

Kontrola nad přírodou

-

manipulace a transformace přírody v současné fotografii

BcA. Robin Závodný

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav reklamní fotografie a grafiky

akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: BcA. Robin ZÁVODNÝ
Osobní číslo: K10429
Studijní program: N8206 Výtvarná umění
Studijní obor: Multimedia a design – Reklamní fotografie
Forma studia: prezenční

Téma práce:

- 1. Teoretická část:**
Kontrola nad přírodou
- 2. Praktická část:**
 - a) reprezentativní publikace:**
There Is Love in You
 - b) volný výstavní soubor:**
Natural

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: min. 35 stran textu + předepsané přílohy. Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části Diplomové práce po dobu max. 25 min. včetně obrazové prezentace. Přednáška není reprodukování obsahu práce.

2. Praktická část:

a) reprezentativní publikace na zvolené téma: cca 20 fotografií, odevzdává se definitivní podoba – vázaná publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol, doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený. Současně se odevzdává 10 ks zdrojových originálních fotografií ve formátu 30x40 cm nebo odvozeném, adjustovaných ve formě výstavních zvětšenin a instalovaných + artist's statement (400 – 500 slov). Publikace bude obsahovat krátký informativní text.

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií, odevzdává se 12 – 15 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát, libovolná technika, adjustováno + artist's statement (400 – 500 slov).

Současně budou všechny části praktické i teoretická práce odevzdány v digitální podobě na 2ks CD – teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech, včetně artist's statementu obou částí diplomové práce (vždy cca 400 – 500 slov).

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce 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:

doporučené zdroje:


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

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Anna Maximová**
Fakulta multimediálních komunikací

Datum zadání diplomové práce: **1. října 2012**

Termín odevzdání diplomové práce: **17. května 2013**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2012


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně14. 12. 2012.....

BcA. Robin Závodný

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

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k 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.

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, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

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

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odprá-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 přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji. Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně 10. 5. 2013

Robin Závodný

Poděkování

Děkuji Anně Maximové za vedení mé diplomové práce, za cenné připomínky a konzultace. Dále děkuji Petře Hajdůchové za pomoc a užitečná doplnění a svým rodičům za trpělivost a podporu.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zaměřuje na fotografické manipulace s přírodou. Soustřeďuje současné evropské a několik světových autorů, kteří ve vybraných tématech, bez použití počítačů, proměňují podobu přírody a staví ji do nepřirozených poloh.

Klíčová slova

fotografie, manipulace, střet, příroda, krajina, rostlina, zvíře, člověk, land art

ABSTRACT

This diploma thesis is focused on photographic manipulation of nature. It follows contemporary European artists and several artists from United States and Asia, who in selected topics change the form of nature and put it into unnatural positions, without using a computer.

Key words

photography, manipulation, collision, nature, landscape, plant, animal, human, land art

OBSAH

PŘEDMLUVA	10
1 ÚVOD DO TÉMATU	11
1.1 SVĚTOVÝ LAND ART A DOMÁCÍ AKČNÍ UMĚNÍ	12
1.2 SOUČASNÝ REMIX KRAJINY	16
2 VYMYŠLENÁ PŘÍRODA	24
2.1 AUTORSKÉ EKOSYSTÉMY	28
2.2 KONSTRUKCE FAUNY A FLÓRY	32
2.3 PROMĚNY ČLOVĚKA	37
3 PŘÍRODA V INTERIÉRU	42
3.1 DOMESTIKACE PŘÍRODY	45
3.2 INSTITUCIALIZACE	53
4 STŘET ČLOVĚKA SE ZVÍŘATY V EXTERIÉRU	58
5 VĚDECKOTECHNICKÉ ZACHÁZENÍ S PŘÍRODOU	61
6 POSMRTNÁ MANIPULACE SE ZVÍŘATY	74
ZÁVĚR	80
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	81
SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ	82
JMENNÝ REJSTŘÍK	85

PŘEDMLUVA

Fotografie, stejně jako další formy umění, vytváří svůj vlastní odraz skutečnosti. Umožňuje jakékoliv vyjádření, vycházející různou mírou z reality, se kterou může i libovolně zacházet, proměňovat ji a manipulovat s ní. Tato vizuální a myšlenková „nadřazenost“ nad skutečností mne fascinuje. Jako téma pro tuto diplomovou práci jsem si proto zvolil fotografické manipulace, které se týkají něčeho tak přirozeného a základního, jako je příroda. Přírodu zde ovšem nevnímám jako veškeré jsoucno, nýbrž jako civilní pojem pro mimoměstskou krajinu, rostliny, zvířata a pro přirozené procesy odehrávající se v tomto prostředí. Tato teoretická práce se soustřeďuje na současné strategie, tendence a postupy, které všechny zmíněné náměty svévolně přetvářejí, mění a manipulují s nimi – mají nad nimi kontrolu. Jelikož je dané téma velmi rozsáhlé, nastiňuji zde jen určité subjektivně zvolené tematické okruhy. Práce si klade za cíl alespoň částečně zmapovat několik poloh této problematiky. Vybraní autoři jsou především z Evropy, ovšem vyskytuje se zde i několik tvůrců ze zámoří a dva výtvarníci z Asie. Nemůžeme je ovšem souhrnně označit za fotografy, jelikož se řada z nich pohybuje na hranici několika žánrů zároveň. Někteří jsou zmíněni i ve více kapitolách, jelikož je jejich tvorba s tímto námětem širší. Navzdory tomu, že je téma současných manipulací ve fotografii více než vhodné pro aktuální digitální koncepty a díla, pro jejichž vznik je počítač jedním z klíčových nástrojů, představuji ve své práci pouze strategie, které vznikly bez počítačových montáží a výraznějších digitálních zásahů. Digitální přístupy jsou stručně zmíněny jen v následující úvodní části a dále se již nevyskytují. V příští kapitole se věnuji stručnému nahlédnutí do historie, která volně předchází fotografickým manipulacím s přírodou (uměleckému hnutí land art v zahraničí a akčnímu umění u nás) a následně pak strategiím navazujícím v žánru krajiny, včetně několika příkladů zmíněné digitální tvorby. Následující hlavní kapitoly se poté věnují vymyšlené přírodě, kombinacím přírody s interiérem, střetu člověka se zvířaty v jejich přirozeném prostředí a vědeckotechnickému zacházení s přírodou, kde se fotografie různými způsoby propojuje s oborem, jenž usiluje nejen o poznání, ale i o ovládání přírody. Poslední kapitola se věnuje tvorbě, která pracuje s mrtvými zvířaty. Příroda je tedy ve všech uvedených okruzích konceptuálně proměňována a manipulována. Ztrácí svou přirozenost.

1 ÚVOD DO TÉMATU

*Vztah člověka k přírodě nabýval v minulosti různých podob – od uctívání a podřízení se jejím zákonům přes uvědomování si vzájemné závislosti a potřeby rovnováhy až po nadřazenost člověka a jeho mnohdy necitlivé zásahy.*¹

Až po nástup avantgardních hnutí na počátku 20. století byla příroda ve výtvarném umění povětšinou reflektována a napodobována. Existují ovšem určité výjimky spojené s náboženstvím, antickou mytologií nebo jen s neschopností objasnit některé záhadné či nepřírozené jevy. V malířství (z nejznámějších autorů například Hieronymus Bosch), ale i v dalších oblastech umění se proto od pradávna objevují různé nadpřírozené bytosti, mystická stvoření a podobně.

Ve fotografii se s inscenováním něčeho nepřírozeného a s manipulováním s přírodou setkáváme až v poslední době. *„Po období nadvlády zachycování „rozhodujícího okamžiku“ se čím dál více setkáváme s fotografií, kterým nestačí daná skutečnost. Naopak do reálných kulis vsouvají své vize (např. inscenovaný dokument), nebo si rovnou vytváří vlastní světy – prostředí a předměty sestavené do nových souvislostí.*“²

Inspiračních zdrojů, odkazů a důvodů pro manipulaci s přírodou v současné fotografii je velké množství. Mimo jeden z hlavních zdrojů, kterým je malířství, je to i film, literatura včetně pohádek a pověstí, ale i například věda a technika a aktuální všeobecná témata. Současné umění je začarovaným kruhem, ve kterém se všechno navzájem ovlivňuje a není možné dokonale rozplést veškerá vlákna.

Jeden z výrazných vlivů, jenž inspiroval nebo předcházel některé současné fotografické manipulační postupy v této práci, je umělecký směr nazvaný land art. Tento směr mezi dalšími proudy vznikajícího konceptuálního umění znamenal odklon od tradičních forem a akademismu a je velmi zásadním milníkem ve vztahu výtvarného umění k přírodě. Pro nastínění historického pozadí a souvislostí pro tuto diplomovou práci se bude úvodní kapitola věnovat právě land artu a zároveň akčnímu umění s jejich novým fyzickým přístupem k tvorbě s přírodou. Ačkoli tyto směry nejsou fotografickými žánry, jsou s fotografií do jisté míry spjaté.

¹ ČARNÁ, Daniela. Z mesta von. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2007, s. 3. ISBN 978-80-88762-95-9.

² MUSILOVÁ, Kamila. Fantastická zoologie. Opava, 2009. Bakalářská práce, s. 7. Slezská univerzita v Opavě.

Řada současných fotografů, kterým se budu věnovat, různou měrou rozvíjí, reinterpretuje či odkazuje na myšlenky land artu a akčního umění, ovšem zároveň vytváří přístupy zcela nové. Toto téma je celkově velmi komplikované a rozmanité a není možné výsledovaným trendem pokrýt všechny současné přístupy. To je také důvod, proč se tato práce nebude věnovat komerční fotografii a autorům, kteří k manipulaci s přírodou používají počítačové programy, ačkoli jsou právě tyto skupiny nejpočetnější. Pozornost bude věnována jen současným výtvarným přístupům, které dosahují transformací a posunů v přírodě bez použití počítače. Ty bychom mohli rozdělit do dvou základních skupin. První větší skupina jsou autoři, kteří pracují s přírodou fyzicky, podobně jako to dělají land artisté a akční umělci. Druhá menší skupina jsou ti, kteří důmyslně využívají vlastností fotografického obrazu a volbou záběru a následným čtením fotografie posunují její vyznění, aniž by na cokoliv sáhli. To se týká především kapitoly o přírodě v interiéru.

První část úvodní kapitoly se věnuje základům land artu a akčního umění, jejich stručné charakteristice a přehledu vybraných představitelů. Druhá část pak důležité pozici fotografie vůči land artu a akčnímu umění a strategiím navazujícím, transformovaným a zcela novým v oblasti fotografické manipulace s přírodou – v tomto případě v rámci „krajinářské“ tvorby.

1.1 SVĚTOVÝ LAND ART A DOMÁCÍ AKČNÍ UMĚNÍ

Směr jako takový vznikl v kontextu konceptuálního umění z minimalismu ve druhé polovině 60. let ve Spojených státech amerických. Land art jako první začal opravdu výrazně odlišně přistupovat k přírodě a vybudoval si k ní zcela nový vztah. Představitelé tohoto směru přírodu výrazně přetvářejí a mění ovšem nikoli v zájmu destrukce, ale v zájmu dialogu s ní nebo například její revitalizace. *„Reakce na krajinu v umění byla paralelní se vznikem ekologických hnutí, intenzivně poukazujících na ohrožení, ve snaze najít alternativu k zautomatizovanému světu městské civilizace.“*³ Autoři se snaží s přírodou souznít, porozumět jejímu prastarému jazyku a jejich zásahy pouze zvýrazňují či tlumočí různé přírodní jevy. Byl to nový návrat k přírodě a zároveň nová forma umění, která nabourávala zažitě zvyklosti, a to všemi svými aspekty. Například tím, že je to práce cílená ne pro galerii,

³ ČARNÁ, Daniela. Z mesta von. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2007, s. 3. ISBN 978-80-88762-95-9.

ale pro volný prostor v exteriéru, často i na odlehlých nebo obtížněji dostupných místech. Dalším aspektem je, že tito umělci chápou přírodu nejen jako předlohu, ale jako samotný nástroj pro svou práci, tvoří přímo v ní a využívají všech jejích dostupných materiálů pro své projekty, jako jsou voda, oheň, kámen, dřevo, vzduch, sníh apod. Populárním materiálem pro tvorbu je například právě sníh pro svou tvárnost, strukturu, barvu a symboliku čistoty velmi vhodný. Mnoho vytvořených děl ani není nijak chráněno či opatrováno, zde tedy hraje roli umělce i sama příroda, která pojme a promění dílo po svém a postupně ho nechává splynout s přirozeným koloběhem – tvorba může mít i pomíjivý charakter, a tak je i samotná konceptuální procesualnost významnou složkou celku. Land artové projekty jsou jakousi moderní (organickou) sochou a k jejich samotnému vytvoření můžeme přiklánět různé důvody: revitalizace, propojení nebo dialog s přírodou, symbolistické vyjádření či jakousi citlivou a estetickou hru se samotnou přirozeností.

Zastavme se krátce u několika zásadních představitelů tohoto směru, který fyzicky a velmi sofistikovaně proměňuje přírodu dle své vůle. Američan **Robert Smithson** (1938-1973) se především proslavil svým legendárním dílem *Spiral Jetty* (*Spirálové molo*, 1970), které je tvořeno kamením a hlínou, svůj počátek má na souši a stáčí se dále do vody. Spirála sama o sobě je přírodní tvar, který nalezneme jak v rostlinné, tak v živočišné říši, ale i ve formě vírů a podobně, zde však „...demonstruje postupné vytrácení veškeré energie.“⁴ **Walter De Maria** (*1935) byl nejen výtvarným umělcem, ale i hudebním skladatelem. Za jeho nejznámější dílo je právem považováno *The Lightning Field* (*Bleskové pole*, 1977). Jedná se o pravidelnou síť 400 ocelových tyčí o rozloze 1 míle čtvereční v západním Novém Mexiku. Umělecká nadace *Dia Art Foundation* dodnes poskytuje servis pro zájemce, kteří chtějí dílo spatřit. Ačkoli název a forma díla naznačují, že by pole mělo být častým terčem pro blesky během bouří, ve skutečnosti tomu tak bohužel není.



Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970



Walter De Maria: *The Lightning Field*, 1977

⁴ JAKUBEC, Tomáš. Alternativní krajina. Zlín, 2011. s. 17. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

V Evropě je jedním z nejznámějších land artistů nositel Řádu britského impéria **Andy Goldsworthy** (*1956). Většina autorových děl vzniká ve Skotsku, kde Goldsworthy žije. Jeho tvorba je velmi jemná, lehká, hravá, intimní a velmi efektní a obsáhlá. Materiály, které používá, jsou nevelkých rozměrů, od kamenů a stromů po květiny, listy, sníh a podobně. Všímá si jejich barevnosti a struktury a skládá je do nečekaných kompozic a souvislostí, přičemž bere v potaz jejich přirozenou podstatu. Zde si můžeme všimnout rozdílu, mezi americkým a evropským krajinným uměním. Zatímco americké pracuje s rozsahově velkými projekty, evropské v čele s Andym Goldsworthym jde cestou menších a skromnějších dílčích objektů, které ovšem neztrácejí na působivosti.

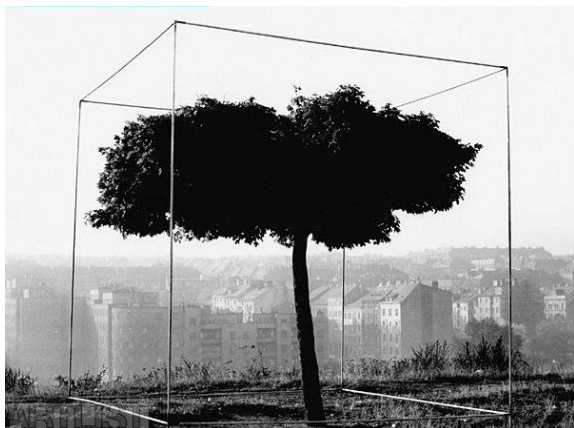


Andy Goldsworthy: Upright stones, 1978;

Dandelions & Hole, 1987;

Spire, 2008

V Československu byl land art spojován spíše s akčním uměním a tvořen komornějšími díly. Z těch, co tvoří v podobném duchu, uveďme například brilantního **Ivana Kafku** (*1952). V díle *Pro soukromou maxipotřebu* (1979) Kafka pouhým umístěním prázdné drátěné krychle do přírody tento kousek krajiny jakoby extrahuje, aniž by nějak fyzicky do tohoto místa zasáhl. Jde jen o velmi sofistikovaný percepční efekt, který je proveden velmi elegantně a jednoduše. *Lesní koberec pro náhodného houbaře* (1986) a další díla jako *Kámen*, *Listí* (1980), *Bílá koule na Bílé hoře* (1984) nám mohou asociovat některé materiálové či barevné skladby Andyho Goldsworthyho. Podobně jako on sestavuje materiály do nepřirozených objektů. Například v zmíněném díle *Lesní koberec pro náhodného houbaře* prezentuje v několika barevných variacích a vzorech pestrý koberec z listů seskupených dle barev dohromady seřazených dle jednotlivých odstínů.



Ivan Kafka: Pro soukromou maxipotřebu, II, 1979;



Lesní koberec pro náhodného houbaře VII, 1986

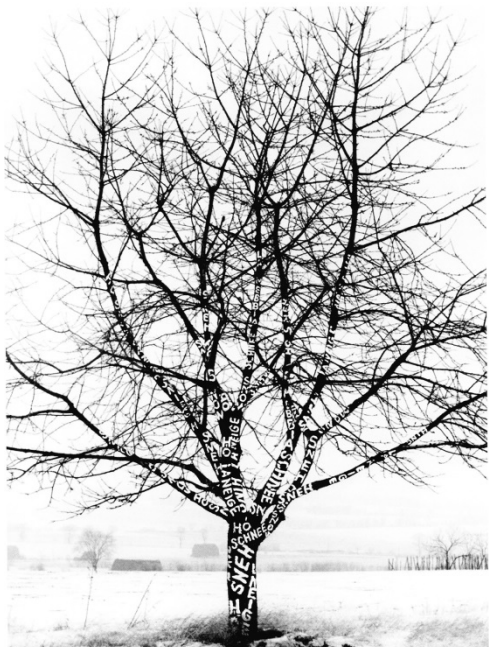
Desider Tóth (*1947) v díle *Sníh na stromě* (1970) „textem „zasněžuje“ strom v zimní krajině bílými nápisy „sníh“ v různých jazycích. Na strom věší tabulku s „jídelním lístkem“, který jako menu nabízí samotný sníh. Práci se slovem, posuny a vizualizací jeho významů realizuje v rovině obrazové poezie.“⁵

Akční umění je na našem území společným jmenovatelem jak pro land art, tak i pro další směry jako jsou body art, performance, happening a další – díla tedy mohou zároveň obsahovat prvky několika směrů. Hlavní náplní směru je tvorba spojená s akcí, s konáním, s časem – proti statičnosti umění. Tvorba akčních umělců se neomezuje jen na práci v exteriéru, ale i v interiéru. Náměty jsou velice pestré, dotýkají se různých témat, mimo jiné i právě přírody – ta tedy není jediným tématem. Pokud se jedná o tvorbu spojenou s přírodou, tak není omezena pouze na krajinu a práci s ní, ale na přírodu komplexně, přičemž pracují s obdobnými záměry jako land artisté – komunikace, prožitek, dialog atd. Pokud to akce nevyžaduje, tak po ní nemusí v přírodě zůstat ani stopa. Důležitým prvkem v akčním umění je na rozdíl od klasického land artu přítomnost člověka (autora) v přírodě a jeho přímá interakce s ní. Na dokumentačních snímcích jsou často zachyceni právě samotní autoři nebo účastníci akce nebo alespoň jejich ruce.

Posledním z uvedených představitelů je **Petr Štembera** (*1945) se svou performancí *Štěpování* (1975). Štembera si do vytvořené řezné rány v ruce snažil naroubovat větvíčku. Velmi smělý pokus o srůstání s přírodou byl však velmi rizikový, jelikož si tímto počínáním naneštěstí přivodil otravu krve. Je to ale velmi originální koncepce, která otevírá zcela jiný pohled na vztah člověka a přírody. Štembera se ovšem nevěnoval pouze body artu, byl to akční umělec, v jehož tvorbě samozřejmě nalézáme i četné zásahy do přírodního prostředí

⁵ ČARNÁ, Daniela. Z mesta von. Bratislava: Galéria mesta 2007, s. 3. ISBN Bratislavy, 978-80-88762-95-9.

jako *Velká louže* (1970) nebo další intenzivní prožívání přírody v podobě akce *Spaní na stromě* (1975), při níž „strávil umělec jednu noc v koruně stromu. Předchozí tři noci probděl a tak prožil extrémní fyzický stav v přírodě.“⁶



Dezider Tóth: Sníh na stromě, 1970



Petr Štembera: Štěpování, 1975

Land art a akční umění shledávám jako jeden z velmi důležitých předstupňů, který odstartoval novou formu nahlížení na přírodu a práci s ní. Tyto postupy si fotografie postupně přebírá, a tak se později setkáváme s manipulací s přírodou přímo v rámci fotografické tvorby.

1.2 SOUČASNÝ REMIX KRAJINY

Vzhledem ke zvolenému tématu této teoretické práce, není manipulace s přírodou ve fotografii v rámci „krajinné tvorby“ jediným zájmem, ačkoli je to oblast velmi obsáhlá, mezi řadou autorů velmi populární a vystačila by na samostatnou práci. Krajinou ve fotografii se již dříve zabývala řada bakalářských a diplomových prací, a proto se jí budu věnovat jen zde v úvodní kapitole a zároveň se v ní pokusím stručně a zjednodušeně popsat některé navazující či nově vznikající tendence v oblasti fotografické manipulace s přírodou včetně několika příkladů současné digitální tvorby. Popisované příklady postupů ale nejsou na doslovné lineární ose, rozvětvují se a vznikají nové, ale zároveň pak nadále probíhají

⁶ JAKUBEC, Tomáš. Alternativní krajina. Zlín, 2011. s. 31. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

současně. Jsou také opravdu pouze příkladem a jednou z cest, nikoli plošně aplikovatelným tvrzením.

V land artu a akčním umění od 60. let bylo prvotním údělem fotografie dílo účelově zaznamenat, zprostředkovat o něm věcným způsobem svědectví a zakonzervovat jeho podobu. Vždyť některé počiny ani neměly diváků, byly mimo civilizaci, nebo se jich účastnila jen zainteresovaná skupinka lidí. Na fotografiích se dílo v krajině objevuje jen jako záznam. Nešlo o důmyslné komponování či výrazné estetizování záběru, nýbrž o dokumentační snímek, který sloužil jako jediný trvalý nosič. Mohl to být jeden snímek výsledného díla, nebo v případě akčního umění série snímků zachycující vývoj díla nebo jeho přípravu. Cílem však byla akce nebo dílo na místě, nikoli fotografie, která pak mohla hrát různou měrou roli v galerijních prezentacích navzdory tomu, že jedním z impulzů pro vznik těchto směrů bylo jít z bílých stěn galerie a z měst ven do přírody a tam volně tvořit a hovořit s přírodou.

Později se fotografie k dílům přimkla kromě své informační roviny i další složkou – vizuální a estetickou. Tohoto trendu si už můžeme začít všimnat například u zmíněného Ivana Kafky. Nastává určitá proměna, předěl, kdy se příroda proměňuje cíleně kvůli fotografii. „*Na rozdíl od generace předchozích conceptualistů, kterým šlo jen o akci samu a fotografie sloužila jen jako její záznam, je nyní fotografický obraz, fotografická instalace či videoinstalace konečným produktem celé autorovy akce.*“⁷ Začíná se tvořit pro objektiv, váha fyzického konání a záznamu se postupně vyrovnává a poměr se začíná obracet. Promýšlí se jak samotné dílo v přírodě, tak jeho estetické vyznění na fotografii. Objevují se již přímo fotografové, kteří před svým pečlivě umístěným aparátem přistupují k přírodě obdobně jako původní land artisté a akční umělci, jenže zde se už nejedná o land art v pravém slova smyslu, ale spíše o inscenaci, konstrukci pro fotoaparát. Tito autoři komponují a začíná jim záležet na estetice, počasí, osvětlení a náladě. Mezi současnými autory pracujícími klasickým způsobem bez digitálních zásahů bychom mohli rozlišovat různé přístupy - na jedné straně přetrvávající rezonance s přírodou, duchovní prožitek, splývání a třeba práce s umělým světlem, jako je tomu u nás u **Jana Pohribného** (*1961) či **Mileny Valuškové** (*1947).

⁷ BAŇKA, Pavel. Nová inscenace. Časopis Fotograf [online]. [cit. 2013-02-15]. Dostupné z: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=25&katid=1>



Jan Pohribný: Vnitřní světlo, 1993



Milena Valušková: Chóra, 2011

Na druhé straně jsou to nové konceptuální styly využívající modernější jazyk, odkazy, citace a nové pohledy. Mezi nimi například **Amira Fritz** (*1979, *Spaziergang im Käferwald*, 2007), která v zádumčivé krajině aranžuje okaté trsy pestrých květín, jakoby jí mlhavé prostředí bylo málo krásné, **Nikola Tláskalová** (*1989, *Re-cycled*, 2010) se citlivým zasazováním květín snaží pomyslně revitalizovat zničenou post-industriální krajinu a **Martin Tůma** (*1981) s **Danou Pololáníkovou** (*1982) v souboru *Simulo* (2009) humorně vkládají různé plastové rostliny do krajinných detailů, tu a tam i s přívěsným čárovým kódem produktu. Sólový projekt **Martina Tůmy** nazvaný *Estetizovaná akce* (2010) vzdává hold akčnímu umění i samotné fotografii a na silné obrazové základně uplatňuje postupy inscenace, manipulace a kamufláže.



Amira Fritz: Spaziergang im Käferwald, 2007



Nikola Tláskalová: Re-cycled, 2010

Nové hravé pohledy na krajinu můžeme sledovat u **Helen Sear** (*1955, *Grounded*, 2000), která metaforicky zaměňuje krajinu za detail zvířecí srsti s oblohou v pozadí, a díky těmto fotografickým výřezům jednoduše podkopává vnímání toho, co je skutečné a co je imaginární. **Laura Plageman** (*1976, *Response*, 2011) své na papíře vytisknuté krajiny všelijak deformuje a zpětně fotografuje, čímž osciluje mezi fotografií a objektem.



Martin Tůma a Dana Pololáníková: Simulo, 2009



Mertin Tůma: Estetizovaná akce, 2010



Helen Sear: Grounded, 2000



Laura Plageman: Response, 2011

„Umění inspiruje technologii a technologie inspiruje umění,“ řekl jeden ze zakladatelů studia Pixar, animátor a režisér John Lasseter. Digitální fotografie znamenala ještě větší větvení a roztříštění, jelikož poskytovala zcela nové možnosti a mohla zásadně měnit zažité postupy. Otvírá se nové prostředí pro tvorbu – prostředí počítačových bitmapových editorů a dalších programů pro vizuální účely, jako jsou například nejrůznější softwary pro práci v 3D. Digitalizace umožňuje překonat jakékoli omezení, ať už technické či vizuální. Příroda se už neproměňuje jen fyzicky, ale i virtuálně (pomineme-li montování negativů kvůli expozicím a avantgardní fotografické koláže z první poloviny 20. století).

S příchodem digitální fotografie zaznamenáváme v rámci manipulace s přírodou zásadní rozvětvení. Na pomyslnou „rukodělnou“ větev, která je nadále spjata s fyzickými zásahy a k realizaci konceptů nepoužívá počítače (což je námětem této teoretické práce), a na velkou digitální větev, ve které už je možné udělat opravdu cokoli. V této digitální větvi se ocitá především komerční fotografie, která jde často ruku v ruce s filmovým průmyslem, a společně otevírají atraktivní světy plné triků a magie a s oblibou porušují přírodní zákony. Je to ale oblíbená cesta i pro řady nadšených amatérů a dalších, kteří si zkoušejí své schopnosti

ve Photoshopu a vytvářejí různé efekty a trikové záběry a samozřejmě pro velkou spoustu současných umělců, kteří pracují digitálně.

Holandský autor **Antonio José Guzman** (*1971) například v projektu *Reconstructed Landscapes* (2010-2013) kombinuje reálné instalace objektů v krajině s digitální montáží tam, kde to jeho záměr vyžaduje – dopomáhá si uskutečnit svou vizi, svůj „moderní land art“ o vnímání prostoru. Populárním vláknem v digitální manipulaci s krajinou jsou dále například díla, která se principem podobají krajinomalbě, která až do 19. století zacházela s krajinou jako s paletou propůjčitelných fragmentů, prvků a motivů sestavitelných v ateliéru na plátně dohromady do nového aranžovaného celku.⁸ Dnes je plátnem plocha monitoru, kde se krajina jako novodobá digitální koláž proměňuje pod taktovkou **Beaty Gütschow** (*1970), **Marc Barutha** (*1974) a u nás se tomuto stylu věnují například **Michal Šeba** (*1980) či **Štěpánka Šimlová** (*1966). Zde si již můžeme všimnout počínajícího trendu odklánění od původní přírody, jejího prožitku a adorace.



Antonio J. Guzman: Reconstructed Landscapes, 2010-2013



Marc Baruth: The Avenue, 2005



Beata Gütschow: LS#7, 1999



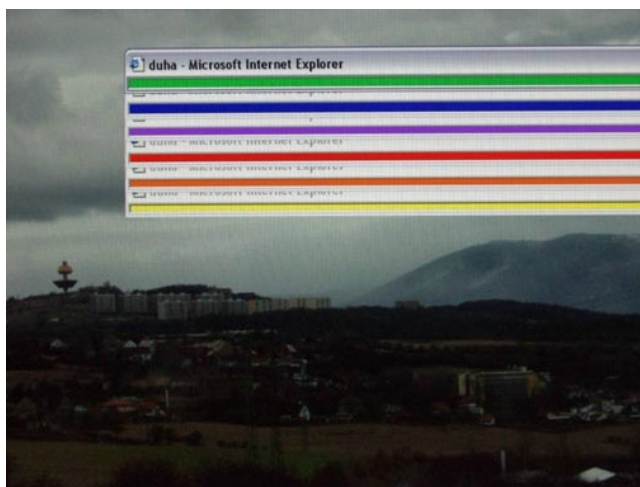
Štěpánka Šimlová: Krajina, 1999

⁸ Až v 19. století díky Barbizonské škole a dále například impresionistům si můžeme malovaný obraz krajiny spojit s konkrétním místem a časem v exteriéru.

Zapojíme-li do digitálního mixu ještě nejsoučasnější média, technologie a aktuální výtvarné koncepty, nemusíme už fotoaparát ani používat, do krajiny už nemusíme ani vkročit, a přesto může být stále plnohodnotným žánrem komentujícím aktuální témata. „*To, že u nás na scénu dějin vstupují noví piktorialisté, kteří beze všeho citují „staré zdroje“ a využívají i nových možností digitální fotografie, případně jejich hybridů s fotografií analogovou k dalšímu posunu fotografického obrazu, činí situaci ještě zábavnější.*“⁹ Čech **Yan Renelt** (*1988) spolu s Kryštofem Kalinou (*1988) v souboru *Google Maps* (2011) používají satelitní snímky čisté krajiny, do kterých montují průmyslové budovy a nákupní centra s parkovišti, čímž komentují řídké a nešetrné rozlézání okrajů měst do okolní krajiny. **Michaela Thelenová** (*1969, *Krajiny*, 2008) komentuje fakt, že se fotografie pohybuje a neustále upravuje v počítači, tím, že do banálních krajinných záběrů vtipně vkládá barevná okna operačního systému Windows nadepsaná tím, co představují – například mrak, západ, duha, měsíc, sníh apod. V této remixované obrazové poezii si můžeme všimnout souvislosti s dílem zmiňovaného Desidera Tótha *Sníh na stromě*.



Y. Renelt a K. Kalina: *Google Maps* (2011)



Michaela Thelenová: *Krajiny*, 2008

Tomáš Pospěch (*1974, *Krajinky.jpg*, 2002-2005) se vydává generovanou virtuální krajinou v počítačových hrách, kterou následně z plochy monitoru ofotografuje za pomoci klasické velkoformátové kamery, a výsledné snímky prezentuje po vzoru Josefa Sudka a Jana Reicha jako kontaktní snímky zpracované klasickým černobílým procesem. Tímto dokonale šroubovaným konceptem si pohrává jednak se samotným významem pojmu krajina ale i s její interpretací. Obrazy digitálního umělce, Němce **Gerharda Mantze** (*1950, *Landscapes*, 1997-

⁹ BAŇKA, Pavel. Nová inscenace. *Časopis Fotograf* [online]. [cit. 2013-02-15]. Dostupné z: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=25&katid=1>

2013), se nakonec kompletně přesouvají do datových jedniček a nul. Jsou čistým výtvořem 3D softwaru, ve kterém si Mantz sám vytesává nejrůznější krajiny rozdělené do kategorií (les, řeky, pustiny, hory a další.) Tyto vlastní trojrozměrné prostory jsou do jisté míry fotorealistické, ale je z nich přeci jen cítit umělou pachutí vzešlou z hodinového renderování. Současné výrazné promíchání trendů způsobuje, že ani žánrově si v některých případech už nejsme jednoznačně jisti, jelikož pojmenovat například některá předchozí díla jako krajinářskou tvorbu je nepřesné.



Tomáš Pospěch: Krajinky.jpg, 2002-2005



Gerhard Mantz: Landscapes, 1997-2013

Z některých výše uvedených příkladů bychom mohli současného výtvarného umělce – fotografa popsat jako hudebního DJ, který míchá, kombinuje, remixuje, pracuje se samplami a podobně. Tato skutečnost se však netýká jen těch, kteří své snímky různou měrou dotvářejí a pracují s nimi v počítači, ale i umělců, kteří do fotografie nijak nezasahují. Zde může být hezkým příkladem Tomáš Pospěch, jehož snímky jsou zhotoveny analogovou cestou a následně vystaveny jako pozitivní kontaktní fotografie.

Tato práce se soustředí právě na ty autory, kteří současné koncepty manipulující s přírodou provádějí bez použití počítače, jelikož se tak dle mého názoru autorova „kontrola nad přírodou“ projevuje mnohem intenzivněji, a jejich vztah k přírodě je mnohem živější a „pocitivější“ než od klávesnice a monitoru. Zároveň se dnes takový přístup pomalu stává vzácnějším. Zmiňovaní autoři se někdy pohybují „mezi žánry“. Samotná fotografie bývá jen jednou ze součástí celku, která zaznamenává předchozí práci s objekty, jejich konstruování, instalování, režírování scény. Z tvorby tedy mohou vznikat i samostatné objekty a instalace. Znovu bych chtěl připomenout, že označení některých autorů za fotografa je nepřesné,

jelikož jsou obdobnou měrou i sochaři, režiséři či umělci pracující s instalacemi a podobně. Manipulace s přírodou bez počítačů vyžaduje práci s hmotnými prostředky před fotoaparátem, jako to dělají například autoři dříve zmínění v této kapitole.

Není možné v určených mezích obsáhnout celé spektrum zvoleného tématu, a proto se zde soustředím jen na některé subjektivně vybrané okruhy, které toto téma sledují. Kontrola nad přírodou se v následující kapitole projevuje vymyšlením vlastní přírody, tedy něčeho, co v té reálné neexistuje – autorské fungující „ekosystémy“, konstrukce nových živočichů a rostlin a proměny samotného člověka. Třetí kapitola se bude věnovat přístupu založeném na pronikání a střetu přírody s „lidským“ prostředím v rámci interiéru, nejprve v domácím prostředí a pak v různých institucích, kde je příroda chápána jako zástupný exemplář. Čtvrtá kapitola bude velmi krátce navazovat na předchozí kapitolu, jelikož uvede příklady střetu „lidského“ a zvířecího „teritoria“ v exteriéru. Pátá kapitola propojí výtvarnou fotografii s vědeckým a technickým přístupem, který skutečnou přírodu zkoumá, pozoruje i ovládá, a poslední kratší kapitola se bude věnovat autorům, kteří sami po svém nakládají s mrtvými zvířaty. Například se je snaží oživit, nebo je obřadně pochovávají.

Popisovaná díla mohou rozvíjet myšlenky land artu a akčního umění, transformovat je do nových konceptuálních úhlů pohledu, remixovat, ale zároveň vytvářet zcela nové přístupy. Jdou v duchu s přírodou, ale i proti ní. Obecně se sledování „trendovosti“ stává už opravdu nepřehledným a nejednoznačným a pokrývá vždy jen určitou část problematiky. Pokusil jsem se proto autory vybrat tak, aby alespoň v některých případech bylo jejich směřování zřetelnější. Někteří z nich se budou vyskytovat i ve více kapitolách.

Vybrané náměty komentují aktuální témata a odrazy dnešní doby, ale objevují se zde i nadčasové koncepty i čistě umělecké vize. Pracuje se s přírodou živou, mrtvou i umělou, která je nakonec vzhledem k realitě vždy v nepřírozeném, vykonstruovaném stavu. Kapitoly jsou sestaveny podle způsobů manipulace a není pro ně důležité, zda jí dosáhli pomocí skutečných (živých) předmětů, nebo umělých atrap. Často se v uvedených dílech vyskytuje princip slučování protichůdných a běžně neslučitelných prvků, vzájemné (někdy až absurdní) průniky prostředí a motivů a vytváří se to, co by přirozeně nikdy samo nevzniklo.

2 VYMYŠLENÁ PŘÍRODA

Následující kapitola se tedy, jak už bylo řečeno, věnuje přístupům a autorům, kteří uskutečňují své fantaskní a surrealistické vize v podobě vlastních vykonstruovaných světů, smyšlených zvířat a rostlin a proměňují i člověka. Manipuluje se zde tím, že se vytváří něco zcela nepřírozeného a nového. Takovýto způsob proměny přírody je velmi populární a také velmi početný. Najdeme jej napříč celým spektrem umění, od malby přes literaturu, film až po fotografii. Zavádí nás do vlastního smyšleného světa. Ve fotografii se smyšlených objektů a prostředí dá dosáhnout několika způsoby. Tím klasickým, kterému se zde budu věnovat, je vytvořit si vše před fotoaparátem, zkonstruovat si to. Jedinou výjimkou bude autorka Ingeborg Strobl, která pracuje se živými zvířaty, nijak je neinscenuje, jen jim na výsledné fotografii dokresluje komiksové bubliny s textem, čímž zvířata „proměňuje“ a sama definuje události na scéně. Druhým způsobem jsou tradiční analogové trikové postupy jako překrývání negativů, dvojexpozice, a další efekty příslušné temným komorám. Třetím, dnes nejrozšířenějším způsobem, je digitální montáž v počítačových programech, kterou v současné době velmi hojně nalézáme v komerční fotografii, ale i ve výtvarné a amatérské fotografii. Podívejme se tedy na tento fenomén stručně do dějin výtvarného umění, abychom si alespoň částečně zdůvodnili některé současné strategie.

„Vše, co si nedokážeme vysvětlit, co je krajně neobvyklé a nepochopitelné, naplňuje nás úžasem. Vzbuzuje to v nás zvědavost a fascinaci. Sama příroda ve své dokonalé rozmanitosti, přizpůsobivosti a účelnosti nepřestává člověka udivovat. A proč by tomu tak nemělo být s přírodou magickou, vymyšlenou, vykonstruovanou?“¹⁰ Už od dávných dob se v různých formách kultury setkáváme s nadpřírozenými jevy v přírodě. Lidé v minulosti nebyli schopni svým rozumem objasnit určité úkazy a dění, které bychom s dnešní úrovní vědy a poznání dokázali vysvětlit snadněji. Tehdy však byli fascinováni a bez ověřování a snahy o pochopení je všemožně zaznamenávali anebo je i vydávali za fakta. Na druhou stranu dychtivost po odloučení od reality a neutichající lidská fantazie po stejnou dobu produkuje neskutečná zpodobnění okolního světa. Z kombinací obojího se pak setkáváme s různými legendami, mýty, bájemi, mystickými zvířaty a stvořeními v náboženství, v literatuře, ve

¹⁰ MUSILOVÁ, Kamila. Fantastická zoologie. Opava, 2009. Bakalářská práce, s. 8. Slezská univerzita v Opavě.

výtvarném umění a podobně. Z rostlin jsou to například různé kouzelné stromy a byliny s nadpřirozenou mocí. „Lidská duše je ráda upoutávána neuvěřitelným a magickým světem. Odjakživa existovala nejrůznější stvoření, mýtické postavy, nadpřirozeno, které dodává reálnému světu kolem nás další rozměr. Jde vlastně jen o to věřit a představovat si. I v čase moderních věd a poznání stále existuje prostor pro něco netušeného, něco fantaskního, něco co může být nadpřirozené, či pocházet ze snů.“¹¹

V malířství se s výrazným dílem na toto téma setkáváme v 15. století na obrazech nizozemského malíře **Hieronyma Bosche** (1450-1516). Jeho prazvláštní svět plný symbolů, s démony a dalšími stvořeními kombinující člověka se zvířaty, byl alegorií na strach, lidské hříchy a na upadající lidskou morálku. Některé výjevy a zobrazované nestvůry jsou až hrůzné a děsivé. Originální dílo se později pro svou promyšlenost a vysokou míru fantazie stalo inspirací pro řadu malířů v surrealismu.

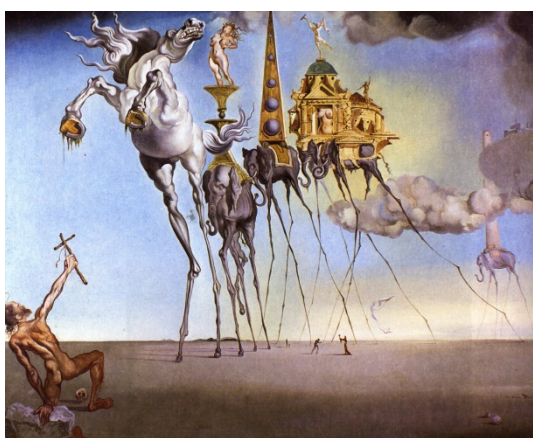


Hieronymus Bosch: triptich *Zahrada pozemských rozkoší*, 1503-1504; vlevo: detail prostředního křídla (zahrada); vpravo: detail pravého křídla (peklo)

Surrealisté stejně jako například zmíněný Hieronymus Bosch vytvářejí světy dle vlastních pravidel fungování, která takřka vůbec nerespektují skutečnou přírodu a její zákony. Z reálné přírody si jen určité prvky vypůjčují a dále je po svém přetvářejí a kombinují s dalšími. Náměty dle *Surrealistického manifestu* vydaného André Bretonem roku 1924 by měly proudit z čisté myšlenky a z asociací, které nejsou kontrolované rozumem – „čirý psychický automatismus“. Umělec byl ponořen sám do sebe a v různých formách umění

¹¹ MUSILOVÁ, Kamila. *Fantastická zoologie*. Opava, 2009. Bakalářská práce, s. 6. Slezská univerzita v Opavě.

produkoval stavy své duše, své sny. Pracoval se svou fantazií, která je zcela unikátním prostorem, kde lze mít nad čímkoli kontrolu, spojovat realitu s představou a kde pak z těchto spojení může vznikat cokoli divného a nadpřirozeného. Velmi zřetelné fúze reálných přírodních prvků s fantazií vidíme v unikátním vymyšleném světě na obrazech **Salvadora Dalího** (1904-1989) nebo **Maxe Ernsta** (1891-1976). Mohli bychom zmínit i **Reného Magritta** (1898-1967), ale jeho zábavné hry s malířským zobrazováním budou vhodné spíše pro následující kapitolu, která zpracovává prolínání a střety interiéru s přírodou. Z moderních surrealistů bychom neměli vynechat Švýcara **Hanse Rudolfa Giger** (*1940), jehož futuristicko-industriální utopie inspiroují mnohé filmové tvůrce, herní designéry a další.



Salvador Dalí: Pokušení svatého Antonína, 1946



Max Ernst: Oko ticha, 1943

Pro přístupy v této, ale i v části následující kapitoly jsou různé podoby malířství, především surrealismus, jedním z výrazných inspiračních zdrojů, jelikož se tu objevují nejen všelijaká podivná stvoření kombinující reálná zvířata i lidi, ale pracuje se tu i s celkovým prostorem a chováním „objektů“ dle vlastní fantazie a snů, které směle porušují přírodní zákony. Jak již bylo řečeno v úvodu, inspirační zdroje a trendová vyzorování jsou dnes velmi komplikovaná a promíchávání/přejímání motivů mezi žánry tomu ještě přidává. Napříč širokým spektrem autorů, kteří se staví proti přírodním zákonům digitálně i „manuálně“, tak můžeme sledovat i prvky z literatury včetně pohádek, bájí, pověstí, fantasy a komiksových titulů, i prvky z filmové tvorby různých žánrů.

„Fotografie, stejně jako jiná výtvarná, či zobrazovací média tomuto motivu nemohla uniknout. Na rozdíl však od kresby či malby, přináší fotografie „opravdovou“ výpověď, „pravdomluvnou“ popisnost a domnělou realitu.“¹² Jednou z cest, jak podat divákovi

¹² MUSILOVÁ, Kamila. Fantastická zoologie. Opava, 2009. Bakalářská práce, s. 6. Slezská univerzita v Opavě.

nepřirozenou podobu přírody, je zacházet s těmito motivy fotorealisticky a zasadit je do kontextu skutečnosti, například jako dokumentární snímek nebo jako informativní vědecký snímek. Využívá se zde důvěryhodnosti fotografie, která vždy nějakým způsobem pracuje s realitou. Vymyšlená příroda proto vyznívá mnohem autentičtěji a autoři toho dokáží patřičně využít. Příkladem může být dále uváděný Petr Krejčí, který některá svá vymyšlená zvířata fotografuje reportážním stylem, čímž se snaží maximalizovat autentičnost děje před fotoaparátem. Jelikož ale dennodenně přicházíme do střetu hlavně s digitální manipulací, zvykli jsme si už na to být obrazově klamáni, ale je pro nás stále zábavné nechávat se unášet do fikce.

Na druhou stranu jsou zde samozřejmě přístupy, které se nesnaží předstírat a podsouvat své koncepty pod rouškou autentičnosti a směle své umělé kombinování přiznávají. Mohli bychom vzpomenout už na avantgardní surrealistické koláže **Karla Teigeho** (1900-1951) nebo **Jindřicha Štyrského** (1899-1942). Ze současných autorů, mimo ty, kterým se věnuji dále, bych ale rád představil autorku, jejíž dílo je velmi podobné surrealistickým malbám, a spájí se v něm více různých hledisek pro kategorizaci. Je jí Američanka **Sandy Skoglund** (*1946), která pomocí kulis a výrazných barev instaluje fantaskní prostory, především v interiéru. Po scéně většinou pobíhají pestrá jednobarevná zvířata, prostor je laděný do několika dominantních barev a setkáme se zde i s antropomorfizačními prvky, jako je napůl člověk napůl strom na obrázku. Svou tvorbou by se mohla zařadit hned do několika kapitol.



Karel Teige: koláž č. 353, 1947



Sandy Skoglund: Fresh Hybrid, 2008

Fotografové prezentující vymyšlenou přírodu si vytváří vlastní procesy, jevy, živočichy i rostliny, to vše jim umění dovoluje. Čistá fantazie se opírá různou měrou o realitu, kterou využívá, vypůjčuje si z ní a dále ji transformuje. Autoři nám nabízejí být svědky něčeho zcela neobvyklého a záleží pak jen na divákovi, zda se přidá do hry. Je to způsob, jak uniknout před běžnou realitou a prezentovat či absorbovat vize a představy.

První podkapitola se soustřeďuje na fungování vykonstruovaných systémů, ve kterých mohou, ale nemusí figurovat vymyšlená zvířata a rostliny. Následující dvě kapitoly se pak věnují přímo motivu vytváření fiktivních stvoření.

2.1 AUTORSKÉ EKOSYSTÉMY

Komplexní prezentace vymyšlené přírody spočívá především v převzetí kontroly nad jejím chodem. Takovéto přístupy vytvářejí určitý mikrosvět, ve kterém jsou nastavena vlastní pravidla. Autor si zde může utvářet svá prostředí, svůj děj a režíruje myšlení a chování všeho živého. Mimo malířství je to populární strategie pro literaturu, počítačové hry, filmovou tvorbu od pohádek až po fantasy, dále například pro televizní reklamy a v neposlední řadě i pro fotografickou tvorbu především digitálního charakteru. Často se s těmito motivy setkáme v komerční fotografii, která se také díky různým trikům stává mnohdy atraktivnější anebo snadněji postihuje žádaná reklamní sdělení. Nemusí ale jít vždy jen o něco magického a tajemného. Náměty bývají často jen trikovým nápadem nebo něco obyčejného zveličují, aby se staly působivějšími. V reklamní, ale hlavně v módní fotografii tohoto typu bývá například hrdina snímku vykreslen jako ten, kolem kterého zvířata obskakují, a jako pán tvorstva, který poroučí, nebo si dokonce podmaňuje přírodu.

Je to tedy vlastní, řízený mikrosvět, ekosystém, který se dnes ve fotografii projevuje především v digitální podobě. Následující autoři však budou, v souladu s touto prací, zástupci užší skupiny výtvarníků, kteří pracují bez počítačové manipulace a zavedou nás do zvláštních uzavřených společenství zvířat, která jsou běžně „nedostupná“.

Gregory Crewdson (*1962) se napříč celou svou tvorbou věnuje tématu maloměsta, které není, čím se zdá být. Je pro něj dějištěm záhad a tajemství. Zachycuje zvláštní momenty v mezidobí, neurčitou chvíli, u které nevíme, co jí předcházelo a co bude po ní následovat.

Zajímá ho napětí a tajemná atmosféra. Jeho snímky jsou v mnohém podobné filmům amerického režiséra Davida Lynche.¹³ Crewdson, David Lynch i Tessa Farmerová (uvedená dále v podkapitole) jsou přesvědčeni o tom, že vše má dvě strany, že pod slupkou krásy se skrývá něco tajemného, čehož si běžně nevšímáme. Jeho dnešní tvorbu charakterizujeme jako technicky dokonalou a produkčně velmi náročnou. Práce probíhá ve studiu, ale často na reálných lokacích, kde se uzavírají i celé ulice. Součástí snímku je vždy nějaká figura či skupina lidí. Není tomu tak ale v jednom z jeho prvních cyklů nazvaném *Natural Wonder* (*Přírodní zázraky*, 1992-1997). Ten je ještě kompletně koncipován v ateliéru za použití kulis a vycpaných zvířat, bez lidí, je velmi komorní, soustředěný oproti pozdějším projektům především na detail a připomíná obrazovou estetiku malířského zátiší. Jeho náplní je kouzlo, krása a temnota přírody zároveň. Snímky nás zavádějí do míst pod povrchem běžné krásy, kde se již střetáváme s přírodou krutou i nádhernou. Výjevy jsou inscenované jako něco ojedinělého, jako to, co je člověku běžně skryté. Pod rozkvetlými tulipány a s vybílenými domy v pozadí nám odhaluje mrtvého ptáka, do kterého se už pouští brouci, v křoví opodál je tlející část lidské nohy, kolem které se slézají myši, v houštinách jsme svědky různých zvířecích obřadů a (pietních) rituálů a nedaleko farmy se pořádá záhadný ptačí sněm. Častá přítomnost lidských obydlí v pozadí naznačuje, že to, co se na snímcích odehrává, je velmi blízko, jen je to skryté. Tímto motivem se zvyšuje napětí a žádaná atmosféra. Gregory Crewdson bude uveden i v kapitole Příroda v interiéru, jelikož se napříč jeho různými pracemi objevuje i tento způsob zacházení s přírodou.



Gregory Crewdson: *Natural Wonder*, 1992-1997



¹³ Detailnějšímu srovnání G. Crewdsona, D. Lynche a malíře Edwarda Hoppera se věnuji ve svém školním webovém příspěvku: <http://americkemalomesto.blogspot.cz/2010/12/dvoji-tvar-americkeho-malomesta.html>

Zcela odlišné a poněkud nepřímé ovládání dějů v přírodě se projevuje na snímcích inteligentní hmyzí společnosti vytvořené autorkou Ingeborg Strobl. Dříve, než se budeme touto prací zabývat, rád bych na tomto místě připomněl některé metody, jakými lze s přírodou manipulovat bez použití počítače. Většina autorů v této teoretické práci na scéně fyzicky pracuje. Inscenují kulisy, pozadí, pracují s živou i umělou přírodou, s člověkem a podobně. Existují ale i další manipulační způsoby, které ovšem nijak fyzicky nezasahují. Jedním z nich je vhodný úhel pohledu, výřez, který dokáže zásadně měnit kontext. Tímto způsobem pracují někteří autoři v kapitole Příroda v interiéru a tam také bude o této metodě ještě zmínka. A druhý způsob se týká právě následující autorky, která pouhým doplňováním textu stylem přímé řeči ovlivňuje vyznění snímku.

Rakušanka **Ingeborg Strobl** (*1949) se věnuje malbě, fotografii, kolážím a práci s textem. Jazyk a text hraje velmi důležitou roli v její práci, spojuje motivy. Se specifickým zadáním žádá různé pisatele o jednu větu, která může znamenat určité jednání, dění, činnost. Tito pisatelé se tak vlastně spolupodílejí na výsledku. Jejich psaná slova jsou pak výtvarným procesem vyjadřována asociacemi a hrou, která ve výsledku pozměňuje původní významy. Dílo *Photo Roman (Fotoromán, 2004)* je velmi sofistikovaný střet jejího textového motivu s přírodou. Banální fotografie malých živočichů, ale především hmyzu (komáři, mravenci) jsou doplněné textem v bublině, podobně jako to známe z komiksových příběhů. Náhle se z obyčejných snímků stává řízený děj, ve kterém „postavy“ jednají a přemýšlí. Nejsou to ale jen tak ledajaké bláboly, nýbrž projevy inteligentního uvažování, což vede k ironickému vyznění. Zvířata se v podstatě stávají herci, kteří jednají přesně podle napsaného mini-příběhu. Příkladem může být krátká příhoda o ještěrce, která se vrací z prosluněné trávy do své betonové škvíry ve zdi se slovy „Konec utopie.“



Ingeborg Strobl: Photo Roman, 2004

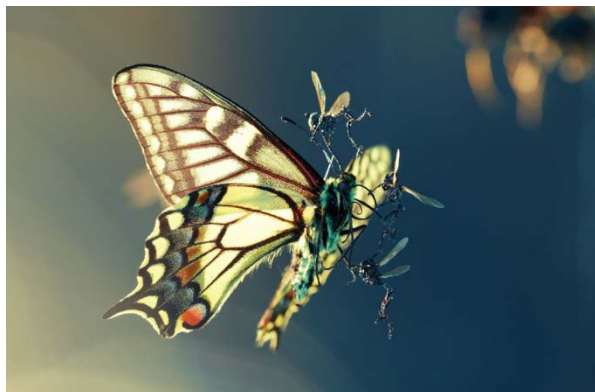
Sameček komára zase jen sedí na římse a přemítá: „Přemýšlejte. Co to asi je? Co schází? Mít? Chtít?“ Určitou míru inscenace nemůžeme potvrdit, ale ani vyvrátit ve scénách s mravenci. V jedné z nich se například slézají na kostku cukru, přičemž zřejmě hlavní mravenec rozkazuje: „Nejprve se vydejte na bílý čtverec!“

Gregory Crewdson se svými fotografiemi dívá do houštin a keřů a do luk kousek od obydlí. Věnuje se jak savcům, tak ptákům, hmyzu i rostlinám a ukazuje jejich odvrácenou stranu, tajemnou a záhadnou. Ingeborg Strobl se dostává hlouběji do netušeného mikrosvěta jen malých živočichů a v banálních každodenních výjevech jim velmi vtipným způsobem uděluje své příběhy. Ve tvorbě Tessy Farmerové nalezneme obojí. Její tvorba spojuje tajemno a detailní hmyzí svět do fantaskního a opět krutého i krásného prostředí. Pracuje se zde již také s umělými stvořeními, která jsou velmi záporného charakteru a ovládají ostatní zvířata.

Tessa Farmer (*1978) z Velké Británie pracuje spíše s instalací než s fotografií, ta je ale v případě zde uváděného díla hlavním výstupem. Vytváří miniaturní bizarní sochy – instalace jakoby zastavené v pohybu, z organických materiálů jako jsou listy, kořeny, ale především z hmyzu, zřídka v kombinaci s menším savcem nebo ptákem. Když se na tyto instalace zadíváme zblízka, vidíme, že se kolem po scéně pohybují velmi podivná stvoření, která vyloženě obtěžují, mučí a ovládají ostatní zvířata. Mají tvar malé lidské kostry s hmyzími křídly na zádech a jsou sotva 1cm vysoké. Sama autorka je označuje jako „víly“, ovšem ne ty krásné, pohádkové, ale „*biologické, entomologické, morbidní druhy proměňující pastorační bajku na děsivou noční můru.*“¹⁴ Jako by to byl opravdu nějaký dětský zlý sen o pekelných andělech. V jejím díle se odehrává neustálý souboj mezi těmito zrůdami a hmyzem, který je zotročován. Je to imaginativní svět bez morálních hodnot, který odhaluje něco skrytého pod pomyslným „povrchem“, stejně jako to dělá Gregory Crewdson. Jejím nejnovějším dílem je ilustrace hudebního alba *ISAM* interpreta Amona Tobina. Farmerová vytvořila pro každou skladbu jednu instalaci a jako celek je dílo prezentováno ve výstavních prostorách, doprovázeno touto hudbou. Společný projekt obou tvůrců dostal název *Control over Nature (Kontrola nad přírodou, 2011)* a stal se i názvem pro tuto diplomovou práci. Amon Tobin komentuje jejich kolaboraci slovy: „*Dávalo to smysl, protože oba pracujeme s*

¹⁴ ELLIS, Patricia. About Tessa. Tessa Farmer [online]. 2007 [cit. 2012-06-21]. Dostupné z: <http://www.tessafarmer.com/index.html>. Volný překlad

*přírodními prvky a přetváříme je do imaginativních a nepřírozených podob.*¹⁵ Bylo ovšem nutné tyto instalace – ilustrace nafotografovat, aby se mohly dostat ke všem posluchačům v bookletu CD nebo v podobě vydané knihy s CD. Převod díla do fotografické podoby provedl reklamní fotograf **Pelle Crepin**, a tak jsou tyto snímky spoluautorstvím obou umělců, jelikož fotografická podoba s sebou přinesla veškeré originální výrazové prostředky. Zejména světlo a barevnost evokují krásu v kontrastu s negativním dějem na snímku.



Tessa Farmer a Pelle Crepin: Control over Nature, 2011

2.2 KONSTRUKCE FAUNY A FLÓRY

Předchozí část nastínila, jak se ve výtvarném umění dá vytvořit vlastní přírodní systém. Gregory Crewdson a Ingeborg Strobl k tomu využili reálnou přírodu, kterou jen režírovali podle svého. Často se hlavně v digitální fotografii, ve filmu a například v počítačových hrách setkáme s tím, že jsou vytvořené „světy“ spojené i s fiktivními přírodními druhy zvířat a rostlin. Autoři většinou čerpají inspiraci z reálné přírody a jednotlivé prvky kombinované se svou fantazií dávají dohromady. Abychom dosáhli určité reálnosti zobrazení a nebrali v potaz obyčejné koláže, máme možnost tyto „hybridy“ buďto vymodelovat v 3D programu, smontovat ve 2D programu nebo je zkrátka vytvořit fyzicky. S tímto přístupem jsme se již setkali u Tessy Farmerové, která z přírodních materiálů modelovala své zlomyslné kostry s křídly.

¹⁵ Amon Tobin's ISAM. Wired [online]. 2011 [cit. 2012-06-21]. Dostupné z: <http://www.wired.com/underwire/2011/06/amon-tobin-isam/?pid=3925>. Volný překlad

Na tomto místě bych rád vzpomněl na výtvarníka, jehož surrealistické dílo je úzce spjato s bizarním kombinováním a promícháváním přirozených prvků. Je jím **Jan Švankmajer** (*1943), který napříč širokým spektrem své výtvarné tvorby od filmu a animace po plastiky a instalace sestavuje z přírodních i jiných materiálů různá stvoření. Obdobně pracují i další autoři v této podkapitole.



Jan Švankmajer: Přírodopisný kabinet, 1972; vpravo: snímek z filmu Otesánek, 2000

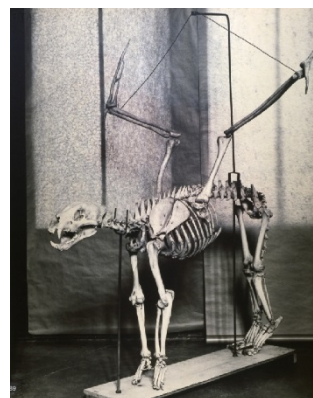
Španělský výtvarník **Joan Fontcuberta** (*1955) vytváří ve třech svých souborech dokumentární fikce o existenci prazvláštních druhů zvířat a rostlin. Hraje si se zmiňovanou autentičností fotografie, která bývá obecně do jisté míry vnímána jako pravdivá. Jeho strategií je prezentovat vzniklé snímky jako vědecké či výzkumné studie, čemuž odpovídají svým obsahem i obrazovou estetikou. Důmyslně tím podpírá svá manipulovaná tvrzení. Tématem vědeckého přístupu k přírodě se zabývá kapitola Vědeckotechnické zacházení s přírodou, ve které se ovšem nevymýšlí nic fantaskního, jako je tomu zde. Ve starší práci *Herbarium* (*Herbář*, 1984) nám Fontcuberta představuje fotografickou sbírku zmutovaných - seskládaných rostlin. Obdobně jako si Karl Blossfeldt fotografoval nejrůznější rostliny pro další botanické studie, je i tento soubor koncipován jako popisná vědecká ilustrace rostlinných druhů bez jakékoli emotivní složky.



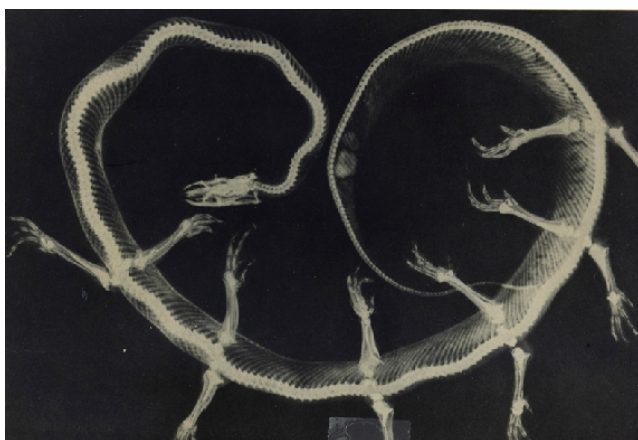
Joan Fontcuberta: Herbarium, 1984



Joan Fontcuberta: Fauna, 1987



Rozsáhlejší projekt *Fauna* (1987) obsahuje jak fotografie samotných fiktivních zvířat nebo jejich koster či rentgenů, tak další „vědecké“ materiály jako náčrty, nahrávky a podobně. „Jde o vykonstruovaný příběh znovuobjeveného archivu neznámého německého zoologa Petera Ameisenhaufena. Českému pozorovateli by nejlépe napověděl osud smyšlené postavy Járy Cimrmana. Fontcuberta spolu se svým přítelem Perem Formiguerou (*1952) stvořil jednu celou lidskou existenci, se všemi jejími životními zvraty a vědeckými výstupy. Na fotografiích nalézáme nová stvoření zachycená jakoby pod drobnohledem vědeckého bádání - zoologa, vystavujícího své nové objevy, či snímky zachycené snad náhodou při honbě za unikátním exemplářem.“¹⁶ Poslední „vědeckou akcí“ je soubor *Sirenes* (Sirény, 2000). Sirény jsou bytosti z antické mytologie, které nejdříve vypadaly jako napůl žena a napůl pták, později jako žena s rybím ocasem. Známé jsou například z Homérova eposu *Odyssea*, kde svým zpěvem vábí námořníky do záhuby. Fontcuberta jejich „existenci“ dokládá fotografickými záznamy, na kterých vidíme zkamenělé obrysy kostí ve skále u vodních toků. Rybí část těla je na obtisknutém skeletu dobře patrná.



Joan Fontcuberta: *Fauna*, 1987

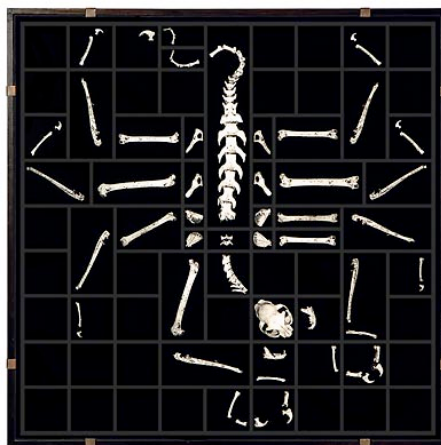


Joan Fontcuberta: *Sirenes*, 2000

Vědecky k vymyšleným zvířatům přistupuje i Finský autor **Ilka Halso** (*1965), kterému se budu věnovat i v kapitole Vědeckotechnické zacházení s přírodou. Jeho fascinace (vykonstruovaným) výzkumem a příslušným fotografickým zobrazováním, jako jsou popisné vědecké ilustrace, patří k jeho ranější tvorbě mezi lety 1990 a 1998. „*Měl jsem postoj hravého vědce, bez závazků vůči pravdě nebo získaným výsledkům. Má práce byla malým*

¹⁶ MUSILOVÁ, Kamila. *Fantastická zoologie*. Opava, 2009. Bakalářská práce. s. 14. Slezská univerzita v Opavě.

průzkumem vizuálního světa vědy.“¹⁷ V díle *Pterygotis: Manual for Insect Construction* (*Pterygotis: Příručka pro sestavování hmyzu*, 1990) se nechal inspirovat svobodou starých a z dnešního pohledu velmi dětinských vědeckých praktik ze 17. století. Každý snímek se skládá z devíti polí s nafotografovanými částmi hmyzu, které ale nejsou z jediného zvířete. Divák si pak může složit svůj vlastní druh ve své mysli. V souboru *Evolution* (*Evoluce*, 1992) provádí alternativní konstrukce zvířat místo diváka sám autor. Z jediné kostry kočky seskládá na mřížkovaném podkladu varianty osmi koster zcela fiktivních živočichů, kterým dává jména jako *evolcat*, *evolbird*. Jeho další práce se přesouvají i ven, kde provádí a zaznamenává například podobně jako Joan Fontcuberta různé fiktivní nálezy kostí dinosaurů, které i sestavuje jako exponáty. Jeho další tvorba se již ubírá cestou ekologie a ochrany přírody a bude rovněž rozebírána v páté kapitole, která je o vědeckém a technickém přístupu.

Illka Halso: *Pterygotis*, 1990;*Evolution*, 1992;

Kaivaus, 1995

Obdobné konceptuální akce podniká i český autor Petr Krejčí. Namísto „autentických“ vědeckých snímků si mimo jiné zvolil civilní dokumentárně-reportážní způsob zachycení „vzácných“ tvorů. **Petr Krejčí** (*1984) se s nimi setkává na různých místech. V souboru *Deratizace* (2006) je jakoby přizván, aby dokumentoval jejich odchyt v synagoze města Liberce. Dokonalé spojení výrazné fikce s výraznou autenticitou. Tomuto efektu dopomáhá použití přímého zábleskového světla, přirozené reportážní komponování záběrů a to, že jsou snímky zachované v podobě přímého výstupu z fotoaparátu bez úprav. *Noční setkání* (2006) je sbírkou momentek při noční procházce anonymními ulicemi. Jako by měl autor vždy při ruce malý kompakt, a když na tyto tvory narazil, rychle je vyfotografoval. Fiktivní zvířata tu

¹⁷ CV-Illka Halso [PDF]. 2012 [cit. 19-3-2013]. Dostupné z: http://www.saunalahti.fi/halson/pdf_download/CV-halson_eng.pdf. Volný překlad

vystupují podobně jako ta skutečná, co jsou ve městě vidět hlavně v noci - ježci, kočky, netopýři a podobně – jsou na stromech, u popelnic, některá třeba zrovna někde přeskakují nebo prolétávají, jiná jsou mrtvá.



Petr Krejčí: Deratizace, 2006



Petr Krejčí: Noční setkání, 2006

Soubor *Menu Board (Nabídka jídel, 2007)* se již vydává jiným směrem. V České republice se stala velmi populárními asijská bistra nabízející rychlé jídlo za nízkou cenu. Ve většině případů si tato bistra vybudovala i svou charakteristickou estetiku prezentace jídel v podobě amatérských snímků talířů s jídlem a přiřazeným kódovým označením M1, M2, ... Asijské restaurace u nás bývají podezírány, že připravují maso z jiných zvířat, než jaká jsou uvedena v jídelním lístku, což podporuje i fakt, že se například v Číně jedí různá zvířata a jí se z nich takřka všechno. Krejčí na to reaguje instalací lightboxu, graficky podobného skutečným nabídkovým panelům. Zobrazená jídla jsou ve stejném nádobí a mají přesně stejné aranžování včetně přílohy, oblohy a omáček. Jediným rozdílem je, že jsou připravena z nechutných neexistujících tvorů volně kombinovaných z ryb, drůbeže, mořských živočichů a podobně. Poslední soubor *Z českých luhů a hájů (2005)* je přehlídkou fiktivních trofejí, kterým autor také dává názvy jako Zubíř, Červíř a podobně. Snímky jsou popisné, katalogové a jsou instalovány v kožešinových rámech.



Petr Krejčí: Menu Board, 2007



Petr Krejčí: Z českých luhů a hájů, 2005

Všichni tři předchozí autoři se snaží uvést své hravé fikce do kontextu skutečnosti pod rouškou výzkumu, reportážní fotografie a podobně. Japonský autor **Tokushige Hideki** (*1974) ale naopak vnímá své konstruované výtvary jako citlivý rituál a dokazuje, že vytváření umělých živočichů, či v tomto případě rostlin, lze využít ke kontemplativním konceptům. Projekt 骨花 (*Honebana*, *Květiny z kostí*, od 2009) se zabývá symbolikou květiny a smrti a spojuje tyto prvky dohromady. Z myších kostí sestavuje velmi křehké a velmi estetické květiny, které následně fotografuje v ateliéru na černém pozadí i v přírodě. Poté květiny rozebere a obřadně pohřbí do země, přičemž samotné pohřbívání také zaznamenává. Technicky dokonalé fotografie z ateliéru, exteriérové detaily i pohledy do malých hrobečků jsou plné ticha. Nakrátko rozkvetlá květina smrti je zvláštním prostoupením rostliny se zvířetem. „Autor pracuje s opravdovou citlivostí, opatrností a lidskostí, uvědomuje si, že formuje něco, co je křehké jako sám život.“¹⁸



Tokushige Hideki: *Honebana*, od 2009

2.3 PROMĚNY ČLOVĚKA

V poslední části kapitoly o vymyšlené přírodě bych se rád věnoval proměnám týkajícím se člověka. Jak již bylo uvedeno v úvodu kapitoly, od pradávna se setkáváme s různými monstry, bytostmi a mýtickými stvořeními, kombinujícími mezi sebou nejen různá zvířata (jako je například gryf – lev s orlí hlavou, křídly a pařáty), ale i lidskou postavu se

¹⁸ HAJDŮCHOVÁ, Petra. *Kytka – historie a současnost zobrazení rostliny ve fotografii*. Zlín, 2012. Diplomová práce. s. 31. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

zvířetem. Typické jsou například podoby, které přetrvaly v náboženství až do dnešních dob, jako jsou andělé, ďáblové nebo například hinduističtí bohové jako Ganescha (obtloustlý čtyřruký člověk se sloní hlavou) či Hanuman (člověk s opičí hlavou a srstí). Oproti těmto stále aktuálním zobrazením existují i starobylé kreatury řecké mytologie, jako jsou kentauři, harpyje, mořské panny a podobně.

Nizozemec **Erwin Olaf** (*1959) v souboru *Chessmen* (*Šachové figurky*, 1989) a američan **Joel-Peter Witkin** (*1939) na několika jednotlivých snímcích opět používají rekvizit, kostí, paroží, ale i morbidnějších prostředků, jako jsou mrtvá těla lidí i zvířat, a bizarně rekonstruují tato dávná zobrazení. Erwin Olaf jde „mírnější“ cestou, ačkoli inscenuje černobílé „divadelní“ alegorie, ve kterých jsou „lidé-zvířata“ zotročováni a mučeni. Jako modely používá výrazné figury se středověkými proprietami. Oproti této úchylné teatrální hře jsou snímky Joela-Petera Witkina mnohem morbidnější, chladnější a děsivější. K výrobě svých zvrácených zátiší totiž často používá mrtvá těla, která ještě dále deformuje, kosti a staré věci. Jeho černobílé fotografie jsou ale v porovnání s Olafovými zpracovávány nedokonale, tudíž i samotné snímky jsou deformované, poškrábané a mohli bychom je připodobnit k snímkům z mokrého kolodiového procesu nebo k podobným starým postupům. Z konkrétních motivů v jeho tvorbě nalezneme například psa s lidskou hlavou, bustu ženy s křídly dravce, nebo vyrobené kostry anděla a kentaura.



Erwin Olaf: Chessmen, 1989



Joel Peter Witkin: Cupid and Centaur, 1992

Další způsob proměny člověka se nazývá antropomorfizace. Nejedná se o fyzické kombinování jako v předchozích příkladech, ale o pouhé přenesení lidských vlastností na přírodní síly nebo zvířata. Je to polidšťování, které známe například z bajek, kde vystupují zvířata taková, jaká doopravdy jsou, jen dokáží mluvit, přemýšlet, jednat a chovat se lidsky. Je to velmi populární¹⁹ strategie například pro pohádky jak literární, tak filmové, a setkali jsme se s ní již dříve u autorky Ingeborg Strobl, která mohla být se svým zvířecím komiksem umístěna i to této podkapitoly.

Dokonalým fotografickým příkladem antropomorfního přístupu je dílo amerického umělce **Williama Wegmana** (*1943), které je dnes spojováno především s proměnami psů do lidských rolí. Wegman se věnuje i kresbě a malbě, ale psí téma ho doprovází jen ve fotografii a také ve videu. Jeho první pes se jmenoval Man Ray (po slavném americkém fotografovi), byl to výmarský ohař. Stejnému plemenu pak zůstal věrný dodnes. Když Man Raye začínal fotografovat, zjistil, že se dokáže dívat přímo do objektivu, že sleduje fotoaparát tak jako člověk a baví ho být fotografován. Hlavní zájem o fotografování psů nastal ve chvíli, kdy ho oslovila firma Polaroid, aby experimentoval s jejich novou velkoformátovou komorou. Začal své psy inscenovat do lidských postav, oblékal je do módních i domácích kostýmů a přiděloval jim i různé role – jak vaří, sedí na pohovce, jedou na rotopedu nebo dokonce venčí psa. Polidšťování se zrcadlí i v jeho videotvorbě. V krátkém černobílém snímku *Spelling Lesson (Hodina pravopisu, 1973)* vysvětluje svému psovi, že anglická slova „park“ a „out“ hláskoval správně, ale ve slově pláž „beach“ udělal chybu a zapsal slovo tvarem „beech“ (což je gramaticky špatně, ale foneticky správně). Pes se mu kňučením a olíznutím jeho tváře omlouvá a Wegman mu odpouští. Jeho psí lidé se dočkali i několika vystoupení v americkém pořadu pro děti, u nás známém jako *Sezame, otevři se*, kde v jednom z vystoupení například vaří domácí chléb. Wegman slučuje atributy člověka a jeho nejlepšího přítele, zkoumá vzájemné hranice a je fascinován psím temperamentem. Ze vzniklých kombinací pak vystupuje zvláštní strnulost.

¹⁹ Mezi amatéry je antropomorfizace take velmi populární. Lidé na fotografiích „polidšťují“ své domácí mazlíčky, nebo udělují lidské role různým dalším zvířatům. Vtipnou ukázkou je například internetový blog nazvaný: 30 zvířat, která vypadají, že prožila divokou noc plnou zábavy: <http://www.buzzfeed.com/tedisreal/30-animals-who-look-like-they-had-a-wild-night-6gxf>



William Wegman: Miss Mit, 1993



Walker, 1990



Front Facade 1993

Ojedinělejší je setkat se v umění s dílem, kde je člověk propojený s rostlinou. V malířství 16. století se však s jedním takovým konceptem setkáme velice zřetelně, a sice na plátnech italského malíře **Giuseppe Arcimbolda** (1530-1593). Jeho stěžejní dílo započalo pozváním na pražský císařský dvůr roku 1562. V inspirativním prostředí u Rudolfa II. vynalezl svůj charakteristický styl napodobování portrétovaného vhodně seskládaným zátiším z květín, dřevin, hub, ovoce a podobně. Vznikaly různé cykly, portréty obyčejných lidí i lidí ze dvora. Za nejznámější je považován portrét samotného Rudolfa II. Je svým dílem mnohými považován za předchůdce surrealismu, stejně jako Hieronymus Bosch. Na druhou stranu pokus o fyzické propojení člověka s rostlinou podnikl například akční umělec **Petr Štembera** (*1945) v akci *Štěpování* (1975, zmiňované v Úvodu do tématu), kde se snažil naroubovat si do ruky větvíčku stromu.



Giuseppe Arcimboldo: Vertumnus (Rudolf II), c. 1590; Jaro, 1563; Zima, 1573

Americký fotograf **Keith Sharp** (*1968), kterému se podrobněji věnuji v následující kapitole, má velmi blízko k přírodě a v řadě jeho souborů to silně projevuje. Práce, která se týká přímo jeho osoby, se jmenuje *Nature Boy (Přírodní kluk, 2004-2005)*. Jsou to surrealistické autoportréty, na nichž se postava proměňuje a prorůstá se stromy a keři, aniž by se k tomu používala digitální manipulace. „Rekvizity, které jsem pro tyto performance vytvářel, jsou vyrobené z přírodních a umělých materiálů – kůry, listy, květiny, staré oblečení, látky, barvy a lepidla.“²⁰ Čistě „vizualistické“ fotografie v sobě neskrývají žádné hlubší koncepty, jsou pouhou hrou pokoušení se o srůstání s přírodou.



Keith Sharp: *Nature Boy*, 2004-2005



Jaap Scheeren: *3 Roses, 9 Ravens, 12 Months*, 2008

Motiv „rostlinného člověka“ nemusí být vždy hlavní myšlenkou díla. Nalézáme jej i náhodně mezi ostatními snímky jako jeden z komunikačních prostředků komplexnějšího sdělení v rámci celého projektu, nebo jen jako prvek vizuálního řešení, kterému o splynutí s přírodou ani nejde. V projektu Holanďana **Jaapa Scheerena** (*1979) nazvaném *3 Roses, 9 Ravens, 12 Months (3 růže, 9 krkavců, 12 měsíčků, 2008)*, který je velmi volně inspirován československými pohádkami, nalézáme i námět ztracení v krajině a splývání se zemíty barvami, které celému souboru dominují, přičemž na jednom ze snímků je právě vyobrazen sedící člověk pokrytý travnatým kobercem. Podobné maskování postavy přírodou vidíme i na snímku **Matthieu Lavanchyho** (*1986) v souboru *Mr. Schuhlmann or the Man in the High Castle (Pan Schuhlmann nebo muž ve vysokém zámku, 2009)*, kterému se rovněž věnuji v příští kapitole, kde se stojící postava snaží kompletně splynout s tújovým pozadím.

²⁰ "Nature Boy" Series. Keith Sharp - Photography [online]. 2012 [cit. 2013-03-09]. Dostupné z: <http://www.keithsharp.net/series2.html>. Volný překlad

Nakonec jen jako vizuální prvek používá **Amira Fritz** (*1979) různé vázané květiny, kterými nahrazuje hlavy modelek, a dává tak vyniknout šatům na snímku.²¹



M. Lavanchy: Mr. Schuhlmann or the Man in the High Castle, 2009



A. Fritz: Ever Manifesto, Everlution (2009)

3 PŘÍRODA V INTERIÉRU

V této kapitole se budu věnovat manipulacím, které dávají do střetu přírodu s „lidským“ prostředím v rámci interiéru. Pracuje se zde s protichůdnými motivy, s kontrasty a nepřírozeností. První část se v některých případech nepříliš vzdaluje fiktivním přístupům z předešlé kapitoly. Vzniká zde iluzivní, subjektivní prostor. Druhá podkapitola se naopak soustřeďuje na vztah institucí se „zástupnou přírodou, s exponáty - pozornost je zde věnována spíše vycpaným zvířatům, která jsou na snímcích vnímána jako „živá“.

Je obecnou pravdou, že většina z nás se cítí dobře v přírodě. Je pro nás osvěžující jít mimo město, na výlet do lesa či absolvovat obyčejnou procházku v parku. Příroda nám dodává osvěžení, zdraví a uklidnění od stresu. Obyvatelé venkova, majitelé zahrad a chalup, kteří mají pozemek s kusem přírody, na něj proto s oblibou přesouvají své stolky, židle, natahují houpací sítě mezi stromy a večer si přinesou lampu s prodlužovacím kabelem. Venku se odedávna odehrávají různé zahradní slavnosti, svatební obřady, nebo jen obyčejná příjemná posezení.

Lidé se ale i naopak už od pradávna snaží nějak přenést přírodu do interiéru, ačkoli jde vždy jen o náhražku, která skutečný pobyt venku nikdy nenahradí. Člověk původně

²¹ HAJDŮCHOVÁ, Petra. Kytka – historie a současnost zobrazení rostliny ve fotografii. Zlín, 2012. Diplomová práce. s. 44. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

v přírodě „bydlel“ a byl s ní velmi úzce spjatý. Toto pouto má v sobě neustále. Z velkého nadhledu si ale můžeme všimnout, jak se postupně díky své inteligenci a pokroku začíná od přírody vzdalovat. Ztrácí s ní niterný kontakt. Na druhé straně oblouku proto vidíme současného člověka sedícího v bytě uprostřed velkoměsta, který právě sundává cenový štítek z domácího keřiku, který koupil ve slevě v nákupním centru na okraji města.

Doma, na pracovišti i ve veřejných prostorách nahrazujeme přírodu obrazy, fotografiemi, malbami, trofeji, tapetami, květinovou výzdobou, truhlíky s rajčaty na balkóně nebo třeba rozprašovačem simulujícím vůně rozkvetlých třešní. Podívejme se nyní stručně do historie tohoto fenoménu.

Již v malířství starověkého Říma existoval takzvaný iluzionistický sloh, který se snažil přenést vhodnou okolní přírodu do interiéru. Byla to nástěnná malba uvnitř místnosti, jejímž námětem byla jak architektura, tak i právě krajina či zahrada, a byla zhotovena tak, aby optickým efektem zdánlivě prodloužila místnost do namalovaného exteriéru. Bohaté dekorace interiérů přírodními motivy a především květinovými vzory ve formě nástěnných maleb, gobelínů a zdobených předmětů najdeme po staletí například v arabských zemích a v Indii. V evropském baroku nalézáme například fresky s rostlinnými a náboženskými motivy uvnitř chrámů a rostlinné girlandy jako štukovou výzdobu paláců.

První tapety se díky počínající výrobě papíru v rolích začaly objevovat už v 16. století. Sloužily jako náhražky za malbu pro méně zámožné rodiny. Pozdější zdokonalování technologií vyměnilo jednoduché motivy za složitější a dnes si může kdokoli domů pořídit tapetu, jejímž motivem může být (kýčovitý) fotografický snímek krajiny. Kvůli těmto fotografickým tapetám nastává občas poněkud bizarní renesance římského iluzionistického slohu, což bude jedním z témat následující podkapitoly.

Květinová výzdoba, tak jak ji známe dnes, je v Evropě a Americe záležitostí až 19. století. Aranžmá a umístění pokojových rostlin mívá v interiéru i určité psychologické opodstatnění. *„Květiny se umísťují do prostor, kde očekáváme a vítáme své návštěvy, jako např. obývací pokoje nebo uvítací haly. Tato místa potom působí vstřícněji a lidem, kteří vstupují do těchto prostor, vytváří pozitivní emocionální pocity.“*²²

Vraťme se ale ještě na chvíli znovu do 16. století. V této době se totiž začíná preparovat ulovená zvířata a trofeje se používají třeba také jako výzdoba pokojů. Části zvířat

²² LAMANCUSA, Kathy. Trend Talk: The Psychology Of Flowers. [online]. [cit. 2012-02-16]. 2001. Dostupné z: http://realitytimes.com/rtpages/20010824_flowers.htm. Volný překlad.

zdobí stěny – paroží a hlavy, celá zvířata jsou jako objekty na stojánku v prostoru a jejich srst je na stěnách, nábytku a na podlaze. Vycpaná zvířata v interiéru jsou sice plnohodnotnou dekorací (která není až tak zdůvodněna nedostatečným kontaktem s přírodou), ale mohou tu být i ze zcela jiných důvodů. „Dnes rozumíme pod tímto pojmem upravenou určitou část těla ulovené zvěře, která je lovcem trvalou upomínkou na úspěšný lov, na zážitky v přírodě. Současně je dokladem chovatelských úspěchů v honitbě a z vědeckého hlediska je pomůckou pro myslivecký výzkum.“²³

Druhá rovina přítomnosti přírody v interiéru je právě i oblast výzkumná a vzdělávací. Vycpaná zvířata mohou sloužit k tvorbě diorám a jsou součástí muzejních sbírek a expozic, stejně jako další umělá či namalovaná příroda. V botanických sbírkách a sklenících jsou to zase uměle pěstované rostliny a v zoologických zahradách můžeme nalézt od každého něco. Této oblasti se věnuje druhá podkapitola nazvaná Institucionalizace.

Všechny zmíněné fenomény v běžném životě vnímáme jako samozřejmost, zvyk, a nijak výrazně se nad nimi nepozastavujeme. Ukazuje se však, že skýtají velmi zajímavou inspiraci pro tvorbu. Tato kapitola popisuje manipulační přístup založený na proměňování, přesouvání a průnicích prvků, na kolizi mezi člověkem vytvořenými věcmi, interiérem a přírodou. Autoři tato spojení kombinují, zesilují, násobí a staví někdy až do absurdnosti a extrému. Zároveň si pak dosazují své vlastní koncepty. Posunuje se vnímání prostoru a tvoří se jeho nová subjektivní podoba. Projekty pracují se zástupností, „interpretovatelností“ a iluzí přírody, jak v domácím prostředí, tak i ve zmíněných institucích. Některé práce, hlavně v první části o domácím prostředí, jsou také surrealistickými vizemi, jako tomu bylo v předchozí kapitole. I někteří autoři se zde objevují znovu. Zde se ale soustřeďují především na prostupování interiérů s přírodou. Je to hra s prostředím a vzniklým kontrastem, která někdy může být i humornou podívanou, jako například tapetové orgie Marka Lyona a Lucie Ganievy, ve kterých se ironicky spojuje krajina na tapetách s vybavením v interiéru nebo úsměvná spojení na fotografiích Keitha Sharpa.

Fenoménem přesouvání přírody dovnitř a obráceně se nechali inspirovat i akční umělci. Mohli bychom vzpomenout v Úvodu do tématu zmiňovaného **Petra Štemberu** (*1945) s jeho akcí *Spaní na stromě* (1975), o které napsal: „Po třech dnech a nocích beze

²³ Myslivecké zvyky a tradice. MS Březina o.s. [online]. 2012 [cit. 2013-02-15]. Dostupné z: <http://www.myslivost.cz/msbrezina/Myslivecke-tradice.aspx>

*spánku jsem tu čtvrtou strávil v koruně stromu.*²⁴ Podobný, ačkoli ne tak intenzivní zážitek absolvoval olomoucký autor **Vladimír Havlík** (*1959) v díle *Pokus o spánek* (1982). „*Jakoby pohřbený, jakoby mrtvý. Přikrytý loukou... Tíha hlíny a tíha vědomí. Vůně trávy. Zdálo by se: nejpřirozenější způsob spánku. Přesto – neusnul jsem.*“²⁵ Oproti tomu vážnější rozsáhlá instalace **Juraje Meliše** (*1942) *Prostredie II* (1970) zase naopak přesouvá člověkem zdecimovanou přírodu v podobě „nahých“, nahrubo opracovaných a pomalovaných stromků do galerie, čímž apeluje na ztrátu její přirozenosti a živosti způsobenou nepřirozenými zásahy člověka.



Petr Štembera: *Spaní na stromě*, 1975; Vladimír Havlík: *Pokus o spánek*, 1982; Juraj Meliš *Prostredie II* (1970)

V následující podkapitole se napřed zaměřím na vybrané ukázky toho, jak tyto manipulace u současných autorů rezonují v domácím, soukromém prostředí, kde je příroda vnímána, jako tvárný nástroj pro různé koncepty. Objevují se zde prvky odkazující k surrealismu i současné alternativní konceptuální přístupy, jejichž zástupcem je Matthieu Lawanchy. Druhá podkapitola se pak bude věnovat muzeím a dalším institucím, kde je příroda vnímána především jako zástupná simulace úzce semknutá s realitou. Pracuje se zde se vztahem exponátů a prostředí, ve kterém se nacházejí, a s vyzníváním těchto střetů.

3.1 DOMESTIKACE PŘÍRODY

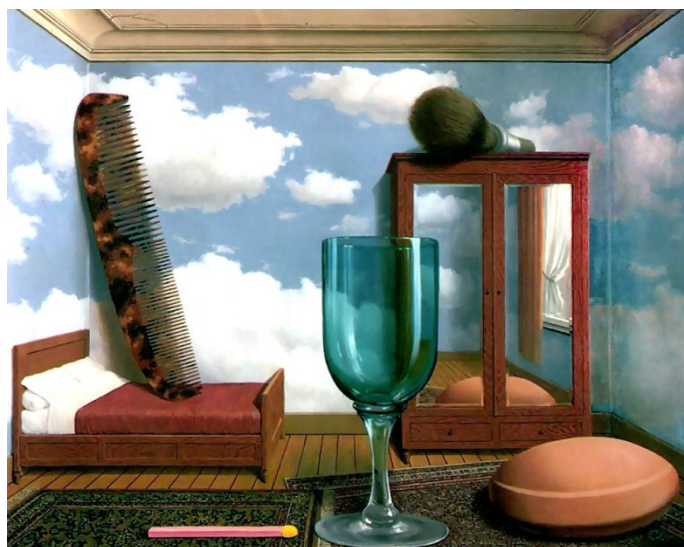
Rád bych se zde v úvodu pozastavil nad jednou specifickou vlastností fotografie, která je v určitém smyslu sama o sobě sofistikovaným způsobem manipulace. Fotografie ze své podstaty z prostoru vyřezává, rámuje a soustřeďuje svůj záběr. Fotograf úhlem pohledu tvoří

²⁴ Sleeping in a Tree. Artlist [online]. 2012 [cit. 2013-02-19]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=3596&lang=1>. Volný překlad

²⁵ Pokus o spánek, komentář k akci (1982). Artlist [online]. 2012 [cit. 2013-02-19]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=7409>

výběr z toho, co na snímku být má, a zbavuje se toho, co tam být nemá. Proto může výrazně pozměnit kontext a významy pro diváky, aniž by nějak fyzicky do prostoru zasahoval. Tento efekt platí ve fotografii všeobecně, ovšem následující dva autoři jej využívají velmi zřetelně, zesilují ho a výrazně tak posunují vnímání. Jejich práce se týká obrazů krajiny ve formě rozměrných fotografických tapet. Tyto imitace výhledů do krajiny mnohdy pokrývají velkou část stěny nebo dokonce celou stěnu, tím ji de facto boří a v kombinaci s výše zmíněnými schopnostmi fotografie může nastat až opačný dojem, že je to právě nábytek a domácí vybavení, které není na svém místě, nýbrž přenesené do exteriéru. Mark Lyon a Lucia Ganieva jsou zde jako zástupci „kontextových zásahů“, podobně jako budou další autoři, kteří specificky rámuji své záběry v následující podkapitole o přírodě v institucích.

V souvislosti s několika následujícími autory bych ještě rád uvedl surrealistického malíře **Reného Magritta** (1898-1967), jelikož v některých jeho obrazech můžeme pozorovat podobnosti určitých motivů. Jeho tvorba se dotýká samotné podstaty uměleckého zobrazování a obrazové reprodukce. Snaží se zdůraznit, že malba a potažmo veškeré zobrazovací prostředky jako je i fotografie a film, nejsou zrcadlem skutečnosti. Prostředí interiéru s vnější přírodou na jeho obrazech zvláště prostupuje. Nejenže se některé přírodní prvky (mrak, kámen,...) ocitají „fyzicky“ přímo v místnosti, ale dostávají se sem i vytvořenou iluzí prostoru, „optickým“ klamem. Na obraze *The Human Condition* (*Stav člověka*, 1933) vidíme malířské plátno, které se dokonale překrývá se scénou za oknem, nebo v práci *Personal values* (*Osobní hodnoty*, 1952) je místnost vymalovaná motivem oblohy, a vytváří dojem, že se vybavení pokoje ocitá „ve vzduchu“.



René Magritte: *The Human Condition*, 1933; *Personal values*, 1952

Mark Lyon (*1979) se ve své práci nazvané *Landscapes for the People* (*Krajiny pro lidi*, od 2008) věnuje romantizujícím tapetám v kancelářích, zubních ordinacích a podobných interiérech, ve kterých na nás působí určité nepohodlí, stres. Tyto krajiny s úžasně rozkvetlými loukami, průzračnými bystřinami a svěžími hvozdy mají psychologický význam, aby uklidňovaly, aby se člověk alespoň v mysli mohl částečně přesunout na tato místa, kde by v danou chvíli byl možná raději.²⁶ Zajímavý je zde právě střet „psychologické“ dekorace s různým nepohodlným prostředím. Lyon poukazuje na různé vtipné nedostatky, které vznikají samotnou instalací tapet, na úsměvné artefakty na zdech a na celkovou ironii těchto spojení. Zajímalo by mě, jak tyto plochy vnímají lidé, kterých se to týká. Zda se jen nechávají unášet uklidňujícími krajinami a tu ironii vůbec nevnímají, nebo jim občas přijde vtipné zapojovat kabel od rychlovarné konvice do zapadajícího slunce nebo krmit rybičku v akváriu, za kterým je horský pohled na velkou čistou řeku. Obdobnou prací se zabývá i nizozemská autorka Lucia Ganieva, která se ale už přesunuje do útulného prostředí domácností a s těmito tapetami konfrontuje dekorativní nábytek a vybavení pokojů.



Mark Lyon: *Landscapes for the People*, 2008



Lucia Ganieva (*1968) se narodila v Rusku, nyní však působí v Nizozemí. Její práce nazvaná *Dreaming Walls* (*Stěny pro snění*, 2010) zachycuje interiéry dřevěných chaloupek v ruské vesnici Udmurt. Na stěnách pokojů jsou rozměrné tapety vzdálených exotických krajin, které zdejší obyčejní lidé zřejmě navštíví jen ve svých snech. Příroda je pro místní obyvatele v každodenním životě velmi důležitá. Kolem domků na svých zahrádkách pěstují

²⁶ LYON, Mark. CRITICAL MASS TOP 50, 2011. Photolucida [online]. 2011. Dostupné z: http://www.photolucida.org/cm_winners.php?aID=2839&CYear=2011&event_id=13. Volný překlad

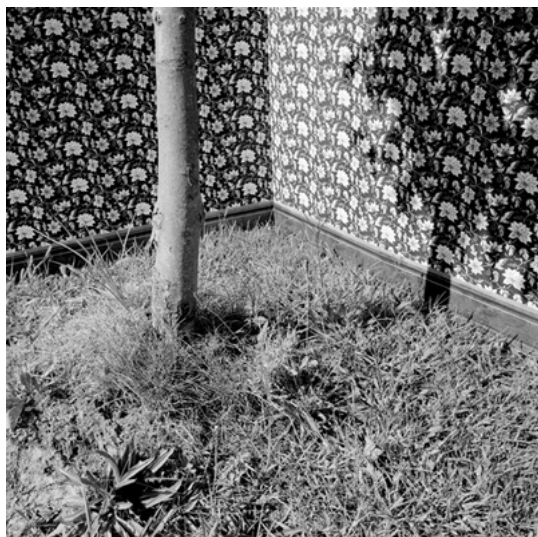
různé suroviny a jejich okolí je plné kopců, lesů a řek. Jejich snem jsou ale zřejmě palmy a vodopády a umístěním těchto motivů v pokojích se částečně umožňuje jejich „instantní“ navštívení. Pestrobarevné tapety v obývacích, kuchyních a dalších pokojích ale působí velmi odlišně od těch na snímcích Marka Lyona. Zde oba prostory v určitých momentech vstupují jeden do druhého, pokoje se svými barvami a vybavením snaží sladit s instalovanou přírodou. Na některých snímcích se interiér až ztrácí jako ikony na ploše monitoru s pestrobarevným pozadím.



Lucia Ganieva: Dreaming Walls, 2010

Následující autoři již kombinování přírody s interiérem přímo sami inscenují. Důvodem může být i to, co jsem zmiňoval v úvodu kapitoly – že příroda dříve sama o sobě plnila funkci prostoru, ve kterém člověk žil, a tak se snaží interiéry přírodě navracet. Práce s potisknutým papírem či látkou jako v předchozích případech se týká i autora, kterým je americký fotograf a milovník přírody **Keith Sharp** (*1968). Celá jeho tvorba je silně provázána vztahem k přírodě, ke krajině a k člověku. Výrazné (ale velmi jednoduché) vizuální koncepty na toto téma provázejí řadu jeho děl. Většinou v diptychových provedeních porovnává estetické kvality různých námětů (přírodní versus „lidský“), jinde zase prolíná a kombinuje přírodní prvky s umělými a někdy i s figurou, které se pak vzájemně vizuálně i významově zastupují a prohazují. Jeho jednoduché hry vytváří různé svěží symbiózy, které jsou mnohdy motivově podobné právě obrazům Reného Magritta, zmiňovaného u úvodu podkapitoly. Námět přírody v interiéru se objevuje v řadě jeho snímků, ty jsou ale roztroušeny v několika různých projektech. Jako hlavní téma se objevuje například v černobílé práci nazvané *Grounded* (*Uzemněný*). Při pohledu na tyto fotografie bychom je dnes automaticky přiřazovali k dílům manipulovaným v některém z bitmapových editorů. I některé z námětů

přímo vypadají jako z učebnice fotografických montáží. Skutečnost je však taková, že ani jeden snímek není nijak digitálně manipulovaný. Vše je tvořeno na místě buďto z reálných materiálů, nebo z tištěných látkových a papírových kulis. Vzniká velmi svěží surrealistická hra. „Začal jsem tuto sérii od skicování různých nápadů, jak bych mohl přenést stromy, trávu, nebo mraky do interiérů a záclony, tapety a podlahy ven. Stírá se tak hranice mezi vnitřním a vnějším prostorem. V rámci těchto skutečných a smyšlených prostorů, není nic uzemněno.“²⁷



Keith Sharp: Grounded

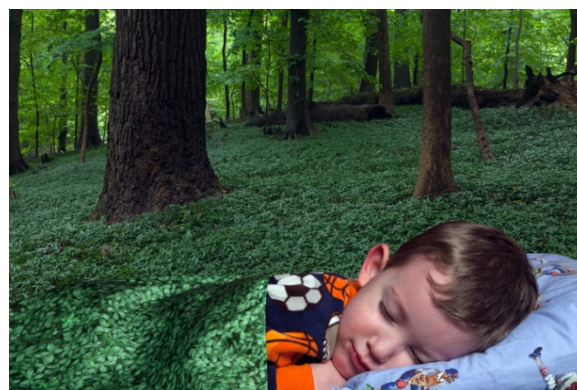
Druhým je soubor *Fabrications (Výmysly)*²⁸, 2012). Jedná se opět o milou naivní hru, tentokrát s látkovou podobou přírody ve formě závěsů, přikrývek a podobně. Tématem je zde vztah mezi tím, co je člověkem vyrobené, a tím, co je přírodní. Látkové krajiny se prolínají bytem v oknech, dveřích a na dvou snímcích se objevuje jako přikrývka spících dětí. V obou souborech se objevuje motiv spánku v přírodě, stejně jako v akci Vladimíra Havlíka v úvodu kapitoly, který se také přikrýval trávou. Oběma autorům jde o prostupování prostředí, ale zatímco Havlíkova akce je především fyzickým prožitkem a pokusem o splnutí s přírodou v teoreticky „nejpřirozenějším“ spánku, Sharpovy snímky mají spíše vizuální účel těžící ze vzniklého nepřirozeného kontrastu a zároveň si je můžeme vykládat jako čas snění, kdy se surrealistické vize objevují.

²⁷ SHARP, Keith. Grounded. Keith Sharp Photography [online]. 2012. vyd. [cit. 2012-06-14]. Dostupné z: <http://www.keithsharp.net/series1.html>. Volný překlad

²⁸ Výraz „Fabrication“ znamená doslova „Výroba“ nebo „Výmysl“ ovšem zde vzhledem k povaze autorova díla jde o slovní hříčku – výraz „fabric“ znamená „látka, tkanina“.

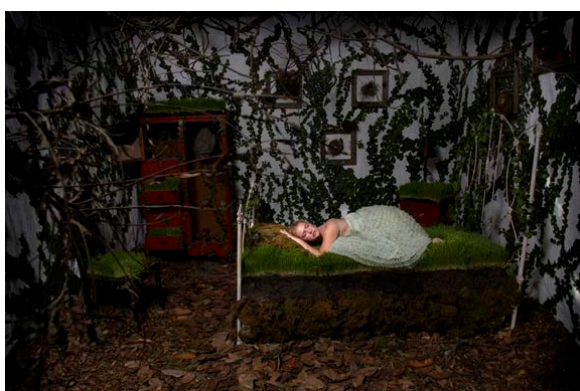


Keith Sharp: Fabrications, 2012



Tematika snů a vizí se úzce týká další práce, kde se již vytvářejí náročnější interiérové konstrukce. Oproti civilnímu přístupu Keitha Sharpa se více projevuje nálada a osvětlení a zároveň do snímků vstupuje člověk.

Původním záměrem **Dorothy O'Connor** v projektu *Scenes* (Výjevy, 2009) bylo vytvořit pokojové instalace na téma čtyř přírodních živlů. V průběhu práce se téma proměnilo na reflexi vzpomínek, snů a scény se staly asociacemi jejích příběhů. Autorka zde fyzicky vytváří esteticky příjemnou scénu plnou květin, tráv, hlíny a dalších kulis, v nichž je vždy zakomponovaná i postava. Imaginární krajina tu doslova srůstá s běžnými věcmi a celek působí velmi zvláštní, zádumčivou, tajemnou atmosférou, která je plná nedořečeného. Na snímcích opět nechybí motiv spánku, který má pro fantaskní a snové představy své opodstatnění, stejně jako na snímcích Keitha Sharpa.



Dorothy O'Connor: Scenes, 2009



Tajemno je ústředním motivem amerického fotografa **Gregoryho Crewdsona** (*1962), u kterého se živá příroda v pokojích v rámci různých souborů občas také objeví. Hlavním námětem tento motiv však nikdy není. Jeho trvalým cílem je stále neutichající

podivná a záhadná atmosféra, opírající se o tušenou realitu, nikoli o čistou fantazii, ke které si dopomáhá mimo jiné i podivným zacházením s přírodními prvky. Postavy na snímcích všelijak kupí velké množství květin v pokojích, nosí dovnitř kusy rostlin i s kořeny a hlínou, nebo si v garáži shromažďují nakoupené kobercové trávíky. Můžeme si toho všimnout například v práci nazvané *Dream House* (*Dům snů*, 2002) a dále také v novější práci *Beneath the Roses* (*Pod růžemi*, 2003-2005) kde si na interiérových záběrech mimochodem všimneme snad všech v úvodu zmíněných příkladů dekorování - květinové tapety, květinová malba, květiny ve váze, obrazy s krajinami, obrazy se zátišími i obrazy ptáků.



Gregory Crewdson: *Dream House*, 2002

Rád bych se zde pozastavil u jednoho snímku (který do problematiky této podkapitoly konečně zapojuje i zvířata), v němž hraje „živý“ pták uvnitř pokoje velmi důležitou roli. Crewdsonovy snímky jsou jak známo technicky dokonalé a jsou plné drobnějších detailů, které nepřímo dotvářejí celek. Na tomto snímku je to ale mnohem podstatnější detail, který vytváří další příběh, vysvětluje pohled jedné z postav a podtrhuje žádané napětí. Je jím právě drobný pták, který vletěl pootevřeným oknem do tiché ložnice staršího manželského páru a usedl si na stolek se zrcadlem. V poměru k velikosti celého snímku je opravdu malinký a nemusíme si ho vůbec všimnout. Jeho přítomností v pokoji nastává situace, kdy ho žena zpozoruje a dívá se na něj nostalgickým pohledem, jakoby promýšlela svůj dlouholetý manželský vztah, svůj život a vzpomínala na časy mládí a zamilovanosti, zatímco manžel sedí na posteli, čeká a kouká do prázdna. Jakoby se jim svým přiletem snažil přinést ztracenou vzájemnou lásku, která z jejich očí již vyprchává.



Gregory Cerdson: Beneath the Roses, 2003-2005;



detail

Než ale přistoupíme ke druhé části kapitoly, zastavme se na chvíli ještě u autora, který proměnu přírody v interiér provádí velmi neotřelým způsobem. Používá teoreticky obdobné postupy jako Dorothy O'Connor, ale místo kulis a materiálů napodobujících přírodní barvy a struktury používá běžně dostupné materiály jako karton, lepicí pásky a další domácí vybavení. Francouz **Matthieu Lavanchy** (*1986) v díle *Mr. Schuhlmann or the Man in the High Castle* (*Pan Schuhlmann nebo muž ve vysokém zámku*, 2009) inscenuje podivný a nečekaný prostor. Dle autorových slov jde komentování intenzivního vlivu médií a zábavního průmyslu, jež v nás vytvořily nevyhnutelnou atmosféru strachu. „Mým cílem bylo vytvořit komentář k těmto přehnaně paranoidním časům, ve kterých žijeme.“²⁹ Výsledkem jsou podivně přetvořené, „opuštěné“ interiéry, ve kterých jsou s použitím jednoduchých materiálů a domácího vybavení sestavovány různé skříše, doupata, průlezy, ve kterých se sám schovává a mizí, jakoby používal mimikry. Motiv spánku je v souladu s ukrýváním – postel je „zabarikádovaná“ navršenými polštáři a matracemi a na jiném snímku je přehoz v maskovacích zemitých vzorech, který ladí s podlahou i se stěnami pokoje. „Výsledná fotografie není jen o dokumentaci něčeho, co jsem vytvořil. Fotografické aspekty jako kontext, světlo, pohledy, úhel - jsou nedílnou součástí celkového dopadu a významu mé práce.“ Akce Matthieu Lavanchyho také principiálně připomíná navrácení interiéru přírodě a zároveň dokazuje, jak alternativními způsoby se dá s tímto tématem zacházet.

²⁹ COLBERG, Joerg. A Conversation with Matthieu Lavanchy. In: Conscientious [online]. 2012 [cit. 2012-06-13]. Dostupné z: http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_matthieu_lavanchy/. Volný překlad



Matthieu Lavanchy: Mr. Schuhlmann or the Man in the High Castle, 2009

3.2 INSTITUCIALIZACE

Zcela jiné koncepty se týkají tématu kolize přírody, interiéru a věcí vyrobených člověkem v rámci institucí, které pracují s exponáty a simulacemi, jako jsou různá muzea, sbírky a další ústavy. Na těchto místech je zástupná příroda proto, aby reprezentovala, katalogizovala, nahrazovala a zprostředkovávala tu skutečnou, která je v daných podmínkách nedostupná. Může se jednat ale i o skleníky, kde jsou naopak živé rostliny pěstovány uměle. V následujících příkladech se ale již častěji objevují zvířata, jelikož se na nich kolize s prostředím projevuje mnohem intenzivněji. Určitým způsobem vyfotografovaný vycpaný exemplář dokáže na fotografii i obživit, což dodává snímkům žádaný efekt. Autoři zde po svém komentují svůj vztah k systému uchovávání, prezentování a k exemplárnímu zastupování přírody. Je to jakási hra na skutečnost, ovšem s jinými pravidly, než tomu bylo v předchozí části.

Následujících několik autorů opět zřetelněji uplatňuje onu specifickou vlastnost fotografie, která dokáže vhodným záběrem měnit kontext, a tím manipulovat vyznění, obdobně jako to dělal Mark Lyon a Lucia Ganieva v předešlé podkapitole u svých tapetových iluzí.

Američan **Alexis Pike** v souboru *Claimed: Landscape (Prohlášeno: Krajina, 2005-2009)* citlivě vnímá, jak je příroda v jeho rodném státě Idaho na severozápadě Spojených států prezentována zdejšími muzei i místními obyvateli, kteří motivy divoké přírody, vysokých skalnatých hor a podobně pomalovávají svá obydlí a různé budovy. Způsob, jakým je místní

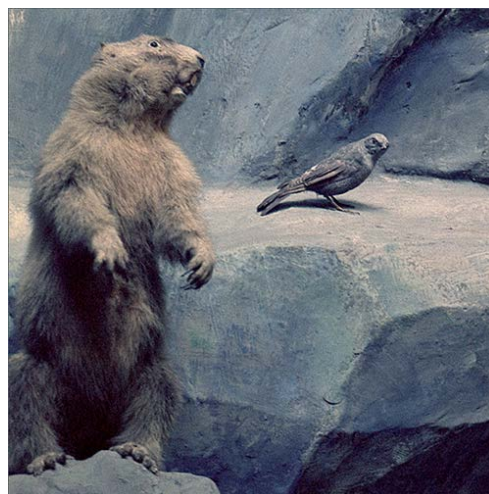
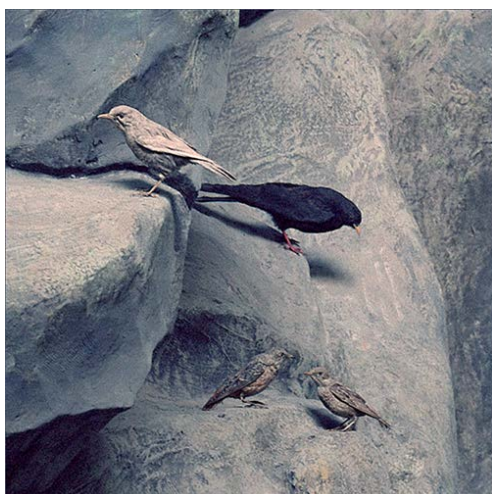
příroda popisována, ji postupně degradoval na pouhé klišé. Vidíme, jak jsou jeho kořeny a národní hrdost v muzeích potlačovány absurdním spojením kulís s malovaným pozadím, náhražkami a napodobováním amerického západu. Záběry odhalují opět různá protichůdná spojení imitací se samotným interiérem, ve kterém se expozice nachází, ale dostáváme se i ven, kde jsou okouzující přírodní motivy na různých zdech v kontrastu s neutěšeným městským prostředím.



Alexis Pike: Claimed: Landscape, 2005-2009

Helen Sear (*1955) se také věnuje zvláštní podobě krajiny. V úvodní kapitole to byl hravý vizuální efekt se zvířecími hřbety v souboru *Grounded* (*Uzeměný*, 2000). Zde v souboru *Still... A Landscape in Ten Parts* (*Nehybný³⁰ ...krajina v deseti částech*, 2003) se jedná o jeden středo-formátový snímek alpského výhledu v muzeu historie v Darmstadtu, ze kterého zvětšovala dvanáct specifických detailů. Jejím cílem bylo zaměřit diváka na minoritní detaily vycpaných zvířat v popředí pompézní podívané. Tato zvířata jsou zde jako doprovodná kulisa pro celkový efekt. Její práce klade důraz na jejich zvláštní vyznívání a jakoby odpovídající chovají v umělém prostředí betonových skal a na vzniklé zvláštní napětí mezi nimi. Je zábavné pozorovat, jakým způsobem postupují návrháři těchto scénérií s vědomím, že jim jde především o maximální napodobení skutečnosti a celkového dojmu (v tomto případě z Alp), ale mají na to jen jeden výhled.

³⁰ „Still” bychom vzhledem k povaze díla mohly přeložit i jako: Tichý..., Snímek..., Přesto...



Helen Sear: Still... A Landscape in Ten Parts, 2003

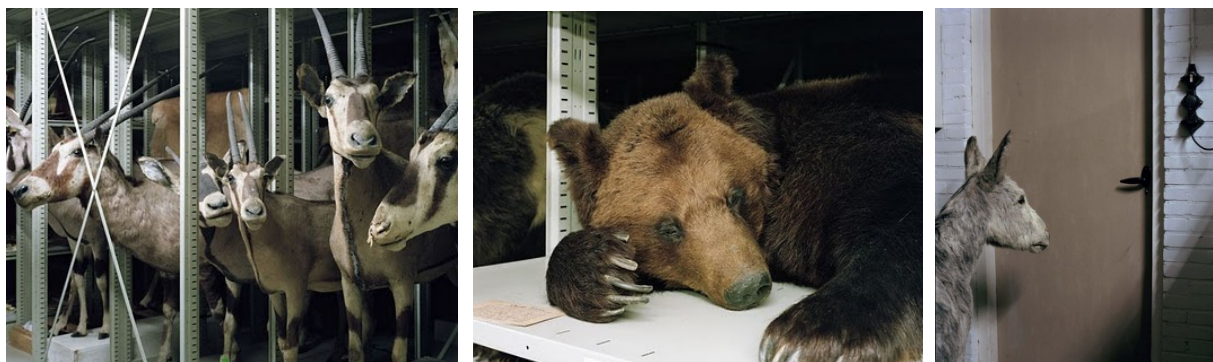
Dioráma, současně s muzejními sbírkami a skleníky, jsou námětem dlouholetého projektu Itala **Stefana Grazianiho** (*1957) nazvaného *Taxonomies (Taxonomie, 2003-2006)*, který je, jak název napovídá, o klasifikování různých přírodních exemplářů a jejich uchovávání v umělém prostředí. Přístup kombinuje různé střety jako například živé rostliny aranžované ve skleníku, vycpaná zvířata ve skladu nebo jejich kombinace na diorámách, které se snaží simulovat skutečnost. Snímky jsou prokládány i záběry se sbírkami knih, čímž přibývá ještě další rovina akademického světa teorie fauny a flóry. Exempláře působí dojmem uvěznění. Na snímcích z tropických skleníků poukazuje na uměle pěstovaný život podřízený člověku. Ve skladištích zase na uzavřená, igelitem pokrytá vycpaná zvířata. Projekt čítá 120 fotografií a je koncipován sám o sobě jako klasifikovaná sbírka všech těchto míst. Nejpůsobivější je pro mě snímek vycpaného osla somálského. Z osekání kontextu tušíme jen sterilní vitrínu a sklo s odrazy zářivek. Osel je už mírně poškozený a sešlý a má „melancholický“ výraz.



Stefano Graziani: Taxonomies, 2003-2006

Vycpaná zvířata díky statičnosti fotografie vnímáme o mnoho živěji a snímky se mohou stávat i emotivními. Jejich kontrast s prostorem je mnohem intenzivnější, zvláště když jsou výřezem fotoaparátu odstraněny jejich různé podstavce, sloupky a podpěry. I když víme, že jde jen o preparované objekty, posuneme své vnímání. Následující projekt velmi zřetelně ilustruje emoce ožvlých vycpaných zvířat, která jsou v různých skladech a muzejních depozitářích.

Daniëlle Van Ark (*1974) se v roce 2006 začala zajímat o preparátorské prostředí a odstartovala svůj rozsáhlý projekt *The Mounted Life (Připevněný život)*, který stále pokračuje. „*Série dokumentuje skladovací prostory přírodovědných muzeí různě po světě, která uskládňují spoustu „zkamenělých“ zvířat z výstav a z diorám, která jsou zde pohozena do krabic a na police. Ve své práci vyhledávám to, co je mimo, co je zvláštní.... Našla jsem zde spoustu emocionálních výjevů: osel co se dívá na dveře nebo dvě zvířata stojící vedle sebe, přičemž by v běžné přírodě jedno ihned zakousnulo to druhé.*“³¹ Autorku zaujal výrazný kontrast zvířat v tomto prostředí, které snad nemůže být vzdálenější tomu přirozenému. Zvířata jakoby na to reagovala – působí zde zmateně, ohlížejí se kolem a ztrácí se tu. Zvláštní spojení divoké přírody s „průmyslovým“ vybavením vytváří konfliktní, znepokojující, ale i vtipné či dojemné scény.



Daniëlle Van Ark: *The Mounted Life*, 2006

Kamila Musilová (*1983) v souboru *Plyš myslí, že je víc (2007)* tento motiv vyostřuje naprosto sterilním muzejním skladem, do kterého tentokrát své objekty sama aranžuje. Na rozdíl od předchozích autorů již neapeluje na účín fotografických výřezů měnících kontext a zároveň na exponátech přiznává jejich podstavce a různé podpěrky. Dle jejích slov zvířata na

³¹ The Making of The Mounted life. Sight Unseen [online]. 2009 [cit. 2013-02-22]. Dostupné z: <http://www.sightunseen.com/2009/11/danielle-van-ark/>. Volný překlad

snímcích reprezentují svůj druh a v depozitářích žijí svůj umělý posmrtný život.³² Stávají se zobecněním principu vizuální komunikace fotografie, která zprostředkovává realitu skrze vizuální formy, jež vnímáme jako skutečné, podobně jako tomu bylo u některých autorů v předchozí kapitole Vymyšlená příroda.



Kamila Musilová: Plyš myslí, že je víc, 2007

Na závěr této části si dovolím udělat jednu výjimku. Následující autorka sice pracuje i s digitální manipulací, ale nesnaží se toho zneužít a dosáhnout nějaké bombastičnosti. Montáží používá střídavě a vkusně a pomáhá jimi vyjádřit své koncepty. Zobrazovaná zvířata vypadají už bez kompromisních výřezů z kontextu jako živá. Britská umělkyně **Karen Knorr** (*1954) se často uchyluje ke konceptům, které se týkají muzeí, světové architektury, objektů kulturního dědictví, honosných galerií a paláců s cennými uměleckými sbírkami. Zajímá ji jejich strnulost a přítomnost přírody jen ve formě zástupných imitací. Proto se rozhodla pro anarchistický krok a nechala zvířatům na těchto místech úplnou volnost pohybu. Ve své práci kombinuje analogovou fotografii pro snímání interiérů a digitální techniky pro vkládání zvířat nafotografovaných buďto přímo v muzeích nebo v zoologických zahradách. Opět tak stírá hranice mezi přírodním a umělým. Zvířata tu působí velmi nepřírozeně, jako vetřelci v lidském teritoriu. Hraje si s vnímáním inscenované „živé“ přírody na místech, kde na ně jako na živé nejsme zvyklí. Starší projekt *Academies (Akademie)* začal již v roce 1994 a v něm volná zvířata konfrontuje s tradičními akademickými sbírkami statických soch a obrazů. Hlavní myšlenkou tohoto díla je zároveň zkoumání základů evropského výtvarného umění a otázka, „zda jsou muzea a akademie stále privilegované památky, které propagují národní

³² Plush things, it is something more. Kamilamusilova [online]. 2012 [cit. 2013-02-23]. Dostupné z: <http://www.kamilamusilova.com/Plush-things-it-is-something-more>. Volný překlad

identitu.³³ V novější práci *Fables (Bajky, 2003-2008)*, kterou započala roku 2004, se věnuje honosnému prostředí v muzeích, ale i zámčům a vilám. Od roku 2008 se její pozornost otočila k indickým palácům a dalším zdejším kulturním památkám. Soubor se nazývá *India Song (Indická píseň)*. Zvířata jsou zde jako novodobé metaforu indických bajek ze sbírky Panchatantra.



Kren Knorr: *Academies*, od 1994;



Fables, 2003-2008

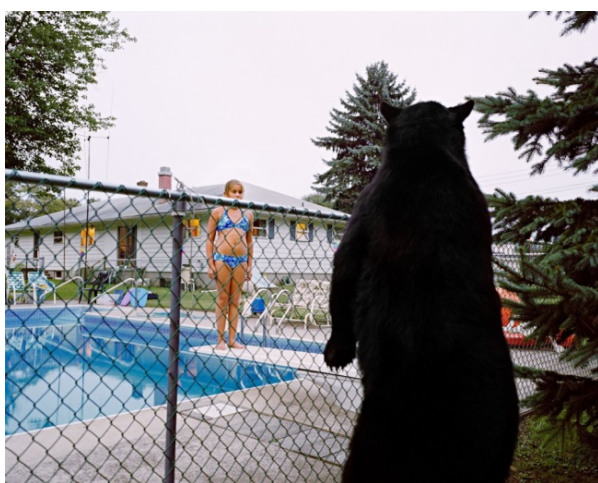
4 STŘET ČLOVĚKA SE ZVÍŘATY V EXTERIÉRU

Na předešlou kapitolu o přírodě v interiéru bych rád navázal krátkou kapitolkou (se dvěma autory) o fotografickém přístupu založeném na vykonstruovaném kontaktu člověka se zvířetem venku, včetně střetu vzájemných „teritorií“. Zde mám na mysli nepřírozený výskyt zvířete v urbánním prostoru či rušivou přítomnost člověka na zvířecím území. V obou případech vzniká určité napětí.

Američanka **Amy Stein** (*1970) v souboru *Domesticated (Domestikovaný, 2008)* režíruje konfliktní drama přesně na hranici obou prostředí. Jedná se o snímky z okrajových částí maloměsta, odkud je do lesů a strání jen pár kroků. Je to přechodné území, které si „nárokují“ obě strany, a tak není výjimkou, že se zde potkávají lidé i divoká zvířata. Zvířata jsou ale ve značné nevýhodě, někdy i v ohrožení, musí čelit všem nástrahám moderní

³³ *Academies*. Karen Knorr [online]. 2013 [cit. 2013-02-24]. Dostupné z: <http://www.karenknorr.com/photographs/academies/>

civilizace i lidem samotným, ti k nim nebývají vlídní. Pro inscenování situací používá Amy Stein vycpaná zvířata, ale zachází s nimi velmi uvěřitelně a realisticky. Nechává se inspirovat různými zkušenostmi místních obyvatel a téma zpracovává velmi citlivě a pestře. Uvrhuje zvířata do situací, kde například vidíme pár lišek, jak vyjídají zbytky z popelnic, medvěda, co se snaží z hlavy strhat igelitovou tašku, do které se omylem dostal, srnku zmatenou mezi proudy dálnice, nebo vlka vyjícího v noci na osamocenou lampu. Přímý střet s člověkem probíhá buďto nehybně a v napětí, kdy se zúčastnění aktéři navzájem pozorují, nebo v agresi, během níž se lidé snaží zvíře odehnat nebo ulovit. Kontrastní situace v sobě skrývají ironii, i kritiku.



Amy Stein: *Domesticated*, 2008

Iveta Merglová (*1983) balancuje mezi inscenovanou fotografií, nalezeným zátiším a drobnými zásahy a instalacemi. Její volné reflexe na téma vztahu člověka k přírodě můžeme vidět v intermediálním souboru *Jak se do lesa volá*, který je z prostředí skautingu a tábornictví. Opačný princip od souboru *Domesticated*, tedy situace, kdy je spíše člověk tím, kdo do daného místa nepatří, nacházíme v její práci nazvané *Kde zvířata spí*. Pokud můžeme tomuto názvu věřit, jsou na snímcích vyfotografované zvířecí pelechy v různých prostředích – v trávě, pod keřem, v dolíku. Můžeme zde vidět, že je porost uležený a že by se tedy opravdu mohlo jednat o místa, kde zvířata spí. Důkaz o tom však není. Nicméně koncepce souboru i se svým názvem vytváří určitý motiv narušování intimity. Jakoby se autorka, nikoli ve zlém, vkrádala do soukromého prostoru a nafotografovala jej. Pomyslně využívá doby, kdy zde zvíře není, a jako špeh si zaznamená vše o jeho ložnici, aby to pak následně představila ostatním, aby také věděli, „jaké to tam to zvíře má“, lidově řečeno.



Iveta Merglová: Kde zvířata spí

„Špehování“ zvířat a vnikání do jejich teritoria je pro člověka běžnou záležitostí. Chceme se o nich dozvědět vše. Monitorujeme jejich pohyb, počet, způsoby života, zvyky, chování a tak dále. Z přírodopisných dokumentárních filmů vidíme, jak dnes kamery dokáží nepozorovaně sledovat dění mezi zvířaty jak venku, tak v jejich brlozích, skulinách, dírách v zemi a podobných velmi obtížně dostupných místech. V této souvislosti bych rád zmínil jeden zvláštní fotografický přístroj, který používají lovci, myslivci i vědci. Zařízení se jmenuje *fotografická past* a slouží k vyfotografování volně žijících zvířat zblízka, většinou v noci a s bleskem. Fotografický mechanismus byl zpočátku založen na stejném principu, jaký aplikoval Eadweard Muybridge (o kterém bude v následující kapitole ještě zmínka) pro své fotografie rozfázovaného pohybu – pohybující se objekt zavadí o připravené provázky či dráty, které aktivovaly spoušť. Dnešní moderní přístroje jsou vybaveny pohybovými nebo infračervenými senzory, které spustí fotografování. Vzniklé fotografie s ostrým zábleskovým světlem působí jako snímky z bulvárních plátků od „paparazzi“ fotografů schovaných za stromem. Odhalují intimitu zvířat, bortí přirozenou roušku tmy a zábleskové světlo může zvířata vylekat nebo je vyprovokovat ke zničení aparátu. Na první ukázce je barevný snímek z databáze amerického spolku *Northeast Missouri Hunting Company, L.L.C.* Druhý, černobílý snímek, je vědecký a k jeho zhotovení byla použita fotografická past vybavená infračerveným zábleskovým světlem, které není zdaleka tolik nápadné a zvířata jej ani nemusí zpozorovat.



Northeast Missouri Hunting Company, L.L.C., 2008



John Hart a Maurice Emetshu, 2012

V následující kapitole se budu věnovat právě vědeckému a technickému přístupu, který přírodu pozoruje, zkoumá i ovládá. Tento přístup kombinovaný s uměním vytváří zvláštní symbiózu, kterou bychom mohli nazvat „uměleckým výzkumem“, jenž provádí estetické a konceptuální manipulace vědeckotechnickým jazykem.

5 VĚDECKOTECHNICKÉ ZACHÁZENÍ S PŘÍRODOU

Příroda je pro člověka fascinující, tajuplná a stále neprobádaná. Dokonalost přírody v principu i detailech vybízí vědce, kteří se nikdy nespokojí s pasivním přijímáním skutečností, k jejímu poznávání, pochopení, porozumění. Neustálá touha po odpovědích dala vzniknout vědním oborům zabývajícím se veškerými aspekty od rostlin a živočichů přes člověka až po vesmír a teorie jeho vzniku. Zkoumání přírody s sebou přináší i důležité inspirace pro vývoj a technologie a zvyšuje například úroveň lékařství a všeobecného pohodlí pro člověka.

Díky své inteligenci začal mít člověk už dávno nad přírodou určitou moc, ale dnešní věda ji v některých oblastech dokáže i velmi výrazně překonávat, ovládat i obelstít a tuto schopnost se snaží neustále zvyšovat.

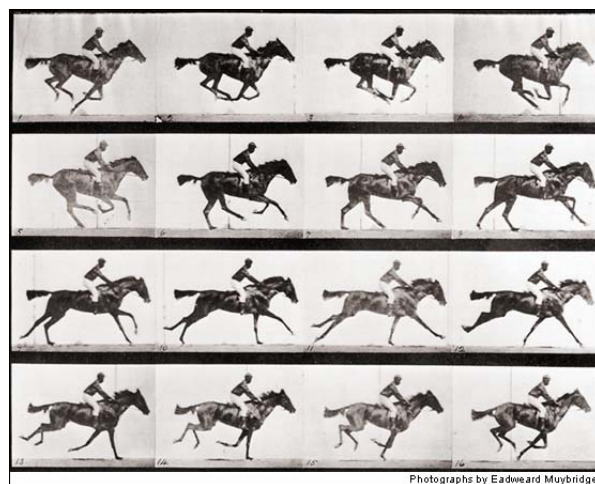
Fotografie byla už od počátku svého vynalezení s vědou spjatá. Její informativní a účelová, technická rovina se uznávala jako primární a trvalo delší dobu, než se fotografie stala i svébytným nástrojem umění. Technická výhoda v porovnání s malířstvím spočívá právě v objektivním a relativně rychlém, věrném zobrazení, což bylo právě jedním z impulzů k uskutečnění tohoto vynálezu. Fotografie měla a má dodnes pro vědu velký význam, jelikož vědcům slouží jako přesný referenční zápisník pro katalogové rozřazování subjektů, jako

záznam z pozorování, pro porovnávání, pro studie a podobně. Spojením s dalšími technologiemi se její pole působnosti ještě rozšiřuje a pokrývá škálu svého využití od mikroskopů až po teleskopy.

U všech těchto fotografií je osobní estetický vklad či jakákoli výtvarná stylizace zcela nepodstatná, důležitá je informace a objektivnost. Přesto ale na mnohé tyto fotografie dnes můžeme nahlížet i jako na umění. Důvodem může být jejich neúmyslná estetická kvalita, „konceptuálnost“, se kterou jsou zhotovovány, nebo jakákoli další výjimečnost, která teoretika umění přiměje k uvažování jako nad výtvarným dílem. V rané fázi vynálezu fotografie se setkáváme s jednoduchými nehybnými motivy demonstrujícími schopnosti fotografie cokoli věrně „obkreslit“. Jeden z vynálezců Angličan **William Henry Fox Talbot** (1800-1877) například přikládal na citlivou vrstvu různé rostliny, které následným osvětlením vytvořily věrnou kontaktní siluetu podobnou botanické ilustraci. Průkopníkem, který využil benefitu fotografie pro studium přírody již zcela jinak, experimentálně, byl předchůdce kinematografie Angličan **Eadweard Muybridge** (1830-1904). Jeho úkolem bylo vyřešit sázku o to, zda má v jednom momentě běžící kůň všechny čtyři nohy nad zemí. Dlouhou přípravou obnášející mnohá technologická vylepšení, jako například konstrukce jedné z prvních fotografických závěrek, se mu nakonec podařilo zachytit rozfázovaný pohyb koně na dvanácti snímcích, přičemž jeden z nich dokazoval, že má kůň při trysku na chvíli opravdu všechny nohy ve vzduchu. Svě série snímků studujících pohyb pak dále rozvíjel, až vznikly dva velmi rozsáhlé cykly: *Animal Locomotion (Pohyb zvířat, 1872-1885)* a *The Human Figure in Motion (Postava v pohybu, 1872-1885)*.

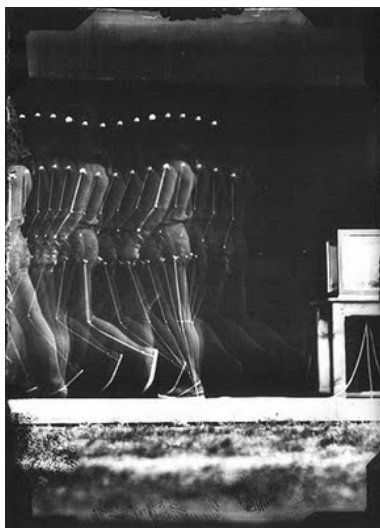


William Henry Fox Talbot, cca 1839



Eadweard Muybridge: *Animal Locomotion*, 1878

Francouzský „chronofotograf“ a vědec **Étienne-Jules Marey** (1830-1904) zase dokázal rozfázovaný pohyb vměstnat jen do jediného snímku a jeho fotografie se staly inspirací pro Francouzského umělce **Marcela Duchampa** (1887-1968) a dílo *Akt sestupující ze schodů*³⁴ (1912). Chronofotografové získávají kontrolu nad pohybem. Dokáží jej „přehrávat“ tam a zpět, nebo měnit jeho rychlost.

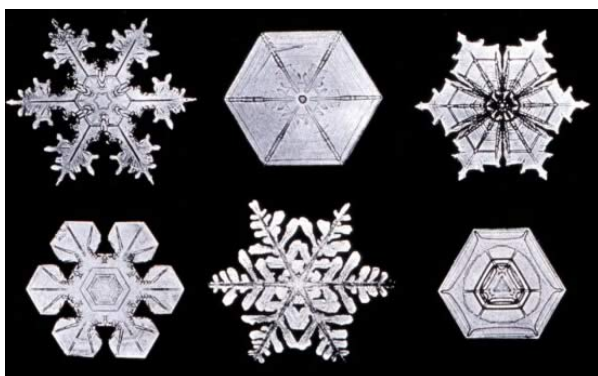


Étienne-Jules Marey, 1890; Marcel Duchamp: *Akt sestupující ze schodů*, 1912;
vpravo: Eliot Elisofon: *Duchamp sestupující ze schodů*, 1952

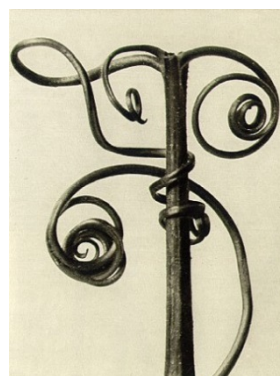
Umělecké přesahy informativních– vědeckých fotografií můžeme dále v dějinách fotografie nalézt například u **Wilsona Bentleyho** (1865-1931), který dokázal vyvinout postup, díky němuž mohl nafotografovat několik tisíc úžasných mikrosnímků sněhových vloček. Představují tak rozměrnou typologickou sbírku o nekonečnosti a dokonalosti přírody. Snímky z mikroskopů i s mnohonásobně vyšším zvětšením než u Bentleyho jsou vždy určitým způsobem atraktivní, představují nevídané, někdy až utopistické či surrealistické prostředí a tvary, včetně zvláštního osvětlení. **Karl Blossfeldt** (1865-1932) v díle *Pratvary umění* (1928) pro změnu systematicky a stroze zachycoval nejružnější detaily rostlin pro studium botaniky. Zároveň na nich chtěl ale ukázat, že příroda je vždy předobrazem a inspirací pro umění.³⁵

³⁴ Později v roce 1952 vyfotografoval Eliot Elisofon multiexponiční snímek s na kterém je primo Marcel Duchamp a snímek nazval *Duchamp sestupující ze schodů*.

³⁵ Wilson Bentley i Karl Blossfeldt chtěli své subjekty nejprve ručně překreslovat. Kvůli složitosti a zdlouhavé práci se rozhodli pro fotografický záznam.



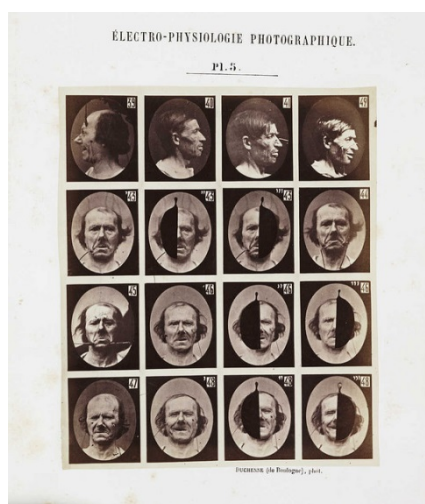
Wilson Bentley, cca 1902



Karl Blossfeldt: Právě umění, 1928

Leckteré tyto snímky vznikají pro vědecké účely, ale jejich čtením a zapojením teorie umění je dokážeme vnímat jako umělecká díla. Jejich velmi důležitým prvkem je opakování, dlouhá typologická řada, sledování variací. Doposud byly ovšem zmíněné příklady jen vědecko-fotografickým opisem přírody takové, jaká je. Tyto snímky jsou určené pro pohodlné pozorování, studium, porovnávání a informování o daných subjektech. Věda se ovšem stejně intenzivně věnuje i aktivnímu výzkumu, vývoji a pokusům s přírodou, dokáže ji ovládat. Fotografie v těchto případech slouží navíc jako referenční záznam z experimentů.

Velmi zajímavou a zároveň poměrně starou ukázkou jsou „portréty“ francouzského fotografa **Adriena Tournachona** (1825-1903), bratra slavného portrétisty **Nadara** (vlastním jménem **Gaspard-Félix Tournachon**, 1820-1910), který byl přizván, aby zaznamenal vědecký experiment. Na snímcích vidíme neurologa Duchenna de Boulogne, který rozvinul systém nervové a svalové stimulace elektrickým proudem, aby dokázal jejich vodivost, jeho asistenta a různé dobrovolníky, na jejichž obličejích se experiment aplikoval. Výsledkem je sbírka snímků uměle vyvolaných grimas z kombinovaných stimulací obličejových svalů, které někdy mohou působit humorně, ale i bizarně.



Adrien Tournachon a Duchenne de Boulogne: *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862

Výzkumy prováděné se zvířaty, rostlinami a všemi možnými organismy jsou dnes zcela běžné, ale některé z biologických experimentů se již v mnoha ohledech dotýkají pomyslné etické hranice míry zacházení s přírodou. Na závěr obecné předmluvy se podívejme na jednu současnou ukázkou přímého vědeckého manipulování, během kterého se před čočkou mikroskopu proměňuje obyčejná muška octomilka v mutanta se „svítícíma očima“. Na *Katedře molekulární biologie Přírodovědecké fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích* probíhá výzkum modelování lidských onemocnění. K tomu je využíván genom octomilky, který je velmi podobný tomu lidskému a navíc se dá snadno geneticky upravit. Klonováním, vypínáním, zapínáním a modifikacemi genů dosahuje tým doktora Tomáše Doležala simulovaných nemocí, které ovlivní vývoj tkání, a tyto změny se následně sledují a vyhodnocují. Na snímcích od doktora Doležala vidíme nejprve na pohled dvě stejné mušky. Jakmile se změní metoda snímání, projeví se výrazná změna, v tomto případě v oblasti očí. Některé vědecké zásahy již mají vizuálně blízko k surrealismu nebo k dřívějším námětům science-fiction, které se již pomalu stávají skutečností.



Mgr. Tomáš Doležal, Ph.D., záznamy z výzkumů prováděných na octomilkách, 2012 (snímky z videa)

Výtvarná fotografie se informativní fotografií velmi ráda inspiroje. Vypůjčuje si její charakter, jazyk a estetiku a doplňuje svá umělecká vyjádření. Vzpomeňme například na Pera Krejčího a jeho soubor *Deratizace*, z první kapitoly, ve kterém reportážním způsobem, jako jeden z deratizátorů, zaznamenává odchyt fantaskního tvora, nebo na pseudovědecká díla Joana Fontcubertyho v téže kapitole. Ten ve všech třech souborech programově pracuje s vlastnostmi a charakterem přírodovědeckých snímků, na kterých představuje rovněž zcela

fiktivní rostliny a zvířata. Tyto strategie často kombinují vědeckotechnické zacházení, popisnou informativní fotografii a umění. Ilka Halso a Janne Lehtinen, kteří budou zmíněni dále v kapitole, jsou ale zástupci těch, kteří nepracují se stylem informativní fotografie. Jejich díla jsou estetizovaným záznamem vědeckotechnických akcí – hraje zde roli i světlo, kompozice, prostředí a podobně. Obecně se ale všichni autoři dostávají do role badatelů, experimentátorů a podobně, vyměňují si role s těmi skutečnými, svou práci si jakoby „také fotografují“, ovšem jejich výzkum je hlavně umělecký. Někteří z nich, podobně jako dříve zmiňovaní v úvodu kapitoly, svým dílem přispívají nejen umění, ale i vědě. Pracuje se s výtvarnou kvalitou technické věci. Konceptuální přístup k přírodě zde probíhá pod jakousi záštitou výtvarné studie, která rovněž pozoruje, zkoumá, ale i manipuluje.

Američanka **Dianne Kornberg** (*1945) vystudovala malířství, ale věnuje se po dlouhou dobu spíše fotografii. Její dílo je známé díky práci s rostlinnými a živočišnými exempláři, které jsou „neživou“ součástí sbírek různých biologických ústavů. Najdeme zde zakonzervované rostliny, zvířecí embrya nebo různé kosti. Svým dílem, které sestává z plochých frontálních snímků, poukazuje na jejich hodnotu pro výzkumné účely, ale zároveň, podobně jako Karl Blossfeldt, na jejich přírodní estetickou kvalitu. V posledních letech nabrala její práce další rozměr. Začala spolupracovat s básníky, se kterými společně vytváří působivé přírodopisně-poetické obrazy. Poezie se tu projevuje nejen samotným psaným textem, ale i vizuálně, jako by se její vědecko-estetické snímky proměňovaly v básnickou ilustraci. V díle *The Lore Which Nature Brings (Tradice kterou příroda přináší, 2009)* tyto kombinace dokonale propojuje zvolený společný námět, kterým je ptačí hnízdo. Vědecký, informativní přístup, který s hnízdem zachází jako s objektem, přesně a věcně determinuje jeho tvar, strukturu, použité materiály a podobně. Tento pragmatický přístup však změkčuje křehkost, jemnost a „vrozená“ poezie, kterou v sobě hnízdo má. Ta je ještě podpořena použitím pozadí ze starého zašlého papíru, který snímku dodává patinu, na němž je ručně i strojově psaný text formou poznámek, katalogového označení a různých dalších popisků. Výsledné dílo působí jako poeticko-vědecká studie tradiční „rukodělné“ architektury ptačích domovů, jako jejich umělecký rozbor.

Příroda je pod zraky vědců a badatelů jako vysvlečená donaha. Exempláře se skrz na skrz „měří a váží“ buďto ve svém přirozeném prostředí, nebo jsou z něho vyňaty. Snímky hnízd Dianny Kornberg jsou sice z poloviny poetické, druhá polovina nám ale stále připomíná

jejich nestabilní stav, jejich vyjmutí z přirozeného prostředí a ukazuje nám, jaký poloměr hnízda a technologický postup si pro jeho stavbu ptáci zvolili.



Dianne Kornberg: *The Lore Which Nature Brings*, 2009

Diana Scherer (*1971) z Holandska provádí obdobný rozbor, který ale tentokrát místo přirozenosti zkoumá adaptivní chování ve vytvořených podmínkách. Hlavním zájmem Diany Scherer jsou v několika jejích posledních dílech květiny. Například v sérii *Cups (Hrníčky)* (2008-2012) je pozoruje jako dekoraci na hrnčících, jejichž sbíráním si vytvořila několika set kusovou kolekci. Tyto hrnčky pak popisně nafotografovala a sestavila do publikace, čímž vznikl zvláštní „pseudo-herbář“ z exemplářů víceúrovňově reprodukováných. Motiv obrazu v obraze nalézáme i v jejích dalších souborech. Rovněž jako dekoraci se květinám věnuje v městském prostředí, v ulicích Amsterdamu, jelikož má dojem, že zdejší keřům pelargónií není věnovaná dostatečná úcta a pozornost a že lidem splývají s okolím, ačkoli tak krásně zdobí místní chodníky. Umisťuje za ně proto velkou bílou desku, čímž je izoluje od okolního prostředí, upře na ně veškerou pozornost a typologickým, frontálním pohledem je fotografuje. Projekt se jmenuje *Geranium Hill (Kopec pelargónií, 2009)*. Nás ale zajímají především dva poslední soubory: *Flowerfield (Květinová louka, 2009)* a *Nurture studies (Studie pěstování, 2010-2012)*. Jedná se o snímky květin vypěstovaných v květináčích nebo ve vázách, které pro ně představují nepřirozené prostředí. Zasazením rostlin do těchto nádob s určitým tvarem jim přidělujeme přesně omezený prostor a podmínky pro vývoj. Autorka vypěstovaným rostlinám po nějakém čase květináče odstraní, vysvlékne je a sleduje na nich, jakým způsobem se s prostorem kořenový systém vypořádá a podle tvaru nádoby

zdeformoval. Na snímcích nám ukazuje celou rostlinu, jak její část „nad povrchem“, tak i esteticky zmanipulované kořeny s hlínou.



Diana Scherer: Nurture studies, 2010-2012

Následující dva autoři z Finska se již se svou prací přesouvají přímo do terénu. U Sanny Kanisto si opět jako v předchozích případech můžeme všimnout, že jejich práce propojuje jazyk „akademické fotografie“ včetně technik a postupů s uměleckým vyjádřením. Illka Halso v rané tvorbě pracoval obdobným způsobem (viz kapitola Konstrukce fauny a flóry). Jeho novější projekt *Restoration (2000)* sice stále zachovává technické postupy, ale výsledné snímky již nepracují s informativní fotografií.

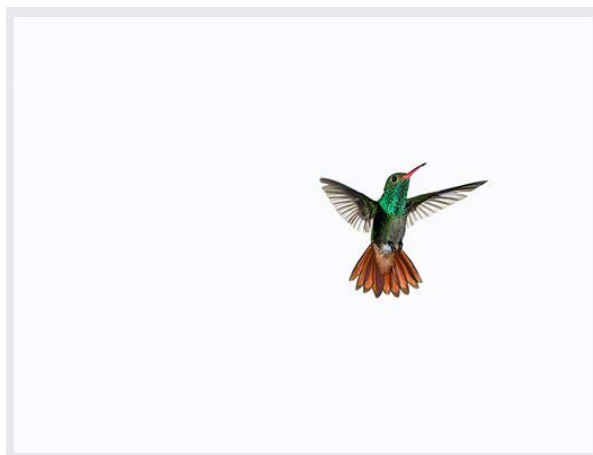
Sanna Kanisto (*1974) svou tvorbu soustřeďuje do odloučeného prostředí Amazonského pralesa, kde od roku 1997 pozoruje, zkoumá a fotografuje místní faunu a floru. „*Moje práce se zabývá vztahy mezi přírodou a kulturou. Dílo studuje metody, teorie a koncepty, kterými k přírodě přistupujeme v umění a vědě. Jako umělce mě přitahuje myšlenka, že když pracuji v deštném pralese, stává se ze mě „vizuální badatel“. Zaujalo mě vypůjčit si pro svou práci metody z přírodních věd, antropologické a archeologické praktiky a zároveň tradici vytváření malířských zátiší.*“³⁶ Podstatnou část její tvorby, mimo další formy přístupu, tvoří právě tato konstruovaná zátiší, která se odehrávají v malém přenosném ateliéru s černými závěsy po stranách přímo na lokaci. Zde aranžuje rostliny, láká sem zvířata (většinou ptáky, hady nebo netopýry) a používá různé technické vybavení – stojánky, držáky, provázky, izolepy a podobně. Zároveň se tu občas kromě pomocných propriet objeví i

³⁶ Personal statement. Sanna Kanisto [online]. 2012 [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: http://www.sannakannisto.com/index.php?option=com_content&view=article&id=185&Itemid=5. Volný překlad

nástroje k vlastnímu zkoumání, jako je pravítko nebo mikrofon. „*Přenosný fotografický box, který jsem vytvořila, je jako jeviště pro malé scény z přírody, kterou režíruji. Když se objekt vyjme ze svého přirozeného prostředí, z přírody, stává se neobyčejným. Motiv bílého pozadí, které naznačuje vědecké záznamy a dokumentace mě zajímá.*“³⁷



Sanna Kanisto: *Oporornis formosus*, 2010



Sanna Kanisto: *Act of Flying 13*, 2006

V souborech *Act of Flying* (*Akt létání*, 2006) a *Hummingbird flight* (*Let kolibříka*, 2005) je tento pták zachycen jen na čistě bílé ploše bez černých závěsů. Technicky náročná produkce, jakou je nalákat před bílé pozadí a vyfotografovat rychle letícího kolibříka, je provedená zcela bravurně. Později, tentokrát na černém pozadí, zhotovila obdobné snímky s letícím netopýřem. Motiv vyjímání subjektů ze svého okolí pomocí nějaké kulisy jsme zaregistrovali i u Diany Scherer, která tímto způsobem odizolovala městské okrasné keře. Sanna Kannisto má ve svém archivu ale i řadu snímků přímo z pralesa, kde konfrontuje vědecké vybavení se zelení, fotografuje své přímé zásahy do přírody (jako je například snímek s injekční stříkačkou a květinou), nebo zde rovněž probíhá odchyt dalších exemplářů. Známý je noční snímek odchytu hmyzu, kdy je v porostu rozprostřena osvětlená bílá látka, na kterou se postupně slétá hmyz, přičemž je zde i samotná autorčina silueta. Mezi fotografiemi narazíme i na několik videoprojektů, z nichž mě nejvíce zaujalo krátké video nazvané *number 13, where have you been?* (*Kde jsi byl, číslo 13?*, 2008), na kterém rychle pobíhají mravenci a nosí různé předměty. Po chvíli zpozorujeme, že se jeden mravenec s lístkem otáčí a ukazuje nám jeho druhou stranu, na které ne napsáno číslo 20. Jemná ironie a humor je podstatnou součástí díla Sanny Kanisto.

³⁷ Personal statement. Sanna Kanisto [online]. 2012 [cit. 2013-03-18]. Dostupné z: http://www.sannakannisto.com/index.php?option=com_content&view=article&id=185&Itemid=5. Volný překlad



Sanna Kanisto: Plant Stress Study, 2006



Sanna Kanisto: Frog studies 4, 2003

Terénní práce druhého Fina, kterým je **Illka Halso** (*1965) bychom mohli pomyslně zařadit pod katedru ekologie a životního prostředí, jelikož je ochrana přírody hlavní náplní jeho pozdějších projektů. Již ve svých raných dílech zmiňovaných v části Konstrukce fauny a flóry spájí vědu a umění. V nich se konceptuálně zabývá sestavováním vymyšlených zvířat, přírodopisnými metodami, jejich obrazovému prezentování, archeologii a tématice exponátů. Později se jeho zájem od živočichů přesunul k rostlinám, především ke stromům, a námětem se stala ekologie a ochrana přírody. Začal na toto téma vytvářet rozměrnější exteriérové instalace podobné pracím land artistů a akčních umělců, pro které byla ochrana přírody a její revitalizace také jedním z programových bodů. „Jedním ze základních symbolů spojení nebe, země a nekonečného koloběhu života, který reprezentuje sílu přírody a zároveň její křehkost a zranitelnost, je strom. V minulosti byl uctíváný jako posvátný, rituálně ošetřovaný předmět, který má svoji duši, a jeho poškození se přísně trestalo.“³⁸ Illka Halso a mnoho land artistů a akčních umělců si tedy přirozeně zvolili strom jako jeden z hlavních subjektů pro svá ekologická sdělení. Uvedme si pro ilustraci například v úvodu zmiňovaného Dezidera Tótha, který v cyklu *Ochrana přírody (od 1970)* různým hravým způsobem pomáhá zraněné přírodě. Na snímku *Krabička (1974)* se snaží zraněním dokonce předejít, a to tak, že na kmen mladého stromku připevňuje krabičku první pomoci s lékařským křížem. Illka Halso se v projektu *Restoration (Restaurování, 2000)*, jak název napovídá, snaží velmi technicky a vědecky restaurovat přírodu (květiny, kameny, ale hlavně stromy). Dělá to stejným způsobem, jakým se opravují domy, čili kolem objektů postaví lešení, provleče jím klasickou

³⁸ ČARNÁ, Daniela. Z mesta von. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2007, s. 87. ISBN 978-80-88762-95-9.



Desider Tóth: Krabička, 1974



Ilka Halso: Restoration, 2000

stavební sítku kvůli bezpečnosti a pořádku, připraví kladky, můstky a podpěry a rozsvítí halogenová světla. „Ukazují ironické vidění vztahu člověka k přírodě a jeho důvěru v technologie při řešení problémů způsobených jeho vlastní činností.“³⁹ Oproti jeho prvním projektům se zvíraty se zde neprosazuje práce s informativní fotografií. Technické pracovní postupy a principy však zůstávají. Jen krátce doplním, že své ekologické koncepty dále rozvíjí použitím počítačového zpracování, kde se proměňují ve vize a představy budoucí doby. Nikoli jednotlivé prvky jako v projektu *Restoration*, ale již malé nebo větší přírodní celky uzavírá do chráněného prostředí, staví kolem nich různé atrakce a instituce jako divadla (s hledištěm kolem vodopádu a jezera) a muzea (zastřešující určitou oblast v přírodě) nebo dokonce vytváří obří futuristické sklady plné různých přírodních prvků. Jeho pohled do budoucna je úzkostný, ale prozatím ironický. Tyto novější projekty by bylo možné zařadit do kapitoly Příroda v interiéru, ovšem pro jejich výrazné počítačové montáže je zmiňuji jen krátce zde.

Poslední část kapitoly bych rád uzavřel trojicí umělců, kteří k tématu vědeckého a technického zacházení s přírodou přistupují „alternativněji“. Jaap Scheeren a Hans Gremmen vytvářejí zajímavé barevné a reprodukční pokusy s umělými květinami a Janne Lehtinen se marně snaží překonávat gravitaci a vzlétnout, k čemuž si sestavuje různé vlastní létací stroje. Jeho snímky jsou jako estetické záznamy nezdařených experimentů opustit zemi.

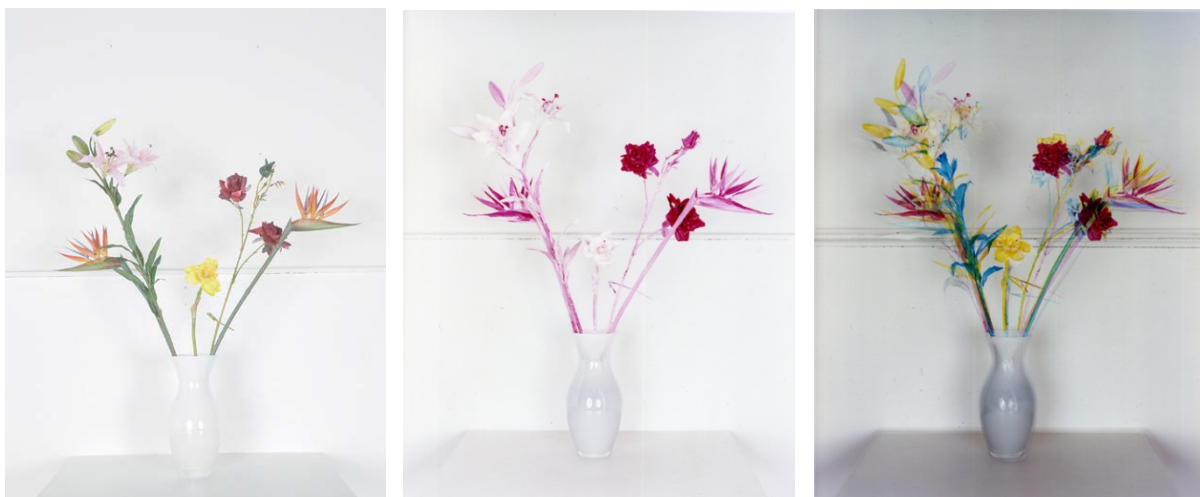
³⁹ HALSO, Ilka. Restoration [PDF]. 2012 [cit. 19-3-2013]. Dostupné z: http://www.saunalahti.fi/halso/pdf_download/restorations.pdf. Volný překlad



Ilka Halso: Restoration, 2000



Jaap Scheeren (*1979) a **Hans Gremmen** (*1976) se rozhodli provést technický reprodukční pokus. Chtěli zjistit, zda je možné provést prostorovou barevnou separaci. Obecně tisk každé barevné předlohy probíhá vrstvením jednotlivých tiskových barev na sebe. Pokud je předloha plnobarevná, pro tisk se používají všechny čtyři tiskové barvy – azurová, purpurová, žlutá a černá. Jejich soutiskem je možné vytvořit všechny zbylé barvy a docílit plné škály odstínů. Pokud se plnobarevná předloha separuje, vzniknou nám její čtyři verze, jedna je celá azurová, druhá celá purpurová a tak dále. Výchozím bodem tohoto projektu byla váza s pestrými umělými květinami jako objekt v prostoru a normální fotografie této vázy. Podle vázy v prostoru vytvořili čtyři „jednoodstínová“ prostorová zátiší, jedno jen azurové, druhé jen purpurové a podobně. Tato zátiší následně nafotografovali a nechali je přes sebe natisknout. Teoreticky by měla vzniknout stejná fotografie, jako byla na začátku, což bylo cílem celého experimentu. Ve skutečnosti se do procesu samozřejmě vloudily nepřesnosti, jak během výroby jednobarevných zátiší, tak při jejich fotografování i soutisku všech vrstev dohromady. Z výsledného tisku jim vznikla velmi zajímavá změť jednotlivých vrstev a celý projekt nazvali *Fake Flowers in Full Colour (Falešné květiny v plných barvách, 2008-2009)*. Tu a tam ale zahlédneme, jak soutisk funguje správně a vytvoří například zelenou na kousku stonku.



Jaap Scheeren a Hans Gremmen: *Fake Flowers in Full Colour*, 2008-2009; vlevo: počáteční bod a cíl projektu; uprostřed: reprodukce purpurové varianry zátiší; vpravo: soutisk všech reprodukcí

Pokusy Fina **Janneho Lehtinena** (*1970) jsou však zcela jiného rázu, obsahově i vizuálně. Netýkají se ani zvířat, ani rostlin ale autora samého. „*Lehtinen, syn známého pilota kluzáků, se snaží prožít zkušenosti svého otce a sám se pokouší opustit pevnou půdu pod nohama. Jeho četné snahy vzdorovat gravitační síle však stále k ničemu nevedou a k obřímu skoku do nekonečna nikdy nedošlo. Přestože jsou jeho „stroje“ extravagantní, surrealistické a působivé, jsou svou konstrukcí předurčeny k neúspěchu a zůstávají samoučelné.*“⁴⁰ Na fotografiích pod souhrnným názvem *Sacred Bird (Posvátný pták, 2006)* se Janne Lehtinen neúnavně snaží vzlétnout. Svým počínáním mi vzdáleně připomíná postavu z filmu *Císařův pekař a pekařův císař*, kde při prohlídce alchymistické kuchyně Rudolfa II. vidíme starce s křídly na zádech, jak poskakuje, a císař jej komentuje slovy: „Ten se učí létat už od malička.“ Kvůli tomu si autor vlastnoručně konstruuje různá podivínská „vzduchoplavidla“, která se podobají křidlům ptáků i hmyzu, dále jsou to různé plachty, vzducholodě, nafukovací balónky i velmi alternativním „stroje“. Své romantické a naivní pokusy si „zaznamenává“. Buďto stojí na zemi, nebo si pomáhá vyvýšeným bodem či různými odrazovými můstky. Pro své akce si vybral velmi prosté, opuštěné prostředí, které snímkům dodává čistotu a jednoduchost.

⁴⁰ SOMERS, Dominique. Janne Lehtinen. Helsinki School [online]. 2007 [cit. 2013-03-19]. Dostupné z: <http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artist.php?id=9024>. Volný překlad



Janne Lehtinen: Sacred Bird, 2006



6 POSMRTNÁ MANIPULACE SE ZVÍŘATY

V poslední krátké kapitole této teoretické práce se budu věnovat autorům, kteří se rozhodli sami po svém zacházet s mrtvými zvířaty. Nemohu říct s uhynulými zvířaty, jelikož jejich smrt má ve většině případů na svědomí člověk. Každý z autorů k tomuto citlivému tématu přistupuje různým způsobem. Diana Scherer se je dojemně snaží navrátit zpět mezi živé, Sam Taylor Wood naopak chladně pozoruje, jak se jejich mrtvé tělo rozkládá. Gregory Crewdson, Tokushige Hideki a Nak Gyun Kim jim vytvářejí vlastní pohřební obřady.

Rituální pohřbívání zvířat je praktikováno po tisíciletí v mnoha lidských společnostech. Je to působ, jak trvale ctít a vyjádřit emocionální spříznění s nelidskou bytostí. Ze starověkých civilizací pohřbívajících zvířata je nejznámější Egypt, a to díky složitým a velmi četným mumifikacím psů, koček, ptáků a podobně. Zvířecích mumií se našlo mnohonásobně více než lidských a byli to většinou domácí mazlíčci, kteří měli svého pána doprovázet i po smrti. Podél řeky Nil byla přímo vyznačena místa určená přímo k pohřbívání zvířat, pokud nebyli i s majitelem ve společné hrobce. Když zemřel milovaný královský strážní pes Abutiu (anglicky Abuwtiyuw, †2180př. n. l.), faraon přikázal, aby byl jeho sarkofág vyroben z nejkvalitnější a nejjemnější tkaniny a aby k mumifikačnímu procesu bylo použito nejkvalitnějších vonných olejů. Pes byl pohřben ve své vlastní hrobce a stal se posvátným. Když milovníkovi psů Alexandru Velikému (356-323 př. n. l.) zemřela jeho Peritas, uspořádal

velký pohřební průvod a na její počest vztyčil velký památník. Prikázal pak místním, aby v tento den každoročně oslavovali její paměť.⁴¹

Dodnes je pochovávání domácích mazlíčků běžnou zvyklostí. V České republice je například známý hřbitov v Praze, v městské části Bohnice, založený roku 1999. Jsou zde pochovaní převážně psi, ale najdeme zde i ostatní malá zvířata. Na každém hrobečku roste okrasná dřevina, a tak vypadají jako malé zahrádky. Služba zpopelňování se k nám oproti zahraničí dostala mnohem později. První krematorium tohoto druhu se u nás objevilo v roce 2003 v Brně, ovšem se všemi výdobytky moderní civilizace. Jejich nabídka mimo jiné obsahuje i saténové výstelky do rakví, rozptýl nebo vsyp ostatků na loučku, možnost sledování průběhu kremace on-line i její digitální záznam na DVD. Hospodářská zvířata tento luxus nemají a jejich ostatky se dnes zpracovávají v kafilerích.

Diana Scherer (*1971), která byla uvedena i v předchozí kapitole, zažila jako dítě jednu špatnou zkušenost, jež v ní vzbudila touhu znovu oživovat ulovená zvířata. *„Můj dědeček byl lovec. Jednou, když jsem si se sestřenicí hrála ve sklepě, našli jsme mrtvá zvířata zavěšená u stropu. Byly jsme šokované a smutné, ale zároveň nás fascinovala jejich krása a nehybnost. Vymyslely jsme proto plán, jak je znovu oživíme. Sundaly jsme je z háků, daly do teplé útulné postele našich prarodičů a nakrmily je. Babička pak nebyla moc ráda, když našla zkrvavenou kachnu a zajíce ve své posteli.“*⁴² Tento příběh se stal inspirací pro soubor *Anthology (Antologie, 2008-2009)*, který se dříve jmenoval *Still-Life (Zátiší)*⁴³. Osobně dávám dřívějšímu označení přednost. Autorka se v tomto souboru snaží zastřelená, posbíraná a někdy i právě za nohu uvázaná zvířata vrátit zpět do lesů, luk a na stromy. Dělá to tím způsobem, že je pokládá na papír, na kterém jsou vytištěná právě tato místa. Její naivní snažení má trpkou příchuť. Smutné obrazy v sobě kombinují krásu a chlad. Zvířata jsou ve velmi nepřírodních polohách, někdy i s nohama vzhůru a s vyvrácenými hlavami.

Následující autoři, i včetně Diany Scherer, více či méně remixují tradiční formu zátiší aplikováním nových výtvarných postupů. Odkazují se na původní strategie práce s předmětem a s kompozicí. Žánr zátiší se ze svého principu i svým označením stal pro autory

⁴¹ The History of Pet Burials. THURSTON, Mary. Hertsdale Pet Cemetery & Crematory [online]. 2010 [cit. 2013-03-23]. Dostupné z: <http://www.petcem.com/historypetburials.html>. Volná parafráze

⁴² Diana Scherer, Still-life. Landscape Stories [online]. 2011 [cit. 2013-03-23]. Dostupné z: <http://www.landscapestories.net/issue-05/020-diana-scherer?lang=en>. Volný překlad

⁴³ Vzhledem k povaze souboru je anglický název slovní hříčkou, který bychom mohli přeložit jako “Strnulý” nebo “Nehybný” život.

pracující s tematikou smrti velmi vhodný. Anglické označení „still-life“ představuje zastavený život, strnulost, nehybnost a ticho.



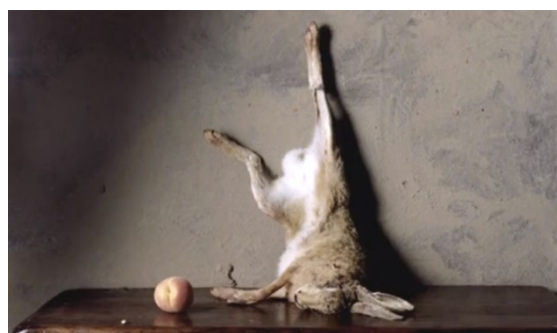
Diana Scherer: Anthology, 2008-2009

Velmi zřetelné odkazování na klasická holandská zátiší 16. a 17. století nalézáme ve dvou dílech Angličanky **Sam Taylor-Wood** (*1967). Její umělecká tvorba zahrnuje jak fotografii, tak i video a film. V této kapitole, přestože se věnuji fotografii, bych rád uvedl její dvě krátká statická videa nazvaná *Still Life* (*Zátiší*, 2001) a *A Little Death* (*Malá smrt*, 2002). Námětem je zde, obdobně jako na zátiších holandských mistrů, pomíjivost, marnivost, plynutí času a smrtelnost, což bychom mohli shrnout do jediného uměleckého pojmu „vanitas“. Ve starším (3 minuty a 18 vteřin dlouhém) videu *Still Life* pozorujeme časosběrný, šestitýdenní záběr na mísu naplněnou krásným čerstvým ovocem. Jednotlivé fotografie snímáné v několikaminutových intervalech jsou promítány kinematografickou rychlostí jedna po druhé (24 snímků za sekundu), což před našimi zraky výrazně zrychlí proces rozkladu. Několik chvil od začátku videa vidíme, jak se hrušky, hrozny, meruňky a jablka začínají kvůli svému pozvolnému uhnívání pohybovat. Plíseň se rozrůstá a kupí jako vata, plody se silně deformují a výrazně ztrácí objem. Výsledkem je černající hromádka „hmoty“ a plíseň rozlezlá všude kolem. Stejně nastavení má i druhé dílo *A Little Death* (4 minuty), kde je tentokrát hlavním objektem mrtvý zajíc. Zatímco živé ovocné plody během videa „ladně“ umírají, scéna s mrtvým zajícem postupně čím dál více „ožívá“, ovšem velmi děsivým a brutálním způsobem. Hordy bakterií a červů usilovně rozkládají tělo, které se rovněž začne pohybovat, a až z něj zůstává jen kostra a chlupy, postupně scénu opouštějí. Stěna se také postupně proměňuje a mění svou strukturu i motivy jako animovaný abstraktní obraz. Hrůzný

posmrtný proces je v mžiku zakončen odpudivým zčernalým torzem, hromadami chlupů a provlhlou zdí, o kterou byl zajíc po celou dobu nohama vzhůru opřený. Obě videa využívají klasických odkazů a prvků zátiší, jakými jsou světlo, podložka, pozadí, velmi tradiční objekty (ovoce, zvířata) a celková patina scény. Probíhající „statický“ děj a jeho fotografování sestavené do videa transformuje žánr do současného, moderního jazyka. Drobné prvky současnosti ale přináší i dva malé detaily. Ve videu *Still life* si můžeme všimnout, že je vedle mísy s ovocem položená obyčejná kancelářská „propiska“ a ve videu se zajícem nás může překvapit, že broskev položená vedle něj po celou dobu nejeví jedinou známku plesnivění ani hniloby. Toto zjištění překvapilo i samotnou autorku, která nakonec usoudila, že broskev musela být geneticky upravovaná—což také neplánovaně odkazuje k dnešní moderní době.



Sam Taylor-Wood: *Still Life*, 2001 (snímky z videa)



Sam Taylor-Wood: *A Little Death*, 2002 (snímky z videa)



Od praktických ukázek pomíjivosti se přesuneme již k poslední části poslední kapitoly, která pojednává o rituálním zacházení s mrtvými zvířaty. S takovými obřady jsme se setkali už v první kapitole. **Gregory Crewdson** (*1962) nám v souboru *Natural Wonder (Přírodní zázraky, 1992-1997)* odhaloval skrytý, tajuplný svět ze zvířecí perspektivy, který je koncipován jako důkaz, že vše má svou druhou stranu. Motiv smrti je na těchto snímcích poměrně častý, jelikož vytváří velmi zřetelný kontrast s krásou přírody i s dokonale opečovávaným maloměstským prostředím. V keřích a mezi rozkvetlými tulipány vidíme tlející lidskou nohu, kolem které se slézají bílé myši, kolem mrtvého ptáka nebo lišky se zase srocují

brouci, motýli i ptáci. Mezi zvířaty se ale odehrávají i zvláštní události, které vždy nějak souvisí s kruhem – kruhová zasedání ptáků poblíž farmy, kruhový houf motýlů nebo kruhový obřadní (nebo obětní?) „oltář“, uprostřed kterého leží mrtvé zvíře. Jeden „oltář“ je sestaven z hlíny a věcí pohozených lidmi v keřích, jiný je postavený kompletně z pestrých květin. Tato mystická místa naznačují určité skryté rituální počínání, kterého jsme se na Crewdsonových fotografiích stali svědky.



Gregory Crewdson: *Natural Wonder*, 1992-1997

V první kapitole o vymyšlené přírodě byl rovněž jmenován autor z Japonska **Tokushige Hideki** (*1974), který ve svém projektu 骨花 (*Honebana*, *Květiny z kostí*, od 2009) sestavuje z myších kostí květiny. Myši získává ze zverimexu, kde jsou uchovávány jako zmražené krmivo pro hady. Jen krátce připomenu, že jeho citlivý rituál obnáší nafotografování vzniklé květiny v ateliéru na černém pozadí, nebo v přírodě, a následně její rozebrání a pohřbení do země. Autorem řízená spirituální akce „osvobození“ a převtělení koresponduje s východní kulturou a náboženstvím.



Tokushige Hideki: *Honebana*, od 2009

V Asii ale ještě zůstaneme, jelikož poslední autor, kterým je **Nak Gyun Kim** (*1974), pochází z Jižní Koreje. Stejně jako Dianu Scherer ho zasáhla jedna špatná životní zkušenost. Nikoli však v době dětství, ale ve věku jednadvaceti let, když sloužil povinnou vojenskou službu jako vězeňský důstojník. „Jednoho dne byl zločinec odsouzen k popravě oběšením. Všichni důstojníci popravu sledovali, a jakmile byl dokončená, místnost ovládlo naprosté ticho. Šel jsem k mrtvému tělu a uchopil provaz, za který byl odsouzenec pověšený. V ten moment jsem si uvědomil hranici mezi životem a smrtí a začal jsem se zamýšlet nad smyslem existence. Tento emocionální šok mě od té doby pronásledoval a inspiroval mě k práci se zvířaty zajatými na silnicích“⁴⁴. Nak Gyun Kim poskytuje těmto zvířatům důstojný odchod ze světa. Umisťuje je na bílou⁴⁵ látku, vatou nebo papír a přenáší do krajiny, kde následně vytváří různé estetické kompozice. Potom zvířat pohřbívá nebo je zpopelňuje a rozprašuje v kruzích, aby „rozložil“ samotné jádro jejich existence. Svůj projekt nazývá *Requiem for Roadkills* (*Rekviem za přejetá zvířata*, od 2005). Těmito meditacemi se autor ponořuje i sám do svého nitra a rozjímá o životě a smrti.



Nak Gyun Kim: *Requiem for Roadkills*, od 2005

⁴⁴ Nak Gyun Kim. Camera Austria. 2010, č. 112, s. 66. ISSN 3-900508-85-2. Volný překlad

⁴⁵ Bílá barva je v asijských kulturách barvou duchů a smrti.

ZÁVĚR

Příroda byla vždy velkým zdrojem inspirace nejen pro výtvarné umění. Její nedozírná hloubka, v kombinaci s úrovní lidského poznání a stejně nedozírnou fantazií, dokázala po dlouhou dobu produkovat velmi nevšední díla. Současná fotografie ovšem neproměňuje přírodu jen ve smyslu surrealismu a fantazie. Řada uvedených autorů byla příkladem toho, jak se umělecké směry a žánry mísí, navzájem se rozvíjejí a svým konceptuálním přístupem využívají přírodu ke zcela novým sdělením.

Zvolené téma ke zpracování pro mě nebylo nijak snadné. Svůj předchozí teoretický zájem jsem k námětům týkajícím se přírody příliš nesměřoval. Název a obsah díla Tessy Farmerové „Kontrola nad přírodou“ byl však velmi inspirující a podnítil mě zabývat se touto tematikou v současné fotografii. Cílem bylo představit alespoň některé z poloh tohoto velmi obsáhlého tématu, jelikož se během prvotní přípravy a studia materiálů pro zpracování objevovalo neustále více směrů a možností, jak tuto problematiku pojmout. Pro její zúžení jsem se během práce rozhodl eliminovat (až na pár výjimek) autory pracující s počítači a věnovat se jen těm, kteří díla vytvářejí přímo na místě. Zachoval jsem však, pro určitou pestrost, souhrnný způsob pojednání, zahrnující rostliny, zvířata i člověka, ačkoli by bylo rovněž možné soustředit se jen na jednu skupinu.

Důležitým zjištěním bylo, že i přes současné výrazné promíchávání a pestrost žánrů bylo možné mezi autory nalézt ty, jejichž tvorba se dala (byť i vzdáleně) navázat na práce land artistů či akčních umělců. Spousta z nich totiž rovněž využívá fotografii jako součást celého procesu, kterému předchází instalace, akce, socha a podobně. Bez tohoto zjištění nebylo možné sestavit kapitolu „úvod do tématu“ a věřím, že se touto selekcí text zpřehlednil.

Práce pro mě byla velmi přínosná, jelikož bylo pro její zpracování nutné pochopit řadu konceptů a myšlenek, které z různých stran obohatily mou teoretickou znalost fotografie. Rovněž jsem si osvojil určité vědomosti z historického pozadí tohoto tématu. V neposlední řadě mi zpracovávání přispělo ke zformování a úpravě teoretického základu pro praktickou část mé diplomové práce, která se rovněž týká přírody.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

CREWDSON, Gregory. *Beneath the Roses*.

New York: Harry N. Abrams, Inc., 2008. ISBN 978-0-8109-9380-8.

ČARNÁ, Daniela. *Z mesta von*.

Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2007. ISBN 978-80-88762-95-9.

GRAZIANI, Stefano . *Taxonomies*. 1. vydání.

Milano: a+m bookstore edizioni, 2006. ISBN 88-87071-21-7.

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Praha: Idea servis, 2003. ISBN 80-85970-31-7.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. 2. upravené vydání. Praha: Mladá fronta, 1986.

The Helsinki School: Young Photography by TaiK. 2. vyd.

Ostfildern: Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG, 2007. ISBN 3775718885.

HAJDŮCHOVÁ, Petra. *Kytka – historie a současnost zobrazení rostliny ve fotografii*.

Zlín, 2012. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

JAKUBEC, Tomáš. *Alternativní krajina*.

Zlín, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

JANDOUREK, Filip. *Gregory Crewdson*.

Opava, 2009. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě.

KONČALOVÁ, Eva. *Zvířata ve fotografii*.

Zlín, 2008. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

MUSILOVÁ, Kamila. *Fantastická zoologie*.

Opava, 2009. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě.

WILLERT, Petr. *Současná fotografie krajiny v České republice*.

Zlín, 2011. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.

Camera Austria. Graz: Camera Austria, 2009, č. 108. ISSN 3-900508-79-8.

Camera Austria. Graz: Camera Austria, 2010, č. 109. ISSN 3-900508-81-X.

Camera Austria. Graz: Camera Austria, 2010, č. 111. ISSN 3-900508-84-4.

Camera Austria. Graz: Camera Austria, 2010, č. 112. ISSN 3-900508-85-2.

European Photography. Berlín: Andreas Müller-Pohle, 2006, č. 79/80. ISSN 0172-7028.

European Photography. Berlín: Andreas Müller-Pohle, 2009, č. 84. ISSN 0172-7028.

Fotograf. Brno: Medica Publishing and Consulting s. r. o., 2003, č. 3. ISSN 1213-9602.

SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

<http://amystein.com/projects/domesticated/>

<http://anthonylukephotography.blogspot.cz/2011/05/artists-marcel-duchamps-masterpiece.html>

<http://artpulsemagazine.com/breaking-the-medium-of-painting-down>

<http://bezejmenna.name/kultura/?q=node/434>

<http://boysplaynice.com/>

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

<http://dianascherer.nl/>

<http://dianascherer.nl/category/texts/>

<http://cheth.blog.cz/0709/mumifikace-zvirat>

<http://ilkka.halso.net/>

http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/a_conversation_with_matthieu_lavanchy/

<http://listverse.com/2013/03/10/10-bizarre-scientific-photographs-from-the-19th-century/>

http://realitytimes.com/rtpages/20010824_flowers.htm.

<http://www.aguzman.com/photography/>

<http://www.artlist.cz/?id=3596&lang=1>

<http://www.artlist.cz/?id=7409>

<http://www.axisweb.org/artwork.aspx?workid=58177>

<http://www.bonoboincongo.com/2012/08/08/camera-traps-keep-unblinking-vigil-on-the-lomami-forest/>

<http://www.buzzfeed.com/tedisreal/30-animals-who-look-like-they-had-a-wild-night-6gxf>

<http://www.diannekornberg.com/>

http://www.diannekornberg.com/Text_page.cfm?plD=2222

http://www.diannekornberg.com/Text_page.cfm?plD=3422

<http://www.dorothyconnor.com/MainFrame.html>

<http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=25&katid=1>

<http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artist.php?id=9024>

<http://www.hieronimus-bosch.org/>

<http://www.jaapscheeren.nl/>

<http://www.johnbuckleygallery.com/index.php/strong-artist-menu>

<http://www.kamilamusilova.com/Plush-things-it-is-something-more>

<http://www.karenknorr.com/photographs/academies/>

<http://www.karenknorr.com/photographs/india-song/>

<http://www.keithsharp.net/series1.html>

<http://www.keithsharp.net/series2.html>

<http://www.landscapestories.net/issue-05/020-diana-scherer?lang=en>

<http://www.lensculture.com/ganieva-walls>

<http://www.myslivosť.cz/msbrezina/Myslivecke-tradice.aspx>

<http://www.petcem.com/historypetburials.html>

http://www.photolucida.org/cm_winners.php?aID=2839&CMYear=2011&event_id=13

http://www.photolucida.org/cm_winners.php?aID=3005&CMYear=2011&event_id=13

<http://www.pospech.com/>

http://www.sannakannisto.com/index.php?option=com_content&view=article&id=74&Itemid=25

http://www.sannakannisto.com/index.php?option=com_content&view=article&id=185&Itemid=5

http://www.saunalahti.fi/halso/pdf_download/CV-halso_eng.pdf

http://www.saunalahti.fi/halso/pdf_download/restorations.pdf

http://www.schlebruegge.com/strobl_e.htm#

<http://www.sightunseen.com/2009/11/danielle-van-ark/>

<http://www.tessafarmer.com/index.html>

<http://www.wegmanworld.com>

<http://www.wired.com/underwire/2011/06/amon-tobin-isam/?pid=3925>

<http://www.wksu.org/news/story/23420>

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

ARCIMBOLDO, Giuseppe 40

B

BARUTH, Marc 20

BENTLEY, Wilson 63

BLOSSFELDT, Karl 33, 63, 66

BOSCH, Hieronymus 11, 25, 40

BRETON, André 25

C

CREPIN, Pelle 32

CREWDSON, Gregory 28, 29, 31, 32, 50, 51, 74, 77, 78

D

DALÍ, Salvador 26

DE MARIA, Walter 13

DUCHAMP, Marcel 63

E

ERNST, Max 26

F

FARMER, Tessa 29, 31, 32

Fontcuberta, Joan 33, 34, 35

FRITZ, Amira 18, 42

G

GANIEVA, Lucia 46, 47, 53

GIGER, Hans Rudolf 26

GOLDSWORTHY, Andy 14

GRAZIANI, Stefano 55

GREMMEN, Hans 71, 72

GÜTSCHOW, Beate 20

GUZMAN, Antonio José 20

H

HALSO, Ilka 34, 66, 68, 70

HAVLÍK, Vladimír 45, 49

HIDEKI, Tokushige 37, 74, 78

K

KAFKA, Ivan	14, 17
KALINA, Kryštof	21
KANISTO, Sanna	68, 69
KIM, Nak Gyun	74, 79
KNORR, Karen	57
KORNBERG, Dianne	66
KREJČÍ, Petr	27, 35, 36, 65

L

LAVANCHY, Matthieu	41, 52, 82
LEHTINEN, Janne	66, 71, 73
LYNCH, David	29
LYON, Mark	44, 46, 47, 48, 53

M

MAGRITTE, René	26, 46, 48
MANTZ, Gerhard	21, 22
MAREY, Étienne-Jules	63
MELIŠ, Juraj	45
MERGLOVÁ, Iveta	59
MUSILOVÁ, Kamila	56
MUYBRIDGE, Eadweard	60, 62

N

NADAR	64
-------	----

O

O'CONNOR, Dorothy	50
OLAF, Erwin	38

P

PIKE, Alexis	53
PLAGEMAN, Laura	18
POHRIBNÝ, Jan	17
POLOLÁNÍKOVÁ, Dana	18
POSPĚCH, Tomáš	21, 22

R

RAY, Man	39
RENELT, Yan	21

S

SEAR, Helen	18, 54
SHARP, Keith	41, 44, 48, 49, 50
SCHEEREN, Jaap	41, 71, 72
SCHERER, Diana	67, 69, 74, 75, 79
SKOGLUND, Sandy	27
SMITHSON, Robert	13
STEIN, Amy	58, 59
STROBL, Ingeborg	24, 30, 31, 32, 39

Š

ŠEBA, Michal	20
ŠIMLOVÁ, Štěpánka	20
ŠTEMBERA, Petr	15, 40
ŠTYRSKÝ, Jindřich	27
ŠVANKMAJER, Jan	33

T

TAILOR-WOOD, Sam	76
TALBOT, William Henry Fox	62
TEIGE, Karel	27
THELENOVÁ, Michaela	21
TLÁSKALOVÁ, Nikola	18
TÓTH, Dezider	15, 21, 70
TOURNACHON, Adrien	64
TOURNACHON, Gaspard-Félix	64
TŮMA, Martin	18

V

VALUŠKOVÁ, Milena	17
VAN ARK, Daniëlle	56

W

WEGMAN, William	39
WITKIN, Joel-Peter	38