Praha 1993, nepag.)

¹⁰⁶Petr REZEK: Mýtus: chvíle s těžkou dobou, in: Tělo, věc a skutečnost, Petr REZEK (ed.), Praha 2010, 132.

¹⁰⁷Petr WITTLICH: Horizonty umění, Praha 2010, 597.

¹⁰⁸Velmi zajímavý je dočasný umělecký objekt/socha Stanislava Kolíbal s názvem *Instalace z kamenů v řečišti Bečvy u Vsetína*. Tento objekt Kolíbal vytvořil již v roce 1948, dle Jiřího Zemánka předznamenal pozdější akce umělců, kteří s podobným materiálem také pracovali (Ladislav Novák, Milan Knížák, Petr Štembera), ale i ostatní akce zemního umění.

¹⁰⁹Pro Richarda Longa byly kameny jednou z nevyužívanějších přírodnin. Na svých cestách do přírody sestavoval z kamenů různé geometrické obrazce, které následně fotografoval.

¹¹⁰Obliba kamenů a stejně tak například i památných stromů je příkladem navracející se úcty k přírodě. Václav Cílek připomíná oblibu využívání kamenů i v současnosti. Projevuje se především vztyčováním tzv. neomenhirů. (Václav CÍLEK: Harmonická krajina, in: Vstoupit do krajiny, Václav CÍLEK/Pavel MUDRA/Vojen LOŽEK a kol., (ed.), Středočeský kraj 2004, 33.)

účastníci akce odebrat na skálu nad lomem a pozorovat kamenné kruhy, které předtím vytvořili. *"Kamenný obřad je akcí pro lidi spojené určitým poutem. Spíše než pasivním opakováním daných rituálů je vyjádřením a rozvedením určitých kolektivních potřeb. Kruh z kamenů byl vždy považován za ochranné kouzlo, umožňující dotyčnému spočinout v bezpečí jeho vnitřního prostoru a meditoval."*¹¹¹ Pro Knížáka mají kameny zvláštní význam a v jeho pozdějších akcích figurují ještě několikrát. Říká, že kámen nevnímá jako materiál, ze kterého by měla později vzniknout socha, stavba či něco užitečného, ale chápe jej jako individualitu, jako kámen sám pro sebe. Knížáka provokuje, jak sám říká, také rituální potenciál kamene, který pomocí fyzické či spirituální manipulace ve svých akcích zhodnocuje. *Poznávání kamene* (1977) byla Knížákem iniciovaná akce, ve které měl účastník skrze různé dané úkoly souznít se samotným kamenem (Omyjeme si tělo, Omyjeme kámen, Válime kámen po těle, Líbáme kámen, Spíme s kamenem).

Rituální podstatou ohně, hoření a spalování¹¹² se ve svých akcích zabýval Olaf Hanel.¹¹³ V roce 1971 se ve Světlé nad Sázavou uskutečnila akce s názvem *Profily*, ve které *"nechal rituálně spálit profily jejich účastníků negativně vyřezané do desek"*.¹¹⁴ Největším realizovaným ohňovým projektem byla ve stejném roce *Pocťa jasným hvězdám*, kterou Hanel uspořádal na první jarní den u Světlé nad Sázavou. Na ploše jednoho hektaru vzplálo na sto dvacet ohňů, jejichž uspořádání korespondovalo s hvězdnými konstelacemi na jarní obloze.¹¹⁵ Dále také akce s názvem *Vypálení rybníka Františka Charamzy a synů* na podzim roku 1972, kdy na jezero umístil a poté zapálil několik desek. S fenoménem hoření pracoval i v projektu *Parní varhany*. Jednalo se o produkci pro cestující rychlíku Praha-Brno. Hanel postavil u trati objekt z filmových kotoučů, které následně zapálil. V březnu roku 1970 iniciovala Zorka Ságlová akci, ve které také využila fenoménu ohně.¹¹⁶ Ságlová

¹¹¹ Pavlína MORGANOVÁ: *Akční umění*, Olomouc 1999, 37.

¹¹² V souvislosti s archetypem ohně je třeba zmínit knihu francouzského filosofa Gastona Bachelarda *Plamen svíce* (1961, česky poprvé 1970), ve které se autor zabývá imaginativní funkcí plamene, jenž je podnětem prvotního snění. *"Plamen nás vyzývá jako kdysi k tomu, abychom se stále dívali: tisíce vzpomínek si uchováváme, sníme jako lidé s prastarou pamětí a přesto sníme jako všichni lidé, vzpomínáme jako vzpomínají všichni lidé, zasněný člověk tedy žije - podle jednoho z nejtrvalejších zákonů snění nad plamenem - v minulost, která již není minulostí, v minulosti prvních ohňů světa."* (Gaston BACHELARD: *Plamen svíce*, Praha 1970, 8 -9.). Bachelard se ve svém pozdním díle zabýval i dalšími za čtyř živlů - knihy o zemi, vodě a vzduchu však nebyly do češtiny přeloženy, proto nelze jako u *Plamene svíce*, uvažovat o přímém či nepřímém vlivu na české zemní umění.

¹¹³ Olaf Hanel byl původně kreslířem, který se konceptuálním tendencím věnoval od druhé poloviny šedesátých let do roku 1974, kdy pořádá akci *Poselství pro příští generace* – sebe-ironický pokus o rozloučení se s konceptuálními aktivitami. Od tohoto roku se opět věnuje kresebným a grafickým projektům. (Marie Zahrádková: *Olaf Hanel 1968 – 1998* (kat.výst.), Praha 1998, nepag.)

¹¹⁴ Jiří ZEMÁNEK: *Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, 510.

¹¹⁵ *Ibidem*, 510.

¹¹⁶ Britský umělec Anthony McCall uspořádal v roce 1970 akci s názvem *Landscape for fire*, ve které skupina účastníků rozmístila v pravidelných rozestupech plechové kontejnery naplněné benzinem, které následně

svou realizací poukázala také na historii a paměť místa konání ač „byla akce původně čistě land-artovým projektem, jehož cílem bylo zanechat ohňové stopy v hlubokém sněhu.“¹¹⁷ Akce nazvaná *Pocta Gustavu Obermanovi* se konala na polích blízko Bransoudova u Humpolce. Hořící pytle sestavené do kruhu a za soumraku zapálené, jistě již ze své podstaty konotovaly rituál. Morganová píše, že pro Zorku Ságlovou a další účastníky akce, patřil tento happening k nejsilnějším zážitkům.¹¹⁸ *„Ve sněhové vánici jsme naplnili 21 igelitových pytlů jutou a benzínem. Rozložila jsem je v hlubokém sněhu do kruhu a za soumraku jsme je zapálili. Ohně vytvořily ve sněhu stupňovité krátery. Gustav Oberman byl místní švec, který na počátku německé okupace chodil po kopcích a plival oheň, dokud ho němečtí četníci neztloukli.“*¹¹⁹ Ve výčtu uměleckých aktivit Jan Steklíka nalezneme kromě jiného i jednu, která se odehrává v přírodním prostředí a zároveň je i určitým rituálem. V roce 1970 to byla akce *Letiště pro mraky*. *„Autorovým vizuálním záměrem bylo proměnit louku v letiště, na kterém by 'přistály' mraky vytvořené trháním z balicího papíru. Ty pak byly sebrány na hromadu a zapáleny, takže mohly, nejen symbolicky, v podobě dýmu vzlétnout ke svým vzorům na obloze a splýnout s nimi.“*¹²⁰ Tomáš Vlček, který pořádal akce v krajině hlavně na počátku sedmdesátých let a následně ji především fotografoval, považuje právě návrat do přírody za určitý obřad. *„Vracet se ke krajině znamenalo pro mne zbavovat se všeho nepatřičného, obnovovat normální vztahy ke světu a prostředí, které byly převrstvené nemocnou kulturou. Akce měly asanační povahu.“*¹²¹ S fenoménem ohně a hoření souvisí například jeho akce z roku 1969 s názvem *Listopad*. Vlček na zemi pokrytou spadaným listím vytrhával a házel stránky z dobových módních časopisů. Vše mělo být nakonec spáleno. Jak sám píše, tato akce byla jedna z těch, ve kterých se pokoušel porozumět tehdejšímu životu společnosti.¹²²

Fenomén vody poté zhodnotil Tomáš Vlček v akci, kterou uspořádal s Josefem Kroutvorem, společně jako proutkaři vymezovali prostor louky podle skrytých podzemních drah, v nichž proudila voda. K tomuto se váže také Vlčkovu často zpracovávané téma vypuštěných rybníků, ve kterých zanechává stopy ve tvaru kruhu v akce *Vyznačování a mizení stop na dně Vseského rybníku u Jílovic* (1968) nebo v akci *Já a mušle zanecháváme stopy kruhu na dně Vseského rybníku u Jílovic* z toho samého roku.

zapálili.

¹¹⁷Pavlna MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc, 1999, 64.

¹¹⁸Ibidem, 64.

¹¹⁹Milan KNÍŽÁK (ed.): Zorka Ságlová, Praha 2006, nepag.

¹²⁰Pavlna MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc, 1999, 63.

¹²¹Tomáš VLČEK: Tomáš VLČEK: Akce a fotografie 1969 - 1971, České Budějovice 2008, nepag.

¹²²Ibidem, nepag.

4.6 Poutníkem v krajině

Prostá chůze krajinou se stala v sedmdesátých letech základem mnoha uměleckých akcí.¹²³¹²⁴ *"Krajina je sice součástí přírody, ale jen potud, pokud je její součástí rovněž ten, kdo krajinou prochází."*¹²⁵¹²⁶ Putování přírodou¹²⁷ bylo v některých případech tematické; například u akce Putování s K. H. Máchou (ten je považován za bytostného českého poutníka), kterou inicioval Jaroslav Anděl v roce 1976 podle básnickových záznamů z Prahy na Bezděz a přes Český ráj do Krkonoš. Některé akce byly konány z důvodu společného prožitku z cesty. *"Chůze se svými motorickými charakteristikami je nejelementárnější tělovou aktivitou, která je v přírodním prostředí možná - může být organizována 'odněkud-někam' a toto vymezení můžeme chápat jako prostorovou skulpturu sui generis."*¹²⁸ Jiří Zemánek hovoří o poutnictví, které odvozuje od slova "pouto" - náhle vzniklý vztah mezi subjektem, který pouť vykonává a samotnou přírodou; *"...probudit svou spící vnímavost a dýchat, cítit a vidět zemi celým svým tělem."*¹²⁹ Dále je samotná procházka v přírodě z historického hlediska (německý romantismus) výrazem spontaneity individuality jedince, *"který se jejím prostřednictvím vymaňuje z civilizačních stereotypů a v citovém souzvuku s přírodou obnovuje vztah s vlastní přirozeností."*¹³⁰ Právě v tomto smyslu bychom mohli tyto poutě do přírody vnímat jako jakýsi tichý protest vůči stávajícímu režimu. Jednu z akcí v podobném duchu uspořádal v Prokopském údolí Milan Knížák v roce 1973. Tato akce nesla název *Pochod* a dle Morganové připomenula rané

¹²³Akci *Cesta Průhonickým parkem* uspořádal Miloš Šejn již v roce 1960 a předcházela tak poutnickým aktivitám sedmdesátých let. Více se této akci věnuji v samostatné kapitole, která pojednává o Miloši Šejnovi.

¹²⁴Tzv. The Walks - cesty - byly důležité pro britské land-artové umělce Hamishe Fultona a Richarda Longa. Chůze byla základem téměř všech jejich land-artových akcí.

¹²⁵Miroslav PETŘÍČEK: *Krajina a chůze*, in: *Od země přes kopec do nebe* (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005, 18.

¹²⁶Jedna z prvních land-artových akcí v evropském kontextu *A ten mile walk* (1968) britského umělce Richarda Longa byla také založena primárně na prožitku z chůze. Přímkou na mapě spojil dvě místa vzdálená od sebe deset mil, tudíž nešel po oficiálních cestách - musel překračovat řeky a dvě velké dálnice. Jeho cesta je reprezentována pouze mapou s vyznačenou přímkou - divák si Longovu cestu musí proto domýšlet.

¹²⁷Fenomémem putování přírodou se zabývá v českém prostředí především teoretik umění Jiří Zemánek, který připravil k tomuto tématu i výstavu a stejnojmennou publikaci *Od země přes kopec do nebe*, ve které jsou shrnuty základní historické předpoklady, které jsou spjaty s fenoménem poutnictví (kladen je především důraz na romantismus a Karla Hynka Máchu), ale také na význam prosté chůze, která nám umožňuje jiné prožitky a chápání světa kolem nás.

¹²⁸Jiří VALOCH: *Land art a konceptuální umění*, in: *Krajina-Landscape* (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993, 31.

¹²⁹Jiří ZEMÁNEK: *O poutnickém umění*, in: *Krajinou pochybností* (sborník), Michal BARTOŠ (ed.), Olomouc 2007, 163.

¹³⁰Jiří ZEMÁNEK: *O spojování Země s nebem*, in: *Od země přes kopec do nebe* (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005, 25.

Knížákovy 'procházky', které pořádal ještě v městském prostředí.¹³¹ Skupina asi čtyřiceti lidí, navzájem svázaných provazem procházela Prokopským údolím, skrze svoje vzájemné svázání si více uvědomovali společenství, které v danou chvíli tvořili. Ideově tak Knížák touto akcí navázal na poutě předků. *"Občas někdo začal polohlasem zpívat nějakou píseň, ale účastníci spíše jen pohybovali rty. Když došli na vrchol strmého kopce, byla akce ukončena přeřezáním provazů svazujících jednotlivé účastníky dohromady, poté se vydali pěšky do Prahy."* V roce 1973 uspořádal Karel Adamus akci *Hold šlépějím*, kdy se procházel na dně vypuštěného rybníka, jehož bahno akcentovalo šlépěje a stopy - *"vznikání individuálního příběhu jedné cesty otištěné do krajiny."*¹³²

¹³¹Pavlna MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 36.

¹³²Jiří ZEMÁNEK: Chůze, cesta, stopy, in: Od země přes kopec do nebe (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005, 46.

4.7 Body-art

Ač nebyla příroda pro umělce, kteří se na počátku sedmdesátých let věnovali body-artu, jejich základním východiskem, byla pro ně nezaměnitelným zdrojem podnětů.¹³³ Jejich umělecký, konceptuální projev se zintenzivnil a jejich hlavním médiem se stalo tělo. Byl to především Petr Štembera se svou akcí *Spaní na stromě* (1975), "které pro něj bylo extrémní zkušeností, neopakovatelným zážitkem, o kterém bylo možné pouze referovat textovým oznamem nebo dokumentární fotografií."¹³⁴ V stejném roce dovršil Petr Štembera své 'propojení' s přírodou v akci *Štěpování*, kdy si do rozříznuté ruky nechal vsadit stromový štěp a ponechal jej tam do té doby, než pocítil negativní následky.

Jiné akce, které spojovaly body-art s krajinou měly charakter fenoménu chůze (viz předchozí kapitola). Petr Štembera inicioval již v roce 1971 akci *Přenesení dvou kamenů*, která však více než charakter rituální (jak jsem o něm v souvislosti s kameny psala výše) odkazovala na tělo a samotnou tělesnou námahu.¹³⁵¹³⁶ "Spíše než vztah k přírodě se stalo hlavním momentem samotné přenesení, vlastní elementární fyzická akce."¹³⁷ Dále to byla akce s názvem *Výstup na horu Kotel* (1974) Jana Mlčocha, který tento výšlap vykonal za extrémně špatného počasí, "fotografie, které během této cesty pořídil, svědčí o jeho fyzickém zápase s horou a s živly (větrem, sněhem, mlhou), jimž musel během výstupu čelit."¹³⁸ Podobně tělesná byla i akce Milana Kozelky s názvem *Chůze proti proudu* (1979), jenž patří mezi sérii Kozelkových akcí *Kontakty s řekou Vydrou*. V následujícím roce uspořádal Kozelka akci podobného charakteru; bylo to *Ležení na Hamerském potoku*. Tyto akce byly pokusem o fyzické splynutí s přírodou, tak jak to vidíme později například v akcích Miloše Šejna.¹³⁹

¹³³Jiří VALOCH: Land art a konceptuální umění, in: *Krajina-Landscape* (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993, 34.

¹³⁴Ibidem, 34

¹³⁵Právě zaměření na základní a prosté lidské aktivity je charakteristické pro Štemberovu tvorbu v první polovině sedmdesátých let. Ve svých performance tak tematizuje například psaní na stroji či zavazování tkaničky u boty.

¹³⁶Richard Long uplatnil v jednom ze svých prvních děl také přenášení kamene a to z pláže na jedné straně Anglie na pláž na straně druhé a zase zpět.

¹³⁷Karel SRP: Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970 - 1980 (kat. výst.), Praha 1997, 5

¹³⁸Jiří ZEMÁNEK: Chůze, cesta, stopy, in: *Od země přes kopec do nebe* (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005, 46.

¹³⁹Svého těla jako média využíval při některých akcích například Denis Oppenheim - například akce *Parallel Stress* (1970), ve které své tělo vystavil přímému fyzickému vztahu s krajinou, tak že si na ni různě lehal.

4.8 Krajina jako fotografovaná skutečnost

Médium fotografie nabývalo v sedmdesátých letech opět na významu a představovalo další způsob, jak netradičním způsobem zachytit krajinnou skutečnost. Umělci, kteří takto tvořili, se distancovali od tradičního fotografického vyobrazení krajiny, ale fotografii pojímali konceptuálně. Jiří Valoch shrnuje tuto problematiku fotografie na počátku sedmdesátých let slovy: *"...tradiční pohled na téma krajiny se nejprve vyčerpал v malbě, kterou před desítkami let s tímto úkolem vystřídala fotografie a nyní, na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, poté, co se vyčerpaly možnosti a přístupy hledání krajinářské fotografie, stala se i ona předmětem nového hledání, přístupu spjatého se zemním uměním, ať se mu tehdy říkalo land art či earth works, tak s tehdy stejně aktuálním a závažným konceptuálním uměním vůbec."*¹⁴⁰ Fotografie tak zároveň přestala být pouhým dokumentárním prostředkem pro akce zemního umění, ale soběstačnou vizuální formou.

Tomáš Vlček v sedmdesátých letech vytvářel v krajině fotografie, které poté spojoval do podobných dvojic, které měly být osově symetrické, tuto sérii nazval *Symetrie pravé a nepravé*. *"Tomáš Vlček jako jediný tematizoval funkce fotoaparátu a metodiku vzniku snímků, která nebyla úplně jednoduchá, ke vznikům dvojic majících k sobě určitý vztah... Klasický negativ na filmu mu umožnil kopírovat zobrazené do přesně symetrické dvojice a vytvořil tím vlastně pregnantní koncept, neboť v naší mysli rozehrával zamyšlení nad vzniknuvším vztahem."*¹⁴¹ Dlouhodobě se fotografování krajiny věnuje také Jan SágI. Fotografuje především krajinu kulturní, již poznamenanou člověkem, která je pro něj nositelem kulturní paměti (známý je například jeho cyklus *Jihočeské krajiny* ze sedmdesátých let). Snímky krajin, často bez jasného horizontu, jsou strukturovány pouze barvou či strukturou půdy, pole či vodní plochy. *"Ságlovými fotografiemi krajin jsme zároveň účastníky jakési záchranné akce, i když jejich záměrem není varovný kulturně ekologický čin. Snímky registrují totiž harmonizaci člověka a světa s ostnem strachu a zachování aspoň několika lidských stop ve velkolepém areálu krajiny."*¹⁴²

¹⁴⁰Jiří VALOCH: Tomáš Vlček: Akce a fotografie 1969 - 1971 (kat. výst.), České Budějovice 2008, nepag.

¹⁴¹Ibidem, nepag.

¹⁴²Jan ROUS: Úvodní slovo, in: Krajina; Jan SágI, Jan ROUS (ed.), Praha 1995, nepag.

4.9 Geometrická krajina

Geometrické tendence v krajině přetrvávaly v českém neoficiálním umění od konce šedesátých let (viz kapitola Ověření struktury v krajině). Geometrii zhodnocoval ve svých akcích v exteriéru Ladislav Novák¹⁴³ a to především v projektu zoologického charakteru, který patřila do širšího okruhu *Zoologických kreseb*, jež inicioval na počátku sedmdesátých let. Slepice zobající zrní vysypané do kruhu, byly zaznamenány do fotografických sekvencí a vytvářely tak proměnlivé situační kresby geometrických tvarů. *"Poprvé to byly geometrické útvary vytvořené proměňujícími se strukturami živých slepic či mravenců. Připravená potrava lákala živočichy, ti se shlukovali na liniích, které tvořila. Také se zde projevila náhoda, v podobě interakce s živými tvory."*¹⁴⁴ Vytváření geometrických obrazců v krajině se od konce sedmdesátých let věnoval také Ivan Kafka.¹⁴⁵ *"V cyklu Bez názvu naplňoval Kafka krychlový kontejner z duralových tyčí vždy jedním druhem přírodního materiálu - větvemi, slámou, kameny, listím, sněhem, ledem - sebraným v místě, kde dílo realizoval."*¹⁴⁶ Duralové tyče o hraně 420 cm, které používal k rámování krajinných výjevů či rostlin (kopec se stromem a Božími muky, či strom) především na konci sedmdesátých let. Podobný záměr měl Kafka při vytváření projektu *Pro soukromou potřebu* (1978), kdy naplňoval krychle z plexiskla nejrůznějšími předměty, jako byly vlasy, tráva či provázek atp. Morganová upozorňuje na zajímavý fakt propojení přírodního materiálu a geometrického tvaru vytvořeného člověkem. *"V realizaci Pro soukromou potřebu se odehrává naprosto konkrétní vyjmutí materiálu z jeho přirozeného prostředí a jeho začlenění do jiného, umělého, lidského systému."*¹⁴⁷ I na začátku osmdesátých let Kafka vnímal a přetvářel přírodu s využitím geometrického tvaru čtverce (*série Přemístění*, 1981). Pro Kafku je důležitá také samotná konfrontace umělého objektu s krajinou a především s jejími proměnami. V osmdesátých letech začal více využívat tvaru jehlanu například při realizaci projektu *Společný Jyväskyläský kopec* na jezeře (1986-87), kde ze sněhu vybudoval monumentální objekt, svým tvarem pro místní krajinu netypický.¹⁴⁸

¹⁴³Ladislav Novák se ve svém díle zabýval především poezií a prací s textem, ale na počátku šedesátých let začal objevovat také nové možnosti vizuálního vyjádření - alchymáže, dekoláže.

¹⁴⁴Jiří VALOCH: *Retrospektiva* (kat.výst.), Jiří VALOCH (ed.), Praha 1992, nepag.

¹⁴⁵Kafkův vztah ke geometrii a pravidelnému řádu se v městském prostředí projevil především na akci Malostranské dvorky, kde špejlemi zapíchanými do historické dlažby oživil prostor Starého města.

¹⁴⁶Jiří ZEMÁNEK: *Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, 519.

¹⁴⁷Pavlna MORGANOVÁ: *Akční umění*, Olomouc 1999, 69.

¹⁴⁸Jiří MACHALICKÝ: *Související horizonty*, in: *Ivan Kafka 1975 - 2005* (kat.výst.), Praha 2006, 44.

4.10 Ekologické tendence v českém zemním umění

Domnívám se, že elementární ekologické aspekty doprovázely každou akci nebo objekt zemního umění. Oficiálně nebyla ekologie v minulém režimu vůbec reflektována, proto se zde nemohly rozvíjet přírodu ochraňující teorie, jako v západním světě, avšak stále tu byla tradice Teigeho a Žáka, kteří s krajinou pracovali velmi citlivě.

Jedny z prvních návrhů na revitalizaci krajiny, ve kterých bylo předjímano ekologické myšlení následujících desetiletí (v našem prostředí především až devadesátých let), nalezneme v díle Václava Ciglera.¹⁴⁹ Ekologický charakter má především jeho projekt *Krajina* (1965), kde Cigler porovnává fotografii průmyslem zdevastované krajiny s jím doplněnou fotografií krajiny, jež je navrácena k přírodě. Další polohou jeho krajinných návrhů je utopicky přeměněná krajina. Mezi nejvíce utopické projekty jistě patří například *Skleněný pavilon* na vodě již z roku 1959, který je také realizovaný technikou zákresu do fotografie. Výrazně ekologický charakter měly i některé další Ciglerovy projekty z osmdesátých let, kdy se zabýval rekultivací zdevastované krajiny. Do vytěžených oblastí navrhuje umístit trychtýřovité útvary, které měly být naplněny vegetací jezírky atp. a přemostěny na úrovni terénu, které by vytvořily jakési oázy. V mezinárodním kontextu byla velmi významná Ciglerova účast na zahraniční soutěži na sochu pro New Orleans, která nesla název *Svět řek – čistá voda jako pramen života* (1982). Tato socha - fontána se následně ocitla ve společnosti světově proslulých umělců, jakými byli Robert Morris či Jean Tinguely. Cigler nakonec v soutěži uspěl, jeho projekt však nemohl být z finančních důvodů realizován.¹⁵⁰ Projekt byl koncipován jako kruhový kovový prstenec z ocelové trubky, která měla mít vysoký lesk. Vnější obvod kruhu měl být opatřený tryskami, ze kterých by tryskala vodní pára, kterou by sluneční světlo rozkládalo na duhu. Za jeden z prvních projektů zemního umění, který měl druhotný ekologický rozměr, považuje Jiří Zemánek Putování s K. H. Máchou Jaroslava Anděla, o kterém jsem již psala v kapitole o chůzi a poutnictví. Anděl, když procházel stejnou trasu jako kdysi Mácha a fotografoval jí a následně tuto akci interpretoval jako právě v souvislostech nově vznikajícího globálního

¹⁴⁹První Ciglerovy rané návrhy krajinných projektů datujeme mezi lety 1959 – 1960 a Cigler v nich řeší typický námět veškeré jeho práce s krajinou tj. úplné prolnutí člověka s přírodou. Ve svých návrzích se snaží, co nejlépe upravit krajinu tak, aby odpovídala základním lidským rytmům a životním funkcím. Často také tematizuje krajinu ve smyslu ženského a mužského protikladného elementu. Cigler chce člověka, který se v jím modifikované krajině ocitne přivést k vědomějšímu prožitku z přírody.

¹⁵⁰Jana ŠINDLEROVÁ: *Prostory / projekty / procesy*, in: *Prostory / projekty / procesy*, Václav CIGLER/ Michal MOTYČKA/Jana ŠINDLEROVÁ (eds.), Praha 2009, 16.

ekologického hnutí. *"Jaroslav Anděl upozorňuje na spojitost této Máchovy imaginace s novou teorií Gaia anglického badatele Jamese Lovelocka, který v ní pojímá Zemi jako složitý superorganismus, jehož je lidstvo nedílnou součástí."*¹⁵¹

¹⁵¹Jiří ZEMÁNEK: Chůze, cesta, stopy, in: Od země přes kopec do nebe (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005, 48.

4.11 Krajina proměněná v obraz / sochu - materiální reprezentace přírody

Kromě akcí v přírodě, které měly pomíjivý charakter, a po kterých zbyla převážně jen fotografická dokumentace, nalezneme v českém umění vymezeného období i jiné způsoby reflexe přírody, které zůstávají vázány na tradiční artefakt (plátno, závěsný obraz, kresba, socha). Představu tradičního uměleckého díla však obohacují o daný koncept (Milan Maur) či do galerie ve formě obrazu přenášejí konkrétní část přírody (Miroslav Pacner). Pomíjivost je zde tedy nahrazena trváním. Tento přerod se plně odehrával především na počátku osmdesátých let. Jiří Valoch jej nazývá obratem k věci: *"Obrat k věci se během sedmdesátých let vyhrotil. Přinesl nový způsob osvojování námětu, jenž získal podstatnější obsahové vrstvy. Věc vyjadřovala nejen samu sebe, ale především zastupovala svět. Tím, že ji umělec vytrhl z běžných souvislostí, zjevila se její vnitřní část dimenze, kterou z každodenních užitkových funkcí věci nemůžeme bezprostředně vyčíst."*¹⁵²

Miroslav Pacner vyšel, stejně jako jeho vrstevníci, na počátku šedesátých let především z informální tvorby, která již tehdy nesla známky inspirace přírodou. Po této informální fázi se na počátku sedmdesátých let dostal k obrazům, ve kterých se snažil zafixovat přírodní reálie. Valoch tyto obrazy komentuje slovy: *"To, co vzniká, je v pravém slova smyslu mrtvá příroda, s celou paradoxností tohoto faktu. Aby mohl umělec přírodní situaci zachovat jako sui generis obraz, musí maximálně potlačit nebo zafixovat procesy, které v ní probíhají."*¹⁵³. Je nutné zdůraznit fakt, že dílo vznikalo v přírodním prostředí 'v souladu s živly'. Pacner tedy fixuje určité přírodní reálie, například trsy trávy v objektech *Vlání* (1971), a *Víření* (1975), zeminu v objektu *Prorůstání* (1975) či písek v objektu *Bílý reliéf* (1977). Tyto obrazy - objekty, tedy nezobrazují, ale transferují reálnou přírodu do prostředí galerie.¹⁵⁴ Na příkladu těchto obrazů také můžeme ukázat Smithsonovu dialektickou teorii site a non-site, tak jak jí popisuje Petr Rezek ve své přednášce o land-artu: *"Podle Smithsona, když jsme v této místnosti, je nám mnohé z fyzického prostředí nepřítomné, např. kameny v blízkém lomu. To, jak tady jsme je 'non-site', a 'site' je to, co*

¹⁵²Karel SRP: Bez zábran. Objekty, instalace a enviromenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let, in Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, 472.

¹⁵³Jiří VALOCH: Příroda proměněná v obraz, Miroslav Pacner - Proměny země (kat.výst.), Praha 2003, nepag.

¹⁵⁴Jiří Valoch připomíná, že podobným způsobem transferovali přírodu do prostředí galerie také někteří zahraniční umělci například Piero Gilardi nebo Mark Boyle.

zde není. Můžeme se ale kameny přinést, a tak připomenout to, na co zapomínáme."¹⁵⁵

Sochař Jiří Beránek, je známý především pro své dřevěné sochy organických tvarů, které vytvářel záhy po absolvování Akademie výtvarných umění v roce 1972, poté co se z Prahy odstěhoval na venkov. Přírodou se inspiroval a zároveň své sochy do exteriéru umísťoval. Z roku 1972 jsou také jeho první návrhy na formování krajiny, které odkazují k archetypální symbolice hory, tématům světla a času, a konečně také k náboženské tradici a ke kultu země.¹⁵⁶ *"Utváření prostoru nechápe Beránek jako čistou umělou konstrukci, záleží mu na jeho přirozené podobě, na předmětech a dějích spolupůsobících v prostoru."*

¹⁵⁷ Zajímavé jsou paralely mezi jeho realizacemi a některými objekty amerických land-artistů umělci (vynecháme-li monumentální měřítko).¹⁵⁸ V rozhovoru s Josefem Hlaváčkem Jiří Beránek ke své tvorbě v krajině říká: *"Stavěl jsem kaskády z větví a kamení na odlehlém potoce. Smetla je velká voda. Zabaloval jsem skálu do lněné tkaniny jako chudou nevěstu. Přehnal se vítr jako svatební noc. Hnojl jsem louku do tvaru hebrejských písmen. Sežnula je kosa. Sekal jsem kosou ve vysoké trávě přímkou přes kopec. Záhy opět zarostla. Postavil jsem chýši z polínek a sena pro několik nocí k přemítání. Byla rozebrána a postupně spálena. Ano tady je asi příbuznost s nějakým za oceánem. V tu chvíli jsme ale o sobě nevěděli."*¹⁵⁹ Připomínaná jsou také Beránkova díla, která se pohybují na pomezí sochařství a architektury. Jedná se především o tzv. chýše - improvizované stavby z přírodních materiálů s přírodními obyvatelnými prostory¹⁶⁰ např. *Chýše (1975)*¹⁶¹ na konci osmdesátých let poté projekty *Šance (1988)* a *Pád do přízemí (1988)*. V již citovaném rozhovoru se Beránek k Chýším vyjadřuje slovy: *"Nezáleželo mi nikdy na formě ani na osobitosti. Tím méně na aktuálnosti nebo poplatnosti tomu, co se nosí. Chtěl jsem splynout s anonymitou stavitelů domorodých chýší i vznosných chrámů, anonymitou tvůrců model a symbolů."*¹⁶²

¹⁵⁵Petr REZEK: Země jako živel a land-art, in: Tělo, věc a skutečnost, Petr REZEK (ed.), Praha 2010, 39.

¹⁵⁶Jiří ZEMÁNEK: Přesahy sochařství v českém výtvarném umění 1950 - 2000, in: Proměny dějin umění, Roman PRAHL/Tomáš WINTER (ed.), Praha 2007, 189.

¹⁵⁷Roman PRAHL (ed.): Jiří Beránek (kat.výst.), Praha 1979, nepag.

¹⁵⁸Projekt Chodba z roku 1975 může připomenout Heizerův Double negativ. Josef Hlaváček připomíná souvislost projektu Rozpad z roku 1972 s prací amerického umělce Martina Singera. V roce 1976 zahaloval lesní útvary během akce Proměna, zřejmě je tedy asociace s Christem a Jean Claude.

¹⁵⁹Alena POTUČKOVÁ (ed.): Jiří Beránek (kat.výst.), Rozhovor Josefa Hlaváčka s Jiřím Beránkem z roku 1994, Praha 1994, nepag.

¹⁶⁰Tyto chýše bychom mohli porovnat s tzv. Shelters, které v osmdesátých a devadesátých letech vytvářel ze dřeva a přírodních materiálů britský umělec Chris Drury.

¹⁶¹V roce 1998 vytvořil Beránek pro pražský Belveder instalaci *Zemního domu* jakési chýše z přírodních materiálů, která byla umístěna přímo do prostor galerie, který Zemánek částečně přirovnává k instalaci s názvem Zemní pokoj Waltera de Marii z roku 1972, Beránkově realizaci však připisuje hlubší existencionální a obeně civilizační charakter. (Jiří ZEMÁNEK: Přesahy sochařství v českém výtvarném umění 1950 - 2000, in: Proměny dějin umění, Roman PRAHL/Tomáš WINTER (ed.), Praha 2007, 189.)

¹⁶²Alena POTUČKOVÁ (ed.): Jiří Beránek (kat.výst.), Rozhovor Josefa Hlaváčka s Jiřím Beránkem z roku

Na konci osmdesátých let se přírodními fenomény nechává inspirovat také Jiří Šigut - představitel slezské konceptuální "školy" (stejně jako např. Karel Adamus). Svou předchozí konceptuálně fotografickou praxi zhodnotil v přírodě tak, že nechal foto papír exponovat v lese, na louce či v tůňce. Tato místa sice neměla charakter světelného zdroje, ale určitou světelnou stopu jsou schopny utvořit. *"Taková díla představují tedy konceptuální záznamy určitých procesů v přírodě (autor také vždy uvádí charakteristiku místa a časový limit jako název realizace), ovšem důležitá je při jejich vzniku i autorova zkušenost s cestami do různých míst, za určitých povětrnostních situací."*¹⁶³

1994, Praha 1994, nepag.

¹⁶³Jiří VALOCH: Slezský koncept, Slezský koncept (kat.výst.): Martin MIKOLÁŠEK/Andrea WEGLARZYOVÁ/Jiří ŠIGUT (ed.), Ostrava 2004, 14.

4.12 Záznamy krajiny / Záznamy v krajině

Záznamy krajiny, kdy jsou určité přírodní skutečnosti přeneseny na papír či plátno, ale i záznamy v krajině, které tyto přírodní skutečnosti reflektují přímo in situ, tvoří od poloviny sedmdesátých let významnou součást českého zemního umění.

V díle Ladislava Nováka se se záznamy v krajině, tvořenými především kameny, setkáme na počátku sedmdesátých let v akci *Čarování* (1972), ve které se snažil uplatnit topologickou kresbu, jíž se předtím intenzivně zabýval.¹⁶⁴ Topologické kresby, které Novák prováděl v druhé polovině šedesátých let na klasickém papíře, se staly metaforou krajiny, kterou potom uplatnil ve velkém měřítku, jako intervenci do samotné krajiny. *"Záznamy bílou barvou na kamenech, stejně jako skládání kamenů na velikých balvanech, navazovaly na rituálnost místa a lidského konání v něm. Přibližovaly soudobé typy uměleckých aktivit (land art) pradáváním lidským kulturám a vytvářely tak přirozenou spojnicí mezi tehdejšími a dnešními, mezi různými kulturami lišícími se v čase a místě, ale schopnými vzájemné komunikace."*¹⁶⁵ Tyto topologické kresby souvisely také s textovými kresbami, v nichž Novák uplatnil biomorfni vedení kresebné linie.¹⁶⁶

Charakter rituálu a osobního prožitku v přírodě mají také záznamy krajiny Milana Maura, ve kterých také častou figurují především kameny, ale také jiné přírodniny. Maur se v sedmdesátých letech věnoval krajinomalbě *"redukované a přitom podřízené povaze autorské exprese"*¹⁶⁷. Pozoruhodnější jsou však právě jeho záznamy krajiny, které vytváří od roku 1983. Jedná se o redukované kresby, které vznikají v přírodním místě, v konkrétní situaci, kterou Maur přikládá ke kresbě ve formě jakéhosi reportu, ve kterém divák uvádí do situace, ve které se při tvoření nacházel. *"22. srpna 1990 jsem vrátil skále u Starého Plzně kámen, který jsem nosil týden při sobě a pak obkresloval stín, vrhaný touto skálou."*¹⁶⁸ Na velké archy papíru obkresloval Maur například i stíny vrhané žulovými kameny v lomu, či stíny koruny javoru. Podobně zachycoval i další přírodní procesy (tání sněhu, proměna říční hladiny) a tímto odkazoval na plynutí času, které vyjádřil rozfázovanou kresbou a podpořil zápisem s konkrétním datem a situací. *"Jeho záměrem samozřejmě není hledání nějaké estetiky přírodních dějů, jeho výpověď směřuje k jejich*

¹⁶⁴Pavlna MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 75.

¹⁶⁵Jiří VALOCH: Ladislav Novák - retrospektiva, Praha 1992, nepag.

¹⁶⁶Ibidem, nepag.

¹⁶⁷Jiří VALOCH(ed.): Milan Maur (kat.výst.), Brno 1992, nepag.

¹⁶⁸Ibidem, nepag.

vlastním absolutním kvalitám, k jejich uchopení jako sdělení an sich, ale vznikající poselství estetické kvality nevyklučuje, akceptuje je jako další vrstvu realizací."¹⁶⁹ V prostředí galerie pak tyto kresby mohou na první pohled budít dojem estetizující abstrakce, avšak po přečtení konkrétní zprávy z místa tvoření dostávají nový konceptuální rozměr.

Také tzv. peripatetické básně Karla Adamuse, které vznikaly zejména v první polovině osmdesátých let, jsou svým charakterem topologickým záznamům přírody podobné, avšak vznikají poměrně komplexnějším způsobem. Umělec před sebou nebo přímo na sobě nese při chůzi zvláštní podložku, na které básně vznikají. *"Konečná podoba je dána nejen autorovou tělesností, duševním rozpoložením, rytmem kroků, nárazy, ztrátou a nalézáním rovnováhy, rychlostí chůze, námahou, převýšení, ale i povětrnostními vlivy, třeba větrem či deštěm.*"¹⁷⁰

¹⁶⁹Jiří VALOCH (ed.): Milan Maur (kat.výst.), Brno 1992, nepag.

¹⁷⁰Jiří HŮLA: Karel Adamus-Kroky (peripetické básně a větrné kresby), Praha 2004, nepag.

4.13 Kultivace urbánního prostředí nových sídlišť

Při realizaci a výstavbě nových pražských sídlišť mělo mnoho mladých sochařů a architektů možnost realizovat své ideje formování krajiny. Ač se jednalo o prostředí vyložené urbánní, velkorysost těchto sídlišť skýtala velké prostory pro formování obrazů volné přírody, které by si umělci v krajině v souvislosti s ekonomickou náročností realizací, nemohli dovolit. Již v roce 1972 navrhl Jiří Lasovský pro pražské sídliště Jižní město novátorskou koncepci, ve které pojímal prostor mezi domy jako modelovanou kopcovitou krajinu. K tomuto záměru měl Lasovský použít zeminu vytěženou z tunelu metra. Nakonec tento projekt Centrálního parku dokončila o sedm let později Magdalena Jetelová, která jej navíc doplnila o plastiky, skupiny menhirů, stromy, keře a květiny. *"Model ztvárnění Centrálního parku Jižního města od Magdaleny Jetelové představuje nejvelkorysejší projekt českého landartu. Autorka svůj návrh spojovala i s ekologickými záměry, což mělo i svůj aktuální politický podtext. Šlo o jeden z prvních rekultivačních krajinných projektů, v němž se podnět zemního umění spojil s krajinářskou architekturou."*

¹⁷¹ Stejný koncept uměle modelované krajiny použil také Kurt Gebauer pro realizaci projektu dětského hřiště na ostravském sídlišti z let 1978-1985. Ve vnitrobloku vybudoval z vybagrované hlíny *"fantasticky modelovanou krajinu kolem dvou kopců a umělých skalních útvarů, se zemními obludami, amfiteátre a chráněnými místy pro hrani."*¹⁷²

¹⁷¹Jiří ZEMÁNEK: Přesahy sochařství v českém výtvarném umění 1950 - 2000, in: Proměny dějin umění, Roman PRAHL/Tomáš WINTER (ed.), Praha 2007, 187.

¹⁷²Ibidem, 186.

5. Proměny vnímání krajiny - 90. léta

5.1 Úvod

Od poloviny osmdesátých let se české umění začíná 'podvědomě připravovat' na vstup do euro-amerického prostoru, jenž se poté odehraje velmi rychle v počátcích devadesátých let. *"Pokud chápeme 80. léta nikoliv jako vymezení, ale jako fenomén, pak je nutné popisovat až jejich druhou polovinu, protože tehdy se odehrála vážná změna klimatu českého umění."*¹⁷³ Tato změna byla zapříčiněna relativním uvolněním politických poměrů, které ovlivnily výtvarné umění (možnost zakládat tvůrčí skupiny) či vývoj nové generace na VŠUP a na AVU, která byla osobnostně velmi výrazná.

Na konci osmdesátých let v souvislosti se Sametovou revolucí nastává tzv. proces transformace, která postihla všechny sféry veřejného života, umění nevyjímaje. Pavlína Morganová mluví o jakémsi transformačním celku českého umění, které se poté s postupujícími devadesátými lety velmi překotně a rychle proměňuje v závislosti na vstupování nových podnětů do umění (intermedialita, postkonceptuální tendence). Pro tento vývoj byla důležitá postmoderna, která se v Čechách diskutovala především až právě na konci osmdesátých let, ale připravila tak půdu pro další vývoj umění po revoluci. Roli postmoderny v kontextu českého umění shrnuje Morganová slovy: *"Výsledkem je definitivní rozbití vizuální a konceptuální celistvosti uměleckého díla. Fragmentarizace, spojování dosud nespojitelného rozrušilo auru finálního uměleckého artefaktu a otevřelo možnosti k novým přístupům, které se mohou odehrávat v mnoha rovinách, ať už na poli média, formy či konceptu."*¹⁷⁴ Dominantní postavení na české umělecké scéně závěru osmdesátých let měly především skupiny Tvrdohlavých a Skupiny 12/15¹⁷⁵, jejichž díla se vyznačují využíváním neoexpresivních tendencí a ovlivněním transavantgardou. Důležitý je však fakt, že se vyjadřují především v médiu malby. Tuto situaci právě na počátku devadesátých let vystřídá opětná dematerializační tendence, která bude umělecké artefakty přeměňovat v koncepty. *"Tvorba první porevoluční generace přináší na počátku 90. let*

¹⁷³Milena SLAVICKÁ: Osmdesátá a devadesátá, Mezi druhou a první moderností 1985-2012, Jiří ŠEVČÍK/Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.), Praha 2011, 82.

¹⁷⁴Ibidem, 112.

¹⁷⁵Také starší umělci využili možnosti zakládat tvůrčí skupiny; Jindřich Chaloupecký tak s Olbramem Zoubkem založili Novou skupinu (1987). Výmluvný vůči změnám na výtvarné scéně byl také název skupiny Zaostalých, kterou tvořili Zdeněk Beran, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý a Pavel Nešleha.

dvě důležité změny. Tou první je důraz na instalace z různě vytvořených či nalezených objektů, které dohromady tvoří vyšší celek. Ta druhá je zapojení nových médií. Na počátku 90. let je to především fotografie, která funguje samostatně jako svébytná součást uměleckého díla.¹⁷⁶ Vzhledem k dematerializaci uměleckého díla se nabízí srovnání s nástupem konceptuálního umění v šedesátých letech. Postkonceptuální umění však klade větší význam na vizuální podobu artefaktu a jeho prezentaci. Dematerializace zůstává, avšak není již tak ortodoxní.¹⁷⁷

V devadesátých letech se projevy zemního umění proměnily a znovuobjevena byla krajinářská architektura, která jak připomíná Jiří Zemánek, stála ve na konci čtyřicátých letech u zrodu českého uvažování o uměleckém pojetí krajiny, její modifikaci s důrazem na přírodní bohatství, kulturní specifickou či historickou skutečnost. *"Spojitost s krajinářskou architekturou vyznačují i vlastní počátky poválečné české obdoby land artu, které se projevíly v teorii a praxi krajinné tvorby architekta Ladislava Žáka."*¹⁷⁸

Na počátku devadesátých let začínají do našeho prostředí pronikat také teorie, které nebylo možno kvůli nedostatku informací a publikací plně zkoumat před rokem 1989. Do českého prostředí je uváděl především Jiří Zemánek¹⁷⁹ - jedná se především o geomancii - myšlenkový proud, který reflektuje krajinu v širších souvislostech *"hlubinné ekologie, transpersonální psychologie, postprocesuální archeologie, antropologie, biofyziky a dalších přírodních, kulturních a sociálních věd, i toho že je možné je zkoumat prostřednictvím některých jejich výzkumných metod."*¹⁸⁰ Z pohledu geomancie je člověk (opět¹⁸¹) plně spojen s přírodou a toto spojení přináší nový "ekologický" rozměr našeho lidství - právě v době tzv. post-post moderny, kdy jsou tradiční dichotomické kategorie, které přinesla moderna; člověk - příroda, duše - hmota, atp. , již plně překonány.

¹⁷⁶Pavlna MORGANOVÁ: Od postmoderny k postprodukcí, Mezi druhou a první moderností 1985-2012, Jiří ŠEVČÍK/Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.), Praha 2011, 114.

¹⁷⁷Ibidem, 116.

¹⁷⁸Jiří ZEMÁNEK: Přesahy sochařství v českém výtvarném umění 1950 - 2000, in: Proměny dějin umění, Roman PRAHL/Tomáš WINTER (ed.), Praha 2007, 186.

¹⁷⁹Geomancie byla do českého prostředí uvedena především antologií textů významných osobností, které se geomancí zabývají především v evropském kontextu (např. Marco Bischof), s názvem Geomancie a integrální kultura (2008). Jiří Zemánek byl editorem této publikace. Při zkoumání různých přístupů českých umělců ke krajině jsme si však mohli všimnout, že někteří z nich základní myšlenky geomancie (jednota člověka a přírody) vykonávali jaksi přirozeně, aniž by základní texty geomancie znali.

¹⁸⁰Jiří ZEMÁNEK: Slovo úvodem, in: Geomancie a integrální kultura, Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2008, 11.

¹⁸¹Teorie pracuje s předpokladem postupného oddělování člověka od přírody ve vztahu k moderně tj. k období, které bývá nejčastěji vymezováno karteziánským myšlením - osvícenstvím na jedné straně, na druhé potom druhou světovou válkou. Jako další dualismus, který předpokládá oddělení člověka od přírody je od počátku letopočtu křesťanství. *"V křesťanském pojetí se Bůh i "Svatá země" stávají něčím vzdáleným, nacházejícím se mimo realitu konkrétní krajiny, v níž lidé žijí."* (Jiří ZEMÁNEK: Putování krajinami duše, in: Od země přes kopec do nebe (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005, 41.). Dále Zemánek v této souvislosti připomíná, že to byly až barokní poutě, které se snažili přírodu a člověka opět propojit.

5.2 Znovunalezení krajiny - nové tendence v zemním umění

Některé projevy zemního umění ideově navazovaly na akce, které se konaly v sedmdesátých a v osmdesátých letech. Bylo to například putování Františka Skály na Benátské bienále, které vykonal v květnu 1993, a které připomíná mnohé akce Hamishe Fultona. Jiří Zemánek Skálově akci však přisuzuje ještě jiný rozměr: *"František Skála vystupuje jako postmoderní outsider, který navazuje na romantické poutnictví Máchovo a Váchalovo a zároveň na tradici tovaryšských vandrů českých umělců a řemeslníků za vzděláním a prací, které nejčastěji směřovali právě do Vídně a do Itálie."*¹⁸² Někteří mladí umělci začali využívat nové principy site specific, které byly mnohdy však pro reflektování krajinného rázu či historické a kulturní podstaty míst využívány již dříve. Na počátku devadesátých let to byly projekty několika umělců především z tzv. periferních skupin Ostravské a Ústecké. Tyto skupiny se přirozeně vymezovali vůči centrální pozici Prahy. Site-specific charakterizuje Michal Koleček slovy: *"Tento princip se neorientuje přímo na problematiku rasy, rodu či jiných společenských skupin, nýbrž vychází z chápání konkrétního místa nebo signifikantní situace jako kulturně-sociálního znaku."*¹⁸³ Obecně se termín Site specific začíná objevovat v českém prostředí zhruba od roku 1998¹⁸⁴ a jeho původ je třeba hledat v Anglii a Nizozemsku, kde vznikl jako nástupce různých konceptuálních uměleckých proudů; land-artu, body-artu, happeningu či performance. Site specific klade důraz na určité místo, dějiště či stanoviště, které je v umění (a nejen vizuálním) zdůrazněno a umělecky pojednáno. Vytváří projekty pro konkrétní místo a čas. Je zřejmé, že podobné aktivity se odehrávali již dříve než samotný pojem site specific vznikl. Byly to například již zmíněné akce v českém akčním umění, ale například i veřejné náboženské divadlo, situované do konkrétního místa v krajině. Umělec, který vytváří site specific projekt (který nemá pouze estetický, ale také sociální, komunitní i urbanistický rozměr) pracuje tímto způsobem: *"Umělec sbírá informace a snaží se pochopit symboly, aby místu mohl porozumět, tedy se k němu přiblížit a začít s ním vést dialog (stejně tak jako s jeho obyvatelem)"*¹⁸⁵.

¹⁸²Jiří ZEMÁNEK Chůze, cesta, stopy, in: Od země přes kopec do nebe (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005, 52.

¹⁸³Michal KOLEČEK: Zdroje vymezení, in: České umění 1980 - 2010, Jiří ŠEVČÍK/Pavčina MORGANOVÁ/Terezie NEKVIDOVÁ/Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), Praha 2011, 340.

¹⁸⁴Jan DVOŘÁK: Projekty typu site specific v procesu odivadelňování divadla, in: Site specific, Denisa VÁCLAVOVÁ, Tomáš ŽIŽKA (ed.), Praha 2008, 33.

¹⁸⁵Denisa VÁCLAVOVÁ: Site specifí - hledání jiného prostoru, in: Site specific, Denisa VÁCLAVOVÁ, Tomáš ŽIŽKA (ed.), Praha 2008, 35.

Významným výstavním projektem, který se zabýval současným uměním a jeho vztahem ke krajině, byla na počátku devadesátých let první výstava Sorosova centra současného umění v Galerii hlavního města Prahy. Výstava s názvem *Krajina v současném umění* se konala v roce 1993. V předmluvě katalogu se Ludvík Hlaváček táže po roli krajiny v současném umění: *"To, co je příznačné pro nový vztah ke krajině, který ukazuje tato výstava, je právě reakce na konceptuální umění a odmítnutí myšlenky bytostné jednoty světa. Představa jednoty jako nějaké vnitřní harmonie se zhroutila. Ve srovnání s díly land artu jsou dnešní umělecké výpovědi o krajině fragmentárními sděleními, často nevázanými hříčkami, pokusy líčícími často s vtipem, jindy s hravostí, s vášnivým zaujetím nebo s badatelským zájmem zdánlivě okrajové vztahy k něčemu, co lze nazvat krajinou jen s notnou dávkou tolerance."*¹⁸⁶ Otázku o tom, jak zobrazovat krajinu, a zda je to ještě bez použití nových médií vůbec možné, vznesli v úvodním textu katalogu k výstavě *Okamžik zaostření* (1996) manželé Ševčíkovi. Tato otázka se týkala také dobově aktuální debaty o smyslu tradiční malby a spekulovalo se o jejím konci. Tento text poměrně dobře dokumentuje snahy studentů Miloše Šejna, kteří se také snažili svým konceptuálním zaměřením vyhnout se obnovení tradičního média; malby a zapojovali se tak do širokého proudu tzv. neokonceptualismu. *"Zobrazení přírody se dnes také nebude podobat úkolům, které malíři donedávna řešili (od proměny světla, redukce forem, hledání podstaty pod povrchem, sociálních vazeb k přírodě až k situaci, kdy se příroda stala předmětem estetických konceptů a muzeálních inscenací). Příroda zůstane zprostředkovaným obrazem uvnitř silnější 'druhé' přírody současné společnosti."*¹⁸⁷ Po roce 2000 se krajinou a uměním zabývala mezinárodní konference *Divočina jako fenomén integrální kultury* (2002), kterou uspořádal na zámku Klenová Jiří Zemánek, jako doprovodnou akci k výstavě *Divočina - příroda, duše, jazyk*, která byla instalována tamtéž. Divočina v názvu konference a výstavy odkazuje na přírodu člověkem neproměněnou, která asociuje archetypální součást každého z nás. Zemánek v úvodu publikace, která byla ke konferenci vydána, shrnuje její hlavní podstatu: *"Chceme jejím prostřednictvím podněcovat ke hledání zmíněné ztracené paměti na cestě k vlastní přirozenosti a celistvosti a tím k obnově harmonie a rovnováhy kultury."* Velmi důležité jsou také interdisciplinární konference s názvem *Krása, krajina, příroda*, které se zabývají estetickými hodnotami ve vztahu k přírodě, se konají pravidelně od roku 2007 v Ústavu teorie a umění AV ČR. Poslední konference nesla název *Krajina - maska*

¹⁸⁶Ludvík HLAVÁČEK: Co znamená "krajina" v současném umění?, in: *Krajina-Landscape* (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993, 5.

¹⁸⁷Jana ŠEVČÍKOVÁ/Jiří ŠEVČÍK: *Okamžik zaostření*, in: *Od postmoderny k postprodukci, Mezi druhou a první moderností 1985-2012*, Jiří ŠEVČÍK/Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.), Praha 2011, 434.

přírody?. Jejím hlavním tématem byla snaha o definování *"estetické dimenze krajiny na pozadí vzájemného vztahu mezi přírodou a kulturou v krajině jako místu jejich vzájemných interakcí."*¹⁸⁸ Společným znakem těchto konferencí je kromě jejich zaměření na přírodu také interdisciplinárnost; příspěvky z humanitních oborů; estetiky, dějin umění apod. jsou doplněny přírodovědnými příspěvky.

Miloš Šejn také připomíná, že v dnešní situaci je nesmyslné používat prodlužovaný pojem zemní umění a postuluje jakousi mezioborovou práci několika odborníků a umělců, kteří by se ve svých pracích na krajinu a její udržitelnost zaměřovali. *"Pokud se týče Evropy, pak v umělecké reflexi krajiny se rozhodně projevovaly výrazné změny a to zejména tím, že docházelo k postupnému prorůstání hledisek přírodovědných, sociologických, umělecko-historických a uměleckých v jednom celku. Taková hlediska již nejsou zvládnutelná jednotlivcem, předpokládají kolektivní práci specializované kanceláře a svým způsobem tu jde o transformace již dříve známých architektonických kanceláří, zaměřených na krajinu, zahradu a ekologii či o kancelářské práce památkářské."*¹⁸⁹ Na tomto místě připomíná například Střední odborné učiliště zahradnické a lesnické, které drží dlouhodobý monopol v českém krajinářství. Podobně tak zamezuje přijímání nových tendencí a vizí, jako například již zmiňovaná Česká rekultivační škola (viz kapitola věnující se diplomové práci Aleše Müllera).

¹⁸⁸<http://www.estetikapol.cz/aktuality/2012/11/konference-krasa-krajina-priroda-vi/>, vyhledáno 28.12.2012

¹⁸⁹Rozhovor s Milošem Šejnem, 28.12.2012

5.4 Miloš Šejn

Tvorba Miloše Šejna a jeho specifický přístup k přírodě vystihuje dle mne nejlépe slovní spojení "býti krajinou", které se stalo také názvem jeho samostatné výstavy, jež uspořádala Západočeská galerie v Plzni 25.3. - 6.6. 2010. Ladislav Kesner, který byl autorem předmluvy ke katalogu k výstavě, připomíná, že Šejn již od raného dětství přírodu velmi intenzivně vnímal, a že toto vnímání bylo od počátku spojeno se schopností "uvědomovat si vlastní tělo a prožívat zvláštní tělesné stavy."¹⁹⁰ Charakteristické je pro Šejnovu tvorbu tedy ono "rozšíření citlivosti ruky na celé tělo"¹⁹¹, kdy umělec opouští tradiční výtvarné techniky za účelem lepšího poznání a prozkoumání prostoru kolem něj. Šejn se také zabývá sbíráním rozličných předmětů, které sestavuje do nových formací, zároveň jeho sbírka tím, co si představujeme pod pojmem kunstkamera čili kabinet kuriozit.¹⁹² Konečně je zde na místě také zmínit Šejnovu snahu o propojení vizuálního umění s poezií. "Rozvíjel jsem možnosti vedení stopy, která souvisí s tím, co vidím a cítím, a propojil vidění s jazykem, řečí."¹⁹³

V jedné ze svých prvních akcí s názvem *Bdělé snění* z roku 1969, charakterizuje zvláštním propojením inscenované autostylizace a samotného prožitku snění a propojení s krajinou, v tomto případě s podzimním listím, anticipuje i jeho pozdější akce. V sedmdesátých letech se u Šejna jako i u několika výše zmíněných umělců jeho generace objevují motivy chůze a putování, ty však umělecky zhodnocoval již v šedesátých letech. První akce, která tematizovala putování vznikla již v roce 1960 a dostala název dle lokace konání *Cesta Průhonickým parkem*. Na rozdíl například od akcí Jaroslava Anděla, které zdůrazňovaly určitý jednotící romanticko-poetický motiv nebo akcí Milana Knížáka, které byly konány z především důvodu společného prožitku z cesty, měly akce Miloše Šejna privátní a kvazi-vědecký charakter a zdůrazňoval, že mu u nich nešlo o uměleckou kvalitu výsledku, jako spíše o prožitek přírodního prostředí.¹⁹⁴ *Osamělé bloudění divokým*

¹⁹⁰Miloš ŠEJN: *Býti krajinou* (kat.výst.), Ladislav KESNER (ed.), Plzeň 2010, 6.

¹⁹¹Miloše ŠEJN: *Fragmenty z 21.dubna 2006*, in: *Krajinou pochybností* (sborník), Michal BARTOŠ (ed.), Olomouc 2007, 183.

¹⁹²V tomto smyslu připomíná Šejnovo dílo práci holandského umělce hermana de vriese, který již v první polovině padesátých let sbíral různé přírodniny a sestavoval je do koláží. Vycházel tak ze své praxe přírodovědce, který se díky svému silnému vztahu k přírodě stal umělcem, jelikož právě díky uměleckým formám ji mohl lépe pochopit.(Daniël van der Poel: herman van der vries; Unity, http://www.kmm.nl/downloads/exposition/kmm_09_zaaltekst_de_vries_ENG.pdf, vyhledáno 28.12.2012)

¹⁹³Miloše ŠEJN: *Fragmenty z 21.dubna 2006*, in: *Krajinou pochybností* (sborník), Michal BARTOŠ (ed.), Olomouc 2007, 183.

¹⁹⁴Jiří VALOCH: *Miloš Šejn* (předmluva), in: *Miloš Šejn* (kat.výst.), Brno 1986, nepag.

terénem, spojené s pořizování fotografií, mapových, textových a kresebných záznamů, se stalo průzkumem přírodního prostředí a současně prostředkem sebeobjevování a sebeuvědomování."¹⁹⁵ Na konci sedmdesátých let se jeho zájem přesouvá také k senzomotorické podstatě chůze; na filmový materiál zaznamenává sestup skalní průrvou a prostupování nahého těla skalním kanálem. Tyto 8mm sekvence jsou také součástí jeho nejdelšího, asi půlhodinového filmu *Rokle* (1979).

Na počátku osmdesátých let se se svými ohňovými akcemi zařadil mezi umělce, kteří pracovali s fenomény, jenž byly naplněny rituální podstatou (oheň, kámen). V této souvislosti zmiňuje Kesner Šejnovu akci později nazvanou *Vymezení prostoru ohněm* (1982). Tato akce je odlišná od akcí jiných umělců pracujících s ohněm tím, že vznikala po dobu několika hodin. Šejn zde opět ukázal to, že aby pro něj bylo dílo kompletní, musí být na něm fyzicky účasten. "*Šejn zde na fotografický materiál zachytil své mnohahodinové ohledávání jeskynního prostoru světlem - zapálenou pochodní, s níž putoval v podzemním labyrintu. Tyto vizuálně úchvatné ohňové stopy mají dvojjedinou povahu: dlouhé expozice snímají cestu světla, které ohledává prostor a zároveň jsou záznamem autorova reálného pohybu v jeskynním labyrintu - zejména tam, kde na pozadí rozeznáváme konfiguraci jeskyně.*"¹⁹⁶ Tyto záznamy pak tedy mají kromě konceptuální také estetickou hodnotu, jelikož připomínají určité abstraktní konfigurace. I další Šejnovy fotografie¹⁹⁷, které vznikaly v osmdesátých letech, těžily z konceptuální tradice let sedmdesátých, avšak s dalším rozsahem, který poukazuje na přírodu jako na něco neměnného a člověka přesahujícího (ve smyslu romantického okouzlení z velikosti přírody). "*V souladu s objektovými tendencemi současného umění chtějí Šejnovy snímky především zastupovat předměty; autor někdy tuto snahu zvýrazňuje tak, že vystavuje fotografie spolu s přenosnými přírodními objekty.*"¹⁹⁸ Podobně jako v jeho pozdějších pracích - *Procesuálních svítcích* - jsou tyto druhotné abstraktní či estetické konfigurace pro Šejna východiskem, "*které mu umožní překonat bariéru, již mezi něj a přírodní svět stavělo tradiční médium.*"¹⁹⁹

Velmi důležité je pro Šejna také projektivní imaginace, propůjčující krajině

¹⁹⁵Miloš ŠEJN: *Býti krajinou* (kat.výst.), Ladislav KESNER (ed.), Plzeň 2010, 10.

¹⁹⁶ *Ibidem*, 12.

¹⁹⁷Jiří Valoch připomíná, že právě fotografie je v kontextu Šejnovy tvorby médiem, které propojuje celou jeho uměleckou činnost. Od prvních fotografií, které vytvářel jako dítě, po fotografie zaznamenávající akce v šedesátých letech, po konceptuální fotografie let sedmdesátých a osmdesátých.(Jiří VALOCH: Miloš Šejn (předmluva), in: Miloš Šejn (kat.výst.), Brno 1986, nepag). Konečně fotografii jako médium používá Šejn doposud.

¹⁹⁸ Antonín DUFEK: Miloš Šejn (předmluva), in: Miloš Šejn (kat.výst.), Brno 1986, nepag.

¹⁹⁹Miloš ŠEJN: *Býti krajinou* (kat.výst.), Ladislav KESNER (ed.), Plzeň 2010, 15.

antropomorfní či biomorfní charakter. Kesner připomíná Šejnovu zálibu ve sbírání kamenů, které mu 'něco připomínaly' například torzo postavy podobající se andělu, kolážované roku 1979 z nalezených částí kamenů pod vodopády řeky Mumlavy.

V devadesátých letech si Šejn rozšiřuje své umělecké působení také pokusy o sebevyjádření prostřednictvím performance. Jednu z performativních akcí vytvořil pro festival akčního umění Factum I., který se konal v areálu zámku na Zbraslavi, dříve patřícího Národní galerii. Šejn zde předvedl akci s názvem *Chození*, ve které opět tematizoval svůj vztah k přírodě. Umístil a následně sundal z oltáře protáhlý kamen, na který po dobu chůze vyrýval obrazce. *"Kresba, kterou autor za chůze vyrýval do kamene, je elementárním záznamem jeho bytí - rytmu chůze, dechu i tepu srdce a v tomto smyslu výrazem bytostného souznění."*²⁰⁰ Součástí katalogu byla také anketa, která zjišťovala mimo jiné, co umělce přivedlo k performanci či obecněji k akčnímu umění. Šejn ve své odpovědi shrnuje, co považuje za zásadní pro svou uměleckou tvorbu: *"Pro mne je důležitý proces. V okamžitém prostoru, za účastenství těla být v prostoru vzpomínek. Artikulované a neartikulované je zde jedno. Někdo další může toto napětí vnímat jako dramatickou událost. Nemusí však být jedno, ale zároveň i může a je jedno, zda se na to někdo dívá či nedívá. Rituální chování od slova `rituál` tu má vybledlé obrysy něčeho sjednocujícího, co chybí."*²⁰¹

²⁰⁰Factum I. - Mezinárodní festival akčního umění, Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 1993, nepag.

²⁰¹Miloš ŠEJN: odpověď na anketu, Factum I. - Mezinárodní festival akčního umění, Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 1993, nepag.

5.5 Ateliér konceptuální tvorby na Akademii výtvarných umění v Praze

Ateliér konceptuální tvorby nejprve vznikl v roce 1990 pod názvem Škola kresby s konceptuálním zaměřením na základě přání tehdejšího revolučního výboru a Milana Knížáka, který tento ateliér, vzhledem ke své vlastní umělecké činnosti, podporoval. Bylo to první pracoviště v tehdejší Československu, které se na akademické rovině věnovalo výuce a rozvíjení konceptuální tvorby. Tyto tendence nebyly společensky vůbec reflektovány a těžkou výchozí pozici měly právě i na půdě Akademie. Miloš Šejn se přihlásil do konkurzu s následující koncepcí: *"Zdůraznil jsem tehdy zejména multimedialitu a všestranný přístup k výtvarnému jazyku... Termínem konceptuální jsem se nikdy příliš speciálně nezabýval, spíše jsem uvažoval o nových souvislostech, daných právě multimedialním přístupem k formulování výrazového jazyka."*²⁰² Studium v ateliéru probíhalo tedy napříč obory a za použití tradičních i netradičních médií - součástí AVU již tehdy byla multimedialní laboratoř, která umožňovala práci s digitálním obrazem, zvukem a videem. Šejn zdůrazňuje, že ateliér představoval spíše jakousi "laboratoř", ve které se připravovaly, za účasti nevýtvarných oborů (biologie, ekologie, historie), různé projekty *"i simulace procesů naznačujících možnosti, jak překročit chápání tvůrčí práce jako institucionalizovaného galerijního projevu."*²⁰³ Co se týče Šejnova možného vlivu na studenty, z pozice jeho tvůrčí práce v krajině a s krajinou, spíše toto odmítá. Více než o formální ovlivňování (Šejn si je vědom toho, že jeho studenti věděli, čím se zabývá), šlo v případě výskytu přírodních témat a krajiny u některých studentů o jakousi společenskou potřebu obnovování témat ekologických. *"Pokud lze ve výsledcích některého z mých studentů vysledovat nějaké následování mé práce, jde spíše o obecný a nezáměrný otisk myšlenkové atmosféry. Byl to výsledek velmi komplexních dobových souvislostí, které daleko přesahovaly současné výtvarné naladění ve střední Evropě."*²⁰⁴ Byl to právě projekt Peninsula Europe manželů Harrisonových, symposia Bohemiae Rosa či spolupráce s holandským ministerstvem školství na projektu Udělej svůj vlastní ostrov, které ovlivnili některé studenty Šejnova ateliéru tak, že v jejich práci začalo téma krajiny převládat.

Projekt Peninsula Europe v jehož rámci zavítali manželé Harrisonovi v roce 1992 do Československa, vznikl od roku 1989 a zabýval se především udržitelností a stabilitou

²⁰²Rozhovor s Milošem Šejnem, 28.12. 2012

²⁰³Ibidem

²⁰⁴Ibidem

ekosystému. Miloš Šejn a někteří studenti Konceptuální školy rozvíjeli s manželi Harrisonovými projekt *Labe*, u kterého byl proveden základní terénní výzkum dále se však projekt již nerozvíjel, avšak způsob práce manželů Harrisonových a jejich přemýšlení o utváření krajiny a o ekosystémech, jistě ovlivnil mnoho studentů. Helen Mayer a Newton Harrison říkají, že *"chápou kosmos jako gigantickou konverzaci, která se odehrává ve trilionech a bilionech jazycích, z nichž mnoho si nedokážeme ani představit i kdybychom věděli, že existují. Z těch hlasů, jejichž existence nás zasáhla v tom smyslu, že jsme si jich vědomi, zjišťujeme, že naše povědomí o nich je velmi malé a nedokonalé. Proto se nám zdá, že kauzální a zbytečná destrukce a narušování žijících systémů, o jejichž existenci víme tak málo, je vykonávána s velkou arogancí."*²⁰⁵

Sympozia s názvem *Bohemiae Rosa* začal Miloš Šejn organizovat od roku 1995, avšak jejich přípravy se datují již do roku 1992. Částečně také projekt totiž souvisí s pojetím krajiny manželů Harrisonových, který se zaměřuje především, na její ekologickým a kulturně-historický aspekt. Místo, ve kterém se tato sympozia²⁰⁶ konala, bylo České středohoří, kolem vrchu Zebín, který byl pro Miloše Šejna důležitý již od dětství, jelikož tato romantická Máchovská krajina, byla místem jeho prvních uměleckých akcí. V roce 1994 se Miloš Šejn potkal s Frankem van de Ven, který mu představil pojem *bodyweather* (performanční a taneční praktiky, které zkoumají vztah mezi tělem a konkrétním prostředím, ve kterém se tělo nachází). Od roku 1995 se začínají konat sympozia, která vybranými místy na mapě připomíná - slovy Bohuslava Albína - růži Čech. Výběr míst, kde se sympozia konala, ilustroval barokní vizi střední Evropy jako růže, prezentovanou ve formě mapy, tak jak ji definoval právě Bohuslav Balbín. *"V období pozdního manýrismu a zejména baroku pak dochází k něčemu, co lze snad nazvat zcitlivěním pro vegetativní život, zcitlivěním pro sílu místa i zcitlivěním pro vztahy mezi reliéfem krajiny a architekturou. Důležitým pojmem se stává představa zahrady, jež často překračuje své zdi a jako krajinná zahrada jsou pak koncipovány plochy celých panství. To je i typický rys tzv. Českého baroku. Silná místa v krajině jako prameny, hrdla údolí či výrazné vrcholy bývají často*

²⁰⁵Helen Mayer HARRISON/Newton HARRISON: Shifting positions towards the Earth: Art and Environmental Awareness, in: Leonardo, 1993, 371.

²⁰⁶Od počátku devadesátých let se v Čechách konalo několik významných site-specific akcí - symposií, které se částečně zaměřovaly i na téma krajiny. První byla opakovaná sympozia v cisterciáckém klášteře v Plasích. Tato první sympozia byla jakýmsi experimentem, jak by mohly fungovat umělecké residenční pobyty, v té době na západě již běžné. Jejich hlavní organizátor Miloš Vojtěchovský záměr projektu popsal slovy: *"Programově mělo jít o něco okrajového, krajinného. Praha se mi tehdy zdála být obloužená vidinou možného bohatství z kupónové privatizace, zpytovala a zároveň se těšila svým konfidentstvím a snažila se tvrdošijně přesvědčit okolní svět o své kulturní mimořádnosti."* Miloš VOJTĚCHOVSKÝ: Cisterciácký klášter Plasy, in: Site specific, Denisa VÁCLAVOVÁ, Tomáš ŽIŽKA (eds.), Praha 2008, 50.)

doplňovány architektonickými prvky a strom či les je z nich možná nejdůležitější, neboť v sobě nese něco z poselství původního, pralesního charakteru českých míst."²⁰⁷ Symposia Bohemiae Rosa se konala od roku 1995, jako první bylo Mšeno, poté Plasy (1997), Český kras (1999), Bechyně (2001) a Český ráj (2003).

Projekt Postav si svůj vlastní ostrov / Udělej svůj vlastní les, byl spoluprací mezi několika českými a holandskými školami. V zadaném projektu měli studenti Ateliéru zkoumat vztahy umění a krajiny a to prostřednictvím dvou workshopů; jeden se konal holandském Flevopolderu, ten druhý potom v šumavských Čimelicích.²⁰⁸

²⁰⁷Miloš ŠEJN: udělej svůj vlastní les, <http://www.sejn.cz/archiv/concept/landa27.htm>, vyhledáno 28.12.2012

²⁰⁸Miloš ŠEJN, Historická krajina; realizace a objekty, <http://www.sejn.cz/archiv/concept/landa27.htm>, vyhledáno 28.12.2012

6. Vybrané práce studentů Miloše Šejna

V následující části své práce představím čtyři umělce, kteří prošli Šejnovým ateliérem. Ukázky jejich prací by měly naznačit směřování a vývoj zemního umění v devadesátých letech, v době kdy byly neokonceptuální tendence institucionalizovány právě Šejnovým ateliérem. Jedná se konkrétně o práce Ivany Hanzlíkové a Martina Janíčka, které představují příklady tohoto neokonceptuálního uvažování, kdy je vybrané téma umělci zpracováno v několika na sebe navazujících formách a pomocí různých médií. Další prací, kterou představím, je projekt Aleše Müllera, který se věnuje problematice rekultivace vytěžených území v severních Čechách. Jeho práce částečně navazovala na snahy České rekultivační školy, zároveň však nesla prvky site-specific, v tom smyslu, že reagovala na kulturně-historickou situaci konkrétního místa. Nakonec uvedu akci Jana Proška, který rokem svého absolutoria (2006) nezapadá do určeného časového rozmezí mé práce, kam jsem jej zařadila především proto, že ve svých projektech, zpracovává novým způsobem některá zásadní témata zemního umění.

6.1 Ivana Hanzlíková: Procesy

Ivana Hanzlíková (1966) přestoupila do Ateliéru konceptuální tvorby Miloše Šejna v roce 1990 z Ateliéru grafické tvorby Ladislava Čepeláka. V roce 1991 dělala asistentku manželům Harrisonovým, kteří v Čechách působili v roce 1991 v rámci mapování různých částí Evropy pro svůj ekologický projekt Peninsula - Europe. V současnosti je Ivana Hanzlíková členkou sdružení Kvadra, které se věnuje tzv. green-architecture, konkrétně atypickým stavbám z přírodních materiálů, které využívají přírodní procesy (například vodopády či jezírka).

Diplomová práce *Procesy* vychází z autorčiny předchozí devítidílné instalace *Podoby vody* (1991), ve které objevila jako vyjadřovací médium právě procesy - transformace určitého materiálu v čase - zde konkrétně vysychání a krystalizaci. "...podobně postupovala v devítidílné instalaci *Podoby vody*, kde se tématem stalo znovu utváření, prezentace přechodu rozpadajícího se média papíru v nové médium obrazců krystalických struktur."²⁰⁹ Dále se těmito procesy se zabývala také v ročníkové práci s názvem *Slunce v tichých vodách* (1991), jednalo se o instalaci složenou z devíti čtverců, ve kterých se rozkládaly černé papíry. "*Jde tedy o obrácený proces mé dosavadní tvorby papíru... Další cesty vznikají přidáním různých chemických sloučenin. Záměrem bylo podpořit vnímání procesu rozkládání papíru.*"²¹⁰ Přírodní procesy samy v díle vznikají a zanikají, kdežto ty chemické jsou právě osobou autorky podněcovány a vytvářeny. "*Druhy jednotlivých procesů, kterými se zabývám, byly přímo i nepřímo odvozeny z konstrukce a zároveň z destrukce papíru. Vlastní tvorba papíru je pro mne procesem v čase.*"²¹¹ Je zřejmé, že právě tato zkušenost s vlastní výrobou papíru je pro autorku inspirací pro využití umělých procesů ve svém diplomovém projektu. Dalším podnětem pro ni, jak sama uvádí v úvodu své diplomové práce byla "... i celková atmosféra ateliéru konceptuální tendencí, společné exkurze do přírody, práce s prostorem a jeho prostou falcilitou, společné ateliérové instalace."²¹² Ve své instalaci, pro kterou hledala ideální místo, jež nakonec našla v prostorách bývalých stájí, využívá autorka tedy až symbolické konfrontace přírodních a umělých (chemických) procesů. Sama v úvodu své práce uvádí, že její výsledný objekt se bude skládat ze dvou částí; přírodních a umělých procesů, které jsou autorkou konfrontovány. "*Materiály a prostor přenechávám vodě, vzduchu a zemi, Slunci*

²⁰⁹Miloš Šejn: Komentář k diplomové práci Ivany Hanzlíkové, 1992

²¹⁰Obhajoba ročníkové práce Ivany Rothbauerové, školní rok 1990/91

²¹¹Ivana HANZLÍKOVÁ: *Procesy* (Diplomová práce na akademii výtvarných umění v Praze), 1992, 5.

²¹²Ibidem, 5.

a času. V umělém prostředí architektury mohu především já rozhodnout, jak se bude proces vyvíjet."²¹³ V úvodu své diplomové práce dále uvádí tři podoby a způsoby možné prezentace svého projektu. Prvním je jeho vystavení v konkrétním prostoru bývalých stájí, zde se zaměřuje především na vztah stěn a podlahy. Existující specifický architektonický prostor (jedna z místností stáje je nezastřešená - divák se ocitá v interiéru a zároveň v exteriéru) vytvářel společně s procesy vzlínání a chromatografie site-specific instalaci. Druhý způsob prezentace je nezávislý od okolního prostředí a může být umístěn v jakémkoli interiéru²¹⁴ - trojdílná třístupňová instalace umožňuje zviditelnění procesu sedimentace a konfrontaci tří různých sedimentujících prostředí navzájem.[1] [2] [3] U této druhé podoby prezentace připomíná autorka v souvislosti s procesy sedimentace postavu Roberta Smithsona, který právě sedimentaci použil jako hlavní téma své dnes již ikonicky známé *Spiral Jetty*.²¹⁵ Ve své diplomové práci však připomíná jiné dílo tohoto umělce; koncept *Bahenní tůně* (1968), v němž pracuje také s myšlenkou sedimentace a proměny v průběhu času (v hlíně vykopaná díra konkrétního rozměru se naplní vodou, schne na Slunci a postupně se mění v trhliny a praskliny). Pro třetí formu instalace využívá autorka list papíru, ve kterém probíhají procesy přímo spojené s prostředím, ve kterém se nachází. "Procesy, které se budou odehrávat ať už v přírodě nebo v prostoru ateliéru budou demonstrovány nikoli 'na papíru' ale 'v papíru' a 'papírem', mým záměrem není přírodu do papíru otiskovat, ale papír zapojit do přírodního procesu."²¹⁶ Základní intencí autorky je tedy pozorovat procesy proměny v průběhu času. S touto technikou ponechání materiálu v přírodním prostředí pracoval například Jiří Šigut, který svou předchozí fotografickou praxi zhodnotil konceptuálně v přírodě tak, že nechal fotopapír exponovat v lese, na louce či v tůňce. Marta Smolíková komentuje instalaci objektu *Procesy*, která byla součástí výstavy Sorosova centra Krajina v roce 1993 slovy: "Experiment je aspektem práce Ivany Hanzlíkové, která v sobě nese ekologická hlediska. Fyzikální vlastnosti a zákony určují postupné sesedání jílové hlíny ve vodě, pravidla a vlastnosti prostoru jsou dané, přesto se však nedá určit, jak bude celý proces probíhat, ani jaký bude výsledek."²¹⁷

²¹³Ivana HANZLÍKOVÁ: *Procesy* (Diplomová práce na akademii výtvarných umění v Praze), 1992, 7.

²¹⁴Tato třístupňová instalace byla umístěna například na první výstavě Sorosova centra s názvem *Krajina* v Domě u Kamenného zvonu v roce 1993.

²¹⁵Známý je také Smithsonův text, který vyšel v září 1968 v časopise *Artforum* - v eseji *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (Sedimentace mysli: Projekty Země) představil a obhajoval jako jeden z prvních principy land-artu.

²¹⁶ Ivana HANZLÍKOVÁ: *Procesy* (Diplomová práce na akademii výtvarných umění v Praze), 1992, 3.

²¹⁷Marta SMOLÍKOVÁ: Jak se současné umění vyjadřuje ke krajině, in: *Krajina-Landscape* (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993, 41.

6.2 Martin Janíček: Zvuková krajina

Martin Janíček (1961) vyučený kovolitec, prošel na Akademii výtvarných umění několika ateliéry; jednalo se o intermediální ateliér vedený Milanem Knížákem a video ateliér vedený Michalem Bielickým. V ateliéru konceptuální tvorby Miloše Šejna obhájil svou diplomovou práci v roce 1997 a od tohoto roku se stal také Šejnovým asistentem. Janíček je interdisciplinárním umělcem, který kombinuje práci s novými médii a s tradičními uměleckými a řemeslnými postupy, ve kterých využívá především přírodních materiálů (například vyrábí vlastní hudební nástroje). *"Často však jde spíše o jakési potvrzování daného stavu, průzkum, rozpoznávání specifických smyslových a fyzikálních kvalit věci či prostoru. Tyto kvality jsou pak pouze zdůrazněny, vyjmuty, prezentovány (Odras 808, skladba vzniklá na základě kompozice zvuků určité architektury). Zvuk či obraz je mnohdy nalezen jako specifická kvalita místa (Janíček se angažuje ve sdružení Mamapapa, zabývající se interaktivními a site-specific projekty)."*²¹⁸ Společným jmenovatelem většiny Janíčkových prací je však tématika zvuku a zkoumání sonických vlastností různých předmětů a prostředí. Zvuk je v jeho objektech často obsažen implicitně a je aktivizován až divákem, přičemž se mezi ním a uměleckým dílem vytváří určitý druh komunikace. *"Studijní pobyt v Glasgow přispěl k dalšímu, zcela nečekanému řešení zadání v propojenosti rezonančního tvaru, stopy této rezonance a přímé účasti diváků, vybízených, aby se stali prvotními hybateli nabízené události."*²¹⁹ Využíváním přirozených zvukových kvalit přírodních předmětů se Janíček vymezuje vůči syntetické elektronické hudbě. *"V současné situaci soudobé hudby (populární, rockové i vážné), kdy elektronika v různé míře charakterizuje povahu těchto projevů, mě začala zajímat čistě akustická kvalita zvuku. Úmyslně jsem se vrátil před jakékoliv hudební formy a přemýšlel o zvuku v původním, který často za hudbu není považován, ale který se pohybuje na hranice (velmi neznatelné) hudby a hluku."*²²⁰ Janíček kromě stálých materiálů jako byla například břidlice v díle *Lythofon* (1992) používal pro výrobu svých objektů i materiály velmi křehké, jako byl například vosk (objekt *Z-voní*, 1991) či led. *"Zvuk je neopakovatelně zachycený v čase a je to právě opět čas, v které méně stálé materiály mění svůj tvar."*²²¹ Od roku 1998 je Martin Janíček členem občanského sdružení Mamapapa, se kterým realizoval řadu site-specific projektů dále se věnuje i zvukovým kompozicím. Pravidelně se také účastnil Šejnem

²¹⁸Václav HÁJEK: Martin Janíček, <http://artlist.cz/?id=329>, vyhledáno 28.12.2012

²¹⁹Hodnocení I. a II. semestru Ateliéru konceptuální tvorby Miloše Šejna, školní rok 1992/93

²²⁰Obhajoba ročníkové práce Martina Janíčka, školní rok 1992/93

²²¹Marta SMOLÍKOVÁ: Martin Janíček - Zvukové prostory (kat.výst.), Praha 1992, nepag.

pořádaných symposií Bohemiae Rosa a zkušenost z těchto symposií dala vzniknout objektu s názvem *Zvuková krajina*.

Projekt a následná realizace *Zvukové krajiny* vznikaly v devadesátých letech a jejich základem se stalo mapování krajiny a převážně barokních památek na Jičínsku, kde se symposia odehrávala. Janíček pracoval s teorií, která uvažuje o jakémsi silovém poli, v průřezu spojníc jednotlivých bodů kompozice Valdštejnova krajinného konceptu.²²² Autor tato místa vyznačil do turistické mapy. *"Z těchto zážitků mi celkem samovolně vyvstala představa jakési mapy, kterou jsem posléze aplikoval na reálnou současnou turistickou mapu."*²²³ Druhou fází tohoto projektu byl vznik modelu této mapy - významnější místa, kde se nacházely stavby, zvýraznil Janíček vytyčením do prostoru a jejich následným propojením strunami. Toto propojení konceptu kulturně-historické krajiny s reálně zaznamenanými místy dalo vzniknout jakémusi hudebnímu nástroji. *"Tím vznikl jakýsi stůl - hudební nástroj, o kterém jsem později - díky diskusi s Jaromírem Gottliebem - tehdejším ředitelem Muzea a galerie v Jičíně, začal uvažovat jako o možnosti rozvedení do prostorové instalace."*²²⁴ Příležitost k instalaci zvětšené verze Janíčkovy *Zvukové krajiny* nastala v roce 2005. Tento zvětšený model krajiny okolí Jičina byl instalován v celém prostoru galerie.^{[4][5][6][7][8][9]} Jeho rozměry byly 9,5 m x 30 m. Struny, které použil v tomto modelu, byly pianinové a různé síly a délky. Tyto struny činily z objektu interaktivní instalaci, *"kterou mohl návštěvník aktivovat smyčcem, či prsty... a zároveň se mohl v tomto prostoru pohybovat a imaginativně jej zkoumat a zakoušet akustické kvality bývalé Valdštejnovy jízďárny, ve které se galerie nachází."*²²⁵ Martin Janíček pořídil před koncem instalace čtyři skladby, které byly zahrány na *Zvukové krajíně*, a tím vlastně dokončil třetí fázi uměleckého díla, které započalo konceptem - pobytem v přírodě, poznáváním a zakoušením krajiny a barokní architektury. Tento koncept byl následně přetvořen v materiální umělecké dílo, které díky svým sonickým vlastnostem umožnilo nahrání těchto

²²² Přestavba města Jičina Albrechtem z Valdštejna v první třetině 17. století se zaměřila především na jeho jádro – to mělo získat rozšířený polygonální obvod, vymezený novým opevněním - počítalo se však i s rozšířením města, ve kterém bychom již mohli najít principy renesančního urbanismu. Na jih od jádra města bylo vysazeno tzv. Nové město se čtvercovým náměstím. Návrh na velkorysejší rozšíření Jičina na východ byl vypracován rok před Valdštejnovou smrtí Mikulášem (Niccolou) Sebregondim a z důvodu předčasné smrti fundátora nebyl realizován. Segrebondiho plán se zachoval, navázal na půdorysnou osnovu gotického města. V systému pravoúhlých bloků mělo být obdélné náměstí s podloubím. Konkrétně navazoval na německý urbanismus 16. století a charakterem fortifikací vycházel ze stavitelských teorií staroitalské školy (pozdně renesanční italská města). Barokní urbanistický charakter má tzv. Libosad, čtyř řadová poměrně dlouhá alej, vedoucí k Valdštejnově loggii. Z loggie je překrásná vyhlídka průsekem parku, v němž za dob Valdštejnových byl i rybník.

²²³ Rozhovor s Martinem Janíčkem, 27.12.2012

²²⁴ Ibidem

²²⁵ Ibidem

skladeb, což může být považováno za třetí fázi.

6.3 Aleš Müller: Severočeská pánev; úvahy o krajině

Aleš Müller patří k prvním diplomantům Ateliéru konceptuální tvorby Miloše Šejna. Svou absolventskou práci s názvem Severočeská pánev; úvahy o krajině obhájil v roce 1994. Tento projekt byl vymezen lokalitou vytěženého dolu 'Nástup' Tušimice a jeho hlavním záměrem bylo ukázat, jak by se dala tato lokalita revitalizovat a rekultivovat, aniž by se používalo konvenčních způsobů, které podle Müllera nedostatečně reagovaly na přírodní a hlavně historické vazby a konotace konkrétní lokality. Svou představu o správné rekultivaci krajiny charakterizuje slovy: *"Nejde mi o nic jiného, než pokusit se o vytvoření místa, kde by bylo možné střetávání časů dávno minulých s dnešní nesmyslnou necitelností, takovou časovou, ozdravnou, nenásilnou zónu klidu. Vytvoření místa, kde počínaje přírodou na jedné straně, konče člověkem na druhé, má každý svoje místo, svůj prostor realizace navzájem se respektující."*²²⁶ Müller se vymezuje vůči utváření krajiny umělé (tak jak to dělá např. Česká rekultivační škola), která nereaguje na kulturně-historické aspekty dané lokality. Müllerův projekt spojuje v sobě částečně konceptuální umění, měl (a stále má) však také užitný potenciál, hlavně v době kdy je mnoho dolů uzavíráno a otázka jejich revitalizace je často řešena těžebními společnostmi, které nad touto problematikou povětšinou uvažují jednostranně. Müllerovu diplomovou práci kladně recenzoval v časopisu Vesmír Václav Cílek, její odlišnost od běžných revitalizačních a rekultivačních postupů definoval slovy: *"Na rozdíl od obvyklých rekultivačních plánů počítá Müller s bohatší mikromozaičkou krajiny, ponechává výseky určené k samovolné rekultivaci a navrhuje travnaté plochy osázené soliterními duby. Zvláště poslední typ krajiny, odvozený ze stavu, který můžeme občas na výsypkách pozorovat, je velmi krásný. Část krajiny je ponechána vůli krajináře, ale zbytek tvořivé síle přírody. To se týká zejména rokle, „přírodní sochy“, jejíž části již dnes připomínají rezervaci Střezovská rokle (8 km jižně od Chomutova)."*²²⁷

V úvodu své práce Müller píše: *"V projektu vycházím z geneze celé lokality a snažím se řešit nejen otázku ekologickou a výtvarnou, ale jde mi o celkovou koncepci i s ohledem na ekonomický a sociální dopad celé studie."*²²⁸ Dále uvádí také své inspirační zdroje: *"Projekt navazuje na projekt manželů Harrisonových, kteří v roce 1992 pracovali v našem ateliéru na problematice zdevastované krajiny severních Čech. Dalším východiskem je dílo Roberta Smithsona, prezentované retrospektivní výstavou Entropická krajina v*

²²⁶Obhajoba ročníkové práce Aleše Müllera, školní rok 1992/93

²²⁷ Václav CÍLEK: Krajinná architektura; nad diplomovou prací Aleše Müllera - Úvaha o krajině, in: Vesmír, Praha 1996, 158.

²²⁸ Aleš MÜLLER: Severočeská pánev; úvahy o krajině (Diplomová práce na akademii výtvarných umění v Praze), 1994, nepag.

Palei voor Schoone Kunsten, Brusel 1994."²²⁹ Aleš Müller začal práci na svém projektu nejprve prozkoumáním historických souvislostí daného místa - v lokalitě, kterou zkoumal, bylo před zahájením těžby 24 vesnic. Zaujala ho především minulost dvou zničených obcí; Ahníkova a Kralup u Chomutova. Obec Ahníkov je dosud známá především kvůli demolici významné památky české renesance - Ahníkovského zámku - ten ustoupil těžbě hnědého uhlí v roce 1986. *"Ahníkovu dominoval renesanční zámek s přilehlým parkem. Dokumentace Ahníkovského parku mě přivedla na myšlenku vrátit, či spíše zrekonstruovat a s přilehlou dendrologickou školkou z něj udělat pomyslnou vstupní bránu do celé lokality. Nejde ovšem jen o estetickou stránku věci, celý komplex parku a školky by se měl zároveň stát jednou ze tří soběstačných 'farem' a tak zajistit i ekonomické využití parku."*²³⁰ Kralupské návrší, které bylo z celé lokality osídleno nejdéle, navrhoval Müller v projektu přetvořit v jakousi klidovou zónu osázenou lipami a lipovou alejí propojenou s Ahníkovským parkem. Václav Cílek komentuje návrh pro Kralupské návrší slovy: *"Protikladem zámku má být jakési archaické posvátné místo osázené lipami, s vyhlídkou na krajinu. Může se vám zdát fantastická představa, že se lidé přicházejí pokochat vyhlídkou na výsypku hnědouhelného dolu, ale projděte se někdy touto krajinou anebo si nechte vyprávět, jak byl kritizován fotograf Josef Koudelka za to, že severočeské výsypky ukázal jako příliš krásné!"*²³¹ Na tomto příkladu vidíme Müllerovu snahu o propojení krajiny historicky osídlené s krajinou, která je modifikována těžbou - toto propojování se koná v jednom místě a chodec krajinou by si měl oba tyto rozměry dané lokality uvědomit.

Müller se tedy dostupnými způsoby snažil ve své diplomové práci charakterizovat pojmy přirozené rekultivace a kulturní krajiny, které staví do opozice vůči pojmu krajiny umělé. Například navrhuje doly nezavážet zeminou, která by byla jistě úrodnější než vytěžená půda, ale pěstovat rostliny, které porostou i v půdě, která zůstala v lokalitě po vytěžení hnědého uhlí. Při rekultivaci těžebních míst je nejvíce problematické nějak 'pojednat' přímo tzv. zbytkovou jámu po vytěžení dolu. Ta bývá povětšinou zaplavována vodou a utváří tak umělé jezero. Müller však upozorňuje na to, že v okolí je již jedna velká vodní plocha; Nechranická přehrada, a pokud by se zatopila i zbytková jáma, mělo by to negativní vliv na celkové mikroklíma. Navrhuje proto zmenšení plochy této jámy, a její postupné zalesnění. *"Lesnická dokumentace je podrobně popsána v dokumentaci a oproti oficiální studii je brán zřetel nejen na vhodný výběr dřevin, ale i na tvary jednotlivých*

²²⁹ Aleš MÜLLER: Severočeská pánev; úvahy o krajině (Diplomová práce na akademii výtvarných umění v Praze), 1994, nepag.

²³⁰ Ibidem, nepag.

²³¹ Václav CÍLEK: Krajinná architektura; nad diplomovou prací Aleše Müllera - Úvaha o krajině, in: Vesmír, Praha 1996, 158.

zalesněných ploch, které by měly zajistit vhodné podmínky pro zvěř (tvar). Jako důležitý krajinný prvek je solitérní výsadba listnatých a jehličnatých stromů, výsadba hájů a podpora tvorby remízku."²³² V závěru své práce doplňuje Aleš Müller také návrh na ekonomickou revitalizaci celé lokality, která přímo souvisí s návratem obyvatel. Jak již bylo popisováno výše, navrhuje systém tří soběstačných farem, z nichž každá by byla zaměřená na jinou pěstitelskou či chovatelskou činnost (například sušení ovoce či chov ovcí).[10][11][12][13] Touto činností, která by byla přímo vázána na zdroje z dané lokality by se mělo symbolicky, ale i reálně obnovovat pouto obyvatel k 'domovině'.

Ve svém oponentském posudku hodnotí Václav Cílek tuto práci jako průkopnickou z toho důvodu, že rozpracovává v devadesátých letech v Čechách nové téma konceptuální rekultivace krajiny, jenž je chápána jako celek, který je složený z historických, kulturních a přírodních hodnot. Václav Cílek však také dodává, že jelikož se jedná o poměrně specifickou práci, je nutné, aby měl umělec také znalosti z oborů, které se krajinou zabývají. *"Vzhledem k tomu, že se jedná o určitý druh architektury, je však v tomto oboru žádoucí, aby umělci kombinovali uměleckou intenci s dobrou, praktickou znalostí 'materiálu', tedy krajiny. Věřím, že kdyby se takovéto práce opakovaně vnucovaly těžebním firmám, některý projekt by se ujal a mohl by tvořit žádoucí precedens."*²³³

6.4 Jan Prošek: Putování osamělého poutníka

Jan Prošek (1977) neobhajoval svou diplomovou práci jako student Ateliéru konceptuální tvorby Miloše Šejna, ale na brněnské Fakultě výtvarných umění. U Miloše

²³² Aleš MÜLLER: Severočeská pánev; úvahy o krajině (Diplomová práce na akademii výtvarných umění v Praze), 1994, nepag.

²³³ Václav CÍLEK: Oponentský posudek na diplomovou práci Aleše Müllera, 1994

Šejna však byl na stáži v roce 2006 a jeho projekty a samotný přístup k fenoménu krajiny se mi zdají těm Šejnovým v některých aspektech podobné, proto jsem jej zařadila do své diplomové práce. Kromě níže uvedené absolventské práce jsou velmi zajímavé i jeho pozdější projekty, ve kterých spojuje témata krajiny s novými médii - například v práci s názvem *Poutník na místo mlhy* (2009), což je video-koláž, která propojuje obraz krajiny Českého Švýcarska se slavným obrazem německého, romantického malíře Caspara Davida Friedricha *Poutník nad mořem mlh* (1818). S podobným propojením pracuje Prošek také v instalaci *Moving artists* (2009) jejíž zadání znělo: *"vyjdu pěšky z Ústí nad Labem do Drážďan, cestou přes České Švýcarsko si budu psát deník formou SMS a fotit krajinu foťákem na mobil. Dnes používáme mobil jako jakýsi deník. Chtěl bych touto cestou navázat na tradici drážďanských krajinářů 19. století (C. D. Friedrich, a. Zingg, A. Graff), kteří putovali do Čech za 'inspirací'."*²³⁴

Hlavním tématem diplomové práce Jana Proška je putování. Jak jsem již výše popisovala v kapitole chůze věnované tomuto fenoménu, představuje (osamělé) putování krajinou jeden ze způsobů, jak se jí co nejlépe přiblížit a možná proto je právě tato obyčejná chůze konceptuálními umělci několika generací stále vyhledávána jako hlavní téma. Opět na tomto místě můžeme připomenout tzv. walks Richarda Longa či putování v extrémních podmínkách, které v sedmdesátých letech podnikal Hamish Fulton. Diplomová práce Jana Proška je deníkovým záznamem, popisem cesty, kterou vykonal a která byla pro něj - jelikož putoval sám - v jistém smyslu iniciační. Jak sám píše: *"...připadal jsem si přitom skutečně jako poutník, vydávající se do neznáma; trochu mně to připomnělo také někdejší 'tovaryše', kteří se pěšky vydávali na zkušenou do jim zcela neznámých měst a zemí."*²³⁵ Po počátečním rozhodování, kde svoje putování vykonat (cesta na severní pól, cesta v zeleném pásu kolem bývalé "železné opony") nakonec zvolil jako svou trasu cestu podél hranic České republiky. Vyrazil 1. března a jeho cesta měla čtyři etapy. V písemné části své diplomové práce uvádí Prošek každou z těchto čtyř etap jednak úryvkem z deníku, který si během svého putování psal a jednak vzpomínkami a jakýmsi komentáři k situacím a zážitkům, které na cestě prožíval. Deník s kresbami a fotografiemi byl poté formálním výstupem Proškovy diplomové práce.[14][15][16][17] [18] Úryvek z deníku, ze třetí etapy Proškovy cesty z 8. dubna na trase Nová Bystřice - Nový Vojnýřov - Stálkov : *" Pomáhá mi dávat si na cestě určité dílčí cíle a upínat se k jejich plnění, stejně jako v životě - je to hnací motor. Zjišťuji, že potřebuji mít za čím jít. Dát si před sebe*

²³⁴<http://janprosek.cz/index.php?/project/moving-artists/>, vyhledáno 28.12.2012

²³⁵ Jan PROŠEK (Diplomová práce na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně), 2006, 10

určitou hranici a tu pak zdolávat. Je jedno, jestli to bude délka ušlých kilometrů, počet dní o samotě, dokončení školy nebo vyplnění jiného těžkého úkolu... Je na každém z nás jako cestou se vydá."²³⁶ Ve svých deníkových zápiscích popisuje Jan Prošek různé poznatky a situace, které vyplynuly z toho, že se celý den pohyboval sám v přírodě. Zajímavá je jeho definice rituálů – věci, které opakovaně dělal při svém čtvrtém putování. "Nevím, jestli za tak krátkou dobu (devět dní) mohou vzniknout rituály, ale v mém případě se skutečně něco jako rituály začalo objevovat. Jeden z těch nejpříjemnějších byl spojen s mým usínáním v místech na kopcích s výhledem do krajiny."²³⁷ Rituálům také věnuje závěrečnou kapitolu své práce, chápe je jako "jakýsi most k našim hlubším duševním a duchovním vrstvám, které v běžném životě nedokážeme vnímat a řídit se jimi a které nás spojují s širšími a obsažnějšími procesy okolní přírody a kosmu."²³⁸ Uvádí příklad indiánského kmenu, který má obřad 'hledání vize', při kterém tráví mladí chlapci sami čtyři dny a čtyři noci na odlehlém místě v krajině a kde čekají na to, až jim vize napoví, co mají v životě dělat. Stejně tak jako u osamocené putování krajinou si člověk - nezátížen rušivými vjemy okolí - dokáže lépe uvědomit sám sebe a senzitivněji vnímat přírodu. Jak píše Jan Prošek v závěru své práce: "Díky cestě jsem měl také možnost poznat některé stránky své povahy, které bych si za normálních okolností uvědomil jen obtížně."²³⁹

7. Závěr

V závěru bych chtěla nejprve stručně shrnout vývoj land-artu v zahraničí a zemního umění v Čechách a naznačit paralely mezi nimi, abych tak nastínila proměny umělecké reflexe krajiny, jak postuluje název mé práce. Jak bylo již v kapitole, která definovala pojem land-art naznačeno, nejedná se o historický pojem nebo určitou uměleckou skupinu.

²³⁶ Jan PROŠEK (Diplomová práce na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně), 2006, 19

²³⁷ Ibidem, 24

²³⁸ Ibidem, 24

²³⁹ Ibidem, 38

Land-art a obecně konceptuální umění, které reflektuje krajinu je více osobním postojem k přírodě, dalo by se říci, že i životním stylem. Ben Tufnell rozeznává tři fáze land-artu²⁴⁰, které je zajímavé porovnat s vývojem konceptuálního přemýšlení o krajině v Čechách. První fází jsou dle něj průlomové realizace některých vybraných evropských (např. Long) a amerických (např. De Maria) umělců, které stály na počátku sedmdesátých let u vzniku konceptuálního přemýšlení o uměleckých dílech a objektech. Často se jedná o díla, která nesou formálně ještě znaky minimalismu (např. *Spiral Jetty*). I v Čechách se na začátku šedesátých let setkáváme s paralelami k tomuto vývoji, i když samozřejmě ve skromnějším měřítku. Za příklad můžou posloužit například akce Zorky Ságlové, které vycházely částečně z geometrické abstrakce a částečně nesly prvky happeningu (*Kladení plín u Sudoměře*) nebo projekty Huga Demartiniho, který aplikoval geometrické principy do krajinného prostředí. Tito umělci, jak již bylo výše řečeno, se vymezili svou tvorbou vůči tradičním uměleckým materiálům a formám, ale pořád zachovávali jakousi geometrickou strukturu. Druhou fází vymezuje Tufnell koncem sedmdesátých a osmdesátými lety a zaznamenává proměnu konceptuálních projektů v projekty enviromentální a ekologické. Připomíná knihu významného anglického enviromentalisty Jamese Lovelocka *Gaia: A New Look at Life on Earth (1979)*, ve které pojem Gaia reprezentuje planetu Zemi jako superorganismus; systém, který propojuje biosféru, atmosféru, oceány a půdu. Tato teorie byla zásadní pro vznik hnutí New Age a pro mnohé ekologické organizace. Tato druhá fáze je v našem kontextu časově přirovnatelná k období normalizace, kdy se formální postoj českých umělců ke krajině také měnil, avšak témata enviromentu a ekologie byla u nás zhodnocována se zpožděním, až na počátku devadesátých let.²⁴¹ Na konci sedmdesátých let u nás pozorujeme spíše určitou emfázi na osobní prožitky jednotlivce v přírodě či v krajině, které byly vystupňovány například body-artem či právě tělesnými akcemi Miloše Šejna. V osmdesátých letech potom materializaci konceptuálního projektu, tzv. obrat k věci, reprezentovaný například 'Site' objekty Miroslava Pacnera. Ve třetí fázi, která začíná podle Tufnella na počátku devadesátých let (a trvá prakticky dodnes) se začínají opět objevovat konceptuální umělecké postupy, které souvisely s vymezením se vůči postmoderně, která obnovila tradiční médium malby.²⁴² *"Mnoho umělců, kteří se znovu zabývali dědictvím konceptualismu a dřívějšími fázemi land-artu, se pokoušelo navázat*

²⁴⁰ Ben TUFNELL: *Land art*, London 2006, 124

²⁴¹ I když samozřejmě existovaly jisté výjimky, například Václav Cigler, Jan Steklík či Miloš Šejn nebo také geolog Václav Cílek.

²⁴² V Čechách tuto vlnu představovala například skupina Tvrdohlavých, v Británii potom tzv. School of London.

aktivní dialog s minulostí. Zvukové a textové dílo umělkyně Tacity Dean Search for Spiral Jetty (1997), podrobně líčí autorčiny neúspěšné pokusy o dosažení Smithsonova ikonického díla za dodržování jím daných předpisů. Tento příklad vypovídá o komplexním vztahu, který existuje mezi dnešním uměním a uměním minulosti."²⁴³

Dílčí podobnost s touto třetí fází můžeme dohledat právě ve výše uvedených dílech umělců, kteří prošli Šejnovým ateliérem. **Ivana Hanzlíková** spojuje ve svém projektu jednak prvky neokonceptualismu, kdy projekt je vytvářen několika rovinami, z nichž je jedna materiální reprezentací. Zároveň v podkladech svého díla cituje Roberta Smithsona a využívá jeho teorii sedimentace pro svůj koncept *procesů*, přírodních i umělých. Podobně strukturované - ve více rovinách - je i dílo **Martina Janíčka**, který svůj koncept zakládá na teorii, která uvažuje o jakémisi silovém poli v průsečíku spojnic jednotlivých bodů kompozice Valdštejnova krajinného konceptu. Dále je tento koncept rozveden v jakýsi hrací stůl, později v interaktivní instalaci, která plní prostor galerie a nakonec je z této instalace nahrána hudební skladba. Pavlína Morganová komentuje neokonceptuální tendence této 'přechodné generace' slovy: "*Práce s konceptem je zásadní, není však hlavní náplní díla, spíše stojí samozřejmě v jeho pozadí. Tento způsob práce, ať má podobu monumentálních instalací, sochařských objektů nebo minimálních intervencí do stávajícího prostředí, se na české scéně rychle ujal a v současnosti ho rozvíjí už několikátá generace mladých postkonceptuálních umělců.*"²⁴⁴ **Aleš Müller** se svým projektem rekultivace vytěžených dolů v severních Čechách představuje jisté navázání na Českou rekultivační školu ovšem s dodáním konceptuálního významu celého projektu. Toto nové uvažování o rekultivaci krajiny využívá například přirozeného zarůstání výsypek či reaguje na kulturně-historickou situaci konkrétního místa, zhodnocuje v sobě ekologické a site-specific prvky. **Jan Prošek** ve své umělecké práci více využívá nových médií, vědomě navazuje a dále rozvíjí konceptuální přístupy, které se ve vztahu ke krajině a přírodě uplatňovaly především v sedmdesátých letech. Jeho výše zmiňovaná diplomová práce *Putování osamělého poutníka*, ve které se zabýval fenoménem chůze a sám po české krajině putoval, zapadá do kontextu současného land-artu, kdy se velká skupina umělců - prakticky z celého světa - obrátila zpět k putování a k tzv. walks, jak je definoval Richard Long.²⁴⁵ Myslím, že toto navracení se ke starším 'postupům' a jejich následné rozvádění či modifikování (vzory jsou stále rozpoznatelné!) velmi dobře potvrzuje teorii současného

²⁴³ Ben TUFNELL: Land art, London 2006, 128

²⁴⁴ Pavlína MORGANOVÁ: České výtvarné umění v období transformace; vztahy umění a "angažovanosti", in: Sešit pro umění, teorii a příbuzné obory, Praha 2009, 71

²⁴⁵ Ben TUFNELL: Land art, London 2006, 128

francouzského estetika Nicolase Bourriauda, který definuje vizuální umění od počátku devadesátých let jako umění postprodukce. *" Od počátku 90. let 20. století se stále více a více umělců zabývá interpretací, reprodukováním, novým vystavováním či jiným využíváním ostatních umělců či nebo kulturních produktů, které jsou k dispozici... O umělcích, kteří zasazují vlastní dílo do díla druhých, můžeme říci, že přispívají k rušení tradičního rozlišování mezi produkcí a konzumací, mezi tvorbou a kopírováním, mezi ready made a původním dílem."*²⁴⁶

8. Seznam použité literatury:

- ADORNO Theodor W.: Estetická teorie, Praha 1997
- BACHELARD Gaston: Plamen svíce, Praha 1970
- BOURRIAUD Nicolas: Postprodukce, Praha 2004
- BUČILOVÁ Lenka: Zorka Ságlová, úplný přehled díla, Praha 2008

²⁴⁶ Nicolas BOURRIAUD: Postprodukce, Praha 2004, 3

- CÍLEK Václav: Harmonická krajina, in: Vstoupit do krajiny, Václav CÍLEK/Pavel MUDRA/Vojen LOŽEK a kol., (eds.), Středočeský kraj 2004
- CÍLEK Václav: Krajinná architektura; nad diplomovou prací Aleše Müllera - Úvaha o krajině, in: Vesmír, Praha 1996
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO Vlasta, Krajina venkovská a duchovní, in: Ateliér, Praha 2004
- ČIHÁKOVÁ - NOSHIRO Vlasta: Archetypy (kat. výst.), Praha 1993
- DVOŘÁK Jan: Projekty typu site specific v procesu odivadelňování divadla, in: Site specific, Denisa VÁCLAVOVÁ, Tomáš ŽIŽKA (ed.), Praha 2008, 33
- DUFEK Antonín: Miloš Šejn (předmluva), in: Miloš Šejn (kat.výst.), Brno 1986,
- FIŠER Marcel: Sochařská sympozia 60. let, in: Proměny dějin umění, Roman PRAHL/Tomáš WINTER (eds.), Praha 2007
- GABLIK Suzi: Selhala moderna?, Olomouc 1995
- HANZLÍKOVÁ Ivana: Procesy (Diplomová práce na akademii výtvarných umění v Praze), 1992
- HARRISON Helen Mayer/HARISSON Newton: Shifting positions towards the Earth: Art and Enviromental Awarenes, in: Leonardo, 1993
- HEIMRATH Johannes/ MALLIEN Lara: Geomancie a vznik integrální kultury, in: Divočina - příroda, duše, jazyk, Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2003
- HLAVÁČEK Josef: Osobitost českého duchovního života šedesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/ Marie PLATOVSKÁ (eds.), 2007 Praha
- HLAVÁČEK Ludvík: Co znamená "krajina" v současném umění?, in: Krajina- Landscape (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993
- HŮLA Jiří: Karel Adamus-Kroky (peripatetické básně a větrné kresby), Praha 2004
- CHALUPECKÝ Jindřich: Umění v odlišném světě, Cestou necestou, Zina TROCHOVÁ/Jan ROUS (eds.), Praha 1999
- CHALUPECKÝ Jindřich: Nultý čas, Cestou necestou, Zina TROCHOVÁ/JAN Rous (eds.), Praha 1999
- KAISER Philip/KWON Miwon: Ends of the Earth and back, in: Ends of the Earth - Land Art to 1974 (kat.výst.), Los Angeles 2012
- KNÍŽÁK Milan (ed.): Zorka Ságlová, Praha 2006
- KOLEČEK Michal: Zdroje vymezení, in: České umění 1980 - 2010, Jiří

- ŠEVČÍK/Pavlína MORGANOVÁ/Terezie NEKVIDOVÁ/Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), Praha 2011
- KRAUSS Rosalind: Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let, in: Co je to fotografie? Karel CÍSAŘ (ed.), Praha 2004
 - KRÍŽ Jan: Jan Steklík - umění hry (kat.výst.), Hradec Králové, 2007
 - LAMAROVÁ Milena (ed.): Zorka Ságlová (kat.výst.), Litoměřice, 1995
 - MACHALICKÝ Jiří: Související horizonty, in: Ivan Kafka 1975 - 2005 (kat.výst.), Praha 2006
 - VALOCH Jiří (ed.): Milan Maur (kat.výst.), Brno 1992
 - MORGANOVÁ Pavlína: Od postmoderny k postprodukci, Mezi druhou a první moderností 1985-2012, Jiří ŠEVČÍK/Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.), Praha 2011
 - MORGANOVÁ Pavlína: Akční umění, Olomouc 1999
 - MORGANOVÁ Pavlína: České výtvarné umění v období transformace; vztahy umění a angažovanosti, in: Sešit pro umění, teorii a příbuzné obory, Praha 2009
 - PACNER Miroslav: Proměny země (kat.výst.), Praha 2003
 - PADRTA Jiří: Nová citlivost, in: České umění 1938 - 1989, Jiří ŠEVČÍK/Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001
 - MÜLLER Aleš: Severočeská pánev; úvahy o krajině (Diplomová práce na akademii výtvarných umění v Praze), 1994
 - PADRTA Jiří: Konstruktivní tendence, in: České umění 1938 - 1989, Jiří ŠEVČÍK/Pavlína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (eds.), Praha 2001
 - PETŘÍČEK Miroslav: Prostor a krajina, in: Krajina-Landscape (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993
 - PETŘÍČEK Miroslav: Krajina a chuze, in: Od země přes kopec do nebe (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005
 - POSPISZYL Tomáš: Zlatá šedesátá, in:(A)symetrické historie, zamlčené rámce a vytěsněné problémy - Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. pol. 20. stol., Jiří ŠEVČÍK (ed.), Praha 2008
 - POTŮČKOVÁ Alena (ed.): Jiří Beránek (kat.výst.), Rozhovor Josefa Hlaváčka s Jiřím Beránkem z roku 1994, Praha 1994
 - PRAHL Roman (ed.): Jiří Beránek (kat.výst.), Praha 1979
 - PROŠEK Jan: Putování osamělého poutníka (Diplomová práce na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně), 2006

- REZEK Petr: Mýtus: chvíle s těžkou dobou, in: Tělo, věc a skutečnost, Petr REZEK (ed.), Praha 2010
- REZEK Petr: Země jako živel a land-art, in: Tělo, věc a skutečnost, Petr REZEK (ed.), Praha 2010
- ROUS Jan: Úvodní slovo, in: Krajina; Jan Ságl, Jan ROUS (ed.), Praha 1995
- Stanovisko umělců a kulturních pracovníků, in: České umění 1938 - 1989, Jiří ŠEVČÍK/Pavlaína MORGANOVÁ, Dagmar DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001
- SCHMELZOVÁ Radka/CÍLEK Václav: Harmonická krajina, in: Vstoupit do krajiny, Václav CÍLEK/Pavel MUDRA/Vojen LOŽEK a kol., (ed.), Středočeský kraj 2004
- SCHMELZOVÁ Radka: Jiné podoby umění aneb hledání kořenů umění místa, in: Divadlo v netradičním prostoru; performance a site-specific, Radka SCHMELZOVÁ (ed.), Praha 2010
- SLAVICKÁ Milena: Osmdesátá a devadesátá, Mezi druhou a první moderností 1985-2012, Jiří ŠEVČÍK/Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.), Praha 2011
- SMOLÍKOVÁ Marta (ed.): Krajina-Landscape (kat.výst.), Praha 1993
- SMOLÍKOVÁ Marta: Martin Janíček - Zvukové prostory (kat.výst.), Praha 1992
- SMOLÍKOVÁ Marta: Jak se současné umění vyjadřuje ke krajině, in: Krajina-Landscape (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993
- SRP Karel: Bez zábran. Objekty, instalace a enviromenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007
- SRP Karel: Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970 - 1980 (kat. výst.), Praha 1997
- SVOBODA Aleš: Nové pojmání prostoru ve výtvarném umění, in: Člověk mezi rozprostraněností a krajinou /studie k rozmanitosti chápání prostoru/ (Jaroslav NOVOTNÝ (ed.), Praha 2008
- ŠEJN Miloš: Býti krajinou (kat.výst.), Ladislav KESNER (ed.), Plzeň 2010
- ŠEJN Miloš: Fragmenty z 21. dubna 2006, in: Krajinou pochybností (sborník), Michal BARTOŠ (ed.), Olomouc 2007
- ŠETLÍK Jiří: Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav Švácha, Marie Platovská (eds.), Praha 2007
- ŠEVČÍK Jiří/ MORGANOVÁ Pavlaína: České umění 1938 - 1989, Dagmar

- DUŠKOVÁ (ed.), Praha 2001
- ▣ ŠEVČÍK Jiří: Trhlina v prostoru, České umění 1980 - 2010, Jiří ŠEVČÍK/Pavlna MORGANOVÁ/Terezie NEKVIDOVÁ/Pavla SVATOŠOVÁ (eds.), Praha 2011
 - ▣ ŠEVČÍKOVÁ Jana/ŠEVČÍK Jiří: Okamžik zaostření, in: Od postmoderny k postprodukcí, Mezi druhou a první moderností 1985-2012, Jiří ŠEVČÍK/Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.), Praha 2011
 - ▣ ŠINDLEROVÁ Jana: Prostory / projekty / procesy, in: Prostory / projekty / procesy, Václav CIGLER, Michal MOTYČKA, Jana ŠINDLEROVÁ (eds.), Praha 2009
 - ▣ ŠMEJKAL František: Návraty k přírodě (kat.výst.) 1981 - vyšlo 1989 ve Výtvarné kultuře
 - ▣ TUFNELL Ben: Land art, Londýn 2006
 - ▣ VÁCLAVOVÁ Denisa: Site specifí - hledání jiného prostoru, in: Site specific, Denisa VÁCLAVOVÁ, Tomáš ŽIŽKA (ed.), Praha 2008
 - ▣ VALOCH Jiří: Miloš Šejn (předmluva), in: Miloš Šejn (kat.výst.), Brno 1986
 - ▣ VALOCH Jiří: Slezský koncept, Slezský koncept (kat.výst.): Martin MIKOLÁŠEK/Andrea WEGLARZYOVA/Jiří ŠIGUT (ed.), Ostrava 2004
 - ▣ VALOCH Jiří: Ladislav Novák - retrospektiva, Praha 1992
 - ▣ VALOCH Jiří: Příroda proměněná v obraz, Miroslav Pacner - Proměny země (kat.výst.), Praha 2003
 - ▣ VALOCH Jiří: Retrospektiva (kat.výst.), Jiří VALOCH (ed.), Praha 1992
 - ▣ VALOCH Jiří: Land art a konceptuální umění, in: Krajina-Landscape (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.), Praha 1993
 - ▣ VALOCH Jiří: Konceptuální projevy, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007
 - ▣ VALOCH Jiří: Umění akce, hnutí Aktual, happening, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007
 - ▣ VALOCH Jiří: Land art a konceptuální umění, in: Krajina-Landscape (kat.výst.), Marta SMOLÍKOVÁ (ed.)
 - ▣ VALOCH Jiří: Tomáš Vlček: Akce a fotografie 1969 - 1971 (kat. výst.), České Budějovice 2008
 - ▣ VALOCH Jiří: Komplementarity Dalibora Chatrného, in: Jiří VALOCH/Ilona VÍCHOVÁ (eds.): Dalibor Chatrný (kat.výst.), Brno 2005

- VALOCH Jiří: Příroda proměněná v obraz, Miroslav Pacner - Proměny země (kat.výst.), Praha 2003
- VÁŇA Radek: To, co zbývá, in: Mezi druhou a první moderností 1985-2012, Jiří ŠEVČÍK/Edith JEŘÁBKOVÁ (eds.), Praha 2011
- VLČEK Tomáš: Tomáš VLČEK: Akce a fotografie 1969 - 1971, České Budějovice 2008
- VOJTĚCHOVSKÝ Miloš: Cisterciácký klášter Plasy, in: Site specific, Denisa VÁCLAVOVÁ, Tomáš ŽIŽKA (eds.), Praha 2008
- WITTLICH Petr: Horizonty umění, Praha 2010
- Zahrádková Marie: Olaf Hanel 1968 - 1998 (kat.výst.), Praha 1998
- ZEMÁNEK Jiří: Slovo úvodem, in: Geomancie a integrální kultura, Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2008
- ZEMÁNEK Jiří: Putování krajinami duše, in: Od země přes kopec do nebe (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005
- ZEMÁNEK Jiří (ed.): Factum I. - Mezinárodní festival akčního umění, Praha 1993, nepag), Praha 1993
- ZEMÁNEK Jiří: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007
- ZEMÁNEK Jiří: Kresba jako dialog s přírodou, in: Dalibor Chatrný (kat.výst.), Jiří VALOCH/Ilona VÍCHOVÁ (eds.), Brno 2005
- ZEMÁNEK Jiří: O poutnickém umění, in: Krajinou pochybností (sborník), Michal BARTOŠ (ed.), Olomouc 2007
- ZEMÁNEK Jiří: O spojování Země s nebem, in: Od země přes kopec do nebe (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005
- ZEMÁNEK Jiří: Chůze, cesta, stopy, in: Od země přes kopec do nebe (kat.výst.), Jiří ZEMÁNEK (ed.), Praha 2005
- ZEMÁNEK Jiří: Realizace - objekty – kresby (kat.výst.), Praha 1993
- ZEMÁNEK Jiří: Přesahy sochařství v českém výtvarném umění 1950 - 2000, in: Proměny dějin umění, Roman PRAHL/Tomáš WINTER (eds.), Praha 2007
- ZHOŘ Igor: Akční umění - tvorba akcí, in: Akční tvorba, Igor ZHOŘ/Radek HORÁČEK/Vladimír HAVLÍK (eds.), Olomouc 1991
- ZUSKA Vlastimil: Krása, krajina, příroda II - úvod, in: Krása, krajina, příroda

(sborník konference), Karel STIBRAL/Bohuslav BINKA/ Ondřej DADEJÍK (eds.),
Brno 2009

Internetové zdroje:

- Daniël van der Poel: herman van der vries; Unity,
http://www.kmm.nl/downloads/exposition/kmm_09_zaaltekst_de_vries_ENG.pdf,
vyhledáno 28.12.2012
- Miloš ŠEJN: udělej svůj vlastní les,
<http://www.sejn.cz/archiv/concept/landa27.htm>, vyhledáno 28.12.2012
- Miloš ŠEJN, Historická krajina; realizace a objekty,
<http://www.sejn.cz/archiv/concept/landa27.htm>, vyhledáno 28.12.2012
- Václav HÁJEK: Martin Janíček, <http://artlist.cz/?id=329>, vyhledáno 28.12.2012
- <http://janprosek.cz/index.php?/project/moving-artists/>, vyhledáno 28.12.2012
- <http://janprosek.cz/index.php?/projects/cesty/>, vyhledáno 28.12.2012
- <http://www.estetikapol.cz/aktuality/2012/11/konference-krasa-krajina-priroda-vi/>,
vyhledáno 28.12.2012