

Přitažlivost krajiny v současné fotografii

BcA. Elena Gerthoferová

2018



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Reklamní fotografie
akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Elena Gerthoferová**
Osobní číslo: **K16300**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Reklamní fotografie**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Přitažlivost krajiny v současné fotografii.

2. Praktická část:
a) autorská publikace:
Sto roků samoty
b) volný výstavní soubor:
Sto roků samoty

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 35 stran textu + předepsané přílohy.

Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části diplomové práce v rozsahu maximálně 25 minut. Součástí přednášky je obrazová prezentace.

Přednáška není reprodukováním obsahu práce!

2. Praktická část:

a) autorská publikace na zvolené téma: cca 20 fotografií, odevzdává se definitivní podoba – 2 ks vázané publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol, doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený. Současně se odevzdává artist's statement (250 – 300 slov).

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií, vycházejících, případně navazujících na téma autorské publikace. Odevzdává se min. 12 ks fotografií uceleného výstavního souboru, vlastního projektu, výstavní formát, archivní kvalita fotografií, adjustované + artist's statement (400 – 500 slov).

c) prezentační CD (2 ks) + 1x flash karta: obsahuje všechny teoretické i praktické části diplomové práce. Teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech (náhledy 75dpi a plná data 300dpi, tisková kvalita), včetně artist's statementu obou částí praktické diplomové práce, vždy cca 250 – 300 slov a portrétu autora.

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce v minimálním počtu 10 kusů pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

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

Seznam odborné literatury:

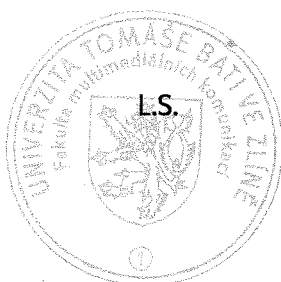
BADGER, Gerry. The Pleasures of Good Photographs: Essays. New York: Aperture, c2010. Writers and artists on photography. ISBN 978-1-59711-139-3

COTTON, Charlotte. The Photograph as Contemporary Art. Third edition. New York, New York: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500204184

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Lucia Fišerová, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií
Vedoucí praktické části: **doc. MgA. Jan Jindra**
Ateliér Reklamní fotografie
Datum zadání diplomové práce: **1. listopadu 2017**
Termín odevzdání diplomové práce: **11. května 2018**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2017


doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně1. 12. 2017.....

BcA. Elena Gerthoferová

Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Táto diplomová práca sa zaoberá krajinou v súčasnej fotografii a vzťahom maľby k fotografii. Približuje vývoj vnímania krajiny prostredníctvom histórie krajinomaľby a krajinu v počiatkoch fotografie. Následne sa venuje rôznym vplyvom dejín umenia na súčasnú fotografiu. V neposlednom rade rozoberá rôzne prístupy ku krajine, a tým charakterizuje postavenie krajiny ako žánru v rámci súčasnej fotografie.

Kľúčové slová: krajina, fotografia, maľba, výtvarné umenie, história, súčasnosť

ABSTRACT

This diploma thesis deals with landscape in contemporary photography and the relationship between photography and painting. It analyzes the development of perception of the landscape through history of painting and history of photography. Subsequently it describes different influences of the art history on contemporary photography. In the main part it discloses a various approaches of the photographers to the landscape, which characterize the landscape as a genre within contemporary photography.

Key words: landscape, contemporary, photography, painting, fine art, history, influence

Na tomto mieste by som sa chcela poďakovať Mgr. Lucii Fišerovej, Ph.D za vedenie práce a vecné pripomienky, a taktiež mojej rodine za podporu počas celého štúdia.

OBSAH

Úvod	8
1. Krajina, miesto pre sebareflexiu	10
1. 1. Pojem krajina	10
1.2. Počiatky vnímania krajiny	11
1.3. Krajina ako fotografický žáner	14
2. Inšpirácia maľbou v súčasnej fotografii	17
2.1. Vzťah maľby a fotografie	17
2.2. Klasická krajinomaľba	20
2.3. Caspar David Friedrich a reflexia duše	25
2.4. Pocta impresionizmu	31
2.5. Východné paralely	35
2.6. Inšpirácia maľbou ako médiom	39
3. Vnímanie krajiny v súčasnej fotografii	42
3.1. Fotograf a krajina	43
3.2. V inom svete	47
3.3. Medzi fotografiou a maľbou	53
3.4. Medzi fotografiou a objektom	56
Záver	59
Zoznam použitej literatúry	61
Zoznam elektornických zdrojov	62
Zoznam obrázkov	64

ÚVOD

Krajine v rámci fotografie nebolo nikdy venované príliš veľa pozornosti, no napriek tomu sa konštantne drží v určitom poli nášho záujmu. Tento žáner je veľmi obľúbený v amatérskej fotografii, no v rámci súčasného umenia sa s krajinou v čistej podobe stretávame menej často. Napriek tomu môžeme sledovať, že sa v určitej miere objavuje v tvorbe takmer každého. Od krajiny ako ústredného motívu a hlavného poľa pôsobenia, až po sem-tam sa vyskytujúcu krajinu, ktorá slúži ako taká medzera v súboroch iného poľa záujmu. Okamih nádychu medzi vetami.

V diplomových prácach sa objavuje častokrát v súvislosti s človekom (Andrea Malinová, *Krajina a člověk*, 2017), landartových zásahov do krajiny (Tomáš Jakubec, *Alternativní krajina*, 2011) alebo v rámci poukazovania na ekologické problémy. V našej práci by som sa chcela priblížiť samotnej podstate krajiny. Na úvod chcem prostredníctvom skúmania vývoja vnímania prírody zistiť, čo nás na scenériách fascinuje a ukázať, ako nás storočia vývoja zobrazovania krajiny ovplyvnili v samotnom vnímaní. Predstaviť súčasných fotografov, ktorých ovplyvnila maliarska tradícia, či už sa stala hlavným prvkom ich práce, alebo len prevzali určité vizuálne motívy.

Paralelne s krajinou som sa vždy zamýšľala nad médiom samotným. Konkrétne nad dialógom medzi maľbou a fotografiou. Fascinujúci sú maliari, ktorí tvorili obrazy z fotografií a fotografi, ktorých proces tvorby pripomína maľbu. Vďaka nim by sme chceli rozobrať určitú komunikáciu medzi médiami a to na základe žánru krajiny, pretože tá podľa mňa najviac tento dialóg rozpútala. Fotografia sa vo svojich počiatkoch vždy snažila vyrovnať umeniu, ale v mnohých prípadoch bola praktickou náhradou pri portréte alebo dokumente. Avšak pri krajine prvýkrát dávala divákovi najavo, že by ju mal vnímať ako umenie.

V tretej časti sa budem venovať fotografom prevažne z mladšej generácie, ktorí nenadväzujú na maliarsku tradíciu, ale určitým spôsobom sa krajine venujú. Chcela by som prísť na to, aké má krajina miesto v súčasnej fotografii a pokúsiť sa priblížiť rôzne spôsoby premýšľania o tomto žánri (ak sa o krajine ešte dá rozprávať ako o žánre). Cieľom mojej práce je nájsť súvislosti v histórii krajinomaľby a súčasnej fotografie. Dozvedieť sa o premene pohľadu na krajinu a tým pochopiť, čo nás na nej dodnes fascinuje. Zároveň sa

snažím vymedziť voči tendenciám komentujúcim súčasný politicko-ekologický stav prírody, hoci netvrdím, že táto téma nie je dôležitá. Môj pohľad na krajinu reflektujem prostredníctvom výtvarného umenia, pretože ma fascinuje, ako jeden žáner dokáže prepájať rôzne médiá a vyjadrovať sa k veľmi širokému spektru tém.

1. KRAJINA, Miesto PRE SEBAREFLEXIU

1. 1. Pojem krajina

Anglický termín „*landscape*“ sa rozvinul z holandského „*landschap*“. Tento termín v sebe zahŕňa okrem fyzického obsahu - zem - aj vonkajší prejav - obraz. Za analogické k *landscape* sa považuje francúzsky termín „*paysage*“ či poľské slovo „*krajobraz*“. Z toho vyplýva, že pojem krajina je kultúrny konštrukt a nie vždy predstavoval všetku prírodu nedotknutú človekom, ale skôr časť prírody upravenej pre človeka ako napríklad parky a záhrady.

Krajina ako pojem má aj v dnešnej dobe veľmi nejednoznačnú definíciu. V prírodnej estetike sa za krajinu považuje vnímateľná časť prevažne suchozemského povrchu Zeme, ktorá má horizont a je možné ju pozorovať z diaľky. Táto definícia vychádza zo súčasnej právnej charakteristiky (Zákon č. 114/1992 Sb, § 3, písmeno k.), kde sa nenachádzajú morské krajiny, pohľady na horizont, ktoré sa často vyskytujú ako v tvorbe fotografův, tak maliarov.¹ Je to najmä tým, že právna definícia musí slúžiť pre rôzne účely, a tak vzniká snaha tento pojem abstrahovať. Presná definícia znie: „Krajina je časť zemského povrchu s charakteristickým reliéfom, tvorená súborom prepojených ekosystémov s civilizačnými prvkami.“² Z toho vyplýva, že výlučne vodné krajiny sa v charakteristike nenachádzajú, pretože ich nie je možné fyzicky ovplyvniť. Dajú sa vnímať len vizuálnymi zmyslami, čo je pre estetické hodnotenie dôležité. Keďže cieľom našej práce je priblíženie prístupu ku krajine v súčasnej fotografii, pričom vychádzame z maľby 18. - 19. storočia, do definície pojmu krajiny, morské krajiny zaradujeme. Taktiež z dôvodu, že slovenský jazyk nemá špecifický výraz pre pohľad na vodnú plochu. Ak si dáme vedľa seba anglické termíny *landscape* a *seascape*, vieme jasne určiť o aké plochy zemského povrchu sa jedná. Naš pojem krajina považujeme za zlúčenie oboch týchto termínov.

¹ STIBRAL, Karel, Ondřej DADEJÍK a Vlastimil ZUSKA. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán, 2009. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-247-2.

² tamtiež: STIBRAL, Karel, Ondřej DADEJÍK a Vlastimil ZUSKA. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*.

1.2. Počiatky vnímania krajiny

Maľba, podľa môjho názoru, zohrala dôležitejšiu úlohu vo vnímaní krajiny než krajina samotná. Nie nadarmo máme pri hodnotení estetickej kvality prírodnej scenérie zaužívaný termín: malebná krajina. Pojmu malebna ako filozoficko-estetickej kategórii sa v súčasnosti v českom kontexte najviac venuje Karel Stibral. Vďaka jeho štúdiu³ sa môžeme dozvedieť o rôznych postojoch ku krajine v 17. – 18. storočí vzhľadom k výtvarnému umeniu.

V umení od antiky až po 17. storočie bola krajina na okraji vnímania. Žáner, ako ho poznáme dnes, neexistoval. Človek bol ešte príliš prirodzenou súčasťou prírody, aby mal potrebu ju s odstupom zaznamenávať a obdivovať.⁴

Krajinárstvo ako žáner vzniklo v 17. storočí. Skutočná príroda bola stále človekom vnímaná nebezpečne a hrozivo. Nechodilo sa obdivovať „voľnú“ krajinu. Za esteticky hodnotnú krajinu bola považovaná tá kultivovaná, rovná. Vysoké hory pôsobili obľudne a podobne na tom bol les. Ľudia verili, že sa na takých miestach vyskytujú rôzne nebezpečné stvorenia, čo mali podložené aj vtedajšou vedou.⁵ Alebo boli sídlom lupičov, dezertérov a zlých síl. Až vďaka klasicizujúcim maliarom, ako boli Lorrain či Poussin, si začal človek uvedomovať estetické aspekty prírody. V rámci umenia povýšili krajinu z pozadia na samostatný objekt, ľudská postava sa prvýkrát objavuje v role samotnej štafáže. Túto zmenu podnietil komplex vzájomných vplyvov a podnetov v sociálnej oblasti, náboženstve a filozofii. Pre bohatých mešťanov boli krajinomaľby ideálne na prezentovanie ich rozhladenosti, vkusu a majetku. Stále to však nebola reálna krajina. Maliar bol konštruktér sna o dokonalejšiu, ideálnejšiu scenériu. Svoj obraz starostlivo komponoval z malých fragmentov, často sa inšpiroval v antike. Cieľom bolo priblížiť sa božskej, rajskej záhrade.

V 18. storočí sa do popredia záujmu dostáva voľná, nedotknutá krajina, ktorá je pokladaná za dielo Božie. V Holandsku to do určitej miery súvisí s protestanstvom, čím sa

³ STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-210-6023-4.

⁴ tamtiež: STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-210-6023-4.

⁵ Viacero prírodovedcov písalo vo svojich prácach o výskyte drakov v Alpách ako napr. Johann Jacob Wagner v *Historia naturalis Helvetiae curiosa* (1680), alebo Johann Jacob Scheuchzer vydal spis *Itinera per Helvetiae Alpines* (1702 - 1711)

z maliarstva vytráca veľká časť námetov, ktoré musia byť nahradené.⁶ Krajina je ideálny žáner na vyjadrenie abstraktnej myšlienky, povznesenie ducha. V Anglicku má veľký vplyv na vnímanie krajiny teoretik Anthony Ashley Cooper, ktorého vplyv môžeme sledovať aj prostredníctvom trendu anglických záhrad, snažiacich sa predstavovať divokú prírodu bujnou nedokonalosťou. Jean Jacques Rousseau toto estetické vnímanie, ktoré bolo dovtedy obľúbené len u vyšších spoločenských vrstiev, predstavil širokej verejnosti. V jeho diele je príroda vnímaná ako symbol slobody, kde je človek sám sebou. Podľa neho príroda formuje ľudské city a duševné vlastnosti.

„Príroda je krásna, pokiaľ vyzerá ako umenie, umenie je krásne, pokiaľ vyzerá ako príroda.”

7

Romantizmus prvej polovice 19. storočia reaguje na predchádzajúce racionalistické osvietenstvo, ktoré nenávidí cirkev a poveru, tým pádom sa človek znovu obracia k Bohu. Romantický človek hľadá v prírode spojenie s Bohom a vlastným vnútrom, určitý duchovný zážitok. Snaží sa odhaliť a preniknúť k tajomstvám ľudskej duše. Maliari prostredníctvom prírody vyjadrujú svoje vnútro, odhaľujú dušu. Je to ich slovník plný tajomných slov a významov. Preto sa často objavujú ponuré krajiny za zvláštneho počasia, hmly, búrky, mraky. Človek má pocit bezmocnosti a ambivalentnosti. Jedným z moderných konceptov, ktoré romantizmus do západnej spoločnosti priniesol, je pozitívny tvorivý potenciál, nájdený v negatívnych javoch ako sú utrpenie, neukojená túžba, bolesť či strata.

Krajinný žáner tohoto obdobia bol najrozšírenejší v Anglicku a Nemecku. Jedným z najznámejších predstaviteľov je nemecký maliar Caspar David Friedrich. Do svojich obrazov premietal všetku svoju vizionársku silu. Snažil sa odkryť romantické tajomstvá, aby dosiahol čo najvernejšie spiritualistické spojenie prírody a mysticizmu. Fascinovali ho myšlienky smrti, života, duše a zomierania, ktoré vo svojich obrazoch zobrazoval predovšetkým prostredníctvom jemnej symboliky.

Človek-jednotlivec oproti celej prírode hľadá morálne povzbudenie, útočisko, hľadá seba samého a obraz svojej duše. Jeho maľba *Pútnik nad morom hmly* z roku 1818 inšpiruje výtvarníkov a fotografov dodnes.

⁶ STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-210-6023-4.

⁷ tamtiež: STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-210-6023-4. str. 64

19. storočie bolo dobou, kedy sa začína prelínať viacero myšlienkových odvetí. V prvej polovici 19. storočia sa stala príroda nositeľom idey, no bol to boj medzi klasicistickou, harmonicky krásnou alebo melancholickou pomínavosťou človeka voči nesmrteľnosti prírody. 30. roky predstavovali obdobie, kedy sa miešal doznievajúci klasicizmus, romantizmus a nastávajúci realizmus. Ten krajinu prezentuje v najprostejších javoch a scenériách bez idealizovania. Krajina už neslúži ako slovník na interpretáciu, ale záujem sa obracia na prírodu samotnú.⁸ Maliari tzv. barbizonskej školy pod vedením Theodora Rousseaua (1812-1868) mali ku krajine čiastočne subjektívny, romantický prístup, súčasne už ale ich hlavným zdrojom tvorby nebolo reflektovanie vlastného „Ja“ a viac sa snažili o objektívny záznam videného.⁹ Ako prví začali maľovať priamo v prírode v okolí zámku Fontenbeau a mali významný vplyv na nadchádzajúci smer impresionizmu.

V polovici 19. storočia sa začína prepájať umenie a veda. Krajina je chápaná ako autonómna hodnota, samostatná entita a tak môže byť skúmaná ako vedeckými, tak i umeleckými prístupmi. V literatúre bol v tomto období populárny naturalizmus s hlavným predstaviteľom Émilom Zolom. Maliar či spisovateľ mal podľa jeho názoru nielen kopírovať prírodu, ale rovnako ju skúmať a analyzovať tak ako vedec.¹⁰ V tomto období vznikol taktiež umelecký smer impresionizmus¹¹, ktorý sa vo veľkej miere zameriaval na krajinu a dopomohol k jej novému vnímaniu. Tu začína fotografia ovplyvňovať maľbu. Hoci sa maliari snažili zachytiť prchavý moment na plátno priamo v plenére, fotografia im umožňovala študovať svetlo, pohyb a čas zachytený v jednom momente, čím bolo posunuté ich vizuálne vnímanie prostredia.¹² Človek začal obracať pozornosť k prchavým svetelným situáciám a zmenám v atmosfére a v prírode celkovo.

Prelom 19. a 20. storočia predstavoval vrchol vzájomného prelínania vedy a umenia. Bol zasvätený hľadaniu a uchopeniu pojmov života, času a prírody. Živosť prírody a život sú základné témy, na ktoré sa sústreďovalo dobové myslenie, čo vyústilo do vzniku komplexného slohu secesie, v ktorom sa príroda na základe organických štruktúr dostala do všetkých umeleckých odvetí od architektúry po umelecké remeslá. Príroda nebola pojatá len

⁸ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán, 2005. Bod (Dokořán). ISBN 80-7363-008-7. str. 115

⁹ tamtiež: STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?*

¹⁰ tamtiež: STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?*, str. 119

¹¹ Hlavnými predstaviteľmi boli Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissaro, Alfred Sissley

¹² SNIDER, Lindsay. A Lasting Impression: French Painters Revolutionize the Art World. *The History Teacher* [online]. 2001, , 89-102 [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3054513>

v jej vizuálnych aspektoch ako v krajinomalbe, ale prevládala snaha prežívať ju aj v jej hlbokých princípoch odhaľovaných vtedajšou vedou.

V 20. storočí prešli štúdie o krajine dvomi hlavnými zmenami: v modernizme sa pokúšalo čítať dejiny krajiny primárne na základe histórie krajinomalby a rozprávať túto históriu ako progresívny pohyb smerom k očisteniu zorného poľa. V postmodernizme prevládala tendencia decentralizovať úlohu maľby a čistú formálnu vizualitu v prospech sémiotického a hermeneutického prístupu, ktorý bral krajinu ako alegóriu psychologických či ideologických tém.¹³ W. J. T. Mitchell vo svojej knihe *Krajina a sila* (2002) vníma krajinu v rámci výtvarného umenia nie ako žáner, ale médium, ktoré okrem vyjadrenia hodnoty slúži na komunikáciu medzi osobami, alebo skôr osobou a človekom. Krajina podľa neho sprostredkováva kultúru a prírodu, inými slovami spája prírodu a človeka. Čo podľa môjho názoru vystihuje premýšľanie o krajine v súčasnosti.

1.3. Krajina ako fotografický žáner

Prví fotografi zaujímajúci sa o umenie sledovali vizuálne prvky odvodené od maliarskych žánrov, ktoré boli zavedené na umeleckých akadémiách. Žáner je kultúrny produkt, nesúci v sebe špecifické predpoklady, klasifikácie, historické odkazy a rôzne predpoklady, ktoré sa v priebehu času menia a upravujú podľa aktuálnych kultúrnych nastavení.¹⁴ V rámci tejto definície má žáner v rámci fotografie veľa zaužívaných formálnych noriem ako napríklad horizontálne orientovanie obrazu, taktiež často využívané je pravidlo zlatého rezu alebo perspektíva. Tieto konvencie sú zaužívané najmä v prípade fotografov krajiny, ktorých môžeme ďalej špecifikovať ako dokumentaristov určitej oblasti, cestovateľov a všetkých nadšencov fotografie, ktorí sa zaujímajú o krajinu. V jadre našej práce sa budeme venovať najmä súčasnej výtvarnej fotografii, ktorá viac ako estetické konvencie a určité miesta, reflektuje prostredníctvom krajiny špecifické myšlienky, problémy, názory či historické referencie, tým pádom využíva oveľa voľnejší súčasný jazyk zobrazovania. V tejto podkapitole stručne priblížime vývoj krajiny ako fotografického žánru.

¹³ MITCHELL, W. J. T., ed. *Landscape and power*. London: The University of Chicago Press, 2002. ISBN 0-226-53205-4.

¹⁴ WELLS, Liz, ed. *Photography: a critical introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2000. ISBN 0-415-19058-4.

V 19. storočí predstavovala krajina protipól k rýchlo sa rozvíjajúcemu priemyslu a jeho vizuálnym a sociálnym dopadom, následkom čoho mala terapeutické účinky. Táto nálada prevládala najmä v spomínanom romantizme, ktorý mal na fotografiu významný dopad. Spojitosti medzi maľbou a fotografiou môžeme sledovať napríklad v tvorbe Gustava Le Graya (1820–1884) a jeho pohľadoch na more, v ktorých používal viacero historických techník na vytvorenie scén, vyvolávajúcich v divákovi silné emócie (obr.1). Takýto prístup môžeme vidieť napríklad v nasledujúcom hnutí anglického piktorializmu, ktorý sa zaoberal aj presadením fotografie na úroveň umenia prostredníctvom odkazovania sa až napodobňovania maľby.

V Európe boli ľudia ovplyvnení kresťanskou históriou, hľadaním strateného raja, mýtmi a ľudovými povestami, čo súviselo so snahou zobrazit' idealizovanú predstavu krajiny. Pre americký kontinent je typická absencia takejto kultúrnej histórie. V 19. storočí existovalo ešte stále veľa neobývaných miest obrovských rozmerov. Rozľahlá krajina, na prvý pohľad nedotknutá človekom, bola vnímaná ako výtvor Boha. Začala sa tu rodiť fotografia odosobnená od maliarskej tradície s čisto fotografickým vizuálnym jazykom, bez manipulácie a prikrášľovania. Intencie amerických fotografov boli taktiež praktického charakteru, oproti Európanom, ktorí sa viac snažili prostredníctvom krajiny priblížiť maľbe. Tým, že vystavili fotografiu krajinky v galérii, napovedali divákovi, aby sa na fotografiu pozeral inak než ako na remeslo. Fotografické príručky boli súhrny maliarskych prvkov a návody, ako ich dosiahnuť. Na novom kontinente, ktorý bol pre zvyšok Európanov záhadne lákavý, po prvé nebolo také široké publikum prahnúce po romantickom zobrazení ideálnej arkadickej krajiny a po druhé, vycítili potenciál prvýkrát ukázať monumentálnu krajinu rôznorodého charakteru realistickým spôsobom. Veľa fotografií z 19. storočia bolo spojených so špecifickými dokumentaristickými úlohami pre verejnosť aj súkromných klientov.¹⁵ Dá sa povedať, že na novom kontinente vznikla čistá fotografia, filozoficky oslobodená od maliarskej tradície, ktorá mala silnejší vizuálny a estetický charakter než kultúrnu históriu. Tento prístup priniesol do dejín fotografie neskôr množstvo významných autorov, ako napríklad Ansel Adams, Edward Weston, Eliot Porter, Minor White a mnoho ďalších. V nasledujúcich kapitolách sa však nebudeme venovať týmto významným menám,

¹⁵ FORESTA, Merry a Stephen JAY GOULD. *Between Home and Heaven: Contemporary American Landscape Photography*. University of New Mexico Press. ISBN 978-0826313645.

o kterých sa už veľa písalo, ale presunieme sa viacej smerom k súčasnosti. Naším cieľom bolo nájsť autorov, ktorí sa aj napriek vyššie spomenutým súčasným tendenciám oslobodzujúcich sa od maľby, stále venujú kultúrnej histórii a maľbu považujú za východiskový zdroj inšpirácie.



Obr.1 - Gustave Le Gray, The Great Wave, 1885



Obr. 2 - Ansel Adams, The Tetons and the Snake River, 1942

2. INŠPIRÁCIA MAĽBOU V SÚČASNEJ FOTOGRAFII

2.1. Vzťah maľby a fotografie

Vynájdenie fotografie vytvorilo nový problém pre maľbu, otázku pravdy a vernosti vo videní. Napríklad John Ruskin, anglický estetický kritik, sa napriek tomu, že sám fotografoval, sťažoval, že mikroskopické prehĺbenie a preháňanie zrakových schopností nás nevyhnutne zbavuje najlepších pôžitkov. Mechanizmus fotografického procesu odhalil pravdu, ktorá bola holá a škaredá, preto bola považovaná za esteticky menej hodnotnú.¹⁶ Fotografie ukazovali príliš veľa a nenechávali priestor pre domýšľanie a snívanie. Podľa nášho názoru, sa ľudia len potrebovali vysporiadať s novým vizuálnym jazykom, pochopiteľne to bola zmena, na ktorú sa ľudské vnímanie ťažko adaptuje. Keď si predstavíme dnešnú fotografiu, napriek technickej dokonalosti nám dokáže vyvolávať najrôznejšie asociácie, len úplne iného druhu a charakteru ako maľba v danej dobe. Celú nedôveru voči fotografii spôsobovala jej mechanickosť oproti citlivo komponovanej maľbe jedinečným umelcom s nadaním, ktoré sa nedostávalo každému.

Maliari si dopomáhali fotografiou ako technickou pomôckou prakticky ešte pred tým, ako bol celý proces fotografie vynájdený. Princíp *camery obscury* bol známy už v antike. V renesancii ho začal používať Leonardo Da Vinci pri maľovaní, no keďže si svoje poznámky šifroval, túto pomôcku začali umelci znovu využívať až počas 17. storočia.¹⁷ Dlh po vynájdení celého opticko-chemického procesu bola fotografia všeobecne braná ako technická záležitosť alebo prostriedok na vyvolávanie nadšenia ľudí. Maliari - remeselníci, živiaci sa portrétmi, sa báli o svoje profesie a preto si veľa z nich vytvorilo fotografický ateliér. V rámci výtvarného umenia bola fotografia braná ako chladné médium, ktorému chýbajú predpoklady na to, aby bolo vnímané na úrovni maľby. Napriek tomu, fotografia začala spätne ovplyvňovať maľbu v hlbšom zmysle než na úrovni technickej pomôcky.

¹⁶ BATE, David. *Photography: the key concepts*. English ed. New York: Berg, 2009. Key concepts (Berg (Firm)). ISBN 978-184-5206-673. str. 90

¹⁷ BAATZ, Willfried. *Photography*. Hauppauge, N.Y.: Barron's, 1997. ISBN 0764102435.

Impresionistom pomáhala študovať svetlo a pohyb, vďaka čomu boli schopní lepšie zachytiť premenlivosť prírody. V prvej polovici 20. storočia sa začínajú v maľbe čoraz viac objavovať realistické tendencie, ktoré využívajú fotografiu ako predlohu. Takéto využívanie fotografie je známe aj v smeroch ako futurizmus a dadaizmus, no taktiež v rámci metafyzickej maľby alebo Novej vecnosti. Tieto tendencie sa zdokonaľujú s vývojom farebnej fotografie. Jeden z prvých maliarov, ktorý sa k fotografii priblížil vo veľmi realistickej rovine už v medzivojnovom období, bol Edward Hopper (1882-1967). Jeho špecifické zobrazenie osamelosti veľkomestského človeka, predmestské scenérie s charakteristickou svetelnou atmosférou a kinematografickou kompozíciou ovplyvnilo veľa fotografov ako Roberta Franka, Walkra Evansa, Lee Friedlandera, Roberta Adamsa a mnoho ďalších.

Koncom 60. rokov vznikol v Spojených štátoch hyperrealizmus a vo Francúzsku nový realizmus. Autori ako Howard Kanowitz, Chuck Close či Richard Estes vo svojich obrazoch realisticky zobrazujú každodenné situácie so zvláštnou atmosférou. Väčšina týchto autorov používa fotografiu len ako technickú pomôcku. „*Fotografia slúži predovšetkým ako opora pamäti, nie ako nositeľ myšlienky.*”¹⁸ Výsledné obrazy sú väčšinou nadľudských rozmerov, čo pri fotografii ešte nebolo technicky možné.

Jeden z kľúčových umelcov, ktorý posúva hranice reality v maľbe do maximálnej iluzívnosti, je nemecký maliar Gerhard Richter (*1932). Vo svojej tvorbe pracuje v špecifickej polohe maliarskeho gesta s obecnými rysmi fotografického média. Môžeme sledovať perspektívne skratky, zonálne alebo celkové rozostrenie či charakteristické svetelné podmienky, ktoré vytvárajú iluzívnosť v jeho obrazoch. Divák je zneistený a môže mať pochybnosti, či sa pozerá na maľbu alebo fotografiu.¹⁹

Avšak od hyperrealistických maliarov sa líši práve tým, že fotografiu berie ako rovnocenný vyjadrovací prvok. Na výstave Atlas (1972) Richter prezentuje obsiahly archív fotografií, ktoré mu slúžia ako podklady pre maľby. Ak by fotografia bola len technická pomôcka, nikdy by ju neprezentoval ako plnohodnotnú súčasť diela. Svoj Atlas vystavuje od roku 1972 priebežne dodnes. Prvá výstava pozostávala z 315 fotografií (Utrecht Museum) a v roku 1990 na výstave v Ludwig Museum v Kolíne sa jeho prezentovaný archív rozrástol

¹⁸ RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F., ed. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, c2004. ISBN 80-720-9521-8.

¹⁹ KOLEČKOVÁ, Zdena a Michal KOLEČEK. *Namaloovaná fotografie nebo vyfotografovaný obraz?*. *Fotograf*. 2010, 9(16), 4-5.

o 200 fotografií. Na Documente X v roku 1997 predstavil 633 fotografií. Atlas obsahuje kolekciu fotografií datovaných denníkovou formou od historických, politických udalostí, portréty idolov, katastrofy, nehody, autá, cestovateľské destinácie, ale taktiež zvieratá, krajiny, oblaky a všetko dokopy spolu vyvážené koexistuje v jeho vlastnom kosme. Svojou zberateľskou povahou by sa dal prirovnať k fotografovi, no on svoje fotografie, s ktorými je najviac spokojný, posúva ďalej a tým, že z nich spraví maľbu, ich zasadí do iného historického kontextu. „Človek fotografuje, aby vytvoril fotografiu, ak máš ale dostatočné šťastie, neskôr ju objavíš ako maľbu.“²⁰ Maľba má pridanú hodnotu pre jej fyzickú trvácnosť, no taktiež pre jej hlbokú históriu. Ak sa niekto rozhodne na základe fotografie vytvoriť maľbu, zasadzuje ju do nového kontextu, čo má podobný vplyv ako pri *readymade*, kedy sa priemyselný prefabrikát v kontexte galérie stáva umením.

Gerhard Richter sa vzhľadom k svojej filozofii cíti viac fotografom než maliarom. „*Keď ignorujem fakt, že fotografia je chápaná ako kus papiera, na ktorý pôsobilo svetlo, potom robím fotografie inými prostriedkami, nie ako obrazy, ktoré pripomínajú fotografiu. Ak sa na to pozerám takto, aj moje obrazy vytvorené bez fotografickej predlohy sú tiež fotografiami.*“²¹

Tento myšlienkový proces nám ako protiklad môže pripomenúť tvorbu Jeffa Walla (1946), ktorý pracuje paradoxne obrátene, no v niečom veľmi podobne, kvázi maliarsky. Denne vníma udalosti bežného dňa okolo seba, no nefotografuje ich. Zaznamenáva si ich do pamäti a keď sa ustália, prenesie ich do jednej dômyselne komponovanej fotografie. Jeho fotografie by sme mali čítať skôr ako maľby a zase Richterove maľby ako fotografie. Celé je to podľa nášho názoru dané ako intenciami autora, tak procesom tvorby a celou ich filozofiou dohromady, no najmä výsledným dielom, ktoré pôsobí samostatne a dokonale, bez umelého zvyšovania dôležitosti galerijným prostredím.

²⁰ BLAZWICK, Iwona., Janna. GRAHAM a Sarah. AULD. *Gerhard Richter Atlas, the reader*. London: Whitechapel Gallery, 2003. ISBN 9780854882052. vlastný preklad z originálneho znenia: *One only makes a photo to make a photo, and if you are lucky, you will discover it later for a painting*

²¹ BLAZWICK, Iwona., Janna. GRAHAM a Sarah. AULD. *Gerhard Richter Atlas, the reader*. London: Whitechapel Gallery, 2003. ISBN 9780854882052. Vlastný predklad z originálneho znenia: *And when I ignore the fact that one understands photography as a piece of paper that has been exposed to light, then I make photos with other means, not images that somehow resemble a photograph. And viewed this way, my paintings which I made without a photo model are also photos*

2.2. Klasická krajinomalba

Napriek tomu, že fotografia už dávno našla svoj vlastný vizuálny jazyk oslobodený od maliarskych kompozícií a tradícií, v rámci krajiny najmä vďaka pôsobeniu skupiny f/64,²² sa k histórii krajinomalby vracia veľa súčasných autorov. Či už sa jedná o idealistickú krajinu baroka Clauda Lorraina a Nicholasa Poussina, romantické zobrazenie vízií a psychických rozpoložení autora alebo o fascináciu samotným médiom.

Ideálnu krajinu definovali v baroku Claude Lorrain a Nicolas Poussin vo Francúzsku. Išlo o malé fragmenty z reálnej prírody pospájané do jedného celku. Cieľom bolo priblížiť sa Bohu, nájsť stratený raj. Podľa ich predlôh boli tvorené vzorníky prírodných prvkov, ktoré sa šírili naprieč Európou a 18. storočím. Tieto prvky sa stali ustálenými archetypmi, neskôr vyučovanými na maliarskych akadémiách, čo definuje tzv. akademickú maľbu alebo akademickú krajinu.

Na tento proces tvorenia ideálnej krajiny reagovala nemecká fotografka Beate Gütschow (1970), ktorá si vytvorila vlastné vzorníky krajiny a prostredníctvom stoviek fragmentov skladá nové archetypálne scenérie ideálnej krajiny. Vo výsledných veľkoformátových obrazoch technickú manipuláciu nijako nemaskuje a nezapiera, čím otvorene priznáva odkaz na lorrainovské klasické krajiny.²³ Snaží sa odpovedať na otázku, čo je to príroda. Dotýka sa tak Rousseauovskej filozofie návratu k prírode, v ktorej hľadanie dokonalého ideálu krajiny predstavovalo premyslené budovanie anglických záhrad a parkov.

Vďaka kompozičným prvkom typickým pre barokové a klasicistické krajiny, ako napríklad absencie výrazných vertikálnych dominánt, nedramatickými horizontálami s idylickým počasím, Gütschow docielila, že fotografie pôsobia na diváka presne ako maľby. Napriek tomu, že v nich na prvý pohľad vidíme jednoduché scenérie, prihovárajú sa najmä súčasnému divákovi. Idylická atmosféra sa zmení na zmiešaný pocit v okamihu

²² Skupina založená v r. 1932 pozostávajúca z 11 fotografov ako Ansel Adams, Imogen Cunningham, Edward Weston, Brett Weston a ďalší, vymedzujúca sa voči piktorializmu prostredníctvom čo najrealistickejšieho zobrazenia a využívania čo najväčšieho technického potenciálu fotografie s čím súvisí názov - najvyššia možná clona - vytvárajúca najväčšiu hĺbku ostrosti.

²³ JEDLIČKA, Jan. *Double Fantasy: [Jan Jedlička, Michal Šeba, Beate Gütschow]*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-023-6.

nadobudnutia poznatku, že fragmenty prírody sú získané z nevábnych industriálnych krajín a z okolia staveníšť.

Podobný proces tvorby v našom prostredí môžeme sledovať u Štěpánky Šimlovej (1966). Jej krajiny z rokov 1999 – 2000 na prvý pohľad v sebe nesú prvky idylickej krajiny poskladanej z určitých vzorníkov. Narozdiel od Beate Gütschow, Šimlovej fotografie nie sú kontemplatívne obrazy skladajúce sa zo samých originálov, ale hrá sa s určitou nadsádzkou a iróniou. Nesú v sebe prvky starovekej architektúry so sporadicky sa vyskytujúcou postavou. Môžeme si všimnúť, že jednotlivé elementy sa vo fototografii objavujú mnohonásobne. Pravdepodobne nie je náhoda, že celková kompozícia pripomína obrazy od Hieronyma Boscha. V renesančnej a barokovej maľbe ju fascinuje geometrickosť a plošnosť priestoru, ktoré môžeme sledovať vo fotografiách naprieč celým súborom *Krajiny*.

Michal Šeba, ktorý svoje veľkoformátové nočné scenérie zatemňuje a znejasňuje, ponecháva prázdny priestor divákovi pre individuálnu predstavivosť presne v duchu romantického konceptu subjektívneho videnia.²⁴ Súbor krajín, ktoré vytvoril počas rezidenčného pobytu v hinduistickom kláštore pri Malage v roku 2007, vznikol skoro ráno za mesačného svetla pred východom slnka. Každý obraz sa skladá z približne 80 detailných digitálnych snímok, čím sa taktiež v procese približuje romantickej skladbe ideálnej krajiny. Vizualne prvky pochmurnej scenérie za nejasného sychravého počasia dokonale odrážajú filozofiu romantickej krajinomaľby, ktorá bola popisovaná v predchádzajúcich kapitolách.

*„Následným záměrným rozostřením některých pasáží Michal Šeba jen připomíná svou suverénní převahu tvůrce nad dokonalou technologií, zdůrazňuje, že technika je pořád ještě pouhým prostředkem, a že podstata nových technologií spočívá právě jen v tom, že rozšířili možnosti vidění mimo běžný rámec lidských smyslů.“*²⁵

Elger Esser (1967), absolvent Düsseldorfskej školy, ktorý sa zaoberá vzťahom fotografie a maľby, sa narozdiel od svojich kolegov nesnaží o konceptuálnu rekonštrukciu média, ale skôr nadväzuje na jeho tradičnú históriu. Krajina je pre Essera ústredný žáner,

²⁴ JEDLIČKA, Jan. *Double Fantasy: [Jan Jedlička, Michal Šeba, Beate Gütschow]*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-023-6., str. 33

²⁵tamtiež

v rámci ktorého sa zaoberá najmä históriou a pamäťou. Prostredníctvom krajiny sa snaží spoznať svoje vlastné korene.²⁶ Tým, že cez ne vyjadruje svoje vnútro, by sa dal prirovnávať k romantickému krajinomaliarovi. „*Krajiny sú ako stavy mysle. Každý v sebe nosí krajinu, ktorú si prirodzene idealizuje.*”²⁷ Nad maľbou sa Esser zamýšľala vo svojej tvorbe celkovo ako nad médiom, ktoré má iné výrazové prostriedky. Formálne sa snaží priblížiť maľbe, pretože mu poskytuje viac slobody vo vyjadrení abstraktných myšlienok. Vzťah maľby a fotografie definuje na základe myšlienok Charlesa Baudelaira. Rozdeľuje umelcov na realistov a vizionárov, pričom realisti sa snažia zobrazovať svet taký, aký je, zatiaľ čo vizionár chce osvetliť veci svojím intelektom.²⁸ Čo znamená, že formálne priblíženie sa maľbe obohacuje fotografiu o určitú nadrealistickú zložku. Oplyvnený touto teóriou, Esser vkladá do svojich fotografií názor, víziu, niečo, čo sa nemusí dať racionálne vysvetliť.

²⁶ Jeho matka pochádza z Francúzska, otec z Nemecka, no vyrastal v Ríme, ktorý na neho mal tiež výrazný vplyv odrážajúci sa v tvorbe.

²⁷KÜRTEEN, Jochen. *Elger Esser captures the landscapes of longing* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.dw.com/en/elger-esser-captures-the-landscapes-of-longing/a-16085726>

Pôvodná citácia: *Landscapes are like states of mind. Everyone carries a landscape within them, one they naturally idealize.*

²⁸ Z rozhovoru v rámci výstavy *Landscape in my mind*, Kunstforum Wien, 2015. dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=P8Kvx9NUw-c&t=268s>



Obr. 3 - Beate Gutschow, LS#10, 2001



Obr. 4 - Štěpánka Šimlová, Krajiny 1999 - 2000



Obr. 5 -Michal Šeba, Mlha, 2006



Obr. 6 - Elger Esser, Verdun sur le Doubs I, France, 2009

2.3. Caspar David Friedrich a reflexia duše

Tvorba Caspara Davida Friedricha (1774 - 1840) ovplyvnila mnoho súčasných autorov. Je to dané najmä jeho ikonickými dielami, ktoré predstavujú súhrn všetkého, čo krajinomalba pre romantického človeka znamenala, najmä to, že sa nejednalo o krajinu samotnú, ale o obraz duše človeka. „*Maliar by nemal maľovať len to, čo vidí okolo seba, ale taktiež to, čo odkrýva sám v sebe. Ale ak nevidí sam v sebe nič, potom by mal tiež prestať maľovať to, čo vidí pred sebou.*”²⁹ Na prelome 18. a 19. storočia sa po prvýkrát krajina stáva predmetom hlbšej interpretácie než len vizuálnej adorácie prírodnej scenérie. Podľa E. H. Gombricha (1909 - 2001) sú jeho krajiny odrazom nálad lyrickej poézie doby, ktoré poznáme zo Schubertových piesní.

Pri Friedrichovom obraze *Mních na pobreží* (1809) sa ukázalo, že jeho finálna podoba je vo výsledku druhotná manipulácia. Podľa röntgenových snímok boli pôvodne na obraze taktiež lode, no nakoniec sa Friedrich rozhodol pre absolútne prázdno oproti osamelej postave mnícha, ktorá ako jediná narúša čisto abstraktnú kompozíciu zloženú z niekoľkých horizontálnych pásov umiestnených nad sebou. Vo fotografii *Rhýn II* (1999) od Andreasa Gurského môžeme nachádzať prvky pripomínajúce diela Caspara Friedricha Davida, konkrétne v kompozičnom riešení a procese tvorby.³⁰ Pohľad na tečúcu rieku, zložený zo šiestich monotónnych pásov striedajúcich zeleň s odtieňmi sivej, je výsledkom digitálnej manipulácie skutočného Rýna. Narovnaním a spravídením rytmu horizontálnych pásov sa priblížil fotografii monumentálnej jednotvárnosti obrazov Caspara Davida Friedricha. Prihlásenie sa k romantickému subjektívnemu módu videnia je tu deklarované minimalizáciou perspektívneho pôsobenia takto skresleného krajinného záberu. Podobne ako pri Friedrichovom obraze *Mních na pobreží* divákov pohľad naráža na plochosť a nedostupnosť hlbších priestorových plánov.

Prostredníctvom pochmúrneho počasia predstavuje estetizovanú bolesť s nádejou, hrdosťou a odvahou jej čeliť. Kompozične dokonalý obraz je dnes vizuálne citovaný množstvom autorov. Súčasným vyjadrovacím jazykom výrazne nabera stále nové konotácie.

²⁹ FRIEDRICH, Caspar David, 9. 3. 1815, in Caspar David Friedrich und Bekenntnissen, ed. Sigrüd Hinz, Berlin, 1968, s. 27.

³⁰ O tejto inšpirácii písalo viacero teoretikov, ako napr. Katy Siegel v texte *The Big picture*.

Fínska autorka, ktorá patrí do tzv. Helsinskej školy³¹, Elina Brotherus (1972) je známa najmä širokým spektrom svojich autoportrétov. Venuje sa taktiež krajinám, v ktorých je zrejmá inšpirácia klasickou maľbou. Jej séria *The new painting* (2000–2004) sa zaoberá celkovou fascináciou krajiny a zároveň sa zamýšľa nad podstatou média fotografie prostredníctvom porovnávania s maľbou. Jej predchádzajúca tvorba je viac autobiografická, rozoberajúca ľudskú krehkosť, no v tejto sérii svoje myšlienky zovšeobecňuje a snaží sa, aby fotografia mala všetky formálne prvky a bola cenená ako maľba.³² V súbore nájdeme priame odkazy na maľby od Clauda Lorraina až po Caspara Davida Friedricha. Niekedy zobrazuje čisté idylické krajiny, no častokrát zasadzuje do scenérie aj človeka. S modelom pracuje presne ako maliar, aj keď niekedy využíva samu seba, stále sa berie ako modelku.³³ Obrátená chrbtom k divákovi, čelom ku krajine, je ako sprostredkovateľ medzi krajinou a divákom. Pozýva všetkých, aby prežili zážitok z rozľahlej krajiny spolu s ňou. Hoci väčšina jej tvorby naráža na jej osobný život, pri tejto sérii v rozhovore s Fínskym múzeom fotografie vysvetľuje, že so sebou pracovala čisto ako s modelom.³⁴ Možno by sme mohli v určitých fotografiách nájsť aj genderové konotácie narážajúce na postavenie ženy v dejinách umenia, no podľa nášho názoru v tomto prípade ide čisto o zamýšľanie sa nad vzťahom maľby a média prostredníctvom alúzií na konkrétne významné diela z histórie krajinomaľby.

Torbjørn Rødland (1970), nórsky fotograf žijúci v Spojených štátoch, je známy potrétmi, krajinami a žatíšiami, ktoré svojou špecifickou banálnosťou narúšajú rovinu každodenného života. V sérii *V nórskej krajine* (1993–1995) využíva na prvý pohľad zrejmé formálne prvky romantickej krajinomaľby – ambivalentné počasie za šera, súmraku či východu slnka, krásne scenérie, dokonalé kompozície. Ak sa ale pozrieme bližšie a najmä ak poznáme aj ostatnú Rødlandovu tvorbu, hneď je nám jasný jeho ironizujúci podtón. Postava zakomponovaná v strede obrazu je v skutočnosti jeho autoportrét. Čierne oblečenie, dlhé vlasy, plastová nákupná taška v ruke napovedajú o umeleckej alternatívnej sociálnej

³¹Tento termín spája autorov pochádzajúcich z Aalto University v Helsinkách. Prvýkrát ho použil teoretik Borise Hohmeyera v článku pre Kunstmagazine v roku 2003

³² The New Painting Elina Brotherus. *Templebargallery.com* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.templebargallery.com/gallery/exhibition/the-new-painting>

³³ <http://shutterandapertures.blogspot.cz/2012/04/look-at-elina-brotherus-new-painting.html>

³⁴ Elina Heikka and Anna-Kaisa Rastenberger. Published in Elina Brotherus : La lumière venue du nord / The Light from the North - Photographies/Photographs 1997-2015, Hazan and Le Pavillon Populaire, Montpellier 2016.

skupine, čím predstavuje archetyp dnešnej doby zasadený do krajiny romantizujúcej atmosféry, čo na prvý pohľad pôsobí ironizujúco, no taktiež tým reaguje na dnešnú multimediálnu kultúru, ktorá sa prostredníctvom technológií rada vracia k starým, klasickým, niekedy až konvenčným zobrazeniam.

Podobný prístup a inšpiráciu môžeme sledovať vo fotografii Petra Pikulíka, študenta ateliéru Reklamnej fotografie na FMK UTB v Zlíne, ktorý taktiež svojím spôsobom ironizuje súčasnú spoločnosť prostredníctvom alúzie na Friedrichov obraz, no v tomto prípade sa vyjadruje skôr k jej budúcnosti a k tomu, kam sa ten romantický svet podel. Autor hľadiaci na industriálne poznačenú krajinu, držiaci plastovú tašku z obchodného reťazca, čím sám prispieva k devastácii krajiny, vyjadruje svoj vnútorný nepokoj vyvolávajúci práve daný pohľad na krajinu. V ateliéri Reklamnej fotografie je inšpirácia maľbou Caspara Davida Friedricha rozšírená celkovo. Možno ani nie doslova inšpirácia, niekedy sa spontánne vytvorí len asociácia na jeho dielo pri pohľade do vlastného archívu. V tejto súvislosti sme spravili menší prieskum a fotografie, ktoré nám študenti poskytnú, uvádzame nižšie.



Obr. 7 - Caspar David Friedrich, Pútnik nad morom hmly, 1818



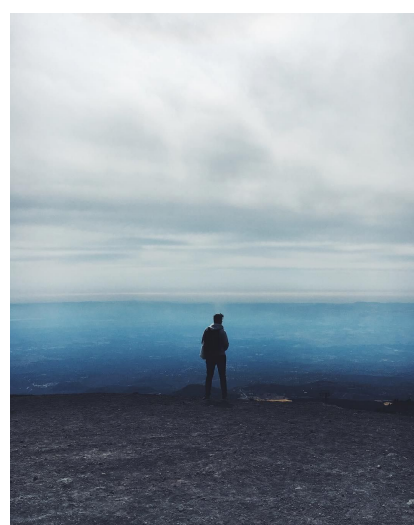
Obr. 8 - Elina Brotherus, Der Wanderer, 2003



Obr. 9, 10 - Torbjørn Rødland, In a Norwegian Landscape 5, 13 - 1993



Obr. 11 - Peter Pikulík, Bez názvu, 2014



Obr. 12-17 - autori: Matěj Skalický, Adam Kencki, Michal Buráň, Aneta Vašatová, Tomáš Heřmánek, Oleksander Tymkanych

2.4. Pocta impresionizmu

Impresionizmus, maliarsky umelecký smer konca 19. storočia, nadväzoval na tvorbu Barbizonskej školy - Gustava Courbета, Eduarda Maneta, Johna Constabla. Bol založený na snahe zachytiť videný moment a atmosféru miesta. Maľby tohto smeru pre rýchle hrubé ťahy štetca maľované priamo v plenére pôsobili na vtedajších parížskych kritikov nedokončene, a preto boli veľmi zle prijímané. Keďže impresionizmus má s fotografiou veľa spoločného, nie je náhoda, že najlepší priateľ impresionistov bol fotograf Nadar (1820-1910), ktorý im usporiadal prvú výstavu v dôstojnom priestore.³⁵ Prvýkrát autorom záležalo na podaní ich vnímania priestoru v krátkom časovom rozpätí. Hoci sa snažili o objektívne zobrazenie, uvedomovali si subjektívnosť ľudského videnia, premenlivú prchavosť atmosféry.

Bezprostrednú náväznosť fotografie na maliarsky smer impresionizmu môžeme sledovať na prelome 19. a 20. storočia v piktorializme, v ktorom sa fotografi všeobecne snažili povýšiť fotografiu z technického média na umenie prostredníctvom priblíženia sa maľbe, prostredníctvom využívania ušľachtilých tlačí alebo objektívov s mäkkou kresbou. K impresionistickému stvárneniu sa najviac priblížil George Davison (1854-1930). Pre dosiahnutie čo najmäkšej kresby obrazu a vystihnútie svetelnej atmosféry používal *cameru obscuru*. Jeho fotografia cibulového poľa je považovaná za prvú impresionistickú fotografiu.

V súčasnej fotografii sa neobjavujú tendencie, ktoré by sa snažili maľbe priblížiť formálne na takej úrovni ako v piktorializme, no dialóg medzi týmito médiami nie je mŕtv. Stále môžeme vnímať určitú fascináciu spojenú s prchavou svetelnou atmosférou a snahu zachytiť tento premenlivý moment v čase.

Britský fotograf Jem Southam (1950) vytvoril sériu fotografií *The Painters Pool* (2002-2003), v ktorej zachytáva jedno miesto jedným pohľadom cez les na rybník v rádiuse asi približne 25m počas dlhého časového úseku naprieč ročnými obdobiami. Reaguje na nepríjemnosť, ktorej čelí maliar snažiaci sa namalovať jedno miesto dvadsať rokov, no pre

³⁵ 15.4.1874 v Nadarovom ateliéri na des Capucines 35, v blízkosti Opery. Zdroj: RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F., ed. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, c2004. ISBN 80-720-9521-8.

stále sa meniace svetelné a obdobné podmienky nie je schopný obraz dokončiť, pretože každýmraz mu rovnaké miesto ponúkne nový obraz.³⁶

Priamo na impresionistického maliara Clauda Moneta (1840–1926) reagovali súčasní fotografi ako Elger Esser, Stephen Shore, Bernard Plossu, Henri Foucault alebo Darren Almond, ktorí zaznamenávali jeho záhradu v Giverny. Každý svojím spôsobom reinterpretuje túto súčasnú turistickú destináciu, symbol impresionizmu. V roku 2015 bola z týchto výsledkov výstava priamo v Monetovom dome, dnešnom múzeu impresionizmu. Ako prvý hneď po rekonštrukcii medzi rokmi 1977 a 1982 fotografoval záhradu Stephen Shore. Americký fotograf, ktorý bol vychovaný generáciou Walkera Evansa a Edwarda Steichena. Do záhrady v Giverny ho priviedlo Metropolitné múzeum v New Yorku, vyslalo ho zachytiť znovuzrodenie záhrady po jej rekonštrukcii.³⁷ Jeho fotografie na rozdiel od snímok ostatných autorov pôsobia najviac čisto a súčasne, no zároveň veľmi striedmo a klasicky. Sú to veľmi starostlivo komponované dokumentačné fotografie, ktoré vypovedajú o samotnej záhrade. Ostatní autori sa viac inšpirovali impresionizmom, tvorbou Moneta a samotným médium malby.

Elger Esser (1967) v sérii *Nocturnes a Giverny* (2010) fotografoval nočné pohľady na jazerá a flóru záhrady. Čiernobiele fotografie formou odkazujú na historické fotografie, ktorými sa Esser aj v ostatnej tvorbe často inšpiruje. Prostredníctvom názvov jednotlivých fotografií odkazuje na literárne dielo Marcela Prousta. „Combray” je názov fiktívneho detského miesta hlavného rozprávača v knihe *Hľadanie strateného času*. Týmto priamymi aj nepriamymi odkazmi na minulosť zhmotňuje čas, ktorý nás od Moneta oddeľuje. Zobrazuje metaforu pamäti a neprítomnosti.

Nočné pohľady fotografoval taktiež anglický fotograf Darren Almond (1971), no reaguje priamo na impresionistických maliarov. Jeho fotografia *Fullmood impression* (2012) zachytáva záhradu pri mesačnom splne, Almond tak nadväzuje na svoju tvorbu, v ktorej sa venuje pocte krajinomaliarom ako William Turner, John Constable či Caspar David Friedrich, prostredníctvom krajín zachytených pri plnom mesiaci. V Giverny je to práve

³⁶ COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. Third edition. New York, New York: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500204184.

³⁷ Photographing Monet's Gardens: Five Contemporary Views

Claude Monet, ktorého poctu vzdáva zachytením magického momentu, ktorý dokážeme vnímať, len keď v krajine pobudneme dostatočne dlhý čas.

Bernard Plossu (1945) vo svojich fotografiách zo zimných mesiacov odkrýva štruktúru záhrady. Impresionistickej maľbe sa približuje najviac z vyššie spomenutých autorov. Pracuje pohotovo, aby čo najrýchlejšie zachytil momentálnu atmosféru miesta, okamih zachytávajúci osamelý kvet, tajnú cestu či odraz vo vode, čím prehodnocuje estetiku začiatku 20. storočia, ktorej sa snaží priblížiť aj formálne, využívajúc Fressonov proces³⁸. Ten dodáva fotografii špecifickú auru, atmosféru a bohatosťou textúry sa približuje rýchlym ťahom štetca impresionistov.



Obr. 18 - Jem Southnam, The Painter's Pool, 2002-2004

³⁸ Proces vyvinutý Theódorom-Henri Fressonom r. 1899, využívajúci uhlíkový papier bez možnosti kopírovania. Takýto obraz je trvanlivý a v súčasnosti využívaný pre jeho exkluzivitu jedného možného originálu.



Obr. 19 - Darren Almond - Fullmoon Impression, 2011



Obr. 20 - Bernadrt Plossu, Jardin de Claude Monet, 2011

2.5. Východné paralely

V súčasnom globalizovanom svete plnom rôznych možností a príležitostí sa môžeme stretnúť s prelínaním vplyvov aj medzi západnou a východnou kultúrou.

Jeden z najvýznamnejších súčasných čínskych krajinárskych maliarov, Qiu Shi-hua (1940), študoval tradičnú čínsku maľbu, ale vďaka možnosti cestovať, mohol v 80. rokoch študovať impresionizmus vo Francúzsku, čo ho do istej miery prirodzene ovplyvnilo aj v jeho tvorbe, ktorá sa dá charakterizovať ako syntéza čínskej filozofie taoizmu³⁹ a západného zobrazovania. Z pohľadu taoistov je kánon klasického maliara, „tok života a rytmus“, porovnateľný s rytmom dychu, ktorý sa vtiahne a vypúšťa.

*„Moje predchádzajúce obrazy sa väčšinou týkali emócií, takže boli bohaté náladou. Teraz sa viac zaoberám "pôvodom", vznikom skúseností. Keď maľujem, nemyslím na štruktúru alebo tému; to, čo hľadám, je určitá "chuť" - rytmus ducha a energie, aby sa duša v maľbe pohybovala ako tieň mysli.“*⁴⁰

Jeho monumentálne, monochromatické obrazy, zviditeľňujú jednoduché, snové krajinné výseky, ako keby zahalené v hmle sú na hranici viditeľnosti (obr.21). Divák sa musí na jeho maľbu pozerieť dlhší čas, než pred ním krajina vystúpi do popredia. Svetlo, transcendentálnosť a nekonečno sú slová, ktorými by sa dali charakterizovať jeho maľby. *„Nie je žiadny začiatok a nie je koniec. Koniec je ďalším začiatkom“*⁴¹.

Tematické paralely jeho diela môžeme nájsť vo fotografiách Pavla Baňku (1941), hoci sa ním priamo neinšpiroval. Jeho tvorba prešla rôznymi vývojovými obdobiami, od surreálne ladených inscenovaných fotografií v 80. rokoch, po neokonceptuálne súbory v 90. rokoch – abstrahovaných záznamov kultúrnej alebo archetypálnej krajiny, ktorým sa venuje doteraz.

Cykklus *Infinity* (1997-2000) (obr.22), ktorý vytvoril koncom 90. rokov v USA a v Českej Republike, tvoria tematicky maximálne zjednodušené fotografie morského pobrežia, lesov, oblohy, lúk či pieskových dún. Krajiny bez prítomnosti človeka, ktoré sú

³⁹ Filozofický smer, založený na skutočnosti, že všetky veci, živé aj neživé, sú prejavom tej istej skutočnosti – Tao

⁴⁰ Qiu Shi-hua on the art of painting [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://qiushihua.com/qiu-shi-hua-on-the-art-of-painting>

⁴¹ Qiu Shihua - White Field [online]. 2012 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=idBEibEtj78>

záhadne rozmazané dlhým expozičným časom, znemožňujú divákovi sústrediť sa na konkrétny bod, čím je vyjadrená práve to nekonečno.

V snahe sprostredkovať autentický zážitok z krajiny prostredníctvom redukovania obrazu na elementárne tvary by sa dal prirovnať k vyššie spomínanému maliarovi Qiu Shi-hua. S úplne odlišnými kultúrnymi a filozofickými zázemiami sa obaja dostali do podobného zobrazovacieho a myšlienkového prostredia. Takéto spojitosti si všimla aj kurátorka Martina Pachmanová pri pripravovaní výstavy Pavla Baňku v Galerii Rudolfinum v roku 2001, kedy predchádzajúcim vystavujúcim autorom bol Qiu Shi-hua.⁴²

Niektoré Baňkove fotografie zo série *Infinity*, nám taktiež môžu pripomínať morské krajiny japonského fotografa Hiroshi Sugimota (1948). Zatiaľ čo Baňka sa snaží zobrazit' nekonečno prostredníctvom neuchopiteľnosti miesta a času, Sugimoto sa vo svojich maximálne minimalistických scenériách sústreďí na subtílny rozdiel svetla a vody. „*Vždy keď sa pozerám na more, cítim upokojujúci pocit bezpečia ako keby som bol na návšteve v rodnom domove, vydávam sa na cestu videnia.*”⁴³ Prostredníctvom rovnakých kompozícií, horizontu komponovaného na stred záberu, zobrazuje moria naprieč celým svetom. Či už je to Čierne More, alebo Severný ľadový Oceán, je to voda a vzduch, základné substancie Zemskeho povrchu, ktoré sa nemenia a ktoré sú tu prítomné od počiatku sveta. Pohľad na horizont je nemenný a nestarnúci, možno preto tak fascinujúci.

Česká fotografka Tereza Kabůrková (1980), je malbou ovplyvnená veľmi prirodzene tým, že sama taktiež maľuje a kreslí. Myšlienkový základ čerpá z knihy čínskej filozofie Oldřicha Krále.

„*Trochu jsem tehdy zanevřela na západní kulturu. Měla jsem pocit, že pokud v ní má mít něco větší hodnotu a hloubku, musí to bolet, ale Východ mi dal jiné východisko.*”⁴⁴

Jej tvorba je celkom rozmanitá, či už je to telo, zátišie alebo krajina, sú to v prvom rade veľmi osobné výpovede jej bezprostredného okolia, v ktorom sa práve nachádza. Krajine sa začala prvýkrát venovať v súbore *Krajinářství* (2002–04), s ktorým absolvovala ateliér Pavla Baňku na UJEP v Ústí nad Labem, čo definovalo charakter jej tvorby, s ktorým pracuje

⁴² Pavel Baňka: *Infinity* [online]. 2001 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z:

<http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/pavel-banka-infinity/>

⁴³ SUGIMOTO, Hiroshi. *Seascapes* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z:

<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1> Vlastný preklad z originálu: Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home, I embark on a voyage of seeing.

⁴⁴ KABŮRKOVÁ, Tereza. [online]. 2014 [cit. 2018-05-01]. Dostupné z:

<http://www.artcasopis.cz/clanky/tereza-kaburkova>

dodnes. Veľkoformátové fotografie sú akoby prekryté šedým závojom. Zámerná nedokonalosť fyzickej zväčšeniny pridáva známku autenticity. Ponecháva diváka, aby si pri dlhom pohľade vložil do jej obrazov trochu vlastnej skúsenosti. Určitým spôsobom môžeme vo forme jej diel sledovať malebnosť, no necháva sa taktiež inšpirovať konceptom čínskej maľby.

„V čem je čínské malířství jiné než evropské?“ „Oni skládají obraz v mysli, je to idea, není to nápodoboba krajiny, používají barvy symbolicky, není to v žádném případě realizmus, čínský obraz by měl mít v sobě celý svět, to mě bavilo na mých kolážích, že si můžu vzít řeku támhleodsad', hory támhleodsad' a udělat z toho krajinu.“⁴⁵

Tento spôsob skladania obrazu nám môže pripomínať hľadanie ideálnej krajiny v európskom kontexte v 17. storočí, avšak s úplne iným filozofickým a kultúrnym pozadím. Prelínanie rôznych odkazov na históriu nie je v súčasnej fotografii ničím nezvyčajným. Umelec, ako vnímavá duša, si môže prisvojiť časť myšlienky z čínskej filozofie, kúsok vizuálnej symboliky zo začiatku 20. storočia, a tým vytvoriť úplne novú estetiku vlastnú jeho individuálnej osobnosti. S inšpiráciou jedného špecifického obdobia sa môžeme stretnúť menej často, väčšinu príkladov som uviedla v predchádzajúcich kapitolách, preto sa v tej nasledujúcej budem zaoberať voľnejším preberaním vizuálnych prvkov z maľby.

⁴⁵ Z rozhovoru medzi T. Kabůrkovou a Janom Freibergom, 2010, zdroj: FREIBERG, Jan. Tereza Kabůrková: /obraz je obraz a nazdar/. *Fotograf*. 2010, 9(16), 16-17. ISSN 1213-9602.



Obr. 21 - Qiu Shihua, Untitled, 2016



Obr. 22 - Pavel Baňka, Seascape #20, 1999

2.6. Inšpirácia maľbou ako médium

Nad súčasnou konceptuálnou krajinou a jej prepojenosťou s maliarskou tradíciou sa zamýšľal aj kurátor výstavy *Landscape in mind: from Hamish Fulton to Andreas Gursky* (2015), Florian Steininger. Vo svojom výskume sa zaoberal vývojom práve krajiny, pretože sa podľa neho najbližšie dotýka maľby ako média vďaka farebnosti a využívaním veľkých formátov. Zameral sa najmä na autorov Düsseldorfskej školy, ktorí si pod vplyvom Becherovcov vytvorili svoje *tableau* obsahujúce emóciu, imagináciu a špecifickú naratívnu striedmej objektivity.⁴⁶ Výstava bola koncipovaná ako určitá imaginatívna cesta krajinou mnohých súčasných autorov. Okrem vyššie spomenutých boli vystavené taktiež napríklad digitálne generované krajiny Julie Monaco či industriálne predmestia amerických veľkomiest pripomínajúce more budov. Celkovo predstavuje fotografiu nie ako médium zaznamenávajúce realitu, ale ako prostriedok pre vytváranie nových obrazov. Možno aj vďaka vysoko kvalitnej formálnej stránke môžeme v ich tvorbe sledovať veľa maliarskych vplyvov či už vedomých alebo nie.

Pre Axela Hütteho je krajina ústredná téma. Hory, lesy, voda, obloha. Pracuje s prázdnom, vyhýba sa znakom civilizácie a akejkoľvek naratívni, aby sa divák stratil v čase a priestore. Niekedy pohľad upriami na odraz vo vode a celú krajinu potopí. Krásno a vznešeno sú jeho ústredné motívy. Vyjadruje ich na základe filozofie Immanuela Kanta, Edmunda Burkeho či Barnetta Newmansa. Vznešenosť vníma ako pocit spôsobený konfrontáciou veľkej a silnej prírody. Neobmedzený oceán, obrovské hory, svetlo, všetky tieto prírodné javy sa objavujú nad všetkými mierami a syntetizujúca sila predstavivosti vedie k jej obmedzeniam.⁴⁷ Zahmlené krajiny hôr sú často spájané s romantickou krajinomaľbou, no on sám krajinomaľbu ako priamy odkaz popiera, pretože jeho práca nevyjadruje náboženskú, nadpozemskú atmosféru stratenú vo svete, kde sa všetka nádej pomínula.⁴⁸ Do krajiny nezasahuje žiadnu postprodukčnou metódou, snaží sa o vernosť

⁴⁶ *Landscape in my Mind Landschaftsfotografie heute* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=P8Kvx9NUw-c&t=268s>

⁴⁷ Z rozhovoru s Camillou Boemio pre [landscapestories.net](http://www.landscapestories.net), dostupné na: <http://www.landscapestories.net/interviews/80-2014-axel-hutte?lang=en>

⁴⁸ tamtiež

a autenticnosť. Jedným z kľúčových konceptov je pre neho vyjadrenie rozmeru krajiny, možnosti precítenia priestoru prostredníctvom vylúčenia elementov, ktoré by čokoľvek prezrádzali o krajine, o živote v nej a zároveň necháva viditeľnú priestorovosť krajiny ako ilúziu. Pohráva sa s nejasnosťou vnímania, imaginatívnosť spustená samotným divákom je rozhodujúcim faktorom.⁴⁹

Najvýraznejšia osobnosť Düsseldorfskej školy, Andreas Gursky, pristupuje ku krajine rovnako ako k ostatnej svojej tvorbe. Či už je to pohľad na interiér továrenskej haly v Číne, alebo na umelo vytvorené ostrovy v Dubaji, vždy sa pozeráme na plnohodnotné obrazy. Andreas Gursky fotografuje všetko, čo patrí do nášho sveta, tým pádom aj krajinu, bez toho, aby musel vyjadrovať svoje myšlienky v sériách. Každá fotografia rozpráva sama za seba a pritom zapadá do celku jeho tvorby. „*Nezáleží mi na tom, či pracujem s krajinou, zátiším, interiérom alebo architektúrou. Pre mňa všetko znamená len môj pohľad na svet.*”⁵⁰ Krajinu nedokumentuje, ale rozpráva názor prostredníctvom obrazu. Fotografia sa najskôr zrodí v jeho hlave a potom cestuje po celom svete, aby našiel čo najvernejší obraz, ktorý následne dotvorí pomocou postprodukcie. Manipulácii obrazu sa nebráni, práve naopak. Súčasné počítačové technológie mu poskytujú slobodu, akú majú maliari.⁵¹

Aj Gurského tvorba nám z časti môže asociovať maliarske tradície, paralely medzi súčasnosťou a maľbou 19. storočia. Takýto prístup k pohľadu na jeho tvorbu mala Terrie Sultan, riaditeľka Parrish Art Museum v New Yorku, ktorá sa na Gurskeho fotografie snažila pozeráť optikou historickej krajinomaľby. Výsledkom jej skúmania bola výstava prezentujúca krajiny Andreasa Gurskeho.⁵² Nachádzala estetické a filozofické paralely medzi súčasnými umelcami a tými z 19. storočia. Gurskeho stavia do kontextu amerických maliarov z Hudson River School, ktorí ako umelci- cestovatelia objavovali exotické miesta. Často obrazy vytvárali miešaním viacerých pohľadov, takže im viac než na vernej kópii reality záležalo na podaní ich vlastného názoru na miesto. Niekedy sa jeho obrazy prirovnávajú aj k maľbám Caspara Davida Friedricha napriek tomu, že sa nimi vedome

⁴⁹ Z rozhovoru v rámci výstavy *Landscape in my mind*, Kunstforum Wien, 2015. dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=P8Kvx9NUw-c&t=268s>

⁵⁰ *Andreas Gursky: Landscapes* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z:

<https://www.artsy.net/show/parrish-art-museum-andreas-gursky-landscapes>, z originálneho textu: *For me it doesn't matter if I deal with landscape, still life, interior, or architecture. For me it is just so much about my view of the world.*

⁵¹ *Andreas Gursky: Landscapes* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z:

<https://www.artsy.net/show/parrish-art-museum-andreas-gursky-landscapes>

⁵² *Andreas Gursky - Landscapes*, Parrish Art Museum, NYC, 2015

neinšpiroval. Priznáva však, že existujú maliarske ikony, ktoré sú v našej kolektívnej pamäti, takže chápe asociácie vytvárané jeho fotografiami.⁵³



Obr. 23 - Axel Hütte, Moonlight 1, 2010



Obr. 24 - Andreas Gursky, Glacier, 1993

⁵³ tamtiež *Andreas Gursky: Landscapes* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/show/parrish-art-museum-andreas-gursky-landscapes>

3. VNÍMANIE KRAJINY V SÚČASNEJ FOTOGRAFII

Klasická fotografia krajiny druhej polovice 20. storočia je spájaná najmä s americkými fotografmi ako sú Anselm Adams, Imogen Cunningham, Minor White a Edward Weston, ktorí prispeli k pojmu čistého fotografického videnia. Fotografi zdôraznili estetické a duchovné rozmery krajiny a prispievali k elegantnej abstraktnej imaginácii.⁵⁴ Základ fotografií tvorí rytmus formy podporený dokonalou ostrosťou. Na základe našich pozorovaní v rámci štúdia rôznych autorov sme postrehli, že v súvislosti dnešnej tvorby sa najviac vyskytujú dva výrazy, ktorými by sa dalo charakterizovať vnímanie krajiny v súčasnej fotografii: *sublime* a *uncanny*⁵⁵. Hoci sa tieto pojmy používajú v rôznych obdobiach a súvislostiach, trochu ich priblížim v kontexte súčasnej fotografie.

Sublime predstavuje koncepciu vznešenosti. Dala by sa taktiež charakterizovať ako estetická podkategória v rámci skúmania krásy. Filozofický základ tohto pojmu siaha do 18. storočia, kedy bol rozoberaný v rámci skúmania estetiky krásy. Na základe textov Imanuela Kanta alebo Edwarda Burkeho by sa dal pojem *sublime* definovať ako určitý zážitok, konfrontácia s absolútnym krásnom, kedy nás pohľad na niečo vznešené vnútorne obohatil eliminovaním našich zlých vlastností. Napríklad pohľad na majestátnu horu vyvolal v človeku pocit menšej dôležitosti jeho ega, tým pádom bol ohľadupľnejší ku svojmu okoliu. Táto vznešenosť fascinovala umelcov od romantizmu a dodnes sa ňou neprestali autori zaoberať. Môžeme ju sledovať napríklad v krajinách Anselma Adamsa, Andreasa Gurskeho, Axela Hutte a mnohých ďalších. V minulosti sa s výrazom *sublime* spájali najmä autori, ktorí čerpali inšpirácie v maľbe, ak sa jedná o súčasný kontext je tento termín viac zameraný na kontempláciu vyjadrenú čistým fotografickým jazykom.

Paralelne so vznešenosťou je často rozoberaný výraz *Uncanny*. Tento pojem má v kontexte výtvarného umenia korene v psychológii vnímania. Predstavuje niečo znepokojujúce, tajomné – na pomedzí reality a fantázie. Sigmund Freud vo svojej eseji „*Das Unheimliche*“ z roku 1919 pojmom *uncanny* nazýva príťažlivú vec, ktorá je hneď známa

⁵⁴ WELLS, Liz, ed. *Photography: a critical introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2000. ISBN 0-415-19058-4., str. 306

⁵⁵ z anglického jazyka: sublime - vznešený, uncanny – zlovestný, tento doslovný preklad nie je úplne presný v kontexte výtvarného umenia

a zároveň neznáma, pričom tento nesúlاد vyvoláva v divákovi nepríjemné pocity.⁵⁶ Filozof Friedrich Schelling popísal *uncanny* v rámci svojej práce „Philosophie der Mytologie, 1835” ako všetko, čo sa stalo viditeľným, ale malo zostať ako neobjavené tajomstvo. Racionalizácia ako obranný mechanizmus spustený našou nepohodlnosťou pri zažívaní niečoho prirodzeného, pretože človek sa desí nestability a potrebuje všetkému rozumieť. Toto tajomno sa vyskytuje v práci súčasných fotografov, keď sa hrajú s vnímaním diváka. Jörg Sasse bol jeden z prvých autorov, ktorý v tomto zmysle manipuloval s reálnym obrazom. Ďalšími príkladmi, o ktorých budeme písať aj v nasledujúcich kapitolách, sú napríklad Julie Monaco alebo Sonja Braas. Tieto dve tendencie sa nemusia navzájom vylučovať. Elger Esser vo svojich fotografiách vyvoláva mystické atmosféry, no zároveň formálne vytvára vznešeno rešpektujúce tradície miesta a histórie.

3.1. Fotograf a krajina

Vzťah fotografa ku krajine môže byť rôzny. Záleží od miery fascinácie, ktorá inšpiruje autora vyjadriť sa v rámci tohoto žánru. Niekedy sú to konceptuálne pohnútky, kedy je krajina na pozadí určitej myšlienky. Iní autori sa zaoberajú krajinou na čisto estetickej úrovni. Často pracujú s nájdenými fotografiami alebo postrodučnými zásahmi. Väčšina autorov má svoj vzťah k prírode zakorenený v detstve, no v ich tvorbe to napriek tomu nie je viditeľné. Najsilnejšie prepojenie človeka s prírodou je sledovateľné, keď autor fyzicky prenesie skúsenosť s prírodou do obrazu, výsledkom čoho môže byť aj objekt, alebo ak interpretuje svoje myšlienky a postoje ku krajine intímnu formou, napríklad formou denníka, kde sa premietne jeho každodenná spojitosť s environmentom, hoci aj len v teoretickej rovine ako napríklad v prípade Viktora Kopasza.

Dánsky autor Adam Jeppesen (1978) vytvoril sériu fotografií *Flatland Camps Project* (obr.26) počas 487 dňovej cesty z Arktídy na Antarktídu v roku 2009. Fotografie vytvorené počas jeho cesty sú svedkom dialógu medzi umelcom a krajinou, ktorá ho obklopuje. Zároveň zaznamenávajú fyzickú cestu jeho fotografií. Počas výmeny filmu sa na

⁵⁶ALBANO, Caterina. *Uncanny: A Dimension in Contemporary Art* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://esse.ca/en/uncanny-a-dimension-in-contemporary-art>

ňom ukladali smietky prachu, pásy svetla, škrabance. Jeppesen ich nielenže necháva ako súčasť rozprávania príbehu, ale posúva ich na fyzické svedectvo, s ktorým ďalej pracuje. Krajiny vytlačené na ryžovom papieri sú starostlivo poskladané do pravidelných obdĺžnikov formátu A4. Materiál je taký jemný, že povrch papiera ani farebné pigmenty sa zložením neporušia. Výsledná fotografia tak nepôsobí fyzicky zničená, ale skôr pripomína poskladaný plagát. Zároveň tenký krehký ryžový papier stojí v zaujímavom kontraste s monumentálnosťou ľadovcov a horských vrcholov.⁵⁷ Mohutné záhyby nášho zemského povrchu tvarované milióny rokov, sa zrazia s typom papiera, ktorý je vo všeobecnosti spájaný s krehkosťou a citlivosťou. Dlhá a osamelá cesta Jeppesena posunula ďalej od tradičného chápania času a priestoru. Kombinácia poskladaných fotografií s vrstvou fyzického odtlačku cesty, rozmazania, svetelných lúčov, majestátnych hôr, tichých vôd a oblohy, vytvára melancholický súbor – záznam cesty jedného človeka vytvárajúceho dokument balansujúci medzi snom a realitou.

Jeden z ďalších autorov, ktorý vníma krajinu v určitom intímnom prepojení, je Viktor Kopasz. Predstavuje pre neho symbol národnej identity. Fotografia mu slúži ako surový materiál, ktorý neustále reinterpretuje a zasadzuje do nových súvislostí. Prostredníctvom denníkov obrazovo vyjadruje jeho stotožňovanie sa s kultúrnou identitou a históriou národa strednej Európy. Spájajú sa v nich tradície českého a slovenského imaginatívneho umenia a ozveny surrealizmu.⁵⁸ Jeho fotografie sú žánrovo nezaraditeľné, ale napriek tomu sa v nich krajina objavuje pomerne často, najmä v kombinácii s osobnými momentkami, inscenovanými aj nájdenými zátišíami, ale taktiež rôznymi popiskami, skicami či skôr škrabancami. Denník mu slúži na vyjadrenie a utriedenie myšlienok, ktorými sa vymedzuje voči spoločnosti.⁵⁹ Najvýznamnejším cyklom spracovaným formou denníka, ktorý sa vydal aj knižne, je Kertelö (obr.25). Z maďarského prekladu príštipkár alebo človek, ktorý sa klamaním snaží zbaviť zodpovednosti. Čiernobiele fotografie močaristej krajiny, kolorované do žltozelených tónov, dýchajú mystickou, surreálnou atmosférou. Táto séria sa prelína taktiež so súborom, v rámci ktorého

⁵⁷ BERTRAND, Ann-Christin. *Traces of Journey. Foam Magazine*. Foam Fotografiemuseum Amsterdam, 2016, (44), str. 48. ISSN 9789491727832.

⁵⁸ MUSILOVÁ, Helena. Solid painter. *Kopasz.cz* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.kopasz.cz/about/helena-musilova-solid-painter/>

⁵⁹ ŽENTEL, Lukáš. Viktor Kopasz. *Fotograf Magazine* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://fotografmagazine.cz/magazine/recyklace/profil/viktor-kopasz/>

25 rokov mapuje jedno miesto, ktoré reflektuje jeho názory na históriu a rodnú krajinu. Fotografie rozprávajú o tom, že romantická krajina a história nie sú v harmonickom súlade.⁶⁰ Celkovo sa jeho tvorba nedá zaškatuľkovať do žánru ani rozdeliť na súbory. Myšlienky a názory vyjadruje naprieč celou svojou tvorbou a denník od denníka sa vyvíja a formuje.



Obr. 25 - Viktor Kopasz, Kertelö, 2002

⁶⁰ Viktor Kopasz - fotografická prednáška. *Youtube.com* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=unobBs8hQlk>



Obr. 26 - Adam Jeppesen, AR·Chalten I, 2014

3.2. V inom svete

Pravdivosť fotografie bola spochybnená už dávno a to najmä príchodom digitálnych technológií a možností postprodukcie v počítači. Niektorí autori však manipulujú s médium do takej miery, že prestávame vnímať hranice reality. Je to ešte fotografia? Alebo sa už pozeráme na digitálnu maľbu či grafiku? Tieto otázky prestávajú mať zmysel. Dôležité je, že sa máme možnosť pozrieť do neexistujúceho, vnútorného sveta umelca. Niekedy máme len nereálny pocit, inokedy si ani nevšimneme, alebo nemáme šancu zistiť, či daná krajina naozaj existuje.

Ďalší z predstaviteľov Düsseldorfskej školy, Jörg Sasse (1962) pracuje s nájdenými fotografiami vo väčšine svojej tvorby. Staré negatívy kupuje v antikvariátoch a na blších trhoch. Starostlivo z nich vyberá prvky, fragmenty a rôzne do nich zasahuje. Nesnaží sa ich prostredníctvom postprodukcie vylepšiť, len ich zmeniť, odstrániť signifikantné prvky miesta a času, vytvoriť nové obrazy a zneistiť diváka rozmazaním hranice medzi fikciou a realitou. Pavel Vančát, ktorý mu vytvoril retrospektívnu výstavu v Dome umenia v Českých Budejoviciach v r. 2015, o ňom píše ako o systematickom archivárovi a konštruktérovi obrazov než ako o fotografovi, vytvárajúcom vlastné paralelné obrazové univerzum.⁶¹

Ruská autorka Anastasia Samoylova surový materiál pre svoj svet čerpá z Google vyhľadávača. V sérii *Landscape Sublime* (2013-2018) (obr.27) vytvára z najviac populárnych fotografií krajín kaleidoskop vkusu širokej laickej verejnosti. Ak by sme si mali predstaviť univerzum obrazu Viléma Flussera v hmotnej podobe, vyzeralo by presne tak ako obrazy Samoylovej. Krajiny vyskytujúce sa vo voľných internetových databázach sú tvorené podľa kánonu hobby fotografov, ktorí si dajú najviac záležať na dokonalých svetelných podmienkach, kompozícii a v počítači upravujú farby a kontrast do krásnych sýtych odtieňov. Na tom by ešte nebolo nič zlé, no problém je, že snahy týchto fotografov sa končia v presne určených kompozíciách a konvenčných motívoch, takže internet sa plní genericky rovnakými fotografiami. Tu prichádza Anastasia a z tohto vesmíru fotografií vyberá na

⁶¹ VANČÁT, Pavel. Jörg Sasse – File Transfer. *Galerie současného umění a architektury / Dum umění České Budejovice* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://dumumenicb.cz/vystava/jorg-sasse-file-transfer/>

základe klúčových slov ako púšť, ľadovec, búrka, trópy, les, hory. Sleduje určitý ideál krásy v krajine dnešnej spoločnosti. Z vybraných fotografií nevytvára umelý svet v počítači, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Občasný odlesk ateliéru prezrádza, že všetky fotografie sú vytlačené a skladané v reálnom hmotnom svete jej štúdia a následne znovu nafotografované, čiže vrátené do 2D rozmeru.⁶² Vo fotografiách dokumentuje svoj proces premýšľania nad obrazom a priestorom. Keď niekto vyfotografuje krajinku, tak ju svojím spôsobom zrazí do niečoho malého a plochého. Samoylová sa ju snaží prinavrátiť späť k životu, aby malo zmysel o nej znovu premýšľať.⁶³

Pri pohľade na klasicky vyzerajúce morské krajiny Julie Monaco (1973) si môžeme všimnúť nerealistické svetelné podmienky a zvláštnu ostrosť, ktorá by sa fotoaparátom len ťažko docielila a sem tam sa objavujúci prapodivný odlesk vo vode. To sú asi hlavné kľúče prezrádzajúce, že sa nejedná o reálne fotografie, ale o počítačom vygenerované obrazy. Jej štvorročný výskum pozostával z analyzovania analógových a digitálnych modelov. Výsledky sú viac než klasické obrazy s jasnými inšpiráciami holandskej krajinomalby 17. storočia. Chladná, tajomná atmosféra v sépiovo sfarbenej abstraktnej realite vygenerovanej počítačom. Monaco v tomto prípade nie je len tvorcom obrazu. Ak by chcela spraviť jednoducho morské krajiny, bolo by jednoduchšie ich ísť vyfotografovať a ak by bol zámer čisto posúvanie hraníc technológií, mohla by si vybrať akýkoľvek iný motív. Podľa nášho názoru je najdôležitejší pocit, ktorý obrazy vyvolávajú. Monaco vytvorila abstraktný svet, v ktorom neexistuje nič, len počasie. Pri najpokojnejšom mori je prítomná desivá svetelná atmosféra, v ďalších obrazoch sa ocitáme na rozbúrených vlnách či kúsok od hurikánu. Tento zvláštny nepokoj v kombinácii so sépiovým tónom vytvára postapokalyptický svet. Jednoduchosťou sa autorka vrátila na začiatok existencie sveta alebo možno na koniec. Každopádne chcela diváka zobrať na cestu, ktorá sa v reálnom svete nedá podstúpiť, a tým pádom nafotografovať, no maľba by zároveň príliš rýchlo prezradila, že sa jedná o ilúziu, čím by stratila hodnotu. Julie Monaco tak našla strednú cestu medzi maľbou a fotografiou. Pripomína nám, že je to len médium, dôležitejšie je to, čo má sprostredkovať a každý by si mal nájsť ten svoj prostriedok na čo najlepšie vyjadrenie svojho sveta.

⁶²Landscape Sublime. *Anastasia Samoylova* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.anasamoylova.com/sublime/2018/3/14/g19c0un5o5bgdec66uckfk9ugx2wx7>

⁶³ tamtiež

Pri pohľade na fotografie Sonje Braas (1968) zo súboru *Forces* (2001 - 2003) (obr.29) máme taktiež zvláštny pocit, pri ktorom nám niečo nesedí. Obrazy hôr a ľadovcov s veľmi zvláštnou atmosférou majú nadprirodzený alebo nevysvetliteľný základ. V podstate svojej tvorby sa venuje určitej povrchnosti vzťahu spoločnosti, ľudí k prírode, čo môže byť taktiež kritika turistického priemyslu. Kladie si otázku, prečo sa ľudia plavia tisíce kilometrov okolo Arktídy, prečo sa každoročne stovky ľudí šplhajú na Mount Everest. Pritom výletné lode na Arktíde musia medzi sebou komunikovať, aby sa náhodou nestretli, pretože cestujúci by nemali ten zážitok z nedotknutej prírody. Tým pádom sa plavia po ilúzii, ktorá už dávno neexistuje, a keď si náhodou prejdú tým sklamaním pravdy, hľadajú nové, odľahlejšie a menej populárne miesta, pretože človek v sebe stále prechováva tú romantickú myšlienku, že len nedotknutá príroda je hodnotná a lepšia než tá, ktorá nás každodenne obklopuje.⁶⁴

Sonja Braas vo svojej tvorbe pracuje s ilúziou. Na základe fotografií z Arktídy vytvára vo svojom štúdiu v New Yorku modely z rôznych materiálov od peny, cez látky, drevo, polystyrén atď., ktoré nakoniec vyfotografuje na film, pričom sa pri samotnom komponovaní sústreďí na najmenšie detaily. Vytvára tak nový záhadný svet. Pracuje s uveriteľnosťou a ilúziou podobnou vo filme. Dôležité je pre ňu, aby fotografia na prvý pohľad diváka pripútala svojou estetickou atraktivitou a aby po následnom skúmaní začal zisťovať, že sa nejedná o reálny existujúci svet. Týmto balansuje na veľmi tenkej hranici medzi umelým a realistickým zobrazením. Julie Monaco zámerne necháva určité štruktúry nerealistické, aby si divák mal šancu všimnúť, že sa nepozerala na reálnu krajinu, avšak Braas svoju nadrealitu dosahuje práve záhadnými nadprirodzenými silami. Tie samy o sebe spochybňujú pravdivosť, tým pádom sa musí snažiť o čo najrealistickejšie zobrazenie a nemôže si dovoliť inú technickú nedokonalosť. Tejto uveriteľnosti veľmi pomáha taktiež využitie analógového procesu bez akejkoľvek ďalšej postprodukcie. Čo sa týka procesu tvorby, môžeme ju považovať nielen za fotografku, ale taktiež sochárku, architektku, maliarku a filozofku alebo len iluzionistku.⁶⁵ Jej fotografie sú najmä o prvotnom nadšení z romantickej, nedotknutej prírody a následnom sklamaní z odhalenia pravdy.

⁶⁴ Interview Sonja Braas. *YouTube* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cVxj7AaZzBE>

⁶⁵ EDKINS, Diana. Elements of a Vision. *Sonja Braas* [online]. 2013 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.sonjabraas.com/texts/>

Francúzsky autor Lionel Bayol-Thémines (1967) sa vo svojej tvorbe zaoberá najmä postantropocénom⁶⁶. Vo svojej práci sa venuje vzťahu človeka k histórii a enviromentu prostredníctvom skúmania vývoja našej spoločnosti s využitím fiktívnej antropológie. Kladie si otázky, ako by vyzerala krajina po existencii človeka. Keďže už prakticky neexistuje príroda, ktorá by nebola poznačená ľudskou činnosťou, dopomáha si počítačovými technológiami a vytvára tak nový, trochu abstraktný, mysteriózny svet. V sérii *Silent Mutations* (2014-2015) (obr.31) kombinuje fotografiu s 3D renderingom, využívajúc algoritmus, ktorý pretvára určité časti fotografie na grafy z údajov jasu, sýtosti a kontrastu.⁶⁷ Vznikajú tak čudné krajiny pripomínajúce pokazenú počítačovú hru. Bayol-Thémines starostlivo konštruuje obrazy bez akejkoľvek ľudskej prítomnosti. Zámerný umelý charakter vypovedá o denaturalizácii životného prostredia spôsobeného ľudskou činnosťou. Glitchové časti sú zviditeľnené mutácie životného prostredia v dôsledku priemyselného znečistenia, enviromentálnym dopadom biotechnológií, rádioaktívnymi emisiami, ktoré vedú k vzniku nepravdepodobných džunglí v miernych zónach. K tejto téme sa vyjadruje doslova digitálnou Tsunami, na Zem zosiela pixelizované kyslé dažde. Spochybnením reálnych alebo fiktívnych foriem krajiny s nástrojmi času, ako napríklad softvérom na spracovanie obrazu, Bayol-Thémines pracuje s fascináciou, ktorú mal človek pre prírodu vždy. No namiesto toho, aby nám podával romantickú, kontemplatívnu, idealizovanú alebo dokumentárnu výpoveď, poukazuje na možné prístupy vyjadrovania sa ku krajine, ktoré ponúkajú digitálne nástroje. Berie nás na cestu fiktívnej rekonštrukcie zničenej krajiny, hlboko poznačenej človekom, no v prekvapivej umelej forme.

⁶⁶ Vychádza z termínu antropocén – doba, kedy človek začal svojou činnosťou ovplyvňovať geologické vrstvy Zeme. Postantropocén môžeme chápať ako dobu po ľudstve.

⁶⁷DA SILVA, Albertine. Projet: Silent mutation (post anthropocène). *Lionel Bayol-Thémines* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: http://www.bayol-themines.com/crbst_78_m.html



Obr.27 - Anastasia Samoylova, Cliffs, 2018



Obr.28 - Julie Monaco, cs_02/2, 2005



Obr.29 - Sonja Braas, Forces #23, 2003

3.3. Medzi fotografiou a maľbou

Niekedy autori postprodukčnými zásahmi, či už digitálnymi, analógovými alebo fyzickými, nevytvárajú nový druh reality, ale len chcú dotiahnuť myšlienku spôsobom, akým by to v čistej fotografickej forme nebolo možné. Samotná fotografia slúži ako podložka, stavebný materiál, z ktorého sa ďalej tvorí. Takéto zásahy preformulávajú realitu, rekontextualizujú ju.

Mark Dorf (1988), mladý americký vizuálny umelec, nás sprevádza po severoamerickej krajine Rocky Mountains optikou mladého obyvateľa veľkomesta napoly žijúceho vo virtuálnej realite sociálnych sietí. Digitálne zásahy sú dominantné prvky obrazu. Pozeráme sa na reálne fotografie s využitím súčasnej postprodukčnej technológie. Mark Dorf reaguje na dnešnú spoločnosť neustále obklopenú novými technológiami, ktoré si nosíme aj do prírody. Viac než fotograf je vedec. Fotografovanie je pre neho terénny výskum, ktorého dáta – fotografie ďalej spracováva pre ďalšie experimentovanie. Obraz *Vznik 10* má na pozadí modrý gradient, do ktorého sa zvrchu prelína fotografia. V strede je štvorec pôsobiaci staticky. V skutočnosti je to presne rovnaká fotografia ako na pozadí, len určitým kódom prepočítaná a po pixeli preskupená podľa odtieňu, sýtosti a jasu.⁶⁸ Takže sú to len rôzne prostriedky na pochopenie rovnakého objektu v jednom obraze. Mark Dorf by si mohol pre svoje digitálne experimenty zvoliť akýkoľvek motív. To, že svoje zásahy vytvára práve do krajiny, nie je len o túžbe po kontraste s jeho životom vo veľkomeste, ale zároveň tým dokazuje, že krajina svojou neutrálnosťou je vynikajúci prostriedok na zobrazenie použitých technológií. Divák prestane danú krajinu rýchlo vnímať a skôr premýšľa nad konkrétnym zásahom a jeho technikou.

Douglas Mandry (1989) patrí k najmladšej generácii fotografov. Hory a krajina sú jeho ústrednou témou. Táto fascinácia sa u neho prirodzene prejavila ako u človeka vyrastajúceho vo Švajčiarsku. Svoje fotografie tureckých hôr sa rozhodol s odstupom času fyzicky upravovať. Ako sa v 19. storočí kolorovali fotografie, aby boli viac realistickejšie, on svojím dodatočným kolorovaním obohatil obrazy o kultúrnu vrstvu. Intuitívne ich dotváral na základe svojich vyblednutých spomienok, taktiež sa snažil o vizuálne

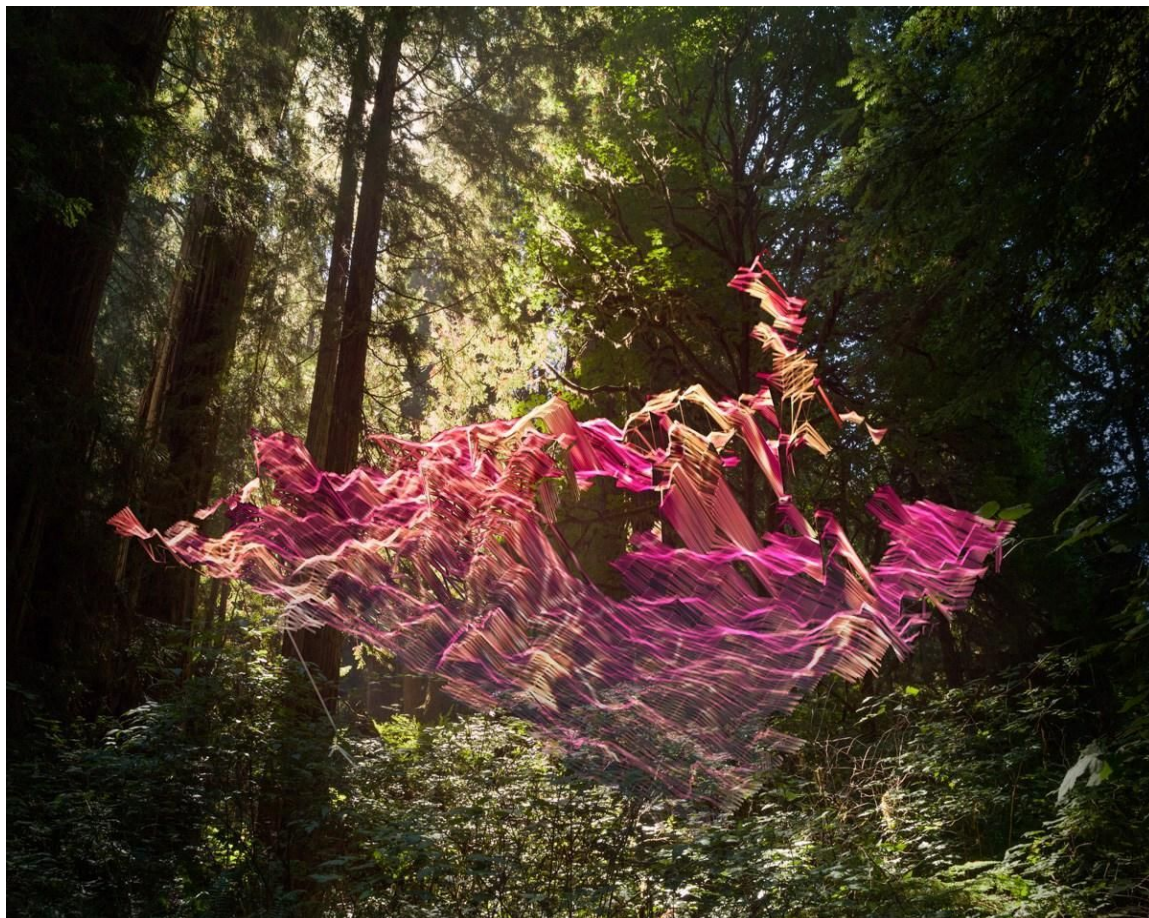
⁶⁸SHIN, Nara. Mark Dorf's Alternate Landscapes. *Cool Hunting* [online]. 2015 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.coolhunting.com/culture/photographer-mark-dorf-digital-art-emergence-path>

interpretovanie archeologických textov.⁶⁹ Miesta, ktoré dokumentoval, boli v 19. storočí výskumné archeologické pracoviská, no teraz sa z nich stali turistické atrakcie. Mandry sa však vyhýba akémukoľvek znaku prítomnosti človeka, akoby sa vrátil k arkadijskému ideálu prírody nedotknutej človekom. Zaujatý priepasťou medzi realitou a jej reprezentovaním sa inšpiroval starými pohľadnicami zo Stredného východu a obrázkami krajín v orientálnych magazínoch. Tie boli v čase ich slávy predmetom propagácie scenérií, aby prilákali návštevníkov, takže boli dokonale vyretušované so sýtymi farbami, aby pôsobili čo najexotickejším dojmom.⁷⁰ Inými slovami, zámerne na seba nechal pôsobiť marketing 19. storočia, aby doplnil vlastné spomienky dobovou mienkou a predstavou o exotických krajinách Orientu. Fyzické zásahy ako rezanie, škrabanie, pridávanie svetla, hmly, textúry a farby má taktiež svoje opodstatnenie. Symbolizuje určitý vzťah človeka k prírode, kedy napriek láske a obdivu k nej ju dokáže ľudstvo deštruktívne zmeniť nezvratiteľným spôsobom.⁷¹

⁶⁹ KOOIMAN, Mirjam. Back to the future. *Douglas Mandry* [online]. Foam Magazine, 2018 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://douglasmandry.com/bio-2>

⁷⁰ tamtiež

⁷¹ tamtiež



Obr. 30 - Mark Dorf, Untitled 28, zo série Path, 2012

3.4. Medzi fotografiou a objektom

Doteraz sme sa zaoberali rôznymi zásahmi do fotografie či už digitálnymi, alebo fyzickými úpravami hotových fotografií v dvojrozmernom merítku. Krajina je priestor a priestorové zásahy nie sú žiadnou raritou. Naším zámerom nie je písanie o *land arte*⁷², ale skôr by sme chceli priblížiť pár prístupov zasahovania do obrazu prostredníctvom objektu. Napríklad, keď sa vytvorí objekt komunikujúci s prostredím čisto pre výslednú fotografiu. Hranica medzi takýmto zásahom a *land artom* je diskutabilná, pravdepodobne to záleží od intencií autora. Napríklad Ivan Kafka (1952), český výtvarník, ktorý sa vyjadruje prostredníctvom minimalistických inštalácií v prírode, síce svoje objekty nafotografoval esteticky plnohodnotne, no stále mu asi viac záležalo na dočasných sochách, ktoré sa snažil zaznamenať, hoci boli vytvorené priamo pre daný priestor a taktiež s ním pekne komunikovali. Objekt v rámci fotografie nemusí znamenať len inštaláciu v priestore, ale môže sa stať zo samotnej fyzickej fotografie, čo sa taktiež nazýva fotoinštalácia. S týmto prístupom často pracovali aj autori v rámci súborov spomínaných v predchádzajúcich kapitolách.

Francúzsky fotograf Lionel Bayol-Thémines v rámci viacerých svojich sérií niektoré obrazy premenil vo výstavnej inštalácii na objekt. Inštalácia *High Land* (2015) v rámci série *Silent mutations* predstavuje pohľad na horu z nečakanej perspektívy. Fotografia hory prevedená do 3D a následne vytlačený horný pohľad s naznačeným výškovým rozdielom. Využitie tretej dimenzie umožňuje umelcovi, okrem digitálnej manipulácie, narušiť tradičné zobrazenie hôr, ktoré formovalo náš pohľad, a tým narušiť konvencie, ktoré riadia naše vnímanie krajiny.⁷³ Týmto spôsobom konfrontuje diváka so špekulatívnym prístupom a spochybňuje určitý akademický spôsob prezentácie fotografií úhladne zarámovaných a zavesených na stene.

Tak ako sa Vilém Flusser zamýšľal nad fotografiou ako médiom samotným, tak aj pre fotografov môže byť témou samotná fyzická fotografia. Václav Kopecký (1983) získal lásku

⁷² Umelecký smer 60. rokov 20. Storočí, v rámci ktorého umelci ako David Nash alebo Andy Goldsworthy tvorili prírodné objekty v krajine. V Česku sú predstaviteľmi Ladislav Novák, Jiří Šigut alebo Jan Pohribný.

⁷³ DA SILVA, Albertine. Projet: Silent mutation (post anthropocène). *Lionel Bayol-Thémines* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: http://www.bayol-themines.com/crbst_78_m.html

k prírode pravdepodobne počas štúdia lesníctva a vo svojej tvorbe ju posunul za hranice fotografie. Krajina alebo príroda je v jeho tvorbe prítomná takmer neustále, ale jej účelom je byť prehliadnutá. Kopecký sa v prvom rade zaoberá fyzickou podstatou fotografie. Rozkladá ju na jednotlivé časti ako svetlo a čas a následne ich vrství naspäť.

„Pokouším se vnímat fotografii jako předmět bez ohledu na zobrazovaný předmět. Nerozlišovat přirozenou zobrazivost, nečíst obraz skrze kontext původního předmětu, ale jako zhmotněnou povahu zobrazeného, tedy fyzickou přítomnost. Fotografie nevzpomíná, fotografie tu je. Dává to smysl?“⁷⁴

Jeho výstavy nie sú jednotlivými kapitolami príbehu, postupne obracacími stránkami, ktoré spejú od príhovoru k záveru. Skôr krúžia na prelínajúcich sa obežných dráhach okolo tematického jadra, ktoré magnetizuje Kopeckého pozornosť, a naspäť, kde hľadá nové cesty. Nápady a formy sa tak kopia, že vznikajú varianty, téma sa rozrastá a formuje sa spleť myšlienkový organizmus. Na prvom mieste v jeho tvorbe je fyzické médium fotografie, v ktorého prapodstate sa víta. Skúma ho rôznymi pokusmi a snaží sa ho stále posúvať za hranice obrazu. Krajina a príroda v jeho prácach zastáva úlohu sprostredkovateľa myšlienky a procesu. Obrazy kvetov a hôr sú pre neho ako vlny – dopomáhajú k tomu, aby boli rýchlo prehliadnuté a divák sa tak mohol sústrediť na samotnú podstatu jeho tvorby – proces a materiál.⁷⁵

Rakúsky fotograf Thomas Albdorf (1982) je tým príkladom, ktorý pracuje priamo v krajine. Reaguje na jej priestor a prostredie, ktoré zaznamenáva vo fotografii. Výsledkom je obraz, jeho základným materiálom bola socha, hoci len dočasná. Objekty reagujúce na prostredie krajiny sú najvýraznejším prvkom najmä v jeho najstaršej práci *Woodwork* (2010-2011), v ktorej sa jedná pravdepodobne len o akúsi vizuálnu hru abstraktných tvarov s prostredím lesnej krajiny. Dalo by sa povedať, že je to ako osobné cvičenie vnímania obrazu. Neskôr začína pracovať najmä s objektmi v súvislosti čiastočne nájdených zátiší, v ktorých môžeme sledovať formovanie jeho vizuálneho jazyka. Tieto formovania syntetizoval v jednej práci nazvanej *I Know I Will See What I Have Seen Before* (2015). Zameriava sa na rekontextualizáciu horského vizuálneho priestoru prostredníctvom kombinovania viacerých prístupov. Pracuje ako s nájdenými, tak so štúdiovými

⁷⁴ <http://martinfryc.eu/vystavy/vernissaz-vaclav-kopeccky-zkamenelina/>

⁷⁵ Z video profilu dostupného na: <http://artycok.tv/24879/vaclav-kopeccky>

fotografiemi, samotným priestorom krajiny a rôznymi intervenciami. Ako základný myšlienkový materiál mu slúžia kliše v zobrazovaní krajiny. Pracuje s predpokladom, že každý pozná Alpy a vie, čo od nich očakávať. Nesnaží sa ich zbúrať, len ich ukázať v novom svetle. Rovnaké fotografie sa v knihe objavujú niekoľkokrát vždy v inej forme. Niekedy abstrahované, preformované, rozmazané, či inak zmenené. Opakovanie sa je súčasťou kliše a aj jeho rekontextualizáciou.



Obr. 31 - Lionel Bayol-Thémines,
Silent Mutations, 2014 - 2015



Obr. 32 - Thomas Albdorf,
I Know I Will See What I Have Seen Before, 2012

ZÁVER

Na začiatku nášho výskumu som si dala za cieľ zistiť, v čom spočíva krajina v súčasnej fotografii, či sa jej venuje pozornosť zo strany autorov a do akej miery. Keďže raná krajinárska fotografia silne nadväzovala na maliarsku tradíciu, v celej práci som sa rozhodla držať vzťahu fotografie a maľby a ukázať ako sa vyvíjal do súčasnosti. Pre komplexnosť celej práce som v prvej časti som načrtla kultúrny vývoj vnímania krajiny, s čím súvisí taktiež vývoj krajinomaľby, na ktorú sa odkazuje aj mnoho súčasných autorov. Na to nadväzujem v druhej časti práce, kde predstavujem fotografov, ktorí sa vo svojej tvorbe zaoberajú práve touto históriou, ale taktiež médium maľby všeobecne a jeho prepojenosťou s fotografiou. Tieto paralely nemusia byť vždy na prvý pohľad viditeľné.

Pri premýšľaní o súčasnej fotografii sme si položili otázku, či má vôbec zmysel fotografiu zaraďovať do žánrov. Rámec umeleckých žánrov vymedzuje všetko vo vnútri a hovorí divákovi, ako sa na daný obraz pozeráť. Podľa Hansa Beltinga je dnešné umenie charakteristické vystúpením z tohto rámca, ktoré určuje, čo je umenie a čo nie je.⁷⁶ Dnešní autori sa nedajú charakterizovať na základe formálnych okruhov ako portrétista, krajinár, ale skôr na základe tematických okruhov, v rámci ktorých môžu svoje myšlienky zobrazovať aj prostredníctvom krajiny. Dokonca v niektorých prípadoch sa nedajú definovať ani v rámci média, preto sa často stretávame s pojmom vizuálny umelec. Preto som sa rozhodla v tretej časti priblížiť rôzne prístupy, s akými fotografi pracujú s krajinou.

Napriek tomu, že v dnešnej dobe žijeme rýchlejším spôsobom života, obklopení rôznymi technológiami, máme pocit, že prostredníctvom krajiny si uvedomujeme svoju históriu a krehkosť našej spoločnosti, voči čomu sa len ťažko staneme ľahostajnými. Svojou premenlivosťou a prispôsobivosťou považujeme krajinu za nevyčerateľnú tému, pretože sa k nej dá pristupovať najrôznejšími spôsobmi. Môže slúžiť ako podkladový materiál pre myšlienky reflektujúce abstraktné problémy súčasnosti, ako napríklad kritika turizmu v práci Sonje Braas, ako platforma pre posúvanie možností v digitálnych technológiách Marka Dorfa, alebo nás môžu autori sprevádzať po svetoch v alternatívnych vesmíroch Bayol-Théminesa či Julie Monaco. Pritom ma fascinuje, že hoci aj v digitálnej forme

⁷⁶ BELTING, Hans. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000. Souvislosti (Mladá fronta). ISBN 80-204-0856-8.

prostřednictvím krajiny se fotografie stále velmi často dotýká a komunikuje s médii jiného druhu jako malba nebo objekt.

Zoznam použitej literatúry

- BADGER, Gerry. *The pleasures of good photographs: essays*. New York: Aperture, c2010. Writers and artists on photography. ISBN 978-1-59711-139-3.
- BATE, David. *Photography: the key concepts*. English ed. New York: Berg, 2009. Key concepts (Berg (Firm)). ISBN 978-184-5206-673.
- BELTING, Hans. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000. Souvislosti (Mladá fronta). ISBN 80-204-0856-8.
- BERTRAND, Ann-Christin. Treces of Journey. *Foam Magazine*. Foam Fotografiemuseum Amsterdam, 2016, (44), str. 48. ISBN 9789491727832.
- BLAZWICK, Iwona., Janna. GRAHAM a Sarah. AULD. *Gerhard Richter Atlas, the reader*. London: Whitechapel Gallery, 2003. ISBN 9780854882052.
- COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. Third edition. New York, New York: Thames & Hudson, 2014. ISBN 9780500204184.
- CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.,
- FORESTA, Merry a Stephen JAY GOULD. *Between Home and Heaven: Contemporary American Landscape Photography*. University of New Mexico Press. ISBN 978-0826313645.
- FREIBERG, Jan. Tereza Kabůrková: /obraz je obraz a nazdar/. *Fotograf*. 2010, **9**(16), 16-17. ISSN 1213-9602.
- FRIEDRICH, Caspar David, 9. 3. 1815, in Caspar David Friedrich und Bekenntnissen, ed. Sigrid Hinz, Berlin, 1968, s. 27.
- JEDLIČKA, Jan. *Double Fantasy: [Jan Jedlička, Michal Šeba, Beate Gütschow*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-023-6.
- MITCHELL, W. J. T., ed. *Landscape and power*. London: The University of Chicago Press, 2002. ISBN 0-226-53205-4.
- STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-210-6023-4.

STIBRAL, Karel, Ondřej DADEJÍK a Vlastimil ZUSKA. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha: Dokořán, 2009. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-247-2.

WELLS, Liz, ed. *Photography: a critical introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2000. ISBN 0-415-19058-4

Zoznam elektornických zdrojov

ALBANO, Caterina. *Uncanny: A Dimension in Contemporary Art* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://esse.ca/en/uncanny-a-dimension-in-contemporary-art>

Andreas Gursky: Landscapes [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/show/parrish-art-museum-andreas-gursky-landscapes>

BOEMIO, Camilla. Axel Hütte – Photographer, Germany. *Landscape Stories* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.landscapestories.net/interviews/80-2014-axel-hutte?lang=en>

DA SILVA, Albertine. Projet: Silent mutation (post anthropocène). *Lionel Bayol-Thémines* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: http://www.bayol-themines.com/crbst_78_m.html

EDKINS, Diana. Elements of a Vision. *Sonja Braas* [online]. 2013 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.sonjabraas.com/texts/>

Interview Sonja Braas. YouTube [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cVxj7AaZzBE>

KABŮRKOVÁ, Tereza. [online]. 2014 [cit. 2018-05-01]. Dostupné z: <http://www.artcasopis.cz/clanky/tereza-kaburkova>

KOOIMAN, Mirjam. *Back to the future. Douglas Mandry* [online]. *Foam Magazine*, 2018 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://douglasmandry.com/bio-2>

KÜRTEN, Jochen. *Elger Esser captures the landscapes of longing* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.dw.com/en/elger-esser-captures-the-landscapes-of-longing/a-16085726>

Landscape Sublime. Anastasia Samoylova [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.anasamoylova.com/sublime/2018/3/14/g19c0un5o5bgdec66uckfk9ugx2wx7>

Landscape in my Mind Landschaftsfotografie heute [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=P8Kvx9NUw-c&t=268s>

MUSILOVÁ, Helena. Solid painter. *Kopasz.cz* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.kopasz.cz/about/helena-musilova-solid-painter/>

Pavel Baňka: Infinity [online]. 2001 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/pavel-banka-infinity/>

Qiu Shi-hua on the art of painting [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://qiushihua.com/qiu-shi-hua-on-the-art-of-painting>

Qiu Shihua - White Field [online]. 2012 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=idBEibEtj78>

The New Painting Elina Brotherus. *Templebargallery.com* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.templebargallery.com/gallery/exhibition/the-new-painting>

SHIN, Nara. Mark Dorf's Alternate Landscapes. *Cool Hunting* [online]. 2015 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.coolhunting.com/culture/photographer-mark-dorf-digital-art-emergence-path>

SMYTH, Diane. *From the BJP Archive: Thomas Ruff* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://www.bjp-online.com/2017/09/from-the-bjp-archive-thomas-ruff/#menuopen>

SUGIMOTO, Hiroshi. *Seascapes* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

VANČÁT, Pavel. Jörg Sasse – File Transfer. *Galerie současného umění a architektury / Dum umění České Budejovice* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <http://dumumenicb.cz/vystava/jorg-sasse-file-transfer/>

Viktor Kopasz - fotografická přednáška. *Youtube.com* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=unobBs8hQlk>

ŽENTEL, Lukáš. Viktor Kopasz. *Fotograf Magazine* [online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://fotografmagazine.cz/magazine/recyklace/profilu/viktor-kopasz/>

Zoznam obrázkov

Obr.1 - LE GRAY, Gustave. *The Great Wave* [online]. In: . 1885 [cit. 2018-05-02].

Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.646/>

Obr. 2 - ADAMS, Ansel. *The Tetons and the Snake River* [online]. In: . 1942 [cit.

2018-05-02]. Dostupné z:

<https://www.artsy.net/artwork/ansel-adams-the-tetons-and-snake-river-grand-teton-national-park-wyoming>

Obr. 3 - GÜTSCHOW, Beate. *LS#10* [online]. In: . 2001 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z:

http://beateguetschow.net/works/ls/iworks/ls10/?no_cache=1#ac8

Obr. 4 - ŠIMLOVÁ, Štěpánka. *Krajiny* [online]. In: . 1999 - 2000 [cit. 2018-05-02].

Dostupné z: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_2743

Obr. 5 - EBA, Michal. *Mlha* [online]. In: . 2006 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z:

<http://michalseba.com/project/landscapes/>

Obr. 6 - ESSER, Elger. *Verdun sur le Doubs I* [online]. In: . 2009 [cit. 2018-05-02].

Dostupné z:

<http://www.sfeir-semmler.com/hamburg/exhibitions-hamburg/2010/2010-03-20-elger-esser.html>

Obr. 7 - FRIEDRICH, Caspar David. *Pútnik nad morom hmly* [online]. In: . 1818 [cit.

2018-05-02]. Dostupné z:

https://www.artble.com/artists/caspar_david_friedrich/paintings/wanderer_above_the_sea_of_fog

Obr. 8 - BROTHERUS, Elina. *Der Wanderer* [online]. In: . 2003 [cit. 2018-05-02].

Dostupné z:

<http://shutterandapertures.blogspot.cz/2012/04/look-at-elina-brotherus-new-painting.html>

Obr. 8-10 - RØDLAND, Torbjørn. *In a Norwegian Landscape 5, 13* [online]. In: . 1993 [cit.

2018-05-02]. Dostupné z: <http://rodland.net/lands.html>

Obr. 11 - PIKULÍK, Peter. [online]. In: . [cit. 2018-05-02].

Obr. 12-17 - autori: Matěj Skalický, Adam Kencki, Michal Buráš, Oleksander Tymkanych, Tomáš Heřmánek, Aneta Vašastová

- Obr. 18 - SOUTHNAM, Peter. *The Painter's Pool* [online]. In: . 2002-2004 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.britishphotography.org/artists/13645/e/1686/jem-southam-jem-southam-the-painters-pool>
- Obr. 19 - ALMOND, Darren. *Fullmoon Impresion* [online]. In: . 2011 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://giverny.org/museums/impressionism/exhibition/photo-monet-garden/>
- Obr. 20 - PLOSSU, Bernadrt. *Jardin de Claude Monet* [online]. In: . 2011 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://giverny.org/museums/impressionism/exhibition/photo-monet-garden/>
- Obr. 21 - SHIHUA, Qiu. *Jardin de Claude Monet* [online]. In: . 2016 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.tokyo-gallery.com/en/exhibitions/inbeijing/2013---2018.html>
- Obr. 22 - BAŇKA, Pavel. *Seascape #XX* [online]. In: . 1999 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://www.rtrgallery.com/html.php?lang=fr&id=329>
- Obr. 23 - HÜTTE, Axel. *Moonlight I* [online]. In: . 2010 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://www.widewalls.ch/artist/axel-hutte/>
- Obr. 24 - GURSKY, Andreas. *Glacier* [online]. In: . 1993 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.andreasgursky.com/en/work>
- Obr. 25 - KOPASZ, Viktor. *Kertelo* [online]. In: . 2002 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://marekcollection.cz/cz/autor/viktor-kopasz>
- Obr. 26 - JEPPESEN, Adam. *AR-Chalten I* [online]. In: . 2014 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.adamjeppesen.com/#/folded/>
- Obr. 27 - SAMOYLOVA, Anastasia. *Cliffs* [online]. In: . 2018 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://www.anasamoylova.com/sublime/u1ws5rlpav0w28z01vdyfod3o037dt>
- Obr. 28 - MONACO, Julie. *Cs_02/2* [online]. In: . 2005 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.monaco.at/work>
- Obr. 29 - BRAAS, Sonja. *Forces #I* [online]. In: . 2002 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://www.sonjabraas.com/forces/>
- Obr. 30 - DORF, Mark. *Untitled 28* [online]. In: . 2012 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://mdorf.com/path/>
- Obr. 31 - BAYOL-THÉMINES, Lionel. *Silent Mutations* [online]. In: . 2014-2015 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: http://www.bayol-themines.com/crbst_78_m.html

Obr. 32 - ALBDORF, Thomas. *I Know I Will See What I Have Seen Before* [online]. In: . 2012 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://thomasalbdorf.com/i-know-i-will-see/>