Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Magisterská diplomová práce

Brno 2014 **Bc. Helena Matulová**

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Srovnávací uměnovědná studia

Bc. Helena Matulová

Magisterská diplomová práce

Recyklace odpadu uměním: příklady užití odpadu ve výtvarném umění 20. století

Vedoucí práce: PhDr. Helena Maňasová Hradská, PhD.

2014

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Klobouky u Brna, prosinec 2014.

……

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své diplomové práce paní PhDr. Heleně Maňasové Hradské, PhD. za cenné připomínky a návrhy především v počátcích vzniku textu.
Tento text by také nikdy nemohl vzniknout bez pochopení a podpory mého manžela Tomáše.

Obsah

1. PŘEDMLUVA 7
2. ÚVOD 8
3. METODY PRÁCE A STAV BÁDÁNÍ 9
4. ODPAD - VYMEZENÍ POJMU 10
5. REHABILITACE ODPADU – HISTORIE, HODNOTA, ESTETIKA 11
5. 1. VYČERPANÉ 20. STOLETÍ – NÁVRAT OŠKLIVOSTI? 12
5. 2. SBÍRÁNÍ: OD OBJET TROUVÉ K UMĚNÍ ASAMBLÁŽE 13
5. 2. 1. FENOMÉN KUTILSTVÍ A DIY 15
5. 3. RANÁ MODERNA A NALEZENÝ OBJEKT 17
4. 4. MĚSTO – ZDROJ NEKONEČNÉ INSPIRACE… A ODPADU 19
6. UMĚNÍ JE SMĚREM ŽIVOTA: UMĚLECKÁ INTEGRACE ODPADU 21
6. 1. PŘÍBĚH ZAČÍNÁ PICASSEM 21
6. 2. LOUISE NEVELSONOVÁ 23
6. 3. VLADIMÍR BOUDNÍK 24
6. 4. JANE PERKINSOVÁ 26
7. MATERIÁL I NOSITELEM VÝZNAMU? 27
7. 1. „NEŽ ZDE BYLO DADA, BYLO ZDE DADA“ 27
7. 2. KURT SCHWITTERS 28
8. ŽIVOT JE SMĚREM UMĚNÍ: ODPAD JAKO PROJEV SOCIOLOGIZACE UMĚNÍ 31
8. 1. MARCEL DUCHAMP 32
8. 2. EDWARD KIENHOLZ 32
8. 3. ARMAN 35
8. 4. JEDLÉ ASAMBLÁŽE DANIELA SPOERRIHO 38
8. 5. ANTISTROJE JEANA TINGUELYHO 39
8. 6. SLISOVANÉ KAROSERIE CÉSARA BALDACCINIHO A JOHNA CHAMBERLAINA 40
8. 7. REALITA ROBERTA RAUSCHENBERGA 42
8. 8. SYMBOLICKÁ KRAJINA PAULA THEKA 43
8. 9. NA ČESKÉM SMETIŠTI 44
8. 9. 1. VĚRA JANOUŠKOVÁ 44
8. 9. 2. ÚTOK NA KLASICKOU SOCHU PO ROCE 1989 45
8. 10. AKTUÁLNÍ TÉMA – EKOLOGIE 49
8. 10. 1. VIZUALIZACE PROBLEMATIKY 51
8. 10. 2. SUBKULTURA MICHAELA REYNOLDSE 54
8. 10. 3. HANS-JÜRGEN SCHULT 56

9. NÁMĚTY K DALŠÍMU VÝZKUMU 58
10. ZÁVĚR 60
11. RESUMÉ 61
11. 1. Shrnutí 61
11. 2. Summary 61
11. 3. Zusammenfassung 62
12. SEZNAM ZOBRAZENÍ 63
13. POUŽITÉ ZDROJE 68
13. 1. PRAMENY 68
13. 2. KNIŽNÍ PUBLIKACE 70
13. 3. INTERNETOVÉ ZDROJE 73

1. PŘEDMLUVA

Není pochyb o tom, že nutnost recyklace je jedním z témat, která rezonují dnešní společností. Stává se dokonce velmi populárním fenoménem a mnohé obchodní značky pod její vlajkou navyšují své zisky. Silnou odezvu mají především výrobky z oblasti designu nebo módy a obecně lze říci, že na recyklaci propagovanou prostřednictvím kreativního zpracování recyklátů narazíme dnes velmi často. Jako příklad lze uvést v současnosti velmi oblíbené hrnečky *KeepCup*[1], jejichž úkolem je nahradit jednorázové papírové nebo plastové šálky, do kterých se běžně prodávají horké nápoje. Výrobky *KeepCup* mají velmi zajímavý a variabilní design, podpořený důmyslným, silně ekologicky zaměřeným marketingem a díky tomu se staly v podstatě módním doplňkem. Definitivní etablování recyklace jako společensky módního pojmu nastalo v okamžiku, kdy i nákupní centra, která pod rouškou osvětové činnosti pořádají ve svých prostorách výstavy a populárně naučné expozice, začala prezentovat recyklační aktivity. V současnosti (listopad 2014) můžeme například v Brně shlédnout interaktivní výstavu *KovoZoo* v nákupním centru Avion Schopping Park, na jaře roku 2013 probíhala v Galerii Vaňkovka expozice recyklovaných designových výrobků *Brána recyklace*.

Osobně jsem se s kreativní recyklací seznámila v útlém dětství prostřednictvím svého otce, který byl prototypem kutila hromadícího všemožné věci, které sice již dosloužily, ale podle jeho názoru poté, co projdou procesem znovuzrození, opět sloužit mohou. Mnoho let předtím než jsem poprvé spatřila Tinguelyho skulptury z železného odpadu jsme s otcem v garáži letovali vánoční dekorace ze starých šroubků a aniž bych tušila cokoliv o eko-artu, věnovala jsem své matce k MDŽ roku 1989 přáníčko vyrobené z vršků od pivních lahví. Tato záliba mě provází i nadále - v současnosti pro neziskovou organizaci Vesna, o.p.s. lektoruji akreditované kurzy s výtvarně-ekologickou tématikou.[2] Ve workshopu *Recykluj, budeš cool* seznamuji žáky základních škol s výtvarnými možnostmi zpracování běžného domácího odpadu. Kurz *Recyklace odpadu uměním* je koncipován jako další vzdělávání sociálních pracovníků a pedagogů. V první části účastníkům představím historii odpadových uměleckých děl (zde vycházím z textu své diplomové práce), následuje opět praktická dílna.

[1] *Oficiální internetové stránky produktu KeepCup.* [online] 2014 [cit. 2. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.keepcup.com.au/about-us

[2] *Výukové programy společnosti Vesna, o.p. s.* [online] 2014 [cit. 2. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.vesnaspolek.cz/cs/vyukove-program-pro-zs

2. ÚVOD

„Pohled na odpad je opravdu mimořádně svůdný a způsobuje jak panický odpor, tak rozkoš.“[3]

Ano, vnímání odpadu může být skutečně velmi protichůdnou záležitostí. A to nejen v rovině působení na jednotlivce, ale i v oblasti identifikovatelnosti odpadu. Můžeme jednoznačně určit, co lze označit za odpad? S naprostou průkazností patrně ne. Vždy totiž záleží na daném kontextu, situaci a především na osobnosti posuzovatele. Pokud se například setkáme s odpadem v jeho nejtradičnějším útočišti, totiž v popelnici či odpadkovém koši, patrně nebudeme na pochybách. Jaký bude ale náš závěr, když narazíme na odpadky při návštěvě renomované galerie, kde se staly vhodnou tvůrčí hmotou pro umělecké dílo? Odpad - i jakýkoliv jiný předmět - totiž můžeme vnímat příslušným způsobem pouze v případě, že jsme si vědomi jeho „rámování“.[4] Rozhodující je tak aspekt kontextuální: v našem případě popelnice a galerie.

Tato práce se tedy vydá cestou hledání kontextů a „rámů“ vybraných odpadových děl 20. století. Text se zaměří na vybraná umělecká díla napříč výtvarnými kategoriemi a na jejich interpretace v kulturně-historických souvislostech. Nemá však jít o pouhý formální rozbor, naším záměrem je pochopení z hlediska dobových estetických proudů – které ale zase nejsou plně interpretovatelné bez již zmíněného kulturně-historického ukotvení. Chápeme každé umělecké dílo jako neoddělitelný produkt svojí doby s vlastní osobitou historií, umístěním a dědictvím.

Využívání odpadového materiálu v umění je diváky prioritně přiřazováno především k umělcům současným, zabývajícím se ekologickou tématikou. Zejména v posledních letech se objevují četné intervence ekologických hnutí, které používají oblast umění jako jeden ze způsobů upozornění na špatné hospodaření s odpadem a nutnost recyklace.[5] Odpad v umělecké tvorbě ale není fenoménem pouze současně-ekologickým: když se ohlédneme zpět dějinami umění, zjistíme, že již mnohem dříve umělci cíleně užívají odpad jako tvůrčí materiál. Náš text si klade za cíl sledovat, jakým způsobem umělec s odpadovým médiem nakládá a jakou formou ho dále zpracovává. Pokusíme se vybraná umělecká díla kategorizovat s ohledem na ideové pozadí vzniku: byl odpadový materiál použit záměrně jako další forma vyjádření nebo je jeho participace na uměleckém objektu záležitostí pouze formální? A existují i umělecká díla na pomezí těchto kategorií?

---

[3] Hájek, Václav. *Jak rozpoznat odpadkový koš*. Praha: Labyrint, 2011. s. 104.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

[4] Hájek, Václav. *Kde končí obraz? Obrazy v rámech, obrazy bez rámu a rámy bez obrazu*. In: Hanáková, Petra (ed.). *Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět.* Praha: Academia, 2008. s. 13. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

[5] Ukázka ekologicky laděného virálního videa. [online] 2013 [cit. 12. března 2013]. Dostupné z:http://www.authorstream.com/Presentation/tnhuho-130404-waste-art-entertainment-ppt-powerpoint/

Metody práce, které byly zvoleny k dosažení cíle, jež si tento text klade, jsou podrobněji popsány v následující kapitole, která také zahrnuje kritiku použitých zdrojů a literatury.

3. METODY PRÁCE A STAV BÁDÁNÍ

Abychom se mohli zabývat hlubší analýzou jednotlivých děl a jejich autorů, bylo nutné se ve vstupních kapitolách nejprve zaměřit na odpadové umění v poněkud širším kontextu. Sledujeme historii, hodnotu a estetiku odpadu a také fenomén kutilství a sbírání, který dle našeho názoru s tématem souvisí. V kapitole *Rehabilitace odpadu – historie, hodnota, estetika* vycházíme především z publikace *Junk: Art and the Politics of Trash* Gillian Whiteleyové. Whiteleyová se odpadem a jeho dalším (nejen uměleckým) zpracováním zabývá především ze sociologického a politického hlediska. Přínosem byly také další publikace: *Waste and Want* Susan Strasserové a *On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* Susan Stewartové. Strasserová sleduje hodnotu odpadu v kontextu historického vývoje jeho sběru a zpracování, Stewartová se pak zabývá kulturními východisky pro vznik prvních sbírek. V podkapitole zaměřující se na kutilství a fenomén DIY jsme vycházeli z definice kutila, kterou publikoval Claude Levi-Strauss v knize *Myšlení přírodních národů.*

V následujících kapitolách přistupujeme ke kategorizaci vybraných uměleckých děl a umělců z hlediska uchopení odpadového média jako materiálu. Základní podpůrnou literaturou pro sestavení této části práce byly publikace zpracovávající dějiny umění komplexně nebo se zaměřením na konkrétní období, styl či umělce. Především u současných umělců byly nepostradatelným zdrojem jejich vlastní webové stránky a blogy, které nabízí zprostředkováním nezatížený vhled do způsobu jejich tvorby a mnohdy také cennou zpětnou vazbu na případnou recenzní kritiku. V kapitole *Umění je směrem života – umělecká integrace odpadu* sledujeme umělce, kteří odpad využívají jako vhodný materiál bez hlubšího významu. Následující kapitola *Materiál i nositelem významu* věnuje prostor autorům, kteří využili odpadky a nalezené předměty jako vyjádření své tvůrčí svobody, ale bez dopadu na konečné vyznění díla. Závěrečná část *Život je směrem umění – odpad jako projev sociologizace umění* se zabývá umělci, kteří pracují s odpadem vědomě jako s nástrojem vyjádření. Protože se v našem textu zabýváme tvůrci a jejich díly nekomplexně, tzn. zaměřujeme se pouze na ty aspekty umělcovy tvorby, které přímo souvisí s užíváním odpadu, věnujeme největší pozornost těm zdrojům, které poskytují prostor analýzám jednotlivých děl. V tomto směru byly kromě již zmíněných osobních webových stránek a blogů autorů nejvíce používány recenzní a kritické analýzy teoretiků umění, opět dostupné především díky internetu. U některých umělců bylo možné dohledat větší množství takovýchto zdrojů, u některých méně.

Se získanými podklady bylo nakládáno dle interpretačního přístupu Michaela Baxandalla - tzv. *Bouguerova principu*. Baxandall uvádí, že náhled na umělecké dílo vždy obsahuje dva úhly pohledu – pohled společenský, či lépe sociologický a pohled umělecký. Interpretace nemůže pracovat s oběma ve stejné intenzitě, protože nejsou homologické – musíme se rozhodnout, která oblast pro nás bude strukturální a která fragmentární.[6] V souladu s touto teorií nebylo tedy naším záměrem vytvořit uzavřený všeobjímající text – domníváme se, že to ani není možné. U jednotlivých umělců jsme tedy vždy vycházeli z oblasti, která byla více vypovídající vzhledem k otázkám kladeným naším tématem.

V závěrečné části předestíráme další okruhy možného výzkumu, které vytanuly na povrch v souvislosti s naším tématem, ale kterým tento text již nemohl poskytnout dostatek prostoru. Jsou to především témata spojená se současným bytovým designem, odpadovou estetikou ve filmu a v literatuře či fenoménem „trashion[7]“.

4. ODPAD - VYMEZENÍ POJMU

Pokud obecně platí pravidlo, že věci mají přesně takovou hodnotu, jakou jim přisoudíme, tak jakákoliv věc, kterou označíme jako odpad, se pro nás odpadem stane. Nicméně není samozřejmě možné pracovat s termíny, jež byly definovány na základě subjektivního rozhodnutí. V rámci českého právního systému existuje zákon[8], který poměrně přesně hovoří o tom, co je a není odpadem, jak s odpadem nakládat či jak ho kategorizovat a třídit. Dle tohoto zákona je tedy odpad každá movitá věc, které se osoba zbavuje nebo má úmysl či povinnost se jí zbavit.[9]

Umělecké využití odpadu tedy v důsledku znamená využití takového materiálu, který byl někým označen za nepotřebný, znehodnocený, bezcenný a určený k likvidaci či odstranění. Zde ale opět vstupuje na scénu subjektivita: pro někoho je určitý objekt odpadem, pro druhého se i přesto stává vhodným tvůrčím materiálem - a to i přesto, že nemá primárně uměleckou funkci.

---

[6] Baxandall, Michael. *Umění, společnost a Bouguerův princip*. In: Kesner, Ladislav (ed.), *Vizuální teorie*. 2. vyd. Jinočany: H&H, 2005. s. 155 – 168. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[7] Označení oděvních výrobků vyrobených z odpadu. Angl. termínem *Trash* se zpravidla rozumí odpad, který prošel drobnou úpravou ještě předtím, než z něj vznikl nový výrobek.
[8] Zákon č. 185/2001 Sb. o odpadech a o změně některých dalších zákonů.
[9] *Zákon č. 185/2001 Sb. o odpadech a o změně některých dalších zákonů*.
[online] 2013 [cit. 15. září 2013]. Dostupné z:
http://www.mzp.cz/www/platnalegislativa.nsf/d79c09c54250df0dc1256e8900296e32/8FC3E5C15334AB9DC125727B00339581/$file/Zakon_185_2001.pdf

5. REHABILITACE ODPADU – HISTORIE, HODNOTA, ESTETIKA

„As excess matter resulting from industrialisation and urbanisation, rubish is relativem new phenomenon. The development of mass production of desirable commodities to satisfy and stimulate mass consumption is linked to the rise and expansit of capitalist economics in the wealthier Western and developer parts of the world.“ [10]

Přebytek odpadu ale není rozhodně fenoménem pouze 20. a 21. století. Právě naopak - odpad se stal jakýmsi znakem blahobytu i v mnoha dřívějších kulturách: například už 3000 let před naším letopočtem, Minojské paláce na Krétě měly své vlastní skládky.[11] Nicméně odpad v těchto raných předindustriálních společnostech byl díky svému převážně organickému složení relativně neškodný. Situace se ovšem změnila v dobách následujících: rozrůstající se aglomerace produkovaly stále větší množství odpadu, který ovšem nebyl nijak organizovaně likvidován. Takto vzniklá špatná hygienická situace vedla k šíření epidemií a ke zvýšení úmrtnosti. Ve druhé polovině 19. století proběhl ve Velké Británii výzkum, který se zabýval úmrtností v souvislosti s hygienou: z padesáti měst, ve kterých byl průzkum prováděn, bylo pouze jediné uznáno jako vyhovující.[12] Zde tedy začíná novodobá historie odpadového hospodářství – odpad začal být kategorizován z hlediska případné zdravotní závadnosti či nezávadnosti a tříděn na různé skupiny s ohledem na způsob likvidace nebo možného dalšího využití.
Jak poznamenává Susan Strasser, odpad je vlastně „vytvářen“ tříděním[13] – procesem třídění totiž dochází k selekci „hodnotného“ a „ nehodnotného“ odpadu. Nedílnou součástí raných průmyslových společností byl totiž obchod s použitými a vyhozenými předměty nebo materiály, které byly vyhodnoceny jako vhodné pro další využití. Na přelomu 19. a 20. století byla v Evropě naprosto běžná existence sběračů odpadů, kteří se mezi sebou rozlišovali podle toho, na jaký druh odpadu se specializovali. Nasbíraný odpad prodávali překupníkům, kteří ho dále distribuovali dílnám a továrnám k dalšímu využití (staré hadry a kosti na výrobu lepidla a papíru, železný šrot na výrobu konstrukcí či plotů apod.). Činnost těchto sběračů odpadu byla v některých zemích dokonce regulována zákonem (museli například vrátit všechny neobvykle cenné předměty vlastníkovi nebo státním orgánům) a jejich povolání bylo společensky hodnoceno výše než například zametač.[14] Protože tato živnost zajišťovala obživu pro nemalou skupinu obyvatel,

[10] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. s. 14.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[11] Tamtéž, s. 15.
[12] Tamtéž, s. 18.
[13] Strasser, Susan. *Waste and Want*. New York: Henry Holt and Co., 2000. s. 6.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[14] Tamtéž, s. 10 – 16.

byl také zpočátku velmi kritizován vynález popelnic[15], které sběračům v důsledku znemožňovaly jejich činnost.[16] Je smutnou realitou, že i 21. století má své sběrače odpadu, a to především v extrémně chudých zemích, kde se skládky staly mnohdy jedinou možností obživy.

V Paříži 19. století byli postavou sběrače odpadu – *chiffonierem* - fascinováni umělci a spisovatelé, kteří ho vnímali jako symbolickou figuru modernity. Pro Charlese Baudelaira, jehož básně mimo jiné charakterizuje i zájem o postavy žijící na okraji společnosti, je *chiffonier* archivář, jež schraňuje všechno, co město odvrhne a ztratí:

…Ti lidé, trápení sty trampot v domácnosti,
drcení robotou a stářím bez lítosti
a celí ohnutí pod tíhou odpadků,
jež Paříž vyvrhla po koutech ve zmatku…[17]

5. 1. VYČERPANÉ 20. STOLETÍ – NÁVRAT OŠKLIVOSTI?

Pojetí toho co je či není v rámci umění chápáno jako krásné, ošklivé, přípustné nebo za hranicí vkusu, je dáno dobou a kulturou. To, co bylo pro 19. století naprosto nepřijatelné, je ve století následujícím akceptováno. V 60. letech 20. století shromažďuje - a především vystavuje - umělec Arman svoje *Accumulations* a *Poubelles*. Mohl by takto tvořit ve století předchozím? A napadlo by ho to vůbec? Zdá se, že 20. století je pro umění dobou, kdy obsah má mnohem zásadnější úlohu než forma, která naopak ovládala umění století předešlého. Řečeno s Umbertem Ecem, autoři 20. století se především snažili šokovat a narušovat zažité hranice mezi tím, co bylo považováno za klasicky krásné a tím, co měšťácká společnost označovala za ošklivé. Dokonce to, co bylo pokládáno dříve za nejhodnotnější, najednou mnohdy získalo i punc kýče.[18]

Tuto změnu předznamenala již na konci 19. století atmosféra únavy, úpadku a odporu k praktickému životu, jíž se dostalo souborného názvu dekadence. Návrat k ošklivosti, ve smyslu odklonu od klasické krásy, potom pokračoval

---

[15] První popelnici představil Eugene Poubelle v roce 1884 ve Francii.Srov. s Darabi, Leilla. *Eugene Poubelle*. [online] 2013 [cit. 10. října 2013]. Dostupné z:
http://everydaytrash.com/2007/04/22/eugene-poubelle/

[16] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. s. 16.

[17] Baudelaire, Charles. *Víno hadrářů*. [online] 2013 [cit. 19. října 2013].
Dostupné z: http://www.baudelaire.cz/works.html?aID=1&artID=121

[18] Eco, Umberto (ed.). *Dějiny ošklivosti*. 1. vyd. Praha: Argo, 2007. s. 365 – 379.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

přes futurismus, expresionismus a kubismus, Duchampa a surrealismus až k informelu, novému realismu a pop-artu.
Jak ale slovo „návrat“ v názvu kapitoly naznačuje, „ošklivost“ není rozhodně pojmem novým, pouze znovu – či stále - aktuálním. Díky tomu, že filozofové každého období nám zanechali mnohé definice toho, co je krásné, víme také, co bylo v každé konkrétní době považováno za ošklivé. Ošklivost tedy existovala vždy – někdy ale stála v pozadí jako pouhý nástroj ke zdůraznění krásy, někdy se naopak dostala do popředí jako symbol či významotvorný prvek.

Ani odpadový materiál v umění není tedy záležitostí pouze 20. století. Již v baroku nacházíme na obrazech „odpadkové“ objekty – shnilé ovoce, lidské pozůstatky - jež mají symbolizovat zmar, plynutí času či pokleslost. Máme na mysli především zátiší typu *vanitas*, která prostřednictvím symbolů odkazují k pouhé dočasnosti pozemského života. Výběr zobrazovaných objektů v barokním malířství závisel na jejich nadřazených významech, které často souvisely s moralizujícím obsahem. Nahnilé jablko v košíku plném jinak zdravého ovoce tak vypovídá o věčném konfliktu mezi dobrem a zlem, lidské pozůstatky rozložené v blízkosti kapesních hodinek či dohořívající svíčky pak o vyměřenosti času lidského života.[19] Van Lilová poznamenává, že obojí – tedy protiklad světla a temnoty i vědomí dočasnosti – se spojuje ve znázornění květin: „*Považovaly se za ztělesnění krásy* (květiny), *ale protože jejich bytí je velmi krátké, upozorňovaly zároveň na pomíjivost pozemských půvabů.“*[20]

5. 2. SBÍRÁNÍ: OD OBJET TROUVÉ K UMĚNÍ ASAMBLÁŽE

Ačkoliv technika asambláže je obvykle spojována s uměním 20. století, proces sbírání, třídění a aranžování nalezených objektů má dlouhou historii především v populární a lidové kultuře: na příklad již ve 12. století nalezneme v japonském umění textové koláže. V 19. století se zase objevila jakási lidová podoba koláže - fotografie, ať už soukromé nebo dostupné z novin a časopisů, byly vystřihovány a společně s dalšími předměty aranžovány jako sentimentální mementa a nostalgické suvenýry do zápisníků a vitrín.[21] V mnohých kulturách také nalezneme tradici umísťování drahocenných předmětů v blízkosti fotografií nebo sošek božstev, což je činnost, která podle Gillian Whiteleyové předchází právě umísťování reálných předmětů do uměleckých děl.[22]

---

[19] Lilová van, Kira. *Malířství 17. století v Nizozemí, Německu a Anglii*. In: Toman, Rolf (ed.). *Baroko: architektura, sochařství, malířství*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2007. s. 468 – 475. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

[20] Tamtéž, s. 474.

[21] „Scrapbooking“ je velmi oblíbenou zábavou i v současnosti, stalo se dokonce i jakousi samostatnou uměleckou disciplínou. Ukázka například zde: [online] 2013 [cit. 5. října 2013]. Dostupné z: http://lilhoneybeestudios.blogspot.cz/p/art-journals.html

[22] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. s. 34.

K projevům sběratelství ale dochází již mnohem dříve: pravěký člověk měl důvody ke sběru převážně existencionální, postupně se ale k předmětům obživy přidávají různé magické objekty, jimž byl přikládán vyšší význam a člověk si k nim vytvořil určitý vztah. V období antického Řecka a Říma byly shromažďovány předměty, kterým byla přisouzena magická moc. Ke kumulaci věcí docházelo také v souvislosti s vírou v posmrtný život - takovéto předměty byly vkládány do hrobů zemřelých, aby jim zaručily blahobyt v dalším životě. V době helénismu pak byly zakládány první sbírky prostřednictvím tzv. muzeionů, posvátných chrámů Múz, které byly zasvěceny vědě a umění.[23] Středověká touha po hromadění se orientovala především na relikvie, drahé kameny a kuriozní či překvapující nálezy. Umberto Eco v této souvislosti zmiňuje kupříkladu opata Surgera z opatství Saint – Denis (12. století), jež byl *„pečlivý a zanícený sběratel drahokamů, perel, slonoviny, zlatých svícnů, zdobených oltářních rouch, který z hromadění předmětů učinil jakési náboženství a filozoficko-mystickou teorii.“*[24] V následné renesanci směřuje zájem sběratelů ke kuriozitám, které jsou koncentrovány v komnatách divů. Tyto kabinety kuriozit obsahovaly zpravidla bizarní tělesné pozůstatky nebo vycpaná exotická zvířata a přírodniny.[25]

Pokud ale chceme dostatečně pochopit koncept sbírání předmětů, musíme svou pozornost obrátit i k instituci moderního muzea. Velké množství muzeí bylo vytvořeno ze soukromých sbírek, které postupně vznikaly hromaděním etnografických nebo kuriózních artefaktů získaných například během zámořských výprav. V roce 1683 tak vzniklo i známé Ashmolean Museum v Oxfordu, první veřejná muzejní instituce v Británii.[26] Právě muzea započala se systematickým tříděním a klasifikací předmětů. Objekty byly sice kategorizovány z hlediska chronologie, tvaru, materiálu nebo lokace, byly ale také často vytrženy ze svých kulturních kontextů. Právě způsob, jakým byly předměty prezentovány, se zásadně podílel na utváření kolektivní představy o historii a etnografii. [27]

Susan Stewart nalézá souvislost mezi suvenýry – nebo sesbíranými artefakty v muzeích a mezi používáním nalezených předmětů v umění. Tyto předměty jsou pro nás důležité jako trvalé připomínky zážitků, které jsme prožili nebo naopak neprožili. Suvenýry mohou mít zástupnou funkci jakýchsi náhradních zkušeností: *“The souvenir museum speaks to a context of origin through a language of longing,*

---

[23] Pijoan, José. *Dějiny umění/1.* 1. vyd. Praha: Odeon, 1974. s. 21 – 28.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

[24] Eco, Umberto (ed.). *Bludiště seznamů*. 1. vyd. Praha: Argo, 2009. s. 170.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

[25] Tamtéž, s. 203.

[26] *Oficiální webové stránky Musea Ashmole*. [online] 2013 [cit. 5. října 2013].
Dostupné z: http://www.ashmolean.org/collections/whatsin/

[27] Mauriés, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Londýn: Thames and Hudson, 2011. s. 38.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

for it is not an object arising out of need or use value; it is an object arising out of the necessarily insatiable demands of nostalgia."[28]

Mnozí umělci – včetně Picassa nebo Jacoba Epsteina – byli vášnivými sběrateli etnografických objektů a artefaktů.[29] A právě Picasso, jenž je v literatuře často označován za jednoho z prvních uživatelů nalezených předmětů v umění, objevil jejich metonymické vlastnosti.

5. 2. 1. FENOMÉN KUTILSTVÍ A DIY

„Koupil jsem si knot, snad mi přijde vhod, uložím ho do krabice.
Nebude tam sám, v té krabici mám roztodivných věcí více.
Člověk neví, co se může přihodit, a tak je mi líto věci vyhodit.
Uložím je tam, kam patří, za rok, za dva, nebo za tři
budu rád, že je mám!"[30]

Fenomén kutilství může být jedním z důvodů, které motivují jedince ke shromažďování věcí. Kutil buduje sbírku rozličných nepotřebností, které v pravý okamžik přetvoří na chybějící součástku či náhradní díl. Nabízí se myšlenka, že v českém prostředí má tento postup kořeny v dobách před rokem 1989, kdy byly některé předměty těžko dostupné a tudíž si je člověk musel opatřit sám za pomoci svého důvtipu a tvořivosti. Kutilství ovšem není záležitostí lokální. Lévi-Strauss o kutilech poznamenává: „*Domácí kutil je sto provádět velký počet rozličných úkolů; ale na rozdíl od inženýra neurčuje si při každém z nich jako první cíl stanovit a získat suroviny a nástroje* […] *jeho instrumentální svět je uzavřený a pravidlem jeho hry je, vystačit vždy s tím, co má doma.* […] *Soubor prostředků, kterými disponuje* […] *je definován pouze svou instrumentalitou, nebo řečeno jinak jazykem takového kutila samotného, je definován pouze tím, že jeho součásti byly shromážděny a uschovány na základě zásady, že* „se to vždycky může k něčemu hodit"."[31] Tuto *bricolage*[32] můžeme vysledovat ve způsobu práce například Luise Nevelsonové nebo Věry Janouškové, kterým bude věnován prostor v dalších kapitolách tohoto textu.

---

[28] Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection.* Durham: Duke University Press Books, 1993. s. 135.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[29] Tamtéž, s. 122.
[30] Text písně *Koupil jsem si knot* autorů Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra.[online] 2014 [cit. 12. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.semafor.cz/pisnicky/koupil-jsem-si-knot_987
[31] Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Liberec: Dauphin, 1996. s. 34.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[32] Fr. výraz označující „domácí kutilství".
Srov. s Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Liberec: Dauphin, 1996. s. 33.

Další možností jak přetvořit nahromaděné předměty je způsob práce označovaný jako DIY (tedy Do It Yourself). Jedná se o variantu kutilství, která je ovšem zaměřena především na módní doplňky a bytový design. V současné době nalezneme nepřeberné množství webových stránek, blogů a diskusních fór, které nabízí návody a tipy. Důvody vzrůstající obliby tohoto trendu jsou z části ekonomické (nedostatek vlastních prostředků k zakoupení výrobku mě vede k jeho domácí výrobě), z části pramenící ze snahy odlišovat se. Mezi oblíbené DIY odpadové výrobky patří například nábytek vyrobený z palet nebo starých pneumatik či módní doplňky ze starých triček. Mnoho způsobů nového využití nalézají také konzervy a plechovky.

Obr. 1: Plechovka od Coca-Coly přetvořená na dekorativní svícen. Staré plechovky a konzervy patří k velmi oblíbeným DIY materiálům.

Obr. 2: Ukázka velmi efektního a jednoduchého zpracování staré konzervy.

Obr. 3 a 4: Ukázka nábytku vyrobeného z Euro palet. Palety se využívají ve své původní podobě, kdy projdou pouze drobnou modifikací (jak je vidět na obrázcích) nebo jsou rozmontovány na jednotlivé laťky a použity jako materiál.

Obr. 5: Náramky vyrobené z nepotřebných PET lahví technikou zahřívání nad čajovou svíčkou. Podobně jako konzervy jsou i PET lahve velmi vyhledávaným materiálem, především díky své dostupnosti a snadné zpracovatelnosti.

Originálním způsobem se s vzrůstající oblibou DIY vyrovnali čeští designéři Adam Tureček (1975) a Kristina Ambrozová (1981). Prostřednictvím webových stránek[33] nabízí k volnému užívání návody a výrobní plány svých designových výrobků. Ambrozová s Turečkem chápou DIY jako mainstream, který rezignoval na kvalitu řemeslné výroby a disponuje minimálními vstupními hodnotami. Jejich projekt je tedy snahou překlenout prostor mezi pouhým kutilstvím a uměním.[34]

5. 3. RANÁ MODERNA A NALEZENÝ OBJEKT

Originální vosková verze *Malé tanečnice* Edgara Degase (1880 – 1881) s parukou z lidských vlasů, saténovou stuhou, muslimskou sukénkou a baletními cvičkami je běžně považována za první asambláž v západním umění. Nicméně většina uměleckých děl z raného 20. století, jejichž součástí byly nalezené předměty, jsou známa pouze díky fotografiím – jako kupříkladu *Spojení hlavy a okna* (1911) Umberta Boccioniho, skulptura ze dřeva a omítky zahrnující skutečný rám okna.[35] V manifestu futurismu z roku 1912 vyjádřil právě Boccioni hlubokou nespokojenost s tradičními materiály:

„It is necessary to destroy the pretended nobility, entirely literary and traditional, of marble and bronze, and to deny squarely that one must use a single material for a sculptural ensemble. The sculptor can use twenty different materials, or even more, in a single work, [...] *glass, wood, cardboard, iron, cement, hair, leather, cloth, mirrors, electric light…"*[36]

Přibližně ve stejnou dobu začínají různí umělci experimentovat se začleňováním nalezených objektů a materiálů do svých děl. Gillian Whiteley se domnívá, že právě využívání nalezených předmětů jako ukazatelů každodennosti, předjímá vývoj kubistické malby a koláže:[37] Braque a Picasso začleňují do svých koláží různorodé materiály (novinové výstřižky, nápisy, etikety, …) jako verbální i vizuální hříčky odkazující na současnost (především Picassovi *papiers collés* – obrazy vzniklé lepením papíru přímo na plochu obrazu). Iracionálním anti-estetickým zakomponováním použitých a nalezených objektů do tvůrčího procesu se vyznačuje i hnutí Dada, vzešlé z chaosu a zmaru 1. světové války. Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck a jejich další Dada společníci byli stejně provokativní

---

[33] *Oficiální webové stránky projektu Do It Yourself*. [online] 2014 [cit. 5. listopadu 2014]. Dostupné z: www.do-it-yourself.cz.

[34] *Vernisáž projektu Do It Yourself v Galerii Vernon*. [online] 2014 [cit. 5. listopadu 2014].Dostupné z: http://www.galerievernon.com/stranka-adam-turecek-kristina-ambrozova-do-it-yourself-334

[35] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. s. 36.

[36] Boccioni, Umberto. *Technical manifesto of Futurist Sculpture*. [online] 2014 [cit. 1. března 2014]. Dostupné z: http://www.unknown.nu/futurism/techsculpt.html

[37] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash.* London: i. b. Tauris, 2011. s. 37.

v zapracování objektů do svých děl jako v divadelních performancích, kabaretech a literárních čteních. Bizarní koláže a fotomontáže Hannah Hochové a Raoula Hausmanna využívaly znepokojující přirovnání a metafory ke kritice společnosti a politické situace. Například ve skulptuře *Mechanická hlava (Duch naší doby)* z roku 1920, asambláži ze dřeva, kovu, kůže, kartonu a nalezených objektů (stará kožená peněženka, rozbitý hodinový strojek, tiskařský váleček, šrouby, pravítko,…) Hausmann upouští od tradičních materiálů a technik, aby odhalil a zesměšnil humanity zbavenou atmosféru bezprostředních poválečných let.[38]

Spíše technikou tvorby než myšlenkovou spřízněností k hnutí Dada náleží i Kurt Schwitters[39], pravděpodobně nejvlivnější osobnost z hlediska vývoje asambláže z odhozených materiálů a předmětů. K vynálezu svých *merz* poznamenává: *„Měl jsem pocit, že jsem svobodný a musím vykřičet svou radost do světa. Ze šetrnosti jsem za tímto účelem bral jen to, co jsem našel, protože jsme byli chudý kraj. Člověku se chtělo křičet i s kousky odpadu, a to jsem také dělal, když jsem je nalepoval nebo stloukal dohromady. Nazýval jsem je Merz.“*[40] Viděno optikou našeho tématu, jeví se jako nejzajímavější počin vybudování výstředních *Merzbau,* které Schwitters vytvořil nejprve v Hannoveru (zničeno během bombardování roku 1943) a poté v Oslu (zničeno požárem v roce 1951). V těchto environmentálních asambláží nalezneme dřevěné a železné části pocházející se sutin domů, dětské hračky, použité sádrové obvazy, suché rostliny, zvířecí rohy, staré hadry a novinové výstřižky. *Merzbau* v Hannoveru, které Schwitterse zaměstnávalo téměř 15 let (1923 – 1937), vyrůstalo jakoby organicky z původně jednoho sloupu do řady volně stojících staveb – do chaotického, ale kontinuálního labyrintu haraburdí.[41] V jedné z částí *Merzbau* – v jakémsi shluku jeskyní (s poetickými názvy *Goethe Grotto*, *Lavatory Attendant of Life*, *Grotto of Great Love* a *Sex-Murder Cave*) jež nesou souborné označení *Katedrála erotické bídy*, bychom kromě „běžného“ odpadu nalezli také odpad organický: vlasy, nehty, moč a výkaly.[42]

V duchu Schwittersova *Merzbau* i surrealisté využívají asociační a metonymické vlastnosti nalezených objektů: tvoří množství koláží a asambláží, na kterých jsou k sobě přiřazovány nečekané kombinace často nalezených předmětů. Důležitým příspěvkem surrealistů do vývoje asambláže je především způsob, jakým extrahují nalezené (ale i stále funkční) předměty ze svého přirozeného prostředí a představují je divákovi v nových absurdních souvislostech. Pro surrealisty je nejdůležitější asociační vlastnost předmětu – jeho hodnota je tedy určena jejich poetičností a vizuální metaforou.[43] Na výstavě surrealistů v Paříži v roce 1936 bylo

---

[38] Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. s. 6 – 27.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[39] Tamtéž, s. 66.
[40] Tamtéž, s. 62.
[41] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. s. 38.
[42] Tamtéž s. 38.
[43] Philips, Sam. *…ismy - jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2012. s. 64 – 66.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

prezentováno překvapivé množství objektů včetně „*...natural objects, interpreted natural objects, incorporated natural objects, found objects, perturbed objects...*“[44]

Směřování uměleckého vývoje po druhé světové válce bylo velmi nakloněno všemu novému a jinému: konec první světové války sice odstartoval návrat k zobrazivosti a tradici, následná druhá světová válka a její totalitní systémy realismus ale zneužili způsobem, který ho pak pro nadcházející roky deklasoval do pozice nepatřičné umělecké cesty. Hledaly se tedy nové způsoby a metody, a to nejvíce v oblasti abstrakce. Vznikalo tak „antirealistické umění úniku“.[45]

Novou výrazovou sílu nalézá zejména sochařství, a to především z důvodu odklonu od tradiční sochy na podstavci směrem k objektu a destrukci, pro kterou se rovněž ukázal odpad jako vhodný materiál. Vzhledem k našemu tématu zmiňme kupříkladu Johna Chamberlaina a jeho „*vraky aut, slisované do sebe, zprohýbané, svařované a pomalované*.“[46] I takto může vypadat poválečné sochařství.

Světová i česká umělecká scéna tohoto období poskytla do seznamu umělců pracujících s odpadem podstatnou část jmen: vedle členů skupiny Nový realismus, je to například Louisa Nevelsonová, Jean Tinguely, Arman, César Baldaccini či Paul Thek, z českých umělců je nutné zmínit Karla Nepraše, Jiřího Koláře nebo Věru Janouškovou.

Použití odpadového materiálu v umění rané moderny bylo tedy opravdu pestré: nalezené předměty byly instalovány jako forma sociální kritiky a zároveň díky svým metonymickým vlastnostem i jako hravá provokace.

4. 4. MĚSTO – ZDROJ NEKONEČNÉ INSPIRACE... A ODPADU

Zejména v 50. a 60. letech 20. století dochází ke specifické identifikaci nalezeného objektu s městským prostředím, což signifikuje rozvoj společnosti založené na masovém konzumerismu a výrobě zboží s krátkou dobou životnosti. Použití odpadu v umění se tak stává symbolem městského odcizení, disharmonie s přírodou a sociálního narušení. V angloamerické kultuře se pro městské umění z odpadu vžil termín Junk Art, který byl poprvé použit kritikem Lawrencem Allowayem v roce 1961 v článku pro časopis *Architectural Design*.[47] Alloway píše: „*Junk culture is city art. It´s source is obsolescence, the throwaway material of cities, as it collects in drawers, cupboards, attics, dustbins, gutters, waste lots, and city*

---

[44] Iversen, Margaret. *Ready made, Found objects, Photograph*. [online] 2014 [cit. 11. ledna 2014]. Dostupné z: http://mcguffie.com/pages/pdf1/Readymade,%20found%20object,%20photograph.pdf

[45] Harries, Karsten. *Smysl moderního umění*. 1. vyd. Brno: Host, 2010. s. 142 - 145.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

[46] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 497.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

[47] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. s. 41.

dumps [...] *Assemblages of such material come to the spectator as bits of life, bits of the environment. The urban environment is present, then, as the source of objects, whether transfigured or left alone."*[48]

V 50. a 60. letech 20. století umělci pracují s „*bits of enviroment*"[49] a městský odpad se stává tvůrčím a tvárným mediem. Odpad sbíraný přímo z ulic představoval spojení mezi běžným životem a kulturou. Edward Kienholz inscenuje svá sociálně kritická tabla z veteše, Claes Oldenburg sbírá staré hadry a vycpává je do svých „soft sculptures".[50] Arman shromažďuje do plexisklových nádrží stejné druhy odpadu, sbírá směsný odpad do popelnic a organický odpad odlévá do plastu – to vše jako portrét naší civilizace.[51]

V následujících kapitolách se budeme blíže zabývat vybranými autory 20. století, v jejichž pomyslném či skutečném katalogu výtvorů najdeme i díla z odpadového materiálu. Jejich výběr byl ale čistě subjektivní, nebylo úmyslem postihnout naprosto všechna odpadová díla – zaměřili jsme se na ty umělce, jejichž přístup byl z našeho pohledu výrazně kreativní či netypický. Také nebylo naší snahou předložit čtenáři výklad slovníkového typu, jelikož konkrétnější informace o zvolených autorech jsou velmi dobře dostupné díky mnoha médiím. Umění a kultura obecně jsou oblasti, které se nejen vyznačují subjektivitou, ale také subjektivní náhled mnohdy přímo vyžadují. Proto může být jakákoliv snaha o kategorizaci či rozčlenění vnímána problematicky. Vzhledem k povaze našeho tématu, ale bude nutné k určitému roztřídění zvolených umělců a autorů přistoupit. Naší snahou ovšem nebylo určit přesné hranice, které nepovolují přesah – to by ostatně ani nebylo možné. Námi navržené rozdělení je tedy nutné chápat jako seskupení vybraných autorů a děl, které má ovšem velmi volné a snadno prostupné hranice.

[48] Allowayova definice termínu Junk Art, citováno z článku Estera Milmana: *Pop, Junk Culture, Assemblage, and the New Vulgarians.* [online] 2014 [cit. 3. února 2014]. Dostupné z: http://text.no-art.info/en/milman_pop.pdf
[49] Tamtéž.
[50] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 515.
[51] Tamtéž, s. 519.

6. UMĚNÍ JE SMĚREM ŽIVOTA: UMĚLECKÁ INTEGRACE ODPADU

V této kapitole zmiňujeme umělce, kteří využívají odpad jako tvůrčí materiál ve smyslu matérie – tedy začlenění nepotřebného předmětu do vznikajícího díla není výrazem jeho obsahu ani ideologickým poselstvím autora, ale pouhou hmotnou potřebou či momentální dispozicí umělcova prostředí.

6. 1. PŘÍBĚH ZAČÍNÁ PICASSEM

Pablo Picasso (1881 – 1973) využívá odpadový materiál především ve své sochařské tvorbě. Logickým předstupněm jsou ale už jeho „papiers collés". Koláže vzniklé vrstvením novinových a časopiseckých výstřižků, etiket či útržků papíru ve své podstatě už překračují striktní hranice dvourozměrného média a otevírají cestu trojrozměrným konstrukcím, vzniklým prostým skládáním hotových dílů dohromady. Mezi Picassova takto vzniklá odpadová díla patří *Hlava ženy* (1931), *Hlava býka* (1943), *Koza* (1950), *Žena s kočárkem* (1950) a *Pavián s mládětem* (1951).[52] Norbert Lynton k Picassovým konstrukcím ze starého železa poznamenává: *„Jako tvůrčí proces byly příbuzné spíše Schwittersově vytváření obrazů z odpadků a Picassovým vlastním reliéfům ze dřeva a lepenky z let 1913-1914 než konstruktivismu, který zdůrazňoval jasné abstraktní tvary a moderní materiály. Ale skládky starého železa jsou rovněž součástí moderního světa a Picassovo nápadité zacházení s tímto materiálem bylo jedním z nejplodnějších příspěvků k modernímu sochařství."*[53]

Lynton tedy přirovnává z hlediska tvůrčího postupu Picassa ke Schwittersovi. Nicméně pro zodpovězení otázek, které nám jsou položeny tématem naší práce, je důležité skutečně zrekonstruovat důvody a pohnutky, které vedly autory k tomu, aby pracovali s nepotřebnými a často opovrhovanými materiály. Sám Picasso popisuje vznik svých odpadových asambláží takto: *„Jednoho dne jsem našel v hromadě šrotu staré sedlo z kola a přímo vedle něho zrezivělá řidítka. Obě tyto součásti se v mé představě ihned spojily. Vznikla myšlenka na býčí hlavu, aniž bych o tom přemýšlel. Potřeboval jsem ji pouze svařit."*[54] Schwitters oproti tomu *„vytvořil ze svých koláží individuální světový názor"*[55].

---

[52] Walther, Ingo F. *Picasso*. Praha: Slovart, 2005. s. 46 – 49.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[53] Lynton, Norbert. *Umění světa: Umění 19. a 20. století.* Praha: Artia, 1981. s. 138.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[54] Walther, Ingo F. *Picasso*. Praha: Slovart, 2005. s. 48.
[55] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 125.

Zdá se tedy, že proslulá *Hlava býka* - dětsky jednoduchá a zároveň vysoce sofistikovaná, se zrodila spontánně bez předchozího velkolepého projektování požadovaných efektů. Nalezené objekty byly podnětem pro vznik díla pouze díky svým vizuálním vlastnostem. *Hlava býka* je nicméně mírně odlišná od ostatních Picassových odpadových děl. Ve srovnání například se *Ženou s kočárkem* je její kompozice tak průzračná a přiznaná, že se nabízí otázka, zda se nejedná o reakci na ready-mady Marcela Duchampa.[56]

Obr. 6: Pablo Picasso, *Hlava býka*, 1943

Skládání skulptur z již hotových, dohromady shromážděných součástí, zůstává pro Picassa i v pozdějších letech používanou metodou. Pro svou *Ženu s kočárkem*, asambláž v nadživotní velikosti, použil nejrůznější kovové součástky, zbytky dětského kočárku, formy na pečení a desku z kamen, které domodeloval hliněnými prvky. [57] Ve stejném roce jako *Žena s kočárkem* vznikla i *Koza*, která se ale skládá z nalezených předmětů kompletně: zlomky trubek, proutěný koš, palmové listy, kousky květináčů, dřevo, lepenka a úlomky keramiky jsou spojeny sádrou, což napomáhá naturalistickému obrazu kozy (na rozdíl od *Ženy s kočárkem*, která působí spíše zlomkovitě).[58] Podobným způsobem vznikl i *Pavián s mládětem*, jehož hlava se skládá ze dvou dětských autíček Picassova syna Clauda.[59]

Obr. 7: Pablo Picasso, *Žena s kočárkem*, 1950

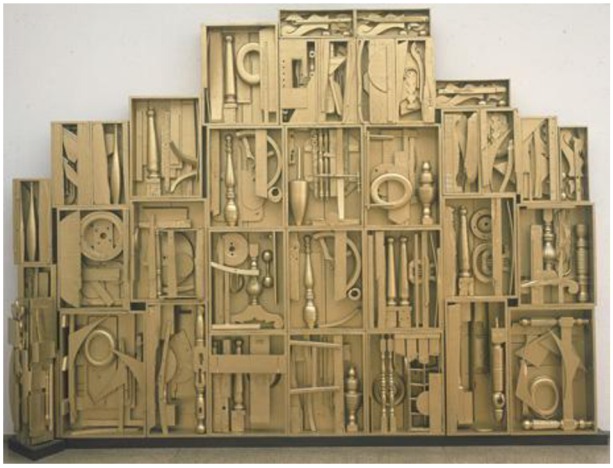
Francois Gillotová, francouzská malířka a Picassova životní družka v letech 1944 – 1953, popisuje způsob Picassovy tvorby takto: „*Zprvu dostal Pablo myšlenku na skulpturu kozy. Potom teprve vyhledával předměty, které by mohl pro to použít* […] *každý den hledal na šrotišti a dříve než tam přišel, prohledal všechny odpadové nádoby, kolem kterých jsme přecházeli na naší cestě do ateliéru. Chodívala jsem vedle něho a strkala jsem starý dětský vozík, do kterého odhazoval vše, co našel jako využitelnou kořist.“*[60]

---

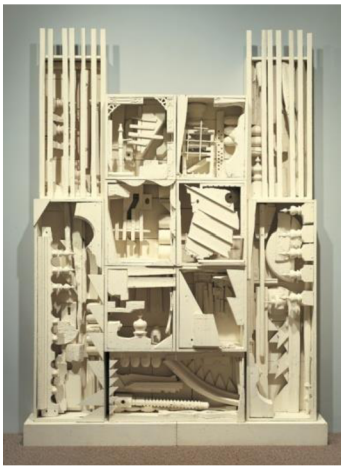
[56] Gibson, Eric. *A magical Metamorphorsis of the Ordinary*. [online] 2014 [cit. 6. listopadu 2014]. Dostupné z: http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052748703551304576261042931202326
[57] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20 století*. Praha: Slovart, 2004. s. 46 – 49.
[58] Tamtéž s. 46 – 49.
[59] Tamtéž s. 46 – 49.
[60] Tamtéž, s. 49.

6. 2. LOUISE NEVELSONOVÁ

Ukrajinská rodačka Louise Nevelsonová (1899 – 1988) od 50. let 20. století shromažďuje ve svém domě nevyčerpatelné zásoby dřevěného odpadu, který sesbírala v přístavištích a truhlárnách, rozestavěných a rozbořených domech New Yorku. Dřevěné bedny zaplňuje nalezenými dřevěnými zlomky, které nemají primárně estetickou funkci: nohama od stolů, částí zábradlí, schodů, dveří, člunů,… Jako směs konstrukce, kompozice a náhody vznikají hromaděním jednotlivých bedýnek v pozdějších letech velké monochromy v černé, zlaté nebo bílé barvě.[61]



Obr. 8: Louise Nevelsonová, *Königliche Gezeiten IV,* 1959/1960



Obr. 9: Louise Nevelsonová, *Dawns Wedding Chapel II*, 1959

Začátek umělecké kariéry Nevelsonové patřil spíše dvojrozměrným dílům (vedle kresby tužkou a inkoustem experimentovala například i s litografií), brzy ale přesunula veškerou svou pozornost směrem k trojrozměrným skulpturám. Nejprve vytváří své práce ze sádry a hlíny, později objevuje dřevo: dřevěný odpad sesbíraný na New Yorských ulicích shromažďovaný původně pouze za účelem hmotné nouze (jako prostředek k získání tepla) promění Nevelsonová v objekty, které ji později proslaví – patří totiž k těm uměleckým osobnostem, které nejsou spojovány s žádným uměleckým hnutím či směrem, ale vytvoří si zcela vlastní a nezaměnitelný projev. Po první výstavě skulptur vytvořených pouze z odpadu (1941), která ale nebyla příliš kladně přijata, Nevelsonová nalezený objekt jako vhodný tvůrčí materiál opouští a vrací se k němu až v 50. letech 20. století.[62]

Nevelsonová, stejně jako Picasso, pracuje s odpadem jako s hmotou: seskupuje a konstruuje, mění povrch pomocí nátěru. Využívá odhozený předmět pro jeho vizuální vlastnosti: „*When Nevelson struck upon her now-signature use of monochrome, she was able to do in her art what she had hoped to do in her life: neutralise idiosyncratic details, harmonise disparate elements, and transform the*

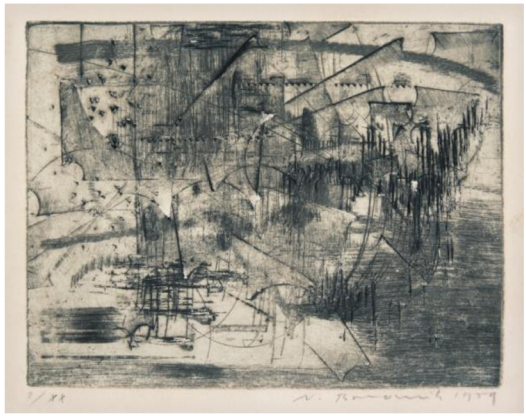
[61] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 523.
[62] Tamtéž, s. 524.

common and mundane into elegant objects of mystery. She rendered neutral the wood castaways that she first scavenged from the streets and later acquired from friends and acquaintances with coast of black, white or gold paint. Stripped of the details that hinted at their histories, that contained threads of stories, the cast-off objects acquired dignity and power, a grandeur they never had as baseball bat shards, chair backs and other furniture fragments, crates and timberyard orphans.[63]

6. 3. VLADIMÍR BOUDNÍK

Vladimír Boudník (1924 – 1968) měl romantickou ideu, že uměním se může aktivně zaobírat každý jedinec pouze na základě aktivizace své vnitřní kreativity a asociací. V duchu tohoto svého přesvědčení organizuje již během studií na Státní grafické škole, kterou po válce navštěvoval, jakési předzvěsti happeningů, kdy se svými spolužáky vyhledával oprýskané omítky v pražských zákoutích a nechával se inspirovat jejich strukturou k výtvarné tvorbě. Tímto veřejným počínáním se snažil vyvolat reakce kolemjdoucích a přiblížit tak umění lidem. Své představy o novém hnutí – explozionalismu - také zformuloval do 3 manifestů.[64]

V roce 1950 pracuje v kladenských hutích, od roku 1952 pak v letecké továrně Aero Vysočany. Manuální způsob obživy si zvolil dobrovolně a sám. Prostředí továrny vnímal jako nevyčerpatelný obrazový zdroj a toužil po otištění celé továrny a jejího provozu do obří aktivní grafiky.[65] Přibližně od roku 1954 Boudník začíná pracovat s odpadními plechy z továrny, které dále deformuje rytím, ranami kladivem, zalisovává do jejich povrchu drobné předměty jako hřebíky nebo špony a propaluje povrchy autogenem. Z takto přetvořených plechů vznikají matrice jeho aktivních grafik: grafik, které představují aktivní stopu technické civilizace prostřednictvím materiálů a nástrojů, které posléze divák může rozeznat v lineárních obrysech a hranách. *„Svým způsobem tak předznamenal pojetí obrazu jako objektu.“*[66]



Obr. 10: Vladimír Boudník, *Stopy materiálu*, 1959

[63] Di Marzo, Cindi. *Louise Nevelson: The Artist and the Legend*. [online] 2014 [cit. 10. března 2014]. Dostupné z: http://www.studiointernational.com/index.php/louise-nevelson-the-artist-and-the-legend

[64] Merhaut, Vladislav. *Explozionalismus Vladimíra Boudníka*. [online] 2014 [cit. 27. října 2014]. Dostupné z: http://www.artcasopis.cz/clanky/explosionalismus-vladimira-boudnika

[65] Švácha, R., Platovská, M. (eds.) *Dějiny českého výtvarného umění VI. (1, 2)*: *1958/2000*. Praha: Academia, 2007. s. 241. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

[66] Tamtéž, s. 133.

Ve svých strukturálních grafikách (od roku 1959) vytváří opět z odpadového továrního materiálu vrstvy, které po otisknutí svou reliéfností připomínají až malířskou techniku. Na základní plechovou desku je lakem fixováno množství odpadních či banálních předmětů: šrouby, špony, kovové piliny, kusy látek a nití. Výsledný tisk z takto vytvořené matrice je *„dramaticky poetický“*[67] a také výrazně barevnější než předchozí aktivní grafiky, které vznikaly jako monochromy.

Obr. 11: Vladimír Boudník, *Strukturální grafika*, 1960

Pouhé tři roky před svou předčasnou smrtí experimentuje Boudník se silovým působením a výslednou podobu matrice tvoří pomocí magnetu: na podklad umístěné kovové piliny jsou uvedeny do pohybu magnetem umístěným pod základní deskou, čímž dochází k vytváření požadovaných tvarů.[68]

Obr. 12: Vladimír Boudník, Magnetická grafika, 1965

Jak poznamenává Vladislav Merhaut, Boudník prožil život člověka téměř absolutně propojeného se svým uměním. Nezajímal ho finanční efekt, své grafiky poskytoval zpravidla zdarma. Jeho cílem bylo dokonalejší propojení mezi uměním a normálním životem a vyburcování diváka či čtenáře k vědomí, že nejdůležitější je hloubka prožitku a nikoliv vžité hranice a mantinely.[69] Boudník pracoval v továrním prostředí a pro svou tvorbu využíval dostupné prostředky, tedy i odpadový materiál. Pomineme-li finanční aspekt (často měl existencionální problémy), důvodem byla i nadřazenost jeho tvůrčí ideje nad formou, tedy i použitým materiálem.

[67] Tamtéž, s. 133.
[68] Tamtéž, s. 128.
[69] Merhaut, Vladislav. *Explozionalismus Vladimíra Boudníka*. [online] 2014 [cit. 28. října 2014]. Dostupné z: http://www.artcasopis.cz/clanky/explosionalismus-vladimira-boudnika

6. 4. JANE PERKINSOVÁ

Každý umělec hledá materiál ideální ke zhmotnění jeho vnitřních představ. Pro britskou umělkyni Jane Perkinsovou, se tímto materiálem staly drobné zlomky plastového odpadu, které nachází převážně na pobřeží v blízkosti svého bydliště. Jak poznamenává, nalezené předměty jsou pro ni zdrojem inspirace a možností vytvořit něco nového: *„I am a re-maker.“*[70] Používání nepotřebných věcí jako výtvarného materiálu pro Perkinsovou není výrazem hlubší ideje, pouze využívá dostupné prostředky: *„It all started because I have a huge collection of stuff that I have amassed really since childhood.“*[71]

Hlavní osou jejího díla je série *Plastic Classics,* ve které oživuje díla starých mistrů. Používá jakýkoliv odpad, který má vyhovující tvar, velikost nebo barvu. Stejným způsobem zpracovává i portréty známých osobností.[72]

Obr. 13: Jane Perkinsová, *Waterlilies*, rok neuveden

Obr. 14: Jane Perkinsová, *Girl with a Pearl Earring*, rok neuveden

[70] *Oficiální webové stránky Jane Perkinsové.* [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.bluebowerbird.co.uk/info.htm

[71] Messenger, Stephen. *Recycling Artist creates portraits from Trash.* [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/culture/recycling-artist-creates-portraits-from-trash.html

[72] *Oficiální webové stránky Jane Perkinsové.* [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.bluebowerbird.co.uk/info.htm

7. MATERIÁL I NOSITELEM VÝZNAMU?

Umělci v této kategorii stojí na pomezí mezi matérií a ideou. Nalezneme zde totiž umělecká díla, která sice povstala z odpadového materiálu cíleně – proto aby vyjádřila tvůrčí svobodu umělce, zároveň ale v sobě nenesou žádné další poselství. Odpad se stal pouze nástrojem vyjádření a „moderním“[73] materiálem. Autor ho využil jako určitý typus, vyjadřující svobodný odstup od platných mantinelů, k významovému vyznění díla se ale dále nevztahuje. Odpad se tedy týká osobnosti tvůrce a představuje symbolické zobecnění, které negeneruje žádné další významy vztahující se k obsahu díla samotného.

7. 1. „NEŽ ZDE BYLO DADA, BYLO ZDE DADA“[74]

V roce 1919 namaloval Duchamp knírek Moně Lise[75] a vyjádřil tím vlastně nesouhlas a opovržení s doktrinismem, strnulostí a nesvobodou v umění. Byl to pokus o „zničení toho, co ničilo“.[76] Duchamp – i celé hnutí Dada – ve své činnosti zdůrazňovali aktivní prvek, aktuálnost a spontaneitu a právě z tohoto důvodu se Dada stalo důležitým mezníkem pro soudobou uměleckou generaci.

Na poli společenském se dadaismus pacifisticky vymezoval proti okolnostem způsobeným první světovou válkou, na poli uměleckém pak usiloval o potvrzení svobodného individualismu, neomezovaného předpisy a řády. Tato individualizace se projeví i svobodou materiálovou – je dáván druhý estetický život materiálům a objektům, které by v předchozích dekádách zůstaly nepovšimnuty na skládkách či v popelnicích. Max Ernst ve svém reliéfu *Plod dlouhé zkušenosti z roku* 1919 skládá úlomky dřevěných nalezených předmětů do abstraktní kompozice průmyslové krajiny. „Plod dlouhé zkušenosti *znamená pro Maxe Ernsta vyvrcholení mnohasetletého uměleckého vývoje tradičního deskového obrazu, a přece zároveň vyjadřuje skutečnost, že byl teď překonán.“*[77]

Obr. 15: Max Ernst, *Plod dlouhé zkušenosti*, 1919

[73] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 458.
[74] Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. s. 6.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[75] Tamtéž, s. 6 – 8.
[76] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 119.
[77] Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. s. 68.

Technikou asambláže skutečných *object trouvés* vzniká *Mechanická hlava (Duch naší doby)* Raoula Hausmanna (kolem 1920). Jedná se o dřevěnou hlavu figuríny, k níž autor připevnil další předměty: část krejčovského metru, hodinový strojek, staré šrouby z kamery, dřevěné pravítko, otrhanou koženou peněženku, teleskopický pohárek, pouzdro s tiskařským válečkem.[78] Pohled figuríny je prázdný a výraz její tváře neutrální. Zdá se, že případné odpovědi tkví právě v integrovaných předmětech: jsou přítomny, protože autor vítá rozvoj technického světa nebo se naopak domnívá, že přetechnizovanost má za následek potlačení ducha?

Obr. 16: Max Ernst, *Mechanická hlava (Duch naší doby),* 1920

Jak již bylo zmíněno v úvodu této kapitoly, dadaismus je v pojetí své tvořivosti svobodný, kontrolovaný pouze mantinely, které si vymezí sám. Využívání nalezených předmětů je jedním z projevů této nezávislosti. Od koláží a asambláží Hausmannových či Baardenových, přes *Merz* Kurta Schwitterse tak vede cesta až k ready-made Marcela Duchampa.

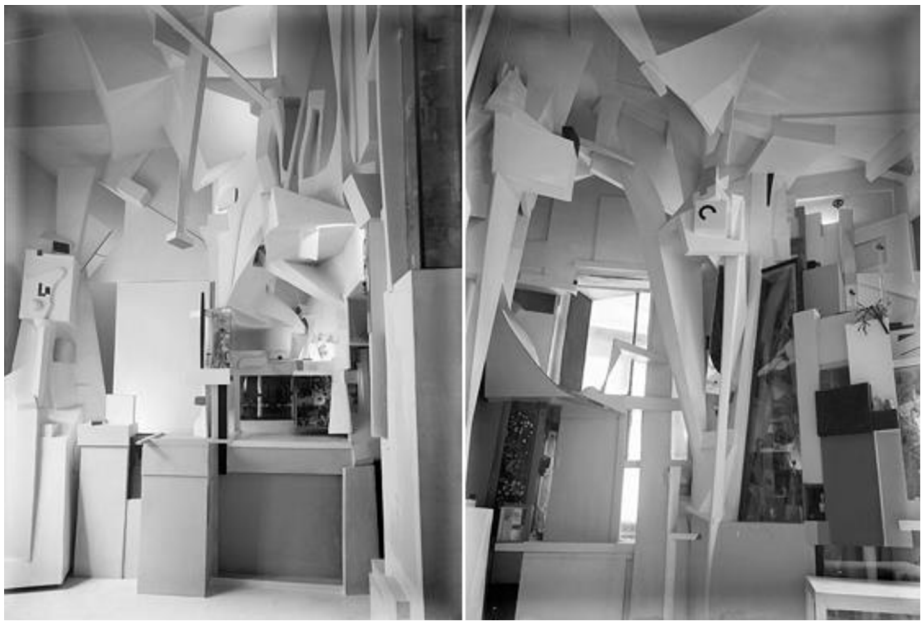
7. 2. KURT SCHWITTERS

Po expresionistických a futuristických vlivech se u Kurta Schwitterse (1887 – 1948) od roku 1919 objevují i prvky dadaistické.[79] V tomto roce vytváří mimo jiné i obraz *Prase čichá k srdci*, jehož název vychází z absurdní hry se slovy, kterou dadaisté tak často a rádi hráli. Následný Schwittersův vývoj ale neznamená prohloubení dadaistických tendencí – estetický princip, který rozpracoval ve svých *Merz,* ho naopak od dadaismu vzdaluje.[80]

Po první světové válce zahajuje Schwitters „*kampaň za záchranu trosek a boj s chaosem, který tu zanechala válka*“[81]. V rámci této kampaně pak sbírá sutiny a odpad ze zbořenišť, popelnic a stok a z těchto rozbitých věcí vytváří nová díla, která mají být vyústěním negativních poválečných pocitů. Ze starého papíru vytváří *Merzzeichnung*, z tvrdších materiálů vznikají asambláže *Merzbild* a ze sutin a stavebního materiálu je pak sestavováno Schwittersovo sochařsko-architektonické životní dílo *Merzbau: Katedrála erotické bídy.* Přesto, že *Merzbau*

[78] Tamtéž, s. 38.
[79] Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. s. 60.
[80] Tamtéž, s. 60.
[81] Ozuna, Tony. *Umění a odpad.* [online] 2013 [cit. 18. března 2013]. Dostupné z: https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1154

vzniklo dokonce dvakrát (poprvé v Německu v rozmezí let 1923 – 1937 a podruhé v Norsku v roce 1951), obě verze byly bohužel zničeny.[82]



Obr. 17: Kurt Schwitters, *Merzbau Hanover*, 1923 - 1937

Materiálem pro všechny Schwittersovy *Merz* se stal odpad: útržky novin, obaly cukrovinek, tramvajové lístky, rezavé hřebíky, překližka, pletivo, rozbité panty, střepy, kousky látek, sutiny. Od shromažďování odpadu s úmyslem jej výtvarně přetvořit neopouští ani na sklonku života, kdy žije v Londýně téměř jako bezdomovec. Starý muž, sbírající tramvajové lístky – Schwitters – je také hlavní postavou opery *Muž a chlapec: Dada*, autorů Michaela Nymana a Michaela Hastingse. Dílo, jež bylo poprvé uvedeno v roce 2004 v Německu a v roce 2005 i v Praze v podání Agon Orchestra, je volně inspirováno posledními roky Schwittersova života, které prožil v Anglii jako poválečný uprchlík.[83]

Práce, které Schwitters označoval jako *i-kresby,* vznikaly také z odpadového materiálu. Jedná se o koláže sestavované ze znehodnocených archů papíru, které Schwitters nalezl v odpadkových koších Hannoverské tiskárny. Později byl princip vytváření *i-obrazů* převeden i do další estetické kategorie: Schwitters sestavil několik *i-básní*, v nichž použil zlomky textů, které nalezl.[84] Schwitters sice nechává materiály mizet v abstraktnu, zároveň jim ale dovoluje mít i ilustrativní funkci.

[82] Ozuna, Tony. *Umění a odpad*. [online] 2013 [cit. 18. března 2013]. Dostupné z: https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1154
[83] Ozuna, Tony. *Umění a odpad*. [online] 2013 [cit. 18. března 2013]. Dostupné z: https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1154
[84] Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. s. 66.

V roce 1920 vytváří *Merz obraz 29A – Obraz se setrvačníkem*, na jehož zadní stranu připisuje komentář, který je dle Elgera výrazem ironizace soudobé politické situace.[85]

Obr. 18: Kurt Schwitters, *Merz obraz 29A – Obraz se setrvačníkem*, 1920

Schwittersovo dílo jistě nabízí řadu interpretací. Sám Schwitters už v roce 1919 poznamenává, že jeho obrazy lze chápat i čistě abstraktně s ohledem na to, že hodnotu použitých materiálů určuje pouze jejich vizualita – tvar a barva: „*Merz – obrazy jsou abstraktními uměleckými díly. Slovo merz znamená v podstatě shrnutí všech materiálů použitelných k uměleckým účelům a technicky – zásadně – stejné hodnoty…v merz malířství se víko krabice, hrací karta nebo výstřižek z novin stává povrchem, provaz, tah štětce nebo tužky se stává čárou, drátěná síť, přemalba nebo nalepený pergamenový papír je glazurou, surová bavlna hebkostí.“*[86] Elisabeth Thomas poznamenává, že Schwittersovy koláže a asambláže je nutno vnímat šířeji než jen jako díla sama o sobě. Jedná se o proces, filozofii a životní styl autora.[87]

[85] Tamtéž, s. 64.
[86] Tamtéž, s. 64.
[87] Thomas, Elisabeth. *In Search of lost Art: Kurt Schwitters´s Merzbau*. [online] 2014 [cit. 7. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau

8. ŽIVOT JE SMĚREM UMĚNÍ: ODPAD JAKO PROJEV SOCIOLOGIZACE UMĚNÍ

„Interpretace obrazů často záleží na historickém kontextu a stupni kulturních znalostí diváka – záleží na konvencích, které obrazy využívají nebo s nimiž si pohrávají, na dalších obrazech, k nimž odkazují, a na důvěrně známých postavách a symbolech, s nimiž pracují.“[88]

Odhalování sociálních, kulturních a historických významů v uměleckých dílech se často děje neuvědoměle a je součástí vizuálního zážitku. Interpretovat umělecká díla tedy znamená dekódovat vizuální jazyk, kterým „mluví“. Všechna díla obsahují různé významové vrstvy, které zahrnují kromě formálních aspektů i kulturně-historické odkazy. Velmi podstatné jsou také kontexty, v nichž jsou díla vystavována a prezentována. Současně je ale důležité si uvědomit, že smysl a význam každého konkrétního díla – ideová páteř díla, kterou měl na zřeteli autor při své tvůrčí práci, nemusí být divákem nalezena. Divákovo pochopení díla je totiž výsledkem složitého procesu, jenž sestává z prolínání vlastních nejen vizuálních zkušeností do informace vyslané autorem. Řečeno s Michaelem Třeštíkem – *„přestože se setkáváme zpravidla s fyzikálně konkrétními díly, náš vztah k nim nezáleží jenom na nich samotných. Náš vztah záleží také, ale možná je přesnější říci zejména, na tom, v jakém kontextu díla vnímáme.* […] *Kontext našeho vnímání rozhodně není něco, z čeho bychom mohli nějak vystoupit nebo co bychom dovedli nebrat na vědomí. Ten kontext máme v sobě a sami jsme jeho součástí.“*[89]

Právě u odpadového umění je cesta k pochopení zamýšleného významu možná zkomplikována faktem, že odpad je mnohdy vnímán spíše ikonicky, tudíž že jeho smysl může být chápán jako předem daný. Otázkou zůstává, zda i s tímto vědomím autor záměrně nepracuje: *„Polovina generace teď prohrabává šrotoviště, skládky odpadků, obchody se starým železem, supermarkety, odmontovává cedule u silnic a přitlouká neumyté talíře na desky* […] *věci, které zastupují život, ten nejproduktivnější mýtus moderního umění.“*[90]

Pokud se tedy chceme blíže zaobírat společensko-kritickým významem umění a jeho sociologizací ve smyslu využívání odpadků jako vyslovení myšlenky, nelze opomenout Duchampovo „negativní gesto“[91], které svou jednoduchostí znamenalo tak mnoho.

---

[88] Cartwright, Lisa; Sturken, Marita. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. s. 40.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[89] Třeštík, Michael. *Umění vnímat umění*. Praha: Gasset, 2011. s. 91.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[90] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 509.
[91] Tamtéž, s. 510.

8. 1. MARCEL DUCHAMP

Jak již bylo mnohokrát napsáno a vysloveno, Marcel Duchamp (1887 – 1968) zaujímá významné a specifické postavení mezi moderními umělci před i po druhé světové válce. Netvořil sice z odpadků, takže zdánlivě s naším tématem nesouvisí, jeho *Sušič lahví*, podobně jako Picassova *Býčí hlava* ale znamenali vyslovení důležité myšlenky: „umění je úmluva o umění“.[92] Duchampovy ready-made, předměty vytržené ze svého přirozeného prostředí a zbavené tak svého původního účelu, aby mohly v prostředí novém převzít funkci uměleckého artefaktu, prodělají totiž stejný proces jako odpad, který putuje z popelnice do umělcova ateliéru nebo přímo do výstavní síně v galerii. Ready-made (a tedy i odpadky) jsou „antiumělecké předměty“, jež jsou použity se záměrem převrátit tradiční vnímání umění. Především také znamenají konec umělce jako tvůrce – tvůrce, který ze základní části, suroviny, teprve zformuje umělecké dílo. Duchamp totiž rozšířil autorovy kompetence o další eventualitu – o schopnost výběru. Gesto výběru tak může být jedinou nebo nejdůležitější částí procesu vzniku.

8. 2. EDWARD KIENHOLZ

„Každou společnost začínám poznávat tak, že navštívím vetešnictví a bleší trhy. Je to pro mne forma vzdělávání a historické orientace. V tom, co nějaká kultura odhodila, objevuji sám sebe.“[93] Kienholz tak vlastně říká, že předměty – i odhozené – nám mohou poskytnout obraz celé kultury. A prostřednictvím jeho děl také vidíme, že díky distopii může vzniknout něco nového – nicméně to, co Kienholz vytváří, nemá mít punc novosti. Kromě svých *combine paintings* stlouká jakési dřevěné reliéfy z fragmentů nábytku, odpadků, nanáší na ně pomocí koštěte hrubé vrstvy barvy a doplňuje je starými textiliemi.

Jeho inscenované skulptury představují americký způsob života a svou snahou o ironizaci povrchního způsobu bytí vytváří až hrůzostrašné prostředí: v letech 1964 až 1965 vzniká objekt *Čekání* z plexiskla, fragmentů nábytku, skleněné nádoby, fotografií, vycpané kočky a další veteše. Dílo nám poskytuje pohled do pokoje staré ženy (jejíž v křesle sedící

Obr. 19: Edward Kienholz, *Čekání,* 1964/65

[92] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 570.
[93] Edward Kienholz k používání odpadového materiálu – citováno z: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 509.

figura je vymodelována z kravských kostí), která je umístěna mezi relikvie svých vzpomínek (staré fotografie) a sama se vlastně již relikvií také stala v očekávání vlastní smrti.[94] Místo hlavy má skleněnou kouli s vlastní fotografií sebe samé v mladém věku, na krku – blízko srdci - jsou zavěšeny zavařovací sklenice se zakonzervovanými vzpomínkami, které jsou reprezentovány zlatě natřenými předměty, upomínajícími na dětství, svatbu, náboženství. Na jejím klíně leží vycpaná kočka, na podlaze u nohou košík s šitím. Jediným elementem, který odkazuje k životu je živá andulka v ptačí klícce. Její trus a odpad roztroušený na stolku s fotografiemi pod klecí může být vnímán jako obžaloba společnosti, která separuje svoje stále ještě žijící, ale již neproduktivní předky od zbytku produktivní společnosti.[95]

V letech 1979 až 1980 vzniká další sociálně kritický objekt *Sollie 17,* na kterém Kienholz pracuje se svou ženou Nancy Reddin Kienholzovou. Prostřednictvím starého hotelového nábytku, tapet a vybavení a dalších odhozených předmětů, které Kienholzovi seskupili do podoby chodby, z níž vidíme do pokoje starého člověka, máme opět možnost nahlédnout do samoty a sociální izolace spojené s osamělým koncem života. Starý muž ve spodním prádle je zachycen ve třech obrazech (prezentovaných třemi samostatnými figurínami), které představují nejtypičtější momenty jeho běžného dne: postává u okna a sleduje městskou krajinu, sedíc na kraji postele hraje osamoceně karetní hru a vleže na posteli s rukou zastrčenou ve spodcích si čte knihu *Handful of Men*. Fotky nainstalované za rámem zrcadla jsou vystavené jako memorabilie jeho dávno minulého života. Současnost muže vymezují špinavé tapety, dřez plný špinavého nádobí, omšelý vařič a televize, medikamenty. Skvrny na stěnách, podlaze i samotné posteli naznačují rozklad, nápis *exit* nad dveřmi předznamenává konec. Kienholzovi svou instalací probouzí sociální svědomí a vyvolávají pocity strachu, smutku, ale také soucitu a otázek pro společnost, která zanechává své seniory často opuštěné a doslova čekající na smrt.[96]

Obr. 20: Edward Kienholz, *Sollie 17*,1979/80

[94] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 511.
[95] Clutter, Tyrus. *All the lonely people where do they all come from*. [online] 2014 [cit. 28. března 2014]. Dostupné z: http://tyrusclutter.blogspot.cz/2011/03/all-lonely-people-where-do-they-all.html
[96] *Oficiální webové stránky Smithsonian American Art Museum*.[online] 2014 [cit. 18. března 2014]. Dostupné z: http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=68049

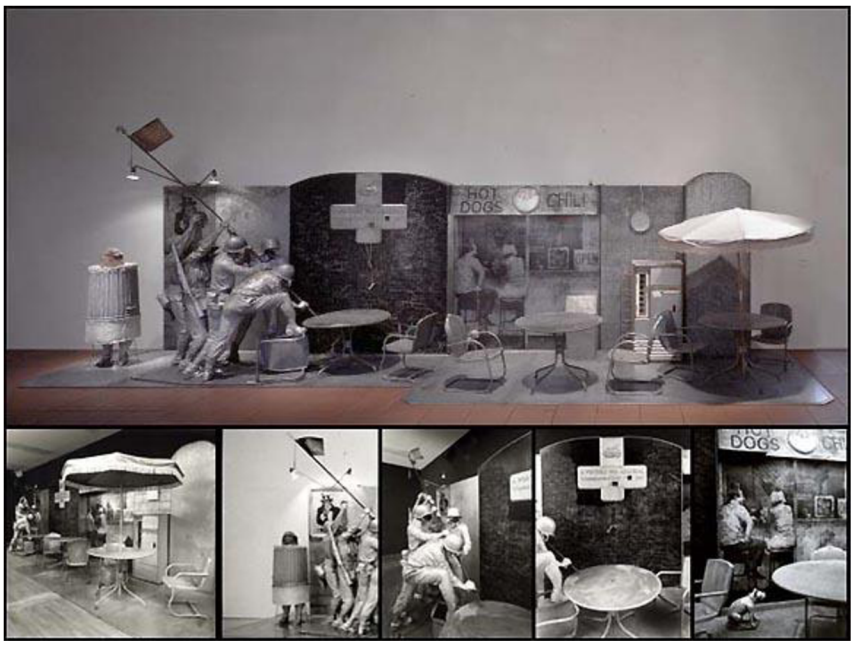
Řečeno s Clutterem, *Čekání* a *Sollie 17* jsou vyjádřením rostoucí izolovanosti stárnoucích lidí, která je stále častější v důsledku rozpadu tradičního modelu rodiny žijící pohromadě.[97] Toto téma je jistě jednoduše čitelné a jaksi univerzální napříč národnostmi. Zacílení především na amerického diváka je nicméně patrné v *Přenosném památníku válečníků* (1968), instalaci z různých nalezených objektů, která útočí na nesmyslnost jakýchkoliv válečných konfliktů. *Přenosný památník válečníků* vznikl podobně jako *Sollie 17* mimo jiné z již nepotřebných předmětů ze starého hotelu a kavárny.[98] Ve většině Kienholzových pracích je estetika navázána na politické či sociální sdělení, které rezonuje na emocionální úrovni. Vyznění *Přenosného památníku válečníků* je zřetelně protiválečné, nicméně Kienholz nám ukazuje i další aspekty plynoucí z válečného konfliktu: anonymitu vojáků, izolaci a vytrácející se humanitu. Vnitřní ideu díla nejlépe vystihuje dopis, který Kienholz zaslal jednomu z kritiků své instalace v roce 1969:

„…*My method, as is the method of most artists, is a system of focus and point of view. Now, to the actual piece which reads as a book from left to right. On the left side are the propaganda devices. Uncle Sam of the First World War, Kate Smith singing 'God Bless America', the Marines on Mount Suribachi.* [...] *The Marines stand in front of a blackboard tombstone that contains some 475 chalk written names of independent countries that have existed here on earth but are no longer* […] *The next section is 'business as usual', with tables sit at and real Cokes to be bought from a real Coke dispenser. The clock is set at the current time and all is quite pleasant until you notice that the last tombstone which represents the future (and is necessarily blank) has a very small human man form crucified to it. His relationship is perhaps 2 inches to 9 feet. Upon closer investigation, hopefully with Coke in hand, the viewer notices that the figure has burned hands indicating mankind's nuclear predictability and responsibility. One last point, the tombstone of names has an inverted cross which says: 'A Portable War Memorial Commemorating V - (here is a small blackboard square) - Day 19' - (here is another small blackboard square).* […] *This permits updating with the piece of chalk that is provided. The sculpture could be assembled, for instance, in Montreal with a 'C' in the first square and the appropriate date in the second commemorating V. C. Day (Victory in Canada), if we ever get into a serious conflict with our good neighbors to the North. I think the fighting instinct is natural and even necessary, but I want to see it propagandized and channeled by thinking, responsible leadership. The wealthiest and most powerful nation in the world can never win in a one for one confrontation. ("Of course they won, they were the biggest.") Our moral/ethical posture is not so shining that we should weight other*

[97] Clutter, Tyrus. *All the lonely people where do they all come from*. [online] 2014 [cit. 28. března 2014]. Dostupné z: http://tyrusclutter.blogspot.cz/2011/03/all-lonely-people-where-do-they-all.html

[98] Kienholzovi navštěvovali hotely určené k demolici nebo rekonstrukci a se svolením majitelů z nich odváželi předměty, které později použili ve svých instalacích. Srov. s. Demarets, Marty. *Kienholz Corner*. [online] 2014 [cit. 20. března 2014]. Dostupné z: http://www.inlander.com/spokane/kienholz-corner/Content?oid=2174658

cultures with it. We should, perhaps, as a nation and as individuals, understand ourselves and our influences to a far greater degree. I truly regret those men/all men who have died in the futility of war because in their deaths I must comprehend our future."[99]



Obr. 21: Edward Kienholz, *Přenosný památník válečníků,* 1968

8. 3. ARMAN

V linii surrealismu a dadaismu vzniká v roce 1960 hnutí Nový realismus jako reakce na stále více nereálnou abstrakci a na vyčerpaný informel a tašismus. Skupina umělců společně s kritikem Pierrem Restanym podepisuje v bytě Yvese Kleina manifest, který především usiluje o opětovné přiblížení umění běžnému životu.[100] Nový realismus využívá řadu médií, včetně happeningu, a také řadu materiálů. V dílech Armana, Spoerriho a Tinguelyho tak nalezneme všednodenní objekty, prefabrikáty, pozůstatky jídla a dokonce i lidské lebky a kosti. Hains, Rotella, Vostell a de la Villeglé zase sami vlastně vytváří odpad tím, že zviditelňují skutečnost: strhávají cáry nalepených plakátů a objevují tak novou realitu pod jejich povrchem.[101]

U Armana (vlastním jménem Armand Pierre Fernandez, 1928 - 2005) nalezneme oba způsoby tvorby – konstruktivní i destruktivní. Od roku 1959 shromažďuje svoje *Accumulations*, plexisklové nádrže plné stejných starých věcí – konví,

[99] Kienholz, Edward. *Dopis uveřejněný v časopise Artforum v srpnu 1969*. [online] 2014 [cit. 28. března 2014]. Dostupné z: http://archivioditra.altervista.org/ING/arch_KIEN_memoria.html
[100] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 328.
[101] Pijoan, José. *Dějiny umění/10.* 3. vyd. Praha: Odeon, 1991. s. 174 – 176.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

hřebínků, panenek, lamp, příborových lžiček. Ve stejném roce vznikají i jeho *Poubelles*, neboli popelnice, do kterých je sbírán odpad konkrétních osob (většinou Armanových známých a přátel – Roye Lichtensteina, Roberta Rauschenberga, Sola LeWitta) nebo anonymnějších skupin osob (dětí, rodin, pracovníků úřadů, tržnic…). Organický odpad je odléván do polyesteru.[102] Tímto hromaděním předmětů tak narůstá další letokruh Duchampovu ready-made. Objekty každodenní potřeby svým zmnožením (*Accumulations*) nebo obnaženým vystavením toho, co zpravidla vystavovat nechceme (*Poubelles*), poukazují na banalitu všednosti a na naše životy zaplněné věcmi. V každé životní situaci jsme v podstatě obklopeni věcmi, jejich celkový počet na celém světě musí být naprosto ohromující. Předměty se kolem hromadí a obklopují nás až do toho okamžiku, kdy jejich rozmach zastavíme tím, že je vyhodíme. Jak poznamenává Ted Castle, kumulování hmotných artefaktů našeho žití je stejně zakotveným zvykem jako například jazyk, náboženství nebo smích.[103] Tento fakt si zpravidla uvědomíme v souvislosti s úmrtím blízkého člověka, kdy se naším úkolem stává vyklizení jeho pozůstalosti.

Obr. 22: Arman, *Accumulations de brocs,* 1961

Obr. 23: Arman, *Poubelles d´atelier,* 1964

Obr. 24: Arman, *Poubellese des enfants,* 1960

[102] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 519.
[103] Castel, Ted. *Accumulations by Arman*. [online] 2014 [cit. 30. března 2014]. Dostupné z: http://hmaarticlescans.files.wordpress.com/2010/10/arman-by-castle.pdf

Arman odpad nejen hromadí, ale svou další činností ho v podstatě i vytváří: jeho *coléres* (výbuchy hněvu) nachází své oběti v hudebních nástrojích (jako například klavír, banjo, housle, mandolína, violoncello,…),[104] domácích spotřebičích, automobilech či hodinách. Arman je rozřezáním, rozbitím, rozlámáním, pálením přetransformuje ze stavu plné funkčnosti do stadia absolutní zkázy a jejich torza poté instaluje jako relikvie destrukce. Velmi spektakulárním počinem v tomto směru je bezpochyby *White Orchid* (1963) – v kamenolomu nedaleko Düsseldorfu vyhazuje Arman pomocí trhaviny do vzduchu bílý sportovní vůz značky MG, ledničku, televizor a klavír. Zbytky dynamitem roztrhaných „znaků civilizace“[105] poté přitlouká na dřevěné desky a vystavuje. Tím se otevírají další možnosti ready-made, nicméně jak poznamenává opět Walther, vystavování umělcem zničených objektů se časem stalo až manýrou.[106]

Obr. 25: Arman, *Cimen en Si,* 1973

Zatímco instalace Edwarda Kienholze jsou do velké míry závislé na kompozici, Arman kompozici svým dílem naopak popírá. Hromadění odpadků je pokusem o zastavení času, pokusem o zachycení toho, jak je náš běžný život banální. Není důležité v jakém vizuálním vztahu jednotlivé části Armanovy instalace jsou, důležitá je pouze jejich reprezentace. Sám k tomu poznamenává: „*I didn´t invent the accumulation, the accumulation found me*.“[107]

[104] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 519.
[105] Tamtéž, s. 580.
[106] Tamtéž, s. 520.
[107] Abadiel, Danile. *Arman and Accumulation*. [online] 2014 [cit. 30. března 2014]. Dostupné z: http://www.armanstudio.com/arman-biography-38-eng.html

8. 4. JEDLÉ ASAMBLÁŽE DANIELA SPOERRIHO

Danile Spoerri (1930) pracuje podobně systematicky jako Arman. Vytváří důmyslné pasti na zachycení života – v určitém okamžiku jakoby zmrazí čas a zakonzervuje pozůstatky setkání či večeře. Jídelní stůl se zbytky jídla, prostírání, nádobí se stane věčným mementem prchavého okamžiku. Spoerri zachází s ready-made ne jako Picasso nebo Schwitters ve smyslu tvůrčí integrace odpadků, ale komponuje obrazy každodennosti.

Obr. 26: Daniel Spoerri, *Restaurant de la City Galerie Zurich*, 1965

Spoerri vytváří své časové pasti velmi intuitivně a neplánovaně: během večeře s přáteli v jakoukoliv chvíli přeruší konzumaci jídla a konverzaci, stůl s jídlem odnese a uchová daný moment přilepením všech objektů k desce stolu. Stůl a mnohdy i židle se pak ocitají zavěšené na zdi jako výtvarný artefakt.[108] Jednotlivý kratičký okamžik zmrazený v čase není samozřejmě žádnou novinkou, vzpomeňme například již zmiňované dadaisty nebo známou *Postel* Roberta Rauschenberga z roku 1955. Jak dále uvádí Hatch, Spoerri byl s Rauschenbergem v blízkém přátelském kontaktu a v okamžiku, kdy uvedl své první stolové asambláže, věděl o výtvarném umění velmi málo.[109] S trochou nadsázky můžeme říci, že k vlastní umělecké tvorbě dospěl jaksi nahodile (původně se proslavil jako uznávaný tanečník, poté například provozoval úspěšnou restauraci) a nabízí se srovnání jeho životní cesty s vlastní tvorbou – náhoda, změna, proces. Sám k tomu dodává: „*I think that actually it's a question of territory. Because I had lost my territory since childhood, and even during childhood, I never had a territory.* […] *I was a Romanian Jew, evangelical in an orthodox country, whose father was dead, without being*

[108] Hatch, G. John. *On the Various Trappings of Daniel Spoerri*. [online] 2014 [cit. 7. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=259:on-the-various-trappings-of-daniel-spoerri

[109] Tamtéž.

certain that he was really dead. I swear to you, the first things I glued down were all that, that feeling."[110]

Roku 1961 vystavuje v galerii v Copenhagenu potraviny s nápisem „*Pozor, umění*"[111]. V březnu roku 1963 pořádá v Paříži výstavu „*Restaurace v Galerii J*", která byla jakousi interaktivní hříčkou pro příchozí diváky. Galerie byla zařízena jako restaurace s několika stovkami kuchyňských nástrojů a nádobí a také velkým množstvím zbytků jídla. Veškeré předměty v galerii si mohl návštěvník podle libosti rozestavět na připravené jídelní stoly a vytvořit tak vlastní trojrozměrné obrazy.[112]

Spoerriho orientace na jídlo (respektive zbytky jídla) v umění je jistě zajímavým námětem k zamyšlení: v roce 1968 otevírá v Düsseldorfu vlastní restauraci a v její bezprostřední blízkosti i galerii. Návštěva restaurace Spoerri je tedy spíše záležitostí sociální interakce – návštěvník mohl být nasycen i zdarma, pokud byl ochoten následně obsluhovat jako číšník nebo umývat nádobí v kuchyni jako pomocná síla. Příprava a následná konzumace jídla představovala v jeho filozofii stěžejní body. Jakoby restaurace byla metafora současné umělecké scény a umělec šéfkuchař, který předkládá veřejnosti své výtvory – umělecká díla. Úspěch či neúspěch záleží na preferenci chutí. Příprava, servírování, samotná konzumace jídla i likvidace zbytků a odpadu z kuchyně mohou fungovat jako metafory na několika úrovních – nabízí se metafora procesu, změny, metamorfózy, cyklu života – jak v materialistickém tak metafyzickém smyslu. Spoerri také zveřejnil knihu kuchařských receptů, které použil v rámci své restaurace - galerie, což samo o sobě není nijak radikální gesto – nicméně to oživuje myšlenku prototypu a jeho zmnožení.

8. 5. ANTISTROJE JEANA TINGUELYHO

I díky Jeanu Tinguelymu (1925 – 1991) a jeho kinetickým objektům prostupuje myšlenka Duchampova ready-made do současného umění. Švýcar Tinguely pátrá na smetištích a šrotištích a z nalezených materiálů komponuje skulptury, či lépe abstraktní konstrukce, které z počátku jeho tvorby obsahují i elektrický motor, jež je uvádí do pohybu. Od roku 1958 ale upouští od tvorby kinetických objektů a vytváří stroj jako svébytný objekt, často majestátních rozměrů. Akcentuje městský folklór a kulisy velkoměsta a absurdním spojením nesourodých součástek upozorňuje na mrhání a konzum jako na důležitá sociální témata.

---

[110] Vyjádření Daniela Spoerriho z roku 1990, uvedeno zde: Hatch, G. John. *On the Various Trappings of Daniel Spoerri*. [online] 2014 [cit. 7. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=259:on-the-various-trappings-of-daniel-spoerri

[111] *Oficiální webové stránky Daniela Spoerriho*. [online] 2014 [cit. 7. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/15_eatart.htm

[112] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 580.

V 70. letech navrhuje fontány pro veřejné prostory, z nichž nejznámější je zřejmě *Stravinského fontána* (1982) v prostoru před Centre Georges Pompidou v Paříži.[113] Několik let před smrtí vstupuje do jeho tvorby nový materiál i nový aspekt – lidské pozůstatky, jakýsi lidský odpad, dokreslují jeho oltářovité stavby religiózního charakteru, který možná nalézá vyústění v tématu smrti a v díle *Mengele – danse macabre*.[114]

Obr. 27: Jean Tinguely, *Heureka,* 1967

Tinguelyho stroje, či lépe antistroje, svou sebedestruktivní snahou manifestují nesmyslnost a neužitečnost. Myšlenka stvoření a zničení je stále ostře živá i dnes ve věku terorismu a válečných konfliktů.

8. 6. SLISOVANÉ KAROSERIE CÉSARA BALDACCINIHO A JOHNA CHAMBERLAINA

Francouzský sochař César Baldaccini (1921 – 1998) je svými díly procesně řazen k popartu, jelikož jeho díla mají být odrazem konzumní společnosti a pomíjivosti. Bohatostí materiálů a neotřelostí nápadů bychom ale mohli jeho tvorbu označit i jako odkaz dadaismu či surrealismu.[115] Césarovy neobvyklé objekty, které bychom snad mohli nazvat sochami, opět velmi často vznikají z odpadového materiálu – typicky především ze starého automobilového šrotu.

[113] *Oficiální webové stránky Muzea Tinguely*. [online] 2013 [cit. 20. března 2013]. Dostupné z: http://www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/jean_tinguely.html
[114] Graham-Dixon, Andrew (ed.). *Umění*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2010. s. 549.
Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[115] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 521.

Tyto kovové odpadní díly a karoserie byly lisovány jako upozornění na zanikající hodnoty a pomíjivost. Ve svých *Compressions* je bez třídění a náhodně lisován autošrot, později v *Compression dirigée* je proces vzniku řízen i jiným způsobem ničení – řezáním, lámáním, trháním.

Obr. 28: César Baldaccini, *Compressions des motocyclette Vespa*, 1970

Zatímco Baldaccini nechává svá díla vznikat ponejvíce spontánně, John Chamberlain (1927 – 2011) se navrací ke kompozici. Vraky aut (a jiného železného šrotu) nejen lisuje, ale po té i svařuje a opatřuje barevným nátěrem. Jeho práce jistě nemůžeme nazvat figurálními, nicméně jejich finální vzhled navozuje představu pohybu, pokroucených lidských postav nebo květin či ptáků. Jak sám poznamenává v jednom z posledních rozhovorů před smrtí, objektům, které ostatní vidí pouze jako nepotřebný odpad, rád vtiskává zdání vitality a životaschopnosti.[116]

Obr. 29: John Chamberlain, *Le molé*, 1971

Oko laického diváka může být snadno zmateno vzhledem Baldacciniho a Chamberlainových děl - řečeno s Johnem Lichfieldem, skládky jsou plné umění a galerie plné odpadu.[117] V roce 1973 v Chicagu byla jedna z Chamberlainových skulptur vystavená ve veřejném prostoru před galerií chybně posouzena organizací odpovídající za úklid města jako odpad a odvezena na skládku.[118] Jediné co tedy zbývá z uměleckého díla, je jeho vnitřní idea? John Chamberlain k tomu dodává: "*Everyone always wanted to know what it meant, you know* […] *even if I knew, I could only know what I thought it meant."*[119]

---

[116] *Rozhovor Johna Chamberlaina pro New York Times*, publikováno dne 21. ledna 2011. [online] 2014 [cit. 31. března 2014]. Dostupné z: http://www.nytimes.com/2011/12/22/arts/design/john-chamberlain-artist-of-auto-metal-dies-at-84.html

[117] Lichfield, John. *On trial: the question of what is modern Art.* [online] 2014 [cit. 1. března 2014]. Dostupné z: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/on-trial-the-question-of-what-is-modern-art-1831658.html)

[118] *Rozhovor Johna Chamberlaina pro New York Times*, publikováno 21. ledna 2011. [online] 2014 [cit. 31. března 2014]. Dostupné z: http://www.nytimes.com/2011/12/22/arts/design/john-chamberlain-artist-of-auto-metal-dies-at-84.html

[119] Tamtéž.

8. 7. REALITA ROBERTA RAUSCHENBERGA

Rauschenberg (1925 – 2008) říká: „*Jsem proti definicím, které odnímají věcem život.*“[120] Rauschenbergova díla jsou propletence formálního, ikonografického a politického významu – jejich interpretace je tedy záležitostí skutečně komplikovanou. Přesto je jeho osobnost uváděna jako první autor, který svým dílem reflektuje americkou plýtvající společnost.[121]

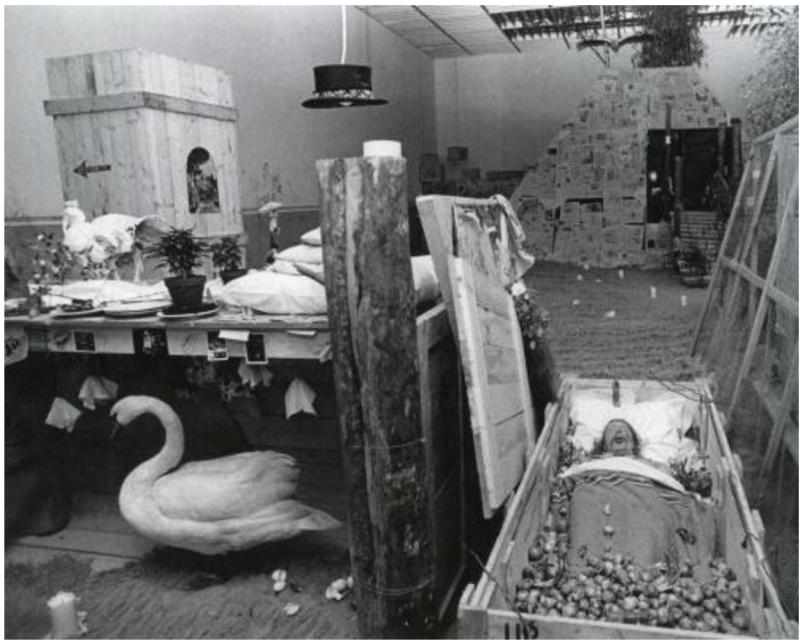
Rauschenberg studoval Schwittersovo *Merz – Kunst* a podobně jako on se téměř vášnivě zajímal o odpad, který nacházel především na ulicích v okolí svého ateliéru na Manhattanu. Od roku 1953 vytváří *combine paintings* – pozoruhodné fragmenty malířství a nalezených objektů (kůže zvířat, pouliční tabulky, pneumatiky, dopravní značky, nábytek, výstřižky z novin a časopisů,…) spojené v jeden celek.[122] V roce 1959 Rauschenberg dokončuje po čtyřleté práci svůj *Monogram*, snad „*nejvíce exotické a barbarské dílo, jaké ve výtvarném umění vůbec vzniklo*“[123]: prkna hrubě pomalovaná štětcem představující obraz, na kterých je jako na pastvě usazena vycpaná angorská koza, jejíž tělo obepíná pneumatika. Zvíře má čenich různobarevně pomalováno jako Indián před bitvou, která má zpustošit nebo naopak ochránit umění? Za kozou leží na zemi splasklý tenisový míček, představující její exkrement – a znamenající autorovo vyprázdnění na umění? Jerry Saltz interpretuje Rauschenbergův *Monogram* jako vytvoření nového symbolu americké otevřenosti, symbolu ze kterého je ale sám autor díky své bisexuální orientaci vykázán. Je to „*a love letter, a death threat, and a ransom note*“ americkým sexuálním a kulturním hodnotám a zároveň Rauschenbergův monogram vyrytý do dějin umění.[124]

Obr. 30: Robert Rauschnenberg, *Monogram*, 1955 – 1959

[120] Rauschenbergovo vyjádření k významu jeho umění, převzato z: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 510.
[121] Pijoan, José. *Dějiny umění/10.* 3. vyd. Praha: Odeon, 1991. s. 199.
[122] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 511.
[123] Saltz, Jerry. *Our Picasso?* [online] 2014 [cit. 10. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-11-06.asp
[124] Tamtéž.

8. 8. SYMBOLICKÁ KRAJINA PAULA THEKA

Paul Thek (1933 – 1988) byl v 60. letech 20. století znám především díky realistickým odlitkům masa a částí lidského těla z včelího vosku. V roce 1967 ale odjíždí na několik let do Evropy a zde se forma jeho uměleckého vyjádření naprosto změní: místo skulptur začíná vytvářet obrovské efemérní enviromenty z odpadového materiálu - ze starých novin, svíček, vycpaných zvířat, uschlých květin a zeleniny, písku, starého železa, úlomků dřeva, ale také vajec. Vytváří symbolické krajiny, navazující na surrealistickou nadsazenou teatrálnost, které v momentě kdy uplyne jejich doba spotřeby (tedy tehdy až zápach se shnilé zeleniny a zkažených vajíček začne být neúnosný) skončí opět v odpadkovém koši. Podle Sharmily Venkatasubban je právě neudržitelnost jeho instalací výrazem nesouhlasu se lživou měšťanskou morálkou. Paul Thek instaluje svoje asambláže a enviromenty jako dočasné objekty sociální kritiky, jako kolektivní autoportréty lidstva, v jehož rámci jsme hluboce sami, ale paradoxně stále spolu. Thekovy evropské instalace odráží jeho zájem o rituály a zároveň o vytváření děl, které nemohou být prodejné – protože prostě nejsou trvalé fyzické hodnoty. Stejně jako život i umění by mělo končit rozkladem.[125]



Obr. 31: Paul Thek, *Archa,* 1971/72

[125] Venkatasubban, Sharmila. *Reclaiming Paul Thek*. [online] 2014 [cit. 6. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.carnegiemuseums.org/cmag/feature.php?id=243

8. 9. NA ČESKÉM SMETIŠTI

Na české výtvarné scéně nalézáme překvapivé množství autorů, kteří pracují s odpadovým médiem. Monomateriální figurální asambláže z kovového nebo dřevěného odpadu vytváří Zbyněk Sekal, u něhož můžeme rozpoznat křesťanské motivy. Z kůží nebo šlupek od banánů komponuje také koláže a vystavuje nalezené předměty ve schránách podobně jako relikvie.[126] Pozoruhodné koláže z odpadu vytváří také Jiří Kolář. Všestranný umělec František Skála nebo brněnský výtvarník Rudi Lorenc formují z odpadu fantaskní postavičky a objekty. Veronika Richterová dává nový tvar i život použitým PET lahvím, Marcela Podzemná vystavuje nalezený objekt jako ready-made a Jiří Černický vytváří *Sony Garden* z nepotřebných rozdrcených elektrosoučástek. Milan Knížák vrství skrumáže odpadků a propojuje tak ready-made a akci v happening.

8. 9. 1. VĚRA JANOUŠKOVÁ

50. léta 20. století na české výtvarné scéně charakterizuje především destrukce a vývoj směrem k nesochařské plastice (oproti předchozímu slibnému směřování k abstrakci), která se vyznačuje mimo jiné i využíváním materiálu odpadových hmot.[127] Na venkovských skládkách nachází fragmenty svých budoucích figurálních asambláží i sochařka Věra Janoušková (1922 – 2010). Používá především smaltované kovové předměty (a dále dráty, zdeformované kusy plechu, staré nářadí, nádobí a konve, dvířka od kamen, instalatérské trubky, rýny, šrouby apod.), které dále zpracovává a formuje pomocí svařování či sádry a osinkocementu. V bezprostřední blízkosti svého ateliéru v Praze hromadí svou vlastní miniaturní verzi skládky - která vzniká z „darů“ sousedů a přátel nebo z autorčiných výprav za vhodným odpadem během tzv. železných nedělí - jako zásobárny materiálu pro budoucí díla.[128] Vytváří groteskní figury v téměř životní velikosti, v charakteristické modré a červené barvě s černými švy, připomínajícími estetiku Jeana DuBuffeta.[129]

Janoušková sice pracuje technicky podobně jako Picasso – tedy tak, že z nalezených nepotřebných předmětů sestaví nový objekt, nicméně její motivace je rozdílná. Picasso vytváří *Býčí hlavu*, protože nalezené části jízdního kola mu asociují podobu zvířete.[130] Janoušková zpracovává staré a opuštěné zlomky civilizace do podoby lidské figury, jakoby poukazovala na proměnu věci v člověka a člověka ve věc.[131]

---

[126] Hofmann, J.; Judlová, M.; Sekal, Z. *Zbyněk Sekal: práce za posledních pětapadesát let*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1997. s. 11 – 12. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[127] Švácha, R., Platovská, M. (eds.). *Dějiny českého výtvarného umění VI. (1, 2)*: *1958/2000*. Praha: Academia, 2007. s. 123.
[128] Machalický, Jiří. *Věra Janoušková – Intuice a řád.* [online] 2014 [cit. 25. října 2014]. Dostupné z: http://www.artalk.cz/2011/06/13/tz-vera-janouskova/
[129] Švácha, R., Platovská, M. (eds.) *Dějiny českého výtvarného umění VI. (1, 2)*: *1958/2000*. Praha: Academia, 2007. s. 151.
[130] Walther, Ingo F. *Picasso*. Praha: Slovart, 2005. s. 48.
[131] Švácha, R., Platovská, M. (eds.) *Dějiny českého výtvarného umění VI. (1, 2)*: *1958/2000*. Praha: Academia, 2007. s. 151.

Ačkoliv volně abstraktní figury Věry Janouškové působí hravým a až téměř groteskním dojmem, autorka sama odmítá, že by záměrně vkládala do svých děl humor. Naopak šlo spíše o podvědomé vystižení tísnivé atmosféry, ve které se nacházela většina umělců v 70. a 80. letech 20. století[132] a o „*výrazně společensky kritický projev, související zřejmě i s nízkým sebevědomím společnosti, která sama sebe vnímá jako směšnou.*“[133]

Obr. 32: Věra Janoušková, *Andělík*, 1994

Janoušková je známá především jako sochařka, neméně důležitou a neodmyslitelnou součást jejího díla ale tvoří také koláže, kterých vytvořila několik set. I na kolážích nalezneme nejčastěji motiv lidské postavy nebo jejího fragmentu, zpravidla hlavy. Koláže vznikaly v různých obdobích jejího života a také z různých materiálů: z ústřižků látky, novin, různých druhů papíru či jiných materiálů. Z pohledu našeho tématu je zajímavá skupina kolášˇ vzniklá strháváním vrstev plakátových ploch. Roztržením plakátu vlastně autorka sama vytváří odpad, který ale zpětně oživuje přetvořením v další dílo.[134] Podobně vytváří své koláže i italský umělec Mimmo Rottela.

8. 9. 2. ÚTOK NA KLASICKOU SOCHU PO ROCE 1989

Sochařství prodělalo za posledních sto let velmi bouřlivý vývoj, jehož důsledkem je stav, kdy o klasickém pojetí sochy můžeme hovořit už jen stěží. V objektech a instalacích jsou zakomponována nejen různá technologická média, ale i použitý materiál je nesmírně variabilní a nalezený objekt či přímo odpad je téměř standardní záležitostí. Na povrch také vyplouvají zcela jiné tematické okruhy - politika, konzumerismus a hédonismus, mezilidské vztahy, násilí, stáří, sex, gender problematika - které umělec zpracovává mnohdy více jako kritik než jako nestranný pozorovatel. Po roce 1989 dochází k velkému tematickému uvolnění také v českém prostředí a umělci svobodně reagují na současný světový vývoj. Na začátku 90. let 20. století vznikají monumentální a vizuálně velmi zajímavé instalace plné euforie a mnohdy až spektakulárního charakteru. Umělci často využívají video a sféru elektrotechniky vůbec. Oproti tomu konec 90. let přináší

---

[132] Šetlík, Jiří. *Cesty po ateliérech 1976 – 1986*. Praha: Torts, 1996. s. 77 – 80.
[133] Švácha, R., Platovská, M. (eds.) *Dějiny českého výtvarného umění VI. (1, 2)*: *1958/2000*. Praha: Academia, 2007. s. 691.
[134] Machalický, Jiří. *Věra Janoušková – Intuice a řád.* [online] 2014 [cit. 26. října 2014]. Dostupné z: http://www.artalk.cz/2011/06/13/tz-vera-janouskova

relativizaci a redukci vizuality, nenápadnost a civilní poetiku. Vzniklé objekty pracují s všedními předměty, často odpadními, bez ambice hmotného uchování.[135]

Obr. 33: Petr Lysáček, *Voyaer*, 2003

Poslední zmíněné tendence nalezneme právě v tvorbě **Petra Lysáčka** (1961). Jeho instalace mají trvání zpravidla jen v okamžiku výstavy, jsou jakoby náhodné, seskládané z předmětů denní reality. Jak sám Lysáček poznamenává, umělec by měl předávat vzkazy a jasná sdělení.[136] Obsahem jeho vzkazů je ironizace současné vizuality, kterou používá konzumní společnost. K tomuto účelu využívá širokou škálu nalezených i přímo odpadních předmětů, které seskupuje do zdánlivě banálních instalací na hranici non sensu (*Banal*, 2007; *Dvoumílové boty*, 2006; *Výpomoc*, 2006; *Voyaer*, 2003; *Staříik*, 2006).

Jiří Černický (1966) ve své tvorbě pracuje především s elektro odpadem (součástky z elektrospotřebičů, různé hadičky, drátky a kabely, svorky, sluchátka,…). Pro své dílo *Sony Garden* (2002) si odpad vytváří sám destrukcí elektrotechnických spotřebičů, jejichž drobné části drtí a rozprostírá jako jakousi variaci na zenovou zahrádku. Místo kamenů autor umísťuje monitory Sony, promítající dokument o výrobě produktů této značky.[137] *Sony Garden* je *„pokusem, který má ukázat na kolik je možné přiblížit protichůdné identity.“*[138]

Obr. 34: Jiří Černický, *Sony Garden*, 2000/2001

[135] Raimanová, Ivona. *V prostoru 2000: generace 1989 – 2009*. Liberec: Spacium, 2009. s. 4 – 6. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.
[136] Tamtéž, s. 10.
[137] Jiří Černický získal veškerý potřebný materiál sponzorsky od firmy Sony. Srov. se Sony Garden – komentář autora na jeho oficiálních webových stránkách. [online] 2014 [cit. 18. listopadu 2014]. Dostupné z: http://cernicky.com/
[138] Komentář Jiřího Černického ke vzniku díla *Sony Garden*. [online] 2014 [cit. 17. listopadu 2014]. Dostupné z: http://cernicky.com/

Současný rozvoj technologií vytváří ve společnosti identitu globálního charakteru a naopak nás vzdaluje od identity historické. Japonská historická identita je velmi originální: kultura, umění, propracovaná etiketa i bojová umění vytváří konkrétní a snadno rozpoznatelný obraz specifického území. Oproti tomu design japonské firmy Sony je stejně nadnárodní jako prodej jejích produktů. Jak Černický dále poznamenává, výsledný tvar instalace neusiluje o žádné sdělení a jako takový se podobá Zenu.[139]

Zajímavý „odpadový počin" vykonal Černický také s elektronikou konkurenční značky. Za sponzorsky darované peníze nakoupil ve značkové prodejně velké množství kusů různých spotřebičů, které bezprostředně poté vyhodil do kontejneru před prodejnou. Aby elektronika nebyla rozkradena, musel být kontejner hlídán bezpečnostní agenturou až do okamžiku odvozu odpadu na skládku.[140]

První recyklační akt **Petra Písaříka** (1968) byla transformace vyřazených divadelních kulis do nových originálních pláten. Následně začal vytvářet zvláštní hybridní objekty sestavené z vyhozených a nepotřebných věcí nepřeberného množství a charakteru, které spojuje dohromady montážní pěnou, silikonem nebo betonem. Jednotlivé komponenty často přetírá nebo sprejuje barvou, takže integrované předměty jsou na první pohled nečitelné. Tímto způsobem vzniká například objekt *Iněmuotejoc* (2006) nebo *Pejsek a kočička* (2006).[141] Svou tvorbou si Písařík pohrává s estetikou nejlevnější masové produkce.

Obr. 35: Petr Písařík, *Bez názvu*, 2010

Výhradně z nalezených materiálů nebo z předmětů běžné produkce, zakoupených v supermarketu vytváří své objekty **Filip Turek** (1968). Vznikají tak asambláže, které se vyznačují absurdními vztahy mezi jednotlivými použitými matériemi. Za všechny uveďme například *Větrací tašku* (1999), což je o plastové větrací otvory obohacená zmačkaná igelitová kabela. Jeho tvorbu charakterizuje rekontextualizace, humor a ironie.[142]

Obr. 36: Filip Turek, *Větrací taška*, 2002

[139] Tamtéž.
[140] Tamtéž.
[141] Raimanová, Ivona. *V prostoru 2000: generace 1989 – 2009*. Liberec: Spacium, 2009. s. 81 – 86.
[142] Tamtéž, s. 88.

Kurátorka Markéta Stará sleduje v Turkově tvorbě dvě roviny, první je v přímém vztahu ke společensko-kulturním otázkám, druhá se vyrovnává s mnohdy problematickým vztahem minulosti a přítomnosti.[143]

„Snažím se zachytit pomíjivost věcí, proto chci, aby materiál vypadal jako starý. Chci dělat záznam nadčasových emocí.“[144] Takto vysvětluje **Martin Kocourek** (1976) používání nalezených a odpadových materiálů ve svých dílech, které vyjadřují pomíjivost a křehkost stejně jako autorem zmíněnou nadčasovost. Kocourkovy objekty spojují ošuntělost s průmyslovým designem. Pracuje především s dřevěným a kovovým odpadem a využívá princip podobnosti a hru s metaforou. Z předešlých let jistě stojí za zmínku jeho objekt *Loved* (2008), v roce 2011 pak vznikala série *Helmy* ze starých plechovek, které autor pouze mírně modifikoval. Často také pracuje se starými rámy oken, do jejichž průzorů instaluje snové krajiny.[145]

Obr. 37: Martin Kocourek, *Loved,* 2008

[143] Stará, Markéta. *Filip Turek: Přídělový systém*. [online] 2014 [cit. 18. listopadu 2014]. Dostupné z:http://www.dox.cz/cs/vystavy/filip-turek-pridelovy-system

[144] Komentář Martina Kocourka ke způsobu své tvorby z použitých věcí. Citováno z: Raimanová, Ivona. *V prostoru 2000: generace 1989 – 2009*. Liberec: Spacium, 2009. s. 208.

[145] *Oficiální webové stránky Martina Kocourka*. [online] 2014 [cit. 19. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.martinkocourek.com/works.html

8. 10. AKTUÁLNÍ TÉMA – EKOLOGIE

Markantním společným znakem velké části současných umělců využívajících ke své tvorbě odpadové medium je kromě reakce na konzumní způsob života společnosti i snaha upozornit na ekologické problémy současného světa. Je pochopitelné, že umění samo o sobě nemůže vyřešit ekologické – ani jiné – problémy. Nicméně propojení ekologických snah s uměním se ukazuje jako účinné a podněcuje diváky k požadovanému dialogu. V roce 2009 vznikla z iniciativy Michaela Cataldiho a Nilse Normana ve Sculpture Center v New Yorku *Univerzita odpadu (University of Trash)*. Nejedná se samozřejmě o skutečnou univerzitu v běžném slova smyslu. V prostorách Scuplture Centra tito dva umělci vytvořili instalaci z odpadních a nalezených předmětů, jejíž funkcí bylo dočasné zázemí pro workshopy, koncerty, přednášky a projekce s ekologickou tématikou.[146] *Univerzita odpadu* byla jakýmsi experimentem na rozhraní architektury, urbanismu a pedagogiky, na jehož průběhu se podíleli umělci, místní organizace, akademická obec a studenti, ale i běžní občané. Kdokoliv měl možnost se v době trvání projektu (10. 5. – 3. 8. 2009) prostřednictvím webových stránek přihlásit s vlastním programem – ať už uměleckým, osvětovým či pedagogickým.[147]

Obr. 38: Michael Cataldi a Nils Norman, Hlavní přednáškový sál *Univerzity of Trash*, 2009

Obr. 39: Letáček *Univerzity of Trash*, 2009

Především designové výrobky a móda z odpadního materiálu jsou prezentovány na tematických festivalech s ekologickým programem nebo při příležitosti oslav Dne země. V roce 2004 proběhl v Berlíně již 3. ročník RestCycling Art Festival, na kterém prezentovalo více jak 40 profesionálních i amatérských umělců své malby, sochy, instalace, fotografie a výrobky z oblasti designu a módy. Program festivalu zahrnoval i koncerty, performance, videoprojekce a samozřejmě také workshopy a výukový program. Jednotící myšlenkou bylo plnohodnotné propojení

[146] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. s. 151.

[147] *Oficiální webové stránky Sculper Center*. [online] 2014 [cit. 29. října 2014]. Dostupné z: http://www.sculpture-center.org/exhibitionsExhibition.htm?id=11909

ekologických snah s uměním v duchu motta festivalu, jehož autorkou je německá spisovatelka Aleida Assman: „*Když umělci dokáží zapojit odpad – tedy cokoliv, co již bylo vyřazeno z hospodářského procesu – do svých děl a instalací, dosáhnou dvou věcí: vybudují novou ekonomiku a zároveň donutí diváky překročit vnější hranice svého symbolického, smyslového světa, aby si tak uvědomili systém ‚kultury' s jeho mechanismy devalvace a vyloučení.*" [148] Festival se především snaží upozornit na krátkou životnost mnoha výrobků a na fakt, že odpad nemusí být bezcennou matérií.[149]

V prosinci 2014 také proběhl již šestnáctý ročník Recycle Santa Fe Art Festivalu, na kterém se v soutěžní přehlídce představilo více jak 100 umělců a designérů. Podmínkou účasti bylo využití minimálně 75 procent recyklovaných materiálů.[150] Své výrobky z oblasti módy – trashion – zde představila i umělkyně a propagátorka výtvarného zpracování odpadu Nancy Juddová. Nancy Juddová, jejímž původním oborem je environmentální právo, prezentuje již od roku 2007 svou kolekci *Recycle Runway*, která je jako putovní výstava kostýmů a oděvů z odpadu instalována v letištních a nádražních halách v USA. Činnost Juddové, jež je sponzorsky podporována nadnárodními společnostmi (například Toyota, Coca – Cola, Delta Air Lines), spočívá nejen ve vlastní tvorbě, ale také v oblasti vzdělávací a osvětové.[151]

Obr. 40: Nancy Judd, *The Environmental Steward-ess*, 2011
Tato uniforma letušky je ušita z kůže vyřazených sedaček letadel společnosti Delta planes. Pláštík pak z palubních časopisů, letenek a obalů od cukrovinek.

[148] Citováno z: Ozuna, Tony. *Umění a odpad.* [online] 2013 [cit. 30. října 2014]. Dostupné z: https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1154
[149] *Oficiální webové stránky RestCycling Art Festival.* [online] 2014 [cit. 30. října 2014]. Dostupné z: http://www.restcyclingart.com/konzeptoenglish.htm
[150] *Oficiální webové stránky Recycle Santa Fe Art Festival*. [online] 2014 [cit. 18. listopadu 2014]. Dostupné z: http://recyclesantafe.org/
[151] *Oficiální webové stránky Nancy Juddové*. [online] 2014 [cit. 18. listopadu 2014]. Dostupné z: http://recyclerunway.com/

V českém prostředí je povědomí o ekologické výchově prostřednictvím umění poměrně rozšířené. Za zmínku stojí například projekt *Trash Made*, existující pod záštitou firmy zajišťující svoz a likvidaci elektroodpadu. Z části získaného elektroodpadu jsou vytvářeny umělecké výrobky (šperky a užitý design) podle návrhů designérů Anny Kozové, Lindy Čihařové a Jany Chaklosh. Předměty jsou z velké části vyráběny v chráněných dílnách.[152] Jistě podnětným propojením ekotématiky a umění je i projekt 3XR – tedy redukuj, renovuj, recykluj. Projekt je výsledkem spolupráce Sdružení Tereza, zabývající se environmentálním vzděláváním a společnosti Ikea Česká republika. Průběh je následující: po několika měsíčním sběru odpadu z obchodních domů Ikea, je odpad (většinou poškozený nábytek a doplňky, textilie, koberce a matrace, montážní prvky apod.) svezen do předem určeného prostoru, kde následně proběhne workshop za účasti etablovaných designerů i amatérů. Vzniklé výrobky se po prezentaci (například na Designbloku) stanou předmětem aukce, jejíž výtěžek je určen na podporu činnosti Sdružení Tereza.[153]

8. 10. 1. VIZUALIZACE PROBLEMATIKY

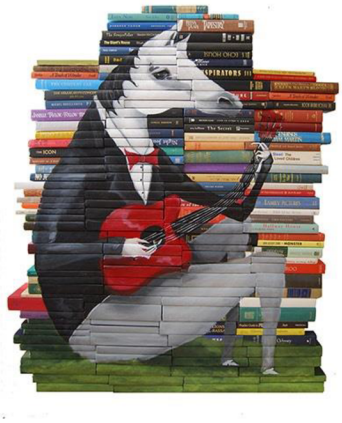
Přímočará vizualizace myšlenky je nejrychlejší cestou k jejímu předání – protože vidět znamená interpretovat. Touto cestou se vydává i fotograf **Gregg Segal**. V sérii *7 days of Garbage* (2014) představuje portréty přátel a sousedů ležících ve vlastních odpadcích nashromážděných během jediného týdne. Nabízí tak divákovi pohled do postmoderní západní společnosti, ve které jsou všechny komodity naprosto dostupné.[154] Usmívající se obličeje a nákladně vyhlížející oděvy zachycených osob tvoří zajímavý kontrast odpadu, kterým jsou obklopeni nebo do kterého jsou přímo vnořeni. Autor tím poukazuje na fakt, že ačkoliv odpadové hospodářství a nutnost recyklace je globální problém, je nutné ho řešit v individuální osobní rovině – protože právě tam je jeho počátek:[155] „*My aim is to ilustrace how pervasive garbage is*.“[156]

Obr. 41: Gregg Segal, *7 days of Garbage – Dana*, 2014

[152] *Oficiální webové stránky projektu Trash Made.* [online] 2014 [cit. 30. října 2014]. Dostupné z: http://www.trashmade.cz/
[153] *Oficiální webové stránky projektu 3XR*. [online] 2014 [cit. 21. listopadu 2014]. Dostupné z: http://3xr.cz/cz/co-je-3xr
[154] Mok, Kimberley. *Artist photographs families lying in the garbage they generate in one week*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/culture/photos-families-in-7-days-of-garbage-gregg-segal.html
[155] Tamtéž.
[156]Segal, Gregg. *7 Days of Garbage.*[online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.greggsegal.com/

Na smutnou realitu upadající obliby tištěných papírových knih, které jsou vytlačovány elektronickými čtečkami, poukazuje tvorba Mikea Stilkeye, Andrey Mastrovita, Valerie Buessové nebo Guye Laraméea. Tito umělci zpracovávají již nepotřebné knihy, vyřazené z knihoven a škol, které nelze ekologicky recyklovat z důvodu vysokého obsahu lepidla v jejich vazbách.

Pro Američana **Mikea Stilkeye** (1975) se staré knihy staly plátnem pro jeho rozměrné malby. Knihy, které zachraňuje přímo z kontejnerů u veřejných knihoven, klade na sebe, stohuje a maluje na jejich hřbety. Kombinací akrylových barev, barevných pastelek a laku vytváří fantaskní a fantastické obrazy lidí a zvířat inspirované graffiti kulturou. Kromě enormně rozlehlých maleb, z nichž největší vznikla na hřbetech více než tří tisíců knih, Stilkey vytváří i prostorové instalace menších rozměrů.[157]



Obr. 42: Mike Stilkey, *Self Portrait as Horse*, 2011

Dvanáct set vyřazených učebnic biologie použil italský umělec **Andrea Mastrovito** (1978) k realizaci díla *The Island of Dr. Mastrovito.*[158] Mastrovito z učebnic vystříhal nekonečné množství fotografií zvířat a rostlin, které naaranžoval v surreální směsici představující svět obydlený pouze faunou a flórou.

Obr. 43: Andrea Mastrovito, *The Island of Dr. Mastrovito*, detail, 2010

[157] Mok, Kimberley. *Artist's paintings on discarded library books tell an evocative story.* [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/culture/paintings discarded-library-books-mike-stilkey.html

[158] Mok, Kimberley. *Artist's insane swarm of animal cutouts spring from 1,200 recycled books.* [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/culture/animal-cutouts-installation-recycled-textbooks-andrea-mastrovito.html

Umělec jakoby se snažil vštípit nový život něčemu, co bylo dříve živé jiným způsobem a zvrátit tak směr cesty *kniha – papír – strom – les*. Rozlehlé dílo na pomezí koláže, dioramatu a trompe-l´oeil bylo poprvé instalováno v roce 2010 v New Yorku, o dva roky později pak ve Švýcarsku v jiném rozložení a pod názvem *The Island of Dr. Mastrovito II.*[159]

Švýcarka **Valerie Buessová** vytrhává z nepotřebných knih jednotlivé stránky a smotává je do tisíců ruliček, které posléze sceluje do podoby organických tvarů připomínajících mořské ježky, korály nebo jiné mytické stvoření z hlubin. Na povrchu těchto živoucích tvarů je někdy zachován původní text knihy, jindy ho musí divák objevit po důkladnějším prozkoumání uvnitř díla.[160]

Obr. 44: Valérie Buessová, *Ready!,* detail, rok neuveden

Kanaďan **Guy Laramée** o starých a nepotřebných knihách říká: *„We are currently told that the paper book is bound to die. The library, as a place, is finished. One might ask so what? Do we really believe that "new technologies" will change anything concerning our existential dilemma, our human condition? And even if we could change the content of all the books on earth, would this change anything in relation to the domination of analytical knowledge over intuitive knowledge? What is it in ourselves that insists on grabbing, on casting the flow of experience into concepts?"*[161]

Obr. 45: Guy Laramée, *Brown´s Bible*, detail, 2000

[159] Jobson, Christopher. *Flora and Fauna Escape the Confines of Over 1,000 Repurposed Books.* [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.thisiscolossal.com/2014/03/flora-and-fauna-escape-the-confines-of-over-1000-books/

[160] *Oficiální webové stránky Valérie Buessové.* [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.valeriebuess.com/valerie_buess.html

[161] Umělecké prohlášení Guye Laraméea prostřednictvím svých oficiálních webových stránek. [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.guylaramee.com/

Laramée ve své tvorbě přistupuje ke knihám jako ke dřevu – vyřezává do jejich hmoty reliéfní snové krajiny a zenové zahrady s neobyčejným množstvím drobných detailů. Na jeho reliéfech jsou zřetelně vidět jednotlivé vrstvy půdy – jakoby postižené erozí. Laramée tak tvoří v souladu se svou teorií „eroze kultury“: kultury vznikají, určitou dobu prosperují, po jejich zániku z jejich popela vzejdou nové.[162] Stejně tak zaniknou i nepotřebné knihy, jejich konec – jakkoliv smutný - je ale začátkem nově vzniklého uměleckého díla.

8. 10. 2. SUBKULTURA MICHAELA REYNOLDSE

Pro architekta Michaela Reynoldse (1940) znamenají odpadky svobodu a vědomí zabezpečení existence i v okamžiku, kdy by bylo lidstvo ohroženo ničivou katastrofou. Jeho projekty ekologických domů, jež jsou vystavěny z pneumatik naplněných hlínou, skleněných a plastových lahví nebo plechovek od piva a dalšího odpadu, se vyznačují naprostou samostatností. Disponují vlastním energetickým, tepelným a vodním zdrojem (součástí objektu je vlastní větrná elektrárna, solární panel a záchytný systém na vodu), jsou schopné recyklovat svůj odpad a dokonce umožňují pěstování plodin. K jejich výstavbě není použita žádná nákladná technologie, vznikají pouze zpracováním dostupného odpadu a lokálních přírodnin.[163]

Obr. 46: Michael Reynolds, *Zeměloď*

V katastru města Taos v Novém Mexiku Reynolds skupuje odlehlé pozemky a zakládá Reach Community, kde postupně sdružuje početnou skupinu osob, jimž na základě losování přidělí část parcely k výstavbě jejich vlastního, na běžných systémech naprosto nezávislého a plně ekologického domu z odpadu. Reynolds své domy nazývá *Zemělodě* a podobně jako bájný Noe, který budoval zdánlivě zcela zbytečnou loď na souši, také bojuje s nepochopením – především státních úředníků. Protože Reynoldsovy budovy jsou vzhledem ke způsobu realizace nezakotvitelné v prostředí platné legislativy, naráží celý projekt výstavby na nepřekonatelnou síť omezení a zákazů, která vrcholí až zásahem komory architektů USA a odebráním autorovy licence. A to i přesto, že tato alternativa bydlení se ukázala jako fungující a uplatnitelná především v lokalitách s těžko dostupnými běžnými zdroji vody a energie. Reynolds proto bezúspěšně usiloval o změnu zákona, respektive o sestavení nového zákona, který by legislativně umožnil zřizování testovacích

[162] Tamtéž.
[163] Hodge, Oliver. *Architekt odpadu.* [CD - ROM] 2014 [cit. 31. října 2014].

výzkumných výstaveb, kde by se Reynoldsovy technologie mohly rozvíjet a uvádět do praxe.[164]

V roce 2005 zasáhlo Indonézii zemětřesení o síle 8, 9 stupňů Richterovy stupnice a následná vlna tsunami byla téměř likvidační pro soustroví Andamany. Skupina místních architektů požádala Reynoldse o pomoc se zpracováním návrhu nenákladových a energeticky samostatných obytných domů. 14 dní poté, co Reynolds společně se svými 7 kolegy z Reach Community přijíždí na ostrov Malý Andaman, kde z původní 35 tisíc obyvatel přežilo pouze 7 tisíc a kde slaná voda z tsunami zaplavila studny, v důsledku čehož byl ostrov bez zdroje pitné vody, vzniká první *Zemělod'*. Reynolds vykupuje od místních dětí nasbírané PET lahve a v kombinaci s dalším odpadem z nich vytváří dům, který je přizpůsoben místním podmínkám: jeho kulatý půdorys je odolnější proti přílivové vlně, oblá střecha shromažďuje dešťovou vodu, která po svedení do podzemního kolektoru samovolně vytváří ochlazování objektu, dvojité opláštění střechy chrání obyvatele před nesnesitelným horkem. Místní úřady jsou nadšeny a zahajují hromadnou výstavbu podle Reynoldsových návrhů.[165]

Obr. 47: Michael Reynolds, *Zemělod' - pohled do interiéru*

V roce 2006 Reynolds znovu předkládá parlamentu Nového Mexika zákon o experimentální výstavbě. Jeho opětovný neúspěch je zarážející zvlášť když si uvědomíme, že v předchozím roce zasáhl USA tragicky ničivý hurikán Katrina a nedlouho na to hurikán Rita. V následujícím roce americká komora architektů vyzývá Reynoldse, poté co byly zveřejněny pozitivní výsledky výstavby Zemělodí na Andamanech, aby se znovu ucházel o licenci. Krátce na to byl také schválen zákon o experimentální výstavbě a Reynolds zakládá firmu Earthship Biotecture, jejímž prostřednictvím řídí výstavbu *Zemělodí* v mnoha zemích světa.[166] Webové stránky firmy také slouží jako sociální síť neustále se rozrůstající Reynoldsovy komunity.[167] V roce 2011 zahájil magistrát hlavního města Prahy s Reynoldsem jednání o možné výstavbě *Zemělodi* v prostorách botanické zahrady, kde by objekt sloužil jako výukové centrum.[168]

---

[164] Hodge, Oliver. *Architekt odpadu.* [CD - ROM] 2014 [cit. 31. října 2014].

[165] Hodge, Oliver. *Architekt odpadu.* [CD - ROM] 2014 [cit. 31. října 2014].

[166] Hodge, Oliver. *Architekt odpadu.* [CD - ROM] 2014 [cit. 31. října 2014].

[167] *Earthship.* [online] 2014 [cit. 31. října 2014]. Dostupné z: http://earthship.org/

[168] Autor článku neuveden. *Architekt odpadu Reynolds by mohl postavit dům v Praze.* [online] 2014 [cit. 31. října 2014]. Dostupné z: http://ekolist.cz/cz/zpravodajstvi/zpravy/architekt-odpadu-michael-reynolds-by-mohl-postavit-dum-v-praze

Z technologického hlediska jsou Reynoldsovy budovy prokazatelně hodnotné a oceňované. Jaká je ale jejich hodnota estetická? Je v jejich vzhledu zakotveno stigma odpadu? Domy na první pohled zaujmou svými oblými tvary, o kterých Thomas Micchelli hovoří jako o vlnách ve větru.[169] Materiál tvořící konstrukci budovy není díky hladkým omítkám patrný, výrazným aspektem jsou dekorativní elementy. Reynolds komponuje hravé ornamenty z různě barevných skleněných lahví, které nejintenzivněji zapůsobí při průchodu světla. Dna od plechovek vytváří mozaikové obložení vnitřních zdí. Odpad je zde přiznaná složka, která by možná působila naprosto nevhodně v kterékoliv jiné budově, zde ale tvoří vzácnou jednotu.

Obr. 48: Michael Reynolds, *Zeměloď*,
detail dekorativního zapracování skleněných lahví

8. 10. 3. HANS-JÜRGEN SCHULT

„We produce trash and we will become trash. Today´s Coca-Cola bottle is the Roman archeological found of tomorrow. The pyramids of the present are the garbage dumps.“[170] Tento text nalezneme v Schultově komentáři k instalaci *Trash People*, která je od roku 1999 instalována v různých částech světa. Jeho výhradně z odpadků seskládané figury v životní velikosti navštívily již mnohá spektakulární místa: La Defense v Paříži (1999), Rudé náměstí v Moskvě (1999), Velkou čínskou zeď (2001), Pyramidy v Gíze (2002), horu Matterhorn (2003) a mnohá další. Někdy pouze několik desítek, jindy i několik set postav je rozestavěných do souměrných řad jako reminiscence vojenského útvaru.[171]

Obr. 49: Hans-Jürgen Schult, *Trash People – detail,* 1999

[169] Micchelii, Thomas. *Will design safe the World?* [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://hyperallergic.com/58544/will-design-save-the-world/
[170] *Oficiální webové stránkyHanse-Jürgena Schulta*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.haschult.de/
[171] Tamtéž.

Také další Schultův environmentální projekt – *Save the Beach* - pracuje s odpadovým médiem jako formou ekologické osvěty. Neuvěřitelné množství odpadu, jež každoročně vyplaví moře na pláže evropských turistických letovisek Schult sbírá, doplňuje dalšími objekty ze skládek a vetešnictví a buduje z nich krátkodobé hotely pro turisty.[172]

Obr. 50: Hans-Jürgen Schult, *Safe the Beach - Rome*, 2010

Schult již od 60. let 20. století vytváří instalace a koncepty z odpadu, který sice sestavuje do různých nových podob, ale i přesto s ním pracuje jako s objektem. Zdi jeho *Safe the Beach* hotelů jsou pokryty nijak nepřetvořeným odpadem, jednotlivé kusy – ready mady – vystupují i z figur armády *Trash People*. Úkolem Schultova odpadu totiž není nechat se přetransformovat, ale otevřeně vypovídat. Oba projekty – *Trash People i Safe the Beach* - pojí stejná myšlenka: odpad, který dnes vyprodukujeme, zítra nezmizí. Odpadky budou možná to jediné, co po naší civilizaci zůstane. Jsou naší reflexí, jsou obrazem dnešního světa. Schult ponechává divákovi svobodu rozhodnout se, zda koncept, který je mu předložen, je ještě ochoten akceptovat jako umění nebo už ne. Nicméně ať už na jeho tvorbu nahlížíme jakkoliv, právě v dílech tohoto umělce se umění a realita pojí téměř nerozlučně.

[172] Messenger, Stephen. *The World´s trashiers hotel built with 12 tons of litter*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/sustainable-product-design/romes-trashiest-hotel-built-with-12-tons-of-litter.html

9. NÁMĚTY K DALŠÍMU VÝZKUMU

V tomto textu jsme se zaměřovali na vybraná umělecká díla a umělce 20. století pracující s odpadovým médiem. Nebylo cílem práce obsáhnout co největší množství autorů ani demonstrovat všechny oblasti, které by vykazovaly spřízněnost s naším tématem. Již během přípravy textu bylo zřejmé, že některým oblastem proto nebude možné dopřát dostatečný prostor. Další zajímavé a podnětné okruhy se pak dále vynořovaly i v celém průběhu vzniku.

V oblasti výtvarného umění existuje velmi početná skupina umělců, jejichž díla jistě stojí za bližší analýzu. Z českého prostředí máme na mysli především sochy a asambláže z kovového odpadu Karla Nepraše nebo fantaskní objekty z nalezených předmětů a přírodnin Františka Skály. S českým prostorem také úzce souvisí tvorba japonského umělce Naoaki Yamamota. Na počátku 90. let 20. století prohledával sutiny v nejzničenějších pražských čtvrtích a sbíral staré dřevěné a plechové dveře, na jejichž povrch posléze maloval.[173] Za pozornost by jistě stály i fotografie s motivem odpadu umělců Čestmíra Krátkého, Aloise Nožičky nebo Emily Medkové.

Nalezené materiály využívá i skupina Arte Povera vznikající v roce 1967 na popud italského kurátora a kritika umění Germana Celanta. Jejich činnost se pohybovala na pomezí mezi uměleckou tvorbou a aktivistickým hnutím směřujícím prostřednictvím odklonu od hierarchie materiálů k přírodní energii a mytologii.[174] Mimmo Rotella, Wolf Vostell a Jacques de la Villeglé zase pracují s obráceným principem koláže tak, že vlastně odpad sami vytváří – strhávají jednotlivé vrstvy nalepeného papíru z plakátovacích ploch. Význam je tedy skryt pod povrchem, který vnímají jako pouhé lživé pozlátko.[175] Svým konceptuálním pojetím oživení pomíjivých a zapomenutých objektů je jistě zajímavé i hnutí Fluxus a mnozí další umělci: Harry Delorme, který sbírá plastový odpad a vytváří z něho krajiny inspirované záběry z Google Maps[176], Gabriel Dishaw vyrábějící z částí nepotřebných starých psacích strojů postavy robotů z budoucnosti[177] nebo Tim Noble a Sue Websterová, kteří hromadí odpadky na zdánlivě nevzhledné hromady, jež po správném nasvětlení vytváří pozoruhodné stínové kreace.[178] Viděno optikou našeho tématu, stojí jistě za bližší pozornost i v předchozích kapitolách zmíněný Home Design z odpadu a s tím související fenomén DIY či Trashion.

---

[173] Ozuna, Tony. *Recyklovaná estetika v poválečné střední Evropě 1917 – 2005.* [online] 2014 [cit. 26. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.divus.cz/praha/cs/article/art-garbage-or-recycled-esthetics-in-post-war-central-europe-1917-2005

[174] Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 557.

[175] Tamtéž, s. 523.

[176] Dioffa, Jon. *Post-consumed Art Exhibition showcases the problems and potential of plastic waste.* [online] 2014 [cit. 26. listopadu 2014]. Dostupné z: http://inhabitat.com/post-consumed-art-exhibition-showcases-the-problems-and-potential-of-plastic-waste/

[177] *Oficiální webové stránky Gabriela Dishawa.* [online] 2014 [cit. 27. listopadu 2014]. Dostupné z: http://gabrieldishaw.com/aboutgabrieldishaw/

[178] *Oficiální webové stránky Tima Noblea a Sue Websterové*. [online] 2014 [cit. 27. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.timnobleandsuewebster.com/home.html

Ačkoli literatura, film a hudba přímo nespadají do oblasti výtvarných umění, i zde nalezneme pozoruhodné zpracování odpadové estetiky. Literatura i film pracují s myšlenkou odpadu spíše v symbolické rovině, která mnohdy nabízí různé úrovně interpretace – především máme na mysli povídky *Proměna* Franze Kafky nebo *Kam s ním* Jana Nerudy. V neposlední řadě i dětská literatura představuje čtenářům prostředí smetiště či skládky: malý čtenář se tak může seznámit s *Elvírou, strašidlem z kontejneru* autorky Lucie Paulové či s *Krysáky* Jiřího Žáčka, kteří žijí na malém smetišti blízko Vizovic. Podobně nakládá s odpadem i film, který ho mnohdy využívá jako silný vizuální motiv s rozdílnými významy. V roce 2010 například natáčí Jan Svěrák film *Kuky se vrací*, jehož estetika je ovlivněna výtvarnými pracemi Františka Skály. Ve filmu Jana Hřebejka *Odpad město smrt* (2012), jehož scénář vznikl podle divadelní inscenace Reinera Wernera Fassbindera, je naproti tomu odpad přenesen pouze do roviny symbolické odkazující k současné podobě společnosti. V jistém smyslu bychom mohli zahrnout do diskuze k tématu i využívání šumů a hluků v hudbě, či performance, které mají za následek znehodnocení hudebního nástroje - což jsou umělecké projevy spojované především s osobností Johna Cage.

Okrajově s naším textem souvisí také estetika opuštěných a zapomenutých míst a z toho vyplývající postapokalyptické vize znázorňované především ve filmu nebo obliba postmortem fotografií na přelomu 19. století. V neposlední řadě je také potřeba zmínit odpad ve své nejaktuálnější podobě – totiž virtuální, který denně zahlcuje naše webové prohlížeče a emailové adresy a který možná zatím čeká na svou uměleckou transformaci.

10. ZÁVĚR

Odpad může být komoditou, odpad může být uměním, odpad může být obojím zároveň. New Yorský umělec Justin Gignac prodává odpad od roku 2001. Sbírá na ulicích New Yorku odpadky, o které běžný kolemjdoucí nezavadí ani pohledem, uzavře je do umělohmotného průhledného boxu a opatří je popiskou „*100% authentic – hand picked*“.[179] Každá plastová krabice je podepsána autorem, očíslována a datována. Kromě obvyklého každodenního odpadu Gignac shromažďuje i odpadky vyprodukované obyvateli New Yorku během výjimečných událostí, jakými byly například inaugurace prezidenta Obamy nebo shromáždění při příležitosti prvního homosexuálního sňatku v USA. Tyto jsou pak prodávány v limitovaných edicích. Celkově pak Justin Gignac prodal téměř dva tisíce kusů těchto plastových kostek naplněných banálními odpadky.[180] Odpad zde prošel vývojem od pouhé nepotřebné věci přes tvůrčí materiál umělce až po objekt zájmu člověka kupujícího umění. Tento umělecký počin je možná nejprůzračnějším příkladem recyklace odpadu uměním. Není třeba zmiňovat, zda tento koncept vznikl jako čirá umělecká pohnutka, jako touha se prosadit a šokovat společnost nebo dokonce jako originální marketingový plán zacílený na ekonomické obohacení autora.

U uměleckých děl a autorů, kterými se zabývá tato diplomová práce, jsme naopak okolnosti vzniku sledovali. Vybraná díla byla podrobena analýze a kategorizována do skupin s ohledem na autorovo zpracování odpadu. V kapitole *Umění je směrem života – umělecká integrace odpadu* jsme se zabývali umělci, kteří pracují s odpadem jako s matérií, jejíž přítomnost v díle v sobě nenese žádný další obsah. Kapitola *Materiál i nositelem významu?* pojednává o umělcích, kteří použili odpadky nebo nalezené předměty k vyjádření své tvůrčí svobody, k dílu samotnému se ale opět nevztahují. Poslední kapitola *Život je směrem umění – odpad jako projev sociologizace umění* věnuje prostor umělcům, kteří použili odpadky naprosto cíleně a vědomě jako nástroj a způsob vyjádření. Tato část práce je co do počtu zastoupených autorů nejobsáhlejší. Důvodem je fakt, že „*material dissolution can be a metaphor for political states, signifying social upheaval, anarchy and revolution.*“[181] Především druhá polovina dvacátého století pracuje více s jazykem díla než s jeho vizuální stránkou a koncept má silnou vypovídající hodnotu. Umělci v této kategorii poukazují na sociální nespravedlnost, na válečné konflikty a jejich zpochybnitelný význam, pracují s tématy lidského života, která se dotýkají snad každého z nás – stáří, samota, smrt, pocit zbytečnosti, ztráta. Jak připomíná opět Whiteleyová, „ *reclaimed materials and salvaged objects tell stories in a way that new things do not.*“[182]

---

[179] *Oficiální webové stránky Justina Gignaca*. [online] 2014 [cit. 30. listopadu 2014]. Dostupné z: http://nycgarbage.com/about/

[180] Tamtéž.

[181] Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. s. 1.

[182] Tamtéž, s. 22.

11. RESUMÉ

11. 1. Shrnutí

Hlavním tématem práce je využívání odpadového materiálu ve vybraných výtvarných uměleckých dílech 20. století. Autorka textu se nejprve obecněji zabývá definicí odpadového materiálu, historickým vývojem jeho použití a třídění a také uvědoměním jeho estetičnosti – například v literatuře. Následují kapitoly zabývající se konkrétněji vybranými autory a díly. Jednotliví tvůrci a jejich díla jsou rozděleni do podskupin s ohledem na způsob použití odpadového materiálu. První skupina obsahuje autory, kteří využili odpad pouze jako vhodný tvůrčí materiál (například z finančních důvodů), aniž by mu přikládali nějaký hlubší význam. Další kapitola je jakýmsi mezistupněm – sleduje autory, kteří používají odpadový materiál sice cíleně, k vyjádření tvůrčí svobody, ale zároveň nevkládají do svých děl žádná další poselství. Poslední skupina pojednává o tvůrcích, jejichž díla mají vyjadřovat určitý autorův postoj k důležitým společensky aktuálním tématům, jakými jsou například sociální rozdíly, problematika války a míru, ekologie, generační vztahy, povrchnost a konzumerismus. Autorka dochází k závěru, že především v umění 20. století, ve kterém oproti předchozím obdobím je kladen největší význam na vnitřní vyjádření, je nejsilněji zastoupena právě poslední skupina uměleckých děl. V závěru textu se autorka zabývá kritickými ohlasy na umění z odpadků a rovněž navrhuje další, v práci neobsažená témata k výzkumu: design a móda, architektura, „odpadová estetika“ v literatuře a filmu a také estetika opuštěných a zapomenutých lokalit a budov jako fenomén současné světové kultury.

11. 2. Summary

The main theme of this work is the use of waste materials in selected works of art 20th century. The author of the text is first generally deals with the definition of waste material, the historical development of the application and screening and awareness of aesthetics - for example in the literature. The chapters dealing specifically with selected authors and works. Individual authors and their works are divided into subgroups with regard to the method of using waste material. The first group includes authors who have used waste only as a suitable creative supplies (for example, for financial reasons), without being attributed some deeper meaning. The next chapter is a sort of intermediate step - to monitor authors who use waste material while purposefully, to express creative freedom, but do not insert into their works, no further messages. The last group deals with the artists whose works express a certain author's attitude toward socially important current issues, such as social differences, issues of war and peace, ecology, generational relationships, superficiality and consumerism. The author concludes that,

especially in the 20th century, which compared to the previous period is given the highest importance to the inner expression is most strongly represented just the latest group of works of art. At the end of the text, the author deals with critical feedback on the art of trash and also suggests other, work not included topics for research: design and fashion, architecture, "Waste aesthetics" in literature and film, and also the aesthetics of abandoned and forgotten sites and buildings as a phenomenon of contemporary world culture.

11. 3. Zusammenfassung

Das Hauptthema dieser Arbeit ist die Verwendung von Abfallstoffen in ausgewählten Werken der Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Autor des Textes ist in der Regel erste befasst sich mit der Definition von Abfallmaterial, die historische Entwicklung der Anwendung und das Screening und das Bewusstsein für Ästhetik - zum Beispiel in der Literatur. Die Kapitel, die sich speziell mit ausgewählten Autoren und Werke. Einzelne Autoren und ihre Werke sind in Untergruppen im Hinblick auf die Methode der Verwendung von Abfallmaterial unterteilt. Die erste Gruppe umfasst Autoren, die die Abfälle als nur geeignet, kreatives Material (beispielsweise aus finanziellen Gründen) verwendet haben, ohne irgendeine tiefere Bedeutung zugeschrieben. Das nächste Kapitel ist eine Art Zwischenschritt - auf Autoren, die Abfallmaterial verwenden, während gezielt zu überwachen, um kreative Freiheit zu äußern, aber nicht in ihren Werken keine weiteren Nachrichten einfügen. Die letzte Gruppe beschäftigt sich mit den Künstlern, deren Werke drücken Haltung eines bestimmten Autors zu gesellschaftlich wichtige aktuelle Themen, wie soziale Unterschiede, Fragen von Krieg und Frieden, Ökologie, Generationenbeziehungen, Oberflächlichkeit und Konsum. Der Autor stellt fest, dass, insbesondere im 20. Jahrhundert, die im Vergleich zur vorherigen Periode wird die höchste Bedeutung für den inneren Ausdruck gegeben wird gerade die neueste Gruppe von Kunstwerken am stärksten vertreten. Am Ende des Textes befasst sich der Autor mit kritischen Rückmeldungen über die Kunst der Papierkorb und schlägt auch vor anderen, arbeiten nicht inbegriffen Forschungsthemen: Design und Mode, Architektur, "Abfall Ästhetik" in Literatur und Film, und auch die Ästhetik verlassen und vergessen Stätten und Gebäuden als ein Phänomen der zeitgenössischen Weltkultur.

12. SEZNAM ZOBRAZENÍ

Názvy děl jsou uváděny v češtině, pouze pokud se jedná o ustálené označení.

- **Obr. 1:** *Dekorace vyrobená z plechovky od Coca-Coly*, 2013. Archiv autorky.
- **Obr. 2:** *Dekorativně zpracované staré konzervy*, 2013. Archiv autorky.
- **Obr. 3:** *Konferenční stolek vyrobený z Euro palet*.
  Reprodukce: http://www.homedit.com/25-more-ways-of-turning-pallets-into-unique-pieces-of-furniture/
- **Obr. 4:** *Věšáková stěna vyrobená z Euro palet*.
  Reprodukce: http://hesanhelmeksi.blogspot.cz/2012/04/siwan-takapiha.html
- **Obr. 5:** *Náramky vyrobené z PET lahví*, 2014. Archiv autorky.
- **Obr. 6:** Picasso, Pablo. *Hlava býka*, 1943. Bronz (po smontování ze sedla jízdního kola a řídítek), 33,5 x 43,5 x 19 cm.
  Reprodukce: Walther, Ingo F. *Picasso*. Praha: Slovart, 2005. 95 s. ISBN: 80-7209-744-X
- **Obr. 7:** Picasso, Pablo. *Žena s kočárkem*, 1950. Bronz (podle asambláže z terakoty s kuchyňskými formičkami, plotnou a dětským kočárkem), 203 x 145 x 60 cm.
  Reprodukce: Walther, Ingo F. *Picasso*. Praha: Slovart, 2005. 95 s. ISBN: 80-7209-744-X
- **Obr. 8:** Nevelsonová, Louise. *Königliche Gezeiten IV*, 1959/60. Dřevo stříkané zlatavým roztokem, 35 dílů, 323 x 445,5 x 55 cm. Kolín n. Rýnem, Musseum Ludwig.
  Reprodukce: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. 840 s. ISBN: 80-7209-521-8
- **Obr. 9:** Nevelsonová, Louise. *Dawn´s Wedding Chapel II*., 1959. Malované dřevo, 294, 3 x 212, 1 x 26, 7 cm. New York, Whitney Museum of American Art.
  Reprodukce: http://whitney.org/Collection/LouiseNevelson/7068am
- **Obr. 10:** Boudník, Vladimír. *Stopy materiálu*, 1959. Aktivní grafika, papír, 10,5 x 13, 7 x 16, 5 cm. Olomouc, Muzeum umění.
  Reprodukce: http://www.olmuart.cz/sbirky/grafika--39/vladimir-boudnik--159/
- **Obr. 11:** Boudník, Vladimír. *Strukturální grafika*, 1960. Papír. Rozměry neuvedeny.
  Reprodukce: http://creativoas.cz/autori/124-vladimir-boudnik/
- **Obr. 12:** Boudník, Vladimír. *Magnetická grafika*, 1965. Papír. Rozměry neuvedeny.
  Reprodukce: http://creativoas.cz/autori/124-vladimir-boudnik/

- **Obr. 13:** Perkinsová, Jane. *Waterlilies*, rok neuveden. Koláž z nalezeného plastového odpadu. Rozměry neuvedeny. Soukromá sbírka.
  Reprodukce: http://www.bluebowerbird.co.uk/info.htm
- **Obr. 14:** Perkinsová, Jane. *Girl with a Pearl Earring*, rok neuveden. Koláž z nalezeného plastového odpadu. Rozměry neuvedeny. Soukromá sbírka.
  Reprodukce: http://www.bluebowerbird.co.uk/info.htm
- **Obr. 15:** Ernst, Max. *Plod dlouhé zkušenosti*, 1919. Reliéf, dřevo a drát, natřeno barvou, 45,7 x 38 cm. Soukromá sbírka.
  Reprodukce: Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. 95 s. ISBN: 80-7209-661-3
- **Obr. 16:** Hausmann, Raoul. *Mechanická hlava (Duch naší doby),* 1920. Asambláž z nalezených předmětů, 32,5 x 21 x 20 cm. Paříž, Musée National d´Art Moderne, Centre Pompidou.
  Reprodukce: Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. 95 s. ISBN: 80-7209-661-3
- **Obr. 17**: Schwitters, Kurt. *Merzbau (Hannover)*, 1923 – 1937. Instalace z nalezených kusů odpadu. Zničeno.
  Reprodukce: http://www.merzbarn.net/hanovermerzbau.html
- **Obr. 18:** Schwitters, Kurt. *Merz obraz 29A – Obraz se setrvačníkem*, 1920. Asambláž z nalezených předmětů, 85,8 x 106, 8 cm (obraz), 93 x 113, 5 x 17 cm (originální rám). Hannover, Sprengel Museum.
  Reprodukce: Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. 95 s. ISBN: 80-7209-661-3
- **Obr. 19:** Kienholz, Edward. *Čekání*, 1964/65. Instalace, plexisklo, nábytek, skleněné nádoby, fotografie, vycpaná kočka a další materiály, cca 250 x 400 x 220 cm. New York, Museum of American Art.
  Reprodukce: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. 840 s. ISBN: 80-7209-521-8
- **Obr. 20:** Kienholz, Edward. *Sollie 17*, 1979/80. Instalace, dřevo, plexisklo, nábytek, kuchyňský dřez, osvětlení, fotografie, sádrové odlitky, nádobí, knihy, konzervy, krabice, 3 páry spodního prádla, linoleum, kůže, látky, reprodukovaná hudba, sklo, kov, papír, pryskyřice, kávová konvice, nedopalky cigaret, 304,8 x 853,4 x 426,7 cm. Soukromá sbírka.
  Reprodukce:
  http://www.artchive.com/artchive/K/kienholz/sollie_17.jpg.html
- **Obr. 21:** Kienholz, Edward. *Přenosný památník válečníků*, 1968. Instalace z různých materiálů a objektů, magnetofon, automat na Coca-Colu, 285 x 950 x 240 cm. Kolín n. Rýnem, Museum Ludwig.
  Reprodukce: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. 840 s. ISBN: 80-7209-521-8

- **Obr. 22:** Arman. *Accumulation de brocs,* 1961. Emailové konve ve vitríně z plexiskla, 83 x 142 x 42 cm. Kolín n. Rýnem, Museum Ludwig.
  Reprodukce: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. 840 s. ISBN: 80-7209-521-8
- **Obr. 23:** Arman. *Poubelles d´atelier*, 1964. Nashromážděný odpad v kartonové krabici, 122 x 100 x 29,5 cm.
  Reprodukce: http://www.armanstudio.com/catalogues/catalogue_poubelle/arman_poubelle_list.html
- **Obr. 24:** Arman. Poubelles des enfants, 1960. Nashromážděný odpad ve vitríně, 93 x 60 x 10 cm.
  Reprodukce: http://www.armanstudio.com/catalogues/catalogue_poubelle/arman_poubelle_list.html
- **Obr. 25:** Arman. *Cimen de Si*, 1973. Zničená kytara v cementu, 90 x 60 cm. Soukromá sbírka.
  Reprodukce: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. 840 s. ISBN: 80-7209-521-8
- **Obr. 26:** Spoerri, Daniel. *Restaurant de la City Galerie Zurich*, 1965. Instalace – past z nádobí, příborů, lahví, 182 x 82 x 33 cm.
  Reprodukce: http://www.artactuel.com/artiste-contemporain-confirme/spoerri-daniel-368/oeuvres/restaurant-de-la-city-galerie-zurich-3447.html
- **Obr. 27:** Tinguely, Jean. *Heureka*, 1967. Objekt, kov dřevo, motor. Zurich – veřejný prostor. Rozměry neuvedeny.
  Reprodukce: http://journal.tdg.ch/galeries/20-ans-mort-jean-tinguely
- **Obr. 28:** Baldaccini, César. *Compressions de motocyclettes Vespa*, 1970. Slisovaný kov, 59 x 43 x 23 cm.
  Reprodukce: http://www.mutualart.com/Artwork/COMPRESSION-DE-MOTOCYCLETTES-VESPA/AFEDC5D5F7064FC0
- **Obr. 29:** Chamberlain, John. *Le molé*, 1971. Slisovaný kov, pryskyřice, 17 x 20,8 x 19 cm. Canberra, National Gallery of Australia.
  Reprodukce:http://nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/Default.cfm?IRN=102102&MnuID=3&ViewID=2
- **Obr. 30:** Rauschenberg, Robert. *Monogram*, 1955/1959. Objekt, různé materiály, 122 x 183 x 183 cm. Stockholm, Moderna Museet.
  Reprodukce: http://www.modernamuseet.se/en/Moderna-Museet/About/Research/Robert-Rauschenberg/
- **Obr. 31:** Thek, Paul. *Archa*, 1971/72. Instalace z různých materiálů, cca 250 x 830 cm.
  Reprodukce: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. 840 s. ISBN: 80-7209-521-8
- **Obr. 32:** Janoušková, Věra. *Andělík,* 1994. Svařovaný smaltovaný plech z nalezených objektů, 83 cm.
  Reprodukce: http://www.isabart.org/person/75/works

- **Obr. 33:** Lysáček, Petr. *Voyaer*, 2003. Mix media, 51 x 38 x 28 cm. Soukromá sbírka.
  Reprodukce: http://www.lysacek.eu/index.php/objekt-object
- **Obr. 34:** Černický, Jiří. *Sony Garden*, 2000/2001. Low-tech rekonstrukce, 290 x 250 x 50 cm.
  Reprodukce: http://cernicky.com/cs/slow-tech/sony-garden/
- **Obr. 35:** Písařík, Petr. *Bez názvu*, 2010. Instalace z nalezených objektů. Rozměry neuvedeny. Soukromá sbírka.
  Reprodukce: http://www.novinky.cz/kultura/salon/223199-jiri-priban-umeni-recyklace.html
- **Obr. 36:** Turek, Filip. *Větrací taška*, 2002. Igelitová taška, větráky, 50 x 35 x 5 cm.
  Reprodukce: Raimanová, Ivona. *V prostoru 2000 generace 1989 – 2009*. Liberec: Spacium, 2009. 253 s. ISBN: 978-80-254-5751-1
- **Obr. 37:** Kocourek, Martin. *Loved*, 2008. Kov, pneumatika, bodlák, cca 240 x 200 cm.
  Reprodukce: Raimanová, Ivona. *V prostoru 2000 generace 1989 – 2009*. Liberec: Spacium, 2009. 253 s. ISBN: 978-80-254-5751-1
- **Obr. 38:** Cataldi, Michael; Norman, Nils. *Univerzita odpadu*, 2009. Dočasná instalace z nalezených a odpadních předmětů. Rozměry neuvedeny. New York.
  Reprodukce:http://www.sculpturecenter.org/exhibitionsExhibition.htm?id=11909
- **Obr. 39:** *Informační letáček projektu Univerzita odpadu*, New York, 2009.
  Reprodukce:http://www.sculpturecenter.org/exhibitionsExhibition.htm?id=11909
- **Obr. 40:** Judd, Nancy. *The Environmental Steward – ess*, 2011. Kostým z použitých materiálů. Rozměry neuvedeny.
  Reprodukce: http://recyclerunway.com/fashions/environmental-steward-ess/
- **Obr. 41:** Segal, Gregg. *7 days of Garbagge – Dana*, 2014. Fotografie. Rozměry neuvedeny.
  Reprodukce: http://www.greggsegal.com/
- **Obr. 42**: Stilkey, Mike. *Self Portrait as Horse*, 2011. Malba na hřbetech knih – inkoust, akrylové barvy, pastelky, 122 x 92 x 15 cm.
  Reprodukce: http://www.mikestilkey.com/#book-sculptures/16
- **Obr. 43:** Mastrovito, Andrea. *The Island of Dr. Mastrovito*, 2010. Instalace z výstřižků knih. Rozměry neuvedeny.
  Reprodukce: http://www.zeutch.com/cool/andrea-mastrovito-61472#.VIVsCDGG9ng
- **Obr. 44:** Buessová, Valérie. *Ready!,* rok neuveden. Objekt, vytrhané stránky z knih, 12 x 15 x 12 cm.
  Reprodukce: http://www.valeriebuess.com/3dimensional.html

- **Obr. 45:** Laramée, Guy. *Brown´s Bible*, 2000. Objekt, rozměry neuvedeny. Reprodukce: http://www.guylaramee.com/index.php/lineage/a-caverna/
- **Obr. 46:** Reynolds, Michael. *Earthship, Global Model*, rok neuveden. Reprodukce: http://earthship.com/a-look-at-the-models-of-earthships
- **Obr. 47:** Reynolds, Michael. *Earthship, Global model – interiér,* rok neuveden.
  Reprodukce: http://earthship.com/a-look-at-the-models-of-earthships
- **Obr. 48:** Reynolds, Michael. *Earthship*, detail, rok neuveden. Reprodukce: http://earthship.com/a-look-at-the-models-of-earthships
- **Obr. 49:** Schult, Hans-Jürgen. *Trash People*, detail, 1999. Figurální skulptura v životní velikosti z nalezeného odpadu.
  Reprodukce: http://www.haschult.de/action/trashpeople
- **Obr. 50:** Schult, Hans-Jürgen. *Safe the Beach*, 2010. Dočasný objekt z nalezených předmětů a odpadu, Řím. Rozměry neuvedeny.
  Reprodukce: http://www.haschult.de/action/trashpeople

13. POUŽITÉ ZDROJE

13. 1. PRAMENY

Prameny uvádíme v pořadí, v jakém byly použity v textu.

- *Oficiální webové stránky Jane Perkinsové*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.bluebowerbird.co.uk/info.htm
- *Osobní blog Jane Perkinsové*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://janeperkins.wordpress.com/
- Edward Kienholz k používání odpadového materiálu – citováno z: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 509.
- Kienholz, Edward. *Dopis uveřejněný v časopise Artforum v srpnu 1969*. [online] 2014 [cit. 28. března 2014]. Dostupné z: http://archivioditra.altervista.org/ING/arch_KIEN_memoria.html
- Vyjádření Daniela Spoerriho z roku 1990, uvedeno zde: Hatch, G. John. *On the Various Trappings of Daniel Spoerri*. [online] 2014 [cit. 7. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=259:on-the-various-trappings-of-daniel-spoerri
- *Oficiální webové stránky Daniela Spoerriho*. [online] 2014 [cit. 7. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/15_eatart.htm
- *Rozhovor Johna Chamberlaina pro New York Times*, publikováno dne 21. ledna 2011. [online] 2014 [cit. 31. března 2014]. Dostupné z: http://www.nytimes.com/2011/12/22/arts/design/john-chamberlain-artist-of-auto-metal-dies-at-84.html
- Rauschenbergovo vyjádření k významu jeho umění, převzato z: Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. s. 510.
- *Oficiální webové stránky Jiřího Černického*.[online] 2014 [cit. 18. listopadu 2014]. Dostupné z: http://cernicky.com/
- *Oficiální webové stránky Martina Kocourka*. [online] 2014 [cit. 19. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.martinkocourek.com/works.html
- *Oficiální webové stránky Nancy Juddové*. [online] 2014 [cit. 18. listopadu 2014]. Dostupné z: http://recyclerunway.com/
- *Oficiální webové stránky Gregga Segala*.[online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.greggsegal.com/
- *Oficiální webové stránky Valérie Buessové*. [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.valeriebuess.com/valerie_buess.html
- *Oficiální webové stránky Guye Laraméea*.[online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.guylaramee.com/
- Hodge, Oliver. *Architekt odpadu*. [CD - ROM] 2014 [cit. 31. října 2014].

- *Rozhovor s architektem Michaelem Reynoldsem.* [online] 2014 [cit. 31. října 2014]. Dostupné z: http://www.blubrry.com/thegreenmajority/183019/tgm-75-biotecture-march-7-2008/
- *Rozhovor s architektem Michaelem Reynoldsem.* [online] 2014 [cit. 31. října 2014]. Dostupné z: http://media.rozhlas.cz/_audio/2330403.mp3
- *Rozhovor s architektem Michaelem Reynoldsem.* [online] 2014 [cit. 31. října 2014]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radio_cesko/kultura/_zprava/887486
- *Oficiální webové stránky projektu Earthship*. [online] 2014 [cit. 31. října 2014]. Dostupné z: http://earthship.org/
- *Oficiální webové stránkyHanse-Jürgena Schulta*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.haschult.de/
- *Oficiální webové stránky Gabriela Dishawa*. [online] 2014 [cit. 27. listopadu 2014]. Dostupné z: http://gabrieldishaw.com/aboutgabrieldishaw/
- *Oficiální webové stránky Tima Noblea a Sue Websterové*. [online] 2014 [cit. 27. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.timnobleandsuewebster.com/home.html
- *Oficiální webové stránky Justina Gignaca*. [online] 2014 [cit. 30. listopadu 2014]. Dostupné z: http://nycgarbage.com/about/

13. 2. KNIŽNÍ PUBLIKACE

- Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha. Dokořán, 2004. 170 s. ISBN: 80-86569-73-X
- Cartwright, Lisa; Sturken, Marita. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. 471 s. ISBN: 978-80-7367-556-1
- Čapek, Josef. *Knihy o umění*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2009. 616 s. ISBN: 978-80-87256-09-1
- Eco, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005. 439 s. ISBN: 80-7203-677-7
- Eco, Umberto (ed.). *Dějiny ošklivosti*. 1. vyd. Praha: Argo, 2007. 455 s. ISBN: 978-80-7203-893-0
- Eco, Umberto (ed.). *Bludiště seznamů*. 1. vyd. Praha: Argo, 2009. 408 s. ISBN: 978-80-257-0164-5
- Elger, Dietmar. *Dadaismus*. Praha: Slovart, 2004. 95 s. ISBN: 80-7209-661-3
- Francastel, Pierre. *Malířství a společnost*. 1. vyd. Brno: Barrister&Principal, 2003. 161 s. ISBN: 80-86598-49-7
- Graham-Dixon, Andrew (ed.). *Umění*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2010. 612 s. ISBN: 978-80-242-2663-7
- Hájek, Václav. *Jak rozpoznat odpadkový koš*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2011. 148 s. ISBN: 978-80-87260-31-9
- Haman, Aleš. *Osudy moderního umění*. 1. vyd. Praha: Pulchra, 2012. 120 s. ISBN: 978-80-87377-37-6
- Hanáková, Petra (ed.). *Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět.* 1. vyd. Praha: Academia, 2008. 216 s. ISBN: 978-80-200-1625-6
- Harries, Karsten. *Smysl moderního umění*. 1. vyd. Brno: Host, 2010. 159 s. ISBN: 978-80-7294-371-5
- Hofmann, J.; Judlová, M.; Sekal, Z. *Zbyněk Sekal: práce za posledních pětapadesát let*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1997. 184 s. ISBN: 80-7010-043-5
- Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2009. 245 s. ISBN: 978-80-246-1672-8
- Kesner, Ladislav (ed.). *Vizuální teorie*. 2. vyd. Jinočany: H&H, 2005. 372 s. ISBN: 80-7319-054-0
- Knížák, Milan. *Vedle umění*. Jinočany: H&H, 2005. 112 s. ISBN: 80-7319-017-6
- Kulka, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994. 183 s. ISBN: 80-85639-17-3
- Kulka, Tomáš. *Umění a falzum*. 1. vyd. Praha: Academia, 2004. 182 s. ISBN: 80-200-0954-X
- Lévi-Strauss, Claude. *Myšlení přírodních národů*. 2. vyd. Liberec: Dauphin, 1996. 365 s. ISBN: 80-901842-9-4

- Lynton, Norbert. *Umění světa: Umění 19. a 20. století.* Praha: Artia, 1981. 192 s. ISBN: neuvedeno
- Manguel, Alberto. *Čtení obrazů*. Brno: Torst, 2008. 348 s. ISBN: 978-80-7294-274-9
- Mauriés, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Londýn: Thames and Hudson, 2011. 256 s. ISBN: 978-0500515945
- Merhaut, Vladislav. *Grafik Vladimír Boudník*. 1. vyd. Praha: Torst, 2010. 402 s. ISBN: 9788072153824
- Mirzoeff, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. 318 s. ISBN: 978-80-200-1984-4
- Morganová, Pavlína; Nekvindová, Terezie; Svatošová, Dagmar; Ševčík, Jiří (eds.). *České umění 1980 – 2010*. 1. vyd. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2011. 980 s. ISBN: 978-80-87108-27-7
- Pelánová, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. stol*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2010. 144 s. ISBN: 978-80-246-1783-1
- Philips, Sam. *...ismy - jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2012. 157 s. ISBN:978-80-7391-762-3
- Pijoan, José. *Dějiny umění/1.* 1. vyd. Praha: Odeon, 1974. 336 s. ISBN: 80-7176-764-6
- Pijoan, José. *Dějiny umění/10.* 3. vyd. Praha: Odeon, 1991. 300 s. ISBN: 80-207-0133-8
- Pospiszyl, Tomáš (ed.). *Před obrazem*. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998. 189 s. ISBN: 80-238-1286-6
- Raimanová, Ivona. *V prostoru 2000 generace 1989 – 2009*. Liberec: Spacium, 2009. 253 s. ISBN: 978-80-254-5751-1
- Scruton, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002. 210 s. ISBN: 80-200-1076-9
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press Books, 1993. 232 s. ISBN: 978-0822313663
- Strasser, Susan. *Waste and want*. New York: Henry Holt and Co., 2000. 368 s. ISBN: 978-080-5065.
- Šetlík, Jiří. *Cesty po ateliérech 1976 – 1986*. Praha: Torts, 1996. 222 s. ISBN: 8085639890
- Švácha, R., Platovská, M. (eds.) *Dějiny českého výtvarného umění VI. (1, 2)*: *1958/2000*. Praha: Academia, 2007.1140 s. ISBN: 978-80-200-1488-8.
- Thompson, Don. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů*. 1. vyd. Zlín: Kniha Zlín, 2010. 361 s. ISBN: 978-8087162-58-3
- Toman, Rolf (ed.). *Baroko: architektura, sochařství, malířství.* 2. vyd. Praha: Slovart, 2007. 500 s. ISBN: 978-80-7209-771-5
- Třeštík, Michael. *Umění vnímat umění.* 1. vyd. Praha: Gasset, 2011. 226 s. ISBN: 978-80-87079-15-7

- Vaněk, Jiří. *Estetika v proměnách prožitků*. 1. vyd. Praha: Arsci, 2012. 367 s. ISBN: 978-80-7420-029-8
- Vaněk, Jiří. *Způsoby estetického prožívání*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2009. 277 s. ISBN: 978-80-904-315-1-5
- Walther, Ingo F. *Picasso*. Praha: Slovart, 2005. 95 s. ISBN: 80-7209-744-X
- Walther, Ingo F. (ed.). *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. 840 s. ISBN: 80-7209-521-8
- Whiteley, Gillian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: i. b. Tauris, 2011. 214 s. ISBN: 978-1-84885-413-0.
- Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. 1. vyd. Brno: Barrister&Principal, 2010. 486 s. ISBN: 978-80-87474-11-2
- Zahrádka, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. 1. vyd. Olomouc: Periplum, 2009. 123 s. ISBN: 978-80-86624-48-

13. 3. INTERNETOVÉ ZDROJE

Internetové zdroje uvádíme v pořadí, v jakém byly použity v textu.

- *Oficiální internetové stránky produktu KeepCup*. [online] 2014 [cit. 2. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.keepcup.com.au/about-us
- *Výukové programy společnosti Vesna, o.p. s.* [online] 2014 [cit. 2. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.vesnaspolek.cz/cs/vyukove-program-pro-zs
- *Ukázka ekologicky laděného virálního videa*. [online] 2013 [cit. 12. března 2013]. Dostupné z: http:http://www.authorstream.com/Presentation/tnhuho-130404-waste-art- entertainment-ppt-powerpoint/
- *Zákon č. 185/2001 Sb. o odpadech a o změně některých dalších zákonů*. [online] 2013 [cit. 15. září 2013]. Dostupné z: http://www.mzp.cz/www/platnalegislativa.nsf/d79c09c54250df0dc1256e8900296e32/8FC3E5C15334AB9DC125727B00339581/$file/Zakon_185_2001.pdf
- Darabi, Leilla. *Eugene Poubelle*. [online] 2013 [cit. 10. října 2013]. Dostupné z: http://everydaytrash.com/2007/04/22/eugene-poubelle/
- Baudelaire, Charles. *Víno hadrářů*. [online] 2013 [cit. 19. října 2013]. Dostupné z: http://www.baudelaire.cz/works.html?aID=1&artID=121
- Ukázka „scrapbooking". [online] 2013 [cit. 5. října 2013]. Dostupné z: http://lilhoneybeestudios.blogspot.cz/p/art-journals.html
- *Oficiální stránky Musea Ashmole*. [online] 2013 [cit. 5. října 2013]. Dostupné z: http://www.ashmolean.org/collections/whatsin/
- Text písně *Koupil jsem si knot* autorů Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. [online] 2014 [cit. 12. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.semafor.cz/pisnicky/koupil-jsem-si-knot_987
- Boccioni, Umberto. *Technical manifesto of Futurist Sculpture*.[online] 2014 [cit. 1. března 2014]. Dostupné z: http://www.unknown.nu/futurism/techsculpt.html
- *Oficiální webové stránky projektu Do It Yourself*. [online] 2014 [cit. 5. listopadu 2014]. Dostupné z: www.do-it-yourself.cz.
- *Oficiální webové stránky Galerie Vernon*. [online] 2014 [cit. 5. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.galerievernon.com/stranka-adam-turecek-kristina-ambrozova-do-it-yourself-334
- Iversen, Margaret. *Ready made, Found objects, Photograph*. [online] 2014 [cit. 11. ledna 2014]. Dostupné z: http://mcguffie.com/pages/pdf1/Readymade,%20found%20object,%20photograph.pdf

- Allowayova definice termínu Junk Art, citováno z článku Estera Milmana: *Pop, Junk Culture, Assemblage, and the New Vulgarians.* [online] 2014 [cit. 3. února 2014]. Dostupné z: http://text.no-art.info/en/milman_pop.pdf
- Gibson, Eric. *A magical Metamorphorsis of the Ordinary*. [online] 2014 [cit. 6. listopadu 2014]. Dostupné z: http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052748703551304576261042931202326
- Di Marzo, Cindi. *Louise Nevelson: The Artist and the Legend*. [online] 2014 [cit. 10. března 2014]. Dostupné z: http://www.studiointernational.com/index.php/louise-nevelson-the-artist-and-the-legend
- Merhaut, Vladislav. *Explozionalismus Vladimíra Boudníka*. [online] 2014 [cit. 27. října 2014]. Dostupné z: http://www.artcasopis.cz/clanky/explosionalismus-vladimira-boudnika
- Messenger, Stephen. *Recycling Artist creates portraits from trash*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/culture/recycling-artist-creates-portraits-from-trash.html
- Ozuna, Tony. *Umění a odpad.* [online] 2013 [cit. 18. března 2013]. Dostupné z: https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1154
- Thomas, Elisabeth. *In Search of lost Art: Kurt Schwitters´s Merzbau*. [online] 2014 [cit. 7. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau
- Clutter, Tyrus. *All the lonely people where do they all come from*. [online] 2014 [cit. 28. března 2014]. Dostupné z: http://tyrusclutter.blogspot.cz/2011/03/all-lonely-people-where-do-they-all.html
- *Oficiální webové stránky Smithsonian American Art Museum*.[online] 2014 [cit. 18. března 2014]. Dostupné z: http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=68049
- Demarets, Marty. *Kienholz Corner*. [online] 2014 [cit. 20. března 2014]. Dostupné z: http://www.inlander.com/spokane/kienholz-corner/Content?oid=2174658
- Castel, Ted. *Accumulations by Arman*. [online] 2014 [cit. 30. března 2014]. Dostupné z: http://hmaarticlescans.files.wordpress.com/2010/10/arman-by-castle.pdf
- Abadiel, Danile. *Arman and Accumulation*. [online] 2014 [cit. 30. března 2014]. Dostupné z: http://www.armanstudio.com/arman-biography-38-eng.html
- Hatch, G. John. *On the Various Trappings of Daniel Spoerri*. [online] 2014 [cit. 7. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=259:on-the-various-trappings-of-daniel-spoerri
- *Oficiální webové stránky Muzea Tinguely*. [online] 2013 [cit. 20. března 2013]. Dostupné z: http://www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/jean_tinguely.html

- Lichfield, John. *On trial: the question of what is modern art*. [online] 2014 [cit. 1. března 2014]. Dostupné z: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/on-trial-the-question-of-what-is-modern-art-1831658.html
- Saltz, Jerry. *Our Picasso?* [online] 2014 [cit. 10. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-11-06.asp
- Venkatasubban, Sharmila. *Reclaiming Paul Thek*. [online] 2014 [cit. 6. dubna 2014]. Dostupné z: http://www.carnegiemuseums.org/cmag/feature.php?id=243
- Machalický, Jiří. *Věra Janoušková – Intuice a řád.* [online] 2014 [cit. 25. října 2014]. Dostupné z: http://www.artalk.cz/2011/06/13/tz-vera-janouskova/
- Stará, Markéta. *Filip Turek: Přídělový systém*. [online] 2014 [cit. 18. listopadu 2014]. Dostupné z:http://www.dox.cz/cs/vystavy/filip-turek-pridelovy-system
- *Oficiální webové stránky Sculpture Center*. [online] 2014 [cit. 29. října 2014]. Dostupné z: http://www.sculpturecenter.org/exhibitionsExhibition.htm?id=11909
- *Oficiální webové stránky RestCycling Art Festival.* [online] 2014 [cit. 30. října 2014]. Dostupné z: http://www.restcyclingart.com/konzeptoenglish.htm
- *Oficiální webové stránky Recycle Santa Fe Art Festival*. [online] 2014 [cit. 18. listopadu 2014]. Dostupné z: http://recyclesantafe.org/
- *Oficiální webové stránky projektu Trash Made*. [online] 2014 [cit. 30. října 2014]. Dostupné z: http://www.trashmade.cz/
- *Oficiální webové stránky projektu 3XR*. [online] 2014 [cit. 21. listopadu 2014]. Dostupné z: http://3xr.cz/cz/co-je-3xr
- Mok, Kimberley. *Artist photographs families lying in the garbage they generate in one week*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/culture/photos-families-in-7-days-of-garbage-gregg-segal.html
- Mok, Kimberley. *Artist's paintings on discarded library books tell an evocative story*. [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/culture/paintings discarded-library-books-mike-stilkey.html
- Mok, Kimberley. *Artist's insane swarm of animal cutouts spring from 1,200 recycled books.* [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/culture/animal-cutouts-installation-recycled-textbooks-andrea-mastrovito.html
- Jobson, Christopher. *Flora and Fauna Escape the Confines of Over 1,000 Repurposed Books.* [online] 2014 [cit. 22. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.thisiscolossal.com/2014/03/flora-and-fauna-escape-the-confines-of-over-1000-books/

- Autor článku neuveden. *Architekt odpadu Reynolds by mohl postavit dům v Praze.* [online] 2014 [cit. 31. října 2014]. Dostupné z: http://ekolist.cz/cz/zpravodajstvi/zpravy/architekt-odpadu-michael-reynolds-by-mohl-postavit-dum-v-praze
- Micchelii, Thomas. *Will design safe the World?* [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://hyperallergic.com/58544/will-design-save-the-world/
- Messenger, Stephen. *The World´s trashiers hotel built with 12 tons of litter*. [online] 2014 [cit. 1. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.treehugger.com/sustainable-product-design/romes-trashiest-hotel-built-with-12-tons-of-litter.html
- Ozuna, Tony. *Recyklovaná estetika v poválečné střední Evropě 1917 – 2005*. [online] 2014 [cit. 26. listopadu 2014]. Dostupné z: http://www.divus.cz/praha/cs/article/art-garbage-or-recycled-esthetics-in-post-war-central-europe-1917-2005
- Dioffa, Jon. *Post-consumed Art Exhibition showcases the problems and potential of plastic waste.* [online] 2014 [cit. 26. listopadu 2014]. http://inhabitat.com/post-consumed-art-exhibition-showcases-the-problems-and-potential-of-plastic-waste/