

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Studijní program Sociální a kulturní ekologie

Bc. Inessa Shiriaeva

OBRAZ REALITY

Postoj mladých umělců k environmentálním problémům
v tvorbě i v osobních životech

Diplomová práce

Vedoucí práce:

Mgr. Tomáš Mašek

Praha 2021

ABSTRAKT

Tento kvalitativní výzkum se zabývá specifickým pohledem na umění ve spojitosti s environmentálními problémy dnešní doby z perspektivy společenských disciplín.

Teoretická část práce se věnuje vybraným sociálním a kulturním konceptům současného světa, které zasahují do kontextu klimatické krize, například konzumní společnosti, odpadu a umění. Popisuje atributy konzumní společnosti, následky nadměrné výroby a spotřeby ve formě odpadu, na který dále nahlíží uměleckým okem. Řeší sociální funkce umění, její ukotvení v společenském povědomí a vztahu k vědě.

Empirická část práce nabízí pohled uměleckého prostředí, zejména mladých umělců, na klimatickou krizi jak v osobním životě, tak i ve tvorbě. Popisuje jejich motivace a limity vedoucí k udržitelné realizaci konceptu či aktivistickému vystupování před publikem s cílem přispět svou činností k lepší společnosti. Práce se tak věnuje důležité roli umělecké tvorby v naší společnosti.

Klíčová slova

spotřební masová kultura, konzumní společnost, klimatická změna, recyklace, odpad, umění, aktivismus

ABSTRACT

This qualitative diploma thesis deals with a specific view of art from the perspective of social science disciplines and in connection with the environmental problems of today.

The theoretical part of the work is devoted to selected social and cultural concepts of the contemporary world, especially consumer society, waste and art, which puts in the context of the climate crisis. It describes the attributes of consumer society, the consequences of overproduction and consumption in the form of waste, which I further look through with the artistic eye. It addresses the social functions of art, its anchoring in social consciousness and the relationship with science.

The empirical part of the work offers a view of the artistic environment, especially young artists on the climate crisis in both personal life and creation. It describes their motivations and limits leading to the sustainable implementation of the concept or activist approach to the audience in order to contribute to a better society. The work thus deals with the important role of artistic creation in our society.

Keywords

mass production, consumer society, climate change, recycling, waste material, art, activism

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila pouze uvedené prameny a literaturu. Práce nebyla využita k získání jiného titulu.

V Praze, dne

Bc. Inessa Shiriaeva

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svým rodičům a babičce za podporu, důvěru a za nejcennější — šance žít a studovat v zahraničí. Děkuji Šárce za hodiny povídání o tématu, uklidňování a za pečlivé poznámky po přečtení mé práce.

Děkuji vedoucímu diplomové práce, Mgr. Tomáši Maškovi, za optimistický postoj, přátelský přístup a cenné rady, které mi poskytl. Děkuji PhDr. Ivanu Ryndovi, za pomoc při udávání směru práce a za všechno to studium.

Dále bych chtěla poděkovat všem účastníkům výzkumu za jejich ochotu a čas.

OBSAH

ÚVOD	14
1. KONZUMNÍ SPOLEČNOST	15
1.1 Konzum	15
1.2 Chronický konzum	16
1.3 Štěstí	17
1.4 Reklama	18
1.5 Konzum a individuuum	19
2. ODPADY	21
2.1 Vnímání odpadu	22
2.2 Využitelnost odpadů	23
2.3 Odpadová hierarchie	23
2.4 Reusing, Upcycling, Recycling	25
2.5 Odpad v souvislosti s klimatickou změnou	27
3. UMĚNÍ Z POHLEDU SPOLEČENSKOVĚDNÍCH DISCIPLÍN	28
3.1 Materialita v umění	29
3.1.1 Lebenswelt v umění	30
3.2 Pop-art a dadaismus	31
3.3 Masové umění	33
3.4 Estetizace reality	34
3.4.1 Estetika odpadů	35
3.5 Historie využití odpadů v umění	36
3.5.1 Principy upcylace v designu	38
3.6 Sociální funkce umění	39
3.7 ART aktivismus	41
3.8 Vizuální umění klimatických změn	43
3.9 Věda a umění	45
3.9.1 Budování vědeckosti umění	45
3.9.2 Tvorba uměleckého a vědeckého obrazu	46
3.9.3 Humanizovaná věda	46
3.10 Vizuální efektivnost	48
3.11 Veřejný prostor	49
4. METODOLOGIE	52
4.1 Předvýzkum	52
4.2 Cíl výzkumu a výzkumné otázky	53
4.3 Výzkumná strategie a techniky sběru dat	54
4.4 Prostředí a účastníci výzkumu	55

4.5	Tvorba vzorku	56
4.6	Sekundární data	57
4.7	Analýza dat	57
4.7	Reflexe výzkumu	58
4.8	Etické otázky výzkumu	60
EMPIRICKÁ ČÁST		61
5.1	Reakce umělců na klimatickou krizi	61
5.1.1	Systematické změny	62
5.1.2	Environmentální žal	63
5.1.3	Materialita ve volném umění a designu	64
5.1.4	Zbytkový materiál	64
5.1.5	Etické hranice	66
5.1.6	Upcyclace	66
5.1.7	Kreativita	68
5.2	Angažované umění z pohledu respondentů	69
5.2.1	Výtvarné umění vs. Umělecký aktivismus	70
5.2.2	Estetický prožitek Edukace veřejnosti	71
5.2.3	Veřejný prostor	72
5.3	Zviditelnění problému a otevření diskuse	73
5.4	Vnímání a zneužívání trendovosti	74
5.4.1	Pravdivost	76
5.5	Vliv na účastné publikum, dopad na společnost	77
5.6	Změna pohledu na environmentální téma skrz generace	79
5.7	Svobodný vs. uzavřený prostor	81
ZÁVĚR		82
DISKUZE		86
BIBLIOGRAFIE		87
PŘÍLOHY		92
	Příloha č. 1 – projekt diplomové práce	92
	Příloha č. 2 – Témata polostrukturovaných rozhovorů	95
	Příloha č. 3 – Ukázka z rozhovoru	96

ÚVOD

Umění představuje jednu z lidských potřeb. Potřeba krásy a kreativity, která ji ztělesňuje, je neoddelitelná od člověka a bez ní by člověk pravděpodobně nechtěl žít ve světě. (Dostoevskij F., 1861)

Na umění se však můžeme dívat prizmatem klimatické krize, kdy tvorba přestává být doménou uměleckého prostoru a přeměňuje se v komunikační nástroj, který se vzhledem ke své klasické formě využívá k přitahování pozorností, zviditelnění významných společenských témat, vyjádření názoru či nesouhlasu. Klimatická krize též opouští vědeckou sféru a stává se angažovanou akcí ve veřejném prostoru, což jen potvrzuje ochotu lidí ke svobodnému vystupování. Výtvarná činnost jako vizualizace lidské mysli a problémů by měla být také zkoumána na sociální, politické a kulturní rovině.

V rámci diplomové práce se pokouším nahlédnout na umění z perspektivy společenských disciplín a ve spojitosti s environmentálními problémy dnešní doby. Zjišťuji, do jaké míry je umělecký potenciál využíván jinými složkami socio-politického systému jako nástroj, skrze který lze přispět k pozitivním dlouhodobým změnám či pozitivnímu impulsu ve společnosti.

V teoretické části práce se věnuji charakteristice vybraných sociálních a kulturních konceptů současného světa, zejména konzumní společnosti, odpadu a výtvarnému umění v souvislosti s klimatickou krizí. Popisuji významné atributy konzumní společnosti, následky nadměrného konzumu, neudržitelné výroby a spotřeby ve formě odpadu, na který dále nahlížím uměleckým okem. Řeším význam sociální funkce umění, jeho ukotvení v zohledňování společenských problémů a vztahu k vědě.

V empirické části analyzuji a interpretuji výpovědi mladých umělců, zejména reflexi uměleckého prostředí na klimatickou krizi, jak v osobním životě v podobě ekologických spotřebitelských voleb, tak i v jejich tvorbě — udržitelná realizace konceptu či aktivistické vystupování před publikem s cílem přispět svou činností k lepší společnosti.

1. KONZUMNÍ SPOLEČNOST

Tendence k přehodnocování významu spotřeby je spojená s nadměrným konzumem hmotných věcí. Všechny společnosti vždy plýtvaly, utrácely a konzumovaly více, než je bezpodmínečně nutné, a to z prostého důvodu, že pouze při spotřebě přebytku se jednotlivec, jakož i celá společnost, cítí nejen existující, ale také skutečně žijící (Baudrillard, J., 1998).

Konzumní společnost lze definovat jako moderní industriální společnost, kde lidé chápou svoji existenci skrze to, co konzumují, protože to, co konzumujeme, je stejně jako to, co vlastníme, viditelné na první pohled (Fromm E., 2001).

Pokud je nadměrná konzumace neoddelitelnou součástí lidstva a indikátorem živé společnosti, lze hovořit o unikátní behaviorální tendenci, jež se odráží v hodnotovém rámci dané společnosti.

S pojmem „konzumní společnost“ a jeho kritikou se poprvé setkáváme v průběhu dvacátých let, v padesátých a šedesátých letech nabývá na popularitě a dodnes je oblíben a představuje uznávaný symbol hospodářského uspořádání i každodenního života v současných společnostech (Lipovetsky, G., 2007). Na počátku 70. let se výrazně zvyšuje kritika konsumerismu s rostoucím znečištěním životního prostředí a vyčerpáním neobnovitelných přírodních zdrojů, která se odráží na všech společenských úrovních, včetně umění (*viz kapitola 3*).

1.1 Konzum

Hlavním rysem konzumní případně spotřební společnosti je její orientace na vlastnění a nadměrné hromadění materiálních předmětů.

“Věci netvoří flóru ani faunu. Vytvářejí však jasný dojem množící se vegetace nebo džungle, kde se nový divoký člověk současnosti snaží znovu najít projev civilizace. Tato fauna a flóra jsou vytvořeny člověkem.” (Baudrillard, J., 1998).

Skrze konzum samotný poznáváme sebe a svět kolem nás, ale jak poznáme, co je konzum a proč se stal vyjadřovacím prostředkem každého člověka? Jak ho můžeme definovat napříč kulturami a jiným rozdíly ve společnosti? Josif Brodskij ve svém projevu ke studentům Michiganské univerzity řekl, že hlavní knihou jejich života musí být slovník. Podle něj mají slovníky zásadní význam pro sebepoznání a poznávání světa kolem sebe [Web 1].

Výkladu konceptu *konzumu* se často věnují oblasti sociálních a humanitních věd.

Konzum samotný lze definovat primárně jako spotřebu zboží a služeb nezbytných k uspokojení základních lidských potřeb (SCS, 1996). Avšak ve spojitosti s masovou kulturou nejde jen o naplnění základních potřeb, nýbrž o nakupování za účelem zvyšování společenského uznání, a jako důsledek imaginárního osobního štěstí. Hmotné slasti jsou reálné a rozmanité, avšak množí se vždy zároveň s existenciální frustrací, pochybnostmi nad sebou samým a nespokojeností se životem (Lipovetsky, G., 2007). Vytváří iluzi, která brání člověku nahlédnout negativní důsledky nadměrné výroby a spotřeby zboží a služeb jako je například odpad, čemuž se věnují ve druhé kapitole své práce.

1.2 Chronický konzum

Konzum samotný také není jednotvárný, má spoustu podob a od sebe se liší v souvislosti s časem, prostorem a společností, ve které se vyskytuje. Tom Szaky ve své knize *Outsmart Waste* (2014) uvádí zobecňující termín *chronický konzum*, jenž definuje jako svět, ve kterém nakupujeme mnohem víc, než potřebujeme. Znamená-li chronický – nezdravý a dá-li se to léčit? Na to zřejmě nenajdeme žádnou racionální odpověď a můžeme si pomoci jen přirovnáním. Ironickou shodou okolností si můžeme představit, jak se gigantický konzumovirus dostává do každé společnosti a snadno proniká do každodenního života a rozpouští se na všech úrovních sociopolitických organizací (Szaky, T., 2014).

Každodenní život není jen souhrn běžných faktů a činů, projevem banality a opakování; je to systém výkladu. Každodenní život — rozkládá celkový praxis na transcendentální, autonomní a abstraktní sféru (politika, společnost, kultura) a imanentní, uzavřenou a abstraktní sféru, oblast „soukromého života“ (Baudrillard, J., 1998).

Ačkoliv je každodennost lidí odlišná a představuje jen síť navzájem se prolínajících událostí, podobajících se Brownovu pohybu částic, existuje nástroj, který tento chaotický systém ovládá a nastavuje v něm hodnoty a především definuje štěstí.

Tímto nástrojem, jenž představuje totální organizaci společnosti, totální homogenizaci, kde všechno prochází prizmatem abstraktního štěstí, vystupuje reklamní reprezentace zboží, o kterou půjde v následujících oddílech této práce (Szaky, T., 2014).

1.3 Štěstí

Jedním cílem spotřeby z pohledu lidských hodnot je pocit štěstí, který dle Slovníku jazyka českého zejména *pocit blaha, úplného uspokojení* je jedním z cílů každého člověka, kterého v životě chce dosáhnout (SSJČ, 1989). Tento pocit a dobu jeho trvání si každý vymezujeme sami podle svých potřeb a tužeb. Pro jednoho je něco štěstím, pro jiného — utrpením, avšak těžko si představíme člověka, jež touží po neštěstí.

Štěstí jako vnitřní požitek, jenž nepotřebuje důkaz, je okamžitě vyloučen z ideálu konzumu, kde by štěstí mělo být vždy označeno „v souladu“ s viditelnými kritérii. Avšak ve stávajících sociokulturních podmínkách lze štěstí rozlišovat podle zaměření na vlastění nebo vlastní blaho (Fromm E., 2001). Při soustředění se na vlastnění, stejně jako u konzumu, štěstí spočívá v nadřazenosti nad ostatními, moci, schopnosti okrást a zabít. V bytostném postoji na štěstí se nahlíží skrz lásku, péči o blízké a sebeobětování.

Jakékoliv zamyšlení o potřebách spočívá v přirozeném sklonu ke štěstí, jež je napsané ohnivými písmeny v reklamě na dovolenou na Kanárských ostrovech, je absolutním výchozím bodem konzumní společnosti (Baudrillard, J., 1998).

Spotřeba jako taková je sice schopna nabídnout uspokojení lidských potřeb, avšak není dostačující k dosažení prvotního pocitu štěstí, jenž je nam dostupný skrz hodnoty, které si nelze jednoduše koupit, tj. rodina, přátelství či láska. Nicméně platí, že hyperkonzument¹ má přístup k

¹ Hyperkonzumentu dle Lipovetského lze rozumět tak, že konzumentský vztah proniká všechny vrstvy a součásti skutečnosti: politika, manželství, veřejné služby atd. Konzument není podroben konformním hodnotám, ale slouží vládě spotřeby (Lipovetsky, 2007).

většímu množství blaha a může si dopřát nekonečný pocit volnosti, svobody, úniku či změny, čili dosahuje reálného uspokojení (Lipovetsky, G., 2007).

1.4 Reklama

Naše společnost myslí a hovoří o sobě jako o společnosti, za kterou stojí idea spotřeby. Reklama je milostnou serenádou této spotřebě. Je nezbytným nástrojem při stanovení hodnotového rámce konzumní společnosti a právě ona, pomocí reklamních reprezentací, dokáže ovlivnit spotřebitele a donutit ho ke spotřebě ještě před tím, než si to ten bezmocný uvědomí.

Reklama nabízí víru a vytváří pseudo-událost z objektu, který by se měl stát skutečnou událostí díky připojení spotřebitele v jeho každodenním životě. V reklamě společnosti Ford „Ford vás čeká v budoucnu“ je důraz kladen na to, že *budete* vlastnit automobil; podobně se v některých transakcích kupuje a prodává „budoucí zboží“ (Fromm E., 2001).

Reklama postupně změnila prvotní náplň ze sdílení praktických vlastností a funkčního přínosu výrobku ke kampaním, které vytváří jisté hodnoty a zaměřují se na emocionalitu a personalizaci, tedy na znaky, které se vymykají objektivní realitě výrobku (Lipovetsky, 2007). Pozornost se přeměrovává z aplikovatelnosti a použitelnosti výrobků na objektovost výrobku.

Bursin vidí nastávající problém „pravdivosti“ reklamy: pokud by reklamní specialisté lhali doopravdy, byli by snadno odhaleni. Nedělají to proto, že „reklamní umění spočívá zejména ve vynálezu přesvědčivých sdělení, která nejsou pravdivá ani nepravdivá“ (Burstin J. in: Baudrillard, J., 1998).

Všude jsou vidět reklamy, jež napodobují osobní vztahy mezi lidmi. Snaží se s každým z nás mluvit důvěrně jako přítel či vnitřní hlas. Reklama s jejími čistě sugestivními metodami je omamující a nenechává člověka ani na chvíli vydechnout (Fromm E., 2001). Avšak potřebujeme ji a je nezbytnou součástí naší společnosti, neboť člověk je vědomá bytost a svůj názor vytváří skrz pozorování. V tomto smyslu je to nejmocnější a nejhlasitější nástroj masmédií naší doby. Pokud mluví o předmětu či značce, ve skutečnosti mluví o všech objektech či celém vesmíru předmětů a značek, čímž napodobuje spotřebitelskou totalitu (Baudrillard, J., 1998).

1.5 Konzum a individuum

Masová spotřeba a převažující kult osobního blaha vedly k proměně nutností sociálního uznání na prosazování modelu individualistické spotřeby. Při nakupování jde stále méně o okázalou spotřebu² a demonstraci své pozice na sociálním žebříčku, a více o osobní uspokojení našich emočních, tělesných, kulturních a estetických potřeb. Zboží dříve fungovalo jako symbol úspěšnosti, zatímco dnes slouží konkrétnímu člověku k naplnění jeho personálních hodnot (Lipovetsky, 2007).

Individualizovaná společnost se vyznačuje posílením role nekontrolovatelných člověkem procesů, přehodnocením mezilidských vztahů, růstem nejistoty, potlačením těch projevů lidského ducha, které ho v minulosti inspirovaly k sociálním transformacím (Bauman, Z. 2010). Individualizace se tedy projevuje skrze spotřebu, jež slouží individuu jako nástroj poznávání sebe sama, a jako důsledek budování vlastní identity, tj. odlišnosti od ostatních. Ze strany výrobce tento nástroj funguje podle stejného principu. Značky a brandy jsou nuceny obhajovat svoji individuální odlišnost. Pokud se chtějí udržet ve hře, musí se podřídit stanoveným pravidlům "hry", ve které není ani vítěz, ani poražený. Je to společný boj všech proti individualizaci. Avšak účast v této hře má svoje benefity v podobě zisku. Získávat, vlastnit a vytvářet zisk - jsou posvátná a nezměnitelná práva jak jednotlivce, tak i firmy. Kromě toho, výrobce, bez ohledu na jejich inovativnost, nikdy neuspokojí stále rostoucí touhy spotřebitelů, a zcela určitě vznikne rivalita a nepřátelství mezi jednotlivci v boji o dosažení ještě větších výhod. Soupeření, averze proti ostatním a strach obecně tvoří základ vztahů mezi jednotlivci v individualizované společnosti (Fromm E., 2001).

Výchozím bodem pro toto uvažování je tvrzení o vzájemné závislosti mezi povahovou strukturou průměrného individua a socioekonomickou strukturou společnosti, v níž se toto individuum pochybuje. Vztah mezi individuální mentální a socioekonomickou rovinou Erich Fromm nazývá *sociální charakter*. Socioekonomická struktura společnosti formuje sociální charakter jejích členů takovým způsobem, že jednotlivci chtějí dělat to, co by měli.

² Cílem okázalé spotřeby není uspokojování reálných potřeb, ale demonstrace společenského postavení (Veblen, T. 1999).

Svoboda a suverenita spotřebitele jsou jen mystifikací. Tato (především ekonomy) často podporovaná lež individuální spokojenosti a individuální volby je dokonce ideologií průmyslového systému, která ospravedlňuje kolektivní nedostatky: špínu, znečištění životního prostředí, dekultraci; ve skutečnosti se spotřebitel ocitne v džungli ohavnosti, kde mu je poskytována svoboda volby (Baudrillard, J., 1998). Tomu odpovídají i iracionální motivy lidského chování, jež jsou vlastní každému individu. Kult individuální spontánnosti a přirozených potřeb je těžkým břemenem produktivní ideologie. I ty „racionálnější“ potřeby (vzdělání, kultura, zdraví, doprava, rekreace), oddělené od jejich skutečné kolektivní hodnoty, jsou do systému stimulace růstu zahrnuty ve stejné míře jako potřeby odvozené z růstu.

Nakonec je to rozdíl v možnostech volby v různých společnostech a jejich podobnosti ve stejné společnosti, který nás nutí vnímat chování spotřebitelů jako sociální fenomén. Jednotlivec jako takový je dnes vyžadován a je prakticky nepostradatelný právě jako spotřebitel. Jelikož spotřeba je silným prvkem sociální kontroly a specifickým druhem sociální práce. Spotřebitel je poptáván a mobilizován také na této úrovni jako pracovník (dnes se možná ukazuje, že je stejně pracovníkem ve sféře spotřeby i ve sféře „výroby“).

Celý diskurz o spotřebě je zaměřen na to, aby se spotřebitel stal univerzální, ideální osobou a konzum - předpokladem realizovaného „osvobození“.

Jako individuální spotřebitelé bychom se měli snažit nakupovat výrobky z přírodních materiálů (jejich vedlejší produkty přispívají k obnovení zdrojů životního prostředí, tj. vracejí se do koloběhu látek v přírodě). Pomocí uvědomělého ovládnutí naší spotřeby a substitucí syntetických látek za přírodní materiály můžeme jako individua přispět k eliminaci koncepce odpadů (Szaky, T., 2014).

Osvojení si toho, co je užitečné a co lidem škodí, však vyžaduje mnohem hlubší prozkoumání podstaty lidských potřeb. Je nutné určit, které potřeby jsou potřebami našeho organismu a které jsou výsledkem kulturního rozvoje, které jsou výrazem vývoje jednotlivce a které jsou umělé, to znamená, že jsou jednotlivci ukládány nabídkou a výrobou (Fromm E., 2001). Spotřebitelská společnost je také společností pro výuku spotřeby, sociálního drezírování ve spotřebě, to znamená nový a specifický způsob *socializace*, který se objevil v souvislosti se

vznikem nových výrobních výkonů a reorganizací ekonomického systému s vysokou produktivitou.

Spotřebitelská společnost si uvědomuje touhu po věcech, ale ještě více touží po jejich zničení. „Použití“ věcí vede pouze k jejich pomalé destrukci. Statistika špíny a odpadu však sama o sobě není zajímavá: je to jen další známka objemu nabízeného blaha a jeho množství. Odpad ani jeho funkce nelze pochopit, pokud v něm vidíme pouze pozůstatek toho, co je vyrobené pro spotřebu a není spotřebováno. Zničení zůstává hlavní alternativou k produkci: spotřeba je pouze jejich mezičlánkem, který má hlubokou intenci překonat sám sebe a proměnit se ve zkázu.

2. ODPADY

O odpadech už bylo řečeno tolik, že se o tom dají skládat básně a psát povídky. A proto se v této práci nechystám zabývat historickým vývojem diskurzu ve společnosti, a běžnou klasifikaci odpadů, nicméně považuji za důležité zde tuto problematiku alespoň stručně nastínit.

Odpad jako dodekaedr a jeho dvanáct stěn poskytuje mnoho úhlů pohledu a významů. Avšak je možné rozvinout jej na plochu, zhlédnout všechny stěny a hrany najednou a dát tomu jedinou definici. Odpad je to, co ztratilo svoji původní hodnotu. Fakt, že odpad po tom, co se jím stane, může hodnotu za některých podmínek znova nabrat a přestat být odpadem, představuje klíčovou myšlenku, která bude červenou nití procházející celou diplomovou prací.

Michael Thompson píše o nulové hodnotě odpadu a zároveň odpadu potenciálně fungujícím jako transformátor hodnot (Thompson, M., 1979).

V nejběžnějším slova smyslu můžeme rozlišovat odpad podle původu na komunální, průmyslový, zemědělský, odpad z těžby, či podle jeho složení – nebezpečný, ostatní a biologicky rozložitelný (Moldan B., 2009).

Specifické podoby odpadu, například lidský či informační, laickému oku odhaluje známý norský antropolog a spisovatel Thomas Hylland Eriksen. Ve své knize odpad definuje jako nejneviditelnější, nejhmataatelnější a nejsmradlavější ze všech vedlejších efektů modernity (Eriksen T. H., 2011).

2.1 Vnímání odpadu

Ptáme-li se dále po významu slova, musíme o něm uvažovat komplexně, v souvislosti také s jeho symbolickou rovinou, v rámci které jsou odpad a čistota součástí téhož diskursu.

Této koherenci čistoty, pořádku, odpadů a znečištění se dotýká Mary Douglas ve své knize *Čistota a nebezpečí* (1966). Ukazuje na množství příkladů, jak různé kultury klasifikují své okolí, utvářejí hranici čistého a nečistého, vnitřního–soukromého–čistého a vnějšího–špinavého prostoru.

Čistota je pojena s pořádkem a řádem. Ve chvíli kdy se odpadků zbavujeme, tedy snažíme se vytvořit pořádek, stávají se pro nás protikladem čistoty, tj. nečistými, a vyvolávají v nás pocit hnusu a odtazitosti, a tím pádem obdrží čestné označení nebezpečnosti.

Vyhazování je pomalý zážitek čistoty a kontroly. S vyhazováním je spojena jistá ambivalence, vyhazování je zároveň osvobozující, přináší člověku ulehčení a zároveň celou řadu nepříjemných pocitů. Odpadky tolerujeme, pokud jsou uloženy v popelnících, ale na prahu domu nikoli (Eriksen T. H., 2011: 31).

Byť si všímáme odpadků ve městě a jeho ulicích, stává se město pro nás uzavřeným prostorem, jenž musí mít řád a pořádek. Proto je důležité se odpadků zbavit, zlikvidovat a zneviditelnit je.

Hranice mezi tím, co je uvnitř a co je venku, se posunula poté, co byly přijaty zákony postihující znečišťování veřejného prostoru a městská samospráva zavedla organizovaný odvoz odpadků. Kulturní historička Susan Strasser (1999) popisuje města z období před rozmachem průmyslu jako uzavřené systémy, kde veškeré zbytky a odpadky sbírali chudí vetešníci a vyráběli z toho nové, potřebné věci. Naopak dnešní města jsou otevřené systémy, závislé na volném prostoru svého okolí, kde lze zahrabávat, pálit nebo vysypávat odpadky. Nyní ve 21. století se pomalu dostáváme do bodu, kdy se celá planeta podobá jedinému velkému městu před rozmachem průmyslu. Žádný volný prostor už nemáme (Eriksen T. H., 2011).

2.2 Využitelnost odpadů

V naší době zmenšujícího se prostoru a zkracujícího se času, charakterizovaného přesunem obyvatelstva, bezdrátové komunikace, nadnárodního finančního kapitálu a globálními environmentální problémy, se Země jeví spíše jako malý golfový míček než jako nekonečný horizont panenské pustiny (Eriksen T. H., 2011).

Bohatá divočina na Zemi se stává vzpomínkou z monumentálních obrazů Šiškinovy krajinářské tvorby. Statky a služby životního prostředí jsou omezené a jejich využívání by mělo směřovat k co nejlepšímu regulování, a tím pádem k co nejefektivnější využitelnosti odpadů, což je úzce spojeno s drancováním přírodních zdrojů.

Některé země se pokoušejí svůj problém s odpady exportovat – v chudých zemích si dnes lze koupit prostor pro uložení nejen běžného komunálního, ale třeba i jaderného odpadu – a jiní se ho snaží takříkajíc zamést pod koberec: sypou odpadky do moře, schovávají je v horách, v pouštích nebo odlehlých jeskách. Tím se však problém s odpadem exportovaný do jiné země neřeší a dřív nebo později se vrátí zpět k původci (Eriksen T. H., 2011).

Odpad už patří do přírody a ne všechen je nebezpečný. Pokud analyzujeme kategorii odpadů, jež životnímu prostředí neškodí, je možné tedy hovořit o jeho následném využití, pomocí něhož lze dosáhnout, aby celkové množství odpadů a zejména počet nových výrobků přestaly exponenciálně narůstat.

Využitelnost odpadů se diferencuje na materiálovou a energetickou, jak jsem popisovala v předchozím oddílu. V následující části se soustředím na materiálovou využitelnost, jež se také rozlišuje na *reuse* ve smyslu opětovného použití odpadu ke stejnému účelu, *upcyklaci* – naplnění odpadů novými hodnotami pomocí jeho přeformování a *recyklaci* – využití k jiným účelům, než byl ten původní (Szaky, T., 2014).

2.3 Odpadová hierarchie

Důvodem, proč se příroda po miliony let udržovala v dynamické rovnováze a relativní harmonii, je cyklický charakter výměny látek v přírodních systémech.

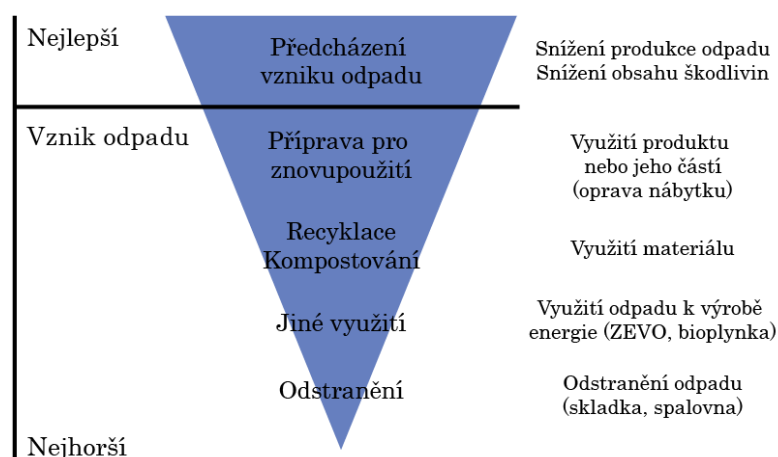
Látky, které byly vyprodukovány v přírodě organicky, se vrátí zpět do koloběhu. Tato přirozená harmonie je založena na principu, že produkce organismů má tendenci přinášet významné, ne-li zásadní výhody jiným organismům (Szaky, T., 2014).

Vytvořením syntetických materiálů lidé narušili tuto přirozenou cykličnost. Ačkoliv nám plasty a jiné umělé materiály umožnily inovovat, levně a rychle vytvářet výrobky, na konci své životnosti se stávají odpadem, s nímž příroda neumí nakládat.

Odpad je lidským konceptem, který dřív v přírodě neexistoval. Konceptem, jenž člověk sám vytvořil, naučil se ho rozpoznávat, klasifikovat, byť ho nemá pod kontrolou.

Je zapotřebí efektivního systému regulace odpadů, který by napodoboval onen přírodní koloběh látek. V souvislosti s tím byla vytvořena hierarchie nakládání s odpady, která představuje možné varianty zacházení s odpady, lišící se mírou udržitelnosti a šetrnosti k životnímu prostředí.

Hierarchie nakládání s odpady a všechny její stupně jsou definované ve Směrnici Evropského parlamentu a Rady (Es) č. 98/2008 (Směrnice Evropského parlamentu a Rady (Es) č. 98/2008). Grafické znázornění a krátký popis každé úrovně je představen na následujícím obrázku:



Obrázek 1 – Hierarchie nakládání s odpady

Nejméně udržitelným stupněm hierarchie je úplné odstranění odpadů pomocí jeho spalování či uložení na skládku. Ukládání odpadů na skládky není konečným stadiem životního cyklu vyhozené věci. Chemické prvky, které vznikají aerobní reakcí mají degradující charakter.

Úrodná půda je čím dál vzácnější a její rozloha se rychlým tempem zmenšuje. Z toho důvodu by pro původce odpadů skládkování nemělo být prioritním řešením. Avšak tyto dva způsoby patří k nejpoužívanějším a ekonomicky výhodnějším.

Imise, které spalovny produkují, se kumulují v atmosféře a mohou být mnohem nebezpečnější než odpad prvotní (Moldan B., 2009).

Dalším a více žádoucím způsobem nakládání s odpady je energetické a materiálové využití jeho formy a složení, tj. vracení části odpadů do koloběhu látek, využití jeho fyzických a chemických vlastností. V této chvíli odpad nabírá nové hodnoty a zčásti přestává být odpadem.

K energetickému využití, zejména využití anaerobních vlastností a zachycení tepla při spalování ve speciálních zařízeních na energetické zpracování odpadů, patří přeměna odpadů v elektrickou energii či biopalivo [Směrnice Evropského parlamentu a Rady (Es) č. 98/2008]. Je inovační myšlenkou vnímat odpadní materiál jako nový zdroj energie.

Materiálovým využitím se rozumí především využití fyzického složení odpadů.

Lze sem zařadit *opětovné použití* odpadu v prvotní formě ke stejnému účelu (například vratné lahve a obaly, lehké plastové nákupní tašky), *upcyclaci* - využití materiálových vlastností odpadů se zachováním jeho formy k výrobě nových předmětů a *recyklaci* - vracení odpadů ke stavu materiálu, úplná přeměna jeho formy, účelu a složení pro výrobu.

Na vrcholu odpadové hierarchie se umísťuje prevence samotného vzniku odpadů, tudíž napodobování přírodního systému, ve kterém je úplná absence látek vystupujících ve formě odpadů. Životní styl, při kterém se člověk vyhýbá syntetickým látkám, obejde se bez nákupu nového zboží a opravuje to, co už má, nese v moderní době název *Zero waste*.

Na tomto principu fungují bezodpadová hnutí, jež inspirují veřejnost k tomu, aby se zamýšlela nad svým spotřebitelským chováním.

2.4 Reusing, Upcycling, Recycling

Základním kamenem předcházení vzniku a způsobem, jak regulovat již existující množství odpadů, je jeho vrácení do cyklického systému látek.

Recyklace je pojem, který politici rádi používají hlavně ve svých volebních programech. V dnešní době je snazší si naši planetu představovat jako vesmírnou loď spíše než jako pláň bez konce, což znamená, že využívání prostoru je třeba regulovat. Množství odpadu se zároveň zvětšuje i zmenšuje. Zvětšuje se, protože toho více vyhazujeme, zmenšuje se naopak proto, že myšlenka recyklace se šíří zvláště v zemích, kde se toho vyhazuje nejvíc. Přestože je recyklace dobrým způsobem regulace odpadů, efekt opětovného používání materiálu z PET lahví je vlastně jen velmi malý, i když je příjemné vědět, že je z něj vyrobena třeba vaše oblíbená mikina (Eriksen T., 2011).

Pokud neexistuje dostatečně efektivní způsob, jak odpadům předcházet, vzniká potřeba, jak odpady efektivně využívat. Díky tomu se uvažování o likvidaci odpadu ubírá zcela novými směry zahrnující třídění, recyklaci, sbírání speciálního odpadu, kompostování, racionalizaci využívání zdrojů (Eriksen T., 2011).

Opětovné použití

I v živé přírodě se lze často setkat s opětovným použitím věcí, které neplní svoje původní funkce. Jedním z příkladů je malý poustevnický krab, který si neumí vyrobit vlastní mušle a využívá ty, které po sobě nechávají hlemýždi a škeble (Szaky, T., 2014).

Nejlepší na opětovném použití nebo nákupu použitých věcí je, že nepodporujete výrobu nových produktů, tím pádem je to pravděpodobně pokročilejší forma spotřeby z hlediska udržitelnosti a dopadu na životní prostředí, tj. nevytváří se odpad a snižuje se poptávka po novém zboží.

Upcyklace

O upcyklaci lze hovořit v případě, když se využívá jak forma, tak i složení odpadu, ale s jiným než původním účelem. . Upcyklací použitého kelímku bude jeho použití k něčemu jinému než k podání nápoje - například naplnění půdou a pěstování rostliny.

Upcyklace je nejvíce rozšířená mezi lidmi, kteří nemají prostředky na zakoupení nových produktů a řeší problém pomocí předělávání starých nepotřebných věcí, čímž zvyšují jejich vnitřní hodnotu a prodlužují životní cyklus původního zboží (Szaky, T., 2014).

Recyklace

Nejběžnější způsob materiálového využití odpadů, k němuž dochází v momentě, když zhodnocujeme pouze suroviny odpadu, nikoli jeho formu nebo účel.

Recyklace použitého kelímku zahrnuje zničení jeho původního tvaru a jakékoli možnosti jeho použití k původnímu účelu. Po rozdrčení vzniká výsledný recyklovaný papír a plast – hotové suroviny k výrobě papírových a plastových výrobků. K recyklaci napomáhá třídění odpadů.

Tom Szaky (2014) uvádí, že v TerraCycle³ vyhodnotili všechny formy domácího odpadu a zjistili, že vše lze znovu použít, recyklovat, upcyklovat nebo kombinovat tyto přístupy. Recyklovat lze například nedopalky cigaret, použité žvýkačky a špinavé plenky. Sáček na třísky nebo sáček na džus lze recyklovat a upcyklovat. Na počítače, mobilní telefony, boty a oděvy lze zase aplikovat všechny tři způsoby (Szaky, T., 2014).

Recyklace je obecně nakládání s odpady, které vede k jejich dalšímu využití; odpady se stávají vstupní surovinou pro výrobu nových výrobků. Za rok vyprodukuje každý z nás asi 320 kg odpadků, z čehož asi 60 kg tohoto odpadu je možné dále využít, pokud jsou recyklovatelné suroviny správně vytríděny (Moldan B., 2009). Recyklace obalů má pozitivní vliv na ekosystémy, neboť vytríděné složky odpadů umožňují jejich opětovné využití jako nového materiálu, není nutná těžba nových, většinou neobnovitelných primárních surovin, a tím dochází k omezení negativních doprovodných jevů. Recyklace je převažujícím způsobem využití obalů (Szaky, T., 2014).

2.5 Odpad v souvislosti s klimatickou změnou

V souvislosti s množstvím (zabírání úrodné a neúrodné půdy) a složením (toxické, umělé látky ve výrobcích) odpad narušuje přirozený koloběh látek v přírodě, který je založen na rovnováze množství všech látek a stabilnímu stavu ekologických systému, čím přispívá ke zrychlující se klimatické krizi (*viz kapitola 2.3*). Veškeré snahy a inovace v oblasti zpracování

³ TerraCycle je sociální organizace zaměřená na odstranění myšlenky odpadu. Ve 21 zemích přistupuje k tomuto problému z různých úhlů. Zjišťuje, že téměř vše, čeho se dotkne, lze recyklovat. [Web 21]

odpadů nejsou zatím dostačující, neboť světová produkce a spotřeba mají exponenciální charakter a tím i narůstá množství druhů odpadních látek.

V jistém smyslu je konzumerismus jakousi závislostí. Jsme nuceni konzumovat a naše chuť ke spotřebě se nikdy neuspokojí. Jedním z klíčových rozdílů mezi globální spotřebou a individuální závislostí je to, že tento destruktivní zvyk škodí nejen našemu individuálnímu tělu; skutečně to ovlivňuje i naši planetu (Szaky, T., 2014).

Jednou z charakteristických vlastností současné doby je přesunutí výroby levného a nekvalitního zboží do zemí třetího světa, což způsobilo nejen zvýšení množství odpadů, ale také zhoršení životních podmínek (Klein, 2005).

Méně rozvinuté země postrádají dostatečnou infrastrukturu pro zpracování odpadu, ty rozvinuté a bohatší, i přes předpoklady k efektivnímu zpracování, zase produkují násobně větší objemy.

Během posledních několika desetiletí jsme se dostali do fáze, v níž se odpad stává ekologickým problémem. Představa, že množství přírodních zdrojů je omezené, planeta je uzavřený systém a nedokáže zpracovat vše, co produkujeme a necháváme po sobě, už není jen domněnkou, nýbrž uznaným faktem, který musíme akceptovat a řešit jeho následky.

Je nezbytné přejít na cestu udržitelného využívání přírodních zdrojů, změnit současné výrobní a spotřební systémy a zapojit do toho celou společnost včetně politiků. Pokud se lidstvo tohoto problému neujme a nebudou zavedena opatření, která by současnou situaci napravila, zůstane po nás planeta podobající se gigantické skládce toxických odpadů (Eriksen T. H., 2011).

3. UMĚNÍ Z POHLEDU SPOLEČENSKOVĚDNÍCH DISCIPLÍN

*„Že tvorba je víc než moc, umění víc než politika.
Že nesmrtelná jsou díla, a nikoli války a bály knížat.“
Milan Kundera „Nesmrtelnost“*

V třetí kapitole teoretické části se pokusím ukázat jiný než vědecký či mediální pohled na environmentální problémy, ukázat, jak se ve společnosti zviditelňuje klimatická krize pomocí

výtvarného umění a jakým způsobem jsou konzumerismus a odpady začleňovány do uměleckého projevu.

Celá kapitola bude věnována uměleckému projevu jako emotivní reflexi společenských problémů, zejména nastávající klimatické krize. Už na začátku musím popsat problematický faktor, se kterým jsem se setkala při psaní této části práce, ačkoliv jsem si vědoma, že celý koncept psaní dějin umění je cesta s nejistým výsledkem. Ať se jedná o jeskynní malby, antické chrámy nebo o díla raného novověku či industriální epochy, i když je to konceptuální instalace nebo videoart, v každém případě nezbyvá nic jiného, než převádět do slov vizuální a prostorové vjemy. Základní moment umělecké svobody přitom v minulosti i dnes spočívá právě v tom, že výtvarná díla do slovního vyjádření nelze bezzbytku vtěsnat (SČHU, 2015: 39). Nepovažuji se za historika či kritika umění, ale pokusím se pojmout umělecký projev z globálnější perspektivy a popsat ho skrz současné společenské problémy, včetně environmentálních.

3.1 Materialita v umění

Dřevo, kámen, hlína, sklo, papír, plast, olejová barva, akvarel, akryl, pastel, sádra, bronz, měď a mnoho dalších materiálů slouží umělcům jako vyjadřovací prostředek pro realizaci svých idejových záměrů.

S vývojem společnosti a vznikem nových materiálů a také směrů v umění se rozšířilo i množství prostředků, jež mají umělci pro ztvárnění svých myšlenek. Proměnlivost světa povzbuzuje současné umělce k hledání nových forem a materiálů. Arthur Danto (2014) uvádí několik příkladů materiálů, které nelze najít v obchodech s uměleckými potřebami a jejichž použití vyvolalo veřejnou odezvu. Jedním takovým materiálem byl sloní trus, který použil ve své provokativní práci Chris Ofili (1996) [Web 14]. Na stejné výstavě Mark Quinn (1996) představil svůj sochařský autoportrét, který vytvořil z vlastní zmražené krve. O několik let dříve Joseph Beuys začal používat živočišný tuk, symbolizující výživu a uzdravení, a plst jako symbol tepla [Web 15].

Dnes může být umělecké dílo pro vyjádření jakýchkoliv myšlenek vytvořeno a sestaveno z čehokoliv. Tato změna představuje obrovskou interpretační zátěž pro diváky, kteří se snaží pochopit, jak se umělec dostal k vybranému materiálu a prezentaci myšlenek, které ho fascinují.

3.1.1 Lebenswelt v umění

K radikálním změnám došlo v sedmdesátých letech: mnoho umělců upustilo tradiční „umělecké materiály“ a začalo používat především ty předměty a látky, které fenomenologové spojují s konceptem *Lebenswelt*, čímž je míněn svět každodenního života, ve kterém trávíme většinu našeho času (Groys B. E. 2008: 32). A to je přesně prostor, ve kterém působí umění, jež má v úmyslu uplatnit v praxi znalosti o materiálnosti světa a o životě jako hmotném procesu.

Umělci byli vždy fascinováni konzumní kulturou a tím, jak formuje naši společnost. Spotřební životní styl, který byl nejprve vnímán jako americký fenomén, se brzy rozšířil do světa prostřednictvím globalizace a růstu ekonomiky volného trhu. Mnoho současných umělců pomocí tvůrčích vizuálních a koncepčních strategií zkoumá a kritizuje tento fenomén konzumu.

Dynamismus na počátku 20. století vedl k výraznému nárůstu výroby a spotřeby v průmyslu a technologiích. umění tato tendence vedla ke vzniku množství „ismů“ a nástupu nových hnutí jednoho za druhým. Umělecké směry jako kubismus, dadaismus a surrealismus změnily světonázor mnoha umělců, kteří byli nuceni uznávat, co se kolem nich děje a přistupovat k objektům s jiným záměrem při tvorbě vlastní umělecké produkce (Arig, T., 2016).

Všechny změny, ke kterým dochází v historickém procesu, vyžadují, aby bylo umění hodnoceno v souladu s danou realitou historického období. Proto je potřeba přehodnocení vztahu odpadního materiálu a uměním v souvislosti se změnami v politické, ekonomické, sociální aj oblasti společnosti. V této souvislosti se období začínající průmyslovou revolucí, která zrychlila zejména výrobu a tím i spotřebu, jeví jako období, kdy se objevuje a rychle se dostává do diskurzu koncepce „odpad“ (Arig, T., 2016).

Struktura vnucování společností kapitalistické ideji, založenou na spotřebě, v kombinaci s mechanizací a masovou výrobou přiblížila lidem myšlenku „jednorázového použití“. Umění bylo

touto změnou nevyhnutelně ovlivněno. Až do první poloviny 20. století, kdy diváci viděli umělecká díla, která byla realizována pouze pomocí kamene nebo kovu. Běžné předměty pro domácnost, jako je židle, pisoár či lopata se začaly měnit v umělecké předměty. Později se v galeriích a uměleckých sbírkách začaly objevovat umělecké předměty vytvořené pomocí všech druhů odpadu, jako jsou plastové tašky, lahve, látkové hračky (Arig, T., 2016).

Kubisté, kteří předpokládají, že skutečné zobrazení objektu se liší od toho, co vidí oko, použili k prokázání svých argumentů techniky jako je koláž, využívající při tom materiální odpad nebo předměty, které ztratily svoji funkci.

3.2 Pop-art a dadaismus

Ve spojitost s vlivem atributů konzumu na společnost, je důležité zmínit se o proměně celkového pohledu umělecké scény na materiální objekty, které ji obklopují. Posun se charakterizuje aktivním použitím již existujících předmětů ve své tvorbě, čímž jsou tyto proměněny v mluvící subjekty. Avantgardní umění skrz protest proti pravidlům a tradičním zvykům dokázalo prokázat přechodnou povahu našeho světa, jeho nestabilitu (Groys, B., 2008).

Nyní bych chtěla stručně analyzovat roli, kterou v tomto procesu hráli dva významní umělci, kteří k tomuto procesu nejvíce přispěli: byl to Marcel Duchamp v roce 1915 a Andy Warhol v roce 1964. Oba byli v úzkém kontaktu se slavnými uměleckými hnutími: Duchamp - s dadaismem, Warhol - s pop-artem. Každé z těchto hnutí bylo do určité míry filozofické, protože vyvracelo definice umění, které byly dříve považovány za neotřesitelné (Schuhmann, K., 2002).

Duchamp se v souladu s dadaistickými principy rozhodl přestat být kreativní v tradičním smyslu: přestal vytvářet krásné umění v klasickém smyslu. Nejznámějším ready-made⁴ je pisoár, otočený na záda s lehce rozteklým podpisem na okraji: „R. Mutt 1917“. Duchamp (1917) ne nadarmo řekl: *„Je docela možné, že koncept ready-made je nejvýznamnější myšlenkou, která vznikla v důsledku mé práce.“* Válkou způsobené velké podlomení celého společenského systému, včetně

⁴ Termín ready-made v kontextu výtvarného umění poprvé použil francouzský umělec Marcel Duchamp v roce 1913 k označení svých děl, která byla předmětem každodenního použití, odstraněna z prostředí jejich normálního využívání a vystavena beze změn jako umělecká díla, tj. přesunutí předmětu z neuměleckého prostoru do uměleckého. [Web 3]

umění, ovlivnilo Duchampovou tvorbu, a proto se řídil politickými motivy. Byla to výzva pro buržoazii, která podle dadaistů byla odpovědná za hrůzy první světové války (Danto, A. C. 2014).

Zatímco dadaisté používali vyražené nebo nefunkční - v jistém smyslu zbytečné předměty jako art objekty, snažili se odstranit hranice mezi uměním a životem a přeměnit umění z prostého aktu talentu na akt mentálního projevu (Arig, T., 2016). To vedlo účastníky hnutí k tomu, aby odmítali umění minulosti jako něco zastaralého (jak to udělali futuristé). To později vedlo k vývoji konceptu anti-umění⁵.

Theo van Doesburg (1918) k tématu psal: *„Chceme-li skutečně pokročit, musíme zničit umění. Protože funkce moderního života je silnější než umění, všechny pokusy o obnovení umění (futurismus, kubismus, expresionismus) nikam nevedly ... Raději vytvořme novou formu života, která bude odpovídat novosti této doby“* (Schuhmann, K. 2002: 82).

Teze, že umění je nadbytečné a mrtvé a není ničím jiným než výrazem rozpadlé společnosti, a že živý projev jednotlivce by měl nahradit umění, byla pronesena ještě před dobou dada. Avšak glorifikace tohoto nekoordinovaného anarchického proudu z něj udělalo příklad určité „duchovní elity“. Všichni dadaisté, kteří se tím zabývali, se raději cítili nikoliv jako umělci, ale jako konstruktóři nové (nejen) politické reality⁶ [Web 3].

Přínosem Andyho Warhola k definici umění byla velká série soch⁷, jejichž ústřední myšlenkou bylo odstranit rozdíl ve vnímání umění a reality. Nejvíce rezonující sochou v sérii byla „Brillo Box“, jež byla považována za jakousi Rosettskou desku, která umožňovala rozlišovat mezi dvěma jazyky: jazykem umění a jazykem reality. Pro publikum to znamenalo jen to, že Warholova krabice byla dílem pop-artu, který dostal své jméno na základě toho, že se Andy Warhol zabýval tvorbou obrazů masové - „populární“ - kultury.

⁵ V boji za anti-umění se neustále vyráběla ohromující umělecká díla - portréty ze sponek, šňůrové profily, tváře z knoflíků, malby z peří, to všechno ukazovalo na vývoj, talent a nadání ke tvorbě spíše než opovrzení uměním. Ve stejnou dobu se ve Švédsku, v Německu a v Rusku najednou začaly používat zcela nové materiály - na protest proti olejovým barvám - a každý z nich tvořil vlastní styl (Schuhmann, K. 2002).

⁶ Něco podobného se žánrem fotomontáže se stalo v sovětském Rusku ve dvacátých letech minulého století, kdy byli na čele umění konstruktivisté [Web 3].

⁷ Byl to jeho první projekt od otevření Silver Factory v roce 1963 a následující jaro byl představen ve Stable Gallery, která je dnes hlavním vchodem do Whitney Museum of American Art na newyorské 74. ulici.

Hnutí, známé jako pop-art, vnímalo proslulé obrazy a objekty kolem nás jako zdroj inspirace – slavné značky, fotografie celebrit, vizuální jazyk reklamy. Jelikož poválečná éra byla poznamenána nevyhnutelným obdobím prosperity a vzestupu neoliberálního kapitalismu, začal se objevovat určitý spotřebitelský životní styl. Ve společnosti, která prosazovala životní styl volného času a konzumace, vstoupily do uměleckého světa hmotné předměty a spotřební zboží jako nikdy předtím (Richter, H., 1964).

Jemná ironie, která následovala pop-art, stejně jako jeho nepřímá kritika společenských problémů, však vedla k ambivalentnímu vztahu ke spotřebitelské kultuře. Pop-art, ať už kritický nebo slavnostní, rozhodně osvětlil materialismus, který vládne v kapitalistické společnosti (Danto, A. C. 2013: 56). Stručně řečeno, je pop-art formou současného umění, vyjadřující logiku konzumu, nebo je to jen výsledek módy, a proto se sám jeví jako čistý objekt spotřeby? Oba významy si navzájem neodporují. Lze předpokládat, že pop-art vyjadřuje objekt světa a končí (podle vlastní logiky) čistými a jednoduchými subjekty.

3.3 Masové umění

V období mezi koncem 20. století a začátkem 21. století vstoupilo umění do nové éry - masové produkce umění, která nahradila období jeho masové spotřeby. Být umělcem dnes znamená patřit ne k menšině, ale k většině populace, jelikož se každý tvůrčí člověk rád považuje za umělce. V souladu s tím by analýza současné masové produkce umění měla nahradit analýzu umění minulosti. To je přesně to, co dělají moderní profesionální umělci. Zkoumají masovou tvorbu, nikoli masovou nebo elitní konzumaci umění (Groys B. 2008: 63). Právě účinnost masové estetiky se stala důvodem, proč umělci pop-artu obrátili svoji pozornost na její obraznost a s nadšením reprodukovali obchodní loga, krabice, fotografie.

Umění se stalo masovým v momentě, kdy jej tak začala pojímat masová tedy rozvinutá industriální společnost. Technická reprodukovatelnost uměleckého díla mění postoj mas k umění a vzájemná spolupráce umělců a spotřebitelů jejich tvorby přivedla ke ztrátě společenského významu umění. Případ velké ztráty sociálního významu Walter Benjamin (1963) popisuje pomocí konceptu *aury*: v době technické reprodukovatelnosti ztrácí umělecké

dílo svou auru. Tento proces je symptomatický, jeho význam přesahuje oblast umění. Technika reprodukce nahrazuje jedinečný projev uměleckého díla masovým a otevírá tím otázku jeho morálky (Benjamin, W. 1936: 4). Zastoupení politicky nebo společensky motivovaného umění však je vzdálené od jeho morální a estetické hodnoty - nikoho by tedy nenapadlo zeptat se, zda je Duchampova fontána z morálního a estetického hlediska dobrá nebo ne. Komerční zboží v podobě readymadů získalo neomezený přístup do světa umění. Obklopování se objekty readymade a designování svého prostoru přispělo k novému pochopení estetiky každodenního života.

3.4 Estetizace reality

Je charakteristické, že proces estetizace reality se naplňuje právě v okamžiku přechodu od teleologické k neteleologické interpretaci jakéhokoliv děje v historii (Groys B. E. 2008: 32). Tak jako v pravěku byla účelnost uměleckého díla uložena v kultovní hodnotě a v mnohém ohledu bylo rozpoznáno jako nástroj magie, dnes se umělecké dílo stává díky absolutní převaze své expoziční hodnoty novým fenoménem se zcela novými funkcemi, z nichž je estetika vnímaná naším vědomím jako ta, již bude možné uznat za náhodnou (Benjamin, W. 1936: 8). Přesto je stejně důležité, aby věc na cestě ke své estetické hodnotnosti neztratila svou funkcionalitu a původní záměr.

Nikoli význam, ale nepochybná estetická krása, jež potěší diváky s dobrým vkusem, byla podstatnou pro umělce v 18. století. Arthur Danto (2013) klade otázku: "Pokud estetika není podstatou umění, co je podstatou estetiky?"

Danto (2013) neuvádí žádný relevantní příklad existujícího současného umění, jehož podstatou je estetika, jelikož umění, které se momentálně vytváří, není z větší části určeno k tomu, aby nám poskytlo estetický zážitek. A na rozdíl od Benjamina si nemyslí, že to byl hlavní cíl pro většinu uměleckých děl, která byla vytvořena v průběhu historického vývoje volné tradiční tvorby (Danto, A. C. 2013: 109).

Marcel Duchamp již v roce 1915 našel způsob, jak se zbavit krásy a nepřijít o estetické naplnění, a Andy Warhol v roce 1964 objevil, že umělecké dílo může být přesnou kopií skutečné

věci. Dnešní design je chápán hlavně jako způsob estetizace světa, zboží, budov atd. A estetizace je zase v zásadě spojena s kritikou nefunkčnosti tvarů a prostorů (Groys B. E. 2008).

Můžeme říci, že každý akt estetizace objektu prostřednictvím designu je vždy již jeho kritikou, protože tento akt upozorňuje na potřebu objektu nějakého doplnění, které je nezbytné pro to, aby vypadal lépe, než ve skutečnosti vypadá. Zdokonalováním vzhledu objektu design zároveň vytváří podezření, že pokud odstraníme krok estetizace, bude se objekt zdát obzvláště nechutný a odpudivý. Slavný esej architekta Adolfa Loose „Ornament a zločin“ (1908) lze považovat za časný důkaz takového obratu. V prvních odstavcích své eseje Loos nastoluje jednotu estetiky a etiky. Odsuzuje jakoukoli dekorativnost a popisuje jakoukoli ozdobu jako projev nemorálnosti a neřesti. Vzhled člověka, objektů a prostoru, ve kterém se nachází, je pro Loose přímým vyjádřením jeho etického postavení (Loos, Adolf, 2015: 73).

3.4.1 Estetika odpadů

Nicméně pomocí estetizací a poctivě promyšleného designu v souvislosti s funkcionalitami, dekorativnostmi, kvalitou používaných materiálů a možnostmi nadále tento předmět opravovat, vytváří nerušený a pevný vztah mezi věcí a jejím majitelem, což je jedním způsobem zamezení jednorázového použití a tím pádem předcházení vzniku odpadů. Lze to nazývat estetizace odpadů.

Dokud budou viditelné rozdíly v tom, jak věci vypadají, bude potřeba estetiky (Danto, A. C. 2013). Každá věc prochází svým životním cyklem a dřív nebo později se dostává do své odpadní fáze. V tomto pohledu se odpad jeví jako hmotou měnící se v čase a prostoru, jež nepochybně má svoji estetickou stránku, kterou je třeba vnímat, abychom změnili stávající obraz, vytvořený kolem odpadu. K této změně by mohla přispět estetizace reality, tj. každodenního života a všech jeho součástí, jimiž v neposlední řadě je i odpad.

Pokud tedy máme i nadále interpretovat estetizaci odpadu, musíme si uvědomit, že objekt této estetizace je nějakým nepřítomným, neznámým a skrytým předmětem estetické kontemplanace reality. Benjamin (1936) dokonce píše o estetizaci války a politiky jako takové, která je součástí života. Uvádí úryvek z manifestu italského spisovatele, zakladatele futurismu a

jednoho z ideologů fašismu Filippa Tommasa Marinettiho (1909), jenž jasně kritizuje antiestetický pohled na válku a tvrdí, že Válka je krásná, protože prostřednictvím plynových masek, megafonů budících děs, plamenometů a malých tanků prokazuje vládu člověka nad podmaněným strojem. Válka je krásná, protože do jediné symfonie spojuje zvuk výstřelů, dělovou palbu, pomlky mezi nimi, vůně a rozkladné zápachy. Válka je krásná, protože vytváří nové architektury, jako architektury velkých tanků, geometrických leteckých eskader, kouřových spirál nad hořícími vesnicemi a mnoho jiných (Benjamin, W. 1936: 33). I válku (a všechny její vedlejší objekty, včetně odpadů) můžeme považovat za předmět estetické kontemplanace a tvořit z toho umění v podobě fotografie, instalace, muzea, užitných předmětů designu.

3.5 Historie využití odpadů v umění

Okouzlení uměním spočívá ve skutečnosti, že hlavním kritériem jeho existence pro druhého je viditelnost, stanovená jako měřítko všech věcí a podstata předmětu; stává se ideologií, jakmile se prosadí (Adorno T. W.: 442). Struktura vnucování kapitalistické ideologie, jež je založená na spotřebě, v důsledku zrychlující se mechanizace a hromadné výroby přiblížila lidem myšlenku „jednorázového použití“. Umění bylo touto změnou nevyhnutelně ovlivněno.

Tato změna v oblasti vnímání předmětů, ovlivňujících sociální systém a také umělecký sektor, vydláždila cestu pro implementaci uměleckého experimentování prostřednictvím nového materiálu, odlišného od kdysi ušlechtilých materiálů - kamene a bronzu.

V první polovině 20. století se běžné předměty pro domácnost začaly měnit v umělecké objekty, zatímco dříve byla většina uměleckých děl realizována pomocí klasičtějších materiálů kamene nebo kovu. Později se v hlavních galeriích a uměleckých sbírkách začaly objevovat umělecké objekty vytvořené pomocí všech druhů odpadu. Umělecká díla se začínají posouvat za hranice tradičního dvojrozměrného povrchu malby a mnoho odpadních materiálů, jako jsou noviny, látky, brožury, lístky, hrací karty atd., se stává pro umělce vyjadřovacím prostředkem a nástroji pro jejich tvůrčí reprezentaci (Arig, T., 2016).

Použití předmětů, které byly tradičnímu umění cizí, například těch, které do svých obrazů vložil Robert Rauschenberg⁸, přineslo umění počátku padesátých let nevídanou autentičnost, která byla do nedávné doby vrozená pouze v samotné realitě (Danto, A. C. 2013).

Už od 20. let jsou termíny upcyklace a recyklace těsně spojené s uměním, zejména s jeho volným užitným. Použití odpadních materiálů, předmětů, jenž ztratily svoji původní funkci: tyto přirozeně vstupují ze světa zbytečných a odhozených do světa potřebných a nezbytných pro tvůrčí vyjádření.

První vlašťovkou využití odpadů v umění byly avantgardní umělecké směry kubismus a futurismus. Mezi první práce, v nichž byly použité vyhozené předměty, patří *Malovaný reliéf* Vladimira Tatlina (1885 - 1953), v němž se pracuje dřevem, papírem a olejem.

Ve své tvorbě recykloval každodenní předměty a materiály, výstřižky z časopisů a novin. Jeho veřejné projevy měly povahu groteskních představení, čehož dosahoval pomocí kombinace nejrůznějších podivných vizuálních a akustických prvků. Cílem Tatlina a jeho příznivců bylo rozrušení estetičnosti, kterou samozřejmě každý z umělců traktoval po svém.

Přenos objektů výroby/spotřeby do oblasti umění vedl k novým nárokům na publikum, které bylo nuceno tyto změny vnímat, chápat a reflektovat. Jedním z nejdůležitějších příkladů této situace je instalace Damiana Hirsta (1994) v galerii Mayfair⁹. Hirstova instalace, skládající se z velkého množství odpadu a nalezených předmětů, jako jsou prázdné lahve od piva, nedopalky cigaret, šálky, schody, byla uklizena a vyhozena uklízeči galerie (Arig, T. 2016). Této významná díla otevřely prostor pro vznik nových směrů, např. Trash Art a pole pro diskuse ohledně vnímání použití odpadů v umění.

⁸ Robert Rauschenberg (1955) ve své významné sérii Combines (1954-1964) spojil umělecký materiál s obyčejnými věcmi a napsal: „Článek z novin, detail fotografie, baseballový šev a žárovkové vlákno jsou stejně důležité pro obraz jako tah štetcem nebo kapka barvy na emailu.“ [Web 17]

⁹ Zaměstnanec galerie, který řekl, že uklízel "hromady odpadků", byl vynikajícím příkladem účastníka/pozorovatele, protože toto dílo nevnímal jako umění, ale jako součást života, tj. realitu, s níž se každodenně potýká - to znamená, jak řekl ředitel galerie, že v něm neviděl původního Damien Hirsta, ale „hromadu odpadků“.

3.5.1 Principy upcyklace v designu

Klíčový rozdíl mezi upcyklací a opětovným použitím spočívá v tom, že s upcyklací se změní původní záměr objektu. Například v případě, když umělec použije malířské plátno pro nový obraz, znovu použije plátno ke stejnému účelu. Pokud však stejný umělec místo toho rozdělí plátno, použije dřevo k vytvoření rámu a tkaninu k vytvoření peněženky, je to upcyklace.

Před třiceti lety se Estevan Silva Conceição, brazilský zahradník, rozhodl vytvořit kovovou konstrukci, která by sloužila jako opěrný bod pro růžový keř, který zasadil před svým domem. Proces stavění a skládání kovových předmětů ho zaujal natolik, že s ním od té doby nepřestal. Dnes má jeho dům zvaný „Casa de Pedra“ rozlohu 75 m² a výšku 8 metrů.

Stěny domu jsou zdobené talíři, šálky, panenkami a dokonce i mobilními telefony. Lze tam najít nekonečné množství předmětů, které kupuje na bleších trzích či nalezne v okolí města. Estevan se neomezuje jen stavbou domu a stále vyrábí další designové předměty na prodej [Web 16].

Upcyklace je více umění než věda a má své limity. Za prvé, ne každý je ochoten třídit a čistit svůj odpad za účelem jeho upcyklace. Nejenže je upcyklace omezena počtem lidí, kteří podstoupí tuto cestu, ale i současná velikost trhu (jak dokazují upcyklační společnosti) je velmi malá - možná proto, že se jedná o relativně nový obchodní koncept (ačkoliv myšlenka upcyklace není nová a lidé upcyklují tisíce let), nebo možná proto, že trh je ve skutečnosti docela malý. Ve skutečnosti, před průmyslovou revolucí (a dříve, než byly dostupné procesy, které jsou nutné pro recyklaci), bylo opětovné použití a upcyklace běžnou praxí. Nebyly tu žádné skládky ani spalovny a nynější myšlenka „jednorázového zboží“ prostě neexistovala. (Szaky, T. 2014)

Dobrym způsobem, jak se upcyklace vyhnout, je přestat se dívat na předměty jako na odpad. Podívat se na svůj „odpad“ jako na hodnotný materiál (jak to dělal Rauschenberg ve své tvorbě) - jehož původní záměr nemusí určovat jeho současný účel. Udělat si představu o materiálovém naplnění objektu a pokusit se předstírat, že ani nevíte, pro co byl vytvořen.

Například z hlediska upcyklace pytlík na hranolky není obalem na potraviny; je to pružná plastová fólie. Je to voděodolná, odolná a barevná látka. Nejviditelnějším použitím tohoto

materiálu je nahraza textilu na šití designových kousků, ale možnosti jsou nekonečné a omezené jenom fantazií tvůrce.

Další příklad: řetěz na kolo. Pokud nevíme, že byl vyroben jako klíčová součást kola, můžeme jej zbavit prismatického robustního kovového řetězu, který se skládá z menších detailů a lze jej snadno rozdělit pro výrobu šperků, váz, hodinek a řady dalších upcyklovaných předmětů.

3.6 Sociální funkce umění

Ve vnímání uměleckých děl jsou možné různé akcenty, mezi nimiž vynikají dva póly. Jeden z těchto akcentů spadá na umělecké dílo samotné, druhý na jeho expoziční hodnotu (Benjamin, W. 1936). Cennost každé kompozice lze určit a charakterizovat podle podmínek, ve kterých vzniká, kým je tvořena a co se v daném období, společnosti a prostoru odehrává.

Marcel Duchamp (1920) tvrdil, že malba přináší nejen estetické potěšení, ale má i další funkce: „může být náboženská, filozofická, morální“. V renesanci mohla být estetika součástí podstaty umění a poté, v 18. století, kdy byla estetika skutečně objevena, se začalo diskutovat, že podstatou umění je poskytovat potěšení tomu, kdo se na něj dívá. Protože umění bylo považováno za imitaci reality, jeho cílem bylo ukázat divákovi všechny existující (nebo jen domnělé) jevy na světě, které mohou být z estetického hlediska příjemné: krásní lidé, události, předměty (Danto, A. C. 2013). Jak už víme, estetické neznamená krásné, tj. i ty „nejtemnější“ jevy ve společnosti lze reprezentovat pomocí tvorby a poskytovat tím nejen potěšení, nýbrž pocit skutečné sounáležitosti s realitou. Theodor Adorno (1970) vidí tendenci umění k ohavnému a fyzicky odpornému. Teze, že stávající řád věcí je již dost ošklivý, proč je umění povinné zobrazovat pouze krásu, prolomí kritický materialistický motiv, protože umění prostřednictvím svých autonomních obrazů obviňuje moc, včetně té, která je povýšena na úroveň duchovního principu. V obraze je zachováno to, co existovalo na druhé straně obrazu, ve formě iluze, viditelnosti (Adorno, T. W. 2019).

Boris Groys (2008) ve své knize *Art Power* funkci umění popisuje jako prostředek pro reprezentaci a role umělce jako prostředníka mezi realitou a pamětí (Groys, B. 2008). Prožitek z umění je proces pohlcení „nostalgického sousta“, již zapomenutého a ztraceného v nekonečném

potoku života. Pocit naplněnosti a štěstí z vlastnění patří k základním potřebám člověka, o kterých jsem psala v první části práce.

Totéž lze říci o požitku z hudby: například nákup záznamu hudby, která se vám líbí, může být aktem přivlastnění dané skladby a možná většina lidí, kteří si toto umění užívají, je skutečně „konzumují“; a jen velmi málo z nich dokáže získat skutečné potěšení z hudby a umění, aniž by pociťovali nutkání „vlastnit“ (Fromm, E. 2001).

Nejvyšší stupeň integrace s realitou, jednota díla je zároveň nejvyšším stupněm viditelnosti — právě to vede ke změně jeho funkce a přináší do umění řadu jasných, důrazně emotivních a expresivních momentů. Impulz k větší integraci vytváří sami umělci — lze to chápat jako přebytek nad rámec toho, co je založeno v díle, přebytek umělecké struktury (Adorno, T. W., 2019). Přebytek zpracování díla nad rámec jeho expoziční hodnoty lze vykládat jako nutnost umělecké sféry závislou na událostech a eskalaci sociálních rozporů ve společnosti.

V rozpadající se společnosti musí umění také odrážet rozpad, má-li být pravdivé. A pokud nechce zničit víru ve své sociální funkce, musí umění ukázat svět jako proměnlivý a pomoci ho změnit (Volpe, C. 2018). Jedním způsobem aplikace sociální funkce umění je zbarvení reality, přibližování těchto rozporů společností a otevření diskuse.

Je zřejmé, že divák reguluje míru svého vnímání uměleckých děl ve veřejném prostoru a má individuální způsob jak toto dílo pojmout, buď jako agitační plakát na fasádě nebo performance uprostřed náměstí. Pokud se umění dostává ze své bubliny individuálního předvádění a nese v sobě sociopolitický kontext má sílu se dostat do podvědomí lidí a prohloubit tím apercepci, teda uvědomělé vnímání jevu v závislosti na minulých duchovních zkušenostech a dovednostech.

O to se pokoušela intermediální umělkyně Shelley Sacks se svým projektem *Exchange Values*, jenž byl představen široké veřejnosti v rámci Světového summitu pro udržitelný rozvoj v roce 2002 v Johannesburgu. Základem instalace bylo 20 sešívaných „listů kůže“ z 20 náhodně vybraných krabic a slupek od banánů. Každý list byl doprovázen audio záznamem pěstitelé. Její práce sloužila jako výzva k udržitelné výrobě a spotřebě a sblížila tak producenta a spotřebitele.

Vhodným příkladem aplikování sociální funkce NEumění je projekt dvojčat z Los Angeles Margaret a Christine Wertheim, jež vyzkoušely jiný přístup ke komunikaci s veřejností. Margaret, která má zkušenosti z fyziky, matematiky a přírodních věd, a Christina, profesorka experimentálního psaní a feminismu, vytvořily revoluční umělecký program, jehož cílem je zapojit veřejnost do vědy o korálových útesech.

Projekt sester Wertheim *The Crochet Coral Reef* (2005) a jejich instalace háčkovaných z barevné příze korálových útesů je potvrzením toho, že i v neuměleckém prostředí vznikají iniciativy zobrazování a transformace vědeckých dat týkajících se globálních neviditelných problémů do jiné formy, kterou je veřejnost schopna pojmout [Web 5].

3.7 ART aktivismus

Umělecký aktivismus není jako aktivismus v klasickém slova smyslu – činnost zaměřená na výzvy a řešení určitých společenských problémů, a není jako umění, které zpravidla nemá tak jasný účel. Jeho hodnota často spočívá v tom, že nám poskytuje perspektivu a nové způsoby, jak nahlížet na svět. Dobré umění vždy obsahuje přebytek významu: něco, co nemůžeme popsat nebo pochopit, ale přesto nás zasáhne. Obsažená zpráva nemusí být zřetelně čitelná a její působení je často obtížně měřitelné. Jeho účelem, pokud toto slovo vůbec můžeme použít, je stimulace pocitu, emocionální pohyb nebo změna našeho vnímání.

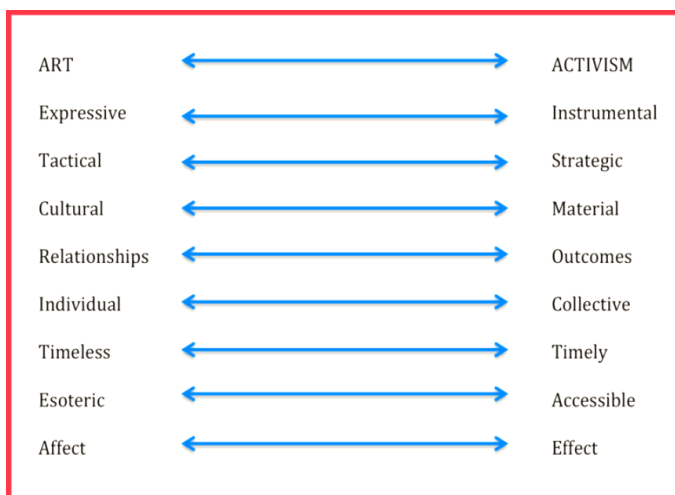
Dle Centra pro umělecký aktivismus (The Center for Artistic Activism) je *umělecký aktivismus* dynamická praxe, která kombinuje tvůrčí sílu umění, která nás emocionálně posouvá, se strategickým plánováním činností nezbytných pro sociální změnu (CFAA, 2018).

Na rozdíl od výtvarného umění nebo politiky umělecký aktivismus nevyžaduje, aby diváci měli hluboké poznatky v oblasti umění, vytváří „efekt“ *emočně rezonujících zážitků* (viz obrázek), které vedou k měřitelným posunům moci.

Zatímco umělecký aktivismus v souvislosti s současnými společenskými problémy, včetně klimatické krizi je obzvláště vhodný pro současnost, v průběhu dějin nejúčinnější aktéři spojili umění s kampaněmi za sociální změny a pomocí estetických přístupů kriticky pohlíželi na svět takový, jaký je, a představovali si svět, jaký by mohl být.

Ještě v květnu 1968 Guy Debord a další situacionisté - teoretici a inspirátoři nepokojů mezi studenty pařížské umělecké scény - poprvé vyjádřili myšlenku o síle jednoduchého *détournement*, definovaného jako vynětí obrazu, promluvy nebo artefaktu z jeho kontextu a dodání mu nového významu (Klein, N. 2005).

Jedním z nejpopulárnějších způsobů, jak umělci a sociální aktivisté upozorňují na nerovnosti v globalizaci volného trhu, je zejména vizuální kritika klidného „prvního světa“ - vkládání symbolů „prvního světa“ do scén z „třetího“: obrys země Marlboro uprostřed války v Bejrútu; vyhublá haitská dívka s brýlemi ve tvaru Mickey Mouse; bouřící se indonéští studenti před nápisem McDonald's (Klein, N. 2005).



Obrázek 2 – Art vs. Aktivismus

Zdroj: [Web 2]

Tvůrčí přístup k veškerým procesům buduje návyk k navrhování kreativnějších způsobů řešení problémů a netradičních cest k dosažení cílů. Volným experimentováním dokážeme identifikovat a vyřešit problémy díky otevření nových cest pro interpretaci a jednání.

Praktickým příkladem tohoto kreativního vylepšení je symbol motýla monarchy stěhovavého, používaného imigračními aktivisty ve Spojených státech. Vychází ze sociálního hnutí jako symbol, jenž ztělesňuje krásu a přirozenost migrace (motýl migruje každoročně ze severních států USA do Mexika a zpátky), byl vnímán a popularizován umělcem a členem The Culture Group¹⁰ Favianna Rodriguez. Jako „profesionální“ obrázek na plakátech, tričkách atd.

¹⁰ The Culture Group je spolupráce odborníků na sociální změny a kreativních producentů, kteří věří, že kulturní změna je pro sociální změnu zásadní [Web 7].

migrující monarcha a nově vytvořený slogan „Migrace je krásná“ byli poté přivedeni zpět do hnutí pro použití v jejich kampaních (CFAA, 2018).

Další art-aktivisté aplikují svou kreativní práci do společenského a politického prostoru, které jinak nejsou kreativní, realizují performance pomáhající občanům porozumět a dobrovolně se účastnit rutinních vládních postupů, jako je například rozpočtový proces (CFAA, 2018). Každopádně funkčnost těchto uměleckých akcí bývá spjatá s poskytováním pomoci v již probíhající kampani nebo hnutí: cílem je zdokonalit probíhající kulturní dílo nebo přidat kulturní prvek tam, kde chybí.

Účelem uměleckých akcí je demonstrace různých obrazů systémů a životních stylů. Často tedy hraje roli manifestantu, jenž ukazuje, co znamená žít v souladu s určitými praktickými znalostmi¹¹. Konstruktivisté viděli svůj úkol ve zlepšování života pomocí moderních technologií. Závislost lidské existence na ekonomice, motivovaná marxismem, se odrazila v ruské avantgardě. O něco později konceptualismus tematizoval závislost lidského myšlení a chování na jazyku (Groys, B. 2008). Lze tedy najít vzájemnou závislost sociopolitických organizací moci, angažovaného umění a publika, které se navzájem povzbuzují a tvoří tak živý systém názorů, události a jejich reflexi.

3.8 Vizuální umění klimatických změn

Může aktivistické umění mít stimulační psychologický účinek na své diváky?

Angažované umění nikdy není izolované. Aktivistické umění, které si za posledních 10 let získalo zvláštní popularitu, má za cíl změnit svět tím, že inspiruje lidi k akcím, jejichž cílem je rozšíření povědomí o sociálních problémech ve společnosti. Jedním z těchto problémů je globální změna klimatu. Ve studiích o změně klimatu již není diskutovanou otázkou, zda ke změně skutečně dochází či zda má antropogenní příčiny (IPCC 2014a). Umělci z celého světa přijali změnu klimatu jako předmět své práce. Umělci, inspirovaní aktivisty, vnímali změnu

¹¹ Kandinsky vysvětlil své abstraktní malby s odkazem na znalosti o přechodu hmoty na energii, které se odehrávají podle Einsteinovy teorie relativity, a své umění považoval za implementaci těchto znalostí na individuální úrovni. (Groys, B. 2008)

klimatu jako společenský problém a rozhodli se, že je jejich úlohou reagovat na dění ve společnosti a spolu s novináři, vědci a aktivisty se také věnovat tomuto tématu. Sami tvůrci tomu říkají *kulturní revoluce v oblasti klimatu* (Sommer, L. K. 2019).

Desítky významných výstav, zejména v Boulderu (2007), Londýně a Kodani (2009), Paříži (2012), New Yorku (2013), Bostonu (2014) a Melbourne (2015) umístily umění změny klimatu na mapu jako nový a relevantní žánr, prezentující umělecká díla jak při jednáních o otázkách životního prostředí, tak ve speciálních galeriích, jako je Barbican v Londýně (Nurmis J. 2016).

Umění změny klimatu je velice kritizováno a recenze poukazuje na silný umělecký trend směrem k obrazu apokalyptické budoucnosti, což není nejlepší motivace lidí [Web 18]. Avšak zásadním cílem je umožnit veřejnosti přehodnotit roli svých každodenních činností při trvalé změně klimatického systému.

Kulturní aspekty a alternativní způsoby reportů změny klimatu nejsou dostatečně rozšířené. Někteří vědci se domnívají, že čistě faktický komunikační přístup nepovede ke změně chování, a proto nebude stačit ke zvýšení povědomí a zapojení veřejnosti (Volpe, C. 2018).

Pro inspiraci veřejnosti a zvyšování povědomí o otázkách životního prostředí s cílem podnítit hnutí za změnu klimatu souběžně s konferencemi OSN o změně klimatu (konference smluvních stran [COP21]) probíhal *ArtCOP21*. Celosvětový festival, který spojil stovky tisíc lidí s problémy klimatu prostřednictvím rozsáhlého globálního programu s více než 550 významnými událostmi; instalacemi, představeními, výstavami, koncerty, přednáškami, konferencemi, semináři, rodinnými akcemi či řadou masových shromáždění a demonstrací [Web 18].

V rámci tohoto festivalu byl proveden výzkum, jehož cílem bylo zjistit, zda může mít aktivistické umění stimulační psychologický účinek na diváky. Výsledky představují analýzu založenou na emočním profilu, jenž vyvolávají umělecká díla, která byla součástí *ArtCOP21*, ve svém publiku. Ukázalo se také, že emoce jako štěstí podporují vnitřní motivaci a zájem, a tím přispívají k budování zapojení do společenských aktivit spojených s klimatickou změnou (Sommer, L. K. 2019).

3.9 Věda a umění

Jednou z oblastí, ve které působí art aktivisti je ekologický aktivismus, podporující osvětu společnosti týkající se problematiky klimatické krize. Masmédia přetékají informacemi o změnách klimatu způsobených lidskou činností. Vědecké skupiny ročně vydávají různorodé reporty ohledně těchto změn, ale co to znamená pro obyvatele, pasivního příjemce informace? Jsou výpočty, fakta a suché formulace zveřejněných zpráv dostatečně srozumitelné a pochopitelné pro ty, kterým se tyto proměny životního prostředí přičítají za vinu?

V této části práce na umění nahlížím jako na zprostředkovatele vědeckých poznatků. Empirické vědy metodou vysvětlení reality míří ke všeobecnému a opakovatelnému poznatku v podobě univerzálních zákonů. Umělci našli svůj způsob, jak vědění předat společnosti a odhalit přitom významy, jež jsou neodlučně spjaty s naším světem. Tyto antagonismy se spojují a doplňují o to, co každému z nich chybí.

3.9.1 Budování vědeckosti umění

Historicky se k sobě umění a věda přibližují pomocí výkladu umění skrz vědy biologické. Tento zájem je zčásti motivován čistou zvědavostí na poznatky, které věda vytváří a může je nabídnout, a vyznačuje se fascinací přírodními a biologickými vědami.

Problematikou určení “vědeckosti” umění se zabýval Alois Riegl, nejslavnější představitel Vídeňské školy dějin umění. Ztotožnil “vědecký” přístup dějin umění ještě silněji s vědami biologickými. Ve své knize *Otázky stylu* (1893) popisuje rozvoj rostlinného ornamentu výslovně jako *evoluční proces* (SČHU, 2015: 14).

Souběžně se snahou interpretovat dějiny umění skrze biologické zákonitosti vzniká otázka po *původu umění*, jež těsně souvisí s předpokladem Charlese Darwina, že estetická vnímavost člověka má evoluční původ (Matthew Rampley in SČHU, 2015). To jen potvrzuje, že se výtvarné umění rozvíjelo souběžně s vědou a technikou a rozšiřovalo horizont působení v souvislosti s posílením vědních disciplín.

3.9.2 Tvorba uměleckého a vědeckého obrazu

V momentu, kdy umění přebírá roli průvodce k vědě, přestává být synonymem pro „zdroj estetického potěšení“ a „vkus elit“. Místo toho se stává projevem technických znalostí, dostupných a užitečných pro každého, kdo si přeje takové dovednosti získat. Podle Greenberga¹² se ideální divák méně zajímá o umění jako zdroj estetického potěšení než jako zdroj poznání [Web 9].

Rozdíl mezi vysokým uměním a teoretickou vědou však spočívá ve skutečnosti, že věda usiluje o vytvoření co nejtransparentnějších obrazů reality a při opírání se o tyto obrazy činí úsudky o realitě samotné. Umění si pro sebe vybírá témata, jimiž je materialita a nejasnost a ve výsledku se samotná konstrukce obrazů stává předmětem umělecké reflexe - bez ohledu na to, do jaké míry jsou tyto obrazy schopné reprodukovat realitu (Groys B., 2008). Když umění produkuje stejné ideje jako věda nebo se jí vědomě podobá, má tendenci být kritické k těmto fantastickým, nereálným, surrealistickým a abstraktním obrazům skutečnosti.

Martin Heidegger (1977) ve své eseji *The Question Concerning Technology* píše : „Protože podstata technologie není nic technologického, základní jádro přemýšlení o technologii a konfrontace s ní musí probíhat v oblasti, která na jedné straně je blízká podstatě technologie a na druhou se od ní zásadně liší. Takovou oblastí je umění.“ (Heidegger, M. 1977: 35).

3.9.3 Humanizovaná věda

Síla umění je do značné míry vnímána jako schopnost „humanizovat“ vědu, která ji činí citově, psychologicky a duchovně přístupnou jednotlivcům. Přerušovaný vztah mezi lidstvem a přírodou zřejmě souvisí s potřebou obnovit pocit integrovanosti a sounáležitosti s vesmírem. Umění může hrát klíčovou roli při dosahování tohoto cíle.

¹² Clement Greenberg byl nejvlivnějším kritikem umění ve 20. století. Greenberg, úzce spojený s podporou abstraktního expresionismu, pevně věřil v potřebu abstraktního umění jako prostředku proti vniknutí politiky a komerce do umění [Web 9].

Dobře ilustrujícím příkladem výše popsaného tvrzení je pohlcující charakter skladby skladatele Johna Luthera Adamse „*Staňte se oceánem*“ (Become Ocean, 2013)¹³, jež přináší pocit nekonečna a jednoty s celým lidstvem a vesmírem.

Hlavní funkcí takových uměleckých děl, jako je Become Ocean, je stát se zdrojem této „kosmické náboženské zkušenosti“. Tato skladba byla nazvána „nejkrásnější apokalypsou v historii hudby“ (Volpe, C. 2018).

Ekologický esejista Bill McKibben (2005) napsal, že zatímco jsme věděli o změně klimatu, ve skutečnosti jsme o ní nevěděli, jelikož to nebylo součástí kultury. (McKibben B., 2005). Nějakou dobu to trvalo, možná proto, že problém byl příliš velký, příliš všudypřítomný nebo příliš politický. Teď to, co říkají klimatologové, prosáklo do obecných znalostí a lidstvo, včetně umělců, začalo toto volání hromadně poslouchat.

Umělecké performance, hudba, malba a fotografie přináší emocionální angažovanost lidstva, která se pohybuje od žalostného pláče k naději, od nihilistické pokornosti k odhodlání se ke změně. Méně explicitní přístupy mezitím vytvářejí mocná díla, která trvají na rezonujících přednesech o nedostacích modernity. Umění, spojené s věděním o antropocénu¹⁴, je nejznámějším nástrojem pro pochopení současných problémů lidstva a může prokázat naše nejlepší vlastnosti (Volpe, C. 2018).

Další plodnou integrací umění a arktické vědy je dlouhodobý fotografický program Earth Vision Institute - Extreme Ice Survey (EIS)¹⁵. Projekt demonstruje schopnost umění proniknout do nejasností a přinést empirický význam potenciálně suchého vědeckého materiálu. Podle

¹³ Orchester je rozdělen do tří malých souborů, které vystupují nezávislým tempem a vytvářejí samostatné hřebeny a údolí, které se při kulminaci spojují. Výsledkem je pohlcující zvukové prostředí, které jako jiné Adamsovy skladby mocně odráží nemilosrdnou a divokou sílu přírody [Web 10].

¹⁴ EIS udržuje rozsáhlé portfolio více než milionu snímků věnovaných umění a architektuře ledu. 27 fotoaparátů sleduje ledovce v Antarktidě, Grónsku, na Islandu, na Aljašce, v Rakousku a ve Skalistých horách. Kamery zaznamenávají změny v ledovcích každou hodinu, celoročně během dne a poskytují přibližně 8000 snímků ročně. Kombinujeme tyto obrázky do ohromujících časosběrných videí, která ukazují, jak rychle změna klimatu mění velké oblasti naší planety. Fotoarchiv slouží jako vizuální dědictví a poskytuje rámec - užitečný po celá léta, desetiletí nebo dokonce staletí - pro odhalení toho, jak změna klimatu a další lidské činnosti dramaticky ovlivňují planetu [Web 11].

¹⁵ Anthropocen je období, kdy se lidské aktivity stávají jednou z velkých globálních sil. Začátek antropocénu se datuje na konec 18. století, ačkoliv se jedná o umělou hranici, která se se přibližně kryje s objevem parního stroje Jamesem Wattem (v roce 1784), s Velkou francouzskou revolucí či s koncem baroku ve střední Evropě [Web 20].

názorů fotografů, již se zabývají focením ledovců „kreativní integrace umění a vědy může formovat veřejné vnímání a inspirovat efektivněji než samotné umění nebo věda.“ [Web 11].

Stejně tak umělkyně Zaria Forman (2015) vytváří gigantické, úžasně krásné pastelové obrazy arktických oceánských krajin a ledovců v hyperrealistickém stylu, založené na jejích fotografiích z plenéru [Web 12].

Její detailizované a pestře zbarvené obrazy, jež se podobají obrazům nejznámějších naturalistů, pomáhají formulovat, že lidé jsou spojeni s křehkou přírodou, nikoli od ní oddělení. „*Moje kresby oslavují krásu toho, o co všichni můžeme přijít. Doufám, že mohou posloužit jako záznamy vznešené krajiny v proudu.*“ (Forman, 2015).

Antropocentrická krása je často „tragická krása“, kterou musíme přijmout a ztotožňovat s pravdou, pokud ne ve smyslu spojení s materiální rovinou, tak jistě ve smyslu vědeckých znalostí a lidské a ekologické komplexnosti. Krása má velký význam - nejen z estetického hlediska, ale také jako průvodce k hlubšímu rozhovoru se světem kolem nás.

Mestaui (2015) v rámci svého projektu promítala¹⁶ na klasické městské památky, včetně Eiffelovy věže, dynamické, virtuální lesy, ovládané srdečním tepem diváků, kteří s dílem integrovali. Její technologicky zaměřený projekt spojuje lidi se vzdálenými ekosystémy prostřednictvím interaktivní umělecké instalace, ve které návštěvník zasadí digitální semínko ze světla. Tímto způsobem lze vytvořit interakce tam, kde lidem není lhostejná změna klimatu a mají pocit, že právě jejich chování a činy mění současnost.

3.10 Vizuální efektivnost

Umělecké dílo je vždy neoddelitelnou součástí dění ve společnosti, a to dění ve všech rovinách – nejen rovině symbolických hodnot, nýbrž také na rovině mediální, politické, ekonomické a v neposlední řadě technologické a vědecké. I symbolická výpověď uměleckého díla je něčím, čemu lze porozumět pouze jako součástí dění v celé společnosti, tj. nemůžeme je

¹⁶ Belgická architektka a designerka multimédií Nazia Mestaoui zpracovala digitální projekt s názvem "Jeden úder srdce - jeden strom" (One Beat One Tree). Listy rostou s bijícím srdcem a speciální projektor vysílá nádherný obraz na stěny budovy [Web 19].

vykládat odděleně od zbytku světa, ale musíme je zasadit do kontextu příslušné doby a prostředí jeho vzniku.

Velká část mé práce je věnována vizuální složce prostoru, ve kterém se nacházíme. Obrazy, jež v tomto prostoru vznikají, jsou více či méně charakterizovány *vizuální efektivností*, jež umělecká díla získávají tím, že sdílí transformativní aspekty světa. Dle Anthonyho Forgeho (2017), jehož práce měly obrovský vliv na antropologii umění, identifikace určité kompozice je méně důležitá než vztahy mezi různými symboly, ze kterých je složena (Forge, A., 2017: 28).

Jelikož kritéria vizuální komunikace nejsou vědomě pojatá a zůstávají mimo dosah univerzální zákonitosti, zdroj a míra vizuální efektivnosti se jednoduše asociuje s “vesmírným původem”, čímž se posiluje celkový efekt umění.

Interpretace uměleckého obsahu orientovaného na dopad na své okolí nechává otevřenou otázku, jaká forma reakce se považuje za normu a na jaký typ uměleckých objektů aspiruje. Vizuálně efektivní objekt nemusí nutně být *vizuálně efektní* - ve smyslu vzbuzující pozornost ke své formě. Estetický prožitek z uměleckého díla zahrnuje úsudky založené na vkusu a osobních preferencích, spojených s nevědeckými otázkami subjektivního vnímání, i když dílo může být emotivně pestré, lidská odezva není nikdy vedena pouze instinktivně (SČHU, 2015: 80). Kompozice se může stát efektivně složitou kvůli své velikosti, materiálu, umístění v prostoru spíše než kvůli tomu, jak odkazuje na jiné předměty, případně i proto, že je pohledu upírána. Nicméně na rozdíl od jiných druhů výkladů vizuální obraznost celkově nic neřeší – někdy ani nemá vědomou či diskurzivní tematizaci, ale jen reprezentuje situace, které přinášejí odpověď nebo uspokojení našich psychologických potřeb (Forge, A., 2017: 111).

3.11 Veřejný prostor

Skutečný dopad umělecké efektivity můžeme pozorovat ve veřejném prostoru, jež reflektuje na viděné a interpretuje ho ve vlastním životě.

Co je to „veřejný prostor“? Často se máme sklon domnívat, že veřejný prostor je něco, co již existuje, co je předem dané. Část tohoto prostoru obešla proces privatizace a zůstala veřejná: městské ulice a náměstí, vzduch nad tímto městem nebo pustina kolem (Groys B. E. 2010). V

tomto smyslu je veřejný prostor chápán v podobě vakua, otevřeného a prázdného prostoru, ve kterém mohou být umístěny budovy, umělecké objekty, památky, komerční reklama, politická propaganda a mnoho dalších věcí. Soukromé prostory jsou naopak chápány jako uzavřené prostory – budované jejich vlastníky a architekty uvnitř otevřených veřejných prostorů.

Zde se Groys (2010) ptá: je výše popsán veřejný prostor schopen zřizovat veřejný život? Veřejným životem má na mysli interakce s veřejností, spolupráci nebo konflikt, ale především – zkušenost s vystavením obecné (veřejné) “kontrolé”, a také – pocit, že se v tomto prostoru stáváme součástí společnosti (Groys B. E. 2010). Lze to doložit na příkladu rozdílů mezi standardní galerijní výstavou a uměleckou instalací či performancí na náměstí.

Konvenční výstava je jakási sbírka uměleckých předmětů, umístěných ve výstavním prostoru v určitém pořadí pro následné prohlížení. V tomto smyslu výstava funguje jako pokračování neutrálního veřejného městského prostředí - něco jako zpoplatněná ulička, do které může za skromnou částku vstoupit každý kolemjdoucí. Pohyb návštěvníka ve výstavním prostoru je podobný chůzi po ulici a pohledu na architekturu budov. Není náhodou, že Walter Benjamin v projektu *Arcade* (1982) vytváří analogii mezi městským flâneurem¹⁷¹² a návštěvníkem výstavy. Tělo diváka v takové situaci zůstává mimo zónu umění: umění je umístěno před pozorovatele, ať už je to předmět, představení nebo film. V souladu s tím je zde výstavní prostor chápán jako prázdný neutrální veřejný prostor, jako symbolický veřejný majetek. Jedinou funkcí tohoto prostoru je zpřístupnit umělecký předmět oku diváka (Groys B. E., 2010).

Zatímco městské prostředí vytváří prostor pro příležitost a akci, jimiž jsou happeningy, umělecké veřejné instalace, festivaly. Intervence ve městě je podobná síti konkrétních zájmů širokých skupin obyvatelstva. Veřejný prostor musí být sociálním, aby jeho občané společně formulovali představu o jeho naplnění. Jak uzavřené umělecké prostředí, tak i veřejné harmonicky funguje, pokud je v něm dostatek názorů a příležitostí pro inspiraci.

¹⁷ Walter Benjamin (1982) definuje Flaneura jako chodícího obyvatele města, zaujatého dramaty městského života, znalce jeho tajemství a potěšení. Koncept nese bohatý asociativní řád: jedná se o osobu, která se snaží bavit, povaleče, městského experta a znalce pouličního života (Benjamin, W. 1936).

To podněcuje k předpokladu pasivního příjmu diváka, na něhož působí objektivní vlastnosti uměleckého díla, které v divákovi vyvolávají estetickou zkušenost, která byla zmíněna výše.

4. METODOLOGIE

Teoretická část diplomové práce poskytuje vhled do historického vývoje konzumu a současné situace jeho důsledků ve formě odpadu, což je nezbytné pro další orientování se v této problematice. Byl v ní představen koncept konzumní společnosti a některých aspektů, které ji formují. Dalším konceptem, který se zaměřuje na dopad neudržitelné výroby a spotřeby zboží vůči životnímu prostředí, je odpad. Dále byly představeny možné alternativní přístupy, jež jsou opětovné použití, upcyclace a recyklace odpadů. Jednou formou nakládání s odpady je jeho aplikace v umění, tj. jeho materiálového využití či v podobě vyjadřovacího prostředku a také součástí uměleckého aktivismu zaměřeného na otevření diskuze o současném problému s odpady. Teoretická východiska práce se rovněž zaměřila na motivace umělců intervenovat do veřejného prostoru s cílem zviditelnění sociálních problémů.

Empirická část diplomové práce se bude dále zabývat fenoménem angažovaného umění a materialitou ve výtvarném umění či produkčním designu a motivy umělců vedoucích k environmentálnímu přístupu v osobním životě. Výsledky výzkumu mohou dále posloužit jako prostředek pro propagaci uměleckého aktivismu či jako podněty pro udržitelnou tvorbu a osvětové akce za uvědomělou spotřebu. Zároveň mohou představovat další vstupy pro kvantitativní výzkumy v dané problematice.

4.1 Předvýzkum

Konceptem problému s odpady se zabývám posledních několik let a uznávám, že můj zájem o toto téma vzrůstal se zvýšenou mediální osvětou a trendem udržitelného životního stylu. Celoživotní šetrnost k přírodě a estetizace věcí, jež mě obklopují, daly impuls k proměně vnímání odpadů, které vytvářím, byly a podnětem k upcyclaci a předcházení vzniku odpadů.

Prostředí umění je pro mě známé a po stěhování do České republiky pravidelně navštěvuji veřejné výstavy a vernisáže pro blízké přátele umělců. Můžu se svého subjektivního pohledu studentky oboru Sociální a kulturní ekologie posoudit viditelný zájem o aplikování environmentálních otázek ve výtvarném umění. Pozorování chování studentů uměleckých škol

a veškerá komunikace s nimi mi poskytly možnost vytvořit si pestřejší obraz problematiky a získat kontakty pro výzkum.

Avšak výše popsané charakteristiky neměly kardinální vliv na výběr tématu diplomové práce. Tím se stalo dílo mého kolegy, studenta Akademie výtvarných umění v Praze. Obrovské, neudržitelné, tvořené z toxických a nerecyklovatelných materiálů, dílo věnované solární energii, které mě velice fascinovalo a přivedlo k myšlenkám o udržitelnosti umění v průběhu všech jeho fází; s jakými překážkami se potýkají výtvarníci a jak při tom uvažují.

4.2 Cíl výzkumu a výzkumné otázky

Cílem této práce je zjistit, zda pro umělce existuje spojitost mezi *současnými environmentálními problémy a motivacemi používat odpadní materiál a věnovat se ekologickým tématům*.

Vstupním výzkumným problémem mé diplomové práce je: *Jakým způsobem souvisí současná klimatická krize s motivacemi umělců používat pro svá díla odpad jako materiál, zohledňovat environmentální témata ve své tvorbě a konfrontovat je s veřejností?*

Dílním cílem této práce je také popsat reakce umělců (v osobním životě a jejich tvorbě) na probíhající klimatickou změnu. Zjistit, jaký vliv mají umělci na publikum. Pokusit se zachytit, zda dochází v důsledku klimatické změny k proměně umění směrem k větší udržitelnosti. Zaměřuji se na environmentální důvody umělců České republiky při výběru materiálů a tematických okruhů pro svoji práci.

Původně jsem měla v úmyslu zhodnotit působení uměleckých děl na veřejnost pomocí strukturovaného dotazníku vyplněného návštěvníky veřejných výstav, což se k mé velké lítosti nepovedlo kvůli všem dobře známým událostem, jež ve své práci nechci vyjmenovávat. Jelikož je umělecké prostředí nezávislé na vnějších faktorech, zůstala jsem u výzkumu umělců samotných ve své jedinečnosti. Nicméně se mi během rozhovorů povedlo získat a interpretovat náhled veřejnosti na otázky změny klimatu.

Proměna umění v moderní době je těžce prokazatelná a dokázat, má-li souvislost s klimatickou změnou, je ještě mnohem obtížnější, avšak vztah mezi odpadem, uměním a

spotřební masovou kulturou lze tematizovat.

V další části práce představím mnou použité kvalitativní metody výzkumu, pomocí nichž se pokouším nalézt odpovědi na předem stanovené výzkumné otázky:

- Jaké jsou hlavní motivace umělců používat odpadní materiály?
- Roste s růstem zájmu o udržitelný styl života i tendence aplikovat environmentální témata a používat zbytkové materiály ve tvorbě a navrhování předmětů?
- Jaká je role umělců v souvislosti s klimatickou změnou?
- Jak působí ekologický art-aktivismus a je dostatečně vlivný?
- Jak veřejnost reaguje na angažované umění a umění obsahující odpad? Spojuje si to s rozšířenou myšlenkou konzumu?

4.3 Výzkumná strategie a techniky sběru dat

V souvislosti s výchozími teoretickými okruhy, povahou lokality, jež lze označit svobodným a specifickým uměleckým prostředím, jsem pro svůj výzkum, založený na vlastním vnímání a zkušenostech zvolila kvalitativní výzkumnou strategii, která se svojí strukturou nejvíce shoduje s cílem a charakterem výzkumných otázek diplomové práce. Jelikož je v rámci kvalitativního výzkumu typická interakce s omezeným počtem účastníků, nelze tedy přistoupit k velkému zobecnění výsledků získaných při sběru primárních dat. Avšak data lze interpretovat v rámci konkrétní práce a představit v podobě detailnějšího popisu zkoumaného fenoménu. Na začátku jsem nemohla předvídat s jistotou, jak bude vypadat finální obraz práce, který se formoval v průběhu celého výzkumu.

Jako techniku sběru dat jsem zvolila polostrukturované rozhovory se studentkami a studenty uměleckých škol v Praze během konání klauzur a výstav seminárních a diplomových prací, a zároveň strukturované dotazníky s lidmi, které budu na těchto výstavách potkávat. Avšak v průběhu výzkumu, který trval celkem osm měsíců, se původní záměr lehce přeorientoval a pod vlivem okolností jsem byla nucena změnit kritéria pro tvorbu vzorku.

Původní záměr polostrukturovaného rozhovoru byl ve všech případech více či méně naplněn. Jednotlivé rozhovory jsem přizpůsobovala dané situaci a osobnosti respondenta,

respektive jeho oblasti výtvarné činnosti, schopnosti komunikace a volného vyprávění. Rozhovory probíhaly samospádem, byly otevřené, jedno téma vyneslo na povrch další téma. K zajištění plynulosti interview jsem využívala doplňující otázky, které zároveň informačně rozšiřovaly téma a vracely k němu informátora v případě odbočení. Otázky jsem používala také v případech, kdy se volné a otevřené vyprávění míjelo s tematickými okruhy, které bylo nutné otevřít v rámci zajištění plánovaných cílů rozhovoru a zodpovězení stanovených výzkumných otázek.

4.4 Prostředí a účastníci výzkumu

Na počátku výzkumu jsem jako techniku sběru primárních dat zvolila polostrukturované rozhovory se studentkami a studenty uměleckých škol v Praze během konání klauzurních výstav a strukturované dotazníky s nezávislým publikem těchto výstav. Ačkoliv se veřejné školní události nekonaly, alternativou mi posloužilo zkoumání umělců samotných při vynechání části, jež se týkala zkoumání veřejnosti.

Setkala jsem se také s komplikací při hledání informátorů kvůli omezené možnosti jít do terénu, tj. přímo do uměleckých škol. Celkem byly dva pobyty v terénu, jež probíhaly v budovách škol UMPRUM a AVU.

Během mých návštěv školního prostředí, ve kterých v daném období probíhalo odevzdání diplomových a bakalářských prací, jsem prováděla nezúčastněné pozorování (Kaufmann, J. 2010) v roli diváka vystavených prací, psala jsem si stručné poznámky, na základě nichž jsem se pak dostala k novým výzkumným okruhům, které jsem interponovala do teoretické části a rozhovorů.

Velkým přínosem mých pobytů v terénu bylo vyhledávání kontaktů potenciálních informátorů a domlouvání se na polostrukturovaných rozhovorech. Pomocí výše uvedených technik kvalitativního výzkumu jsem tak byla schopna získat o vybraných informátorech podrobná, osobní data a v neposlední řadě se dostat do často velmi uzavřeného prostředí umělců. Následné propojení primárních a sekundárních dat mi umožnilo daný problém více pochopit.

Během skrytého pozorování (Hendl, 2005) jsem se stala návštěvnicí místností s vystavenými pracemi, přístupných pro blízkou veřejnost, kde nikdo o mém statusu výzkumnice zpravidla nevěděl. Dále podle vlastního posudku přináležitostí uměleckého díla k výzkumnému problému jsem daného studenta či studentku oslovila.

Dalším zdrojem pro hledání informátorů se staly veřejné či uzavřené skupiny umělců na sociálních sítích. Zajemci o rozhovor se mi ozývali na předem napsanou vizi, v níž jsem krátce popsala cíl své práce, zkoumané okruhy a celkový průběh rozhovoru.

Ve třech případech jsem polostrukturovaný rozhovor s informátory realizovala osobně. Ostatní rozhovory probíhaly pomocí audio nebo videohovoru, dle přání informátora. Tyto rozhovory se konaly vždy v přátelském rozpoložení, dalo by se říct, že z velké míry v osobní rovině.

4.5 Tvorba vzorku

Pro zodpovězení ústřední výzkumné otázky „Jakým způsobem souvisí současná klimatická změna s motivacemi umělců používat pro svá díla odpad jako materiál, zohledňovat environmentální témata ve své tvorbě a konfrontovat je s veřejností?“ bylo nutné se při vytváření vzorku zaměřit na lidi, kteří se aktivně věnují tvůrčí činnosti.

Konstrukci vzorku informátorů jsem provedla částečně *úcelově*, předem nastaveným kritériem – oblast zájmu a působení v uměleckém prostředí, jež byla rozhodující při výběru informátorů; částečně jsem použila techniku *nabalování*, jinak také *snowball sampling*, kdy jsem získala během rozhovorů doporučení či kontakt na další informátory, již byli pro můj výzkum následně vhodní a splňovali požadavky účelového vzorkování. (Novotná H., 2019).

Ačkoliv skupina informátorů byla relativně sevřená dle předmětu jejich zájmu a prostředí, ve kterém se pohybují, lišili se od sebe na základě vztahu k výzkumnému problému a způsobu jeho reflexe. Tím pádem klasifikace do heterogenních skupin v tomto případě nebyla možná, byť informátoři patří k jedné skupině nazývanou umělci, avšak oblast jejich působení, vyjadřovací prostředky a cílová skupina se navzájem nepodobají.

Informátorů, s nimiž jsem prováděla polostrukturované rozhovory, bylo celkem jedenáct.

Mezi nimi se nachází studentky/studenti, absolventky/absolventi uměleckých škol, kurátorky/kurátoři galerie a vedoucí uměleckých kroužků. Všichni informátoři patří do věkové skupiny 18 až 35 let. Snažila jsem se do výzkumu začlenit co největší počet způsobů uměleckého vyjádření, abych získala komplexnější obraz daného prostředí. Kontaktovala jsem lidi z ateliérů volného umění, malířství, sochařství, designu, fine art – photography, produktového designu, fotografie, time-based medií.

4.6 Sekundární data

Pro větší prohloubení výzkumného problému a utváření rozmanitějšího obrazu výzkumu jsem v průběhu práce používala také data sekundární, jež jsem dohledala buď sama, nebo po doporučení informátorů v průběhu rozhovorů. Jako sekundární data mi posloužily dokumenty, z nichž většina je dostupná online na internetu – například zprávy o hodnocení dopadu umělecké aktivity, internetové stránky některých uměleckých organizací a projektů umělců samotných či odborné mediální články a časopisy.

Použitá literatura mi posloužila částečně jako inspirace k formulaci vstupního výzkumného problému a tvorbě předběžného seznamu otázek, které doplňovaly teoretická východiska a vizuální obraznost zkoumaných fenoménů.

Kromě odborné literatury mezi sekundární data řadím také různé typy publikovaných i nepublikovaných materiálů, např. virtuální výstavy, blogy a fotografické soubory, které mi byly poskytnuté informátory jako doplněk rozhovorů pro lepší orientaci v datech od nich získaných..

Při tvorbě závěru na konci výzkumu a k dodatečné validaci jsem odkazovala na literaturu a ověřovala jsem tak korektnost svých závěrů. (Strauss, A. Corbinová, J. 1999)

4.7 Analýza dat

Materiál pro analytickou část mé práce byl shromažďován během celého výzkumu a teorie tak vznikala postupně neustálým pohybem mezi fakty a hypotézami. (Kaufmann, J. 2010)

Pomocí technik, uvedených v metodologické příručce *Základy kvalitativního výzkumu* dle Strausse a Corbinové, byla analýza provedena několika druhy kódování: otevřeným, axiálním a selektivním. Sebraná sekundární data jsem zpracovávala prostřednictvím tematické analýzy textových a obrazových souborů.

Rozhovory jsem za dobrovolného souhlasu všech informátorů nahrávala na diktafon a následně jsem je přepisovala způsobem doslovné transkripce. Dynamika rozhovorů měla podobu aktivního zapojení do individuálního projevu informátorů a částečného vyjádření vlastního názoru na probíraný problém, čímž jsem povzbudila zájem dotazovaného k otevřenější odpovědi. (Kaufmann, J. 2010)

Kategorizace utvořených textů rozhovorů jsem provedla v souvislosti s výzkumnými okruhy, které jsem prvním krokem jen identifikovala a sepisovala v podobě poznámek. (Strauss A. 1999) Tento cenný a, ve srovnání s ostatními, snadný, krok mi velmi usnadnil reflexi, propojení a interpretaci dat. S hotovými kategoriemi jsem dále pracovala prostřednictvím kódů, jež jsem každé z nich přiřadila. Následujícím krokem jsem vybudovala koherentní vazby mezi vytvořenými kódy a jednotlivými částmi rozhovorů tak, aby se neztratila jejich výpovědní hodnota.

Celkem bylo provedeno 11 rozhovorů o průměrné délce 55 minut. Abych předešla konkretizaci umělecké činnosti každého z informátorů, rozhodla jsem se je dále nazývat umělci, jelikož právě tato role je pro výzkum ústřední a byla hlavním kritériem při tvorbě vzorku.

Rozbor sekundárních dat jsem prováděla pomocí kvalitativní obsahové analýzy vybraných mediálních souborů (Scherer H. 2004). Na rozdíl od primárních dat jsem u dat sekundárních již předem věděla, k jakému tématu obrátit svoji pozornost a právě taková jsem tedy vyhledávala.

4.7 Reflexe výzkumu

V průběhu celého výzkumu jsem se snažila řídit několika důležitými kritérii (validita, objektivita a kreativnost), jež mi pomohla v reflexi každého kroku práce, která se posouvala a vyvíjela se pomocí neustálého doplňování a zdokonalování hypotéz a konceptů (Kaufmann, J. 2010).

Reflexivitu vnímám jako nezbytnou podmínku úspěšné práce, jež je přítomná v průběhu celého dynamicky se měnícího výzkumného procesu: při formulaci hypotéz a pobytu v terénu, při rešerši veškerých dat a jejich interpretaci, při psaní teorie a následném propojení empirické a teoretické části.

V procesu tvarování projektu diplomové práce jsem se zaměřovala na relevantnost daného tématu v podmínkách dnešní světové situace. Pro zajištění validity sekundárních dat při jejich obsahové analýze jsem se soustředila na to, do jaké míry dané textové a obrazové soubory souvisejí s konceptem mého výzkumu.

Na začátku práce jsem si představovala jen velmi úzký rozsah výzkumu, avšak s postupujícím časem a hlubším ponořením do výzkumu se objevily důležité aspekty, jež s mým tématem souvisí. Kromě doplnění tématu o nové kontextuální/edukativní souvislosti se změnila orientace celého výzkumu z materiality v umění na celkovou logistiku a působení umění jako formy protestu, což mě donutilo ke změně názvu práce. Tato proměna měla velký vliv na celou strukturu a obsah teoretické části a také na analýzu výpovědi umělců.

Během výzkumu jsme také podrobila reflexi svou pozici ve zkoumaném uměleckém prostředí, jež mi bylo předem známé. Bojovala jsem s pocitem izolovanosti výzkumu, což uznávali i moji informátoři, že z „umělecké bubliny“ je velmi těžké dostat se do kontaktu s veřejností, pokud se o to cíleně nezajímá. Na druhé straně mi insiderská pozice pomohla při tvorbě vzorku a relevantnosti výběru informátorů.

V průběhu rozhovorů jsem se převážně držela předem vymezených témat, ačkoliv jsem proud řeči umělců příliš neregulovala, což mi umožnilo získat další cenné informace. Usilovala jsem o to, aby se každý informátor při svých výpovědích cítil příjemně a uvolněně, rozhovor probíhal plynule a především v souladu s umělcem preferovanými tématy. Jelikož se mi stávalo, že se informátor nechal unést, musela jsem se vracet ke konkrétní otázce a ptát se znovu v lehce pozměněné formě.

Díky tomu, že jsem nezasahovala do projevu a neprojevovala nesouhlas s tím či oným tvrzením, získala jsem tak kvalitní a různorodá data, nestandardní pohledy umělců, jež poskytly barevnější obraz situace. Tak se mohlo stát, že jsem nemusela probírat všechna připravená

témata z toho důvodu, že k nim umělec neměl co říct, neboť se jich jeho tvorba nedotýká či nemá tak dobrý vhled do jiné oblasti umění.

4.8 Etické otázky výzkumu

Před každým rozhovorem, který se uskutečnil buď osobně, či audio/video hovorem, byl každý informátor seznámen s tématem a účelem práce, výzkumnými okruhy, jichž se dotýkám, průměrnou délkou rozhovoru. Rovněž na začátku rozhovoru byl každý informován o anonymitě a možnosti kdykoliv odstoupit od poskytování jakýchkoliv dat. Stejně tak jsem získala informovaný souhlas o dobrovolné účasti ve výzkumu a nahrávání během rozhovorů. Nahrávání mi umožnilo větší zapojení do konverzace a následně precizní přepsání rozhovorů, čehož bych v případě ručního zapisování poznámek dosáhnout nemohla. Rozhovory jsem nahrávala pomocí mobilní aplikace diktafon a přepisovala ručně do podoby textového dokumentu při poslechu nahrávek. Soubor s nahrávkami jsem společně se svými poznámkami uchovávala tak, aby se k nim nedostal nikdo kromě mne.

EMPIRICKÁ ČÁST

Prvním krokem v hledání informátorů a pro zjištění relevantnosti mého tématu diplomové práce byla návštěva v té době otevřené budovy školy UMPRUM na náměstí Jana Palacha. Pokud někdo byl v jakékoliv umělecké organizaci, zejména ve škole, ví, že v celé budově není ani jediný prázdný roh, stěny jsou zakryté obrazy, plakáty, modely a sochami, které nejen tvůrčího člověka podněcují něco vytvořit a ukázat světu diváků.

Při zrodu svého výzkumu, zejména při tvorbě otázek, jsem chybně nepočítala se specifickým přemýšlením umělců, jejich pojetím volného umění, aktivismu, odpadu a jeho využití.

V průběhu prvního pobytu v terénu, nezúčastněného pozorování chování umělců a svobodné konverzaci s nimi, a také na základě terénních poznámek jsem pro lepší orientaci v terminologii pozměnila formulaci otázek a použila k tomu sekundární zdroje.

Účelem kvalitativního zkoumání uměleckého prostředí bylo podrobit teoretická východiska — jak ze sféry ekologie, tak ze sféry umění — kontextuální podobě pomocí získaných dat z rozhovorů. Bylo také důležité prozkoumat realizované projekty informátorů, neboť díky tomu je možné zachytit jejich autentické vyjádření, což bylo podstatné pro zodpovězení výzkumných otázek.

5.1 Reakce umělců na klimatickou krizi

Pojmy “klimatická krize”, “změna klimatu” či “environmentální problémy” jsou známé každému účastníkovi výzkumu a každý z nich je pojímá svým individuálním způsobem. Během rozhovorů umělci vyjadřovali svůj názor a sdíleli se mnou svou taktiku a způsoby reflexe těchto témat, buď v osobním životě, nebo ve své tvorbě, která může, ale nemusí být udržitelná a intervenovat do širší veřejnosti. Jak jsem nastínila v teoretické části, angažované umění vždy reaguje na různorodé problémy současného světa. Představuje kritiku, osvětu nebo protest proti vybranému tématu a vyžaduje k tomu širokou pozornost publika. V případě volného umění je toto publikum velice omezené a zúžené do prostoru instituce nebo galerie, ve kterém se nachází.

Cílem kladených otázek bylo odhalit motivaci oslovených umělců k ne/reflektování environmentálních problémů a ne/konfrontování se přitom s otevřenou veřejností. Jak se ukázalo, významnou roli pro každého umělce hraje velká míra sebereflexe, jež se pak odráží ve tvorbě nebo každodenních volbách v rámci osobního života.

Určité povědomí o negativních dopadech lidské činnosti na životní prostředí bylo patrné u všech. Dotazovaní umělci mají převažující proenvironmentální postoj, který se promítá hlavně do jejich spotřebitelského chování. Konkrétní příklady každodenních voleb, spojených se

zamezením těchto dopadů nebo pro uspokojení vnitřního pocitu odpovědnosti jedinců byly do většího detailu zmíněny v devíti případech z celkových jedenácti. Jednalo se o třídění a zamezení vzniku odpadů pomocí recyklace a některých principů bezodpadového životního stylu, vegetariánství, nakupování lokálních produktů, šetrnost k přírodě a jejím zdrojům, uvědomělý konzum.

„Vlastně to řeším ve svém volném času a nehodím kvůli tomu na sodu, chodím do tý školy občas spíše ze zájmu se něco naučit, jak zpracovávat materiál nebo jak rozumět materiálu a ne sbírat podpisy, protože bych to radši dělal ve svém volném času.” (Rozhovor 1)

„Víc než k tomu umění se mi to propojuje s celým životem, je to hlavní téma a asi víc to ovlivňuje moje chování jako spotřebitele, než jako chování jako umělce.” (Rozhovor 2)

„V osobním životě to řeším maximálně, jak to jde, ale v tý práci je to horší, protože tam to obětuješ za tu myšlenku tý práce a ve výsledku to může mít nějaký pozitivní vliv na lidi, který jde dál.” (Rozhovor 8)

5.1.1 Systematické změny

V rozhovorech převládal pohled, že odpovědnost za stav planety je na celkovém socio-politickém systému a jeho organizacích, které je potřeba renovovat, přičemž bez aktivní účasti veřejnosti je tento cíl nedosažitelný. Udržitelný přístup je pro většinu informátorů cesta, jak k ochraně přírody přispět. Vyjadřovali se kriticky k nastavenému chodu mezinárodního trhu, nešetrnému využití přírodních zdrojů a závislosti společnosti na tomto systému. Pocit bezmoci je cítit například i z následujících citovaných výpovědí.

„Jsme nuceni konzumovat a systém vůbec netrestá ty společnosti, který vyrábí ten odpad. Oni nejsou nuceni za to platit, víc měnit tu výrobu, a my jsme nuceni změnit sebe.” (Rozhovor 2)

„Nějaký pocit s tím materiálem, třeba jsem nedávno zkoušela strašně toxický materiál a jsem si říkala, že to je jedno, protože naše civilizace je systemově toxická a já ji nezadrámím tím, že to budu používat nebo nebudu.” (Rozhovor 3)

„Myslím si, že největší problém je wasting nějakých věcí, třeba masa, nesní se to a vyhodí se to, což je strašná nadprodukce a strašný odpad, což je strašná škoda, že se s tím obecně blbě zachází. A ty jako obyčejný člověk s tím úplně nemůžeš asi nic moc dělat, protože jsou tady korporáty, který nehledí na to jak to udržovat a hledí na tu poptávku a na zisk.” (Rozhovor 11)

U informátorů v mém výzkumu se tento proenvironmentální postoj ve většině nepřenáší do tvůrčí činnosti a zůstává jen na spotřební rovině. Umělci nepovažují svou tvorbu za aktivistickou (až na výjimky ve čtyřech případech) a neusilují o změnu společenského vnímání environmentálních otázek ve své tvorbě. Ačkoliv to vnímají jako zásadní a důležité téma, o kterém je potřeba mluvit i v rámci osobního života.

„Neoznačila bych to za aktivismus a už vůbec ne za politický, spíš jenom k tomu, aby se ten divák podíval na něco z trochu jiného úhlu, aby se trochu zamyslel nad něčím a nad prostředím kolem sebe a nad tím, jak on sám v něm funguje, víc než bych to považovala za aktivismus.” (Rozhovor 6)

„Zatím to tolik nereflektuju v umění, ale musím se s tím vyrovnávat tím, že dělám zbytečně ekologické věci, který vůbec nemají žádný dopad.“ (Rozhovor 8)

Změnu klimatu počítají za společenský a všudypřítomný problém s řadou důsledků, které někteří z umělců mají potřebu reflektovat ve své tvorbě buď agitačním způsobem, nebo do velké míry udržitelným způsobem zpracování bez zahrnutí tématu spojeného s environmentálními otázkami. Tímto přístupem reflexe uspokojují svůj přebytek myšlenek ohledně tohoto tématu a emocionální zatížení s tím spojené. Nikdo z dotazovaných nezaznamenal negativní reakce nebo relevantní kritiku svých děl, nybrž získávali plnou podporu od svého okolí.

„U nás je to tak asi, že když ten student vybere tu udržitelnou cestu, tak ho v tom podpoří, kdybych já si vybral udržitelnou cestu, tak věřím, že dostanu stoprocentní podporu.“ (Rozhovor 7)

„Jo, tam je hodně podporujou, zdá se mi to. A tam je vlastně i ateliér přírodních materiálů, kde je to zakódovaný téma.“ (Rozhovor 8)

5.1.2 Environmentální žal

Většina z informátorů, bez ohledu na míru angažovanosti svých prací, popisuje zprávy o změnách klimatu, důsledcích nadměrného konzumu či ničení životního prostředí způsobené lidskou činností jako původ pocitu environmentálního žalu, zklamání či frustrace ze společenského systému a stávající ekologické situace. Reflexe environmentálních otázek ve své tvorbě pro některé z nich představují způsob, jak se s touto negativní psychologickou reakcí vyrovnat. Informátoři se mají potřebu realizovat nejen z pozice umělce, ale i z pozice občana.

Zdravý konzumerismus vnímají jako nutnost pro živobytí každého člověka, ale z pohledu své tvorby spotřebu zboží či materiálu a výrobu nových předmětů spojují s nezbytností jejich činnosti, která podle některých dotazovaných není bytostně důležitá. Způsobují si tím důvod k frustraci: vytvořit nové umělecké dílo či omezit svůj konzum na přijatelnou podle něj úroveň.

„Já to řeším hodně, jsem tím člověkem, který trpí tou environmentální úzkostí. Fakt, cítím se provinile, když si čtu zprávy. Když máš sužující pocit, něco vyrobíš a pak to neřešíš a jestli je to pro tebe úleva, jestli to řeší nějakou myšlenku, která je relevantní, tak ať, jestli ti to pomůže a kéž by mi to pomohlo snížit tu frustraci a podle mě to nesnižuje na tý hodnotě.“ (Rozhovor 8)

„Jsem si na to vytvořil mentální vazbu, vidím to podstatě za čimkoliv a asi si můžu říct, že se vyrovnávám s něčím, čemu se říká environmentální žal, i když v poslední době docházím k tomu, že to je naprosto zbytečný, protože jestli jde o lidstvo, tak to je nějaký jeho úděl, nějaká forma vznikání a zanikání, co se stane, to se stat má.“ (Rozhovor 10)

„Nedávno jsem viděla poměrně drastický dokument o rybolovu a to se mě dotklo tak, že jsem to musela v půlce vypnout, trošku jsem si poplakala a od té doby nejím ryby ani mořský plody, teď ani moc nejím maso, protože způsob, jakým je dobytek chovaný, mi taky nevyhovuje.“ (Rozhovor 11)

Během rozhovorů jsem se nesetkala (stejně jako moji informátoři v osobním životě) s výraznými odpůrci klimatických změn, avšak někteří z dotazovaných se aktivně vyhýbali

odpovědím na otázky ohledně aktuálního stavu životního prostředí. To však nemusí znamenat, že změnu klimatu popírají. Mohu se pouze domnívat, že jejich pasivita je spojená s vnitřním váháním a neustáleným názorem na toto téma.

5.1.3 Materialita ve volném umění a designu

Velká část mé diplomové práce je věnována materiální stránce umění, konzumerismu a odpadu. Informátoři však dávali větší pozornost materiálům, jež využívají v tvorbě a odpadu jako zbytkovému materiálu. Většina z nich je materiálně založená a vnímají nejen fyzické vlastnosti materiálů, ale také chemické a metafyzické. Každý má představu jaký emocionální zážitek může poskytnout vybraný materiál ve spojitosti s myšlenkou, která je do něj uložena. .

Ve školním prostředí mají studenti přístup k velkému množství nástrojů pro zpracování jakéhokoli materiálu, který ve většině případu kupují či nalézají sami, například na facebookových skupinách nabízejících zbytkový materiál.

5.1.4 Zbytkový materiál

Jednou z nejčastějších cest, kdy měli umělci kontakt s odpadním materiálem, byla škola a její zásoby nevyužitého, ale využitelného, všem přístupného materiálu. V případě umělců, kteří přímo inklinují k materiálnímu vyjádření, platí, že jednoznačně tyto zásoby využívají, avšak nepovažují je za odpad, ale za zbytkový materiál, který lze využívat donekonečna.

„Asi nikdy to pro mě není odpad, já nevím, asi není, ne vždycky, ale většinou z té věci, z toho materiálu, se dá pracovat dál. Takže to je nekonečný? V podstatě jo, taky je to v závislosti na tom materiálu a tak, ale trochu je to takový nekonečný, samozřejmě je důležitý to odhodlání tu věc třeba rozebrat a dál z ní dělat, to je takový nejtěžší.“ (Rozhovor 2)

Z výše uvedeného popisu je vidět, že využití odpadů ve tvorbě vyžaduje složitou logistiku (hledání vhodných materiálů, případně rozebrání na části a odstranění nepotřebného, manipulace s nástroji a čistícími prostředky atd.). Ne každý z umělců půjde cestou upcyklace, ale v některých případech, zejména z důvodu nedostatku financí nuceně podstupují tuto cestu, aniž by měli původně recyklační záměr. Občas – ale spíše výjimečně – je pro informátory vysoká cena přírodního materiálu a obtížnost získat zbytkový materiál překážkou k jeho upcyklaci a dalšímu použití, což vede k nezbytnosti koupit si syntetický materiál.

„Takže jsem měl větší zájem o věci, co jsem našel po ulicích. V Aténách jsem právě chtěl pracovat s něčím, co bych pak nejspíš mohl vzít do Prahy, tak jsem se rozhodnul dělat něco s látkou a našťastí ta cesta k té škole vedla skrz industriální čtvrti, kde je spousta malých továren nebo tam různě šili šaty, boty, oblečení, takže to bylo skvělá výhoda, že tam právě bylo spousta látek.“ (Rozhovor 1)

„Každý je nějak ovlivněný tím, jaký na to má budget nebo kolik do těch věcí chce vrazit, a to spíš i v závislosti na té výrobě, ale ten hlavní důvod je, že ty materiály jsou mi blízko.“ (Rozhovor 2)

„Třeba teďka konkrétně se mi stalo, že jsem kvůli finančním důvodům místo toho, abych používal ten přírodní len, tak pracuju stoprocentně se syntetickým materiálem, protože to je levnější a zároveň potřebuju větší množství, asi to nebude mít úplně dobrý ekologický dopad. Vlastně se mi to stalo přesně teď. Kvůli finančním hlediskům jsem vybral materiál, který bych jinak nepoužil.” (Rozhovor 4)

Dotazovaní umělci, již neinklinují k materiálnímu či intermediálnímu vyjádření naplnění své tvorby a vnímají odlišně od ostatních, ale plně si uvědomují problematiku tohoto druhu materiálů a neviditelné dopady jejich děl.

„Spoustu lidí dělá digitalní věci a říká, že nechtějí používat žádný materiál, ale nepřijde mi, že to digitální jedost eko. Taky to souvisí se spoustou různých materiálů a možná je to horší než balení plastu, protože kvůli tomu musíš koupit novou kameru.” (Rozhovor 1)

„Myslím, že u tý realizace pořád převažuje potom kvalita toho výsledku než vyložené ta udržitelná ekologická stránka.” (Rozhovor 6)

„V podstatě můj materiál neexistuje, jsou to data, který samozřejmě musím někde shromážďovat, což je jiná otázka, protože potřebujeme nějaký zařízení, disky, uložení, nebo využívat nějaký cloudy, takže to zase nějaká jiná forma materiálu. (...) Přijde mi, že s tím zadázím trošku nezodpovědně, v tom smyslu jak je to nehmotný, nemateriální, mě nedodává, jak rydhle se dá nějaký nosič přeplnit. Zatímco kdybych pracoval s reálnou hmotou, byl sochař, byl v ateliéru, tak vím, kolik ta místnost pojme materiálu, tak s tím nakládám.” (Rozhovor 10)

V rozhovorech zaznívaly také zmínky o šetrném přístupu k věcem a majetku už od dětství a umění jako takové nezměnilo jejich pohled na konzumerismus a odpad, nýbrž se jejich pohled upevnil tím, že jej začali využívat jako materiál či vyjadřovací prostředek ve své tvorbě. Někteří to spojují s environmentálními problémy a jejich pohled se změnil směrem k větší udržitelnosti.

„Jak studuju, nebo i před studiem, tak jsem vždycky měl fascinaci a byl to takový komiček, že jsem sbíral materiály po městě po ulicích a tvořil jsem z toho, co se mi dostalo pod ruku, pak jsem se z toho snažil dělat jiný věci ze sádry, což nebylo moc recyklované, a teď v posledním roce jsem se právě zase obrátil k těm materiálům, který se mi dostanou do ruky automaticky.” (Rozhovor 1)

„Asi jsem taková byla podstatě vždycky, jako využívat ty věci který existují, ale čím víc se prohlubuje ta environmentální krize, tak tím víc nad tím opravdu cíleně přemýšlím, nemá to tu souvislost s uměním.” (Rozhovor 6)

V dané výpovědi si tak můžeme všimnout, že šetrnost k životnímu prostředí je další možný motiv umělců k tomu přistupovat k vytváření nových věcí čím dál více udržitelným způsobem.

„Prostě všichni musí být svědomitý, jakože když pracují s nějakým materiálem, tak musejí prostě pracovat i s nějakým dopadem toho materiálu. Vlastně je mi líto, jaký množství toho materiálu si nakoupila a pracovala jsem s ním a říkám si, že bývala jsem to měla udělat jinak, no.” (Rozhovor 2)

5.1.5 Etické hranice

Velkou součástí výtvarné činnosti je řešení etických otázek spojených s realizací konceptu práce. Každý z umělců má odlišná etická východiska, ale všichni v tom vidí překážky pro od předsudků osvobozenou tvorbu. Etika tvoří ideové, prostorové, materiální hranice, které nejsou charakteristické pro umělecké prostředí, jež je založené na individuálním přístupu umělců, kteří vystupují sami za sebe a nejsou součástí nějakých kolektivů.

Hranice spojené s materiální složkou práce se vyznačují vysokou cenou, dostupností a složením materiálů vybraných umělci. Někteří z informátorů prochází morálním dilematem etičnosti/neetičnosti materiálu, který je pro jejich tvůrčí vyjádření a úmysly vhodný, avšak má dopady na životní prostředí. Pro některé však tyto hranice nejsou omezením, ale motivací experimentovat a hledat nové cesty.

„V těch pracích to není tak velký téma, že je to recyklovaný, ale nepostavím svojí práci na tom... nechci moc dělat hranice, abych pak byl neschopen dělat něco jiného. Třeba v sérii s tou hlínou, tak jsem si říkal, že dci pracovat s materiálem, co tam najdu, co je tam na místě a ve většině příkladů je to hlína. Anebo dci, aby to bylo nějak propojené s tím prostředím, abych to tam mohl i nechat, takže nechci dělat něco z plastu, protože vím, že bych to pak musel přijít uklidit.” (Rozhovor 1)

„Já si myslím, že u nás se to naopak řeší dost.. ono to je hrozně těžký, celý to výtvarný umění je o materiálech, o vytvoření nového materiálu, nebo zpracování něčeho, tak to může ty umělce hrozně paralyzovat, nebo i mě to trochu paralyzovalo.” (Rozhovor 2)

„Jestli už dělám umění, tak já odmítám klást etický otázky, že si nemůžu koupit plast, že to je neetický. Vycházím z toho, co já dci říct s tím materiálem, víc do celkového konceptu, co mi to připomíná, nebo co ten materiál může říct, než to, jak moc je toxický.” (Rozhovor 3)

„Teď na klauzury jsme dělali portréty a já jsem skenoval fotky z ISIC, takový hnusný, a říkal jsem si, že to má být takový lesklý papír jako ten průkaz. V čem je to důležitý, to byla taková pěnová, plastová folie, takže v tom případě ta ekologie jde stranou.” (Rozhovor 7)

5.1.6 Upcyklace

Další součástí materiálního vyjádření je odpad vznikající při realizaci záměru .

Odpad z pohledu umělců lze tedy konceptualizovat nejen jako ten recyklovatelný (dřevo, plast, sklo, kov, textilie), či nerecyklovatelný (znečištěná voda, toxické barvy, laky, lepidla).

Ačkoliv si téměř všichni informátoři uvědomují množství a také složení odpadů, jež vzniká v průběhu tvorby, snaží se odpadu předcházet či jej následovně recyklovat. Návyk recyklovat a méně spotřebovávat hmotné věci se většině umělců promítá do tvorby z přirozeného chování v osobním životě. Už při formování koncepce díla a výběru vyjadřovacího prostředku, tak pokud to lze, považují využití zbytkových, přírodních či nekompozitních materiálu za kritérium práce. Snaží se vyhýbat velkých ztrát na materiálech a od začátku

přemýšlet o finálním stadiu díla. Na základě toho pak rozhodují o tom, jestli plánované dílo budou vyrábět nebo ne.

„Já jsem věděla, že mám hromady látek, které mám doma, a původně jsem si myslela, že konkrétně tu svojí diplomku budu dělat nějaké koláže, a pak už jako díky tomu, že jsem si vybrala to kritérium nepořizovat další materiál, pak jsem si říkala, že to zpracuju z těch látek.” (Rozhovor 2)

„Hlavně při výrobě a zpracování filmu i těch fotek se spotřebovává hrozně moc vody. My jsme to propočítávali a zjistilo se, že z jednoho filmu ze 70 litrů jsme se dostali na 25 vyplývaných, že to je minimum.” (Rozhovor 7)

„Tak co se týká materiálnosti, když už jsem se rozhodl používat ty materiály, tak jsem se rozhodl pro nějakou recyklaci nebo využívání forem okolo nás, že nedci produkovat nějakou novou hmotu, ale spíše zužitkovat tu starou.” (Rozhovor 10)

„Já se snažím mít ten odpad co nejmenší i v osobním životě i ve tvorbě. Snažím se zužitkovat všedno, co mi to dovolí, když nějaký materiál nepoužiju, tak se ho snažím použít v nějaký jiný věci nebo prostě nedělat věci, který potom nemůžu nějakým způsobem zužitkovat.” (Rozhovor 11)

V druhé řadě se umělci vyhýbají odpadu tím, že se snaží věci, které už jednou mají, plně využívat, a co už nevyužijí, to poskytnout dalším umělcům. Nepřemýšlejí o zbytkovém materiálu jako o odpadu, ale o surovině, z níž lze dále něco vytvářet. Na tomto principu fungují studenti uměleckých škol, využívají zásoby zbytkových, nevyužitých materiálů, jež už někdo použil a uměleckých děl, jež jde v případě zájmu o konkrétní kus rozebrat na části. Tyto všem přístupné materiály, které kolují mezi studenty, jsou v neustálém pohybu a jsou znovu a znovu využívány. Je to koloběh, který je v teorii nekonečný a zcela udržitelný.

„...pak ty věci uhnívají, je to strašně smutný, že produkuješ materiál, který pak leží. Třeba zbytek toho polystyrenu jsem poslala dál někomu ze školy, kdo to opravdu bude potřebovat.” (Rozhovor 2)

„...často to použije třeba někdo jinej, komu se to zrovna hodí, tak ten vznikající odpad se trochu minimalizuje.” (Rozhovor 4)

„Určitě, když se ve škole něco řešilo, tak to je přirozené, že se člověk snažil využít něco, co už tam je, co už existuje. Jednak aby ušetřil peníze a samozřejmě měl radost, že se ten materiál zpracuje.” (Rozhovor 6)

Jelikož všichni z dotazovaných jsou studenti či absolventi uměleckých škol, bylo na místě zeptat se na míru zájmu o udržitelnost tvorby v rámci školního procesu, jak ze strany studentů, tak i ze strany profesorů a vedení školy. Z následujících výpovědí je patrné, že environmentální postoj ve školách není novinkou a vyskytuje se ve většině ateliérů.

„...móda má taky semestrální projekty s recyklovaným materiálem, designéři nebo produkční design taky řeší budoucnost, tramvaje nebo autobusy, soustředí se na to, aby to fungovalo třeba pomocí solární energie nebo tak.. takže asi to v každém ateliéru nějak hraje roli...” (Rozhovor 1)

Vyjadřovali se také k výdrži a kvalitě materiálu, jež používají. Pro umělce je tento aspekt podstatný a přímo spojený s udržitelností. Nevyhnutelné vytváření nových objektů obhajují dobou jeho využívání či možností recyklovat součásti díla. Velká část informátorů nemá výrazný

vztah k fyzické formě svého díla (ať je to socha, obraz či vytisklé fotografie) a považují za dobrou příležitost toto dílo rozebrat a použít v dalších pracích či recyklovat. Tato tendence by mohla být spojena s věkovou skupinou dotazovaných umělců nebo s celkovým množstvím uměleckých děl na světě, což pro danou generaci umělců je důvod nenechávat fyzickou verze své práce, pokud nespĺňuje jejich požadavky.

„Takový celkový princip, že jsem už několikrát používala jednu z velkých soch na portfolio, taky součástí konceptu, že obě ty sochy mluvily o mojí environmentální úzkosti, tak se vlastně hodily i k dalším projektům jako pokračování pocitu, který nezmizí.” (Rozhovor 3)

„Chtěl jsem dělat věci z papíru, ale smíchat s moukou, protože jsem chtěl, aby se do té struktury nastěhoval hmyz, jako tak symbolicky. Snažím se, aby to dílo, kam ho postavím ven, aby se dalo rozkládat (...) Anebo dci, aby to bylo nějak propojený s tím prostředím, abych to tam mohl i nechat, takže nechci dělat něco z plastu, protože vím, že bych pak musel přijít uklidit.” (Rozhovor 1)

Udržitelný přístup při tvorbě je vítán v každém ateliéru, pokud nepostrádá kvalitu, avšak nemusí být záměrem práce a nemusí být viditelný na první pohled. Taková cesta zkoumání a kreativity někdy má za výsledek ekologičtější umělecké produkce, se kterými jsem se setkala ve dvou případech: Využití prostěradel místo malířského plátna a redesign tradičního lokálního porcelánu na moderní.

„Ale tenkrát mi to přišlo dobrý, že to byl nalezený materiál, nenalezený mnou, ale od mojí matky, a potom se mě ptala, jestli bych to nevyužil a přišlo mi to dobrý tím, že jsem hledal něco trochu jinýho než právě malířské plátno a ty rámy jsou takový klasický výhodisko už od renesance a tak mi přišlo, že to třeba dává do jiného kontextu trochu.” (Rozhovor 4)

„Myslím si, že na příkladu té porcelánky to ani nebyl takový záměr. Já jsem to zmínila, protože si myslím, že to je právě správná cesta výroby, protože víš, že ti to vyrobily babičky v Karlových Varech a víš, že do toho daly srdíčko a ještě to dělaly rukama, dostaly za to pořádně zapláceno, a pak je to porcelánová konvička, kterou máš hrozně dlouho. To je právě ten způsob ekologie, který není moc populární, ale podle mě je to fakt ekologický.” (Rozhovor 9)

V případě udržitelného umění se nemusí nutně artikulovat ekologická otázka, může to posloužit jako rozumnější cesta běžné součásti tvorby.

5.1.7 Kreativita

Proces přetváření tvůrčí myšlenky ve vizuálně efektivní materiální věc je spojen s kreativeostí tvůrce, jeho zkušeností, zdrojem inspirace, který je z velké části nezávislý na materiálu.

Kreativita je pro umělce důležitá sama o sobě, do určité míry je dělat něco kreativního potřeba a nedílná součástí jejich života. V části rozhovorů, jež se věnovala materialitě, se většina umělců nechala unášet vyprávěním o svých vlastních realizovaných projektech. Nemůžu tuto část přehlednout, a proto dále předkládám několik úryvků rozhovorů, které jsou s tím spojené.

„Dost často vůbec nemám vymyšlený dopředu a nevím, co dci dělat a co k tomu potřebuju, takže je tam takový efekt, že něco najdu a mám něco v hlavě, ale nemám to nějak vymyšlený a nemusím teď řešit tu materialitu, to je takový spíš organický proces, než plánovaný. Je to hra s tou náhodou a taková intuitivní věc. Nalézt materiál na ulici je o štěstí a jestli to člověk hledá nebo náhodou najde na cestě domů...” (Rozhovor 1)

„Koncept nebo nějakou myšlenku toho, co by ta věc měla bejt, nebo co by měla vyjadřovat, co by z ní měl divák získat za informace, a pak teprve potom se vlastně zamýšlí nad tím, jak to realizovat s tímto materiálem, aby to bylo srozumitelná ta myšlenka, která za tím stojí.” (Rozhovor 4)

„Většinou je to od různých ideje, zároveň není to jakože máš nápad a hned děláš, ten nápad tě pronásleduje, znovu se ti objevuje a naskakuje, a když už to cítíš, že bys to měla zpracovat, tak to téma zpracuješ a máš už k tomu dostatek informací, ta múza, nebo možná to je i tlak, že tomu nerozumíš tomu tématu, že se ti objeví taková zvědavost, dělat něco dopředu nemá žádný smysl.” (Rozhovor 5)

„Základní kritérium asi je, aby to dílo bylo srozumitelný, aby ta myšlenka byla dostatečně chytrá a jednoduchá zároveň, aby to prostě komunikovalo s divákem. Pak ještě praktičnost, realizovatelnost a finanční stránka, ale to asi není první kritérium, spíše to další, když už se řeší opravdu ta realizace.” (Rozhovor 6)

V tom případě nejde o výdrž a udržitelnost materiálů, ale o naplnění a pravdivost díla samotného, což je dalším velice důležitým kritériem uměleckého projektu.

Vhodnou ilustrací kreativity pro mě osobně jsou krátce popsané práce vybraných umělců. Tyto realizace založené na myšlence šetrného využívání přírodních zdrojů představují nenásilný způsob bez agitačního kontextu, jak poukázat na environmentální problémy.

„Tak ta jedna věc, takto byly konzervy, na kterých byly vyměněny etikety a byly na nich místa, ať už přírodní i třeba jako kulturní, který podle mě je třeba zachovat a chránit, až jakoby zakonzervovat, takže to bylo několik takových konzerv, na kterých byl udělaný čárový kód a složení, z čeho se ty daný unikátní místa skládají.” (Rozhovor 6)

„Taky jsem měl soubor After Christmas, to je album, kde jsem adaptoval vánoční stromeček, který jsem našel u popelnic, že to jde využít nějak jinak, jde dělat i jiné věci. Tak jsem s ním byl v kavárně, na klouzačce, v parku, ve sprše, ale jde tam o to, že ten stromeček se nemusí používat o Vánocích.” (Rozhovor 7)

5.2 Angažované umění z pohledu respondentů

V teoretické části jsem nastínila definici a funkce uměleckého aktivismu a působení příznivců různých proudů v umění ve veřejném prostoru. Zmapovala jsem několik významných aktérů, sociální témata, které reflektují a taktiku, kterou volí při realizaci. Pro komplexní zachycení tematiky angažovaného umění se v následující části věnuji vlastnímu pohledu umělců, který se mi povedlo zachytit skrze rozhovory.

Ve výzkumných otázkách se věnuji jejich motivacím při výběru tématu svého projektu, tj. sociálních a rezonujících témat ve společnosti. Při rozhovorech jsem položila otázku, jestli zařazují svou tvorbu pod politické nebo aktivistické umění. Následně jsem zkoumala motivace

informátorů k tvorbě angažovaného, ekologicky zaměřeného umění a do jaké míry a čím je jejich intervenování k veřejnosti ovlivněné.

„Ten aktivismus vnímám opravdu, že se snaží být hodně vidět, záleží mu na tom, aby o tom lidi věděli, snaží se vyburcovat lidi kolem sebe. To je podle mě ten základ. Tam vnímám daleko větší snahu, aby to bylo vidět, aby se to dostalo do médií, aby se kolem toho udělal rozruch.” (Rozhovor 6)

Umělci, které se uměleckému aktivismu vyhýbají, považují rysy politického či aktivistického umění za limitující faktory tvorby samotné. Limity v tom vidí jak většina dotazovaných, tak i jejich okolí.

„Že by se mělo jít do politiky, rovnou do aktivismu, proč v tom umění něco takového řešit, že to strašně limituje to samotný umění, tu svobodu lidského výrazu.” (Rozhovor 3)

Potvrzují, že jejich limity jsou spojené s charakterem, zkušenostmi s aktivismem a dovednostmi v rámci toho tématu, který považují za důležitý, kvůli čemuž často odstupují od aktivistického konání.

„Já jsem se vlastně potkala s tím, co znamená dělat nějakou politiku, to bylo nějaký domlouvání se mezi lidma, co chtějí nebo nechtějí, a jak to chtějí dělat na nějaký veřejné akci. A na takovou hlubokou politiku, vyjednávání, na který jsem uviděla, že nemám ani sílu ani kapacitu ani nejsem dobrý mluvčí, což tam byla strašná potřeba a my sami narazili na svoje limity.” (Rozhovor 3)

„Snažím se poměrně vyhnout nějakým politickým nebo ekologickým tématům, vím, že je to taky potřeba zmínit, ale myslím si, že dneska je takový zástup lidí, který se tím zabývá, že já si v tom nepřiřdu kompetentní.” (Rozhovor 11)

Limitujícím faktorem aktivního vystupování je pro většinu informátorů současný stav a používané taktiky v rámci aktivistického umění. V rozhovoru jsem spatřila opakující se kritiku nízké kvality a příliš velkého množství angažovaných projektů. Tento aspekt jim brání angažovat se v uměleckém aktivismu, ačkoliv už mají práce, které by se tam daly zařadit.

„V tady tý práci jsem právě řešila i tu problematiku toho aktivistického umění, ke kterému bych se prostě absolutně nechtěla přiřazovat z toho důvodu, jaký to má teďka ty konotace, že to je spíš politicko-agitační problém a to nepřináší tu původní myšlenku, kterou by mělo, o tý přírodě. Spíš je to úvodní věc, takže já bych se nerada to tý kategorie pasovala kvůli tomu, jak to teď vypadá, ale tahle ta práce to zatím splňuje.” (Rozhovor 6)

„...opravdu ten aktivismus prohlašování názorů, který naprostou změnou systému, ekologický nebo feminismus, to jsou téma který se objevují teď, ale v naprostu poničeným smyslu, který tam nemá být.” (Rozhovor 8)

Tato “špatná” umělecká zobrazování společenských problémů můžeme interpretovat jako zvýšený zájem, ale i jako frustraci a zmatenost celého světa, jelikož umění je jeho zrcadlem.

5.2.1 Výtvarné umění vs. Umělecký aktivismus

Umělci si přesně rozdělují sociální funkci volného umění, která je založená na emocionálním prožitku, sdílení jiného pohledu na věci a na svobodě myšlenky a tvorby samotné, a edukační funkci aktivismu, jež se vyznačuje přímým vlivem na široký publikum ve

veřejném prostoru. Podle umělců, pokud aktivistické umění je příliš čitelné a neobsahuje založené metafory a estetické prvky, nepatří do galerijního prostoru. Proto se v uměleckém prostředí řeší dilema výběru vhodného média pro naplnění těchto funkcí v uměleckém aktivismu.

„Jenom tím, že na to upozorňuji, tak je to ten aktivismus, ale umění to podle mě není, ale nějaký druh aktivismu to bude. Samozřejmě, že to je performance, action art, outdoor. Takže takovým způsobem oni upozorňují na ten problém, to je v pořádku, ale ať tomu neřekají umění.” (Rozhovor 5)

„Aktivismus v umění může být, ale čistý aktivismus podle mě nepatří do galerie.” (Rozhovor 7)

„Pro mě by to mělo být takový, že by ten člověk stál před tím a zamyslel se nad tím, spojil si to a pak měl takovou tu potřebu si to dohledat. Umění má ponoukat k nějaký kontemplaci, podle mě tohle to aktivistický umění má ponoukat k tomu, aby člověk dítel se něco dozvědět, aby si to dítel dohledat, aby ho to trklo, a ne aby to dostal na talíři, i když to ubírá na ty sdílitelnosti i na těch datech. Podle mě ta vzdělávací, ta explicitní věc na tom umění nemá přesahovat tu údajovou, to je to, co mi na tom aktivistickém umění vadí.” (Rozhovor 8)

Intenzivnější působení na podvědomí společnosti a efektivnější cestu k řešení environmentálních problémů dotazovaní umělci vidí spíše v uměleckém aktivismu než ve výtvarném umění, které cíle nemá.

„Mám pocit, že člověk, který chce působit nějak aktivisticky, tak možná je nějak přímější cesta nebo efektivnější cesta, když působí jako aktivista, ale vlastně není aktivistickým umělcem, připadá mi, že to výtvarný umění ty věci řeší s odstupem, ale zase otázka jestli to nemůže být výbor.” (Rozhovor 4)

„A v tomhle kontextu už mi přijde skoro zbytečný a právě nějaké formy jako happeningu, aktivismu, politického aktivismu nebo i radikálního aktivismu mi přijdou v tomhle funkčnější než současný umění, kterému se moc nedaří to téma artikulovat a předkládat veřejnosti.” (Rozhovor 6)

Avšak ne všichni z nich jsou ochotni podstoupit cestu aktivismu a reflexe společenských problémů ve tvorbě, čemuž se věnují převážně v osobním životě.

5.2.2 Estetický prožitek Edukace veřejnosti

Většina informátorů se obracela k estetické a vypovídající hodnotě uměleckého díla. Mezi uměleckým aktivismem a volným uměním vidí zřetelný rozdíl spojený právě s estetickým prožitkem z obou druhů tvůrčí činnosti. Kromě estetické roviny ten rozdíl definují v rámci prostoru a míry vlivu na publikum. Z pohledu umělců estetický prožitek z díla je podstatou umění a edukační funkce (která je typická aktivismu) je tam postranní. V případě aktivismu by se měla dodržovat vyváženost obou funkcí bez přesahu jedné z nich.

„Občas tam jde o to, že to aktivistický umění je špatný tím, že se přesně snaží být vlivný a snaží se být srozumitelný, a tím že je srozumitelný ubírá váhu umělecký hodnotě, tomu estetickému požitku, který to má přenášet, a přesně jak to říkal ten našťvaný sochař v

tu dvíli to přestává být uměním. Ani nevím, jestli to splňuje tu vlivnost, ani to nesplňuje ten estetický zážitek.” (Rozhovor 8)

„Když je to nějaký konceptuální umění, který je zpracovaný na to téma politiky nebo problému současného světa, mi přijde, že se to dotýká nějaký, ať už rozšířenější nebo širší skupiny umělců, přesně kde je to zpracovaný jako nějak konceptuálně a obyčejný divák nemá moc šanci to pochopit, pokud se o to opravdu nezajímá.” (Rozhovor 11)

„Umění musí dospět do bodu, že to je nutný, že všedny metafory a dobrý skrytý subverzivní věci v umění musí pryč proto, aby se líbivým způsobem sdílelo těm masám, že tady je problém, ale degraduje to umění samotné, ale je to asi nutný, protože ta situace je kritická.” (Rozhovor 8)

5.2.3 Veřejný prostor

Veřejný prostor pro informátory představuje otevřené prostředí, kde se konají klíčové události, které reflektují, a v neposlední řadě je to místo, kde dochází k největší interakci s lidmi, a šance se dotknout většího počtu lidí, čehož výsledkem může být vyšší dopad na společnost.

Galerijní prostor se liší od veřejného tím, že vytváří hranice s okolním světem. návštěvníci tam chodí cíleně, vykazují tím zájem o dílo, záměr, umělce samotného, jsou ochotni dobrovolně přijímat informace uložené ve vystavených souborech a reflektovat je.

„Mě hrozně baví ty galerijní prostory, které jsou nezávislé na tom, co se děje, jedou si svůj program, nějaký filosofický téma. To si myslím, že je důležitější smysl toho umění, toho člověka obohatit, dát mu tu možnost dostat se někam jinam, aby člověk mohl vytěsnit ten současný svět. Asi by to bylo přínosnější u toho umění, že toho diváka může dostat někam jinam, než být nějakým nosičem poslán.” (Rozhovor 7)

„Díky aktivismu je možné umění posunout dál, nezavírat ho v těch institucích, v galeriích, kam se většinová populace nedostane, ale právě formou toho aktivismu jde dostat umění ven mezi lidi, spíše skutečně ven, než využívat nějaké sociální sítě, protože tam to rychle zapadne, pokud člověk není dostatečně aktivní.” (Rozhovor 10)

Jako příklad vnímání veřejných aktivit nám poslouží dvě v rozhovorech nejvíce zmiňované akce. Pro většinu informátorů je klíčové, aby publiku byl jasný a srozumitelný záměr jejich práce, protože se domnívají, že jen tak mají šanci oslovit širší veřejnost a získat její pochopení.

Jsou to veřejná výstava *Unplugged 2020* v galerii Rudolfinum, která usilovala o udržitelnou logistiku uměleckých děl s cílem donutit umělce zamyslet se nad dopady jejich činnosti.

Neuskutečněný festival *Signal 2020* měl propagovat environmentální postoj, zobrazit pomocí světelných a zvukových instalace vědecké poznatky o klimatu a současný stav životního prostředí. Většina informátorů se k organizaci těchto akcí vyjádřila pozitivně, jelikož obě akce vystupovaly s apelem důležitého veřejného tématu, aspirovaly na edukaci širší veřejnosti.

„Myslím si, že ve dvíli když tam máš zastoupení umělců, který opravdu si to téma vezmou k srdci a chtějí se tím zabývat, tak to může mít velice pozitivní výsledek, že to najednou vidí celá Praha. Vlastně že se to stane opravdu otevřený, dostane se to do širokého

povědomí, že to najednou už není v uzavřeném prostoru, ale se na to může jít podívat úplně každý bez výjimky, protože to je festival, který je propagovaný všude.” (Rozhovor 11)

„Mě k tomu jednoduše dostalo zadání až loni od Signal festivalu, který oslovil náš ateliér v Ústí, abychom participovali na tom Signal festivalu, který nakonec neproběhl. Já jsem tam připravil zvukový dílo, které bylo hrozně komplexní, tam se projevil aktivismus poprvý u mě. Jde to trošku proti fake news.” (Rozhovor 10)

Zaznívala také kritická tvrzení vůči realizaci těchto akcí.

„Unplugged, kde se počítalo s tím, aby ty věci měly co nejnižší environmentální zátěž, což mi přišlo skvělý. Tam byla možnost s těmi lidmi komunikovat a pak ty samotný díla mě osobně přišly poměrně slabý, že tam právě ta výpovědní hodnota, která by vtahovala toho běžného diváka k environmentální otázce, tak to tam moc nebylo, nebyly dostatečně silný a celý se to trošku ztratilo do prázdna, že se to nakonec taky úplně nepovedlo.” (Rozhovor 6)

„Festival o světle, který spotřebovává elektřinu strašným způsobem nemůže hlásit téma tu ekologii, to je tak povrchní.” (Rozhovor 7)

„Kdyby to vystavěli v nějakém veřejném prostoru, tak se k tomu dostane mnohem víc lidí a tím spíš to může mít větší výsledek, než když to zavřeš do galerie, která je pak dva měsíce nedostupná a můžeš to vidět z fotek nebo videa, vlastně jsem tady ten postup nepodopila.” (Rozhovor 11)

5.3 Zviditelnění problému a otevření diskuse

Další výzkumná otázka se věnuje vlivnosti uměleckých děl na publikum a jaké kritéria podle umělců musí splňovat dílo zaměřené na vizualizaci významných problémů pro společnost.

Z rozhovorů vyplývá, že cílem konfrontace s publikem je zviditelnit daný problém, podpořit diskusi a aktivizovat lidi k reflektování a činnosti. Samozřejmě informátoři jsou si vědomi, že slabé a málo propagované veřejné akce nepřispějí k celospolečenské změně chování a změně politického směřování, avšak věří, že individuální vystupování může v lidech zanechat emoce, rozšířit jejich obzory a zadat impuls ke zkoumání. Toto stanovisko patří k důvodům otevření diskuse a zviditelnění společenského problému.

„Protože bychom měli aspekt k něčemu lepšímu, než v čem jsme. Přestože se neustále vyvíjíme nějak společensky a ne lidsky, tak na druhou stranu hrozně stagnujeme, možná se vyvíjíme v tom celku, v globálním spektru, ale lokálně až možná individuálně stagnujeme.” (Rozhovor 10)

Důležitým aspektem vstupu do veřejnosti pro umělce je nenásilný přístup komunikace skrz výtvarnou činnost s velkým podílem edukační hodnoty. V případě, když dílo obsahuje přebytek informací a umělec prezentuje svůj vlastní výklad agitačním způsobem, tím spíš bude toto dílo vnímáno publikem politicky. Naopak, pokud umělec nechá dostatečně prostoru pro interpretaci publikem, vytváří se tím impuls pro veřejnost ke hledání dalších informací a eskalaci zájmu o dané téma. S umělci jsem tedy řešila, jak vidí ten balanc mezi aktivistickou (afektem) a estetickou (efektem) rovinou angažovaného umění.

„Já si myslím, že je možná i lepší řešit nějakým aktivismem i když ne všechny projekty uvěřený?? nebo se dotýkají nějaký užší skupiny lidí, že v tom umění je to důležitý řešit, jenom je strašně důležitý vybrat si to správný médium pro to, když chceš oslovit širší skupinu a ne jenom, že ti na výstavu přijde pár lidí, který říkají jo, dobrý to je, fakt pěkný, jak si to udělal.“ (Rozhovor 11)

Ve sdělení z rozhovoru 6 můžeme vidět postoj, že ačkoliv je schopnost umění konfrontovat se s publikem důležitou funkcí, není to podstatou tvorby samotné. Umění je efektivní i bez politického kontextu a nemusí se uchýlovat k řešení jakéhokoliv problému.

„Umění je konstrukt, co dělá nějakou modelovou situaci, kterou člověk mohl se z té zkrslený skutečnosti dostat do toho prostoru, který mu otevře oči té normální skutečnosti. A jeho podstata by mohla být přesně vzdělávat, nebo tady to vytržení, který ti povede k tomu, že si něco uvědomíš, ale jestli je povinnost z toho umění mít takovou vzdělávací hodnotu... ta ekologie je exaktní věc a věřím, že se to dá předávat i bez toho, aby to bylo kýčovitý a aby to lidi pochopili.“ (Rozhovor 8)

Dále jsem zkoumala rovinu trendovosti, tedy toho, do jaké míry při realizaci zdravá egocentričnost a prosazení vlastních zájmů každého z informátorů souvisí se snahou vystupovat před publikem a přispět svou činností k lepší společnosti a řešení socio-politických konfliktů.

5.4 Vnímání a zneužívání trendovosti

Tato podkapitola slouží k představení názorů informátorů na aktuálnost tématu změny klimatu, její mediální osvětu a zneužívání pozornosti věnované tomuto tématu za cílem zisku. Cílem bylo zjistit, jestli umělci toto téma považují za trend a jak se měnil v průběhu posledních několika let.

Tendence rychlé pomíjivosti a naklonění k aktuálním tématům a trendům ve školním prostředí byla potvrzena každým z dotazovaných. Důležitým aspektem výzkumu je postavení vybraných informátorů, neboť většina z nich jsou začínající umělci, kteří se prozatím nepovažují za známé osobnosti v rámci české umělecké scény a nemají velký rádius působení a diváků.

„Takže vlastně jsem se setkal třeba s názorem, že ani tahleta idea není zas tak nová věc, protože třeba když jsme se dívali na nějakou originalitu z pohledu výtvarného umění tak takovýhle apely už existovaly i v českém prostředí v nultých letech a takže ta idea vlastně není nijak zázračně nová a zároveň to byl vlastně takový jako pro mě fakt spíš jako gesto, že mám pocit, že jsem to podezírali z té trendovosti.“ (Rozhovor 4)

„To tady je vždycky. To snad asi dělá úplně každý, u nás z deseti asi jeden nebo dva dělají něco takového, někde je to dobrý, někdy ne.“ (Rozhovor 7)

„U nás se to řeší méně, ale zato nějakým rozumným způsobem a ostatní ateliéry to řeší hodně, třeba time base média, performance nebo tak.“ (Rozhovor 8)

Výjimečně zaznívalo, že cílem konfrontovat se s veřejností je touha po slávě a zisku. To dosahuje vytvářením si programu, jež je spojený s aktuálním tématem a umožňuje mu mediální

podporu, financování projektů a stálou pozornost. Pokud je umělec nezávislý na názoru publika, současného světa a nevyžaduje pozornost, nepotřebuje program.

„Ty lidi neshbírají data několik let a nesnaží se nějak duchovně posouvat, a pak skoč na první takovou věc. Ta společnost jim to samozřejmě dovolí, když se jim to povede dotáhnout do takovýho levelu, ona to i ráda zafinancuje i zaplatí, ráda z nich udělá slavný. Tyhle programový věci jsou k ničemu, to jsou kulisy ke hře divadelní, který jsou nepoužitelný, takovýhle věci nikdy nejsou nadčasový, nikdy nebudou.” (Rozhovor 5)

S výjimkou jednoho všichni umělci potvrdili trendovost environmentálního povědomí jak mezi svým uměleckým, tak i neuměleckým okolím. Na otázku o budoucím konci tohoto trendu nebo jeho proměně v jakýkoliv další odpovídali jednoznačně o nevyhnutelné eskalaci trendu a zvýšení společenského povědomí o environmentálních otázkách. Někdy i zazněl názor o radikalizaci uměleckého aktivismu spojeného s klimatickou změnou. Tento trend vnímají jako nutnost, usilují o zvýšení odpovědností lidí za stav planety a povinnost dnešní doby se tímto tématem zabývat, sledovat aktuální zprávy a přehodnocovat své potřeby.

„Možná pomine to zpracovávat tématicky, nebo se to promění, nebo naopak to začne být radikálnější, protože zatím mi přijde, že to všechno je takový slabý.” (Rozhovor 6)

„Tam asi není, jak by to přestalo kromě teda toho, že by se něco fakt stalo. Čím víc těch problémů bude, což bude, tak tím asi víc se bude dělat z těchto těch derivací jako názorů, tím víc bude normálních lidí, víc bude pasivních, ale kterých o tom budou vědět. Podle mě ten trend bude naopak stoupat, protože ten problém začíná být kritický, stejně jako s tím feminismem. Tam asi není, jak by to dopadlo. Právě se podívej na Friday for Future a je to obrovská věc a je skvělá svým způsobem.” (Rozhovor 8)

„Na jednu stranu je to trend a díky tomu, že to je trendy, je to v tom povědomí, že vlastně proč se nesvézt na tý vlně, na tý energii, která tady kolem toho je a nepodpořit jí, vzájemně si nepomocť.” (Rozhovor 10)

Částečně zneužívání trendovostí dotazování umělci svádí na firmy, korporáty a masmédia. Toto zneužívání definují jako greenwashing, vytváření image firmy stavěné na ekologicky uvědomělém chování, zvýšení tím svého postavení na trhu a příjmů z prodeje “ekologických” výrobků. V případě masmédií se to charakterizuje šířením nepotvrzené informace a propagací falešného udržitelného životního stylu.

„Adidas do toho fušuje už dlouho, před lety měl nějakou Parley kolekci z plastu z oceánu, ale moc jsem to nezkoumala, jestli to je pravda, nebo je to greenwashing, ale vlastně tady to vidíš, že tady jsou boty, který jsou recyklovatelný, ale zase proč jsou bílý. To je takový první pravidlo používání, že to je recyklovatelný, ale není to udržitelný, když se ti to hnedka poničí a hnedka chceš nový.” (Rozhovor 10)

Tím pádem se v uměleckých organizacích vytváří negativní afekt vůči angažovanosti umění. Další nevýhodou pro umělecké instituce a důsledkem velkého zájmu umělců o environmentální otázky je přebytek ekologicky zaměřených děl, výstav a akcí.

„Galerie fotografie, kde vlastně pracuju, tak se účastníme výběrových řízení na granty na ministerstvu kultury a docela mě zaujalo, že vloni v hodnocení těch komisí, který hodnotí právě ty projekty českých galerií, tak tam několikrát zaznělo, že ten program galerií je

věnovaný až moc tomu trendu klimatické změny. Právě už to nazývali tím trendem a už to je z jejich pohledu trochu nežádoucí, že je toho opravdu hodně a každá druhá galerie tam má zaměřený na tohle, tak to v nich nějak rezonuje. Přišlo mi zajímavý, že to nazývají tím trendem, který je opakující se a nadbytečný.” (Rozhovor 6)

„Třeba centru současného umění DOX se vyčítalo, že návštěvnicky přívětivý, vlastně se mu vyčítalo, že tam chodí lidi a obyčejný lidi dokonce. Zase to bylo něco, co není žádoucí.” (Rozhovor 6)

„Z čeho jsem jako fakt hodně naštvaný, obecně máme tři galerie a v jednu chvíli všedno bylo o ekologii, byl tam přesah toho trochu. Já jsem taky zastávce videoartu a je to super, ale tohle už ne, to je čistý aktivismus, ať to dají do kina. Nebo kdyby ten aktivismus nebyl tak přímočarý, aby to bylo schované.” (Rozhovor 7)

„Pravda, že v těch galeriích je to už postpopulární téma pro umění možná, pro kurátory, že to už všedny sere.. že to všedny otravuje, a nedějí dělat takový výstavy. Myslím, že v DOXu teď byla nějaká environmentální výstava, v Ústí jsou pořád enviro výstavy.” (Rozhovor 8)

„Pro mě to je frustrující, vidím tolik těch prací, furt se to točí kolem těch témat. Prostě říkám, už to přestaňte dělat. Ty myšlenky jsou tak stereotypní. Je tak málo dobrých intervencí do prostoru, přesně toho veřejného umění, který je aktivistický.” (Rozhovor 8)

V rámci diplomové práce jsem neměla možnost zjistit, je-li angažované umění ze strany veřejnosti vnímáno jako ekologická agitace a už nevyvolává emocionální reakci, či mají-li lidé k tomu odpor, avšak v některých výpovědích umělců to bylo zjevné.

5.4.1 Pravdivost

Většina informátorů v trendu udržitelnosti nevidí nic rozporného s kvalitním uměním a považují komunikační funkce umění jako důvod k tomu tento trend využívat, avšak za jedné podmínky — upřímností před sebou a svým úmyslem.

„Pro spoustu umělců to opravdu bude tak, že je to pro ně momentálně v životě téma číslo jedna, třeba pro mě taky, takže to přirozeně zpracovávají, je to opravdu hodně silně ovlivňuje a já si myslím, že hodně záleží, že spousta lidí do toho jde s upřímným záměrem, že to opravdu bolí, ale hrozně záleží na tom zpracování a na tom, jak to komunikuje s divákem.” (Rozhovor 6)

„Ve chvíli když to považuješ tohle za svoje téma, tak je to naprosto v pořádku, ve chvíli, když to děláš z nějakého přesvědčení, že bys to měla dělat, protože to dělají ostatní, tak už je to špatně, protože to není pravdivý, není to pravdivá odpověď tebe jako osoby, která má co říct světu skrz výtvarnou tvorbu.” (Rozhovor 11)

Dochází tak nejen k odcizení umělců od art aktivismu, v rámci kterého se tvoří obrovské množství neefektivních děl a frustrace vůči pravdivosti tvůrčího umyslu, ale i od publika, které to považuje za agitaci a vnucování daného chování a odpovědnosti za stav přírodního prostředí.

Pravdivost tvorby se projevuje v každé její fázi. Z výpovědí umělců je čitelně vidět, že založená myšlenka, vybrané médium a způsob zpracování musí být člověku blízké, aby dané dílo bylo efektivní a naplňovalo estetické potřeby diváka.

5.5 Vliv na účastné publikum, dopad na společnost

Jedním ze záměrů výzkumu bylo prozkoumat, jak moc důležitým faktorem je touha umělců získat pozornost nezávislého publika a slávu, tedy do jaké míry tvůrce myslí na diváka. Vzhledem k tomu, že se všichni informátoři pohybují na uměleckém poli, v rámci kterého mají dostatečné množství pozornosti, ukázalo se, že nemají velké ambice dostat se z takzvané "bubliny", t.j. vystupovat z uměleckého prostředí do neuměleckého. Interpretace obsahu práce, orientované na dopad na své okolí nechává otevřenou otázku, jaká forma reakcí se považuje za normu a na jaký typ uměleckých objektů aspiruje. Je přirozené, že výtvarné umění vzniká, aby bylo viděno a někdo byl recipientem sdílení umělců, avšak zároveň existuje riziko předčasného hledání cesty k divákovi. V případě designérů je tato cesta nezbytná, jelikož výsledek designérského návrhu je těsně spjatý s jeho uživatelem, tedy veřejností celkově.

Působení ve veřejném prostoru vytváří možnost pro umělce cílit nejen na jednotlivé skupiny (v uměleckých institucích), ale i na širší veřejnost.

„Těžký se dostat ze své bubliny a hlavně s tím uměním. Nevím jak moc ovlivňuju lidi mimo bublinu. Jestli vystavuju svoje dílo někde ve škole nebo na malý výstavě, stejně většinou podle mě ovlivňuju tu bublinu, kterou bych tak jako tak ovlivnil.“ (Rozhovor 1)

„Ten divák pro tebe není zajímavý, samozřejmě víš, že se na to někdo bude koukat a že se tam snažíš dostat to, co by ses chtěla, aby tam bylo. To se musíš snažit, abys to nejprve mohla poznat ty, protože když to tam poznáš ty, tak teprve to začne fungovat dál.“ (Rozhovor 5)

„... A pokud ten umělec tu bublinu nějakým způsobem neroztrhne, tak se o tom nikdo nedozví... Chápu, že mít nějaký perfektní dílo v galerii je skvělý, ale tak to má i přesah toho užitku a není to užitek jako takový. Sociální přesah v konfrontaci je fakt důležitý.“ (Rozhovor 9)

Někteří informátoři však aktivistické umění často vnímají jako příliš průhledné a nepodněcující ke konání v reálném životě publika. Čistý aktivismus a odhalené myšlenky ubírají na umělecké hodnotě a celkové vlivnosti daného díla.

„V ideálním případě by tě to mělo nutit jít do té věci do hloubky nebo přemýšlet nějakým způsobem, vlastně nejsem si jistý, jestli čirá provokace má tenhle efekt, reaguješ spontánně a rychle, protože to je provokativní, ale zase co je otázka, jaký je potom ten důsledek, si k tomu ten postoj vytvoříš nějak rychle a jednoduše na základě toho, že to vidíš a skrz ten svůj vytvořený postoj nemůžeš o té věci uvažovat dál a je to pro tebe vyřešený problém, že o ní dál přemýšlet ani nemusíš.“ (Rozhovor 4)

Informátoři považují svůj projekt za úspěšný, pokud cítí, že mají vliv na společnost. Měřit tento vliv je složité, proto se většinou umělci řídí přímými reakcemi publika nebo svého blízkého okolí. Jednou z klíčových motivací pro vytváření angažovaných děl mnoha respondentů je potřeba být slyšen. Tuto potřebu je možné spojit buď s egoismem umělce, jenž publikum potřebuje, nebo altruismem člověka, jenž upřímně chce přispět ke změně světa k lepšímu.

„Já bych chtěla, to byl pokus s tím environmentem, cíleně někomu něco říct a ne jenom sama být schopna se vyjádřit sobě, je to pro mě důležitý a bude to důležitý víc. Protože máš pocit, že tě někdo poslouchá.“ (Rozhovor 8)

U většiny informátorů při tvorbě či konfrontaci dochází ke snaze o potlačení vlastního ega, protože si uvědomují, že velký vliv na diváka by spíše vyvolal odpor.

Někteří informátoři však egocentrický přístup a potřebu vytvářet nejen pro publikum, ale hlavně pro sebe, vnímají pozitivně, jelikož bez toho by těžko mohli přispět k pozitivním dlouhodobým změnám či pozitivnímu impulzu ve společnosti.

„Moje kamarádka imitovala pomocí látky vodní hladinu, to jsou osobní věci, protože ty osobní věci jsou většinou pravdivý, musím jim věřit.“ (Rozhovor 7)

„Umění by se nemělo dělat za účelem umění, když člověk dělá pro radost, tak je to mnohem autentičtější, leckdy mnohem zajímavější pro ostatní lidi. Když někdo dělá umění za účelem toho umění, tak je to v 90 % sračka. Pro mě je asi důležitější, aby to bylo dobrý pro mně a když to bude mít nějaký dopad, tak to je dobře, klidně asi i negativní i pozitivní, všechno je dobrý.“ (Rozhovor 8)

Z následující výpovědi vyplývá, že angažované umění musí najít nejefektivnější způsob, jak tuto společnost motivovat ke konání, avšak nevnucovat svůj vlastní názor a metody.

„Hledám trochu jiný způsob, jak o tom mluvit a nevnucovat ostatním, jak jsou špatní a jak je špatná civilizace, a že oni se nestydějí, že jsou horší, já se za to aspoň stydím, něco takového. Jak ty lidi zaujmout o ty problémy trošku klidnějším způsobem, protože pro sebe taky objevuješ, jak to víc funguje vystupování do světa, a to je docela zajímavý vnitřní proces.“ (Rozhovor 3)

Pro umělce vyjadřující se ve formě happeningu či performance, je zapojení publika klíčovým důvodem, proč konfrontace s ním dělají. Význam participace vidí v přímé aktualizaci všech účastníků, kteří následně zážitky, zkušenosti, pohledy na situace a získanou informaci z akce přenáší do reálného života, což může mít zásadní vliv na oslovení širší veřejnosti.

„V něčem to může sloužit jako nějaká indikace nebo návod, když vidíš tu věc, která se zabývá nějakou problematikou, a třeba odhalí nějaký problém, který si předtím neznala nebo tě upozorní na něco nebo tě provokuje na nějakou reakci třeba tě naštvě nebo z toho máš nějaký pocit deja-vu. To je důležitý, že dostaneš impuls, který potom tě může posunout. Na základě toho tebe to dovede k tomu se víc do hloubky zabývat tou oblastí, pro tebe objeví něco nového, co tě inspiruje k tomu si něco nastudovat a takhle tě dovede k něčemu dalšímu, co pro tebe je zásadní, takže je to asi hlavně o těch impulsu.“ (Rozhovor 4)

„Umělec by měl být zodpovědný za svou práci a za tu svobodu, kterou má, a jak s tím nakládá. Přijde mi důležitý, že skrz tuhle svobodu může jednoduše aktivovat ostatní. Aspoň to tak vnímám v poslední době, v kontextu těch environmentálních změn, je teďka rolí umění poukázat na tyhle věci a vyžadovat nějakou zodpovědnost.“ (Rozhovor 10)

Umělci svojí tvorbou usilují, aby lidé reflektovali ve svém osobním životě a dohledávali doplňující informace o konkrétním tématu, které s nimi bylo sdíleno, a uvažovali kriticky o všech zprávách z masmédií. Pro upoutání pozornosti a zájmu publika je důležité mít v díle pozitivní či zábavnou složku. Témata, kterým se angažované umění věnuje, jsou často tak vážná,

že vzniká potřeba, jak vyvážit sdílení drastických informací a pozitivních námětů do budoucna pro úspěšnější motivaci lidí.

„Byl v tom takový fór, takže to lidi bavilo, ale si myslím, že to nemělo nějaký větší efekt, že by ty lidi ovlivnilo natolik, že by si řekli, že příště nikam jet nemusím, takže na tom pracuju dál, aby to třeba někdy takový efekt mělo.” (Rozhovor 6)

„Tím uměním se snažíme provokovat člověka nebo diváka posluchače k tomu, aby nepřijímal jenom slepě to, co se kolem něj děje, ale aby si skutečně vyhledával ty informace a byl kritický.” (Rozhovor 10)

Velký důraz každého z umělců je kladen na celkovou úroveň edukace společnosti v rámci environmentálních témat. Výpovědní funkce umění těsně souvisí se zájmem veřejnosti tyto dovednosti přijmout a reflektovat je správně ve svém životě.

„To je právě, že lidi chtějí nějaký ekologický produkty a oni takový nejsou, to je ta propast mezi experty a laiky. A to není jenom na designérovi a uživateli toho produktu a firmách, to je strašně rozsáhlý pás. Lidi chtějí ty produkty, ale záleží na tom, jak jsou edukovaní na tu cestu.” (Rozhovor 9)

„Mnohem jednodušší udělat tu plastovou flašku, která se recykluje, to je nejvíce logická cesta, hrozně šlehnout o tom mluvit, byla by debata o dezinformaci, pak firmy, který propagují svoje rádoby udržitelné výrobky, pak greenwashing, já chápu, že nějaký lidi nemají na to sledovat, jak se recykluje plast, to je téma o nějaké edukaci společnosti ohledně toho.” (Rozhovor 9)

Většina dotazovaných umělců je přesvědčena o tom, že není vysoká pravděpodobnost ovlivňování veřejnosti bez jejího vlastního zájmu a bez použití určitých vizuálních nástrojů, které tuto prvotní pozornost lidí přitahuje. V několika rozhovorech bylo řečeno, že takové prostředky využívají firmy k propagaci a manipulaci lidí a často mají kýčovitý a plochý charakter.

„Já si myslím, že dokáže proměnit, jen jde o lidi, které to zajímá, a těch je hrstka, asi to neovlivní celou společnost, ale určitou část určitě jo.” (Rozhovor 11)

5.6 Změna pohledu na environmentální téma skrz generace

Zaznamenala jsem spoustu postřehů o tom, že environmentální témata nejsou novinkou pro společnost a v umění se vyskytují už desítky let, avšak ne tak prokazatelně jako teď. Nicméně informátoři si toho jsou vědomi a nevnímají umění klimatické krize jako průlomový proud v umění, který by mohl přinést celkovou proměnu umění směrem k větší udržitelnosti.

„Starší umělci už prožili různé výrazy toho politického umění v rámci i komunismu. Mají trochu jiný vztah k tomu a je to občas i složitý. Starší umělci nerozumí podstatě ty enviro krizi, často to skončí u třídění, oni rozumí, že musí třídít a jaký další problémy jsou s tím spojený, tak tomu nerozumí, a proč z toho dělat větší problém než je, ale to je daný tím, že oni nevyhledávají informace.” (Rozhovor 3)

„Nepřijde mi, že by se úplně změnilo a ono se tak zatím nezměnilo v rámci toho nic, pořád je spousta lidí, který to nereflektují vůbec a na to nereagují, protože si dělají něco jiného.” (Rozhovor 6)

„A třeba v Mundově Výkřiku už je projev environmentálního žalu, že už vlastně v té době to nějak reflektovali, že spalování uhlí něco dělá s ovzduším, že popel zabarvuje atmosféru.“ (Rozhovor 10)

„Nemyslím si, že by k tomu většina inklinovala, pořád tady je nějaká protiváha, že se to reflektuje v rámci nějakých skupin nebo v rámci výstav a expozic. Jinak si myslím, že ten umělecký provoz běží docela stejně všude, že se nic moc nemění, to jsou takový ozvěny z různých míst.“ (Rozhovor 10)

Ačkoliv informovanost umělců ohledně různých environmentálních problémů není prokazatelná v rámci polostrukturovaného rozhovoru, většina z nich se o této téma aktivně zajímá. V momentě rozhovoru, jenž se týkal školního vedení, představitelů komisí a kulturních institucí, jsem si povšimla viditelné shody ve výpovědích.

Ukázalo se, že většina informátorů se shoduje v názoru, že starší generace, do které lze zařadit většinu školních profesorů a řídicí sektor kulturních organizací v České republice, má omezené znalosti a dovednosti ohledně změny klimatu a jejich činnost, pokud taková vůbec je, se omezuje na třídění odpadů, což je pro danou věkovou skupinu řešením všech environmentálních problémů.

„Neříkám, že by popírali globální oteplování, ale nehodlají na základě toho měnit své návyky, tak ty to nemají tendenci reflektovat ani v tom umění. Přijde mi právě to zásadní ta provázanost s tím, jak se člověk chová v tom osobním životě.“ (Rozhovor 6)

Avšak příčina odmítání reagovat na stále proměnlivou společnost podle některých umělců nesouvisí vždy s věkem či postavením, ale s faktem, že ve své tvůrčí činnosti neuspěli, takže ve výsledku nedokážou reflektovat společnost v tom, co navrhují a vytvářejí.

Zaznívaly také příklady progresivního, uvědomělého chování školních profesorů, které se předchozímu tvrzení vymykají a tím pádem mají velký úspěch mezi studenty.

„Třeba první pováleční designéři, kteří teď učí na UMPRUMce, vedou tam ten ateliér designu a víš, že jsou staří, ale pak si otevřeš tu stránku s portfoliem a koukáš, jak je to furt současný, a to je ono, že ten designer by měl reagovat na ty změny.“ (Rozhovor 9)

„V našem ateliéru sochařství vedení Dominikem Langem a Editou Jeřábkovou, ti jsou úplně skvělí, úplně napojený na současné problémy světa a EJ sama dělá strašně moc projektů, který jsou spojený s enviro problémama, třeba nedávno koupila kus lesa, který chce se svým kolektivem provozovat eticky a se starat o ten les nějak. Oni dělají akce různě v létě, umělecký symposium umělců, který můžou v tom lese něco dělat a mají různé přednášky environmentálně zaměřené.“ (Rozhovor 3)

Příkladem změny environmentálního vnímání v rámci školního studia poslouží konkrétní téma semestrální práce, jež mají studenti uměleckých škol v prvním ročníku. Z výpovědí dvou umělekyn z různých ročníků je vidět viditelnou proměnu mezi generací studentů.

„Ale co mi přišlo zajímavý, že my jsme vždycky měli, myslím, že v prvním ročníku jedno z témat environment jako to prostředí. Široce rozevřený a v rámci takhle širokého tématu člověk se mohl věnovat, čemu chtěl. Já jsem byla vloni v letním semestru v komisi na klauzurách a právě tam zpracovávali taky to téma environment v tom prvním ročníku. Přišlo mi zajímavý, když jsme to zpracovávali my tenkrát, což je nějakých 8 let zpátky, tak to bylo

vnímaný opravdu různými způsoby. Bylo to nějaký zkoumání prostoru kolem nebo třeba periferie, ale teď jsem si všimla, že opravdu úplně všichni už to brali z pohledu klíma krize, z různých úhlů pohledu zase různým způsobem, ale když jsi řekla environment, tak každému naskočilo tohle. Nikdo nefotil starý nádraží nebo něco takovýho.” (Rozhovor 6)

„V prváku je vždycky téma environment, já jsem to pojala tak, že jsem chtěla řešit problematiku půdního sucha v Ústeckém kraji a šlo mi o to to nejenom ukázat, ale i analyzovat a vysvětlit lidem, proč se to děje.” (Rozhovor 8)

5.7 Svobodný vs. uzavřený prostor

Pro mnoho z informátorů představuje tvorba jednu z mála činností, kdy se mohou cítit svobodní ve vlastním myšlení a svém jednání. Ve světě plném pravidel, regulací a omezení je pro ně možnost svobodné výtvarné činnosti velkou motivací a pro některé z nich je komunikace s publikem nutností tuto svobodu sdílet. Avšak svoboda výrazu má svoje limity a pro studenty tyto limity vznikají v rámci školního procesu. Představují buď zakázaná témata nebo témata označovaná za povinná. Toto omezení je pro umělce příležitostí vystupovat proti pravidlům kriticky nebo se kreativně vyhnout těmto pravidlům a pořád jít svojí cestou. V případě, že s nimi nesouhlasí a vnímají koncepci své práce jako podrobování se trendům, snaží se přeměřovat a ukázat na odhalenou myšlenku, jež má být skrytá v symbolech, ze kterých je složeno dílo samotné, byť symbolická výpověď uměleckého díla je něčím, čemu lze porozumět pouze jako součásti dění v celé společnosti. Jedná se nicméně spíše o vymezení se vůči aktuálním tématům a vytvořeným podmínkám uvnitř prostředí.

„My máme velice kritický ateliér ve smyslu, že povrdní aktivismus je tam zakázaný, to je něco, co je fakt tabu. Jestli to nemyslíš vážně, tak to prostě nedělej.” (Rozhovor 8)

„Ta česká současná scéna je opravdu hodně zahleděná do sebe a obsahuje omezený množství lidí, který v něm se navzájem opakují a takhle se živíme sami sebou. Tak je tady malý přesah k nějakému běžnějšímu divákovi, takže v tomhleto kontextu mi občas přijde, že ty enviro témata si tak jako mezi sebou placáme všichni z ramene na rameno. Už si to říkají přesvědčený lidi a všichni se nad tím dojíkáme, jak je to hrozný, a nedostane se to dál přes tu bublinu současné české umělecké scény.” (Rozhovor 6)

Některé mají názor, že se tomuto tématu vyhnout nejde a více či méně všechny práce jsou s tím spojené, jelikož klimatická krize je aktuálním tématem dnešní doby. V teoretické části jsem naznačila, že umělecká činnost ve větší míře odráží děje ve světě, čehož jsem si všimla též ve zmínkách dotazovaných umělců.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se snažila přispět k lepšímu porozumění současné klimatické krizi skrze uměleckou činnost. Postupně jsem odkrývala různé roviny, které se na toto téma nabalují. Zvláště jsem se při tom zaměřila na materiální rovinu tvorby a umělecký aktivismus orientovaný na environmentální otázky.

Teoretická část diplomové práce je rozdělena na tři kapitoly, ze kterých se každá věnuje vybraným sociálním a kulturním faktorům současného světa.

První kapitola se týká koncepce konzumní společnosti a některých atributů, jež jsou s ní spojeny, zejména konzumu samotného, pocitu štěstí, síly reklamy a vznikajícího odpadu. Poté je popsán chronický konzum ve smyslu „nezdravý“, který definuje současnou konzumní společnost. V širší souvislosti s konzumem vystupuje masová produkce umění a následující období jeho masové spotřeby, čemuž se věnuji v třetí kapitole práce.

Pocit štěstí považuji za motivační důvod neuvědomělého konzumování a nástroj pro uspokojení lidských potřeb. Materiální štěstí souzní se spokojeností, vysokým postavením na sociálním žebříčku, vlastnictvím a osobním blahem. Pro konzumní společnost jsou nakupování a utrácení nezbytnými součástmi šťastného života.

Zajištění naplnění lidských tužeb a přání napomáhá mediální nástroj pro propagaci zboží a služeb — reklama, která přehodnocuje lidskou potřebu v nakupování a skrze obrazovky, časopisy či branding vysílá obrazy falešného šťastného života do povědomí společnosti a vytváří tak způsob socializace skrze spotřebu.

Druhá kapitola se věnuje jednomu z důsledků nadměrného konzumu a neudržitelné výroby a spotřeby, jímž je odpad. Na začátku této kapitoly jsem představila nekonvenční klasifikaci, způsoby nahlížení a hierarchii nakládání s odpady.

Teoretická východiska jsem zaměřila na možné alternativní přístupy k využití odpadu, jež jsou jeho opětovné použití, upcyklace a recyklace. Popsala jsem rozdíly těchto přístupů a podložila je několika příklady. Formou upcyklace odpadů a naplnění ho novými hodnoty je jeho aplikace v umění. Jedním způsobem upcyklace je přetváření formy odpadu, t.j. jeho

materiálového využití, kterého se dotýkám v třetí kapitole teoretické části a v procesu analýzy primárních dat, získaných v polostrukturovaných rozhovorech s umělci. Další cestou zbytkového materiálu je jeho přímé využití jako vyjadřovacího prostředku a součásti uměleckého aktivismu zaměřeného na otevření diskuze o současném problému s odpady. Teoretický podklad práce se rovněž zaměřil na motivace umělců intervenovat do veřejného prostoru s cílem zviditelnění sociálních problémů.

Ve třetí kapitole jsem se věnovala teoretickému ukotvení tvůrčího projevu z pohledu společenskovedních disciplín, vzhledu do historického vývoje angažovaného umění a avantgardních směrů v umění, definici uměleckého aktivismu a příčinám jeho vlivnosti.

V první řadě jsem se zaměřila na materiální rámec, ve kterém se většina uměleckých akcí odehrává. Uvedla jsem nekonvenční typy materiálů, které umělci používají, způsoby jak na realitu a její složky včetně odpadů nahlíží a jak umění bylo historicky ovlivněno změnami ve společnosti.

V neposlední řadě jsem představila první vlašťovky, které využívali odpady ve své tvorbě, jejich metody a motivace. Stejně tak jsem uvedla principy upcyklace v užitém designu a znázornila jsem to na několika příkladech.

Velká část poslední kapitoly je věnována sociální funkci umění, jeho ukotvení v řešení společenských problémů a těsnému vztahu umění s vědou. Umění tu vystupuje jako zprostředkovatel vědeckých poznatků a zveřejněných dat o změnách klimatu a dopadech lidské činnosti na životní prostředí. Umělci svou činností ilustrují suchá technická data svým způsobem, který je na rozdíl od vědeckého emočně založený a srozumitelný pro většinovou veřejnost. Tvůrčí přístup přispívá k modelování kreativnějších způsobů řešení problémů a netradičních cest dosahování cílů.

Tvorba angažovaného umění s určitým vlivem na veřejnost při současném zachování uměleckých ambicí vyžaduje dodržování kritérií vizuální komunikace. To znamená, že umění orientované na dopad na své okolí, musí hledat nejlepší médium a formu, aby dosáhlo nejvyšší vizuální efektivity a dosáhlo největší odezvy publika.

Skutečný dopad umělecké efektivity můžeme pozorovat ve veřejném prostoru, ve kterém se ve většině případu umělecký aktivismus odehrává. Městské prostředí vytváří akční prostor, a umělecké intervence ve městě působí na široké skupiny obyvatelstva, které následně na viděné reflektují a interpretují ho ve vlastním životě.

V empirické části jsem se zaměřila na postoj mladých umělců na současnou ekologickou situaci. Pomocí polostrukturovaných rozhovorů jsem se snažila nalézt odpovědi na předem definované výzkumné otázky.

Součástí výzkumných otázek bylo porozumět konceptu zbytkových materiálů, motivovanosti při jejich využití a spojitosti s environmentálními problémy. Zkoumala jsem reflexi uměleckého prostředí na environmentální problémy jak v osobním životě, tak i v jejich tvorbě.

Nejprve jsem nastínila teoretické koncepty, které se zaměřují na vymezení uměleckého aktivismu, různých forem komunikace s veřejností a motivace k angažované výtvarné činnosti.

Proenvironmentální postoj umělců se promítá převážně do jejich spotřebitelského chování, životního stylu a ovlivňování jejich okolí. Nejčastějším kompromisem umělců ve tvorbě je rozhodnutí pro využití zbytkových, přírodních či nekompozitních materiálů.

Poté jsem se ptala na aktuální problémy a etické hranice, se kterými se potýkají mladí umělci ve snaze zohledňovat environmentální otázky v jejich projektech a podporovat tím diskusi ohledně tématu. Mezi tyto etické hranice patří současné taktiky uměleckého aktivismu, které nejsou mým informátorům blízké a překáží jim ve vlastní angažované účasti. Dalším problémem je riziko podrobování se trendům a stereotypní řešení aktuálních témat ve výtvarném umění. Většina dotazovaných umělců trpí environmentálním žalem, který musí reflektovat pomocí ekologických voleb v osobním životě, ale zároveň tato negativní emocionální reakce brání reflexi pro ně významného tématu ve tvorbě. Hranice spojené s materiální složkou tvorby se vyznačují vysokou cenou, dostupností a složením materiálů vybraných umělci. Součástí materiálního vyjádření je také odpad vznikající při realizaci záměru. V rámci výzkumné otázky jsem zkoumala způsoby předcházení vzniku odpadů a jeho upcyclaci v uměleckém prostředí.

Udržitelná cesta při realizaci záměru nemusí nutně artikulovat otázkou klimatické krize, ale může být běžnou součástí tvorby. S tím souvisí kreativita umělce v každé fázi tvůrčího procesu.

Další část výzkumných otázek se věnuje angažovanému umění z pohledu dotazovaných umělců, jejich motivaci při zvolení sociálních a rezonujících témat ve společnosti jako záměru jejich práce. Popsala jsem limitující faktory uměleckého aktivismu, ke kterým patří používané metody v rámci aktivistického umění, stereotypnost a nadbytečné množství angažovaných projektů. Překážkou pro intervenci v některých případech posloužil charakter umělce, jeho zkušenosti s aktivismem a dovednosti v rámci toho tématu, který považuje za důležitý.

Důvodem k diskusi o účelnosti využívání volného umění k vizualizaci významných témat byla jeho hlavní funkce estetického sdílení, které je nezávislé na edukační funkci díla. Efektivnější cestu zviditelnění environmentálních problémů představuje umělecký aktivismus, který usiluje o konfrontaci s publikem, otevření nebo podporování diskuse a aktivizaci lidí k činnosti.

Dále jsem zkoumala rovinu ega, tedy toho, do jaké míry při realizaci zdravá egocentričnost a prosazení vlastních zájmů každého z umělců souvisí se snahou vystupovat před publikem a přispět svou činností k lepší společnosti a řešení socio-politických konfliktů.

Cílem bylo zjistit, zda umělci téma klimatických změn považují za trend a zda je tento trend zneužíván za účelem zisku a mediální slávy. Trend udržitelného umění a environmentálních témat v uměleckých dílech je normou a vítaným směrem jen za podmínky upřímnosti umělce před sebou a svým vlastním uměleckým záměrem.

Jedním ze záměrů práce bylo prozkoumat, jak efektivní umělecké realizace působí na jednotlivé skupiny (v uměleckých institucích) a na širší veřejnost v případě intervence ve veřejném prostoru. Význam participace je v přímé reakci všech účastníků, kteří následně získanou informaci reflektují v reálném životě, což může mít zásadní vliv na oslovení širší veřejnosti.

DISKUZE

Cílem mé práce bylo ukázat pohled na umění odlišný od těch klasických a to, jak se ve společnosti zviditelňuje klimatická krize pomocí výtvarného umění.

Na základě výpovědí mladých umělců, proč je důležité se dívat na environmentální problémy z jiné perspektivy, než vědecké či mediální, lze lépe porozumět fenoménu uměleckého aktivismu, zaměřeného na řešení témat rezonujících ve společnosti, zejména současnou klimatickou krizi.

Analýza a interpretace dat, získaných pomocí polostrukturovaných rozhovorů, představuje podklad, na kterém by bylo možné stavět práci věnující se procesu realizace udržitelné tvorby a ekologickému designu. Přínos práce vnímám zejména v popisu kritických aspektů a limitů zbytkových materiálů, uměleckého aktivismu, lidí, kteří se této činnosti věnují a školního prostředí, ve kterém probíhá stanovení umělecké identity každého ze studentů.

Navazující výzkum by se mohl zaměřit na mezigenerační perspektivu, zahrnout více umělců z jiných věkových skupin než ta, která byla mnou vybrána, a následně zkoumat podobu a rozdíly jejich vztahu k environmentálním problémům ve spojitosti s jejich výtvarnou činností.

Další námět, kterým by mohla být tato diplomová práce dále rozšířena, je realizace výzkumu přínosu umělecké činnosti v řešení klimatické krize z pohledu široké veřejnosti. Na počátku svého výzkumu jsem také plánovala tento aspekt zohlednit ve své práci v podobě dotazování návštěvníků veřejných výstav a akcí, během čehož bych se zaměřila na vnímání a působení ekologicky zaměřeného umění. Kvůli státním omezením byla většina akcí zrušena a musela jsem od tohoto cílu odstoupit, přesto ho počítám za přínosný a přímo ilustrující vlivnost uměleckého aktivismu ve veřejném prostoru.

Během výzkumu jsem osobně balancovala mezi postojem, zda udržitelná cesta realizace jakéhokoliv díla s jakýmkoliv záměrem je lepší, než zohledňování závažného společenského problému nezávisle na způsobu realizace.

BIBLIOGRAFIE

ADORNO, Theodor W. 2019. Estetická teorie. OIKOYMENH. Praha.

ARIG, Tanzer. 2016. Relationship between art and waste materials. SGEM2016, Apr 06-09, Book 4, Vol.1, 175-182 pp

BAUDRILLARD, Jean. 2005. The system of objects. Verso. UK: 6 Meard Street, London W1F OEG

https://monoskop.org/images/2/28/Baudrillard_Jean_The_system_of_objects_1996.pdf

BAUDRILLARD, Jean. 1998. The consumer society: myths and structures. Sage, London, England.

https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/124961/mod_resource/content/0/Baudrillard-The_Consumer_Society.pdf

BENJAMIN, Walter. 1936. Esej Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.

BENJAMIN, Walter. 1982. The Arcades Project. President and Fellows of Harvard College

https://monoskop.org/images/e/e4/Benjamin_Walter_The_Arcades_Project.pdf

BERGER, John. 1972. Ways of Seeing. Penguin Books Ltd.

<http://waysofseeingwaysofseeing.com/ways-of-seeing-john-berger-5.7.pdf>

BOURRIAUD, Nicolas. 2004. Postprodukce : kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět. Tranzit, Praha.

BAUMAN, Zigmund. 2010. Umění života. Praha: Academia. XXI. století.

DANTO, Arthur Coleman. 2013. What art is.

DANTO, Arthur Coleman. 2014. After the end of art: contemporary art and the pale of history. <https://archive.org/details/afterendofartcon00dant/page/n9/mode/2up>

DUNNE, Anthony. RABY, Fiona. 2013. Speculative everything. Massachusetts Institute of Technology <https://readings.design/PDF/speculative-everything.pdf>

DOUGLAS, Mary. 1969. Čistota a nebezpečí. Praha: Malvern.

FORGE, Anthony. 2017. Style and Meaning: Essays on the Anthropology of Art. Sidestone Press <https://www.sidestone.com/books/style-and-meaning>

GROYS, Boris Efimovich. 2008. Art Power. MIT Press.

GROYS, Boris Efimovich. 2010. Going Public. Sternberg Press.

ECO, Umberto. 1997. Jak napsat diplomovou práci. Olomouc: Votobia.

ERIKSEN, Thomas Hylland. 2011. ODPADY: Odpad ve světě netušených vedlejších účinků.

FROMM, Erich Seligmann. 2001. Mít, nebo být?. Praha: Aurora.

IPCC. 2014b. Climate Change 2014: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Geneva, Switzerland: Author.

HEIDEGGER, Martin. 1977. The Question Concerning Technology, and Other Essays. GARLAND PUBLISHING, INC. New York & London

KAUFMANN, Jean-Claude. 2010. Chápající rozhovor. Praha: Sociologické nakladatelství

KLEIN, Naomi. 2005. Bez loga. Praha: Argo

LIPOVETSKY, Gilles. 2007. Paradoxní štěstí: esej o hyperkonzumní společnosti. Praha: Prostor

LOOS, Adolf. 2015. Navzdory: ornament je zločin: 1900-1930. Hodkovičky: Pragma

MOLDAN, Bedřich. 2009. Podmaněná planeta. 1. vydání. Praha: Karolinum. 416 s. ISBN 978-80-246-rs80-6.

NISBET, M. C. 2009. Communicating climate change: Why frames matter for public engagement. Environment, 51, 12–23.

<http://dx.doi.org/10.3200/ENVT.51.2.12-23>

NOVOTNÁ, Hedvika, ŠPAČEK, Ondřej a ŠŤOVÍČKOVÁ JANTULOVÁ, Magdaléna. 2019. Metody výzkumu ve společenských vědách. Praha: FHS UK.

NURMIS, J. 2016. Visual climate change art 2005–2015: Discourse and practice. Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change, 7, 501–516.

<http://dx.doi.org/10.1002/wcc.400>

RICHTER, Hans. 1964. Dada – Kunst und Antikunst, Cologne: DuMont Schauberg

https://monoskop.org/images/4/41/Richter_Hans_Dada_Art_and_Anti-Art_1997.pdf

SCHUHMANN Klaus. 2002. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. (Dada in Zurich, Berlin, Hannover and Cologne). Moskva: Republic

SCHERER H. 2004. Analýza obsahu mediálních sdělení: Úvod do metody obsahové analýzy. 2. vyd. Praha : Karolinum

STRAUSS, Anselm. CORBINOVÁ, Juliet. 1999. Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie. Brno: Sdružení Podané ruce.

SJEZD ČESKÝCH HISTORIKŮ UMĚNÍ. 2015. Věda a umění. Praha: Artefactum.

SOMMER, L. K., KLÖCKNER, C. A. 2019. Does Activist Art Have the Capacity to Raise Awareness in Audiences?—A Study on Climate Change Art at the ArtCOP21 Event in Paris. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. Advance online publication.

<http://dx.doi.org/10.1037/aca0000247>

SZAKY, Tom. 2014. Outsmart Waste: The Modern Idea of Garbage and how to Think Our Way Out of it.

THOMPSON, M. 1979. Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value. Oxford: Univerzity Press .

VEBLEN, Thorstein. 1999. Teorie zahálčivé třídy. [překl.] Jana OGROCKÁ. Praha:

Sociologické nakladatelství, 1999. ISBN 80-85850-71-0.

VOLPE, Christopher. 2018. ART AND CLIMATE CHANGE: CONTEMPORARY ARTISTS RESPOND TO GLOBAL CRISIS. Joint Publication Board. Zygon, vol. 53, no. 2

Slovníky

SLOVNÍK SPISOVNÉHO JAZYKA ČESKÉHO. 1989. Praha: Academia

Zdroje dostupné online:

CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM, 2018. Assessing the Impact of Artistic Activism. The Center for Artistic Activism. Dostupné také z:

<https://c4aa.org/2018/02/report-assessing-the-impact-of-artistic-activism>

WEBOVÉ ZDROJE

Web 1 <https://vikent.ru/enc/6416/>

Web 2 <https://c4aa.org/2018/04/why-artistic-activism>

Web 3 <https://artguide.com/posts/657>

Web 4 <https://www.widewalls.ch/magazine/pop-art-movement-history-context>

Web 5 <https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/how-to-crochet-a-coral-reef-and-why/>

Web 6 <http://exchange-values.org/>

Web 7 <http://theculturegroup.org/>

Web 8 <https://c4aa.org/wp-content/uploads/2017/02/DuncombeAeffectSR.pdf>

Web 9 <https://www.theartstory.org/critic/greenberg-clement/>

Web 10 <https://www.wqxr.org/story/ny-premiere-john-luther-adamss-become-ocean/>

Web 11 <http://extremeicesurvey.org/>

Web 12

https://www.ted.com/talks/zaria_forman_drawings_that_show_the_beauty_and_fragility_of_earth

Web 13 <http://www.elsamunoz.com/>

Web 14 <https://www.moma.org/collection/works/283373>

Web 15 <http://marcquinn.com/artworks/self>

Web 16 <https://chickenorpasta.com.br/2016/sao-paulo-curiosa-o-gaudi-de-paraisopolis>

Web 17 <https://www.moma.org/artists/4823>

Web 18 <http://www.artcop21.com/about/>

Web 19 <https://www.buro247.me/culture/buro-loves/3d-forest-projected-in-paris.html>

Web 20 <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2002/cislo-2/antropocen.html>

Web 21 <https://www.terracycle.com/en-US/>

ROZHOVORY

Rozhovor 1 – 2.6.2020 26:23, 43:55

Rozhovor 2 – 5.11.2020 56:22

Rozhovor 3 – 7.11.2020 49:59

Rozhovor 4 – 12.11.2020 53:31

Rozhovor 5 – 24.2.2021 1:03:35

Rozhovor 6 – 15.3.2021 57:56

Rozhovor 7 – 21.3.2021 1:08:35

Rozhovor 8 – 31.3.2021 53:34

Rozhovor 9 – 6.5.2021 47:43

Rozhovor 10 – 23.5.2021 1:22:07

Rozhovor 11 – 24.5.2021 45:19

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Hierarchie nakládání s odpady

Obrázek 2 Art - Activism

PŘÍLOHY

Příloha č. 1 – projekt diplomové práce



Fakulta humanitních studií UK magisterský obor sociální a kulturní ekologie

Pátkova 5/2137, 182 00 Praha 8 – Libeň



Magisterský obor
sociální a kulturní
ekologie

Projekt diplomové práce (DP) oboru sociální a kulturní ekologie

1. Jméno studenta, tituly: Bc. Inessa Shiriaeva
2. Osobní číslo (UKČO): 75309921
3. Rok imatrikulace na FHS UK (bak. studium, jinak mag. studium): 2018
4. Datum zápisu na katedru sociální a kulturní ekologie FHS UK (alespoň měsíc, rok): 09/2018
5. Názvy všech předchozích bakalářských (magisterských) prací, škola, obor a rok, kde a kdy byly obhájeny:
Bakalářská práce: *Rekonstrukce dílny na výrobu tvrdých sýrů jako moderního uměleckého prostoru ve městě Astrachaň, АГАСУ*, bakalářský obor Pozemní stavby, obhájena v Astrachani 25. 6. 2017.
6. Předběžný název DP (česky): *Využití odpadů v současném umění*
7. Předběžný název DP (anglicky): *Use of waste in art*
8. Klíčová slova (česky): spotřební masová kultura, konzumní společnost, klimatická změna, recyklace, odpad, umění
9. Klíčová slova (anglicky): mass production, consumer society, climate change, recycling, waste material, art
10. Obecný kontext (souvislosti tématu, širší rámec [zasazení „do světa“]):
V současném světě konzumní společnosti množství odpadu roste každým dnem, a týká se to celé naší planety. Odpad je to, co lidé nechtějí a čeho se často i po jediném použití zbavují. Avšak ne všichni odpad vnímají jako nechtěný zbytek. Jednou z možných variant recyklace odpadu je jeho materiálové využití v tvorbě uměleckého díla, a tím i změna celkového postoje lidí.
11. Předmět zkoumání (vlastní předmět práce [zasazení „do vědy“]):
Na základě stručné rešerše bakalářských a diplomových prací týkajících se recyklace odpadu předpokládám, že v současné době se lidé tomuto tématu věnují častěji i ve školním a veřejném prostředí.
Vlastním předmětem práce je motivace studentek a studentů pražských uměleckých škol, kteří se rozhodli používat pro svá umělecká díla odpad jako materiál, a také způsob, kterým na taková umělecká díla reaguje veřejnost.
Ve výpovědích informátorů budu hledat znaky související s klimatickou krizí a individuální environmentální důvody a postoje studujících.
12. Hlavní vstupní výzkumný problém – výzkumná otázka (výzkumné otázky) – ev. hypotéza (hypotézy):
Jakým způsobem souvisí současná klimatická změna s motivacemi umělců používat pro svá díla odpad jako materiál, a jak reaguje na takto vytvořená díla veřejnost?

13. Metodologický postup: metody a techniky, které budou v práci použity:

Diplomová práce bude mít charakter kvalitativního výzkumu. Klíčovou částí práce bude analýza polo-strukturovaných rozhovorů se studenty a studentkami uměleckých škol v Praze během konání klauzur a veřejných výstav seminárních a diplomových prací, a také s návštěvníky těchto výstav.

14. Cíl DP (kromě ověření hypotéz a teoretického přínosu např. *praktický přínos, vypracování metodologie, základ pro řešení problémů v praxi* atd.):

Hlavním cílem práce bude popsat reakce a postoje studentek a studentů uměleckých škol na současnou klimatickou změnu. Zjistit, jaký vliv mají umělci na veřejnost. Pokusit se zachytit to, zda dochází v důsledku klimatické změny k proměně umění směrem k větší udržitelnosti.

Diplomová práce by mohla přispět k větší pozornosti k problematice odpadů a klimatické změny a motivovat veřejnost ke snižování odpadu a větší udržitelnosti. Ukáže na konkrétních příkladech, jak může být odpad vnímán jinak, a předvede méně ibvyklé způsoby jeho opětovného využití.

15. Čím budou rozšířeny dosavadní znalosti (*vědecká „přidaná hodnota DP“*):

Studující uměleckých škol nemají v náplni studia takové množství teoretických informací o životním prostředí a jeho změnách jako studující jiných škol. Přínosem mé práce by tedy měla být odpověď na otázku, co tuto část mladé generace motivuje k využívání odpadu, do jaké míry jde o environmentální uvědomění a do jaké např. jen módnost odpadu v české a další výtvarné tradici, zda se environmentální motivy projeví jen ve volbě materiálu nebo i v tématickém zaměření artefaktů atd. Dále by práce měla alespoň částečně odhalit, do jaké koresponduje tvůrčí záměr s vnímáním publika.

16. Jaké bude (bude-li) jejich *teoretické* zobecnění a přínos: Práce primárně neusiluje o teoretické zobecnění. Může být příspěvkem k vnímání výtvarného umění na základě vzdělanostního zázemí a příspěvkem k problematice využití odpadů, zejména upcyklování.

17. Struktura DP (*předběžný obsah – názvy oddílů a kapitol*):

Obsah

Abstrakt

1. Teoretická část

1.1 Odpady obecně

1.1.1 Historie odpadu

1.1.2 Odpad v souvislosti s klimatickou změnou

1.2 Současné umění a ekologický aktivismus

1.2.1 Historie využití odpadů v umění

1.2.2 Vztah současného umění a vědy

1.2.3 Sociální funkce umění

2. Výzkumný problém a výzkumné otázky

3. Metodologie a data

3.1 Výzkumná strategie

3.2 Výběr vzorku a prostředí výzkumu

3.3 Sekundární data

3.4 Analýza dat

3.5 Popis a reflexe výzkumu

4. Analýza získaných dat

5. Závěr

18. Předběžná bibliografie k tématu:

- Szaky, T. (2014) Outsmart Waste: The Modern Idea of Garbage and how to Think Our Way Out of it.
- Eriksen T. H. (2011) ODPADY: Odpad ve světě netušených vedlejších účinků.
- Baudrillard, J. (2005) The system of objects.
- Baudrillard, J. (1998) The consumer society: myths and structures.
- Benjamin, W. (1936) esej Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.
- Bourriaud, N. (2004) Postprodukce : kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět.
- Bauman, Z. (2010) Umění života. Praha: Academia. XXI. století.
- Danto, A. C. (2013) What art is.
- Danto, A. C. (2014) After the end of art: contemporary art and the pale of history.
- Douglas, M.: (1969) Čistota a nebezpečí. Praha: Malvern.
- Eco, U. (1997) Jak napsat diplomovou práci. Olomouc: Votobia
- Fromm, E. (2001) Mít, nebo být?. Praha: Aurora.
- Kaufmann, J.C. (2010) Chápající rozhovor. Praha: Sociologické nakladatelství
- Lipovetsky, G. (2007) Paradoxní štěstí: esej o hyperkonzumní společnosti. Praha: Prostor
- Strauss, A., Corbinová, J. (1999) Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie. Brno: Sdružení Podané ruce.
- Sjezd českých historiků umění (2015) Věda a umění. Praha: Artefactum.
- Thompson, M.: (1979) Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value. Oxford: Univerzity Press .
- CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM, 2018. Assessing the Impact of Artistic Activism. The Center for Artistic Activism. Dostupné také z:

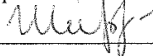
19. Předpokládaný vedoucí DP: Mgr. Tomáš Mašek

20. Důvod volby tématu (dosavadní znalosti, zázemí, praxe a zájem studenta):¹

V současném světě konzumní společnosti množství odpadu roste každým dnem, a týká se to celé naší planety. Pozorujeme větší zájem umělců o klimatickou změnu a problém s odpady. Zajímá mě role umělců ve společnosti a propojení současného umění a projevů klimatické změny.

Troja 16. září 2020

diplomant/ka




¹ nepovinné

vedoucí DP



zást. garant SKE pro studijní záležitosti

vedoucí DP 

3/3

Příloha č. 2 – Témata polostrukturovaných rozhovorů

TÉMA	OTÁZKY
<p>Jaké jsou hlavní motivace umělců používat odpadní materiály?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Jaké materiály používáš ve své práci a proč? Jakým materiálům dáváš přednost a proč? 2. Jaké byly tvoje hlavní důvody v této době? Třeba z rozvah finančních? 3. Pracuješ s nějakým recyklačním záměrem nebo s důvodu etického uvažování? 4. Je zřejmé, že umělecká díla vyjadřují myšlenku, a není to pouze o estetické stránce. Mě by zajímalo co tvá díla pro tebe samotného musí splňovat? Kritéria práci/výsledku. 5. Mohl/a bys mi popsat jak probíhá ten proces výběru/hledání materiálu nebo hotového předmětu?
<p>Roste s růstem zájmu o udržitelný styl života i tendence aplikovat environmentální témata a používat zbytkové materiály ve tvorbě a navrhování předmětů?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 6. Myslíš si, že posledních dva roky se zvedla vlna toho aktivismu kolem toho klimatických změn a spolu s tím to přišlo nebo se to spíše upozadilo? 7. V tvém okolí bys řekla, že se tomu věnují a ten zájem tam je? 8. S pohledů těch umělců je to vnímají taky jako trend nebo jejich vlastní vyjádření? 9. Souvisí s nějakým trendem, který se už upozadil? Že to bylo tím aktuálním tématem, který už skončilo nebo není tak aktuální jako dřív?
<p>Jaká je role umělců v souvislosti s klimatickou změnou?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 10. Zajímá tě jak obecně umění ovlivňuje svět/společnost nebo ti jde jen o to vlastní vyjádření? 11. Myslíš si, že vaše prostředí umělců je na to dost silné, aby ovlivnil veřejnost tou tvorbou? 12. Klimatická krize inspiruje nebo to je potřeba o tom promluvit?
<p>Jak působí ekologický art-aktivismus a je dostatečně vlivný?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 13. Řekl/a bys že tvoje umění se dá počítat za aktivismus nebo politické umění? 14. Proč je potřeba o tom mluvit a otvírat diskusi o problému?

<p>Jak veřejnost reaguje na angažované umění a umění obsahující odpad? Spojuje si to s rozšířenou myšlenkou konzumu?</p>	<p>15. S jakými reakcemi ve svém okolí (např. mezi přáteli, ze strany učitelů) jste se setkal/a? Ohledně těch materiálů.</p> <p>16. Ta negativní reakce je spíš od studentů nebo učitelů?</p> <p>17. Setkal/a ses s umělcem, firmou nebo galerií, která to vůbec nereflektuje anebo odporuje?</p>
--	---

Příloha č. 3 – Ukázka z rozhovoru

ROZHOVOR 6

Jaké materiály používáš ve své práci a proč? Jakým materiálům dáváš přednost a proč?

Já primárně se věnuju fotografii, často je to papír a jsou to dokonce papíry třeba s příměsí nějakých plastů, protože potřebuju odolnější a je to z praktického důvodu. Primárně fotky čistěny na papíře, občas to může být nějaký video nebo tak.

Jaké byly tvoje hlavní důvody v této době? Třeba rozvahy finanční? Vybíráš papír protože je to součástí tvojí tvorby?

Jo, je to tak no, že u ty fotky je to docela daný, ale dělala jsem i třeba nějaké instalace, který byly kombinovanější, ale jo, je to determinovaný tím médiem jako takovým jako to vlastně tradičně s tím zachází.

Taky třeba dělají digitální výstavy, nevím jestli to děláš taky.

No, třeba část souboru je vyčištěna nebo větší část, když je to třeba hodně fotek, pak jenom promítají digitálně, nebo se udělá nějaký video, takže digitální obraz a čistěná fotka.

Pracuješ s nějakým recyklačním záměrem nebo s důvodu etického uvažování?

Právě že jsem používala papíry s příměsí plastu, protože byly hodně odolný. Je tam takový kontrast, pokud to vytisknu jednou na kvalitnější papír nebo i recyklovaný, který opravdu jenom papír, ale pak se to zničí a budu to muset dělat několikrát ten výstavní soubor, anebo jestli to udělám jednou na ten s příměsí plastu, který vydrží a dá se to používat několikrát. Nicméně v poslední době kdykoliv něco dělám, tak vždycky nad tím přemýšlím jestli tam je ta varianta nějakého recyklovaného papíru, vždycky se snažím takhle nad tím přemýšlet. Dopadá to zatím různě, ale určitě nad tím vždycky přemýšlím.

Jaké jsou kritéria tvojí práci?

Asi víc ty kritéria idejový než materialový. Základní kritérium asi je, aby to dílo bylo srozumitelný, aby ta myšlenka byla dostatečně chytrá a jednoduchá zároveň, aby to prostě komunikovalo s divákem. Pak ještě praktičnost, realizovatelnost a finanční stránka, ale to asi není první kritérium, spíše to další, když už se řeší opravdu ta realizace.

Když pracuješ na realizaci, jak probíhá proces výběru toho materiálu?

To je určitě vždycky různý, kus od kusu, projekt od projektu. Často vznikne idea, nebo data v počítači a potom to vlastně tiskne k nějakému konkrétnímu projektu nebo za konkrétním účelem. Pak záleží na tom prostoru, jak je to velký nebo malý, jak to má vypadat. Pak to probíhá jako nějaký konsenzus, jednak s kurátorem a právě i ceny vs. toho materiálu, s čeho to je.

A ten papír bereš ve škole nebo kupuješ sama?

já už mám školu hotovou, ale právě na Fakultě umění a designu v Ústí je tam dobrý plotr nebo je tam dobrý centrum na tisknutí fotek, takže to pořád využívám tam, když to jde.

Jsou tam nějaké alternativy pro třeba více ekologický tisk?

No, částečně, ale myslím, že u ty realizaci pořád převažuje potom kvalita toho výsledku než vyloženě tahle ta udržitelná ekologická stránka. Respektive ty ekologický varianty tam jsou, ale ona nebývají tak kvalitní.

Pokud se budeme bavit o té ekologické stránce a jak se to řeší ve škole. Myslíš, že učitele a vedení to nepodporují? Nemotivují studenty?

Myslím, že určitě je ten zájem víc ze strany studentu. V těch ateliérech bude záležet člověka od člověka. To bude vždycky daný tím jak to má on sam nastavený. Ve větší míře jsou to starší ročníky, takže k tady tím tématem přistupují trochu jinak. Takže to určitě bude větší kladený důraz ze strany studentů.

A proč to tak je podle tebe? Proč vedení to neřeší?

Já bych asi neřekla, že to je úplně takhle, ale spíše, že pro ty mladší umělci je to momentálně hlavní téma i v životě, kterým se zabývají a pro ty starší ročníky to tak být nemusí. Asi je to taková aktuální věc, která se teď řeší a třeba k tomu přistupují zdrženlivějí, trvá jim než to přijmou, že to aktuální téma, ale to je taková spikulace.

Když jsi končila tak to téma ještě nebylo aktuálním?

Asi trochu jo a je možný, že to ty profesori vnímají jako trend a proto se k tomu stavějí zdrženlivějí. ALe co mi přišlo zajímavý, že my jsme vždycky měli, myslím, že v prvním ročníku jedno z témat environment jako to prostředí, vlastně široce rozevřený a v rámci takhle širokého tématu člověk se mohl věnovat čemu chtěl, a já jsem bla v loni v letním semestru v komisi na klauzurách a právě tam zpracovávali taky to téma environment v tom prvním ročníku a vlastně mi přišlo zajímavý, když jsme to zpracovávali my tenkrat, což je nejakých 8 let zpátky, tak to bylo vnímaný opravdu různýma způsobama, bylo to nějaký zkoumání toho prostoru kolem nebo třeba perefieri a tak, ale teď jsem si všimla, že opravdu úplně všichni už to brali z pohledu klima krizi, z různých úhlů pohledu zase různým způsobem, ale když jsi řekla environment tak každému naskočilo tohle. Nikdo nefotil starý nádraží nebo něco takovýho.

Myslíš si, že posledních dva roky se zvedla vlna toho aktivismu okolo klimatických změn a spolu s tím to přišlo nebo se to spíše upozadilo?

Ne spíš mi přijde, že to eskaluje tenhle rok právě. Nebo poslední rok já upřímně kolem toho covidu já mám tendenci ten loňský rok vynechávat, protože moc nevím co se kde dělo, ale právě to bylo v loni v letním semestru, když jsem tak viděla dělat tyhle témata. Co tak vidím kolem sebe, tak právě ta pandemie do toho trochu chodila vidle, ale to je pořád velké téma.

V tvém okolí bys řekla, že se tomu věnují a ten zájem tam je?

Přijde mi, že jo. Mi právě přišlo zajímavý, když už jsme u těch trendů. Galerie fotografie, kde vlastně pracuju, tak se účastníme výběrových řízení na granty na ministerstvu kultury a docela mě zaujalo, že vloni to myslím bylo, teď si nejsem jistá, ale v hodnocení těch komisi, který hodnotí právě ty projekty českých galerii, tak tam několikrát zaznělo, že ten program galerii je věnovaný až moc tomu trendu klimatický změny a právě už to nazívali tím trendem a už to je z jejich pohledu nežadoucí nebo

trochu nežádoucí, že je toho opravdu hodně a každá druhá galerie tam má zaměřený na tuhle, tak to v nich nějak rezonuje. Přišlo mi zajímavý, že to nazývají tím trendem, který je opakující se a nadbytečný.

S pohledů těch umělců je to vnímáný taky jako trend nebo jejich vlastní vyjádření?

To je právě velká otázka a myslím si, že rozhodně nemá jednoznačnou odpověď a každý to bude mít trochu jinak. Myslím si, že pro spoustu umělců to opravdu bude tak, že je to pro ně momentálně v životě téma číslo jedna, třeba pro mě taky, takže to přirozeně zpracovávají, je to opravdu hodně silně ovlivňuje a já si myslím, že hodně záleží, že spousta lidí do toho jde s upřímným záměrem, že to opravdu bolí, ale hrozně záleží na tom zpracování a na tom jak to komunikuje s divákem. Já tomu říkám aktivistický design, že se to jako tváří, že to v sobě má tuhle aktivistickou myšlenku, ale je to jenom taková vizuální věc a přesah v tom reálně necítím a tam si myslím, že to mohl být skoro až kontraproduktivní, že se někdo řekne to je zase nějaká ekologická agitka a to vlastně nejde dál. Nebo to může být upřímně zpracovávaný témata, který budou natolik jednoduchý, že to bude s tím divákem komunikovat a rezonovat. Přijde mi, že u tohohle tématu hrozně důležitý aby to komunikovalo s tím divákem nějakou srozumitelnou formou, aby nad tím jenom nemávnul rukou, tohleto je další aktivismus. Takže já si nemyslím, že by si lidi řekli tak teď je trendy dělat eko věci, tak to budu dělat taky a vyberou mě do opencallu to si jako fakt nemyslím. Spíš asi obecně, ty věci jsou míň srozumitelný a ta scéna je taková uzavřena sama do sebe, tak tam se spíš veze na tomhle trendu, do toho jako zapadne a má nižší účinek.

Řekla bys, že tvoje umění se dá počítat za aktivismus nebo politické umění?

Jak u čeho, asi dva projekty tohohle nějakým způsobem dotýkají, ale neoznačila bych to za aktivismus a už vůbec ne za politické, spíš jenom k tomu, aby se ten divák podíval na něco s trochu jiného úhlu, aby se trochu zamyslel nad něčím a nad prostředím kolem sebe a nad tím jak on sám v něm funguje, víc než bych to považovala za aktivismus.

S jakými reakcemi ve svém okolí (např. mezi přáteli, ze strany učitelů) jste se setkal/a?

Tak ta jedna věc, takto byly konzervy, na který byly vyměněny etikety a byly na ním místa ať už přírodní i třeba jako kulturní, který podle mě je třeba zachovat a chránit, až jakoby zakonzervovat, takže to bylo několik takových konzerv, na který byl udělaný čárový kód a složení, s čeho se ty daný místa unikátní skládá. Tam jsem se setkala s reakcema, že to je jasný, srozumitelný, že to pochopili, ale bylo to takový pokývání, že *jojo je to hrozný, mělo by se s tím něco dělat*. Větší nebo silnější reakce to nemělo. Pak ta druhá věc, čemu se věnuju asi celkově obecnější, tam to mám jako v druhém plánu a věnuje se turismu, který taky velkým způsobem ovlivňuje klimatickou situaci a bylo to trochu o tom, že by se mohlo cestovat míň nebo přemýšlet nad tím než někam jedu jak je to nutný a jak ta, jedu a tak. Byl v tom takový for, takže to lidi bavilo, ale si myslím, že to nemělo nějaký větší efekt, že by ty lidi ovlivnilo natolik, že by si řekli, že příště nikam jet nemusím, takže na tom pracuju dál, aby to třeba někdy takový efekt mělo. /je to a ARTomatu/

Pak je otázka do jaký míry to vnímá ten divák, jestli o to vůbec má zájem o to dílo, o ten problém, je to nezbytný pro to, aby to v tom viděl, co tam chceš vyjádřit.

Zajímá tě jak obecně umění ovlivňuje svět/společnost? Myslíš si, že prostředí umělců je na to dost silné, aby ovlivnilo veřejnost tou tvorbou?

No určitě, hodně nad tím přemýšlím a s různými výsledkama a právě nevím, nejsem si jistá, že zrovna umění je ta nejlepší forma artikulovat takhle složitou otázku enviro krize a to říkám v rámci

českého kontextu, protože mi přijde, že ta česká současná scéna je opravdu hodně zahledněna do sebe a obsahuje omezený množství lidí, který v něm se navzájem opakují a takhle se živíme se sebou. Tak je tady malý přesah k nějakému běžnějšímu divákovi, takže v tomhle kontextu mi občas přijde, že ty enviro témata si tak jako mezi sebou placáme všichni z ramene na rameno. Už si to říkají přesvědčený lidi a všichni nad tím dojmáme jak je to hrozný a nedostane se to dál přes tu bublinu současné české umělecké scény. A v tomhle kontextu už mi přijde skoro zbytečný a právě nějaké formy jako happeningu, aktivismu, politického aktivismu nebo i radikálního aktivismu mi přijdou v tomhle funkčnější než současný umění, kterému se moc nedaří to téma artikulovat a předkládat veřejnosti.

Jak moc se využívá odpad v současném umění a jak se to změnilo? Souvisí to s enviro krizí?

přijde mi, že se s tím poměrně pracuje a třeba 5 let zpátky a tak rok-dva se to trošku upozádilo, ale tady si nejsem úplně jistá, jak člověk nebyl dlouho v galerii tak už vlastně ani nevím jak ty trendy teď vypadají, ale jo, tenhle trend tam určitě byl a vlastně mi přijde i víc v pohodě, když se využívá odpadový nebo recyklovaný materiál a nemusí se tím nutně artikulovat ta ekologická otázka, ale dělá se to proto, že to je rozumější, protože to víc dává smysl, že to nemusí sloužit tyhle myšlenky, ale být běžnou součástí ty tvorby. Přijde mi skvělý, když se s tím pracuje v designu a tam to dává i větší smysl, tam ten trend je v rámci designu využívat odpadový materiál. **A nemusí to být spojený s klima krizí.** Určitě, a to mi přijde skvělý, když už v souvislosti s klimatickou krizí ty designéři začnou využívat odpadové materiály a tam mi to dává velký smysl a to určitě je součástí tohoto trendu.

Jsem se setkala s problémem, že umělci vnímají odpad jinak než ostatní, že pro něj to je materiál, který se dá využít a ne to, co vyhazujeme. Třeba to, co mají ve škole, tak se snaží využít. Co je odpad pro tebe?

Já nedělám tolik různých instalací nebo nepotřebuju toho materiálu ani tolik, ale určitě, když se ve škole něco řešilo tak to je přirozeně, že člověk se snažil využít něco, co už tam je, co už existuje a jedná aby ušetřil peníze a samozřejmě měl radost, že se ten materiál zpracuje, že se nemusí dělat nic nového a tak je dost důležitý v rámci ty galerijní praxe, když děláme různé složitější instalace a tak se vždycky snažíme využít něco, co už tam máme nebo nějaký materiál, který má někdo jinej. Vtom je skvělá FB skupina Umělecký materiál za odvoz, ona zas tak dobře nefunguje, ale je skvělá jenom ta idea, že se tam snaží navzájem si ty věci poskytovat, že to nemusí být jenom o tom využívat vyložené odpad, ale využívat něco, co někdo jiný už nepotřebuje. Já právě takhle funguju v normálním životě, že se snažím už podstatě nekupovat nové věci a vždycky se nejdřív pokusím sehnat co už existuje a někdo to už nechce. Takže já tak pracuju skoro se vším kromě toho, když tisknu ty fotky a přemýšlím nad tím a když mám tvůrčí krize a delší dobu nic nedělám, řeknu, že to je neekologičtější co můžu dělat, že není nutný pořad tvořit něco nového, může se věnovat něčemu jinému. Protože jsem úplně nepřišla na to, jak ty fotky tisknout nebo realizovat ty výstavy úplně ekologicky, není na to ten tlak, je tlak na to, aby to vypadala pěkně, nebo vyjádřit tu myšlenku na těch fotkách, ne že by člověk hrozně řešil to, na čem je to vyčištěný, a že by se recyklovaly papíry metr krát metr velký papíry, není to tak jednoduchý, ale byla bych ráda kdyby to tak bylo no. V té galerii se snažíme pracovat s nějakým existujícím materiálem a když to nejde, tak si pořizujeme nový, ale není to zase tak, že bych si řekla, že dneska si vyrobím něco z odpadu. Přemýšlím nad tím možná spíše mimo tu uměleckou sféru. Ne tak, že bych si apriori řekla, že budu pracovat s odpadem, ale spíše se snažím využívat použité věci kdykoliv to jde.

Takže celkově odpad není něco, co použiješ v umění.

No, ne jako apriori ne jako vyjadřovací prostředek.

Znáš někoho, kdo dělá primárně z odpadu?

Určitě jo a myslím, že to i má tu environmentalní tematiku a cíleně pracuje z odpadem a je to ten vyjadřovací prostředek, třeba místo plátna a štětce má ty odpadky, ale nevybavím si konkrétní jména.

Jak to změnilo Tvůj pohled na odpad během studia nebo to s tím vůbec nesouvisí? Souvisí to třeba s větším zájmem o ekologii?

Určitě ta druhá možnost jo, asi jsem taková byla podstatě vždycky, jako využívat ty věci který existují, ale čím víc se prohlubuje ta environmentální krize, tak tím víc nad tím opravdu cíleně přemýšlím, nemá to tu souvislost s uměním.

A co tvoje okolí? ovlivňuje tě nebo spíše ty jeho?

Spíš já to okolí a jsem možná taková militantnější, mi přijde, že spoustu lidí v našem okolí včetně lidí, který se v tom angažují tak nejsou dostatečně důsledný ohledně toho chování vůbec k enviro krizi, takže já jsem asi ta kdo vznáší ty otázky. Víc než k tomu umění se mi to propojuje s celým životem je to hlavní téma a asi víc to ovlivňuje moje chování jako spotřebitele, než jako chování jako umělce.

Už mi taky pár lidí říkali, že to řeší spíše ve svém osobním životě než ve tvorbě.

No, tak to, si myslím, že umění není úplně to nejlepší médium na artikulování tohohle problému a asi víc je důležitý být odpovědný a promítat i do toho umění samozřejmě jak se člověk rozhoduje nad všem a právě jaký volí materiál atd, ale ne vždycky je potřeba to zpracovávat přímo tohle téma v rámci uměleckého projektu a ten aktivismus nebo kreativnější aktivismus, ten happening k tomu je lepší forma.

Jak rozdělujete aktivismus a ten happening od umění?

Ono se to samozřejmě může prolínat a mnohdy i prolíná a asi ten hlavní rozdíl cítím v ty komunikaci ty samotný věci a v tom výsledném umístění a v celým tom projevu a v rámci toho dopadu. Pokud je to jenom soubor nebo instalace v nějaký malý galerie, tak to uvidí 150 lidí dohromady, tak to pro mě není úplně ten aktivismus, protože nemyslím, že by to pak mělo význam. Ten aktivismus vnímám opravdu, že se snaží být hodně vidět, záleží mu na tom, aby o tom lidi věděli, snaží se zburcovat lidi kolem sebe. To je podle mě ten základ. Mnoho umělců, včetně mě, udělá nějaký velký téma a dá ho do jedný galerie, kam přijde pár lidí a tím to má hotový a ten efekt tam prostě nebude nikdy takovej pokud se kolem toho neudělá větší hala a neuvidí to víc lidí, anebo se do toho nezapíjí média a tak. Tam vnímám daleko větší snahu, aby to bylo vidět, aby se to dostalo do médií, aby se kolem toho udělal rozruch. A potom už jak to konkrétně vypadá v rámci těch médií nebo toho happeningu, tak to se může prolínat.

Je taky názor, že zaprvé už to není umění a zadruhé, že umělci to dělají kvůli pozornosti a zisku. Nejde o řešení problému, nebo aspon o upoutání pozorností kolem toho problému, ale kolem toho umělce.

Já si to nemyslím, já se trochu zamyslím ať neplácám nesmysly...možná trochu v některých případech to bude, ale já spouště lidem, v ten jejich upřímný zájem věřím, ale zase jako obecnější trend toho, že tady nemáme tendenci jít víc do těch lidí a to spíš v celý tý scéně, že nás tolik nezajímá ten obyčejný běžný divák a návštěvník a ty naši spoluobčané, že se ty lidi to dělají sami pro sebe, ale to je nastavením celý ty scény. Nemyslím si, že by se to dělalo kvůli ziskům a tak, spíš se ty lidi zvyklý pracovat tak, že udělají nějakou hrozně složitou postkonceptuální instalaci s hrozně hustou myšlenkou, který nikdo nerozumí a pak ji vidí 20 lidí a jsou schopný s tím být spokojený, a tohle jim přijde jako fajn

výsledek jenom proto, že to mají v ty galerie, která bude dobře vypadat v CV. Já si spíš myslím, že to je tenhle provázaný problém, který je tady delší dobu, akorat se do něj externě přišlo silný téma, který přirozeně vniklo, ale ty lidi se chovají furt stejně.

Takže celkový dopad nebo působení na veřejnost na české scéně moc není?

No, mi to tak přijde, u těch menších galerií, určitý části ty sceny, že se vlastně není tak žádoucí oslovit širší veřejnost, ono se o tom často mluví, ale reálně to nikdo moc nedělá nebo málo, možná se to trochu zlepšuje. Třeba si vybavuju hodnocení z ministerstva kultury, což jsou dost ty lidi který pak ovlivňují to směřování toho, jak to tady vypadá. Třeba centru současného umění DOX se vyčítalo, že návštěvnicky přívětivý, vlastně se mu vyčítalo, že tam chodí lidi a obyčejný lidi dokonce. Zase to bylo něco, co není žádoucí, že to byl na ně asi moc velký pupík. Přijde mi, že se mezi tím musí hledat balance.

Co třeba bylo zajímavý, že galerie, která se snaží komunikovat s širokou veřejností a přijde mi jedna z nejlepších v čechách, tak je galerie Rudolfinum, která právě měla tu výstavu Unplugged, kde se počítalo s tím, aby ty věci měly co nejnižší environmentální zátěž, což mi přišlo skvělý. Tam byla možnost s těmi lidmi komunikovat a pak ty samotný díla mě osobně přišli poměrně slabý, že tam právě ta výpovědní hodnota, která by vztahovala toho běžného diváka k environmentální otázce, tak to tam moc nebylo, nebyly dostatečně silný a celý se to trochu ztratilo do prázdna, že se to nakonec taky úplně nepovedlo. Tahleto snaha mi přišla hrozně zajímavá, a mohlo by se to dít nezávisle na tom tématu, že to téma nemusí být ekologie, ale přitom celá ta produkce ty výstavy bude co nejšetrnější.

Ono je hodně zajímavý ta trendovost u toho. Možná se to už i stalo, že se s toho stal trend do té míry, že se pro ty lidi začíná být otravný, že to téma už nerezonuje a člověk si řekne, že to je zase ekologická agitka a už to nevyvolává tu emocionální reakce, že možná ve chvíli kdy dojde k tomu zahlcení nebo k tomu souběhu, že se ve všech galeriích najednou bude zpracovávat tohle téma, tak se to rozmělní, což není podle mě chyba někoho konkrétního, prostě se to tak může fungovat. Možná i to byl důvod v rámci těch komisi, že už najednou nebylo žádoucí mít všude ekologický výstavy.

Myslíš, že se dá čekat nějakou velkou proměnu umění v důsledku klima změn?

Asi ne, nejsem si úplně jistá jestli mám dobrý vhled do zahraničí, protože mi nepřijde úplně fér to hodnotit jenom na základě ty český scény. Nepřijde mi, že by se úplně změnilo a ono se tak zatím nezměnilo v rámci toho nic, pořád je spousta lidí, který to nereflektují vůbec a na to nereagují, protože si dělají něco jiného.

Možná se to dá spojit s trendem, který se přetváří v nějaký velký pozorovatelný směr v umění a tím si vybuduje místo v historii třeba někdy.

Já si myslím, že to zase souvisí v běžným chováním toho člověka, to asi je důležitější a to doufám, že nebude jenom trend. Myslím si, že jak ta situace bude zhoršovat a zhoršovat a naopak by měli ty lidi přebývat, který začnou třeba žít a uvažovat udržitelněji, než že by odpadali. Já to takhle cítím, jak se chovám, tak mi nepřijde v rámci nějakého trendu, spíš ráda pozoruju, že ten trend se rozvíjí na tolik, že si třeba koupím veganský jídlo všude možně a naopak na to začínají reagovat ty velký firmy a ať už to znamená cokoliv, ale se právě naopak dostává do toho trendu i v rámci toho kapitalismu, že se to rozjíždí ve velkém, tak si nemyslím, že by se to mělo úplně ustanout v rámci těch běžných uživatelů. Doufám, že těch spotřebitelů udržitelnějších bude přebývat a právě proto si pak myslím, že je základ takhle uvažovat a potom už se tak člověk rozhoduje i při těch uměleckých volbach, co udělá a jak, čím a kam pojedete atd.

Možná pomine to zpracovávat tématicky, nebo se to promění, nebo naopak to začne být radikálnější, protože zatím mi přijde, že to všechno je takový slabý, to jak se to zpracovává, není to dostatečně závažný, takže to se asi promění anebo to vymizí tematicky, ale doufám, že ten pohled k tomu procesu, k těm materiálům i k ty logistice kolem toho, že se bude spíš stupňovat směrem k udržitelnosti. To je taky důležitý aspekt toho, třeba pár let zpátky se řešila Cena Jindřicha Chaluppeckého, tam v tom katalogu bylo uvedený jak energeticky náročný byly veškerý ty projekty, tam bylo vypsany kdo kam jel, jestli jel vlakem, jestli tam jela dodávka pro ty věci a tak dále, kolik spotřeboval energii na to. A to mi přišlo určitě zajímavý, jako takova hozená rukavice jak ukázat to. V rámci galerie máme politiku udržitelný mobility a i v rámci kontextu i v rámci financí i hodně v rámci ekologie. Když vystavujeme zahraniční umělce, tak opravdu jenom ze sousedních zemí a ideálně co nejšetrněji dovezených sem. Právě o tom byla ta Unplugged, že jeden umělec přijel z Berlína na kole a přivezl ty svoje díla, protože to taky obrovská část toho dopadů. Není to jenom to téma a ten materiál, ale pak celá ta logistika okolo a tam si myslím, že v rámci toho trendu je důležitý, aby co nejvíc zudržitelněla celá ta produkce umění okolo i v rámci těch velkých institucí, který si to můžou paradoxně snad dovolit víc než ty menší, nebo začnou ty malé. Tohle podle mě má stejně nejhorší dopad než to, když někdo použije nový rámy nebo starý dřevo, ale potom pro to jede obrovská doslová dodávka přes půl Evropy a to je pak asi horší. Vlastně tady to uvědomění se řešit každý ten krok a snažit se ho udělat víc šetrný, aby se o tom víc přemýšlelo v celým tom systému uměleckém.

Setkala ses s umělcem, firmou nebo galerie, která to vůbec nereflektuje anebo odporuje?

No napadlo mě někdo s těch starších ročníků, asi je nechci jmenovat. Právě, že jo, určitě někdo nad tím jenom tak mávne rukou, že to je jenom takový ten trendík a právě ty lidi, který jezdí všude autem a obecně ty lidi, který to nereflektují v běžném životě a nad tím nepozastavují, nepřijde jim to zásadní. Neříkám, že by popírali globální oteplování, ale nehodlají na základě toho měnit své návyky, tak ty to nemají tendenci reflektovat ani v tom umění. Přijde mi právě to zásadní ta provázanost s tím, jak se člověk chová v tom osobním životě.