

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta

Diplomová práce

**Opuštěný prostor. Série nástěnných maleb
v prostředí městské periferie**

An abandoned site. A serie of wall paintings in the
environs of an urban outskirts.

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

**Opuštěný prostor. Série nástěnných maleb
v prostředí městské periferie**

An abandoned site. A serie of wall paintings in
the environs of an urban outskirts.

Martin Malák

Vedoucí práce:

Mgr. Karel Řepa

Katedra výtvarné výchovy

Fakulta pedagogická Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích

České Budějovice 2010

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

České Budějovice, duben 2010

Za neocenitelnou a nezištnou pomoc, cenné rady a připomínky při vypracování této práce děkuji Mgr. Karlu Řepovi. Za zdokumentování praktické části Pavlu Černému a rodině za psychickou podporu.

Anotace

Opuštěný prostor. Série nástěnných maleb v prostředí městské periferie

Anotace:

V této teoreticko-prakticky zaměřené diplomové práci se zabývám problematikou opuštěného prostoru a jeho potenciálem pro vlastní výtvarnou tvorbu. Nejprve se pokouším nastínit moderní aspekty v umění ve vztahu k periferní tvorbě. Zaměřuji se na výrazný fenomén graffiti a jeho úlohu v rámci kulturního vývoje moderní společnosti. V této souvislosti se snažím charakterizovat fenomén místa a prostoru. Následně se věnuji významu periferie z pohledu psychologie životního prostředí. Po té provádím kritickou reflexi fragmentů teoretických poznatků a nová zjištění uplatňuji v rámci řešení daného výtvarného problému. V praktické části práce vytvářím triptych nástěnných maleb v prostředí městské periferie na téma opuštěného prostoru a následně provádím jejich interpretaci.

An abandoned site. A serie of wall paintings in the environs of an urban outskirts.

Synopsis:

In this theoretic-practically focused diploma thesis I deal with the issue of an abandoned site and its potencial for the art creation itself. First I attempt to foreshow the modern aspects of the art in relation to the urban outskirts creation. I focus on the distinct graffiti phenomenon and its role within the cultural development of the modern society. In connection with forementioned I aspire to define the phenomenon of site and space.

Furthermore I address the importance of the outskirts with reference to the environmental psychology. Afterwards I carry through a critical reflexion of the theoretical knowledge fragments and apply new findings while resolving the creative task. In the practical part of this thesis I create triptych of wall paintings in the environs of an urban outskirts on the topic of an abandoned site and consequently I carry out their explication.

Obsah

1 ÚVOD	1
MODERNÍ ASPEKTY V UMĚNÍ VE VZTAHU K PERIFERNÍ TVORBĚ.....	3
1.1 Experiment.....	4
1.2 Primitivismus.....	5
1.3 Pop-art.....	6
1.4 Environmental art.....	7
1.5 Grafický design	8
2 FENOMÉN GRAFFITI.....	10
2.1 Iluzorní svoboda a antifilosofie pseudohodnot	10
2.2 Skrytý kapitál folkloru.....	12
2.3 Seberealizace pomocí nepřímé komunikace.....	13
2.4 Reality show	16
2.4.1 Začátek epidemie	16
2.4.1.1 Keith Haring	17
2.4.1.2 Jean Michel Basquiat.....	18
2.4.2 Neo, nebo post? Ne, Street art!	19
2.4.2.1 Obey king, Obey businessman	20
2.4.2.2 KG aka Kring aka artist	22
2.4.2.3 Vektor – Hektor	23
2.4.3 ČR – od A k Zet a zase zpět.....	23
2.4.3.1 SORELA	24
2.4.3.2 Sociální realita v umění.....	25

2.4.3.3	Proletář v akci	25
2.4.3.4	Od popu k punku (1987–2010)	26
2.4.3.5	Splash = cakes = point = JK	31
2.4.3.6	CAP crew	32
2.4.3.7	Nonkonformní skupiny	33
3	PSYCHOLOGICKÉ ASPEKTY ŽIVOTNÍHO PROSTŘEDÍ	34
3.1	Okolnosti ovlivňující vnímání prostředí	34
3.2	Architektura	36
3.3	Symbolismus	38
3.4	Teritoria	41
3.5	Prostor	43
3.6	Periferie	47
4	OPUŠTĚNÝ PROSTOR	49
	(ALFA–OPUŠTĚNÝ PROSTOR–OMEGA)	49
4.1	Kritická reflexe fragmentů teoretických poznatků	49
4.2	– Konkrétní OP –	54
4.2.1	Kontemplace	54
4.2.2	Odcházím na periferii... duševně i fyzicky	59
4.3	PRAKTICKÁ ČÁST – realizace triptychu maleb v prostředí	
	městské periferie	60
4.3.1	Výběr vhodného prostoru	60
4.3.2	Interpretace malířského díla	62
4.3.2.1	ČÁST I	63
4.3.2.2	ČÁST II	69
4.3.2.3	ČÁST III	75

5 ZÁVĚR	78
6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	80
7 PŘÍLOHY.....	83

1 ÚVOD

Ve své teoreticko-praktické diplomové práci na téma Opuštěný prostor (Série nástěnných maleb v prostředí městské periferie) se zabývám vývojem a situací sociálně-kulturního fenoménu graffiti v rámci moderního umění a jeho významem ve vztahu k prostoru a psychologii životního prostředí. Poznatky uplatňuji při řešení praktické části práce, ve které zpracovávám téma opuštěného prostoru v triptychu maleb v prostředí městské periferie.

Důvodem, proč jsem se pro toto téma rozhodl, byl můj dlouhodobý zájem o problematiku graffiti vyskytujících se v okrajových částech městského prostředí. Zabýval jsem se možnostmi propojení prvků graffiti s periferií ve vlastním výtvarném díle v opuštěném prostoru. Naskytla se mi tak příležitost věnovat se jmenované problematice dlouhodobě a systematictěji, čímž jsem si mohl prohloubit své dosavadní teoretické znalosti a uplatnit je v rámci praktické části práce.

Negativní postoj a povrchní znalost fenoménu graffiti majoritní částí společnosti mne přivedla k zamyšlení se nad možnostmi pozitivně působit na rozvoj znalostí o tomto svérázném výtvarném směru umění. Položil jsem si otázku, jak účinně rozvíjet vztah k tomuto soudobému jevu v rámci výchovně vzdělávacího procesu. Mým původním záměrem proto bylo analyzovat možnosti uplatnění graffiti tvorby ve výuce výtvarné výchovy na druhém stupni základních škol. V rámci konzultace mi však vedoucí práce nabídl zajímavou alternativu. Vyslovil domněnku, že pokud se o tuto problematiku dlouhodobě zajímám, bylo by vhodnější seznámit se nejprve s praktickou částí dané tematiky prostřednictvím vlastní nástěnné malby. Tím bych propojil teoretické poznatky s praktickou zkušeností a penzum znalostí a dovedností bych mohl účinně uplatnit v případné pedagogicko-výchovné činnosti. Umožnilo by mi to žákům lépe přiblížit i praktické aspekty tvorby graffiti. Po zvážení alternativ jsem se rozhodl pro práci s praktickým výstupem v podobě malby na zeď.

Cílem mé práce se tedy stala realizace triptychu maleb na pomezí města, která byla nadstavou dostatečně zpracovaného teoretického aparátu.

Za stěžejní tedy považuji důkladné zpracování teoretické části a její následné propojení s částí praktickou. Primárně jsem zpracoval úlohu periferního prostoru v souvislosti s aspekty moderního výtvarného umění. Dále jsem charakterizoval fenomén místa a prostoru. Rozvedl jsem význam periferie z pohledu psychologie životního prostředí. Nakonec jsem vytvořil návrhy a realizoval malby s vlastním námětem (Alfa-opuštěný prostor-Omega) na zadané téma v prostředí městské periferie.

K určitým částem tématu bylo problematické sehnat dostatek hodnotné literatury. Kvalitních monografických publikací o moderním umění existuje nepřehledné množství (GOMBRICH, E., H. *Příběh umění*, FOSTER, H., et al. *Umění po roce 1900*; PIJOAN, J. *Dějiny umění*, atd.) a jsou běžně dostupné v regionálních knihovnách. Primární literatura s informacemi o fenoménu graffiti je hůře dostupná. Sekundární literaturu (Cliguemag, Praha Odyssey, CAP) lze sehnat ve speciálně zaměřených obchodech. Alternativním zdrojem ke získání obecně validních informací o graffiti je internet. Pro získání poznatků o vývoji graffiti v Čechách je zásadní jediná dostupná publikace od M. Overstreet – *In graffiti we trust*. K oblasti psychologie životního prostředí je k dispozici řada kvalitních zdrojů. Pro mne byly stěžejní tyto tituly: ČERNOUŠEK, M. *Psychologie životního prostředí*, a KOMÁREK, S. *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*).

Pro další části, v nichž jsem se zabýval významem prostoru a periferie, jsem využil knihy (BAUMAN, Z. *Globalizace* a SOLDAN, F. *Sociální umění* atd.)

MODERNÍ ASPEKTY V UMĚNÍ VE VZTAHU K PERIFERNÍ TVORBĚ

Ve 20. století proběhla v umění úspěšná revoluce. Snad jen v epoše moderního umění byly originalita, excentricita a manýry tvůrčích individualit tolerovány a žádány. Zrodilo se a následně rozvíjelo mnoho nových přístupů k řešení problémů, které výtvarné umění přinášelo.¹

Umělci se intenzivně zabývali problémem „čisté malby“ a spontaneitou dětského výtvarného projevu. Pevný řád, organizovanost, systematickosti byly protikladem toho, co bylo v umění dovoleno. Umění poskytovalo azyl před technokracií a racionalitou. Vstoupilo do záhadného světa spontánnosti. Umělci opustili konformitu a upustili od sebeovládání. Odhalená skutečnost se jevila být mnohem pravdivější.²

Dochází ke zrození mnoha uměleckých směrů. Umělci zavrhnou tradiční přístupy, nahrazují je experimenty, přemýšlejí o výtvarném stylu. S novými souvislostmi proniká do výtvarného umění nová energie. Umělci se už nespokojují s tím, co vidí. Zručnost ustupuje do pozadí a cílem snah se stává originalita. Odvážné tvary a barevné variace jsou akceptovány, protože se stávají součástí komerční sféry umění. Jednotlivé disciplíny výtvarného umění procházejí zásadními změnami. Progres je viditelný ve všech známých výtvarných disciplínách.³ Snad nejradikálněji se experimentální přístup projevuje v malířství. Značnou oblibu si získávají plátna velkých rozměrů.⁴

V minulosti potřebovala rebelská gesta v umění mnoho vytrvalých zastánců, aby obstála. V moderním umění je už nepotřebují. V oblasti umělecké tvorby neexistuje nic, co by šokovalo. Vše je přijímáno bez

¹ GOMBRICH, E. H. Vítězství modernismu. In *Příběh umění*. 2. vyd. Praha: Argo, 1997. s. 599–618. ISBN 80-7203-143-0.

² Srov. tamtéž

³ GOMBRICH, E. H. První polovina 20. století. In *Příběh umění*. 2. vyd. Praha: Argo, 1997. s. 557–597. ISBN 80-7203-143-0.

⁴ GOMBRICH, E. H. Vítězství modernismu. In *Příběh umění*. 2. vyd. Praha: Argo,

zásadních výhrad. Vizuální podněty, od kterých dřívější generace odvracely zrak, dnešní diváci snášejí, aby se necítili zpátečníky, kteří mají strach pohledět „pravdě“ do očí.⁵

1.1 Experiment

Každé umění ovlivňuje nějakým způsobem emoce diváka.⁶ Pozůstatky nástěnných jeskynních maleb pravěkých kultur neztratily ani po mnoho tisíci letech svou magickou sílu. Vzbuzují úžas a emoce.⁷ V dávných východních kulturách byla umění přisuzována nezastupitelná role autoterapeutická.⁸ Chce-li člověk pozitivně ovlivňovat své nitro nebo působit na emoce druhého člověka jiným než verbálním způsobem, může využít širokou paletu specifických výtvarných prostředků. Velice oblíbeným způsobem sebevyjádření je technika malby, která pomáhá zachytit nezachytitelné našeho nitra.⁹

Nedostačují-li výtvarníkům dostupné prostředky k vyjádření jejich záměru, začnou experimentovat s materiály a postupy, které jim umožní lépe a přesněji vystihnout povahu jejich představ. Dochází k přehodnocení používaných metod. Pod drobnohledem umělců se ocitají stávající přírodní i nové umělé materiály a technologie, které kombinují s jinými materiály. Moderní informační technologie a multimédia mění formální stránku uměleckého díla a s ní dochází ke změně obsahu. Umělci posouvají hranice vyjadřovacích možností využitím médií a jejich

1997. s. 599–618. ISBN 80-7203-143-0.

⁵ GOMBRICH, E. H. Vítězství modernismu. In *Příběh umění*. 2. vyd. Praha: Argo, 1997. s. 599–618. ISBN 80-7203-143-0.

⁶ KOMÁREK, S. Box: Umění. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 266–267. ISBN 978-80-200-1582-2.

⁷ KOMÁREK, S. Malby. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 262–265. ISBN 978-80-200-1582-2.

⁸ KOMÁREK, S. Box: Umění. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 266–267. ISBN 978-80-200-1582-2.

⁹ KOMÁREK, S. Malby. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 262–265. ISBN 978-80-200-1582-2.

propojením do interaktivních celků. Výsledek své činnosti prezentují v rámci intermediálních akcí.¹⁰

Komplikovanější vizuální sdělení vyžadují i větší míru schopnosti příjemce dekódovat jejich obsah, což je ovlivněno způsobilostí jedince rozpoznat obrazy a věci mezi těmi, které má uložené v mysli. Důležitou úlohu mají vědomosti jedince v dané oblasti a schopnost představivosti.¹¹ Vnímání obrazu se také podřizuje zvláštnostem konkrétních kulturních prostředí.¹²

1.2 Primitivismus

Pro západní kulturu je velice příznačné, že při selekci nejlepších uměleckých děl od méně kvalitních dochází ke kompletnímu odstranění toho, co bývá podhoubím a inspirací pro myšlení umělců. Tento absolutní výběr působí kontraproduktivně a problematicky. Zůstává na umělcích, aby se dokázali vymanit ze svazujícího a okleštěného výběru forem i pojmů, které nám takto fungující systém předkládá.¹³

Primitivismus, který inspiroval a ovlivnil řadu umělců, stál u zrodu nejednoho uměleckého proudu. Ve své podstatě postrádá totiž to, kvůli čemu mohl být povýšen na umění. Není totiž vědomým primitivismem, tudíž nemůže být ani hodnotovým nebo estetickým postojem. Umělci, jejichž dovednosti jsou vysoce rozvinuté a navíc se opírají o odkazy zanechané předcházejícími generacemi umělců, mohou z primitivismu vědomě čerpat a sestupovat k nižším vývojovým stupňům výtvarného vyjádření. Pro umělce se stala východiskem regrese a vědomé odmítnutí

¹⁰ HOSMAN, Z. Výtvarná experimentace. In *Didaktický skicář* 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. s. 19–21. ISBN 978-80-7394-001-0.

¹¹ MIKŠ, F. Vidět a „vidět“ aneb Pacient Olivera Sackse. In *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. s. 45–53. ISBN 978-80-7364-045-3.

¹² KOMÁREK, S. Box: Umění. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 266–267. ISBN 978-80-200-1582-2.

¹³ MIKŠ, F. Kultura a protikultura. In *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. s. 299–307. ISBN 978-80-7364-045-3.

iluzivního způsobu malby. V jejich dílech měly privilegované postavení jednoduchost a přímé vyjádření. Umělec, který využíval ve své tvorbě regresi, ji musel být schopen dostatečně vědomě kontrolovat, aby se dílo odlišovalo od primitivního nebo dětského umění. Pokud to dokázal, nestala se z něj kopie vzoru, ale vlastní parafráze s estetickým napětím a hodnotou.¹⁴

1.3 Pop-art

Toto umělecké hnutí ryze americké povahy se zrodilo v roce 1964. Popular-art, tzv. pop-art, svým názvem odkazuje na díla ovlivněná produkty masových prostředků. Nedílnou součástí kultury velkoměsta byly sériové produkty, což si umělci začali uvědomovat.¹⁵

V prvním období popu (od roku 1953) je středem jejich zájmu polytechnika a témata s ní spojená. Město začíná být přeplněno symboly, které nesou stopy lidské aktivity. Umění prvního období je figurativní.¹⁶

Druhé období anglického pop-artu je abstraktní. Umělci se inspirovali v masové kultuře USA a preferují velké formáty.¹⁷

V roce 1961 začíná poslední období pop-artu. Nové skutečnosti zapříčinily radikální změnu ve smýšlení umělců. Snaha zachytit jevy související s moderním velkoměstem si vyžádala změny v přístupu. Výtvarníci začali přímo v dílech používat typicky velkoměstské výrobky. Pracovali také s nápisy na zdech a obrázky z tištěných médií, aby své umění provázali s velkoměstem. Sílí kritika instinktivního způsobu malby, který je nedostatečný pro vyjádření reality. Objevují se hlasy, aby malířství opustilo prostory galerií a vstoupilo do reality města.¹⁸

¹⁴ MIKŠ, F. Negace negace. In *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. s. 308–313. ISBN 978-80-7364-045-3.

¹⁵ PIJOAN, J. Pop-art. In *Dějiny umění 10*. 4. vyd. Praha: Balios: Knižní klub, 2000. s. 155–181. ISBN 80-242-0218-2.

¹⁶ Srov. tamtéž

¹⁷ Srov. tamtéž

¹⁸ Srov. tamtéž

Newyorští umělci podlehnou kouzlu městského folkloru. Objektovou asambláž, reportážní malbu doplní happening a environment. Podobné směřování amerických a evropských umělců vedlo k navázání spolupráce mezi představiteli americké a evropské avantgardy. Došlo k propojení stylů a žánrů.¹⁹

Významným představitelem pop-artu je Andy Warhol. Při své výtvarné činnosti užíval techniku serigrafie a uplatňoval metody série. Využitím těchto postupů je schopen vyjádřit atributy moderního světa, jeho mechanizování a vytěsňování lidské vnímavosti. V jeho dílech je přítomna kritika takových přístupů k malbě, které jsou ve své podstatě omezené ve svých možnostech vyjádřit moderní svět a jeho realitu.²⁰

Ve spojených státech vedle sebe koexistují dvě pop-artové školy, (newyorská a kalifornská), které reprezentují odlišné přístupy k zachycení problémů reality výtvarnými prostředky. V pop-artu se angažovali asamblážisté, narativní a nefigurativní malíři i noví realisté.²¹

1.4 Environmental art

V 70. letech 20. století překročila řada umělců stín interiérové tvorby a začala tvořit v krajině. Vznikala trvalá monumentální díla i konceptuální počiny dokumentované fotoaparátem. Pomíjivé výtvary podléhaly působení času, přírodních vlivů a postupně se stávaly plnohodnotnou součástí krajiny. Invence tvůrcům rozhodně nechyběla. Při prvním seznámení s těmito uměleckými díly bychom mohli nabýt mylného dojmu, že jsou výsledkem nahodilosti. Ve skutečnosti jsou logicky propojena. Umělci překonali dosavadní přístupy a vydali se v dějinách umění po své vlastní cestě.²²

¹⁹ Srov. tamtéž

²⁰ PIJOAN, J. Pop-art. In *Dějiny umění 10*. 4. vyd. Praha: Balios: Knižní klub, 2000. s. 155–181. ISBN 80-242-0218-2.

²¹ Srov. tamtéž

²² FOSTER, H., et al. 1970. In *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007. s. 540–544. ISBN 978-80-7209-952-8.

1.5 Grafický design

Organizované demonstrace a podobně zaměřené protestní akce pozbývají svého účelu. Klasické formy společenského protestu bývají politickou garniturou často přehlíženy a nedosahují kýženého efektu. Lidé se snaží v rámci možností, které jim grafický design nabízí, tento znepokojivý stav změnit. Grafická tvorba promlouvá do současných problémů v oblasti politických a sociálních změn. Pomáhá těm, kteří zaujmají k těmto zásadním otázkám lidské existence jiný než proklamovaný postoj. Integrace grafického designu, internetu a veřejného prostoru v jeden kompaktní celek vytváří značný prostor pro společenský a myšlenkový odpor.²³ Řečeno slovy designéra Miliona Lasera:

„...modernismus považoval sociální reformy za svůj základní princip ... Potřeba činu se dnes zdá důležitější než kdykoli předtím.“²⁴

Počátky grafického designu promlouvajícího do oblasti sociální reality se datují od třicátých let 20. století. Upozorňoval na nebezpečí spojené s vnímáním deformované reality utvářené masmédií. Sektor politicky angažovaného designu se rozvíjel v období dadaismu a jeho kritický diskurs je zřejmý z manifestu deklarovaného roku 1964. Stanovil, aby výtvarníci zaměřili svou pozornost k celospolečenským problémům. Přijatelná forma kritiky v podobě produktů grafického designu se rozvíjí dál a získává na významu.²⁵

Možnosti grafického designu uplatnit se v této sféře a dosáhnout alespoň dílčích změn, se mohou jevit jako značně omezené. Pokud jsou

²³ TWEMLOWOVÁ, A. Design jako prostředek protestu. In *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. s. 46–55. ISBN 978-80-7391-027-3.

²⁴ TWEMLOWOVÁ, A. *K čemu je grafický design?*, s. 48.

²⁵ TWEMLOWOVÁ, A. Design jako prostředek protestu. In *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. s. 46–55. ISBN 978-80-7391-027-3.

však „kampaně“ dobře koncipované a graficky zdařilé, může design a v něm obsažené sdělení značně ovlivnit veřejné mínění.²⁶

Odkaz avantgardních hnutí a expresivita grafického výrazu, s níž byly myšlenky na tištěných médiích provedeny, inspirují a pobízí současné umělce k novým typografickým experimentům nejen ve 2D, ale i 3D prostoru. Vznikají artefakty zabydlující se kdekoliv a na čemkoliv v rozmanitém městském prostředí.²⁷

Umělci pronikají spolu s dobrovolníky do metropolí, aby pod rouškou tmy zaplnily ulice plakáty nesoucími jejich vlastní poselství. Tímto způsobem komunikují s masou obyčejných lidí, aniž by využívali služeb reklamních agentur, komerčních masmédií nebo kulturních institucí.²⁸

V interaktivním Bubble projektu byly použity prázdné komiksově bubliny a lidé do nich mohli zaznamenávat své myšlenky. Tím získal grafický design zcela nový komunikativní rozměr. Interaktivita změnila monolog na dialog. Projekt zaujal veřejnost natolik, že se z něj stalo hnutí s vlastním manifestem.²⁹

Příkladem toho, jak silným médiem se ulice může stát ve spojení s moderními technologiemi, je další interaktivní akce, která byla zaměřena proti G. Bushovi a jeho politice. Akce zaznamenala značný ohlas a informace o ní se dostali až do vysílání významných rádií a televizí.³⁰

²⁶ TWEMLOWOVÁ, A. Design jako prostředek protestu. In *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. s. 46–55. ISBN 978-80-7391-027-3.

²⁷ TWEMLOWOVÁ, A. Experimentální typografie. In *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. s. 86–89. ISBN 978-80-7391-027-3.

²⁸ TWEMLOWOVÁ, A. Design jako prostředek protestu. In *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. s. 46–55. ISBN 978-80-7391-027-3.

²⁹ TWEMLOWOVÁ, A. Grafický design je pro lidi. In *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. s. 74–83. ISBN 978-80-7391-027-3.

³⁰ TWEMLOWOVÁ, A. Design jako prostředek protestu. In *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. s. 46–55. ISBN 978-80-7391-027-3.

2 FENOMÉN GRAFFITI

V roce 1968 se na mnoha místech ve světě uskutečnila řada demonstrací. Snahy prosadit nové ideje, které přinášela studentská hnutí, narazily na odpor moci a vyvrcholily v revoltách, které byly jasným vyjádřením nespokojenosti s tehdejší politickou situací.³¹ V atmosféře nespokojenosti a odporu se pomalu schyluje ke vzniku hiphopové subkultury, do níž patří i graffiti, které je podle teoretika Václava Magidy: „...moderním subjektem, který usiluje o změnu světa, snaží se překročit status quo, vytváří dějiny, vztahuje se k celku společnosti jako ke sdílenému veřejnému prostoru“ a zároveň je „postmoderním subjektem, který usiluje o vlastní přežití na přiděleném místě v systému, žije v přítomnosti, kde se den ode dne s minimálními obměnami odehrává stále totéž, realizuje se v atomizované buňce tvořené lidmi, jež spolu sdílejí zájem o nějakou specializovanou činnost...“³²

2.1 Iluzorní svoboda a antifilosofie pseudohodnot

„...graffiti je báječná věc, pokud jste ten, kdo ho dělá.“³³ TAKI183

V myšlenkách krajního individualismu je jedinec chápán pouze v první osobě. Vystupuje proti vlastnictví, státním institucím a zřízením, které ho omezují v jeho volnosti a nezávislosti. Jedinci nespokojení sami se sebou se chtějí vzpřímit k odporu. Cílem jejich vzpoury není nahradit stávající zřízení, ale snaha omezit vliv institucí, které nepotřebují, protože se odmítají nechat řídit.³⁴ Vzpouzet se je součástí lidské přirozenosti, jako touha po tvůrčí činnosti založené na svobodě. Základní lidská potřeba by

³¹ FOSTER, H., et al. Poststrukturalismus a dekonstrukce. In *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007. s. 40–48. ISBN 978-80-7209-952-8.

³² OVERSTREET, M. *Clique magazine*, s. 33.

³³ OVERSTREET, M. *In graffiti we trust*, s. 5.

³⁴ TOMEK, V., SLAČÁLEK, O. Ničím neomezený jedinec. In *Anarchismus: svoboda proti moci*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2006. s. 60–80. ISBN 80-7021-781-2.

neměla být omezována. Měla by mít zajištěné podmínky k rozvoji. Proto je zapotřebí zbavit se pozůstatků z minulosti. Autoritářské instituce, které negativní prvky (donucování, represi, útlak) ve společnosti podporují, musí být vytěsněny na okraj. Z důvodu přítomnosti takovýchto antiproduktivních prvků se nemůže dostatečně prosadit spolupráce a tvořivost, přirozená to vnitřní hodnota každého člověka.³⁵ Tvorba graffiti je často považována za protest proti systému a tak je systémově potlačována. Nejenže se musí potýkat s tlaky z vnějšku, ale i se zkreslenými představami některých lidí ze vnitř scény, kteří mají mylné představy o tom, co je vlastně tou pravou hodnotou v graffiti.

Tento specifický druh výtvarného vyjádření bývá často spojován s mnoha pseudohodnotami, které s graffiti ve své čisté podobě nemají nic společného. Opomíjena je skutečnost, že k tomu, aby člověk mohl malovat písmena, nepotřebuje žádný soubor pofiderních hodnot. Neexistuje univerzální odpověď na to, zda je člověk oprávněn k tomu či onomu nebo nikoli. Tvorba graffiti stejně jako jiná tvůrčí činnost nemůže ospravedlňovat něčí snahu postavit se skrze něj nespravedlivému nedokonale fungujícímu systému či jeho principům. Graffiti není samo o sobě dobře nebo špatně, prostě je, existuje. Graffiti pomáhají svým tvůrcům zaplnit prázdnotu, která se rozprostírá v každém z nás, a každý z nás ji vlastním způsobem zaplňuje.³⁶

Legendární writer Bior prázdnotu ve svém nitru naplňuje graffiti až po okraj. Jak předesílá, žene ho vlastní neklid a: „...potřeba překonávat se a snad doslova i 'ničit', negovat minulost přítomností. Je to také způsob, jak se vyrovnat se životem a s tím, že čas plyne..., že vůbec je! Maluji písmena a ty pod mou rukou ožívají. Každé má svůj vlastní výraz, stejně jako třeba výrazy a pohledy lidí. V tvaru se odráží okamžité hnutí mysli, nikdy dopředu nevím, jak se to bude vyvíjet. Nejradši bych do té

³⁵ TOMEK, V., SLAČÁLEK, O. Lidská přirozenost proti nelegitimní moci. In *Anarchismus: svoboda proti moci*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2006. s. 523–529. ISBN 80-7021-781-2.

³⁶ OVERSTREET, M. Bior: Žízeň po životě. *Clique magazine*, 2007, roč. 1, č. 1, s. 24–25.

věci skočil... Nedávno jsem udělal skicu a do jednoho písmene napsal Why did you create me?, protože jsem měl pocit, že se mě na to písmeno skoro až vyčítavě ptá: proč jsi mě stvořil? Kdo ti dal právo uvádět něco v život? To byl zajímavý moment... Graffiti je čarování. Proto jsem se k němu vrátil. Pořád cítím tu sílu...³⁷ Lidé, kteří vytvářejí graffiti celou svou bytostí, se snaží nalézt smysl života. Nechtějí se podřizovat nebo přiřazovat do skupin spojovaných s politickým životem společnosti, aby získali moc měnit a ničit. Nejde o politiku o změnu systému, ale o to přizpůsobovat tvář města k obrazu svému.³⁸

2.2 Skrytý kapitál folkloru

V lidové tvorbě (folkloru), která stojí na pomezí „vysoké“ a „nízké“ kultury, je nejzřetelněji viditelný charakter specifického „ducha“ národa. Vysoká a lidová kultura se vždy vzájemně ovlivňovaly. Lidové vrstvy přejímaly prvky z umění, které uplatňovaly ve vlastní tvorbě. Umělci nacházeli inspiraci v tvorbě lidové a obohacovali svá díla.³⁹

Vztah lidí (společnosti) ke graffiti je v různých kulturních prostředích odlišný. Někde je tento druh výtvarného projevu respektován a je na něj nahlíženo jako na součást městského folklóru.⁴⁰ Ve většině států na území evropského kontinentu je graffiti přijímáno se značnou averzí a tudíž se stává zajímavým tématem pro politiky.

³⁷ OVERSTREET, M. *Clique magazine*, s. 25.

³⁸ Outro. *Terorist magazine*, 1998, č.2, s. 27.

³⁹ KOMÁREK, S. Folklór jako fenomén. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 270–273. ISBN 978-80-200-1582-2.

⁴⁰ Intro. *Terorist magazine*, 2002, č. 5, s. 2.

Zejména v období před volbami o něj projevují zvýšený zájem, protože pro ně začíná mít potenciál Jestliže se lidé ve státní správě rozhodnou graffiti vyjádřit podporu, nebo proti němu vystoupí, pak je v obou případech jejich primární snahou získat u veřejnosti kladné politické body. Součástí snahy eliminovat tento negativní sociální jev je vyčleňování legálních ploch pro tvorbu graffiti. Je to běžná součást preventivních opatření a dobrý způsob, jak snížit výskyt kriminálního jednání v populaci. V případě, že selže prevence, existují zákonné prostředky represivní povahy ke zjednání nápravy, např. paragraf 257. Státní aparát však není jediný, kdo graffiti věnuje zvýšenou pozornost.

Nalezneme nespočet sběratelů nebo obchodníků s uměním, kteří se programově zajímají o artefakty graffiti (street artu). V oblasti obchodu s uměním zůstává graffiti až na výjimky mimo hlavní proud. Na českém trhu s uměním je graffiti zatím ignorováno. U nás takto orientovaný segment trhu s uměním nenajdeme. Dá se však očekávat, že zájem sběratelů nebo obchodníků o tento typ umění bude mít v budoucnu vzrůstající tendenci.

2.3 Seberealizace pomocí nepřímé komunikace

Jedinec má řadu potřeb, které lze rozdělit do několika skupin. Pokud pokryje své primární potřeby, směřuje k uspokojení těch, které leží v hierarchii na vyšší úrovni. Snaží se mj. vyvíjet snahu v oblasti tvůrčí činnosti a tak rozvíjet svou osobnost. Nové estetické zážitky a potřeba poznávat je součástí seberealizace každého člověka.⁴¹

Magické momenty vzniku graffiti, změněný stav mysli a prožívání. Poselství nesou sami temnou nocí. Cítí strach. Zakusují minutová nekonečna. Do přítomnosti vstupuje minulost, sama a totálně.

⁴¹ *Learning-theories* [online]. 2010 [cit. 2010-04-19]. Maslow's Hierarchy of Needs. Dostupné z WWW: <<http://www.learning-theories.com/maslows-hierarchy-of-needs.html>>.

Soustředění, vydání na pospas lovcům. Automatismus ovládá tělo. Instinkt. Útěk. Vyčerpání svobodou...⁴²

Slova, která běžně užíváme při verbální komunikaci, se stávají zástupci věcí. Umožňují nám o věcech jednat, zacházet s nimi a získávat nad nimi kontrolu, byť se nevyskytují v danou dobu v našem dosahu. V počátcích fází vývoje řeči byla slova užívána především při událostech magického rázu. Plná funkce slov a jejich praktický význam se rozvinul až v pozdějších obdobích. V raných vývojových etapách lidstva byly bytosti a věci označovány i dvěma jmény. Pravé jméno, to hlavní (vztahující se k podstatě objektu), bylo velice často utajené, protože skrze něj bylo možné s danou věcí nebo jedincem přímo manipulovat. Pro nositele bylo nebezpečné toto jméno sdělovat a vystavovat se nebezpečí ztráty vlastní identity. Druhé jméno sloužilo k tomu, aby daný jedinec nebo věc byly chráněny před působením negativních sil.⁴³

Pojmenováním začal člověk pro danou společnost existovat. Ve starých společnostech často získávali lidé jméno až při rituálu dospělosti. Vlastní jména lidí umožňují jednoznačně identifikovat jejich totožnost. Hluboké a pevně utvořené pouto mezi námi a jménem nám velí nechat si jej a stát se jeho trvalým nositelem. Změna jména by byla navíc podezřelá a jen by upozornila na podstatnou změnu v našem životě. Jméno je symbolem naší bytosti, je spojeno s naším konáním i myšlením, nelze ho jen tak formálně bez závažného důvodu změnit.⁴⁴ Dobrovolně si své jméno v přezdívkou mění řada významných umělců. Při signování svých pláten, používají pseudonymů a tak svá díla dělají tajemnější. Komunikují s divákem zprostředkovaně a mohou pro něj zůstat svým způsobem anonymní, protože buď chtějí nebo nejsou nakloněni přímé komunikaci.

Jakákoli tvorba je určitý druh autismu, autotypie, druh nepřímé komunikace, která nahrazuje absenci přímé komunikace. Motivace tvořit

⁴² Intro. *Terorist magazíne*, 2000, č. 2, s. 1.

⁴³ KOMÁREK, S. Slova a jména. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 58–60. ISBN 978-80-200-1582-2.

⁴⁴ Intro. *Terorist magazíne*, 2000, č. 4, s. 1.

graffiti vyplývá z vnitřní potřeby jedince komunikovat. Prostřednictvím díla dochází ke spojení s anonymní masou lidí čili k bezejmenné obousměrné komunikaci anonyma s anonymy, kteří na sdělení nějakým způsobem reagují. K dispozici je nevyčerpatelná „slovní“ zásoba. Zvolený způsob komunikace ovlivňuje typický ráz jednotlivých částí městské krajiny, která naslouchajícím zprostředkovává jako páska audiokazety vzkazy, které jsou na ní zaznamenány. I když je tvorba graffiti v podstatě neomezená, jsou autoři omezeni jistými formálními pravidly, která určují jejich výslednou podobu.⁴⁵

Mnohá graffiti svým námětem a obsahem odkazují ke skutečným sociálním problémům a tak komunikují se širokým diváckým publikem. Všude na světě jsou zdi používány jako veřejný sdělovací prostředek. V této oblasti se za využití sprejové techniky propojuje umění se sociálně a politicky ožehavými tématy.⁴⁶ Nicméně spouště writerů nezáleží na obsahu sdělení, ale chtějí k lidem promlouvat spíše než kvalitou odvedené práce její kvantitou, protože je graffiti zasáhlo natolik, že nejsou schopni s ním skončit.

V tvorbě graffiti lze dosáhnout úrovně, kdy si sám jedinec začne uvědomovat, že se na dané činnosti stal závislým. Primárně je zaměřen na jednu aktivitu a permanentně se věnuje zlepšování svých dovedností. Propojuje je s poznatky z příbuzných oborů a rozšiřuje možnosti svého výtvarného projevu. Je schopen kriticky hodnotit úroveň vystavených obrazů v uliční městské galerii, zaujímá odborná stanoviska.⁴⁷

Do vytvořené mentální mapy města průběžně uploaduje nové prvky, u nichž oceňuje zejména jejich schopnost čerpat ze spletné infrastruktury energii k pohybu v čase. Upřednostňuje přímé působení děl v ulicích před internetem, který neumožňuje prožít účinky díla na vlastní kůži. Instalací v prostoru nám navíc autor umožňuje dílo vnímat v celkovém prostorovém

⁴⁵ OVERSTREET, M. Bior: Žízeň po životě. *Clique magazine*, 2007, roč. 1, č. 1, s. 24–25.

⁴⁶ CHALFANT, H., PRIGOFF., J. Public Statements. In *Spraycan art*. 2. vyd. London: Thames & Hudson Ltd., 2002. s. 90–93. ISBN 0-500-27469-X.

⁴⁷ KORE. Post: „Dělat, no! Prostě dělat!“. *Clique magazine*: 2007, roč. 1, č. 2, s. 28–30.

kontextu. Pro rozvoj jednotlivce je důležitá přímá konfrontace s městskými aglomeracemi, které mají větší a komplikovanější strukturu. Situace v nich je odlišná, protože fungují na základě jiného kódu, který je třeba rozluštit, aby se snížilo riziko prozrazení.⁴⁸

2.4 Reality show

Touhu člověka vytvářet graffiti je třeba vnímat v širších souvislostech. Evoluce, kultura, historie – fragmenty obsažené v kolektivním nevědomí, uložené v podvědomí jedince. Přirozená vývojová etapa člověka kreslit na vše, co se ocitne v jeho blízkosti. Morální hlediska. Usměrnování našich představ médií a formování masového názoru nás předurčuje k tomu vnímat nejdříve obraz o věci, než věc samu o sobě. Než bychom se jí pokusili sledovat bez předsudků, raději volíme predestřený negativní a deformovaný obraz skutečnosti.

Graffiti je patologické z hlediska porušování společenských norem. Jeho provozováním si přivodí jedinec řadu problémů. Dělat skutečné graffiti je skutečná výzva, kterou každý nepřijme. Graffiti, které bojovalo za své uznání, jde s dobou. Z opovrhovaného vandalismu se stalo uznávaným uměním. Proniká do komerční sféry a stává se pevnou součástí kultury. Mnohdy bezobsažné a pomíjivé graffiti ve své podstatě nastavuje zrcadlo dnešní společnosti.

2.4.1 Začátek epidemie

Julio 204 byl člověk, který inspiroval mladíka Demetria k psaní přezdívky Taki 183 na zdi newyorských domů. V ulicích tagoval tak usilovně, že se o něj začali zajímat reportéři z The New York Times.

⁴⁸ KORE. Post: „Dělat, no! Prostě dělat!“. *Clique magazine*, 2007, roč. 1, č. 2, s. 28–30.

Pomalou začala vznikat nová subkultura a životní styl, které se šířily do celého světa. Nejznámějšími umělci, kteří se zapsali tučným písmem (tagem) do dějin umění, jsou Keith Haring a Basquit Jean Michel Basquiat. Rozvoj a masivní šíření graffiti začalo být pocíťováno jako hrozba. Postupně se stalo nepřijatelné a začalo být usilovně potíráno. Byla přijata celá řada represivních opatření. Zpřísnily se tresty pro jeho tvůrce. Zlepšilo se zabezpečení míst, která byla útokům sprejerů vystavena nejčastěji. Byly vyvinuty účinnější a zdraví škodlivé chemické prostředky určené pro rychlou likvidaci graffiti. Někteří writeři skončili nebo začali tvořit na legálních plochách, jiní se ještě více radikalizovali.⁴⁹

2.4.1.1 Keith Haring

Keith Haring byl všestranně zaměřený americký umělec. Graffiti se inspiroval a emočně s ním byl spřízněn. Sám se za graffiti umělce nepovažoval.⁵⁰ Writery toužil být uznáván, ale zástupci newyorské graffiti scény tohoto oficiálního umělce do své komunity nikdy nepřijali. Kritizovali ho za to, že graffiti zneužívá ke svému obohacení a je součástí komerce a establishmentu.⁵¹

Více než práce se sprejem mu učarovala síla komunikace skrze graffiti. Podle charakteru tvorby ho lze považovat spíše za protagonistu streetartu. Jeho dílo se stylisticky neustále proměňovalo. Výrazný grafický styl byl umocňován dokonalým provedením. Nástěnné malby nevycházely ze žádných studií, a přesto byly provedeny s jistotou a bez chyb.⁵²

Ústředním motivem Haringovy tvorby byla komunikace se širokým publikem prostřednictvím veřejného prostoru. Využíval šablon a barev,

⁴⁹ OVERSTREET, M. Úvod. In *In graffiti we trust*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 5. ISBN 80-204-1325-1.

⁵⁰ KOLOSSAOVÁ, A. Umění je život, život je umění. In *Keith Haring: 1958-1990: život pro umění*. 1. vyd. Köln: Taschen, 2006. s. 6–9. ISBN 3-8228-5233-3.

⁵¹ OVERSTREET, M. Keith Haring. *Clique magazine*, 2007, roč. 1, č. 2, s. 32–37.

⁵² KOLOSSAOVÁ, A. Umění je život, život je umění. In *Keith Haring: 1958-1990: život pro umění*. 1. vyd. Köln: Taschen, 2006. s. 6 – 9. ISBN 3-8228-5233-3.

aby mohl svá poselství aplikovat na zdi a chodníky. Svým ikonickým jazykem se vymezoval vůči abstraktnímu umění, které podle jeho názoru bylo omezené v možnosti oslovit běžné lidi. Své umění začal šířit do prostoru měst. Využíval reklamních plakátů, které měnil fixem k obrazu svému.⁵³ Občas tagoval po zdech.⁵⁴

Jako svůj podpis (tag) používal ikonu lezoucího batolete. V roce 1980 vešel do kontaktu s graffiti umělci na Times Square Show, kde bylo prezentováno umění undergroundu. Zde se mj. seznámil s Jeanem Michele Basquiatem a dalšími představiteli tehdejší graffiti scény. Spolu s nimi realizoval i několik projektů. Pro svou tvorbu začal využívat vestibuly newyorské podzemky. Kreslil křídou na reklamní tabule polepené černým papírem před lidmi za bílého dne. Experimentoval a brousil svůj grafický styl. Kresby byly výrazově a stylově jednoduché, aby je lidé ve spěchu byli schopni pochopit.⁵⁵

Haring pro své umění užíval i rozměrných zdí. Za svůj život jich v různých destinacích celého světa výtvarně pojednal několik desítek. Mnohé z nich nesou sociální poselství. Za svou nejvýznamnější práci považoval výzdobu vnější stěny kostela Sant' Antonio v Pise, kde ztvárnil svým typickým jazykem sféry lidské činnosti, aby oslavil život.⁵⁶

2.4.1.2 Jean Michel Basquiat

V roce 1973 proběhla v New Yorku první výstava graffiti. Převážná většina umělců graffiti se dlouhodobě ve světě umění neprosadila. Podařilo se to např. Basuqiatovi, který začínal nejdříve s graffiti a později

⁵³ KOLOSSAOVÁ, A. Jak se dítě naučilo chodit. In *Keith Haring: 1958-1990: život pro umění*. 1. vyd. Köln: Taschen, 2006. s. 10–33. ISBN 3-8228-5233-3.

⁵⁴ OVERSTREET, M. Keith Haring. *Clique magazine*, 2007, roč. 1, č. 2, s. 32–37.

⁵⁵ KOLOSSAOVÁ, A. Jak se dítě naučilo chodit. In *Keith Haring: 1958-1990: život pro umění*. 1. vyd. Köln: Taschen, 2006. s. 10–33. ISBN 3-8228-5233-3.

⁵⁶ KOLOSSAOVÁ, A. Finále. In *Keith Haring: 1958-1990: život pro umění*. 1. vyd. Köln: Taschen, 2006. s. 84–91. ISBN 3-8228-5233-3.

své myšlenky a schopnosti užil při tvorbě pláten, v nichž expresivně, ale citlivě zachytil svou tíživou existenciální situaci.⁵⁷

Basquiat si jako svůj tag, který psal po zdech, zvolil přezdívku SAMO. Jeho aktivity a potenciálu si všimla obchodnice s uměním a nabídla mu spolupráci. Basquiat začal malovat plátna místo zdí. Jeho život je tragickým příběhem o afroamerickém umělci, který jako člověk bez perspektiv vystoupil z ghetta a vstoupil do velkého světa umění. Navázal spolupráci s Warholem, dostal se na výsluní a jako mladý talentovaný umělec svět zase opustil.⁵⁸

2.4.2 Neo, nebo post? Ne, Street art!

„V sázce je příliš mnoho na to, aby politika byla pouze diváckým sportem.“⁵⁹ Unknown

Umění vzpoury čili street art má za svou galerii ulici, periferii, žádné zarámované instituce.⁶⁰ Experiment našel své uplatnění a přináší výsledky. Začaly se uplatňovat rozličné materiály⁶¹ a metody ohleduplnější k prostředí i k psychice lidí. Streetartová díla mají různé tvary, velikosti, barvy a jsou podobné graffiti malbám. Využívány jsou samolepky, plakáty, šablony, 3D předměty, které jsou cíleně a strategicky vysazovány v městské krajině.⁶² Dále tito umělci pracují se sádro,

⁵⁷ *Basquiatbiography* [online]. 2010 [cit. 2010-04-19]. Basquiat Timeline. Dostupné z WWW: <<http://www.basquiatbiography.com/basquiat-chronology>>.

⁵⁸ *Basquiatbiography* [online]. 2010 [cit. 2010-04-19]. Basquiat Timeline. Dostupné z WWW: <<http://www.basquiatbiography.com/basquiat-chronology>>.

⁵⁹ Ozuna, T. *Umělec*, s. 84.

⁶⁰ Ozuna, T. Umění vzpoury 2003. *Umělec international*. 2003, roč. 7, č. 3, s. 83–84. ISSN 1212-9550.

⁶¹ OVERSTREET, M. Úvod. In *In graffiti we trust*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 5. ISBN 80-204-1325-1.

⁶² Ozuna, T. Umění vzpoury 2003. *Umělec international*. 2003, roč. 7, č. 3, s. 83–84. ISSN 1212-9550.

provázky, polystyrenem, dřevem, plastem, světlem, čisticími prostředky a PC technikou.⁶³

Výtvary tohoto typu se nalézají téměř všude. Hlavně tam, kde by rozhodně být neměly. Ve veřejném prostoru, kam jsou importovány většinou nelegálně. Billboardy, mosty, vagony, tunely, zdi apod. jsou jimi zaplavovány. Některé jsou politické, jiné se nezaměřují na nic, než jen na vlastní ego a radost z ...? Protest, nerespektování, hra v dada smyslu, nejasný společný koncept.⁶⁴

Městská krajina nabízí nepřeberné množství neposkvrněných pláten, která nás vyzývají k tomu, abychom se jim tvůrčím způsobem svěřili. Ať v industriálních zónách, nebo v centru města, „streetartovat“ lze téměř všude. Stačí si jen vybrat vhodné místo, které náš záměr podpoří. Prvek se stane nedílnou součástí prostoru a zároveň protikladem vizuálního reklamního smogu. Street art je globální fenomén. Překračuje hranice jednotlivých států, je multikulturní. Nelze mu bránit v další expanzi.⁶⁵

Ať už jsou snahy umělců jakékoli, je zřejmé, že promlouvají k veřejnosti. Lidé nemusí poslouchat pravdy z médií. Hlas ulice přijde k nim, stačí otevřít oči...

2.4.2.1 Obey king, Obey businessman

Za krále street artu je považován člověk, jehož díla jsou přítomna v ulicích měst po celém světě. Všechno začalo jako legrace v době boomu samolepkové mánie. Postupně se Obr vypracoval do pozice vedoucí osobnosti, tzv. kinga.⁶⁶

⁶³ OVERSTREET, M. Úvod. In *In graffiti we trust*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 5. ISBN 80-204-1325-1.

⁶⁴ Ozuna, T. Umění vzpoury 2003. *Umělec international*. 2003, roč. 7, č. 3, s. 83–84. ISSN 1212-9550.

⁶⁵ Srov. tamtéž

⁶⁶ OVERSTREET, M. Obey the giant. *Clique magazine*, 2008, roč. 1, č. 3, s. 14–20.

Vystupuje proti konvencím. Lidem ukazuje underground. Dopřává jim pocit nezávislosti a vzpoury, za nějž mu ochotně platí. Svému alter egu, přezdívce Andre the giant dokázal udělat takovou reklamu, že ho o spolupráci začali prosit zástupci marketingových oddělení z největších korporací spotřebního průmyslu. Ty stejné, proti kterým dřív vystupoval a jejichž reklamní kampaně mu přišly akorát pro legraci. Díky nim se Frank Shepard Fairey aka Obey zařadil mezi milionáře. Stal se dalším v zástupu těch, kteří prožili americký sen.

Jeho sen začal potom, co se seznámil s graffiti a sticker kulturou.⁶⁷ V časopise našel reklamu na wrestling, jejímž ústředním motivem byla postava zápasníka Andrého Obra. Světová epidemie získala svůj zárodečný tvar. André se pomalu začal infiltrovat.⁶⁸

Obey všemožnými způsoby začal zlepšovat svůj vzhled. Využíval sériovosti a opakování, aby sdělením dodal naléhavější význam. Inspirovaly ho samolepky vyvedené v grafickém stylu reklamy z 50. let. V té době si lidé pod tímto grafickým vyobrazením těžko mohli představit něco konkrétního. Ale to bylo právě to, co je přitahovalo – tajemnost. Později začal André čerpat z pop kultury a stal se ikonou. Nasadil si gloriolu významnosti tím, že se začal propojovat s úspěšnými lidmi tehdejší doby. V další vlně své tvorby vycházel z principů grafického zobrazování užívaných v sovětské propagandě. Ulice zaplavily revoluční plakáty. Aby si André udržel masy v poslušnosti, používal stejné typy písma, symboly i jazykové stylizace. Propaganda v sovětském stylu fungovala.⁶⁹

A co street art a nelegálnost? Kam se poděly zásady a morální odpovědnost autora? Street art zároveň vytváří i vykrádá. Honoruje si vysoké částky za realizace pro obchodní giganty... Odpověď neexistuje, vzniká jen další otázka: „Proč vy děláte právě to, co děláte?“⁷⁰

⁶⁷ OVERSTREET, M. Obey the giant. *Clique magazine*, 2008, roč. 1, č. 3, s. 14–20.

⁶⁸ Srov.tamtéž

⁶⁹ Srov.tamtéž

⁷⁰ Srov.tamtéž

2.4.2.2 KG aka Kring aka artist

Lidé na graffiti nahlíží buď pozitivně (minorita), nebo ho nenávidí (majorita). Pořád se však projevuje jen povrchní emoce pramenící z neznalosti věci a zaujatosti. Platí to jak pro jeho obdivovatele, ale i pro ty, co při pohledu na něj trpí. Nenávist vůči graffiti vykryštovala do teorie známé jako „teorie rozbitých oken“. Vyjadřuje nulovou toleranci a radikální potírání jeho projevů.⁷¹

Mnoho writerů udává jako důvod ukončení svých nelegálních aktivit ve veřejném prostoru fakt, že graffiti oslovuje jen členy stejnojmenné komunity a oni by rádi promluvili k mnohem širšímu publiku. Proto začali v galeriích vystavovat umění. Svou pravou identitu nemusí dál skrývat pod přezdívku a podepisují se pravým jménem. Z efemérních bytostí se rázem stávají konkrétní jedinci.⁷²

Časy, kdy byla kvalita a stylovost peacu posuzována podle toho, že čáry vyvedené sprejem jsou rovné a netečou, zmizely v nenávratnu. Současnému trendu vévodí expresivní projev. Špinavost, rozteklost, uvolnění. To jsou atributy kvalitního graffiti.⁷³

Jiný kontinent, jiné vnímání urban artu. Ve svobodou provoněné Americe jsou lidé ještě méně než v Evropě otevření myšlenky, že by graffiti mohlo být vlastně umění. Evropa je snad jediný kontinent, kde se graffiti podařilo proniknout do konzumní kultury. Američané jsou v tomto směru dost konzervativní. Brání se myšlenky, že graffiti je vlastně mnohem komplikovanější jev, než se při letmém pohledu může jevit.⁷⁴

⁷¹ VAŠÁK, D. Kr Craig Costello. *Clique magazine*, 2008, roč. 1, č. 3, s. 35–39.

⁷² Srov. tamtéž

⁷³ Srov. tamtéž

⁷⁴ Srov. tamtéž

2.4.2.3 Vektor – Hektor

Čím dál větší oblibu si u designérů získávají zastaralé způsoby tisku a samotná fyzická práce. V oblasti zabývající se využitím moderních technologií dochází k dalšímu rozvoji. Takovým příkladem může být Graffiti Output Device, které je výsledkem snah umělců vytvořit počítačový kód řemeslně. Tiskové zařízení zvané Hektor dokázalo oživit prázdnou zeď velice složitým vzorem tapety od Williama Morrisa, která vyšla z grafického studia Art and Craft movement už v roce 1986.⁷⁵

2.4.3 ČR – od A k Zet a zase zpět

Ideální živná půda pro vznik graffiti za velkou louží. Vnucené nebo často dobrovolné odloučení od ostatní společnosti. Život v ghettech, z něj vyplývající problémy a nelehké podmínky k životu. Frustrace z omezených perspektiv a nemožnost změnit svou životní situaci... Touha po změně se zrcadlila v graffiti, která odrážela životní úděl mnoha obyvatel ghett na okrajích amerických měst.⁷⁶

V Čechách je situace diametrálně odlišná. Graffiti se zde zrodilo v jiném kulturně-historickém kontextu a společenských podmínkách. Pro mladé lidi se graffiti stalo symbolem nových časů. Svět graffiti byl barevný a nesrovnatelně zajímavější, než pouhé přežívání na sídlištích. Graffiti a s ním spojený životní styl se staly lákadlem. Podlehlo mu mnoho mladých lidí, kterým změnilo od základu život. Někteří se nesmazatelně zapsali do tváře města. Jiní odešli, aniž by po sobě zanechali výraznější stopu. V rámci české graffiti scény se rekrutovala řada solitérních uměleckých osobností, které se zařadily do hlavního proudu a určovaly další osud jeho směřování. Než se tak stalo, událo se mnoho důležitých věcí. Vývoj graffiti

⁷⁵ TWEMLOWOVÁ, A. Řemesla a obtížnost. In *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. s. 64–73. ISBN 978-80-7391-027-3.

⁷⁶ OVERSTREET, M. Když zdi byly ještě holé. In *In graffiti we trust*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 6–19. ISBN 80-204-1325-1.

scény nebyl idylický a překonáváno muselo být mnoho různě závažných problémů.

Memoáry writerů zkompletované M. Overstreet nám vývoj graffiti v Čechách přiblíží určitě nejlépe. Je však nutné začít úplně od počátku a pokusit se odhalit hlubší souvislosti mezi tímto jevem a historickým, sociálním i uměleckým vývojem v Čechách, které podnítily jeho rozvoj, ovlivnily jeho vývoj a společně s tvůrci se podílely na jeho zformování do současné podoby.

2.4.3.1 SORELA

Po druhé válce se do popředí politického zájmu dostala otázka řešení bytové situace. V období poválečného urbanismu vznikl pojem sídliště. Stavebnictví ovládla typizace, která byla důsledkem potřeby stavět nové byty rychle. Vznikaly tzv. holotypy. Později se zrodil oficiální sloh, tzv. socialistický realismus (sorelo), který ovlivnil vzhled řady našich měst.⁷⁷

Po roce 1960 vznikají nová sídliště, která mají vyřešit kritickou bytovou situaci. Vyrůstala šedivá masa betonu, která v panoramatických pohledech působí chladně a bez života. Sídliště se skládají z odlišných typů a tvarů panelových domů, které jsou různě vysoké a situované. V rámci sídlišť vznikají objekty s obchody, restauracemi apod. Domy necitlivě zasazené do okolní krajiny se stávají jejím dominantním prvkem. Vznikají neestetické a neharmonicky působící celky, které nerespektují ráz okolní krajiny ani stávající výstavbu.⁷⁸

Podobu měst ovlivňoval i další moderní architektonický směr, tzv. brutalismus. Nejpoužívanějším stavebním materiálem byl režný beton. Charakteristický kontrast mezi malými okny či zasklenou konstrukcí je

⁷⁷ HEROUT, J. Architektura po druhé světové válce. In *Století kolem nás: přehled stavebních slohů* 5. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002. s. 291-315. ISBN 80-7185-389-5.

⁷⁸ Srov. tamtéž

docílen užitím velkých betonových ploch. Podle celkového výrazu stavby se dalo určit, k jakému účelu stavba sloužila.⁷⁹

Pro architekty byla změna systému v roce 1989 novým impulsem. Často nabízeli neotřelá řešení, která postrádala výhled do budoucnosti. Zlepšení ekonomické situace otevřelo prostor lidové tvořivosti. Výsledky představ o kvalitní architektuře jsou známy pod příznačným názvem „podnikatelské baroko“.⁸⁰

2.4.3.2 Sociální realita v umění

Sociální umění je specifickou vývojovou etapou v českém umění. Ve 20. letech 20. století se čeští umělci vydávají na vlastní cestu. Pouštějí se do odhalování sociální skutečnosti, zatímco ve světě je pozornost věnována abstraktnímu umění.⁸¹

Většina umělců obrací svou pozornost k člověku, k vykořisťování člověka člověkem, k bídačení lidových vrstev, k periferii. Svými díly protestovali proti tragické životní situaci lidí na okraji a sociálním křivdám. Umělci byli závažnou společenskou situací zneklidněni, a proto svůj um vložili do snahy věrně zachytit téma sociální reality. Vznikající umělecká díla měla protestní až revoluční charakter.⁸²

2.4.3.3 Proletář v akci

Vladimír Boudník pracoval v továrně, byl zakladatelem explozionalismu a „trpěl“ hypersenzitivitou. Většina vizuálních podnětů

⁷⁹ Brutalismus. *Terorist magazine*, 2002, č. 5, s. 38-39.

⁸⁰ HEROUT, J. Architektura po druhé světové válce. In *Staletí kolem nás: přehled stavebních slohů* 5. vyd. Praha - Litomyšl: Paseka, 2002. s. 291-315. ISBN 80-7185-389-5.

⁸¹ SOLDAN, F. Dobové pozadí. In *Sociální umění: sociální malířství a sochařství dvacátých a třicátých let*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1980. s. 14–18.

⁸² Srov. tamtéž

vyvolávala v Boudníkově mysli bohaté řetězce asociací. Struktury zdí byly pro jeho uměleckou činnost živou vodou.⁸³

Boudník se stal průkopníkem akčního umění, uměleckého směru, který se zformoval ve světě až o deset let později. Už v roce 1949 chodil systematicky v pražských ulicích a do popraskaných zdí zaznamenával např. figurální motivy. Na periferiích Prahy pořádal akce pro lidi, na kterých podněcoval jejich fantazii. Přinášel jim nové vizuální a estetické prožitky.⁸⁴

Akce probíhaly tak, že Boudník začal malovat na oprýskanou zeď a tím přitáhl zvědavce. Přihlížejícím ukazoval v puklinách zdí výtvarně zajímavá místa a seznamoval je s asociacemi, které v něm vyvolávaly. Aby usměrnil pozornost diváků, ke konkrétnímu místu využíval paspart nebo ráků. Skladba skupiny přihlížejících se průběžně obměňovala. Přicházeli, odcházeli a společně diskutovali...⁸⁵

Ve svých akcích na ulicích z 50. let uplatňoval nové umělecké formy. Jeho akce získali sociální rozměr. Pojal je tak, že svému umění přidal další významovou rovinu. Boudník uspokojoval svou potřebu velkých realizací v exteriéru ve svých akcích s lidmi. Akce byly svým charakterem pomíjivé, ale podnětné...⁸⁶

2.4.3.4 Od popu k punku (1987–2010)

A jako Alfa

První graffiti se v naší vlasti objevilo v roce 1987. V království šedi a socialistického realismu, v Ostravě. Na zdech se objevovala první hesla. V Ostravě vznikla první crew i legální graffiti zóna. Těsně po revoluci

⁸³ Valoch, J., et al. Boudníková padesátá léta. In *Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem*. Praha: Gallery, 2004. s. 51–136. ISBN 80-86010-77-5.

⁸⁴ Srov. tamtéž

⁸⁵ Srov. tamtéž

⁸⁶ Srov. tamtéž

došlo k pohybu i v Praze. První pokusy, první crew. Graffiti nemělo hranice, nebylo proklínané. Bylo nové, nikdo nevěděl, co s ním.⁸⁷

P jako Pop

Do Prahy začali přijíždět první západní writeři. První pražští writeři se pustili do pokrývání města graffiti. Chuť zakázaného ovoce, tajemství neprozkoumaného, radikalita. To všechno začalo zajímat nově příchozí. Vyšel první časopis. Už mezi roky 1992 a 1993 se formují skupiny s odlišnými názory na graffiti. Zástupci jedné skupiny preferují syrovost a ilegálnost. Zástupci druhé uznávají umělečtější přístup. Tehdejší scéna měla dohromady asi třicet lidí, kteří se znali a vzájemně ovlivňovali. Writeři se zlepšovali a začali jezdit do zahraničí, hlavně do Berlína. Přes něj se seznamují s graffiti v USA. Writeři se seznamovali se systémem DPHMP. Média nazývala writery umělci ulice, ale ostravská policie byla nekompromisní. V Praze byla víceméně tolerantní. Měla k tomu zcela pragmatické důvody. Podle průzkumů VM nebyla v oblibě. Vzpomínky na listopadové události a zásahy represivních složek měli obyvatelé stále v živé paměti.⁸⁸

D jako dogma

Někteří writeři měli jasný názor na to, jak má vypadat „true graffiti“. Místo malování, přichází psaní a dogmata. Éra graffiti, které není ničím omezeno, je nenávratně pryč. Začaly první konflikty mezi writery i městy. Začaly se prodávat 400 ml barvy. Místo tagování vznikaly barevné produkce. Efektní 3D styl se stal synonymem ostravského graffiti. Do hry vstoupili Cakes a Bior, budoucí graffiti umělci. Postupně začala přitvrzovat policie i ortodoxní vyznavači graffiti. Nově příchozích bylo moc a kvalita

⁸⁷ OVERSTREET, M. Když zdi byly ještě holé. In In graffiti we trust. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 6–19. ISBN 80-204-1325-1.

⁸⁸ OVERSTREET, M. První graffiti generace. In In graffiti we trust. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 20–49. ISBN 80-204-1325-1.

mizerná. Stavby se začaly redukovat násilím. Moc a kořistnické chování privilegované elity (party) rostla stejně jako mýty okolo ní. S nárůstem počtu graffiti v ulicích se změnil postoj médií. Bývalí umělci ulice jsou označováni za vandaly.⁸⁹

V roce 1996 byl pojmenován viditelně se formující styl vycházející z krásného tvaru, tzv. „pražský styl“. Minimální forma znamenala stylewriting. Co graffiti vlastně je, nevěděla majorita ani lidé ze scény. Graffiti se stalo tématem mnohých diskuzí. Názorová konfrontace vedla k ujasnění názoru na graffiti. Byl položen základní kámen, na nějž byly vyryty tyto informace – Graffiti je písmo, pak tvar a nakonec styl. Scéna se tím formovala do jasnějšího tvaru. Přicházely zlaté časy.⁹⁰

R jako renesance

V době největšího rozkvětu už měli writers dost zkušeností. Jezdili do zahraničí, měli kvalitní vybavení, scházeli se na Muzeu, kde se odehrávaly iniciační obřady, vyměňovaly zkušenosti a aktuální informace. Tehdejší scéna měla kolem dvou stovek lidí, kteří se mezi sebou znali. Techniku zvládala většina top writerů. Kolem roku 1997 se Bior vrací k technice začátků. Dokonalou čistotu a přesnost tahů nahrazuje nepřesností a zaprášeností. Inspiruje ostatní. Vznikají „špinavé“ věci. Tvar písma byl alfou a omegou pražského graffiti. V Ostravě se dělali efektní kýčovitá 3D graffiti. 2D graffiti bylo v Praze považováno za pravdivé graffiti, bez balastu. 3D znamenalo manýru.⁹¹

V tunelech a odstávkách metra probíhaly několikahodinové legální graffiti mejdany, protože prostory metra nebyly vůbec hlídané. Časem se situace změnila a proniknout do pražského podzemního systému bylo obtížnější. Na pomoc přišli tzv. ninjové, kteří zachovávali ve vztahu

⁸⁹ OVERSTREET, M. oldschool: Zábava i krev. In In graffiti we trust. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 50–75. ISBN 80-204-1325-1.

⁹⁰ Srov. tamtéž

⁹¹ OVERSTREET, M. Zlatý časy! In In graffiti we trust. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 76–141. ISBN 80-204-1325-1.

ke členům graffiti scény neutralitu. V roce 1998 vyšel první barevný magazín *Terorist*, který byl distribuovaný i do zahraničí.⁹²

A jako ateizmus

Strohá barevnost, nejlépe jedna barva a tryska. Jistota v ruce, proporcích a tvarech. Sebevědomí writerů roste. Jednotný pražský styl je nahrazen originálním projevem jednotlivých writerů. Ti se snaží vytvořit harmonický a organicky působící celek dovedný až k nečitelnosti písmen. Dostatek kvalitních potřeb pro writery je standardem. Skvělé podmínky nepřináší ale kýžený efekt. Vývoj stagnuje, vznikají napodobeniny placů. Lidé s dříve radikálním přístupem začali pořádat „hork-skopy“ ve squatu Ladronka. Komunikace nahradila násilí a zastrašování.⁹³

Změna legislativy (odnětí svobody), nárůst kamerových systémů, mobilní telefony a vyšší zabezpečení redukuje počet lidí, kteří dělají graffiti ilegálně. Méně času na realizaci se projevuje v kvalitě věcí. Barevné propracované peacy jsou nahrazeny throw-upy a zjednodušenými peacy. Pražští writeři měli dva inspirační zdroje – Berlín a New York. Berlínský styl byl vždy upřednostňován. Monumentální berlínské graffiti vycházející z newyorského oldschool graffiti bylo fascinující. Pražská graffiti časem začínají ovlivňovat importované exotické styly.⁹⁴

A jako askeze

Snaha propracovat se k dokonalosti, peacy až na malé obměny téměř identické... nuda. Toyovina, nejnižší vývojová forma graffiti. Tvary a vyznění peaců se začínají proměňovat. Nevzhledné tvary, kostrbatost, šišatost, asymetrie. Neumětelská graffiti začínají dělat writeři, kteří hledali,

⁹² Srov. tamtéž

⁹³ OVERSTREET, M. Newschool aneb mládí vpřed! In *In graffiti we trust*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 142–178. ISBN 80-204-1325-1.

⁹⁴ OVERSTREET, M. Newschool aneb mládí vpřed! In *In graffiti we trust*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 142–178. ISBN 80-204-1325-1.

našli a pochopili. Popírají líbivou estetiku a dělají „hnusný, debilní somrácký“ peaces.⁹⁵

Experimentují s nezatíženým, neovlivněným, naivním a nepromyšleným graffiti. Úroveň jejich děl zdánlivě klesá na úroveň výtvorů člověka, který přišel s plechovkou ke zdi poprvé v životě a má spoustu energie, která z něj jen číší. Graffiti pro ně přestává mít pevné hranice, odmítají dogmata o technice a stylu. Své kousky prezentují tito newcomers např. v internetovém zinu „Upstream“. V tomto způsobu pojetí graffiti se jako nejdůležitější jeví autenticita. O tom vrátit se na začátek, odvrhnout vše naučené, se snadno hovoří, ale hůře se to provádí.⁹⁶

Okolnosti zanesou semínko graffiti do opuštěných industriálních zón nacházejících se většinou na periferii. Writeři vnikají do dosud neobjeveného prostoru. Jiná struktura zdí, dekadence, destrukce, unylé, strnulé prostředí, tak fascinující a inspirující pro výtvarníky. Writeři se snaží, aby obraz působil v daných prostorech neotřele, zajímavě a souzněl s prostředím. Opuštěné industriální prostory jim mohou dodat nový rozměr. Peace vzniká v novém kontextu a místo se stává součástí výsledného obrazu. Melancholie a sentimentální přízvuk místa se k peacům doslova hodí. Hojně se využívá latex, balakryl, válečky, štětce... Jiný způsob nanášení barev na oprýskané zdi je přímo vyžadován. Existence internetu řeší problém neviditelnosti peaců na těchto místech. Writeři tvořící na periferiích se vrací na začátek cesty, aby našli odpovědi na otázky, na které možná nelze odpovědět a které si ani člověk, který se nachází na začátku cesty, plný entuziasmu, nepokládá...⁹⁷

⁹⁵ OVERSTREET, M. Toy graffiti a infantilita. In In graffiti we trust. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 162–183. ISBN 80-204-1325-1.

⁹⁶ Srov. tamtéž

⁹⁷ Srov. tamtéž

O jako Omega

Postupné srůstání graffiti s komerční hiphopovou subkulturou, odchod starých pardálů a rozvolnění vazeb vede i ke změnám uvnitř scény. Stává se více atomizovanou. V jejím středu už nejsou osobnosti vnucující a prosazující svůj pohled na graffiti. Graffiti škola, srazy na Muzeu, Terorist jsou historií. Nejednota, nové uspořádání scény a absence generační interakce se projevují v kvalitě produktů a celkovém úpadku úrovně. Nezájem a lhostejnost je společná graffiti scéně jako zbytku populace. Graffiti scéna nabyla takových rozměrů, že prostě není možné najít společnou tvář. Naneštěstí existují jiní formotvorní činitelé – live style časopisy, reklama a komerce...⁹⁸

2.4.3.5 Splash = cakes = point = JK

Jako jeden z mála východoevropanů se v kontextu světového graffiti prosadil pražský writer Point. Je vystudovaným umělcem a rozpětí jeho tvorby je chvályhodné. Začínal malováním vlaků, zdí i metra. Maluje, experimentuje. Zabývá se prostorovými možnostmi graffiti tvorby. Vytváří skulptury z různých materiálů které instaluje v městské krajině. Pomalu se stává národním umělcem. V počátcích ho ovlivnil berlínský styl. Pracuje s různými jmény. Pomaloval metra v New Yorku. Spoluorganizoval největší streetartový festival ve střední Evropě (Namesfest), kterého se zúčastnili světově uznávaní umělci. Inspiruje se u zahraničních writerů. Fascinuje ho magický style brazilského Os Gemeose, líbivý styl Němce Loomita. Zajímá se o práci Zasda z Berlína a newyorského Revse, který přivaňuje své peacy k zábradlím.⁹⁹

⁹⁸ OVERSTREET, M. Nově, divoce a mimo veškeré tradice. In In graffiti we trust. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 178–183. ISBN 80-204-1325-1.

⁹⁹ Montague, S. Point. *Graphotism*, č. 33, s. 130–139. ISSN 1363-0075.

2.4.3.6 CAP crew

Někteří lidé vyznávající graffiti si dokázaly udržet odstup a přinesly do světa graffiti nové koncepce. Takovým příkladem jsou členové CAP crew.¹⁰⁰ CAP znamená třeba: "crew against people." Skepse převedená do obsahu a formy jejich výtvarných děl, splnila svůj účel. Přinesla celou řadu otazníků a podnětů k zamyšlení. Ptají se jakou cestou v graffiti pokračovat dál. Byly položeny základní otázky po smyslu graffiti a psaní po všem.¹⁰¹

CAP otevřela na graffiti scéně nové kolo konfrontačního dialogu. Na vynořující se tíživé otázky kolem stavu graffiti v Čechách odpověděli umělci CAPu. Graffiti se nacházelo ve slepé uličce a vývoj zákonitě stagnoval. Za všechny ty, kteří smýšleli o stavu graffiti podobně, položili na peacy pořádné kusy dřeva. CAP primitivním, ale jasným způsobem dala na srozuměnou ostatním, co si myslí o úrovni graffiti, které tady vzniká. Graffiti se rozběhlo. Začalo být kritické a pokládat klády.¹⁰² Cílem bylo bořit mýty, protože „nezpochybnitelné teorie naznačují jednostrannost, strnulost, samoučelnost, tudíž malou životaschopnost.“¹⁰³

Zaujali úplně jiný postoj. Nabídli novou cestu plnou obsahové barevnosti. Popřeli a deklasovali myšlenku, že by snad v graffiti existovala nějaká ideální estetika. Znegovali měřítko klasické graffiti krásy. Dodali jiným tvůrcům odvalu k experimentům. První writeři se odvážili a začali protékat skrz trhliny, které svou intervencí CAP crew v rigidním přístupu scény udělala. Byli prvními, kteří systematicky a uvědoměle začali rozvíjet něco, co u ostatních byl jen planý pokus, výkřik do tmy. Skrytá naléhavost v jejich graffiti je mnohem přesnějším záznamem o stavu současné společnosti motající se okolo graffiti, či snad společnosti vůbec?

¹⁰⁰ OVERSTREET, M. Bior Žízeň po životě. *Clique magazine*, 2007, roč. 1, č. 1, s. 24–25.

¹⁰¹ Srov. tamtéž

¹⁰² OVERSTREET, M. Cap. *Clique magazine*, 2008, roč. 1, č. 3, s. 32–33.

¹⁰³ HOSMAN, Z. Potřeba teorie. In *Didaktický skicář*: 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. s. 15–16. ISBN 978-80-7394-001-0.

2.4.3.7 Nonkonformní skupiny

Neoficiální umění je v zahraničí běžně podporováno. V ČR odpovědné instituce zcela selhávají. Užívání veřejného prostoru je omezeno vyhláškami a nařízeními. Omezení jsou všichni, kteří by se v něm chtěli umělecky realizovat. Umělcům, streetartistům i amatérům nezbývá, než se angažovat ilegálně.¹⁰⁴

Vystavování nesmyslných spotřebičů ve výlohách, srdce nad pražským hradem přeměněné v otazník, narušení televizního vysílání fingovaným atomovým výbuchem, tank přetřený narůžovo, vzkaz „králi mániček“ zanechaný ve Veletržním paláci, nebo pomočení hrobu Chalupického apod. patří mezi projevy ilegálního vstupování do volného prostoru. Ztohoven, Pode Bal, Guma Guar a Rafani jsou umělecké skupiny, které se v něm realizují tímto způsobem.¹⁰⁵

Člen kontroverzní umělecké skupiny Z toho ven, Roman Týc, byl za jednu ze svých intervencí odsouzen k pokutě, nebo k vězení. Soud podle něj neřešil uměleckou hodnotu nebo přínos díla, ale konflikt umění s veřejným prostorem. Na české scéně výtvarného umění podle jeho názoru chybí výrazná osobnost. Agresivní hrdina, který by se neobával fyzického konfliktu se stávajícím systémem.¹⁰⁶

Místo hrdinů se dnes prosazují zejména umělci z vysokých škol, kteří provozují illegal art. Výběr z akcí: balíky slámy na náměstích v Praze, útok na asi 500 citylightů v pražském metru přelepených otazníky, střelba paintbolovou pistolí na billboardy, pomník obětem graffiti nebo barevná mozaika v popraskaném asfaltu chodníku atd.¹⁰⁷

¹⁰⁴ GREGOR, M. Umění na hranici zákona. *Reflex*, 2009, roč. 20, č. 49, s. 42–46.

¹⁰⁵ Srov. tamtéž

¹⁰⁶ Srov. tamtéž

¹⁰⁷ GREGOR, M. Jít do fyzického konfliktu. *Reflex*, 2009, roč. 20, č. 49, s. 46.

3 PSYCHOLOGICKÉ ASPEKTY ŽIVOTNÍHO PROSTŘEDÍ

Mezi přírodou a kulturou stála v různých historických epochách pomyslná zeď. Svěbytné kultury většiny lidských společenství nazíraly na vše, co se nacházelo za ní, jako na cosi odlišného, tajemného a nebezpečného.¹⁰⁸ V 18. století se v díle francouzského myslitele Jeana Jacquese Rousseaua objevují myšlenky, že lidská kultura ovlivňuje negativně lidskou přirozenost. Člověk se přírodě vzdaluje, místo aby se snažil dojít stavu harmonie a rovnováhy. Svět se skládá ze složky přírodní a lidské (kultury), které dohromady tvoří jednotný svět. Legitimní součástí tohoto světa jsou příroda a člověk se svou kulturou, což si uvědomují zejména ve východních kulturách, zatímco pro evropský kontinent je příznačná spíše dichotomie – příroda versus kultura.¹⁰⁹

3.1 Okolnosti ovlivňující vnímání prostředí

Vztah k prostředí je utvářen sociálními, biologickými, kulturními a emocionálními činiteli. Obyvatel města vnímá nedostatek podnětů i monotónnost prostředí. Ve velkoměstech, ve kterých je nedostatek charakteristických znaků podporujících anonymitu, dochází ke správnému formování identity. V opačném případě dochází místo adaptace ke konfrontaci s prostředím.¹¹⁰

Aby se člověk byl schopen ve městě orientovat vytváří si tzv. mentální mapy. V mentální mapě jsou zaznamenány zejména objekty, které pro nás mají osobní význam. Mentální mapa nekopíruje realitu. V urbanistickém prostředí nám mohou speciální detaily zlepšit schopnost

¹⁰⁸ KOMÁREK, S. Příroda a kultura. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 233. ISBN 978-80-200-1582-2.

¹⁰⁹ KOMÁREK, S. Sen o přírodní nevinosti a počátky environmentálního citění. In *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. s. 239–242. ISBN 978-80-200-1582-2.

¹¹⁰ ČERNOUŠEK, M. Jak v městech vytvářet místa příjemná. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 59–63 s. ISBN 80-7066-550-5.

vnímat prostor srozumitelněji.¹¹¹ Dostanouli se obyvatelé města do neznámého prostředí mohou mít problémy s orientací nebo prožíváním nových situací.

Faktorů ovlivňujících konečný výsledek prožívání prostředí je mnoho.¹¹² Pro téma práce jsou relevantní zejména tyto: „úroveň stresu (znečištění, přesycení podněty), úroveň obohacení prostředí (estetické kvality podnětů, které přispívají k uspokojování potřeb a k příjemnému životnímu pocitu), možnosti rozhodování (jak obyvatelé měst vnímají jednotlivá rozhodnutí o kvalitě životního prostředí a nakolik se mohou takových rozhodování aktivně účastnit).“¹¹³

Rozmach techniky a rozvoj urbanistických celků zapříčinily, že to, co bylo původně vybudováno za účelem stimulace života, ho začalo omezovat. Člověk musí vyvíjet značné úsilí, aby z nepřeberného množství zbytečných informací vybral ty důležité. Schopnost člověka nakládat efektivním způsobem s informacemi záleží na tom, do jaké míry je kompetentní pracovat se znalostmi, které získal. Klíčové je, aby byl mediálně gramotný.¹¹⁴ Lidské vztahy se díky přesycenosti prostředí odosobňují. Člověk je mnohdy vůči stresovým situacím apatický a stává se nezajímavým divákem. Dospělí lidé se přesycenému prostředí spíše vyhýbají zatímco mladí lidé zejména v dospívání takové prostředí vyhledávají.¹¹⁵

Lidé jsou tak vystaveni určité míře permanentního stresu. Aby jej zvládli použijí obranný mechanismus. Organismus si postupně začíná na podněty přivykat a přestává je vnímat. Habituační umožňuje člověku ve

¹¹¹ ČERNOUŠEK, M. Mapy měst v hlavách lidí. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 63–66 s. ISBN 80-7066-550-5.

¹¹² ČERNOUŠEK, M. Jak v městech vytvářet místa příjemná. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 59–63 s. ISBN 80-7066-550-5.

¹¹³ ČERNOUŠEK, M. *Psychologie životního prostředí*, s. 59.

¹¹⁴ ČERNOUŠEK, M. Přesycené prostředí. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 72–75. ISBN 80-7066-550-5.

¹¹⁵ ČERNOUŠEK, M. Přesycené prostředí. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 72–75. ISBN 80-7066-550-5.

velkoměstech zvládat nadměrnou psychickou zátěž. Dočasný pobyt v přesyceném prostředí může pro někoho znamenat určitou stresovou situaci. Obyvatelé města mu však nebudou věnovat žádnou pozornost. Míra schopnosti přizpůsobit se stresové situaci ovlivňuje jednání člověka i v situacích, kdy je stresové situaci vystaven jiný jedinec. Při nezvládnutí situace se může chovat podrážděně až agresivně. Vytrácí se pocit pospolitosti a vzájemnosti.¹¹⁶ Pro jedince mohou být zátěžovou zkoušku i běžné návštěvy nákupních center v nichž dochází k velké koncentraci lidí.

V konzumní společnosti se totiž od člověka očekává, že bude schopen a ochoten hrát roli konzumenta a nakupování pro něj nebude nepříjemnou situací. Měl by mít potřeby, které nebudou nikdy definitivně uspokojené. Žádné z nich by neměl stavět na piedestal před ostatní jako významnější. Oddanost a věrnost by se měla přesouvat s každou další potřebou.¹¹⁷

Symptomy konzumerismu jsou neklid, potřeba neustálé změny, nových zážitků a pohybu. Jestliže se toho konzumentovi nedostává, chřadne. Charakteristickým znakem konzumenta je potřeba sbírat nové a nové zážitky. Věci, které s tím souvisí, jsou druhotné. Nemá-li konzument možnost po něčem toužit, pak je to pro něj největší tragédie, stejně jako pro reklamní agenty. Konzument je neustále se pohybující člověk, který v pohybu musí zůstat, protože je k němu vnitřně nucen.¹¹⁸

3.2 Architektura

Z toho, jak se vandalové projevují vůči památkám, které poškozují, lze cítit zášť. Není to jen primitiv s barvou, kdo kulturní památky ničí.

¹¹⁶ ČERNOUŠEK, M. Jak prožíváme stres v životním prostředí. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 68–72. ISBN 80-7066-550-5.

¹¹⁷ BAUMAN, Z. Konzumentem v konzumní společnosti. In *Globalizace: důsledky pro člověka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. s. 97–103. ISBN 80-204-0817-7.

¹¹⁸ BAUMAN, Z. Konzumentem v konzumní společnosti. In *Globalizace: důsledky pro člověka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. s. 97–103. ISBN 80-204-0817-7.

Památkáři, památkový ani stavební zákon nestačí na zájmy podnikatelské lobby. Nejedna kulturní památka padla za oběť jejich sobeckým zájmům. Spekulativní skupování historických objektů za účelem získat výhodně stavební parcelu nebo objekt k podnikání je v této době realitou. Bdělý dohled nad dodržováním zákonů a pravomoci v rukou kompetentních úředníků státní zprávy se zatím jeví jako nedostačující. Tyto neduhy by pravděpodobně nepomohlo vyřešit ani přehodnocení stávajících metod a jejich zefektivnění.¹¹⁹ Z výše naznačeného vyplývá, že neúcta k architektuře není výsledkem nějakého krátkého období, ale že příčinu je nutné hledat daleko v minulosti.

Absence výuky architektury v systému vzdělávání se totiž projevuje až nyní. Nedostatečné penzum znalostí se projevuje v nezájmu o architekturu a přispívá k mylné domněnce, že historická architektura kolem nás je jen hmota plnící svou funkci. Architektura je však symbolem lidské společnosti, odrazem jejího vývoje a myšlení. Městská zástavba nám odhaluje řád a zákonitosti stavby, ale i destrukci a chaos. Historická architektura jakoby nám svá tajemství odkrývala postupně, rozehrávala naši fantazii a učila nás vnímat skryté souvislosti. Pokud zůstaneme jejím impulsům otevřeni a budeme se jí snažit vytrvale poznávat, obohatíme svůj vnitřní svět o nový rozměr.¹²⁰

Na popisu „skutečného“ domu od umělce Pavla Besty můžeme vidět, že člověk, který je vystaven vlivu a sleduje jej, nachází otázky, ale i odpovědi na ně. Komplikovaný vnitřní svět výtvarníka je plný obrazů skutečných domů, které z něj vycházejí a zase se do něj navracejí, aby se proměnili v domy pravdivější.¹²¹

¹¹⁹ HEROUT, J. Z historie památkové péče. In *Staletí kolem nás: přehled stavebních slohů* 5. vyd. Praha - Litomyšl: Paseka, 2002. s. 317–322 ISBN 80-7185-389-5.

¹²⁰ CHODURA, R. Úvod. In *Historická architektura v seminární praxi*. 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1995. s. 3–7. ISBN 80-7040-118-4.

¹²¹ TETIVA, VI. Svět obrazů a kreseb Pavla Besty. In *Otisk člověka: Pavel Besta* 1. vyd. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2004. s. 8–11. ISBN 80-85857-71-5.

Domy Pavla Besty: „Dům je slupka. Skořápka. Skrýš. Klec. Obličej. Ústa má otevřená, oči vydloubané. Dýchá. Osudy domů se splétají ze života lidí. Po celá staletí otiskují generace svá tlukoucí srdce, své naděje a ztracené iluze, smích i slzy zklamání do stále vlhké omítky. Vybledlé stopy předků, smývané deštěm zapomnění. Děti se rodí s dojemnou něhou v očích, a pak odcházejí. Nenávratně. Zbývá jen podivně ztichlý dům, oprýskaná omítky, slepené okno a jizva, která se nezacelí.“¹²²

3.3 Symbolismus

Každé prostředí působí na člověka svým symbolickým významem. Některé prostory nás ovlivňují pozitivně, některé naopak mohou působit depresivně. Více podnětné prostředí může podporovat naši představivost a podněcovat nás ke kreativní činnosti. Estetické kvality prostředí hodnotíme nevědomě a emočně na ně reagujeme. Doba, kterou člověk potřebuje ke zhodnocení míry estetičnosti prostředí, je velmi krátká. Největší estetický prožitek přichází v momentě, kdy jsme krásou překvapeni. Míra estetického prožitku rychle klesá v případě, že vnímáme najednou mnoho krásných věcí. V městské prostředí jsou zastoupeny prvky esteticky hodnotné i ošklivé.¹²³

Symbolismus má nezastupitelnou úlohu v uměle vytvořeném městském prostředí. Existuje několik úrovní symbolismu: „asociativní a akulturovaný symbolismus, symbolismus známého a Archetypální symbolika“¹²⁴

Asociativní symbolismus představuje syntézu našich vlastních asociací, které jsme si utvořili na základě vlastního vnímání konkrétního prostředí. Umožňuje spojit dohromady jednotlivé fragmenty městského

¹²² TETIVA, VI. *Svět obrazů a kreseb Pavla Besty*, s. 9

¹²³ ČERNOUŠEK, M. Člověk je tvor symbolizující. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 52–55. ISBN 80-7066-550-5.

¹²⁴ ČERNOUŠEK, M. *Psychologie životního prostředí*, s. 56–57.

prostředí. V naší dlouhodobé paměti se uloží tzv. mentální mapa a my se podle ní orientujeme.

Akulturovaný symbolismus městského prostředí vychází z kulturní historie. Symboly, které nás odkazují ke kulturně historickému významu staveb, nám rovněž usnadňují orientaci.

Symbolismus známého představuje každodenní prostředí člověka žijícího ve městě. Lidé jsou přirozeně zakotveni v prostředí, které je jim je důvěrně známé. Vytratily se symboly, které pro člověka znamenaly jistotu a bezpečí a byly zároveň vnímány jako známé a neměnné a navíc byly považovány za symboly domova, čtvrti nebo města, to může vyvolat nejistotu a pocity ohrožení.

Archetypální symbolika se váže na skrytý význam architektury, která nám nabízí kladné i negativní estetické zážitky a zároveň nás vyzývá ke kontemplaci nad pomíjivostí lidského života a smyslem symbolických významů.¹²⁵ Význam mystických symbolů měst se sice v průběhu času mění, ale jejich nadčasovost zůstává.

Město bylo v dobách minulých vnímáno jako zmenšený záznam kosmu. Bylo archetypálním symbolem mandaly. V mandale má absolutní význam střed, který vše určuje a do nějž se sbíhají všechny prvky. Vyjadřuje věčný řád a integritu, která je protikladem chaosu v přírodě. Města rostou ze středu a směrem k okraji. Význam prvků s rostoucí vzdáleností od středu klesá. Střed města má zásadní význam, protože se v něm koncentruje to nejdůležitější.¹²⁶

Lidé se s městem, ze kterého pocházejí, silně identifikují, jelikož je součástí jejich bytosti. Složitost, symbolika a více významovost přítomná v historických jádrech měst nám umožňuje zachytit pulz města. Tolik nám připomínají komplexnost lidského života. Člověk jakoby byl vtahován a

¹²⁵ ČERNOUŠEK, M. Symbolické roviny měst. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 55–59. ISBN 80-7066-550-5.

¹²⁶ Srov. tamtéž

stával se součástí systému společenského bytí. Okrajové části měst, kde jsou často lokalizovány průmyslové zóny, toto postrádají.¹²⁷

V historické retrospektivě bylo město symbolem bezpečí. V dnešní postmoderní době ztratily městské aglomerace mnoho svých původních symbolických významů. Město se stalo prostorem pro ekonomické aktivity a kulturní vyžití. Symboly, které ztrácejí v chronicky známém prostředí nadčasový význam, si opět uvědomíme až v mnohoznačném cizím prostředí. Obyvatelé měst potřebují uspokojovat tři nadstavbové potřeby. Jsou to smysl pro koherenci, možnost výběru a tajemnost, které narušují racionální známost prostředí.¹²⁸

Město je nejen architektura, řád a chaos, ale pro člověka je knihou plnou symbolických významů. Architektonické symboly se odvíjí od své funkce a významu daného objektu, ale chápány jsou i v rovině kulturněhistorického vývoje. Pochopit skryté významy nám pomáhají právě symboly, které jsou startéry emoční reakce a estetického prožitku.¹²⁹

Někdy se o částech měst, velkých sídlištích, hovoří v symbolické rovině jako o „betonové džungli“, což není rozhodně trefné přirovnání. Džungle je plná zvuků, pachů a barev, zatímco sídliště bylo (je) masou šedého (barevného) betonu dokreslovaného urbanistickou akustikou. Prostředí tu není tak vjemově podnětné, je spíš monotónní. Problémy s orientací v místě s takovým typem zástavby přirovnání vystihuje zcela přesně.¹³⁰

¹²⁷ ČERNOUŠEK, M. Symbolické roviny měst. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 55–59. ISBN 80-7066-550-5.

¹²⁸ Srov. tamtéž

¹²⁹ Srov. tamtéž

¹³⁰ ČERNOUŠEK, M. Symbolické roviny měst. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 55–59. ISBN 80-7066-550-5.

3.4 Teritoria

Člověk si vymezuje své teritorium často nevědomě. Mnohdy se jedná o spontánní aktivitu, která poukazuje na biologické kořeny takového jednání. Teritoriální chování zajišťuje určitý rozsah osobního prostoru a slouží k udržování distance. Člověk je tvor učenlivý, který je schopen velikost svého teritoria modifikovat podle aktuálních podmínek a situací.¹³¹

Odlišně nároky na teritorium má jedinec v soukromém a veřejném prostředí. Ve veřejných prostorech se jedinec většinou podřizuje etickým a historicky podmíněným normám. V některých psychicky náročnějších situacích a v případech, kdy se cítí ohrožen, může selhat. Začne narušovat teritoriální pravidla a odchýlí se od běžné normy, např. mírou projevené agrese.¹³²

Člověk potřebuje uspokojovat nejen své primární biologické potřeby, ale i potřebu seberealizace. K tomu potřebuje určitý prostor a jeho přirozenou potřebou je si tento prostor vymezovat. Teritoriální chování se uplatňuje i ve společenských vztazích, kdy jsme podle nich schopni odvodit, jaká je pozice jedinců v dané organizaci a kdo rozhoduje o tom, jakým způsobem bude daný prostor používán a kým je kontrolován.¹³³

Teritoria, která patří všem a zároveň nikomu, jsou veřejná. Veřejná místa jsou lidmi zanedbávána a znehodnocována nejvíc. Chybí vazba mezi odpovědností osobní a společenskou. Anonymní teritoria, na kterých se nacházejí různá zařízení nebo stavby, mohou některé jedince podněcovat k agresivní činnosti. Lidé jednající destruktivně na takovýchto místech, jsou označováni za vandaly. Ignorují hrozbu postihu i nebezpečí prozrazení a uchylují se pod rouškou anonymity k asociálnímu chování,

¹³¹ ČERNOUŠEK, M. Lidské teritoriální chování. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 93–106. ISBN 80-7066-550-5.

¹³² Srov. tamtéž

¹³³ ČERNOUŠEK, M. Lidské teritoriální chování. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 93–106. ISBN 80-7066-550-5.

keré má psychologické a sociální příčiny. Člověk, který ve větší nebo menší míře devastuje své životní prostředí, ukazuje svou teritoriální necitlivost a pohrdání základními zákony a normami.¹³⁴

Veřejný prostor není jasně rozdělen a uplatňuje se v něm tzv. časová teritorialita. Na určitý čas si rezervujeme naše teritorium tím, že jej nějakým způsobem označíme. Toto označování je upraveno podle pravidel společenského chování. Své teritorium zaplňujeme osobními předměty. Když je více zájemců o námi zabrané teritorium, uplatňuje se tendence místo neopouštět, nebo navazujeme přátelské kontakty, abychom své místo mohli případně obhájit.¹³⁵

Vytvářením svého soukromí člověk zabírá určité teritorium a proniká do svého bezprostředního okolí, kterému propůjčuje své niterné hodnoty (majetkové, estetické, interpersonální). Ve velkých městech, kde je prostor přeplněn informacemi různého druhu (vizuálními, akustickými atp.) i lidmi, se zvyšuje potřeba soukromí, která umožňuje se z takového prostředí vzdálit. Nemají-li jednotlivci možnost prostor opustit, změní se jejich autonomie v anonymitu.¹³⁶

Lidé si svá teritoria ohraničují. Vymezují je pomocí různých typů zábran. Jasně se ho snaží oddělit. Používají různé druhy „zabezpečení“. Nejčastěji používaná zeď je „archetypem lidského teritoriálního smyslu.“¹³⁷ Zeď rozděluje i spojuje. Označuje a představuje něco co leží před nebo za (venku nebo uvnitř). Důležité je uvědomit si, že ve sféře našeho největšího zájmu neleží jen vnitřní prostor, ale existuje i druhá, vnější strana, která sice zdánlivě leží mimo oblast našeho zájmu, ale máme k ní také odpovědnost. Člověk vytváří a zvelebují své prostředí, ale zapomíná být ohleduplný k oblasti, která leží mimo jeho bezprostřední zájem. V případě, že člověk respektuje převážně jen své území a ztrácí

¹³⁴ Srov. tamtéž

¹³⁵ Srov. tamtéž

¹³⁶ ČERNOUŠEK, M. Ekologická psychologie soukromí. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 115–118. ISBN 80-7066-550-5.

¹³⁷ ČERNOUŠEK, M. Lidské teritoriální chování. s. 106.

respekt k jiným teritoriím, nemusí být jeho pohnutkami k takovému chování nutně nepřátelský postoj nebo úmysl destruovat. Pěstovat povědomí o zodpovědnosti za celé teritorium (životní prostředí) je nelehký úkol.¹³⁸

3.5 Prostor

Odkazy minulosti, uniformita ve výtvarném projevu, minimální nebo žádný prostor pro individuální projev a výtvarný názor. Touha autonomních lidských bytostí po odlišení a prezentování vlastního názoru, možnost potvrdit vlastní existenci. Snad jsou to jedny z důvodů, které spolu se světovým vývojem zapříčinily boom graffiti, kde silný bere, co chce a co nejvíc a zejména ve veřejném prostoru!

Veřejný prostor je proto veřejný, že je k dispozici všem, kdo se v něm chtějí výtvarně realizovat. Tím je narušován monopol státu a reklamních korporací, které jej téměř celý ovládají. Prostor veřejný se může v momentě změnit na moment v osobní, když si uvědomíte, že sice nesmíte, ale vlastně můžete...¹³⁹

V lidech zůstává touha zabrat si co nejvíce prostoru a mít ho jen pro sebe. Nikomu jinému do něj není vstup povolen. Lidé dobývají neznámý prostor ve skupinách nebo jednotlivě, aby si ho potom rozdělili.¹⁴⁰

V městech a na sídlištích lze pozorovat jev, který nám ukazuje, že ti, kteří jsou v pomyslném žebříčku nahoře, mohou ty dole nechat za sebou, ale ne naopak. Ti, kteří si nemohou změnu dovolit, zůstávají připoutáni k místu, zatímco ti druzí tato nekonformní a problematická místa opouštějí. Ve velkých aglomeracích existují pomyslné linie, které obyvatelé nepřekračují. Lidé z centra nenavštěvují periferii, člověk žijící na

¹³⁸ ČERNOUŠEK, M. Lidské teritoriální chování. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 93–106. ISBN 80-7066-550-5.

¹³⁹ KORE. Post: „Dělat, no! Prostě dělat!“. *Clique magazine*, 2007, roč. 1, č. 2, s. 28–30.

¹⁴⁰ BAUMAN, Z. Čas a prostor. In *Tekutá modernita*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. s. 147–208. ISBN 80-204-0966-1.

periferii nikdy nebyl v centru. Obyvatelé na opačných stranách by těžko našli společná témata ke konverzaci. Jejich životní osudy, zkušenosti a sociální realita je příliš odlišná.¹⁴¹

Vedle sebe koexistují dva odlišné světy. Svět vrcholu a svět dna, které jsou od sebe stále více izolovanější. První svět je světem mobility v reálném i virtuálním prostoru. Členové druhého světa jsou imobilní a jsou vázáni na lokalitu, ve které žijí. Z toho vyplývající deprivaci umocňují média, ve kterých je vše dostupné. V prvním světě dochází k pohybu v čase i prostoru. Žije se v přítomnosti a z minulosti se mívá do budoucnosti. Jsou tak zaneprázdněni, že nemají čas. Ve druhém světě se potýkají s opačným problémem. Nemají čas čím naplnit, mají ho přemíru. Čas je ubíjí. Plyne monotónně, chybí smysluplná činnost.¹⁴²

V prvním světě se lidé časoprostorem pohybují bez omezení, jako to platí pro toky informací, financí a kapitálu. Snaží-li se člověk z druhého světa posunout blíže k tomu prvnímu, pak musí překonávat imigrační kontroly, zákony, omezení pobytu apod. Musí cestovat ilegálně v nelidských podmínkách a uplácat, aby mohl překročit hranice do prvního světa a v zápětí byl deportován zpět za nepřekročitelné hranice svého původního světa.¹⁴³ Transport lidí neprobíhá jen na povrchu, ale i pod zemským povrchem. Legálně a rychle. Provozovatelé se snaží cestujícím ulehčit orientaci v systému tunelů a proto využívají služeb profesionálních architektů, designerů atp.

Grafik Jiří Rathouský nabídl cestujícím v pražském metru k potěšení písmo Metron, které má usnadnit orientaci návštěvníků.¹⁴⁴ Zajímavý typografický počín, který dokresluje i jinak zvláštní prostor.

¹⁴¹ BAUMAN, Z. Rozdělení v pohybu. In *Globalizace: důsledky pro člověka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. s. 103–108. ISBN 80-204-0817-7.

¹⁴² BAUMAN, Z. Rozdělení v pohybu. In *Globalizace: důsledky pro člověka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. s. 103–108. ISBN 80-204-0817-7.

¹⁴³ Srov. tamtéž

¹⁴⁴ BLAŽEK, F., ZELENKA, P. Pražské metro. *Typo*, 2004, roč. 2, č. 8, s. 3, ISSN 1214-0716.

Genius loci pražského a např. londýnského metra bude jistě rozdílný. Londýnský systém je utvořen dlouhou historickou tradicí a zkušenostmi vycházejících z profesionálního designu a architektonického přístupu k řešení prostor. Jasná koncepce designu formulovala požadavky na míru a vkusnost reklamy, která do vestibulů metra pronikala ponejvíce v devadesátých letech. Na veřejných místech, kde takováto jasně vymezená hranice stanovena nebyla, ustoupily informační panely reklamním poutačům a počaly ztrácet svou orientační funkci. Nadále se také uplatňuje záměr z dvacátých let, kdy do dopravního systému metra měla povolený přístup pouze reklama související s kulturním a společenským životem města.¹⁴⁵

Výhodou prostředí pražského metra je, že inspiruje umělce k realizaci nepovolených uměleckých akcí, které by v Londýnském metru asi proveditelné nebyly. Jednou takovou byla např. zdařilá akce provedená ve stanici metra Dejvická. Ilegální akce se zúčastnilo 28 umělců. Pro svou intervenci si zvolili veřejný prostor, ve kterém cíleně upravili vzhled reklamních vitrín, aniž by je poškodili. Cílem akce bylo upozornit lidi (konzumenty) na manipulaci a nízkou úroveň reklamních sdělení. K zachycení svých myšlenek využili různých médií. Např. umělec Virus využil Basquiatových nápisů, u nichž změnil významovou rovinu. Jiný výtvarník se snažil vyjádřit bariéru mezi reklamou a člověkem. Tímto ilegálním počinem umělci veřejně apelovali na veřejnost. Snaží se nám připomenout, že reklama nám podsouvá prázdné hodnoty a proniká do našeho podvědomí zejména v momentech, kdy vypínáme svou mysl.¹⁴⁶ Podobně jako reklama, i masmédia nám prodávají jiné druhy falešné obrazové reality, aby vtoupili do našich myslí.

Realita i reality show ukazují, že trestní systém zasahuje hlavně dno společnosti a na vrchol se zapomíná. Kriminalita bílých límečků není pro média ani diváky zdaleka tak zajímavá. Pro politiky přestává být

¹⁴⁵ ZÁRUBA, A. *Mind the Gap*. *Typo*, 2004, roč.2, č. 8, s. 18–23, ISSN 1214-0716.

¹⁴⁶ VAČKÁŘ, A. *Metro. Ateliér*, 2004, roč. 17, č. 2, s. 4. ISSN 1210-5236

atraktivní, protože její potenciál pro zisk voličských hlasů je bezvýznamný. Nic je nenutí k tomu, aby vyvíjeli v tomto ohledu větší úsilí. Podle veřejného mínění se běžní zločinci rekrutují ze dna společnosti, kde slušného člověka sotva najdete. Největší líheň zločinu je v ghettech velkých aglomerací. Problém zločinnosti je lokalizován v naší blízkosti, a tudíž ohrožuje naši osobní bezpečnost.¹⁴⁷ Tvůrci graffiti jsou často lidé s dosaženým uměleckým vzděláním a nebydlí na okaji měst. Jsou to pachatelé trestné činnosti, kteří jsou přítomni snad v každém větším městě a dál páchají násilí na veřejném i soukromém majetku.

Graffiti tvůrce znásilňuje prázdnou zeď. Je to akt násilí v prostoru, který mu nenáleží. Svým počínáním místo znečistí a změní jeho účel, pro nějž bylo vyhrazeno. Zůstává po něm stopa. Znak má dvě významové roviny obsahu. Někdy je to psaná zpráva s nějakým sdělením, někdy jen negace v podobě něčeho, např. čáry. Povrch je označen a stopa s různým obsahem se stává nositelem informace. Writer deklaruje svou přítomnost v prostoru jiných. Znak se stává důkazem jeho existence. Akce je minulostí. Dochází k importu znaku do budoucnosti, kde už nebude přítomen.¹⁴⁸

Z tohoto důvodu se jedná o těžce prokazatelnou a postižitelnou trestnou činnost, proto se také zpřísnují postihy, normy, zákony. Doachází k utahování společenského korzetu, jehož výsledkem je více trestaných a odsouzených. Vlády získávají za svůj razantní postup ovace a uznání. Ukazují, že se aktivně starají o svou bezpečnost, ale i o bezpečnost občanů. Vždy se tak děje teatrálně a přesvědčivě. Důležité je být v počínání nekompromisní, nezáleží na efektivitě, která stejně nikoho nezajímá. Důležité je ukázat, že kriminalita je potírána a trestána se vši razancí a bez slitování. Průběžná informovanost o zločinech a nové kriminalitě udržuje lidi v permanentní nejistotě a strachu. Přísnější trestní

¹⁴⁷ BAUMAN, Z. Lidé mimo řád. In *Globalizace: důsledky pro člověka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. s. 143–148. ISBN 80-204-0817-7.

¹⁴⁸ Rosalind E. Krauss, Optické vědomí. In T. Pospiszyl, Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky. Praha 1998, s. 145–173.

řády a postupy vlád jim přinesou vytouženou jistotu. I domov se snadno stane vězením, pokud ho nemůžete opustit a být v pohybu. Člověk je frustrovaný a má potřebu se proti tomu bouřit. Logicky se nabízí paralela s nápravnými zařízeními. Izolace od společnosti do prostoru s omezeným pohybem zůstává tím nejlepším trestem pro vyvrhele.¹⁴⁹

3.6 Periferie

Osobní postoj člověka k prostředí se v dlouhodobém horizontu odvíjí od základního uspořádání prostoru na střed a okraj, na centrum a periferii. Jedná se o „univerzální prožitkový a hodnotící souřadnicový systém.“¹⁵⁰ Člověk prostředí a prostor vnímá egocentricky. Vymezen je pomyslnými kružnicemi, které se rozprostírají okolo něj. Centrum je nejvýznamnější, směrem k periferii se hodnota objektů snižuje. Periferie je chápána jako prostor nikoho, protože leží mimo naše centrum.¹⁵¹

Existují dva druhy městského prostoru. Do prvního patří prostory přizpůsobené pro konzumenty. Chrámy spotřeby jsou lokalizovány přímo ve městech, nebo jejich komplexy vyrůstají na periferii. Na periferiích se nalézají ještě místa, která jsou pro většinu lidí mrtvá. Jsou nehostinná a nevhodná pro setkávání lidí. V těchto prostorech druhé kategorie potkáte bezdomovce a jiná individua. Člověka odrazují od návštěvy nebo pobytu v nich.

Nejsou mnohobarevné ani krásné, nechtějí se nám zalíbit ani nás zaujmout. Pomalu chátrají a vzdorují času rozpadu. Mají úplně jinou barevnost. Můžete v nich vybočit z pospolitosti lidí, kteří nabízejí konfrontaci, bez náznaku empatie, souhlasu nebo pochopení. Přestáváte být součástí unifikované masy, která je ve vleku konzumu v chrámech

¹⁴⁹ BAUMAN, Z. Bezpečnost: hmatatelný prostředek k prchavému cíli. In *Globalizace: důsledky pro člověka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. s. 138–143. ISBN 80-204-0817-7.

¹⁵⁰ ČERNOUŠEK, M. Psychologie životního prostředí, s. 45–46.

¹⁵¹ ČERNOUŠEK, M. Dáváme na všechno pozor. In *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. s. 45–46. ISBN 80-7066-550-5.

konzumu. Místa na periférii nás vybízejí ke konfrontaci, kontemplaci a vcítěni. Pokud do nich míří výtvarník, který vstupuje s jinými motivy, může pocítit pravdivou skutečnost.

Kritická společenská situace, neuspokojivá politická kultura, napětí i špatná životní situace přivedla mnoho výtvarníků k „rozhodnutí“ zaměřit se na periferie. Ve svých dílech se snažili zachytit nevábnu podobu periferie spolu s jejich obyvateli. Deklasovanými lidmi, kteří žili těžký život na okraji společnosti.¹⁵²

Charakter námětů a snaha po věrném zobrazení od autorů vyžadovaly omezení malířských prostředků, aniž by utrpěla síla výrazu. Skutečná periferie byla šedivá, bez barev, působila odpudivě. Malíř musel tyto skutečnosti při zobrazení respektovat, ale zároveň jim museli obraz vystavit tvář v tvář. Barevná skladba obrazu odpovídala bídě, pro níž je šedá barva tak příznačná. Malíři využívají omezenou barevnou škálu. Studie jsou prováděny v šedivé barvě doplněné o tóny hnědé, černé a bílé barvy. Nedostatek výrazné barevnosti v obrazech je kompenzován hloubkou citu do nich vloženého. Typický umírněný kolorit spolu s dobovou patinou dodává obrazům se sociální tematikou kouzlo a půvab. V obraze absentovaly barevné efekty, dramatická akce nebo pohyb, které by neumožňovaly vyjádřit dokumentární charakter malby.¹⁵³

Malíři při snaze o realistické zobrazení nepracují s připravenými scénami ani dojmavými efekty. Dramatičnost převážně statických vyobrazení je zdůrazňována protestním laděním námětu. Sociální umění upozorňovalo na neřešené společenské problémy. Diváky mělo vyburcovat k zaujetí negativního postoje ke společenskému řádu, který byl skutečnou příčinou této děsivé skutečnosti. Mnozí lidé si uvědomili vážnost situace a začali toužit po změně společenské situace.¹⁵⁴

¹⁵² SOLDAN, F. Nepopulární skutečnost. In *Sociální umění: sociální malířství a sochařství dvacátých a třicátých let*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1980. s. 21–23.

¹⁵³ SOLDAN, F. Nepopulární skutečnost. In *Sociální umění: sociální malířství a sochařství dvacátých a třicátých let*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1980. s. 21–23.

¹⁵⁴ Srov. tamtéž

4 OPUŠTĚNÝ PROSTOR

(ALFA–OPUŠTĚNÝ PROSTOR–OMEGA)

4.1 Kritická reflexe fragmentů teoretických poznatků

...TEZE...ANTITEZE...

...Graffiti je cesta...Graffiti není cesta...

...Graffiti je neustálé hledání...Graffiti není neustálé hledání...

...Graffiti tagy nejsou jen nesmyslné čárání...Graffiti tagy jsou jen nesmyslné čárání...

...Graffiti se může odlepit...Graffiti se nemůže odlepit...

...Graffiti jsou dělaný bez nároku na honorář...Graffiti nejsou dělaný bez nároku na honorář...

...Graffiti lze dělat jen srdcem...Graffiti nelze dělat jen srdcem...

...Graffiti ti nabízí intenzivní prožitek...Graffiti ti nenabízí intenzivní prožitek...

...Graffiti může být obohacující...Graffiti nemůže být obohacující...

...Graffiti vykazují stejný znaky...Graffiti nevykazují stejný znaky...

...Graffiti agresivní barevnost...Graffiti neagresivní barevnost...

...Graffiti pracuje s písmem...Graffiti nepracuje s písmem...

...Graffiti je exhibicionistické...Graffiti není exhibicionistické...

...Graffiti nejde dělat jinak...Graffiti jde dělat jinak...

...Graffiti je zábava...Graffiti není zábava...

...Graffiti je energie...Graffiti není energie...

...Graffiti překročilo svůj stín...Graffiti nepřekročilo svůj stín...

...Graffiti je syntéza...Graffiti není syntéza...

...Graffiti forma je opotřebovaná...Graffiti forma není opotřebovaná...¹⁵⁵

¹⁵⁵ OVERSTREET, M. Transformace aneb kam to vede ...?. In *In graffiti we trust*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. s. 208–221. ISBN 80-204-1325-1.

„... Právě tak je tomu, zahledíte-li se na oprýskanou zeď nebo žíly mramoru. Vidíte tváře, postavy... Vše se prolíná, ožívuje. ... Zmocňujete se svého nitra a tím je automaticky činíte srozumitelné široké veřejnosti.“¹⁵⁶

Je zvláštní, že v době moderního umění se objevilo něco tak šokujícího a pro společnost nepřijatelného, jako je graffiti. Opět fascinuje. Oslovuje lidi s výtvarným cítěním, kteří zakázané graffiti malují ve 21. století nedbaje postihů. Za extrémní nesmysl v graffiti je mnohými lidmi považován tag. Podpis, který je pro ně nesrozumitelný. Vnímají ho jako nesmyslný klikyhák. Pro writery je odkazem na nepotlačenou přirozenost našich předků.

Dům není ve skutečnosti jen hmota. Dům není jen plášť, absorbující škodliviny, ale je složeným organickým systémem, ve kterém pulsuje život. Přebývají v nich rodiny, které jsou nejvýznamnějším činitelem primární socializace, základní jednotkou společenství. Graffiti ulpívá na těle. Zeď je tělo, chrání duši. Skutečné, duchovní, je uvnitř domu. Fasáda je kůže. Má ochrannou funkci, díky níž nemohou do domu pronikat život ohrožující látky. Atak na kůži může být pro nositele signálem, že je vystaven nebezpečí a může být narušena jeho vnitřní stabilita. Cítí-li se ohrožen může se chovat defenzivně, nebo zahájí ofenzívu a vyzve útočníka k přímé steči. Dotek, nebo alespoň naznačení pokusu proniknout, může vyvolat panickou reakci, strach z infekce. Napadení něčeho tak nezbytného pro přežití je nepřijatelné. Vyvolává nevoli a instinktivní obranou reakci, i když není zapotřebí. Stejně jako je to v případě podráždění sliznice alergeny. Imunitní systém zareaguje přehnaně. Značí přecitlivělost organismu na neškodné látky. Vyvolaný pocit strachu nebo úzkost mohou být známkou toho, že někoho vystavujeme nadměrnému tlaku, který nedokáže zvládat.

¹⁵⁶ TETIVA, V. České umění XX. století. [2. díl], 1940-1970 1. vyd. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2006. 261 s. ISBN 80-86952-01-0.

Graffiti byla zobrazenou snahou přiblížit se nedosažitelnému světu mimo a uniknout za hranice vlastní existenciální nejistoty. Vypovídala o frustraci, o stavu dlouhodobého neuspokojování potřeb pramenících z nitra neuspokojeného jedince. Výrazové prostředky byly omezené, stejně jako byly omezené jako možnosti tvůrců. Námětem obrazů se stávali sami umělci, kteří oproti představitelům sociálního umění nevyjadřovali své sympatie ke kolektivu, ale antipatie ke své životní situaci. Vznikaly tak různé druhy zdařilých autoportrétů, namalované jako přezdívková maska, která chránila. Stupeň dokonalosti portrétu ukazovala preciznost nasazené masky, která znamenala rezistenci proti systému. Jména byla realizována rozmanitým způsobem v rozmanitém prostředí na různé povrchy a typy městského veřejného, ale i soukromého mobiliáře. Inspiraci nacházeli v reklamní typografii, ze které odvozovali první „fonty“ písma pro psaní svého jména.

Vypovídali o své existenciální situaci, a možná toužili po tom, stát se součástí světa okolo nich. Součástí středu, součástí vyšší zabezpečené sociální vrstvy konzumní společnosti. To, k čemu možná graffiti podvědomě směřovalo, se mu nakonec podařilo. Stalo se módním trendem. Ovlivňuje výsledný charakter propagace v různých oblastech obchodu, který je zaměřen na konzumenty. Obrazy byly od počátku pestrobarevné veselé – a dnes jsou tak populární. Povolené graffiti získalo kýčovitý nádech. Touží pozitivně zapůsobit, zalíbit se. Dnes jsou někteří graffiti umělci uznáváni téměř jako národní umělci. Jdou ruku v ruce s konzumní společností a podporují tak to, proti čemuž de facto svým počínáním v počátcích vystupovali. Možná je to po tolika utrpení určitá forma satisfakce.

Graffiti může vyvolávat dojem, že pokud si někdo dovolí porušovat společenské normy, že je pak mohou ignorovat všichni a vlastně se vůbec nic nestane. Lze si na nich ověřit, že systém není plně funkční a vyskytují se ještě místa, kam jeho oči nedohlédnou. Graffiti bez nároku na svědomí stačí poukazovat na slabiny a neschopnost hlídat ještě efektivněji než doposud. Proto se graffiti může jevit jako určitá forma protestu proti

systemu. Proto je potřeba umlčet nespokojené a poukazující. Občan respektující vyhrazené mantinely, spokojený se systémem, může být rozhořčen a zklamán tím, že vše nefunguje, jak by mělo. Ohyzdnost graffiti vyplývá z litery zákona. Graffiti porušují právní normy, etické zásady a způsobují morální újmu státnímu zřízení. Sama společenská averze je produktem proti kontra produktům – graffiti a lidem s nimi spojených.

Porovnáme-li vyzáblé, hladové figurky periferie z obrazů se sociální tematikou s představami člověka o podobě figurek dělajících graffiti, je dost pravděpodobné, že by ti omezenci, kteří ty čáranice vytvářejí, vypadali ještě hůře a vedle nich by byla jáma zaplněná uťatýma rukama. Jako v jámě lvové se možná cítí graffiti ve světě. Jediný prostor pro graffiti je v hlavách writerů a tam by také měla zůstat. Měla by být malována ve vyhrazené oblasti a tam ať si žijí se svými autory. Prostory na periferiích ohrazené zdmi by byly plné lidí podobajících se primitivům a omezencům. Pomalu tam stejně ustupují, aby uvolnili místo pro skutečné hodnoty. Pohybují se ale pomalým tempem, a je zapotřebí vytlačit je co nejrychleji. Na okraj vždy progresivní avantgardní umělci patřili a patří tam i nadále.

Motivy z periferie u malířů tak v oblibě ve dvacátých a třicátých letech jsou nahrazovány obrazy tvořenými přímo na periferii.

Graffiti nemá primárně za svůj cíl politicky se angažovat nebo komentovat aktuální politickou situaci, nicméně svou kontroverzní povahou se stává součástí politických a společenských debat. V zemích, kde je provozováno, ovlivňuje legislativu. Odlišná situace panuje ve směru, který se z graffiti vydělil. Jedná se o neo(post)graffiti, které je více ohleduplné a méně kontroverzní k prostředí, ale dost často se „plete“ do politiky.

Zatímco graffiti nezprostředkovává, nevyjadřuje přímo nějakou sympatii k sociálně exkludovaným skupinám, je zřejmé, že jej lze obecně vnímat jako formu protestu, pokud vzniká nezákonným způsobem. Tvůrci, ačkoli to tak nemusejí vnímat, zaujímají pozici rebelantů. Tvůrci scény pocházejí z různých sociálních vrstev a jejich motivy k této činnosti jsou

značně individuální. Možná, že vnímání skutečnosti a její následné zpracování a přesun do nevědomí touhu jedince protestovat umocňuje.

Nevzhledná šedivá masa betonu byla často uváděným argumentem, který měl sloužit k ospravedlnění graffiti. Města měla být veselejší, a dnes skutečně jsou. Někdy jsou tak veselá, že by člověk nejraději plakal dojetím na vzory, které zkrášlují panelové domy na sídlištích. Sídliště se seberealizovala a zbavila se konečně pocitu méněcennosti. V současné době jsou sídliště vesměs strakatou mozaikou barev, mají tepelnou izolaci a plastová okna. Writeři se nemusejí o sídliště starat a na vlastní náklady provádět barevné obklady na fasády panelových domů, protože se o to starají firmy vybrané ve veřejných soutěžích. Jako se revitalizovala sídliště, aktualizovaly se důvody ospravedlňující přežívání hnutí, které možná už dávno prohrálo. Roste generace graffiti umělců, kteří dnes kopou první ligu v oficiálním umění. „Oživují“ sídliště a vůbec, pronikají do veřejného prostoru jaksí hodnotnějším způsobem a s větší jistotou.

Graffiti se najednou stává konformnějším, ale do určité míry zůstává rezistentní vůči současné moci. Nebo je naopak pouze pod sofistikovanější kontrolou? Těžiště se pomalu přesouvá, nebo už není důležité o něm uvažovat, protože misky vah byly strženy a těžiště už nemá žádnou funkci? Vychýlí se v budoucnu více na stranu ilegálního graffiti, nebo už tolik zdegenerovalo, že už žádná druhá strana není, ale je jen naděje... Neograffiti! Světlo, lasery, roboti, čistící prostředky, legaly... Až se převáží definitivně sem, bude už jen legální. Zmizí true graffiti úplně, vyhyne... Na revolucionáře si můžeš hrát, nebo jím můžeš být. Odvahu. Je to výzva. „I want you for graffiti army!“, říká strýček Sam leda ve svých nejděsivějších snech. I want you for konsum army, říká skutečně. Místo starého známého

Graffiti je převážně výsadou mužů, ale najdeme i mnoho zástupkyň něžného pohlaví. Vyskytují se lidé, kteří po sobě touží zanechat něco hmatatelného. Někdo zasadí strom a postaví dům. Writeři je nestaví, podepisují se na ně. Lidí se zmocňuje strach, že přijdou o to, co by je

mělo přesahovat do budoucnosti. Graffiti si jako exekutor dělá nárok na majetek. Nabízí se otázka, kdo je vlastně dlužníkem...

4.2 – Konkrétní OP –

4.2.1 Kontemplace

Konkrétnost míst, jejich rozmanitá nenahodilost, která respektuje jasně vykalkulovanou účelnost, je v souladu se záměrnou prostorovou uspořádaností vybudovaných objektů určených k službě budovateli. V době své plné funkčnosti, ekonomické výtěžnosti, lokalizována na periferii městských aglomerací je středem pozornosti. Neustálý společenský vývoj, přechod z jednoho systému do druhého způsobí, že místa nacházející se v okrajových částech měst začínají ztrácet svůj punc výjimečnosti. Skomírají, chátrají, stávají se ruinami určenými k demolici, konzervaci nebo rekonstrukci.

Ve své životní etapě stagnace vybízejí svým charakterem tvůrce odlišného zaměření k výtvarné reakci (akci). Kvůli své specifické poloze a podobě jsou využívána zejména k instalacím a malířským experimentům. Otevírají možnost rozehrát fantazii a výtvarně uchopit meznost na samé hranici vlastního tvůrčího potenciálu.

Periferní prostory jsou otevřené tvůrčím experimentům, stejně tak jsou uzavřeným místem žijícím svým vlastním životem rozkladu. Zdánlivá vybydlenost, zatuchlost a estetická nekonformnost těchto míst může být alternativou výstavním prostorům, ve kterých jsou nabízeny ke konzumaci umělecké produkty. Nejsme do nich systematicky naháněni podbízivou reklamou. Sama neuspořádanost výtvarných děl pochybných kvalit, invenční přístup, ignorace klasických malířských materiálů a postupů, to samo o sobě vyzývá ke zmocnění se prostoru periferie mnohdy způsobem hraničícím s akčností a odvahou.

Unylé industriální areály, nevyužitá armádní prostory, objekty jako pozůstatky podvodných aktivit dotváří charakter společnosti. Kontrastují s

bohatou a přepychovou lenivostí namyšlených chrámů kultury, bídě lesknoucího se ega středoevropské konzumní mašinérie.

Působící duchové místa, pomníky časů minulých a odraz přítomnosti budou časem strženy, přestavěny nebo budou-li oblečeny do hávu jedinečnosti a ubrání-li se tlakům podnikatelské lobby, stanou se odborným určením, hodnotnými svědky minulosti a budou konzervovány pro další nastupující generace.

Není proto s podivem, že tyto periferní prostory přilákaly do svého lůna především zástupce z řad zatracované ilegální alternativní tvorby, kteří pracují nebo vycházejí z graffiti, které se zrodilo dávno v historii. Záznam člověka na stěnu, jev přirozeného magického aktu vyjádřit se, sdělit chápání právě probíhající skutečnosti bytí ztratilo svou sílu, aby ji v druhé polovině dvacátého a na počátku století jednadvacátého nabylo zpět. V moderním věku se stalo opět zaklínadlem (komunikačním kódem), který proklínají všichni žvanící proroci vzývající nás k následování.

Fenomén eskaloval v sociálně exkludovaných skupinách na hranici společenské hierarchie a začal s vervou sobě vlastní křičet do světa svá zašifrovaná poselství. Postupně se začal šířit jako vir po celém světě. Své kořeny zapustil po sametové revoluci i v České republice.

Inspirace, přebírání prvků a jejich následná aplikace vedla ke striktnímu lpění na formě a jménu. Jasná statická forma písmen se na dlouhou dobu stala měřítkem kvality pro mnoho zasvěcených, aktivních tvůrců. V průběhu let však vyzrály výtvarně silné osobnosti s ryze individuálním přístupem, které ve smýšlení a propagovaných doktrínách starší generace způsobily vážné trhliny, které vyústily v rozkol a odštěpení nového alternativního proudu.

Vedle sebe tak koexistují dva významné výtvarné názorové proudy, které svým charakteristickým přístupem k chápání graffiti jako druhu výtvarné aktivity obohacují jeho obsahovou stránku i vizuální podobu. Zatímco představitelé klasické školy preferují akademický, až fotorealistický způsob vyjádření, alternativní směr v rámci revolty potlačuje estetiku a líbivost. Navrací se k infantilnímu způsobu vyjádření a klade důraz na

obsah. Výtvarný projev je více neurvalý, není kladen důraz na zákonitosti tvorby písma a jméno (přezdívka) získává v rámci obrazového vyjádření symbolistické atributy.

Počínání těchto tvůrců v konformní společnosti je tolerováno většinovou společností pouze v případě, kdy komerční subjekty využívají estetiku graffiti pro laciné reklamy a designy. Mainstream, stejně jako státní zřízení neopomnělo graffiti uvěznit. Bylo včetně většinového opovržení více kriminalizováno díky paragrafní smrti od zákonodárců. Vyžadování pořádku a utahování společenského korzetu není přirozeně možné bez značného dozoru a ospravedlňujícího legislativního doprovodu. Represe a mor v podobě kamerových dohledových systémů značně ovlivnili stav graffiti.

Grffiti počalo svůj boj. Graffiti organismus začal svůj vlastní boj o přežití. Snažíc se vyhnout tělesným trestům, dospělo klasické graffiti do fáze transformace v neograffiti. Svou pozornost obrací zejména k různým tiskařským materiálům a technikám, využívá kartonů, překližky, světel, techniky čištění, lepení, které nejsou tak destruktivní a jejich odstranění je méně nákladné. V současné době není tento typ tvorby tolik zprofanován negativní mediální masáží a zůstává pro masy občanů přijatelnější, než poškozování hmotných statků sprejem.

Ortodoxní vyznavači graffiti zůstali však i nadále věrní znehodnocování majetku. U peaců přizpůsobili formu písma. Zjednodušili ji a jako ekzém šíří throw upy, které lépe vyhovují nárokům, které jsou na ně kladeny represivními složkami. Neztrácejí však nic ze své noblesy, vypovídajíce o úrovni a výtvarné vyspělosti svého tvůrce.

Grffiti je omezováno a vytlačováno směrem ven, do okrajových částí měst. Náhračkou ilegální tvorby v centrech měst se staly opuštěné, rozpadlé, zpustlé, smradlavé, rozbité budovy, prostory mrtvých industriálních zón s chátrajícími halami. V nich používají tvůrci o kus odlišný výtvarný komunikační jazyk. Jiné kódování.

Zapojují celek, charakter peacu vychází z podoby prostoru, dotvářen průhledy, strukturami zdí. To vše jim umožňuje více hraní a tak anarchizují styl klasiků. Větší uvolněnost a rozpustilost, nelpění na pravidlech a

zákonitostech tvorby a výstavby písma je pro jejich díla příznačná. Dekadentní tendence se prosazují a podávají pravdivější výpověď. Unášení vnitřním hlasem, utopení v myšlenkovém automatismu se možná podřizují přísně racionalitě, aby ji v okamžiku dementovali, uvolnili se z jejích okovů a propukli v pláč nad stavem reality. Zrcadlo je nastaveno. Pohlcuje to, co jest, a ve své inverzní podobě to, co není vidět, vzápětí odráží.

Stejně jako může výtvarný produkt v periférii získat, může itratit. Z psychologického hlediska mohou opuštěné zpustošené prostory vzbuzovat pocity úzkosti, odcizení a skutečné vyprázdněnosti. Reálnou prázdnotu je třeba zaplnit obrazem, zanecháním stopy. Stejně jako prázdnotu duchovní nahradí hodnota materiální, již je potřeba označkovat. Tato potřeba je reakcí na nevyváženost a střet dvou složek osobnosti, v níž je duchovní stránka potlačena materiální. Upozorňování na tento stav zákonitě naráží na odpor ukolébaných, přepracovaných a psychicky vyčerpaných jedinců.

Uzavřenost společnosti vůči nepřátelským prvkům fenoménu graffiti ve veřejném prostoru vede k otevírání míst, která lidé opustili. Když přetrhnete pupeční šňůru, vždy jste poznamenáni. Nezáleží, jak dlouhá doba uplyne. Propojenost s tělem matky nelze zamlčet. Archetypy a kolektivní nevědomí stále funguje. Připomínají se např. v dětství, kdy malé děti s oblibou kreslí po zdech, protože je to pro ně přirozené.

Graffiti writeři se infiltrovali do opuštěného veřejného prostoru, který je silným sdělovacím a výtvarným médiem stejně tak, jako to udělali reklamní společnosti. Zapříčinili tak konflikt v chápání možností, které nám užívání veřejného statku nabízí. Stává se pro ně místem se značným potenciálem, prostorem, který lze individuálně měnit podle svých představ. Toto jednání je v rozporu s vnímáním veřejného prostoru jako nové dimenze, která má být k dispozici pouze komerční reklamní tvorbě.

Vypouštění stovek tun vizuálního smogu denně není škodlivé, protože svědčí o prosperitě a přepočítává se v jednotkách měny. Podnikatelské subjekty, které vynakládají značné finanční prostředky na svou propagaci, doufají v budoucí návratnost a maximalizaci zisku. Znásilňují cíleně naše

podvědomí a zanášejí veřejný prostor odpadem. Stojí tak na opačném pólu proti nic neznamajícím jedincům (tzv. měkkým teroristům), kteří bez nároku na jakýkoli honorář hyzdí vyhrazené VIP prostory dle libosti a prodávají svou negativní agresi.

Mé smýšlení o problematice socio-kulturního a výtvarného fenoménu bych rád převedl do malby. Reagoval bych třemi kusy obrazů na stěně. Zobrazil bych začátek, průběh a přepokládaný výsledek nastíněných konfliktů. Výtvarný problém, který pro mne vyplývá z uvedených skutečností, jsem si stanovil účelně, a rád bych jej systematicky vyjádřil malbou. Konflikt mezi mezním a společenským, přijatelným a nepřijatelným, rigidním a progresivním atd.

Možná stojí i ono graffiti na hraně před pádem do propasti. Buď zmizí úplně, nebo bude definitivně zprofanováno mainstreamem, který mu postaví zlatou náhrobní desku. Nebo se přerodí do elektronické či optické iluze dočasné podoby, nebude již stálé (denní, týdenní, hodinové), ale pouze mrhavé – vteřinové, okamžikové – už nebude třeba jej čistit. Odstraní se samo odpojením od zdroje energie.

Malby realizuji v opuštěném prostoru. Graffiti se rovněž infiltrovalo do prostoru, který byl po dlouhou dobu opomíjen umělci i reklamními společnostmi. Zdůraznilo a zvýraznilo veřejný prostor jako silné médium pro ovlivnění širokých mas. Možná se v symbolické rovině za periferními prostory vyskytuje už jen propast a hrob pro fenomén graffiti. Možná je to hranice, kam bylo za roky života vytlačeno nebo k ní přirozeně dospělo.

Zed' v periferním prostoru je fiktivní hranicí mezi individuálním světem a touze po vyjádření, společenském uspořádání a tlakem, podřízeností a dusivou kulturou. Paralelní svět mého já, mých představ a na druhé straně represálie, neignorovatelné prosazování představ o způsobu bytí druhých.

Zajímá mne právě tato mezní hranice. Z tohoto důvodu jsem si pro realizaci malby vybral periferní prostor. Jednou nohou v okovech společnosti, jednou ve svém vlastním paralelním světě. Pravděpodobně vznikne uzavřená forma kruhového typu, ze které nemůžete vystoupit, jste-li,

existujete-li. Můžete se z ní snažit unikát, ale nikdy se nedostanete za její hranici, než vystoupíte na konečné zastávce.

Názorová a výtvarná konfrontace v graffiti je prospěšná, ale možná jej pouze posouvá ke svému vrcholu, k odmítnutí, k vyčerpání a nevyhnutelnému konci. Probuzení emisara v organismu, názorová pluralita, dynamika, evoluce, nahrazení jednoho jiným. Následky introspekce, poukázání na plytkost graffiti, vyčerpání, sebedestrukce.

Společnost se odráží v graffiti, graffiti se odráží ve společnosti. Je zrcadlovým odrazem skutečného obrazu a stavu společnosti. V symbolistické rovině poukazuje na vlastní primitivnost nemající nic společného s primitivními kulturami. Vše v jednom, všechno a nic. Nerovnováha jing a jang v pravoúhlém stylu.

Organický prvek graffiti v organismu města, v prostoru jeho tělesné schránky, která je tak pravoúhlá a hranatá, až ji to samotnou deprimuje, tyto hrany objektu přijatelně změkčuje a zaobluje.

4.2.2 Odcházím na periferii... duševně i fyzicky

Opuštěný Nehostinný Prostor hostící hosty přicházející s nehostinností každodennosti k vlastní hostině.

Zprvu šlo zejména o to, prožít čistou malbu s čistou barvou a jejich vlastnosti bez užití štětců a jiných mechanických pomůcek v krásou provoněném prostoru periferie. Prostřednictvím válečku by byly vytvářeny stopy na kolmé stěně. Žádné zavěšené plátno nebo jiný materiál, na nějž by se štětec řízený mozkiem a pomocí oka snažil vytvořit konkrétní objekt. Lidskou figuru, krajinu či zátiší, byť ve volnější abstrahované formě.

Prožívání dopadů a dotyků barvy za skoro ticha, odejít pokryt barvou do změní města, do jeho řečiště a otisknout a objevit v něm vlastní pozici v konfrontaci s jinými novými nekonečnými pohledy kolemjdoucích. Časoprostorová návaznost na předcházející dění měla vyústit v něco, na co je pravděpodobně ještě brzy, nedozrál na to čas.

S původní myšlenkou budoucí vize města a vlastní existence člověka v něm pouze exponovat v prostoru, v němž měla původně fungovat jatka, a zde vytvořit mimoměstský ruch a přitom tak blízko něho. V nevyužitém, bez smyslu existencí stojícím objektu a u děr po vytrhaných pilířích nesoucích mohutné těžké železné konstrukce, opěry zborcené opěry lidského působení, nad nimiž civí už jen pár trámů bortících se pod tíhou zatracené lidské existence. Je možné vnímat konečnost nekončících dějin lidské nadřazenosti a neúcty k ostatnímu živému a rovněž konečnému. Zdánlivě primitivní způsob stékání barvy však vytváří neskutečné propletence s hloubkou, která nenesou žádnou barevnost. Dopadá se stejnou bezmocností, ovládána jen do určité míry, dále pak dopadající bez možnosti ovlivnění směru v daný moment. Ztratit moc i vliv nad rodícím se novým výtvarným pokusem by snad mělo být cílem i řešením aktuálně zvoleného výtvarného problému. Měl bych tím učinit první kroky které by měli být čitelné, v dalších fázích, v nichž bych měl vstoupit do konfrontace s míněním nějaké veřejnosti, které se domnívám, že ve výsledku nebude projevováno a bude lhostejné téměř komukoli, kdo se bude pohybovat aktuálně v okolí a dosahu a bude mu umožněno fyziologicky dohlédnout na danou součást díla, které se od něj oddělí a bude nově prožívána s každým ušlým metrem a bude nabývat nových významů pro mě autora díla, nikoli však pro někoho jiného. Zatímco pro jiné význam ztrácí, pro mě významu nabývá a s tím jeho síla ztrácí se a ubývá. Je alfa. Je Omega. Je začátek. Je konec Všeho.

4.3 PRAKTICKÁ ČÁST – realizace triptychu maleb v prostředí městské periferie

4.3.1 Výběr vhodného prostoru

Pro praktickou část diplomové práce jsem musel zvolit vhodný prostor, který by svou povahou odpovídal zadání a z výtvarného hlediska byl funkčním prvkem triptychu maleb. Bez stanovení jakýchkoli kritérií

výběru se otevřel obrovský manévrovací prostor pro vlastní výběr z nepřeberného množství opuštěných prostorů. Rozhodl jsem se proto stanovit několik základních hledisek výběru:

Lokalita a její dostupnost

V okrajových částech měst, která byla známa svým těžkým průmyslem, nalezneme mnoho nevyužívaných objektů. Opuštěné prostory nejsou jen v bývalých industriálních zónách, ale v menším počtu je určitě nalezneme na periferii každého většího města. Pro mne byly důležité faktory ovlivňující realizaci a výsledek děl. Snadná dostupnost, bezproblémový přístup, možnost dopravit na dané místo materiál a opakovaně se na něj vracet. Z ekonomických a časových důvodů jsem svou pozornost zaměřil na lokalitu Českých Budějovic.

Stav periferie v dané lokalitě

Abych mohl provést komparaci míst a vybrat z nich to nejvhodnější, bylo zapotřebí prozkoumat situaci na okraji města. V prostoru periferie by měl být situovaný opuštěný objekt, který by svými parametry vyhovoval mým požadavkům. Poté, co jsem se seznámil se situací na Českobudějovicku, zůstala mi pro porovnání tři místa, která by bylo možné využít. Opuštěné objekty se nacházely u lesoparku Stromovka, v bývalém vojenském prostoru a v areálu jatek. Místa jsem opakovaně navštívil, abych zvážil jejich potenciál pro triptych malířských děl.

Charakter opuštěného prostoru

Opuštěný prostor měl být fyzicky i psychicky součástí periferie. Měl ležet na hranici mezi světem člověka a přírody. Místo mělo korespondovat s atributy, které jsem jako výtvarník od tohoto typu prostoru očekával. Tedy dekadentní místo se svou historií. Mělo by samo svou existencí vyzývat k pokládání otázek vztahujících se ke smyslu počátku, průběhu života a jeho konce. K nutnosti a způsobu naplnění prázdnoty v nitru.

Místa, která se zrodila pro to, aby sloužila, jsou nyní opuštěná a naplňována graffiti. Pomalu zanikají. Jejich původní poslání nebylo nahrazeno novým. Všechna uvedená místa splňovala zadání a byla vhodná pro výtvarný záměr. Začátek, existence, konec. Otevřené otázky, na které tato místa teprve odpoví.

Genius loci

Racionální uchopení, emocionální prožitek a osobní vazba k místu vytvořená během návštěv měly určit, které z míst bude nejvhodnější. Všechna místa jsem opakovaně navštívil a každé z nich mně oslovilo svým způsobem. Místo, které jsem nakonec vybral, pro mne bylo volně přístupné, finančně i časově dostupné. Na místo jsem se mohl v případě potřeby vracet. Areál, který ležel na periferii městského prostředí a označoval pomyslnou hranici, byl začátkem i koncem. Byl zčásti součástí města, zčásti součástí přírody. Prostor bývalých jatek mne uchvátil nejvíce. Výtvarně se mi zdál velice silný a pro propojení opuštěného prostoru s malbami byl ideální. Lokalizace, prostorové uspořádání objektů, charakter zdí a míra devastace prostředí mne zaujaly do té míry, že jsem se rozhodl v něm malby realizovat. Rozlehlý volný prostor s pozůstatky dřív po pilířích, dominantu areálu tvořena hlavní vyšší přízemní halou... Hlavní dominantu areálu měla půdorys do tvaru písmene U a směřovala směrem k hlavní příjezdové cestě. Prostor před ní byl volný, čímž se mi naskytla možnost nechat jednu z maleb plně vyznít nasměrováním do volného prostoru. Ze zbývajících objektů je cítit energie, kterou vyzařují graffiti.

4.3.2 Interpretace malířského díla

Rád bych přiblížil vnitřní i vnější rozměr triptychu maleb (souhrnně malířské dílo), které vznikly v rámci praktické části diplomové práce v opuštěném prostoru v prostředí městské periferie, a proto jej budu interpretovat.

Pokusím se utřídit a jasně definovat myšlenky, díky nimž dílo získalo výslednou podobu. Vysvětlím svůj tvůrčí záměr a nastíním smysl jednotlivých složek obrazového sdělení.

Budu se snažit dílo popsat tak, aby jeho šifře (kódu) poselství, které jsem do něj skryl, porozuměl kdokoli, kdo se jím bude zaobírat. Pokusím se ozřejmit význam a (přínos) hodnotu díla v širším kontextu. Přiblížím jeho obsahovou a formální složku, abych poukázal na rozšířené možnosti, které v souvislosti s jeho vznikem v opuštěném prostoru získává. Pokusím se popsat zárodečný tvar díla a zviditelnit tak významové složky díla, které mohou být neviděné, cizí, nesrozumitelné...

4.3.2.1 ČÁST I

Přemýšlení o významu fenoménu graffiti mne vedlo k úvahám, které ve mně vyvolaly další otázky a touhu zabývat se tímto výtvarným jevem hlouběji. Se zaujetím jsem prostudoval dostupné materiály o historii a vývoji tohoto uměleckého směru. Postupem času jsem graffiti začal vnímat v širších souvislostech a uvědomil si, o jak složitý jev se jedná. Jak komplexní a všestrannou výtvarnou disciplínou je. Jeho propojení se mnoha sférami života lidské společnosti je neoddiskutovatelným faktem. Pokusil jsem se objektivně zhodnotit potenciál, který má pro mou vlastní výtvarnou práci (triptych maleb v opuštěném prostoru). Snažil jsem se jej kriticky zhodnotit na základě obecných i vlastních teoretických poznatků a zkušeností, abych mohl vytvořit plnohodnotné dílo a uplatnit v něm vlastní výtvarný názor na danou problematiku. Získané znalosti a technika malby v exteriéru mě inspirovaly, a proto jsem se rozhodl propojit téma opuštěného prostoru s otázkou začátku a konce všeho.

Vznikly tři obrazy na zdech jednoho z objektů v areálu bývalých jatek. Městské prostředí, periferie, opuštěný prostor, triptych, příroda a kultura. Vzniklo nové jedinečné bytí, které získalo podobu obrazů ukotvených v prostoru, jako důkaz vlastní výtvarné činnosti inspirované fenoménem graffiti.

Vnitřní napětí a zájem o malbu ve mne vyvolaly potřebu ověřit výtvarné možnosti malby na zeď v opuštěném prostoru. Rozhodl jsem se rozvést, zpracovat a zobrazit svou vlastní vizi začátku-opuštěného prostoru-konce. Odmítl jsem reprodukovat na zeď přezdívkou. Zvolil jsem znaky Alfa a Omega jako čisté odkazy k symbolickému významu začátku i konce. Vyrazil jsem do opuštěného prostoru na periferii, abych do něj pronikl co nejhlouběji. Ústředním tématem malby se stalo zachycení a zpracování začátku opuštěného prostoru a konce za využití symbolického významu znaků Alfa a Omega.

Periferie, opuštěný prostor, symbolika, malba na zeď a vlastní tvůrčí záměr vyžadovaly maximálně redukovat škálu použitých barev. Snažil jsem se do vnějšího prostředí, právě prostřednictvím obrazového sdělení, přenést téma, které mělo vyvolat další otázky. Téma, které jsem v daném místě prožíval a zaplňovalo můj vlastní opuštěný prostor. Malbami jsem chtěl získat odpovědi. Vnitřně prožít, symbolizovat a přenést na novou materii jiným způsobem, který pramení v odlišném přístupu k malbě. Malovat válečkem na zeď, nechat barvu stékat na zem a prožít odlišný způsob malby.

Čerpám z vnitřní nutnosti zaplňovat opuštěné prostory, které se skrývají v našem nitru a které musíme zaplňovat. Paralelou k nim jsou právě opuštěné prostory na periferii. Namaluji za zeď symboly začátku a konce, nejdříve odděleně, a pak je umístím vedle sebe. Zobrazím alfu a omegu jako symbol začátku a konce na zeď objektu nacházejícího se na periferii, jejíž vnitřní prostor (interiér) je další významovou vrstvou malby. Je opuštěným prostorem mezi alfou a omegou, mezi začátkem a koncem. Alfa a Omega jsou klíčem do opuštěného prostoru, vstupní bránou. V objektu na periferii zeď označená znakem Alfa znamená ohraničení vchodu, kterým pronikneme do opuštěného prostoru (hala za zdí). Tento opuštěný prostor postupně zaplňujeme hodnotami a věcmi a určujeme podobu našeho nitra. Souběžně s tím se posouváme prostorem v čase vpřed ke konci (omeze), který znamená nový začátek, protože až k němu dojdeme, zemřeme, vstoupíme do nekonečného časoprostoru do

absolutna (prostor okolo haly), abychom se dostali na začátek opět k Alfě, která je bránou do života (do prostoru, který je zatím opuštěn, chybí v něm náš rozměr, protože se zatím nacházíme v absolutnu rozprostřeného okolo tohoto prostoru), skrz ní projedeme a začne nový začátek. Abychom se mohli přibližovat k jednomu nebo druhému (konci nebo začátku), musíme projít odněkud někam a skrze něco někam, tzn. dostat se za pomyslnou zeď skrze alfu – obsadit sebou opuštěný prostor – vystoupit a projít skrze omegu opět dál.

Město je bytí, krajina je přesah, město je produkt člověka, příroda ducha absolutna (boha). Dojdeme k bodu na hranici (k pomyslným hradbám), který odděluje naše světy – svět kultury (pokračování přírody jinými prostředky) od světa přírody jen proto abychom tam stagnovali, rozmýšleli v mezistanici, ze které můžeme pohledět směrem k alfě, z níž jsme vyšli, a podívat se směrem k omeze, k níž směřujeme. Máme prostor přemýšlet a možnost hranici k absolutnu překročit duševně a sestoupit tak do blízkosti cyklu pokračování tím, že využijeme malby jako prostředku, který nás zavede za onu hranici.

Opuštěný prostor na periferii můžeme zřít právě tím, že opustíme městské prostředí, vydáme se blíže k přírodě. Na hranici mezi těmito dvěma světy, na jejich zdech, které mezi nimi stojí, napíšeme vzkaz. Poukážeme na hlubší smysl skutečných hodnot a směřování člověka, než nám nabízí konzum.

Možnost ukázat, že existuji, že jsem se ohlédl za sebe a uviděl konzum, pohlédl před sebe a uviděl to, čeho jsme součástí, a dospěl k uvědomění. Musel jsem dojít na pomezí a napsat o tom zprávu. Hle, člověče, jednání lidského individua v tvé duši (městské prostředí), je viditelné, ale neviditelné se dějí věci vzdálené od tohoto místa.

Otvory (perforace) ve znacích a okolo nich na zdech značí místa (klíčové dírky u Alfa+Omegy na hlavní zdi), kterými můžeme nahlédnout do opuštěného prostoru. Trojúhelníkový tvar Alfa ukazuje, že až jí prostoupíme, nebude cesty zpět, budeme pokračovat už jen pomyslně vzhůru opuštěným prostorem do bodu Omega, kterým ho zase opustíme,

abychom se navrátili na začátek. Zrození z ničeho, existovali, odešli, přestali být, existovat a stali se ničím. Tvar omegy je kruhový a naznačuje uzavřenost, absolutní cyklický děj. V bodě, z něž směřujeme, je zároveň počátek i konec.

Zhmotnit, zviditelnit myšlenku Alfa-OP-Omega na místě, které se bude co nejvíce přibližovat jejímu charakteru, tzn. najít takovou konstrukci (lokalita, hranice, prostor, objekt), která by umožnila vytvářet takové asociace, na níž by se dalo vystavět dílo s takovým obsahem. Surový prostor (to je absolutno), prostor uvnitř objektu ohraničený zdí je můj vlastní opuštěný prostor – to odpovídá místům na periferii (z níž vidím do přírody i do kultury).

Já (mé bytí) sám, součást opuštěného prostoru (vnitřku haly), nevidím klíčovou dírkou nacházející se v alfě zpět do absolutna. Do něj nemohu nahlížet ani skrze díрку v omeze, která se mi teprve otevře, abych mohl vstoupit do koloběhu, protože tam nedohlédnu.

Odchod na periferii, dotknutí se prostoru. Malování se dotýká osudu. Nevyužitý bez smyslu existence stojící objekt. Díry po vytrhaných pilířích nesou mohutné těžké železné konstrukce. Opěry. Zborcené opěry lidského působení. Cíví už jen pár trámů bortících se pod tíhou zatracené lidské existence. Vnímání konečnosti nekončících dějin lidské nadřazenosti a neúcty. Ostatní živé a rovněž konečné. Primitivní způsob malování na zed'. Neskutečné sepětí s hloubkou opuštěného prostoru. Nenese žádnou barevnost ani chuť, ruka šmátrá do prázdna. Dopadá se stejnou bezmocností. Ovládána je jen do určité míry. Bez možnosti ovlivnění směru. Nelze vzad, jen vpřed, vzdalovat se od počátku a ztrácet primární význam z dohledu. Přilnout k budoucnosti, směřovat výš. Daný moment. Ztratit moc i vliv nad rodícím se pokusem. Cílem i řešením. Výtvarný lidský problém vlastní opuštěné existence. První krok, první dopad. Konfrontace s míněním veřejnosti. Nebude projevono. Bude lhostejné. Aktuální. Daná součást díla. Oddělí se. Čas. Zapomnění. Nové významy. Nikoli. Význam ztrácí. Významu nabývá.

Malířské dílo může působit na první pohled negativně. Symbolický význam znaků může působit naléhavě a vyvolat potřebu odvrátit se od zásadních otázek lidské existence. Trio obrazů odhaluje závažný problém, který se ještě prohlubuje a tím problematizuje realitu. Nezachycuje pozitivní procesy přežívání, bytí. Je výpovědí o vlastním prožívání určitých skutečností a je projevem realistického až pesimistického pohledu na možnost je změnit, nebo alespoň očekávat jejich zlepšení v průběhu času. Malba působí dojmem určitého filtru, který slouží k zachycení negativního, tajemného, co není možné v realitě každodennosti smysly plně zpracovat. Viditelná je snaha o zachycení stavů nitra, uchopení skutečností transcendentní povahy zevnitř a jejich zaznamenání. Obavy o člověka jako jedince, o jeho osud. Mé duševní rozpoložení při procesu malby by vystihovala slova jako samota, strach, neznámé, osud, tak jsem se na místě cítil. Na druhou stranu jsme byl volný a naplněný. Lze vyčíst hledání odpovědí na otázky, týkající se problému existence a touhy po jejím smysluplném prožití a naplnění. Příběh začátku, opuštěného prostoru, konce, smrti, opuštěného prostoru a nového začátku.

Propastné rozdíly mezi jednotlivými sociálními vrstvami (nejchudší, chudou, střední, vyšší a nejvyšší vrstvou) se tragicky zvětšují. Pomalu se vytrácí rovnováha. Určité skupiny jsou majiteli práva a vlastní patenty, klíče k moci. Řídí věci za účelem svého obohacení. Prospěch není prospěšný. Rozsívají zlo, posouvají meze nespokojenosti, hýbou s hranicemi směrem ke středu. Vývoj je neudržitelný, nestabilní. Zásadní zlom způsobí praskání, lámání, křik... Rozlije se rovnováha v pravou víru, míru věcí.

Centry kultury se stávají nákupní centra se svými galeriemi, institucemi, dílo se stává zbožím, jatečním kusem, který jde na porážku... Obraz nechce být znehodnoceným artiklem potřísněným krví. Má odkázat ke smyslu a k něčemu tak závažnému jako je zrození a smrt. Má vést k zamyšlení se nad tím, zda cesta, po které kráčíme, při ohlédnutí zpět (na konzum), je ta správná, pokud se máme možnost podívat vpřed a

porovnat s odlišnou povahou přírody, od níž se vzdalujeme. Nejde o to zachytit stav kultury samotné, ale spíš ji postavit vedle přírody a mezi ně vklínit sebe a zamyslet se nad svou existencí a zhodnotit, kde se nacházíme. Ve své podobě se v díle projevuje znechucení nad určitými aspekty kulturního a společenského prostředí.

Prostor, který je obsazen pro společnost nepřijatelnou výtvarnou formou, se stává měřítkem stavu jevů a věcí. Je produktem doby. Bez nároku na honorář. Anonymní výstup hledajícího. Stěny uvnitř jeskyň v prapočátcích. Jednání z pravěku je součástí hledání v žilách organismu městské aglomerace. Bez ohledu na konstruované pravdy, předkládané hodnoty. Postoj je chápáním skutečnosti.

Dílo vznikalo v prostředí bývalého areálu jatek. Jedná se o prostor vyskytující se na periferii města, který je navštěvován pouze minoritní částí společnosti. Tzn. bezdomovci, zloději, sprejery, policisty a výtvarníky. Lze jej považovat za nespolečenský.

Z toho důvodu jsem si jej vybral. Obličej byl v počítači zahalen. Má mě chránit stejně jako přezdívková užívaná v graffiti. Neznáme-li pravou tvář, dílo se stává záhadnější a identita tvůrce se vzdaluje. Odkazuje na prázdnotu a obrácení se k materiálním statkům a požitkům, které nám jsou nabízeny v různých podobách. Je slupkou. Chrání před negativními emocemi. Chci poukázat na němou tvář člověka, který obrací svou pozornost k takovým svátečním událostem, jakými jsou nákupy v obchodních centrech. Anonymní tvář jakékoli podoby. Zahalení mi dává možnost unifikovat s writery. Lidé konzumu jsou také anonymní masou bez tváře. Nejde o tváře, ale o potřeby a jejich uspokojování. Anonymita je dobrá, a jedná-li se o konec, je jedno, jak vypadáte, nebo co jsme. Maskou odrážím pokrytecké snahy o propagaci vlastního ega. Skrývám, klamu sám sebe, že dělám víc, než jen uspokojuji své potřeby. Doufám, že to, co dělám, má duši.

4.3.2.2 ČÁST II

Výsledná podoba díla je spíše zásluhou racionálního přístupu, který vychází ze zamýšlení se nad vlastní existencí. Malby nezobrazují realitu. Snažím se vyjádřit svou vizi nastíněného problému a převést ji ve skutečnost. Snažím se diváka vtáhnout do obrazu. Otvory ve znacích mohu vstoupit do prostoru haly a uvědomit si tak rozdíl mezi vnějším (povrchním) a vnitřním (skutečným). Vyjadřuji své prožitky a pocity bez ohledu na konvence, bez omezení. Deformuji realitu. Využívám jasných barevných ploch, struktury zdi, vlastností barvy, prostoru a prostředí, lokality na periferii, uplatňuji psychologický aspekt prostředí. Pracuji s prvky náhody. Obracím se k vlastnímu nitru, rozjímám, sleduji své psychické rozpoložení.

Po zvážení možností a pod vlivem daného místa jsem dílo začal intuitivně podřizovat síle místa. Prostor si vyžádal změnu kompozice, omezení barevného spektra a jasné primitivní sdělení. Redukoval jsem rozsah výtvarných prostředků na minimum. Pracuji spíše automaticky, občas ustupuji, abych si vše znova ujasnil a směřoval správným směrem. Gestem deformuji tvary znaků (symbolů) původní zeď, barvu ředím nebo nechávám hustou, některá místa vyplňuji pečlivě, jiná volněji. Vznikají tak rozmanité, různě syté plochy barvy a prostory, které vyznívají v různě intenzivním světle odlišně. V přítmí dominuje barva, za přímého intenzivního světla zase textura zdi, která odkazuje k vrstvám společnosti a potřebám, které se stávají pixel Alfy a omegy. Tím, že dílo vzniklo v exteriéru v otevřeném prostředí na periferii městské krajiny, bude ve své poslední vývojové fázi vystaveno působení vnějších vlivů. Bude získávat patinu, podepíše se na něm čas, příroda, člověk. Buď bude žít beze mě, bude se dál vyvíjet, než se uzavře poslední vývojová fáze organismu obrazu a definitivně zanikne. Jest v něm můj otisk, otisk člověka.

V malbě není záměrně zobrazena žádná figura nebo předmět, ale konkrétní znak, symbol. Je využito síly autonomních výrazových prostředků, které umocňující symbolický význam malířského díla. Vzniklé formy nepřipomínají přímo objekty světa, ale jsou odkazem na ně. Jsou

symbolem, který je zprostředkovává. Dílo je záměrně zaměřeno na obecně lidský problém. Vztahuje se k celku. Zůstává anonymní.

Dílo bylo ovlivněno charakterem daného prostoru. Došlo k přehodnocení jeho formální stránky. Formáty obrazů jsou obdélníkové. Je využito zdí s otvory obdélníkového tvaru. Zůstává zachovaná přirozená textura zdi, aby se zvýraznila monumentalita díla a zvýšil se účinek působení zobrazeného. Formáty jsou neorámovány a pokračují po zdech dále. Dvě zdi jsou v prostoru proti sobě (Alfa a Omega) a jedna (Alfa+Omega) mezi nimi. Tím, že na dané místo přijde člověk, dílo doplní a uzavře. Po levé ruce bude mít alfu, po pravé omegu a před sebou oba dva symboly v jejich změněné podobě.

V obraze lze nalézt linie vedené směrem k zemi. Přirozenou kresbu vytváří textura zdí (cihel). Vytváří linie vedoucí ve směru horizontálním i vertikálním. Linie se v ploše obrazu pohybují těmito dvěma směry, jsou pravidelně odstupňovány, jen v horní části se jejich rytmus mění. Linie utvářené cihlami mají různou šíři, proměnlivou stopu různého charakteru, místy jsou úplně přerušeny. Pod nánosem barvy a bez působení světla ustupují do pozadí, zatímco pod osvětlením vystupují do popředí a dělají dílo plastičtější směrem k nám. Protínají se pravidelně, pokrývají celou stěnu. Obrazem protékají sem a tam. Pokračují do obrazu a hned z něj vychází. Pokud dílo pozorujeme z větší vzdálenosti, ztrácejí se a vytváří souvislou plochu. V případě přiblížení se linie uzavírají do obdélníkových forem. Energie prostoru prochází skrz ně jako přes síto. Uvolňuje se postupně, rovnoměrně, ale o to intenzivněji.

Barva je na zeď nanášena pomocí válečku. V různém rytmu a směru. Zprava doleva, shora dolů a naopak. Odlišný je způsob gesta, přítlak i hustota barvy. Plocha je před aplikací barvy na některých místech pocákána zředěnou barvou. U obrazu Alfa a Omega pokrývá barva zeď okolo znaku (symbolu) a ztrácí se. Má obdélníkový tvar. Tvary symbolů jsou ponechány v přirozené oranžové barvě podkladu. Prosvítají tak zpoza černé barvy ven. U obrazu Alfa+Omega je barva užita na vyplnění vnitřní plochy symbolů, barva okolo nich je ponechána původní.

Barva je na jednotlivých místech díla různě hustá a vrstvy různě silné. Přirozená barva zdí ovlivňuje vyznění symbolů. U alfy a omegy je její účinek potlačen, u alfy +omegy je mnohem výraznější. Barva je na zed' nanášena expresivním způsobem. Díky posouvání textury zdi se znaky rozechvívají. Na některých místech působí výrazně černá čistá barva, na jiných je její účinek tlumen oranžovou. Textura zdi člení barvu do menších ploch, které v odstupu vytvoří kompaktní obraz. Plošky vytvářejí rastr obrazů. Vedou náš zrak z dolní části po řadách směrem nahoru, řádkují ho. Tmavé plochy občas prosvítí tlumená nebo výraznější oranžová barva. Kontrastují tu tmavé a světlé odstíny barevných ploch. V ploše obrazů tak vzniká jakási různě intenzivní černá plocha, která v určitých místech vystupuje mimo formát obrazu a zároveň je tlumena a vtahována zpět prosvítající oranžovou barvou.

Barevně je obraz redukován na černou a oranžovou. Je využito kontrastu, který je pro vyznění díla nepostradatelný. Oranžová jako by černou nabíjela svou energií, ta se v ní kumulovala a pomalu z ní sálala do prostoru. Statickou čern oživuje a její klidný absolutní ráz dynamizuje. Černá symbolizuje smutek, zánik a smrt, konečné rozhodnutí, nicotu a naději na nový začátek. Lze ji vnímat i jako výraz vzdoru a protestu vůči jakémukoli řádu.

Tvary jsou utvořeny optickým sloučením linií a ploch barvy. Základním prvkem jsou geometrické tvary obdélníkového typu různých rozměrů. Dále se zde nacházejí n-úhelné tvary, které vznikly jako důsledek stékání barvy. Hlavní tvarovou komponentou zůstává obdélníková forma. Symbol Alfa vytváří tvar trojúhelníkový, Omega tvar kruhový. V obrazech vznikají zejména obdélníkové tvary se změkčenými pravými úhly. Jsou geometrizujícím prvkem, který situaci na obrazové ploše „vyostřuje“. Ostré hrany, byť rozostřené, mohou vzbuzovat pocity strachu, napětí a nebezpečí.

Světlo ovlivňuje atmosféru díla a jeho celkové vyznění. Proniká do prostoru, ale i směrem dovnitř díla. Prostupuje z nejhlubších vrstev. Prozařuje s různou intenzitou před barevné plochy. V perforacích zdí se světlo chvěje. Zasáhnout nás může i celý gejzír bílého čistého světla, pokud budeme dílo sledovat ve vhodné denní dobu. Intenzivní sluneční světlo se šíří zpoza zdí. Vykresluje tvar plochy zdi a brání vnímat symboly v plné síle, oddaluje je a pohlcuje. Při úbytku světla se dílo propojuje s prostředím a počíná s ním splývat. V případě, že je dílo osvětleno přímo, stává se jasným a dynamickým, svítí-li zpoza něj, stává se transcendentním a statickým.

Z hlediska proporčnosti jednotlivých složek díla lze konstatovat, že směřují k rovnováze. Ze základní obdélníkové, kruhové a trojúhelníkové formy je nejvíce zastoupena obdélníková, která je umocněna tím, že pokračuje dál po zdi objektu. Velké obdélníky pozadí (popředí) jsou složeny ze stejných menších tvarů, které jsou pravidelně rozmístěny v řadách nad sebou a nepatrně se přesahují.

Symbol Alfa vymezuje trojúhelníkovou plochu. Jeho nohy jsou složeny z obdélníkových forem oranžové barvy. Černá plocha značně převažuje. V druhém obraze je situace obdobná až na tvar symbolu, který vymezuje kruhovou plochu. Výraznými prvky posledního obrazu jsou obě formy současně. Jsou protikladem k obdélníkové struktuře zdi, která sice tvoří součást vymezených tvarů, ale ustupuje do pozadí. Proporčně budou obě plochy podobné. Jednotlivé plochy jsou zvýrazňovány charakterem barvy. Jsou kontrastní i k prostoru, který je složen zejména z obdélníkových forem. Prostor je výsledkem systematické kombinace různě velkých obdélníků pravidelných tvarů. Dále je doplněn organickými prvky (porosty, náletové dřeviny aj.).

Rozsáhlé plochy jsou narušovány kresebným charakterem zdi. Budeme-li hovořit o hmotách (plochách) barvy, pak se zde vyskytuje černá barva a oranžová. V rámci protilehlých obrazů (alfy a omegy) je dominantnější černá barva, což je dáno otvory ve zdech, které zmenšují

působení oranžové. V obraze (Alfa+Omega) naopak převažuje oranžová barva.

Uvolněné malířské gesto určuje výsledný rytmus díla. Rytmus je odrazem psychiky v momentě procesu malby, je skladbou záměru, gest, pohybů, intuice a náhody. Dále je ovlivněn polohou lokality a psychologickými aspekty prostoru. Malířský proces je podřízen racionalitě. Dílo vzniká rozvážně, soustředěně, zapojováno je intuitivní cítění.

Rytmus díla je ovlivněn směry a způsobem, kterým byla barva aplikována. Horizontálně, vertikálně, válením, chrstnutím. Hlavní jsou tři směry. Linie ve směru horizontálním postupují od dolní části směrem vzhůru, kde je rozestupem díky menšímu rozestupu zdiva dynamičtější. U trojúhelníkové formy míří od základny symbolu k jeho vrcholu, kde se nakumuluje, aby se znovu seřadil do pravidelně proudících linií. U kruhové formy je ovlivněn pomyslným středem, po jehož trajektorii vše prochází. Jako by ustával pohyb a vodorovně kladené cihly se ještě více ustálily, nechaly se vést a řadit k pohybu ve směru okolo středu. V části obrazu tvořeného symboly Alfa i Omega zároveň je situace poněkud odlišná. Uzavřená trojúhelníková forma umocňuje pravidelnost načítání řádkování, znova a znova jen uvnitř černé plochy. U symbolu Omega je zvládnutě opětné postupné rozsvěcování celých řád, které naznačují cykličnost skrytého řádu, v němž plyne nekonečno.

V obraze jsou zřetelné tři plány. Přední, střední a zadní plán. U obrazu protilehlých je první vrstvou barva, druhou struktura zdi, ze které pronikají symboly alfy a omegy. Třetím je prostor za zdí. Zdí můžeme projít do obrazu a odkrýt jeho třetí vrstvu. U obrazu na hlavní stěně je první vrstvou oranžová zeď. Překrytá barvou utváří dojem hloubky. Třetí rozměr obraz získává průrvami ve zdi, které ho tak opticky prohlubují, a naopak oranžový prostor postupuje k nám a rozpíná se do prostoru vně.

Lazurní vrstva barvy v určitých částech díla působí vzdušněji. Prostory v zadním plánu jsou vysoce propustné. Prostorové plány činí opravdovou zeď propustnější a činí z ní spíš jen myšlenkovou vrstvu, než skutečnou zeď.

Struktura malby je určena různou silou nanesené vrstvy barvy. Někde je výraznější a na dotek zřejmá, jinde je vidět jen její slabý film. Textura zdi je v určitých místech narušena. Má-li do popředí vystupovat symbol, pak má černá barva narušit pevnost zdi a uplatňuje se slabší vrstva barvy. V místech, kde je důležité, aby se symboly opticky přiblížily, je na zeď nanesena hustá barva, aby vynikla textura zdi, která navíc způsobuje, že znaky se rozechvívají. V hlavním obraze je uplatněna různě silná lazurní vrstva černé barvy, která umocňuje, nebo potlačuje hloubku.

V částech obrazů, kde se má ta či ona vrstva posouvat do popředí, je naneseno více vrstev barvy, a naopak, kde má naopak struktura barevné hmoty ustoupit textuře zdi, je nanášena s obezřetností. Vhodnou prací s vrstvami barvy lze docílit efektu potlačení textury zdi, nebo zvýšit účinek struktury malby. Nepůsobí-li osamoceně, prospívají celku a udržují organismus obrazu v rovnováze.

V obraze jedna a dva jsou symboly vyobrazeny kresebným stylem. Prostor vytvořený černou barvou je daný texturou zdi, u něj převládá malířský styl. V obraze tři převládá malířský přístup, doplněný texturou zdi. Převahu má malířské pojetí, byť je textura výrazná. Právě pravidelná textura a její pravidelnost umocňuje plochy obrazů. Symboly jsou „okousány“ právě podle tvarů cihel. Směry se nestřídají, horizontální převažuje. Vodorovně položené linie jsou dominantní. Dynamizujícím prvkem malby jsou uvolněnost tahů při práci s válečkem, stékání na určitých místech a nelpění na jasné textuře zdi. Žádné dramatické změny směru se nekonají a pohyb pomalu ustává, až se změní v klid a ustálenou obměnu. Někde jsme dílem pohlcováni, někde nemůžeme proniknout dál. V místech, kde se barva do díla vpíjí, se může ponořit, splynout s ním. Prostor podporuje dojem, že se skutečně zastavil čas.

Zdi objektů v prostoru jatek jsou pokryty graffiti. Plátnem byla na tomto místě mnoha výtvarníkům sloupaná zeď, nebo přímo surový neomítnutý cihlový podklad. Při práci na díle jsem využil materiál a pomůcky, které se svým charakterem vázaly k danému prostoru a byly vyhovující i pro zobrazení mého výtvarného záměru. Užil jsem

gumoasfalt, vodu z děr po pilířích, váleček a teleskopické tyče, kus plastového obalu z elektrického kabelu.

Jako podkladový materiál byla použita voda a zředěná barva. Na intuitivně vybraných místech malby jsem využil vpíjení barvy do surového podkladu. Barvu jsem na zeď přenášel válečkem, který je během práce namáčel do čisté nebo vodou zředěné barvy. Malba byla prováděna na suchou i vlhkou zeď. Někdy byla zředěná barva na zeď vržena z kýble, aby se vrstvy barvy propojily a vytvořily souvislejší vrstvu.

Malba v opuštěném prostoru periferie pro mne měla zvláštní význam. Maloval jsem na zeď v prostředí se zvláštní atmosférou. Byly to magické momenty. Při malbě jsem se snažil vnímat a přijímat impulsy z okolního prostoru a promítnout je do malby. V prostředí, v němž obraz vznikal, jsem oslavil samotný proces vzniku nástěnné malby. Prožil jsem malbu v opuštěném prostoru na periferii a nechal na sebe působit prostředí a gumoasfalt. Nyní si uvědomuji, že to bylo vlastně malování v prostoru, ve kterém jsem našel svou jeskyni a pomaloval její stěny.

Nehostinné, opuštěné místo, zpustlé haly jatek... Sám v souboji se zdí, prostorem, duchem místa, vlastními myšlenkami, které jsem v díle rozpustil. Tak primitivní...

4.3.2.3 ČÁST III

Výsledné dílo se jeví v tomto výstavním prostoru jako uzavřené. Zdá se, že je světem samo pro sebe, ale svým vnitřní neklidem, pulsováním a ve vztahu k prostoru, ve kterém vzniklo, zůstává formou otevřenou. Je propojeno s daným místem, které je jeho nedílnou součástí. Uchovává si tak otevřenost vůči určitému typu prostředí, zatímco vůči jinému se vyhraňuje a uzavírá. Dílo je koncipováno tak, že přes texturu zdi (celé i rozbité cihly a otvory ve zdech) by mělo působit kompaktně. Barva by měla spojit malby s prostorem do jednoho celku, tudíž by nemělo působit roztříštěně. Vizualně působí dílo z určité vzdálenosti jako celistvá plocha, při bližším pohledu vyniká struktura.

Obraz může být pro senzitivnější typy vybavené představivostí a určitými znalostmi dešifrovatelný, čitelný. Ústřední prvky (symboly), které se jakoby vynořují k povrchu, nebo od něj propadají, odkazují ke svému konkrétnímu významu. Dílo není popisné, ale naznačuje, odkazuje. Symboly v podobě znaků alfy a omegy činí obsah díla konkrétnějším. Je možné o díle hovořit, pojmenovávat, objevit jeho hlavní význam a uvědomit si, že dílo by nefungovalo bez daného prostoru. Plnohodnotný význam získává až zapojením do celku. Malby na zeď v opuštěném prostoru na periferii jsou „jádem“ díla, jehož nezjevné a skryté významy jsou otevřeny vnímání a interpretacím.

Dílo je odrazem mé psychické zkušenosti, mých představ o společenské situaci, graffiti a o psychologických aspektech prostředí kultury i přírody a o opuštěném prostoru na periferii. Jeho součástí jsou nevědomé obsahy, racionální přístup ovlivněný spontaneitou a vlastní senzitivitou. Jmenované se projevilo ve volbě výtvarných prostředků. To vše bylo hybnou silou, která určila další vývoj. Snažím se hledat a nabízím své dílo jako odpověď. Prostřednictvím díla, procesu malby jsem uvolnil napětí a emocionální zátěž a naplnil načas opuštěný prostor v sobě.

Domnívám se, že se mi do určité míry podařilo proniknout k jádru výtvarného problému, který se vztahoval k otázce začátku a konce v provázání s opuštěným prostorem na periferii. Navázal jsem skrz dílo komunikaci s prostorem a její obsah otiskl do vlastního nitra.

Obrazy vznikly. Jedná se ze subjektivního hlediska o jedinečný a neopakovatelný počin. Kdyby dílo vzniklo podruhé na tom samém místě, nebude stejné. Prvky, které jsou s dílem neodmyslitelně spjaty (místo, čas, prostor, lidé), jsou jeho součástí, utvořili jej a tyto veličiny se v průběhu času mění.

Dílo jsem dokončil, ale proces tvorby nebyl definitivně ukončen. Nastala další vývojová fáze, která se projeví, tím že dílo získá patinu a bude působit o to silněji.

Především praktická část přispěla k tomu, abych potvrdil, svou domněnku, že se dílo vytvořené v opuštěném prostoru může stát jeho plnohodnotnou součástí a že se mohou vzájemně obohacovat. Domnívám se, že vytvořené dílo potvrdilo kladný potenciál opuštěného prostoru na periferii pro vlastní malířskou tvorbu. Na díle je vidět, že prostředí, prostor, periferie, jej mohou obohatit.

Budu pokračovat, dílem ovlivněn, s ním, ale bez něj. Organismus obrazu se bude dál vyvíjet, bude dál žít spolu se mnou, a to mě naplňuje nadějí. V další tvorbě se tomuto tématu budu nadále věnovat. Budu ho cíleně rozvíjet a hledat další hlubší souvislosti. Zároveň s tím se budu systematictěji a soustředěněji než doposud, zabírat problematikou čisté malby.

5 ZÁVĚR

Cílem teoretické části práce bylo přiblížit úlohu periferního prostoru v kontextu moderního umění, charakterizovat fenomén místa a prostoru a také přiblížit periferii z pohledu psychologie životního prostředí. Následně navázat praktickou částí a vytvořit sérii nástěnných maleb v prostředí městské periferie, na téma opuštěný prostor. Domnívám se, že výše uvedené záležitosti jsem v teoretické části dokázal dostatečně specifikovat. Téma mé teoreticko-praktické diplomové práce je rozděleno do čtyř základních tematických celků.

V první části jsem se zabýval významnými směry výtvarného umění 20. století, které reflektovaly jevy související s velkoměstem, intervenovaly do přírody nebo se angažovaly v sociální oblasti života společnosti. Nastiňuji úlohu experimentu a vědomého užívání regrese v moderním umění. Popisuji základní charakteristiky amerického hnutí pop-art a environmental artu. Neopomínám ani umělce zaměřené na oblast grafické tvorby.

Ve druhém oddíle se soustředím na fenomén graffiti, který se stal významnou součástí kulturního vývoje moderní společnosti. Zabývám se specifickým jevem, který výrazně ovlivňoval podobu veřejných prostor. Poukazuji na fakt, že nedostatek schopnosti komunikovat přímo byl nahrazován výtvarným vyjádřením v městském prostředí. Zabývám se historickými souvislostmi vzniku graffiti a streetartu a zmiňuji jeho významné představitele. Zabývám se historií tohoto fenoménu v Čechách a seznamuji s jeho jednotlivými vývojovými etapami. Zaznamenávám ústup graffiti z center měst na periferie.

Ve třetí kapitole se věnuji významu místa a prostoru z hlediska psychologie životního prostředí. Zabývám se faktory, které ovlivňují výsledek prožívání člověka v prostředí. Vymezuji ho jako konzumenta zahlceného informacemi s vyvinutým adaptačním mechanismem na zvládání zátěžových situací. Popisuji význam architektury jako symbolu lidské společnosti. Věnuji se působení symbolismu na člověka, rozdělení symboliky a symbolickému významu měst. Naznačuji smysl vymezení prostoru člověkem a odlišné

nároky na teritorium ve veřejném a soukromém prostředí. Nastiňuji strukturování prostoru jedincem na okraj a centrum. Ukazuji uplatnění prostoru periferie v sociálním umění.

Myslím si, že se mi v praktické části práce podařilo nastíněný problém opuštěného prostoru v rámci, začátku-opuštěného prostoru-konce, výstižně vyjádřit. Provedl jsem syntézu teoretických aspektů fenoménu graffiti jako moderního subjektu a vlastního tvůrčího přístupu. Respektoval jsem prostor v dané lokalitě a jeho vliv na prostředí. Míním, že se mi podařilo prokázat, že lze vytvořit ve veřejném opuštěném prostoru, který leží na periférii výtvarné dílo, které se stává plnohodnotnou součástí konkrétního místa prostředí.

V poslední části nejdříve kriticky reflektuji některé získané teoretické poznatky a rozšiřuji je o vlastní postřehy, které aplikuji na daný výtvarný problém. Charakterizuji ideovou přípravu na realizaci praktické části diplomové práce. Uvažuji o prvcích, se kterými budu vědomě i nevědomě pracovat při vlastním malířském aktu. Popisuji základní myšlenkový obsah díla, který koresponduje s tématem práce. Představuji stanovená kritéria pro výběr prostoru a nakonec dílo interpretuji. Poukazuji na jeho další významové roviny a širší kontext vycházející z propojení díla s prostředím a mým výtvarným záměrem.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

1. BAUMAN, Z. *Globalizace: důsledky pro člověka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1999. 157 s. ISBN 80-204-0817-7.
2. BLAŽEK, F., ZELENKA, P. Pražské metro. *Typo*, 2004, roč. 2, č. 8, s. 3, ISSN 1214-0716.
3. ČERNOUŠEK, M. *Psychologie životního prostředí*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1992. 142 s. ISBN 80-7066-550-5.
4. Glatz, R. Toxic avanger. *Graphotism*, rok neuveden, ročník neuveden, č. 28, s.30 -33. ISSN 1363-0075.
5. GOMBRICH, E., H. *Příběh umění* 2. vyd. Praha: Argo, 1997. 683 s. ISBN 80-7203-143-0.
6. Hal Foster [et al.] *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus* Praha: Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8
7. HAVRÁNEK, V. [autoři textů Vít Havránek, Vladimír Boudník]: mezi avantgardou a undergroundem... et al.] Praha: Gallery, 2004. 351 s. ISBN 80-86010-77-5.
8. HEROUT, J. *Staletí kolem nás: přehled stavebních slohů* 5. vyd. Praha - Litomyšl: Paseka, 2002. 358 s. ISBN 80-7185-389-5.
9. HOSMAN, Z. *Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově* 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. 94 s. ISBN 978-80-7394-001-0 (brož.).
10. HOWES, J., Johnston Sans: souvislosti. *Typo*, 2004, roč.2, č. 8, s. 34 - 41, ISSN 1214-0716.
11. CHALFANT, H., PRIGOFF., J. *Spraycan art*. 2. vyd, London: Thames & Hudson Ltd., 2002, 96 s. ISBN 0-500-27469-X
12. CHODURA, R. *Historická architektura v seminární praxi: skriptum pro disciplínu architektura*. 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1995. 103 s. ISBN 80-7040-118-4
13. KOLOSSAOVÁ, A. *Keith Haring: 1958–1990: život pro umění*. 1. vyd. Köln: Taschen, 2006. 96 s. ISBN 3-8228-5233-3

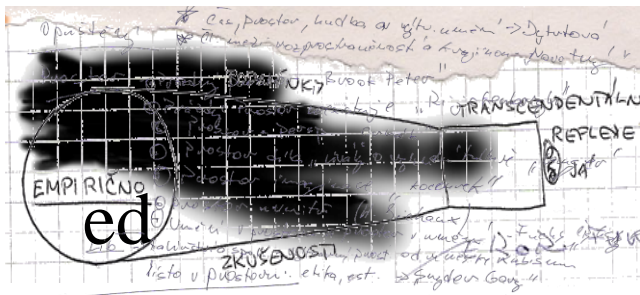
14. KOMÁREK, S. *Příroda a kultura: svět jevů a svět interpretací*. 2. vyd. Praha: Academia, 2008. 307 s. ISBN 978-80-200-1582-2.
15. KORE. Post: „Dělat, no! Prostě dělat!“. *Clique magazine: graffiti magazine from Praha*, 2007, roč. 1, č. 2, s. 28–30.
16. KŘÍBEK, J., ŠKAPA, M., VLADIMIR, 518., *Bigg Boss & Labyrint present Výpravné drama o dobrodružství a objevování 2666 Praha Odyssey: --vás zavede půl miliardy let daleko od vašich myslí-- místo: graffiti Praha* 1. vyd. Praha: Bigg Boss: Labyrint, 2006. 144 s. ISBN 80-85935-82-1.
17. MIKŠ, F. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. Brno: Barrister & Principal, 2008. 359 s. ISBN 978-80-7364-045-3.
18. OVERSTREET, M. Bior: Žízeň po životě. *Clique magazine: graffiti magazine from Praha*, 2007, roč. 1, č. 1, s. 24 – 25.
19. OVERSTREET, M. Cap: Crew against people. *Clique magazine: graffiti magazine from Praha*, 2008, roč. 1, č. 3, s. 32–33. (Vyd.údaje Praha: BJ Top, 2007)??
20. OVERSTREET, M. In graffiti we trust. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. 232 s. ISBN 80-204-1325-1.
21. OVERSTREET, M. Keith Haring. *Clique magazine: graffiti magazine from Praha*, 2007, roč. 1, č. 2, s. 32 – 37.
22. OVERSTREET, M. Obey the giant: americký sen. *Clique magazine: graffiti magazine from Praha*, 2008, roč. 1, č. 3, s. 15–20.
23. Ozuna, T. Umění vzpoury. *Umělec international*. 2003, roč. 7, č. 3, s. 83–84. ISSN 1212-9550.
24. PIJOAN, J. Dějiny umění. 10 4, Vyd. 4., Praha: Balios, Knižní klub, 2000. 300 s. ISBN 80-242-0218-2.
25. POSPISZYL, T. Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky; 1. vyd. Praha: OSVU, s. 1998, 189 s. ISBN 80-238-1286-6.

26. SOLDAN, F. *Sociální umění: sociální malířství a sochařství dvacátých a třicátých let*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1980. 124 s. ISBN neuved.
27. Terorist magazíne no. 2 –
28. TETIVA, VI. *České umění XX. století*. [2. díl], 1940-1970 1. vyd. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2006. 261 s. ISBN 80-86952-01-0.
29. TETIVA, VI. *Otisk člověka: Pavel Besta* 1. vyd. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 2004. 109 s. ISBN 80-85857-71-5.
30. TOMEK, V., SLAČÁLEK, O. *Anarchismus: svoboda proti moci* 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2006. 669 s. ISBN 80-7021-781-2.
31. TWEMLOWOVÁ, A. *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart, 2008. 256 s. ISBN 978-80-7391-027-3.
32. VAČKÁŘ, A. *Metro. Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění*, 2004, roč. 17, č. 2, s. 4. ISSN 1210-5236.
33. VAŠÁK, D. *Kr Craig Costello. Clique magazine: graffiti magazine from Praha*, 2008, roč. 1, č. 3, s. 35–39.
34. ZÁRUBA, A., *Mind the Gap. Typo*, 2004, roč.2, č. 8, s. 18–23, ISSN 1214-0716.

7 PŘÍLOHY

A

↓



Povrch - je to povrchová situace

Povrch - čas správně
s povrchem a povrchem revolty

Modernismus
Dadaismus

KLASICKÉ vs. (Přijímá)
GRAFFITI

PERIFER ON. MODER

1.1. SVET

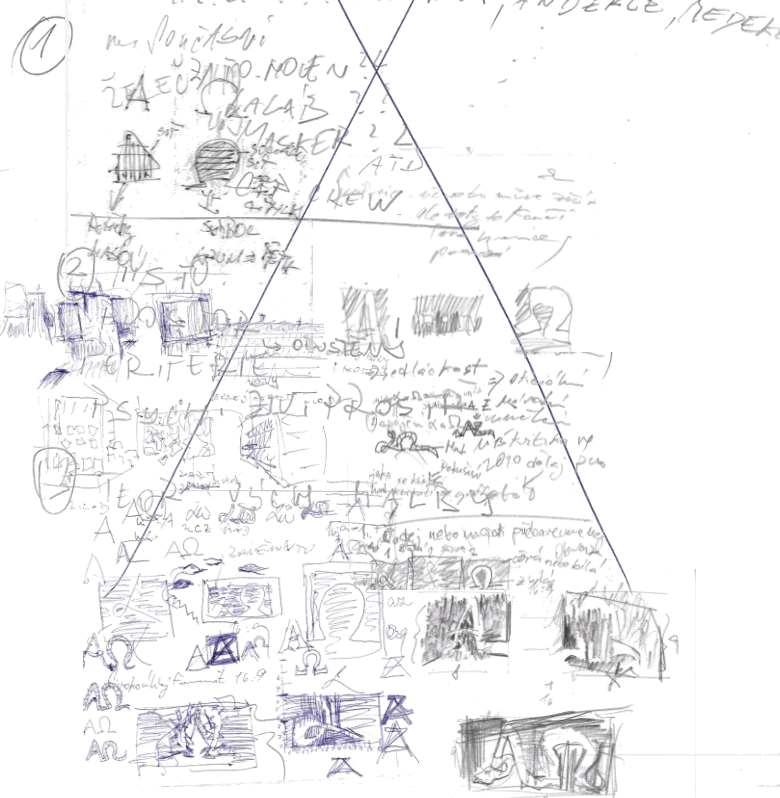
1.1.1. HARRING

1.1.2. BASQUIE

1.2. CESTO

1.2.1.

1.2.2.





ALFA OPUSTENY PROSTOR
OMEGA
DEN 1
jednoho dne
DEN 2
expertlevel
loading
figural
ZACATEK KONCE





Opustený prostor





Opustený prostor





Opustený prostor





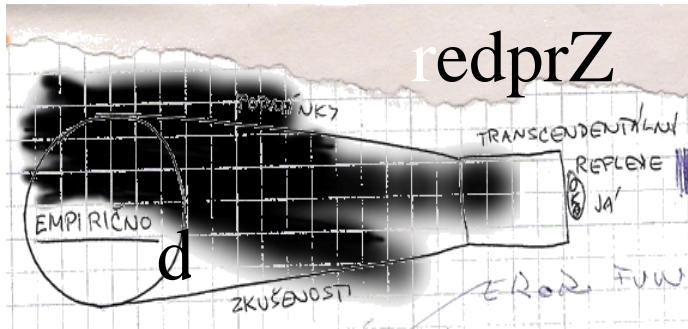
Opustený prostor





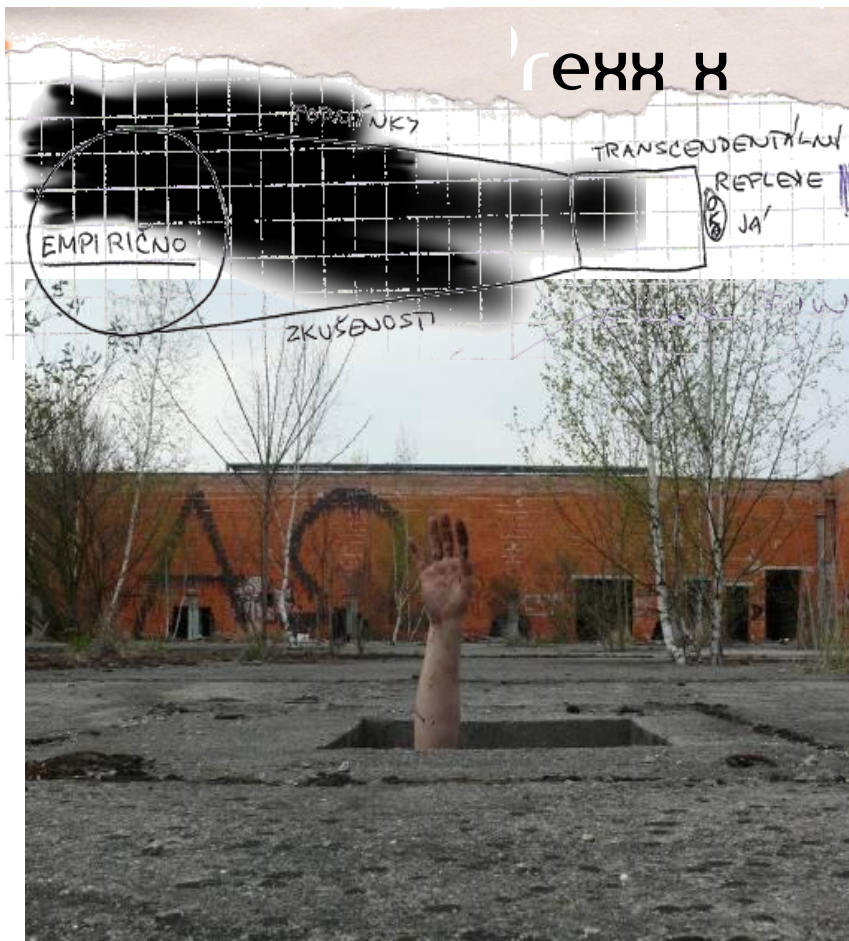
Opustený prostor





Opustený prostor





Opustený prostor

