

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

STREET ART JAKO FORMA PROTESTU I UMĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Autor práce: Kristýna Baumannová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

2013

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím taktéž s tím, aby touto elektronickou cestou byly v souladu s uvedenými ustanoveními zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, 29. dubna 2013

.....
Kristýna Baumannová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Ondřeji Dadejkovi, Ph.D. za trpělivost, odborné vedení a užitečné rady při psaní této práce.

Anotace

Bakalářská práce „Street art jako forma protestu i umění“ pojednává o street artu jakožto o stále relativně nové umělecké tvorbě, která je často negativně přijímána, především kvůli své ilegální povaze. Street art porušuje mnoho estetických i společenských norem, jako jsou např. nepřiznané autorství či ilegální prezentace a často tak svou kontroverzní povahou provokuje nejen veřejnost.

Tato práce nejdříve vymezí vztah graffiti a street artu, jejich charakteristiku a hlavní rozdíly. Hlavní pozornost pak bude věnována porušování estetických a společenských norem, a funkci prostoru ve street artu. Cílem této práce je prozkoumat, zda street art přináší, z estetického hlediska, cosi hodnotného či specifického, a zda lze street art považovat nejen za provokaci či protest, ale i za svébytnou uměleckou tvorbu patřící do „světa umění“.

Annotation

Bachelor thesis “Street art as a form of protest and art” deals with street art as a still new art form, which is often negatively accepted, especially because of its illegal character. Street art counteracts many aesthetics and social norms, e. g. anonymous authorship or illegal presentation, and because of its controversial character provoke not only public.

At first this thesis will outline the relationship between graffiti and street art, their characteristics and main differences. Main focus will be on counteracting aesthetics and social norm and the function of space in street art. The aim of this thesis is to explore, and if street art contributes by something aesthetically valuable, and if street art can be regarded not only as a protest of provocation, but as a specific art form belonging to “The Artworld”,

Obsah

1. ÚVOD.....	7
2. GRAFFITI vs. STREET ART	9
2.1 HISTORIE GRAFFITI	9
2.2 CHARAKTERISTICKÉ RYSY GRAFFITI	11
2.3 OD GRAFFITI KE STREET ARTU	13
2.4 SPOLEČNÉ RYSY GRAFFITI A STREET ARTU	15
3. ANONYMNÍ TVORBA	19
3.1 PŘIJÍMÁNÍ ANONYMNÍ TVORBY.....	20
3.2 COPYRIGHT – AUTORSKÉ PRÁVO	23
4. ESTETICKÝ PROŽITEK VE VEŘEJNÉM PROSTORU	28
4.1 ESTETICKÝ PROŽITEK A FAKTOR NAHODILOSTI.....	28
4.2 UMĚNÍ MIMO INSTITUCI	31
4.3 MOTIV OZVLÁŠTNĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU	33
5. ILEGALITA a ANGAŽOVANOST V UMĚNÍ	35
5.1 ILEGÁLNÍ TVORBA VE VEŘEJNÉM PROSTORU	35
5.2 POLITICKÉ, ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ.....	37
5.2.1 <i>GUERRILLA GIRLS</i>	41
5.2.2 <i>BANKSY</i>	42
5.2.3 <i>ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ U NÁS</i>	43
5.3 REKLAMA vs. GUERRILLA	45
6. STREET ART JAKO SOUČÁST „SVĚTA UMĚNÍ“	48
7. ZÁVĚR.....	53
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	55
INTERNETOVÉ ZDROJE	57

1. Úvod

Na přelomu 19. a 20. století se začaly zásadně proměňovat hodnoty v umění. Hédonistické a náboženské tendence vystřídal experimentování a provokace obsahu i formy, současně nastal nárůst uměleckých stylů a umělci začali tvořit stále více mimo zaběhnuté umělecké rámce. Začaly tím narůstat i potíže s rozlišením toho, co je ještě umění a co nikoliv. Pojem umění přestal být jasně ohraničen. Nové umělecké styly hledaly nekonvenční způsoby prezentace a umělecká tvorba se tak postupně přestala objevovat jen v galeriích, ale přesunula se také do veřejného prostoru.

Umělecké styly tvořící v exteriéru, např. performance art, happeningy či umění dada, byly spontánní a provokující a snažili se předvést absolutní svobodu umění. Nová tvorba se později začala realizovat také na městských zdech, ty se staly inspirací zejména pro ilegální tvorbu, která se nejdříve vyskytovala na předměstí, postupně však pronikla i do středu města. Řeč je především o graffiti a street artu. Tvorba graffiti od počátku manifestovala především odpor, provokaci a revoltu. Začala se objevovat v 60. až 70. letech 20. století v USA. Kvůli své invazivní a ilegální povaze byla veřejností odsouzena jako vandalství a fenomén graffiti začal být asociován se zvýšenou kriminalitou, proto se vůči němu volilo a dodnes volí často radikální represivní opatření.

Bakalářská práce je sice primárně zaměřená na streetartovou tvorbu, graffiti však nelze při jejím zpracování vynechat, stálo totiž u zrodu street artu. Ačkoli tyto tvorby vycházejí ze stejného základu, je nutné je jasně oddělit. Obě tvorby si do určité míry ponechávají svůj živelný a ilegální charakter, avšak street art je, na rozdíl od uzavřené komunity graffiti, mnohem komunikativnější a snaží se o dialog s veřejností. Prostoru, ve kterém street art tvoří, využívá k vyjádření svých názorů a stanovisek a nabízí veřejností místo ke komentování.

I přesto, že street art je mnohem přístupnější a méně invazivní než tvorba graffiti, problémy s jeho přijímáním přetrvávají. Trnem v oku nejen veřejností je především jeho „svobodná“, či „ilegální“ prezentace, ale nejen ta. Street art se velice často angažuje v otázkách politických a sociálních, upozorňuje tak na společenské nešvary. Provokuje tedy nejen formou vyjádření, ale i obsahem. Existují ale i neangažované formy streetartové tvorby, které se snaží prostor města pouze zkrášlit.

Problém porozumění street artu se však o to více prohlubuje díky porušováním tradičních estetických norem – např. nepřiznané autorství či nerespektování cizí tvorby.

Bakalářská práce zkoumá vztah street artu a uměleckého světa a věnuje se otázkám, zda se může street art stát, i přes zjevné porušování tradičních estetických norem, specifickou uměleckou tvorbou patřící do světa umění či zda tvoří spíše mimo tzv. „atmosféru světa umění“, a zda tvorba graffiti a především streetartová tvorba přináší z estetického hlediska něco hodnotného či svébytného. Při zkoumání vztahu mezi světem umění a streetartovou tvorbou budu vycházet především z *Institucionální analýzy* Geroge Dickieho, a budu věnovat tzv. „atmosféře světa umění“ a možnosti tvořit umění mimo tento svět.

Bakalářská práce se věnuje především porušování estetických a společenských norem ve streetartové tvorbě. Nejdříve vymezí vztah mezi graffiti a streetartovou tvorbou. Hlavní pozornost bude upřena na otázky spojené s přijímáním této tvorby, např. otázka autorství či otázka illegality, pozornost bude také věnována funkci prostoru ve streetartové tvorbě. Cílem práce je pokusit se dokázat, zda tato kontroverzní tvorba přináší určité specifické estetické hodnoty, a jestli může být považována nejen za protest či provokaci, ale zda si může činit nárok na začlenění do „světa umění“ a být považovaná za svébytnou uměleckou tvorbu. Na závěr bych chtěla zhodnotit klady a zápory přijetí street artu do světa umění.

Jelikož graffiti i street art jsou poměrně nové a nekonvenční tvorby, neexistuje k nim zatím odborná literatura, budu tak při psaní této práce vycházet především z novinových článků, internetových zdrojů a knih, které obsahují vyjádření či rozhovory s jednotlivými tvůrci. V závěrečné kapitole budu vycházet z textů Arthura C. Danta a především z *Institucionální analýzy* George Dickieho.

2. Graffiti versus street art

V této úvodní kapitole bych chtěla představit různé názory jak na graffiti, tak na streetartovou tvorbu. Chci též představit charaktery těchto tvůrčích činností. Nejprve se budu věnovat samotné historii vzniku, později bych chtěla srovnat jejich společné znaky a odlišnosti jejich tvorby. Ráda bych též poukázala na obecnější otázky, k nimž toto srovnání vede a kterým se chci důkladněji věnovat v dalších kapitolách.

2.1 Historie graffiti

Historie graffiti se započala přibližně v 60. až 70. letech minulého století v New Yorku. Jedni z prvních writerů byli, například, Taki 183, Eva, 62, Tracy 168. Jejich *tagy*¹ se zrodily z přezdívky a čísla ulice, ve které žili a rozmístili je po celém městě a započali tak tradici v graffiti, která spočívala ve zvěčnění vlastního jména.

Přerod od pouhých tagů psaných jedinci ke zrodu celého graffiti hnutí nastal během pouhých několika let. Už na konci 70. let, a především v 80. letech se graffiti rozšířilo z Bronxu po celém městě a začalo se rozšiřovat po celé zemi. Na začátku 80. let dorazil fenomén graffiti i na evropský kontinent.

Graffiti se objevovalo spíše na zdech v okrajových částech měst, postupně se přesunulo ze zdí na vlaky, a to především do podzemní dráhy. Writeři většinou vlak „ozdobili“, když stál v depu, což bylo velmi nebezpečné a dokonce si to vyžádalo několik životů². V té době se vzhled graffiti zásadně proměňoval. Z prostých, povětšinou jednobarevných tagů, se stávala těžko přehlédnutelná a velice barevná tvorba. Začaly se dokonce pořádat výstavy graffiti umění, a jedny z prvních výstav se

¹ Podpis writera.

² Informace použity ze serveru: <<http://www.guardian.co.uk/uk/2007/jan/14/transport.world>>, [cit. 22. 4. 2013].

konaly v Evropě, protože tam graffiti neměly onen hanlivý punc, který se jim dostával ve Spojených státech. Evropa přijímala graffiti jako alternativní uměleckou činnost.³

První graffiti writeři mluví o pocitu frustrace a všední fádnosti měst, který provázal počátek jejich tvorby. Maniak – jeden z prvních českých graffiti writerů, se vyjádřil takto: „Úplně na začátku, někdy v roce 1987, jsem psal třeba *Nechceme holé zdi! a podobné věty, jejichž smysl se dal, jako tehdy ostatně cokoliv, chápat politicky. Můj hlavní záměr byl ale výtvarný, chtěl jsem nějak zpracovat tu plochu, ten prostor města, který mi připadal hrozně depresivní a nedokončený.*“⁴

Veřejnost ale chápala graffiti jako příznak vzrůstajícího násilí, a to především díky svému ilegálnímu charakteru a organizovanosti některých writerských skupin. Výtvarník Mark Lancaster řekl: „*Myslím si, že spousta lidí tyhle čmáranice děsí. Tuhle ‚tvorbu‘ nelze oddělit od strachu, že na vás někdo v metru vytáhne nůž a okrade vás před zraky ostatních. Když už používáte podzemní dráhu, měla by tam být zajištěna bezpečnost. Přítomnost graffiti pocit nezákonnosti a ohrožení jenom stupňuje. Připadá mi to stejné, jako když projíždíte křižovatkou na červenou.*“⁵ Graffiti byly známkou „*rozbujeleho násilí, společenské anarchie a morálního rozvratu společnosti.*“⁶ Veřejnost trvala na odstranění graffiti z měst, neboť bylo symptomem násilí a anarchie. Vznikla tzv. „Teorie rozbitého okna“, kterou tvrdě prosazoval starosta New Yorku, Rudy Giuliani.⁷ Aplikování této teorie spočívalo v tom, že pokud se někde objevilo rozbité okno, graffiti nebo odpadky na ulici, muselo se vše neprodleně zasklít, odstranit a uklidit. Mělo se za to, že pokud by se tak neučinilo, celé město by časem pohltila anarchie. Okamžité napravení znamenalo stopku pro další druh vandalismu a anarchie.

Graffiti v New Yorku tedy bylo chápáno jako něco, co si vyžaduje okamžité odstranění. Americký sociolog Nathan Glazer napsal, že graffiti se stalo symbolem toho, že společnost ztratila kontrolu a „*Pocit, že jsme všichni součástí světa*

³ První výstavu graffiti hostovala v roce 1973 Razzor Gallery v New Yorku. Později se graffiti dostávalo do galerijních prostorů čím dál více, např. v roce 1982 se odehrálo osm výstav Jeana-Michela Basquiata v New Yorku, Curychu, Rotterdamu, Los Angeles a Římě.

⁴ Overstreet, Martina: *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 7.

⁵ Gablik, Suzi: *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia, 1995, s. 113-114.

⁶ Tamtéž, s. 113-114.

⁷ Starosta New Yorku v letech 1994 – 2001.

*nekontrolovatelných predátorů, se zdá být nevyhnutelný.*⁸ Na druhou stranu díky ilegálnímu způsobu tvorby se graffiti stalo velice bezprostřední a originální tvorbou. *„Je paradoxní, že ono překročení hranice ke kriminalitě, ke kterému dochází při jeho realizaci, dává graffiti punc autentičnosti a etické kvality. Tak jako u jistých kanibalských kmenů Nové Guineje, slouží lebky na tyčích coby varování, že jde o teritorium, které již bylo vymezeno a někomu patří, tak i umělci graffiti označují svými značkami nárok na území v tomto mechanizovaném post-industriálním Podsvětí.*⁹

2.2 Charakteristické rysy graffiti

Graffiti je záležitostí jedince nebo skupin, rozhodně nemá ambice mluvit svým jazykem k veřejnosti. Komunikace probíhá především mezi jednotlivými writerskými *crews*¹⁰ a je soukromého charakteru, k čemuž přispívá i fakt, že graffiti jsou velmi často nečitelné, z toho je patrné, že tato tvorba není určena pro širokou veřejnost.

Graffiti writerům jde o sebevyjádření, sebezprezentaci, nestojí o dialog s veřejností, je to svět sám pro sebe: *„Graffiti se nechce spojit s masou veřejnosti, chce se spojit s různými crews, je to vnitřní jazyk, tajný jazyk. Většinu graffiti nejste schopni ani přečíst, protože jsou bytostně spojeny s kulturou, jež jim rozumí a dělá je.*¹¹ Těm, kteří graffiti tvoří, začne postupně tento svět být malý: *„Graffiti jako stylizace písma je pro mne uzavřená forma – hranice experimentu s písmem v graffiti končí u čitelnosti po ostatní writers.*¹² Právě nečitelnost jejich tvorby zapřičiňuje nepochopení této tvorby z pohledu veřejnosti.

Díky svému invazivnímu způsobu tvorby nebývá graffiti, z pohledu veřejnosti příliš pozitivně přijímáno, a estetický potenciál v nich vidí především samotní tvůrci. Český writer Bior říká: *„Tato fascinace pořád trvá, stejně jako znechucení lidmi, že tagy jsou nesmyslné čmáranice. To mě neskutečně uráží, protože já ve slovech, jménech*

⁸ Glazer, Nathan. On subway graffiti in New York. *Public Interest*, No. 54, 1979, s. 2. Citováno z Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 7.

⁹ Gablik, Suzi: *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia, 1995, s. 115.

¹⁰ Skupina writerů.

¹¹ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 15.

¹² Overstreet, Martina: *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 215.

a *podpisech čtu noblesu, krásu, krutost...*¹³ Výtvarné možnosti a techniky graffiti jsou však mnohem omezenější než je tomu u street artu. O výtvarných technikách a možnostech street artu píše v další části této kapitoly.

Hlavní dvě složky graffiti tvorby jsou kombinace barvy a písma v neustálých obměnách a tvoří se především sprejem. *„Graffiti je rychlá a vyčerpávající hra s písmem, v níž hráč poměrně často zjišťuje, že jej další tah neposune vpřed, nýbrž vrátí na začátek.“*¹⁴, většina writerů postupně svět graffiti opustí a posune se ke street artu, grafickému designu či malbě a kresbě. *„Přišla chvíle, kdy jsem si uvědomil, že mi prostor graffiti začíná bejt malej. Přestalo mi stačit komunikovat jenom s úzkým okruhem kámošů, sedět v nějaký bublině a namlouvat si, že je to celej svět. Na graffiti jsem se postupně začal dívat jako na druh městskýho folklóru, jako byly dřív kroje a kraslice, nebo tak“.*¹⁵

Hlavní motivace k tvorbě graffiti je sebevyjádření, protest či adrenalin. Writeři se chtějí odlišit, a vyjádřit svojí osobnost, říci: jsem někdo, mám hlas. Jejich tagy jsou jakási gesta, skrze která se tvůrce projevuje. Filip Jakš ve své eseji: *„Mluvím k těm, co o mně neví“*, popisuje motivaci graffiti tvorby takto: *„Cíl writerů je stejný, chtějí popsat v gestu sami sebe. Že jde o text, není podstatné. Jméno je jen nosičem tvorby, písmena sdělení nenesou. Krom toho jde, samozřejmě, i o autorovo alter ego, díky kterému se vůbec může vnitřně projevovat. Tuto svou část, si hýčká a snaží se, aby vyrostla díky rozmnožení podpisů po celém městě. V tagu je ukrytý samotný charakter a nitro writerovi části, v níž se možná zrcadlí i pocity, které by člověk ve svém nitru sám o sobě nenechal.“*¹⁶

Forma tagu, jeho barevnost a styl písma, je vlastně vizitkou autora. Writeři často přirovnávají tagy k japonské kaligrafii, každý tag je podle nich naprosto originálním a uměleckým ztvárněním znaku. *„Když se podíváte na japonskou kaligrafii, s lidmi, kteří ji tvoří je zacházeno s určitou úctou. A tady jsou také určití lidé, kteří dokáží tvořit úžasné tvary písmen abecedy.“*¹⁷ Určité rysy tagu mohou odrážet např. prostředí, ve kterém writer žije: *„Například tagy tlustou fixou mi připadaly jako strašně silná a drásavá výpověď lidí, ale z jakého sociálního prostředí, z jakého kulturního prostředí*

¹³ Overstreet, Martina: *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 210.

¹⁴ Tamtéž, s. 208.

¹⁵ Tamtéž, s. 211.

¹⁶ Jakš, Filip, (Ed.): *Pouliční umění – teorie na ulici*. Praha: Interaktiv.cz, 2008, s. 11.

¹⁷ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 49.

oni vyšli, jsem si uvědomil až zpětně.‘ *Vzpomíná Bior na svou návštěvu New Yorku.*¹⁸ Vzhled graffiti se postupně stával větší a „hlasitější“, čím víc sílily snahy o jejich odstranění.

Jednou z dalších motivací graffiti tvorby je protest, nezákonná činnost a adrenalin s tím spojený. Spousta writerů mluví o vybití své agrese právě prostřednictvím graffiti tvorby. Jiní berou graffiti jako formu provokace, která má sloužit k vyburcování reakcí ze strany veřejnosti. *„Na začátku mě na graffiti zajímal spíš adrenalin a pocit nějakýho protestu, destrukce...Přitahovalo mě, že je to něco jinýho, než co dělaj všichni ostatní. Připadalo mi, lidi choděj po ulicích jako leklý ryby.*¹⁹ Myšlenka provokace veřejnosti za účelem získání určité emoce či reakce se silněji projevila právě ve streetartové tvorbě, která k tomu často používá i politický podtext. Roli ilegálnosti a politické angažovanosti ve streetartové tvorbě, se budu zabývat především ve čtvrté kapitole. Existují ale i writeři, kteří považují graffiti za pouhé narcistické zviditelnění se: *„Jsou však mezi nimi i tací, kteří zcela otevřeně mluví o potřebě při malování na zdech zviditelnit vlastní já. Jedná se spíše o arogantní přístup k cizí věci, ukojení vlastního ega za vidinou uznání nebo jen pro lepší pocit,‘* tvrdí například Mosd z pražské writerské crew CAP (*crew against people*).²⁰

Graffiti se v posledních letech stalo přitažlivé zejména pro média. Ty si začala uvědomovat, jak je estetika graffiti pro mladé lidi atraktivní, a to především proto, že graffiti bývá spojováno s protestem a revoltou. Design graffiti proto dnes můžeme vidět v mnoha odvětvích reklamního marketingu, avšak tímto vykrádáním a kopírováním se z této alternativní tvorby postupně stává bezobsažný marketingový mainstream.

2.3 Od graffiti ke street artu

Graffiti a street art vycházejí ze stejného prostředí, obě tvorby začínaly na předměstí velkých měst a obě tvorby spojuje anonymní autorství, ilegální způsob prezentace a částečně i protestní charakter: *„Street art se rozvíjí a vzkvétá. Jeho styl je*

¹⁸ Overstreet, Martina: *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 210.

¹⁹ Tamtéž, s. 214.

²⁰ Kostková, Kateřina. *Politika na zdech*. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2009. č. 22. [cit. 20. 9. 2012]. Dostupné z: <<http://advojka.cz/archiv/2009/22/politika-na-zdech>>.

„in your face“, antiautoritativní, neuctivý, nezkontrovaný, zručný, ironický, hlas bezmocných a chudých [...] Street art zdědil tohoto ducha z hip hopu: anonymní subkultury, neprodejné, osvobozené od rozkazů a nátlaků společnosti nebo vlády, a osvobozené od diktátu trhu. Je to tom, že umělec převzal kontrolu nad jejich životy. Vlastní zdi, které vás obklopují.“²¹

Obsahově se však velmi odlišují, především v oblasti komunikace. Zatímco graffiti nestojí o dialog s veřejností, street art v sobě většinou nese určité poselství, často naráží na společenské problémy či politickou situaci a snaží se o interakci s okolím. Proto se streetartová tvorba později přesunula do center především velkých měst, právě za účelem oslovit co nejvíce lidí, streetartová tvorba je tvorbou otevřenou: *„Street art chce spíše zapojit publikum v ulicích, zapojit masy. Graffiti se nesnaží spojit s masami, chtějí se spojit s jinými skupinami, je to jejich vnitřní, tajný jazyk.“²²* U graffiti i street artu jde o vyjádření svého postoje vůči světu, graffiti se snaží spíše upozornit na vlastní osobu a pro běžného kolemjdoucího jsou velmi nečitelná, street art se naopak snaží zapřít dialog s veřejností.

Výtvarné pojetí i techniky se od graffiti velmi odlišují, především svojí rozmanitostí. Street art si našel mnohem více způsobů, jak svou tvorbu prezentovat. Neomezuje se pouze na spreje, které jsou hlavní složkou při realizaci graffiti, sprejem se ve street artu tvoří spíše minoritně, z větší části ho tvoří *stencils*²³, nebo pouhé umístění objektu, instalace či plakáty. Z toho důvodu je také přijímán mnohem kladněji než graffiti, zdaleka totiž není ve své tvorbě tak invazivní a vandalizující jako graffiti. Odlišná je i motivace k tvorbě. Cíl street artu je především zaktivizovat a zapojit diváky, hlavní je vyvolat reakce a emoce, používá k tomu především nahodilost své tvorby: *„Slovo na papíře nemá význam. Čtenář ho konzumuje v klidu a vnímá ho racionálně, tedy pojmově. [...] Oproti tomu chůze člověka v ulicích je napadána mnoha podprahovými vjemy, jež prvoplánově ani nevnímáme.“²⁴* Právě ona neorganizovanost a nahodilost streetartové tvorby jí propůjčuje onu autentičnost a nabízí specifický estetický prožitek. Street art se snaží vytrhnout veřejnost z letargie a probudit emoce a jakoužto „pouliční tvorba“, má schopnost překvapit a tím vyvolat jedinečný, specifický estetický prožitek, a to díky tomu, že vytváří ‚umění‘ či cosi, co může ztělesňovat

²¹ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 8.

²² Tamtéž, s. 15.

²³ Papírové šablony.

²⁴ Jakš, Filip, (Ed.): *Pouliční umění – teorie na ulici*. Praha: Interaktiv.cz, 2008, s. 12.

obdobnou příležitost k esteticky významnému prožitku tam, kde bychom ho nečekali.

Na druhou stranu tento překvapivý prožitek nemusí nutně vyvolat pozitivní estetickou reakci, popřípadě nemusí vyvolat estetickou reakci vůbec. Nekontrolovaná produkce streetartové tvorby může vyvolávat negativní odezvu tím, že podnětů je na jednom místě prostě příliš a divák se cítí zahlcen, nebo se tvorba do daného prostředí nehodí. Právě specifická tohoto druhu, který zahrnuje zvláštní, v jiných formách vyjádření těžko představitelný moment překvapení estetického prožitku bude hlavním tématem, kterému je věnovaná tato práce.

Další rys streetartové tvorby, o němž bude v této práci pojednáno, je snaha o ozvláštňení veřejného prostoru, v jistém smyslu zvelebení okolí či životního stylu. Banksy ve své knize *Wall and Piece* říká: „*Představte si město, kde by graffiti nebyly ilegální, město, kde by si každý mohl namalovat, cokoli by chtěl. Město, kde by každá ulice byla zaplavena miliony barev a drobných hesel. Kde by čekání na autobus už nikdy nebylo nudné. Město, které by vypadalo jako večírek, kam jsou všichni zváni, ne jen realitní agenti a baroni obchodu. Představte si takové město a přestaňte se opírat o zed' – ještě je vlhká.*“²⁵

I u nás už jsou patrné tyto snahy o zkrášlení veřejného prostoru. Například pražská skupina *Ládví* se snaží oživit pražské předměstí. Jednak svojí vlastní tvorbou (např. barevně natírají autobusové zastávky) a jednak se snaží vzbudit zájem o tento druh tvorby v očích veřejnosti (např. pořádáním festivalu Street for Art).

2.4 Společné rysy graffiti a street artu

Street art i graffiti spojuje znak anonymního autorství. Identitu autora či tvář autora se dozvídáme jen ve velmi vzácných příležitostech. Streetartoví umělci většinou tvoří po celý život pod „uměleckým jménem“, a díky ilegální povaze jejich tvorby raději zůstávají v anonymitě. Sami streetartoví umělci svou anonymitu většinou berou jako pozitivní faktor vlastní tvorby. „*Streetartoví umělci a graffiti writeři ale svou anonymitou vlastně získávají jistou moc. Streetartoví umělci můžou komentovat společenské problémy nebo k nim zaujmout absurdní stanovisko, aniž by se museli*

²⁵ Banksy: *Wall and piece*. Velká Británie: Century, 2005, s. 85.

*obávat jakékoli výtky. Také jsou naprosto osvobozeni od rozboru uměleckého kritika [...] kritici mají určitou moc tím, že vybírají, o čem budou psát. Anonymní tvorba umělce osvobozuje od strachu ze špatné recenze, která by mohla negativně ovlivnit jejich šance.*²⁶

Tato anonymita v sobě ale také nese jisté komplikace. Problém nastává ve způsobu přijímání jejich tvorby. Diváci mohou být zmateni, o autorovi neví prakticky nic, a může pro ně být velmi těžké, bez jakéhosi uměleckého pozadí, jeho tvorbu někam zařadit. Z toho může pramenit nepochopení jejich tvorby: „*Terorista i graffitář se tu ke svému činu hlásí nepřímou a právě toto nepřímé autorství je nebezpečné. Jsou v něm totiž prvky zbabělosti.*“²⁷ Na druhé straně tato absence kategorií a kontextu, na které jsme zvyklí v případě etablovanějších uměleckých forem, dovoluje jak vyšší míru pozitivní nahodilosti zmíněné výše, tak větší míru prostupnosti mezi světem tvorby a okolním světem běžné žité reality.

Dalším problémem streetartové tvorby, spojené s její anonymitou, je časté vykrádání cizí tvorby. Pro tuto tvorbu je typické nerespektování tvorby ostatních streetartových umělců. Tvořit chce mnoho lidí a místa je málo. Street art je vlastně záležitostí okamžiku, objekty většinou dlouho na svém místě nevydrží, jsou buď odstraněny, či přemalovány cizí tvorbou. Keith Haring ‚praotec street artu‘, jak je označován řekl: „*Umění musí být především vidět, od toho tu je. Mělo by být jedno, jestli se s ním lidé setkávají v podchodech a podzemní dráze nebo na výstavách a v galeriích. V podzemce se člověk musí vzdát jakéhokoli nároku věc vlastnit, protože dílo existuje jen na okamžik a může být, a pravděpodobně bude, brzy smazáno. Ta krátká chvíle, kdy bude vidět je mnohdy všechno, co z něj zůstane.*“²⁸

Pokud se streetartový umělec dostane do širšího povědomí, je to díky svému jedinečnému stylu tvorby, podle kterého je snadno rozpoznán, problém ale je, že si streetartová umělci mezi sebou tyto originální styly navzájem vykrádají a prakticky se později nedá říci, zda daný objekt vytvořil původní streetartový umělec nebo jen jeho následovatelé. Existují ale i ‚umělci‘ kteří si copyright dokáží, alespoň částečně, ohlídat, například již zmíněný britský umělec Banksy dnes některé své objekty prodává dokonce

²⁶ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 100.

²⁷ Knížák, Milan. Street art aneb špatně položená otázka. *Lidové noviny* [online]. 28. 8. 2008. [cit. 20. 9. 2012]. Dostupné z: <lidovky.cz/ln_nazory.asp?c=A080828_073818_ln_nazory_ter>.

²⁸ Gablik, Suzi: *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia, 1995, s. 117-118.

v prestižní aukční síni Sotheby's, samozřejmě skrze jednatele. Faktem ale zůstává, že drtivá část jeho tvorby patří ulici.

Anonymní autorství přináší řadu problému, předně je pro diváka těžké samotné zařazení autora do určitého stylu, což může vyvolat nepochopení jeho tvorby. Nabízí se ale i otázka, zda originál vytvořený původní umělcem je hodnotnější než kopie vytvořena jeho následovateli a pokud, zvláště ve streetartové tvorbě, autorská práva mají vůbec nějaký význam. O tématu anonymního autorství a problémům s tím spojených, např. otázka copyrightu, budu psát podrobněji ve druhé kapitole.

Tvorba ve veřejném prostoru má další typické rysy: nelegálnost či amatérství. Ačkoli prostor, ve kterém streetartoví umělci tvoří je veřejný, jejich tvorba je čistě ilegální, a je často chápána jako provokace, někteří umělci ji vyloženě používají k provokování, nejen veřejnosti, ale i samotného systému, slovy Romana Týce, člena kontroverzní umělecké skupiny *Ztohoven*, chtějí: „*Zásadním způsobem se fyzicky postavit systému. To znamená, nežít v galerii, ale jít do fyzického konfliktu.*“²⁹. Právě sabotování galerijních či muzejních prostorů je typické pro smýšlení streetartových umělců. „*Chtějí komunikovat s veřejností rychlou a přímou cestou, a tvorba na ulici je zábavná a moderní forma, jak vynechat prostředníka.*“³⁰ Problém, který to přináší, je ale určité amatérství, chybí kurátor, který by rozhodl, zda ta či ona tvorba stojí za ‚vystavení‘ ve veřejném prostoru.

Na druhou stranu vynecháním uměleckých institucí poskytuje si street art zajišťuje určitou svobodu, volnost tvorby. Roman Týc prohlásil: „*Cítili jsme, že je na čase se povznést nad institucionální boje, že přece Národní galerie by měla být tou nejvyšší metou v současném výtvarném umění.*“³¹ Tato ‚svoboda tvorby‘ je v kontextu street artu vlastně jakýmsi oxymóronem. Tvoří sice ve veřejném prostoru, ale prezentace jejich tvorby je nezákonná. Například výše zmíněný Roman Týc v prosinci roku 2011 prohrál soud a za nezaplacení pokuty musel nastoupit na měsíc do vězení. Důvodem sporu byl jeho streetartový počín, při kterém vyměnil sklíčka na 50 pražských

²⁹ Gregor, Marek. Jít do fyzického kontaktu. *Reflex* [online], 3. 12. 2009. [cit. 20. 9. 2012]. Dostupné z: <<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=155-umn-na-hranici-zkona-jt-do-fyzickho-konfliktu-reflex>>.

³⁰ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 72.

³¹ Gregor, Marek. Jít do fyzického kontaktu. *Reflex* [online], 3. 12. 2009. [cit. 20. 9. 2012]. Dostupné z: <<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=155-umn-na-hranici-zkona-jt-do-fyzickho-konfliktu-reflex>>.

semaforech pro chodce, a tak se místo chodícího panáčka a stojícího panáčka na semaforech objevovali panáčci močící či oběšení nebo panáčci s amputovanou končetinou.³²

Svým protestním charakterem street art přímo naráží na systém a velmi často je jeho kritikou, často v sobě nese poselství, které může obsahovat politické konotace, je ale natolik čitelné, aby ho dokázal dekódovat prakticky každý, kdo má průměrné povědomí o dění ve světě. K čitelnosti street artu přispívá to, že k tomu ve své tvorbě používá známé symboly či ikony: „*Recykluje symboly a posouvá je do nových významů, vytváří z nich celek s novým rytmem a stylem. Street art je forma veřejného monologu, prostor ke komentování světa okolo.*“³³ Street art chce vyjádřit svůj názor, ale také si veřejným prostorem chce hrát. Chce předávat své, někdy i politické, poselství kolemjdoucím a donutit je k nějaké reakci a zapojit je do hry. Jeho snahou je vyvést veřejnost z konceptu, a to buď provokací, nebo prostě tím, že udělá z města vizuálně mnohem zajímavější místo. Ideály streetartové tvorby by vystihoval citát amerického filozofa Lewise Mumforda: „*Město jako kolektivní umělecké dílo. [...] Institucionálním procesem, divadlem sociálním jevů a estetickým symbolem kolektivní jednoty [...] Město podmiňuje umění a uměním je, město tvoří divadlo, je divadle....*“³⁴

Mám-li výše uvedené shrnout, pak hlavním tématem této práce bude tedy specifický estetický prožitek vyvolaný uměním mimo instituci, jehož hlavními konstitutivními faktory jsou především jeho nahodilost a nečekanost. Dalším souvisejícím tématem pak bude anonymní autorství a problémy, které jsou s tím spojené, např. problematika autorských práv či otázka původnosti tvorby. V návaznosti na tyto otázky se chci rovněž věnovat ilegální a protestní povaze street artu, a zda tento protestní charakter může vytvářet určitý druh zvláštní estetické hodnoty.

³² Informace převzaty ze serveru: <http://zpravy.idnes.cz/vytvarnik-ze-ztohoven-nezaplatil-pokutu-za-semaforey-dostal-mesic-vezeni-1r3-/krimi.aspx?c=A111206_110012_praha-zpravy_jpl>. [cit. 16. 9. 2012].

³³ Pospiszyl, Tomáš: *Street art Praha*. Praha: Arbor Vitae, 2007, s. 8.

³⁴ Mumford, Lewis: *The City in History*. Londýn: Harcourt, Brace & World, Inc., 1961. Citováno z Jakš, Filip, (Ed.): *Pouliční umění – teorie na ulici*. Praha: Interaktiv.cz, 2008, s. 5.

3. Anonymní tvorba

V této kapitole bych se chtěla zabývat tématem anonymního autorství a problémy s tím spojenými, především otázkou recepce anonymní tvorby. Též bych chtěla zohlednit negativní, ale i pozitivní rysy tohoto druhu tvorby, k nimž patří například větší míra svobody tzv. „outdoorové tvorby“. Ve druhé části se chci zabývat rolí autorských práv v oblasti umění, především ve streetartové tvorbě.

Nepřiznané autorství je často doménou ilegálních forem umělecké činnosti, v těchto případech tvorby je, z důvodů finančních postihů a pokut, anonymita pochopitelná. V případě streetartové tvorby, umělci svojí identitu buď naprosto zatajují, nebo po sobě zanechávají pouze přezdívku či umělecké jméno, které toho o umělci moc nevyovídají.

U jakékoli umělecké tvorby může ‚absence‘ autora, resp. absence kontextu autora, vyvolat problémy spojené s recepcí takového uměleckého díla. Jméno autora obsahuje mnoho konotací, které tvoří celkovou uměleckou identitu autora, v případě popřehého autorství nám může dělat problémy si anonymní tvorbu zařadit či ji klasifikovat: „*Jméno autora [...] zajišťuje nějakou klasifikační funkci.*“³⁵

Dílo se bez autorovy identity stává těžko zařaditelné a nečitelné a jeho recepce se může zkomplikovat. Autorství o uměleckém díle leccos napovídá, například záleží na tom, z jaké je doby, prostředí, do jakého stylu jeho díla patří, to vše recipientovi pomáhá dílo lépe pochopit, pokud ale autor ‚chybí‘, dílo je vytržené z kontextu a recipient může pociťovat problémy s jeho porozuměním.³⁶ T. S. Eliot tento kontext nazývá historickým povědomím: „...*historické povědomí znamená schopnost vnímat nejen minulost minulosti, ale také její přítomnost.*“³⁷, podle Eliota klasifikaci umělci zajišťuje znalost

³⁵ Foucault, Michel: Co je autor? In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 49.

³⁶ Kendall Walton ve své studii nazvané Kategorie umění (Walton, Kendall Lewis: Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003.) prokazuje, že ke správnému estetickému hodnocení díla je zapotřebí zařazení díla do správné umělecké kategorie. Jeden z rysů hodnocení díla je znalost autora, znalost autorské intence nám pomáhá určit kategorii, v jaké má být dílo vnímáno, a tím pádem ovlivňuje hodnocení díla.

³⁷ Eliot, Thomas Stearns: Tradice a individuální talent. In: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, s. 10.

samotné umělecké tradice, umělce nikdy není autonomním tvořitelem naprosto nové formy umění, vždy na někoho navazuje a jeho odkaz někam směřuje. „Právě proto historické vědomí obsahuje nadčasovost a časovost i jednotu nadčasového i časového, činí tak autora tradičním.“³⁸

Streetartoví umělci ale nevynechávají pouze své pravé jméno, neví se o nich vlastně nic, mnohdy se nedá ani určit zda umělcem je muž či žena, což také může spoluurčovat význam díla.

Existuje však i zcela opačný názor, a to, že autorství není podstatným rysem díla a k pochopení díla není zapotřebí znát autorovu intenci, jelikož dílo si po svém dokončení žije vlastním životem, již nepatří autorovi, ale patří vnímáči. Roland Barthes jakožto zastánce tzv. Nové kritiky tento názor prezentuje především ve studii *Smrt autora*. Tvrdí, že „Autor je moderní postavou vytvořenou naší společností.“³⁹ Tím, že textu přiřkneme autora, vlastně text limitujeme, znalost autorské intence nahrává především kritice, která hledá jasný význam textu: „vláda Autora byla historicky také vládou Kritika.“⁴⁰, ale podle Barthes je čtenář ten, kdo tvoří význam díla, neboť pro čtenáře je text napsán, na něj působí a v něm se odehrává.

3.1 Přijímání anonymní tvorby

K větší anonymitě streetartových umělců přispívá také to, že jsou jen velmi těžko rozpoznatelní jeden od druhého, právě proto, že rozpoznávání těchto umělců máme k dispozici pouze jejich tvorbu. Protože tvorba street artu je spojená spíše s městskými centry, je pro streetartového umělce poměrně složité si v takto vysoce vizuálně stimulovaném prostředí vyprofilovat svůj osobitý a jasně rozpoznatelný styl, umělec se tak ztrácí mezi dalšími autory. Jen velmi malé množství streetartových umělců má natolik rozpoznatelný styl, aby jeho tvorba byla nezaměnitelná s jinou, a ani potom si nemůžeme být jistí, zda daný objekt domnělý tvůrce/tvůrkyně vytvořil/a nebo zda to byli jeho/její obdivovatelé či napodobitelé.

³⁸ Eliot, Thomas Stearns: Tradice a individuální talent. In: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991, s. 10.

³⁹ Barthes, Roland: Smrt autora. In: *Aluze*. No. 3, 2006, s. 75.

⁴⁰ Tamtéž, s. 77.

Otázka původnosti není pro streetartové umělce příliš podstatná, veřejný prostor je pro ně otevřeným systémem, kam může přispět každý, jejich umění je nezatížené kontextem autora, tedy není pro ně podstatné, kdo dílo vytvořil, ale co dílo sděluje. Street art používá známé symboly právě proto, aby jejich tvorba byla čitelná a aby k jejímu pochopení stačila tvorba samotná, bez nutnosti znalosti kontextu autora. Pokud se streetartový umělec proslaví, proslaví především svou přezdívku, určité alter ego, které si mnohdy nemůžeme spojit s žádnou konkrétní osobou.

K dalším faktorům, které mohou komplikovat recepci streetartové tvorby je fakt, že při své prezentaci vynechávají galerijní a muzejní prostory. Zajišťují si tím sice větší svobodu či volnost vlastní tvorby a díky absenci galerijních a muzejních institucí je streetartová tvorba otevřenější a přístupnější širšímu publiku: „*Tím, že streetartová umělci pracují mimo galerii, se spíše dočkají zpětné vazby z různých míst.*“⁴¹, ale diváci ho mohou brát na lehkou váhu, právě z toho důvodu, že v této tvorbě chybí selekce ze stran výše zmíněných kulturních institucí: „*Pokud umělec vynechá etablované galerie při vystavování své tvorby, a bude pokračovat v šíření poselství o kráse, kultuře či politice, stane se pro diváka těžší rozumět či brát toto umění vážně, protože bylo obráno o kontext, který by ho pomohl vymezit.*“⁴²

Etablované umělecké tvorby, využívající ke své prezentaci galerijní či muzejní prostory, se setkávají s větší mírou pochopení proto, že za nimi stojí respektované kulturní instituce. Pokud ale divák není ovlivněn kontextem autora, má k hodnocení díla pouze tvorbu samotnou. „*Když kritici píšou o streetartových umělcích, kteří pracují anonymně, obvykle mají k diskusi jen jejich tvorbu, protože osobní prvek, tedy povaha umělce, je odstraněna. To se velmi liší od celebrity-stylu zobrazení, kterému mnoho úspěšných umělců v galerijním světě podléhá. Místo toho umělci, kteří pracují na ulici, vedou rozhovor, který se točí zejména okolo prezentování jejich současné tvorby veřejnosti a její reakci na ni.*“⁴³ Streetartová umělci jsou sice díky své anonymitě osvobozeni od kritiky, ale to s sebou přináší i jistá negativa, a to především absenci divácké či kritické reflexe, tvůrci tak chybí zpětná reakce.

Anonymita streetartové tvorby má ale také pozitiva – streetartová umělci z ní těží větší volnost a svobodu ve své tvorbě. Streetartová umělci často svým uměním

⁴¹ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 101.

⁴² Tamtéž, s. 100.

⁴³ Tamtéž, s. 101.

komentují společenské problémy mnohem extrémněji a radikálněji, takzvaně si neberou servítky, což jim anonymita, pod kterou pracují, značně usnadňuje. „*Streetartoví umělci a graffiti writeři ale svou anonymitou vlastně získávají jistou moc. Streetartoví umělci můžou komentovat společenské problémy nebo k němu zaujmout absurdní stanovisko, aniž by se museli obávat jakékoli výtky.*“⁴⁴ Mohou tak komentovat politickou situaci, upozorňovat na společenské problémy přímo ve veřejném prostoru, kde jejich tvorbu shlédne široké publikum a mnohem explicitněji než je tomu u galerijního umění.

Někteří streetartoví umělci záměrně svou anonymitu zatajují, aby nevztahovali pozornost ke konkrétní osobě, ale aby pozornost byla upřena na sdělení. Umělecká skupina *Guerrilla Girls*, která upozorňuje především na genderové problémy v uměleckém světě, k tomu říká toto: „*My se každopádně chceme zaměřit na problémy, ne na naši kariéru, proto nosíme masky a raději zůstáváme v anonymitě. Tak pádem můžeme mluvit za mnohem více lidí.*“⁴⁵

Díky anonymitě jejich tvorby jsou streetartoví umělci částečně osvobozeni od kritiky, resp. kritik je ochuzen o kontext tradičního autora, resp. má k dispozici pouze umělcovo já, spíše fenomén než fyzickou osobu. Někteří umělci v anonymitě spatřují pozitiva, především právě v oblasti umělecké kritiky: „*...kritici mají určitou moc tím, že vybírají, o čem budou psát. Anonymní tvorba umělce osvobozuje od strachu ze špatné recenze, která by mohla negativně ovlivnit jejich šance.*“⁴⁶

Anonymita však může paradoxně umělce i proslavit. Někteří streetartoví umělci sami přiznávají, že skrytím své identity získali na popularitě. Například jeden z nejznámějších streetartových umělců – Banksy, o němž je známo pouze jeho místo narození a přibližný věk, sám přiznává, že ho anonymita proslavila: „*Nikdo mě neposlouchal, dokud věděli, kdo jsem.*“⁴⁷ Z umělce se tak stává nepolapitelný fenomén, který po sobě vždy zanechá pouze vzkaz svého posledního působiště v podobě streetartového počínu. Takovou popularitu si ale vyslouží jen ten umělec, jehož tvorba je originální a snadno rozpoznatelná, v opačném případě se umělec ztratí ve vizuálním hluku veřejného prostoru.

Mnoho streetartových umělců přiznává, že anonymita uspokojuje potřebu adrenalinové zábavy. Umělci se za svou anonymitu schovávají a využívají ji k ilegálním

⁴⁴ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 100.

⁴⁵ Gablik, Suzi: *Conversation before the end of time*. London: Thames and Hudson, 1995, s. 215.

⁴⁶ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 100.

⁴⁷ Banksy: *Wall and piece*. Velká Británie: Century, 2005, s. 13.

činností a následně se vyhýbají postihu. Například umělec s přezdívkou Obey přiznává, že „*Dělat něco, k čemu se nemusím přiznávat je velice osvobozující.*“⁴⁸ Ilegální prezentaci streetartové tvorby či public artu se budu podrobněji věnovat ve čtvrté kapitole, kde bych se chtěla zabývat především otázkou, jakou roli vlastně ilegalita v této tvorbě hraje, zda je pro tuto tvorbu esenciální a jestli ilegální prezentace a s tím spojený živelný charakter street artu může vytvářet estetickou hodnotu.

3.2 Copyright – autorské právo

Autorství jde ruku v ruce s autorskými právy, zde se chci věnovat problematice uplatňování autorských práv ve tvorbě, která vlastně autorství víceméně popírá a naopak jak to má tato tvorba s respektováním autorských práv jiným umělci.

Copyright, neboli autorská práva jakožto zákon⁴⁹, je vynálezem poměrně novým. Je zde proto, aby chránil duševní vlastnictví tvůrců. S příchodem internetu a ilegálního stahování nejrůznějších materiálů, se stalo porušování autorských práv velmi diskutovaným tématem. Zákon o autorských právech se stará o to, aby nikdo ilegálně nezneužíval cizího duševního vlastnictví.

V dnešní době se autorský zákon stal, především pro velká nahrávací a filmová studia a podobné velké společnosti, důležitým ekonomickým faktorem: „*Copyright je pro umění, jakož i pro rostoucí oblast dalších odvětví, která se vyvinula díky možnosti monopolistického odbytu forem chráněných autorskými právy, významným samozřejmě hlavně z ekonomických důvodů.*“⁵⁰ Copyright má svá nesporná pozitiva, a tím je především to, že se díky němu může umění, například v podobě reprodukcí dostat k mnohem širší veřejnosti. „*Copyright umožňuje jisté formy produkce, distribuce a recepce uměleckých děl, které by bez toho nevznikly, nebo by měly úplně jinou podobu.*“

⁴⁸ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 101.

⁴⁹ Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). In: *Sbírka zákonů*. 1. 12. 2000.

⁵⁰ Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia. /Umění a autorské právo/* Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 332.

*Copyright je však dvousečná zbraň. Ztěžuje a omezuje některé umělecké postupy, možnosti produkce a publikace.*⁵¹

Pro mnohé umělce je copyright způsobem, jak se dostat do širšího povědomí a případně způsobem, jak si zlepšit svou ekonomickou situaci. Pravdou je, že bez copyrightu by se některá umělecká díla do širšího povědomí jednoduše nedostala, na druhou stranu copyright může z některých alternativních způsobů umělecké tvorby, svými reprodukcemi a distribucí, udělat mainstreamové umění, protože neustálými reprodukcemi ukrajuje z originality uměleckého díla a děla z něj komerční záležitost. Navíc autorský zákon je ze své podstaty spíše záležitostí právníků než jednotlivých umělců, kterým velmi často není tento proces vlastní, navíc je může značně omezovat: *„Ale v okamžiku, kdy chtějí ve své práci použít předlohy nebo materiály, na které mohou jiní uplatňovat copyright, jsou sami čím dál tím víc konfrontováni s výlohami, finančními pohledávkami nebo s nevyjednatelnými žádostmi o prominutí poplatků, jež výrazně omezují jejich svobodu samostatně se rozhodnout, jak své dílo vytvoří. A i když oni sami budou chtít využít možnosti, které jim poskytují autorská práva [...] ocitnou se kvůli podmínkám systému copyrightu, v němž se nyní pohybují, před alternativami, které by si sotva vybrali dobrovolně. Musí uzavírat smlouvy, brát ohledy na formality, začít používat jazyk právníků, musí převzít cizí názory na vlastní dílo, které jinak nesouvisí s jejich vlastní zkušeností nebo jsou s ní dokonce v rozporu – například že se u díla, na které chtějí uplatnit autorská práva, jedná výhradně o ‚jedinečný výsledek‘ jejich ‚tvůrčí činnosti‘, respektive jsou nuceni respektovat i jakékoli další podmínky pro vznik copyrightu upravené zákonem, podle něhož se snaží uplatnit svůj nárok.*⁵²

Protože je streetartová tvorba svou povahou ilegální a také protestní, streetartoví umělci se vyhýbají i právnímu systému a sabotují tím tak i svůj nárok na autorská práva. Banksy řekl: *„Můj právník mě nazývá ‚největším žijícím umělcem porušujícím zákony‘ a chce po mně, abych s tím něco dělal. Ale když si postavíte reputaci na nedbalém přístupu k vlastnictví majetku, byl by špatný tah začít vyvádět kvůli autorským právům.*⁵³

⁵¹ Zahradka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia. /Umění a autorské právo/* Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 331.

⁵² Tamtéž, s. 332 – 333.

⁵³ Mills, Eleanor. Lights, cameras, Banksy. *The Sunday Times Magazine* [online]. 28. 2. 2010. [cit. 16. 10. 2012]. Dostupné z: <<http://arrestedmotion.com/2010/02/video-banksy-lights-camera-banksy-stencil%20interview>>.

Kvůli ignoraci autorských práv je pro streetartovou tvorbu velice typické vykrádání cizí tvorby, a to jak renomovaných umělců a uměleckých děl, tak technik a tvorby jiných streetartových umělců, což ztěžuje především rozpoznávání tvorby jednotlivých umělců. Streetartoví umělci si originální styly kradou a prakticky se nedá říci, zda daný objekt vytvořil původní umělec nebo jen jeho následovatelé. Navíc streetartové objekty na svém místě většinou dlouho nevydrží, buď jsou odstraněny anebo jsou překryty cizí tvorbou. Toto nerespektování cizí tvorby je pro street art velmi charakteristické, a je způsobeno jednak nedostatkem vhodného prostoru, a jednak odmítavým postojem k autorským právům. Sami streetartoví umělci se většinou autorských práv vzdávají. Například již zmíněný *Banksy* má uvnitř každé své knihy slogan: *Copyright is for losers*, tedy *Copyright je pro ubožáky*. Jsou ale i streetartoví umělci, kteří neodmítali ze svých práv těžit. Kupříkladu umělci jako Jean-Michel Basquiat či Keith Haring běžně své výtvořiny prodávali v aukcích. I to ale přináší určité problémy. Pokud vzroste materiální hodnota tvorby streetartového umělce, lidé začnou jeho outdoorovou tvorbu zcizovat a následně prodávat v aukcích, a umělec začne z ulic postupně mizet. V Los Angeles či anglickém městě Gloucesteru neznámý pachatel začal dokonce vyřezávat celé kusy zdi, na kterých se objevovala Banksyho tvorba, v některých případech zdi byly poté prodávány například na aukčním portále eBay.⁵⁴

Další, kdo začne takto proslavené umělce vykrádat je reklamní a marketingový průmysl. Ze všech upomínkových předmětů, suvenýrů či jiných předmětů, na kterých se objevuje jeho tvorba, nemá umělec žádný zisk. Je velmi těžké někomu dokazovat, že zrovna vy jste Miss Van či Banksy. Právě Banksy k tomu řekl toto: „*Nevydělávám tolik peněz, kolik si lidé myslí. Komerční galerie, ve kterých jsem pořádal výstavy mých obrazů, se mnou neměly nic společného. A určitě nemám žádné peníze z těch triček, hrníčků a pohlednic.*“⁵⁵

Díky tomu, že streetartoví umělci neuznávají autorský zákon, či jeho prostřednictvím svá práva neuplatňují, se jejich tvorba, právě díky neustálým reprodukcím ze strany marketingových a reklamních společností, stává naprosto středoproudovou záležitostí, a tím se obsahově vyprazdňuje. Na druhou stranu ani oni

⁵⁴ Informace použity ze serveru: <<http://www.standard.co.uk/news/stolen-banksy-graffiti-on-ebay-7202190.html>> [cit. 12. 9. 2012].

⁵⁵ Mills, Eleanor. Lights, cameras, Banksy. *The Sunday Times Magazine* [online]. 28. 2. 2010. [cit. 16. 10. 2012]. Dostupné z: <<http://arrestedmotion.com/2010/02/video-banksy-lights-camera-banksy-stencil-interview/>>.

nejsou zatíženi autorským právem a za poškozování či vykrádání cizí tvorby nemohou být pokutováni, pokud nejsou přistiženi při činu. S vykrádáním parodováním cizí tvorby si ostatně streetartoví umělci moc hlavu nedělají, například Banksy v interview pro *The Sunday Times Magazine* prohlásil: „Mám doma velkou sbírku slavného umění, ale jsou to všechno padělky. Udělal jsem je sám. Když se mi líbí nějaký obraz, vezmu fotku, načrtnu obraz a namaluji ho. Někdy pozměním barvy, aby mi šel k závěsům. Částečně to dělám proto, že jsem škrt, a částečně proto, že kdyby byl ten Basquiat a Picasso praví, měl bych strach vůbec vylézt z domu.“⁵⁶ Sám Banksy vytvořil několik obrazů, kde paroduje slavné obrazy, například na Manetův obraz *Jezero s lekníny*, přimaloval do řeky naházené nákupní vozíky či na obraz klidné krajinky přikreslil armádní vrtulníky. O nerespektování a parodování cizí tvorby prohlásil, že „*Jestli chcete přežít jako graffiti writer pokud začnete vytavovat uvnitř, vaše jediná možnost je začít malovat na tvorbu, která vám nepatří.*“⁵⁷

Autorství může sehrát důležitou roli při klasifikaci díla a konstituování jeho významu, nepřiznaným autorstvím by se tento proces mohl značně ztížit a mohlo by tak dojít k nepochopení či přímo k odmítnutí anonymní tvorby. Anonymita tvorby zaručuje právě onu typickou volnost a svobodu, v případě street artu však nahrává ilegální povaze této tvorby a problémům s tím spojených, jako je např. již dříve zmíněné nerespektování a vykrádání cizí tvorby.

Tím se dostáváme do problematiky autorských práv – ta mohou umělce omezovat např. v tom, jaké materiály či techniky použijí a navíc je zatahují do právních záležitostí, kde se patrně většina umělců nemusí cítit příliš dobře. Pokud by streetartoví umělci chtěli prostřednictvím své tvorby začít vydělávat a uplatňovat autorská práva, pravděpodobně by se museli z ulic stáhnout do galerií nebo alespoň svojí public-artovou tvorbu vystavovat pod záštitou kulturních institucí a tím by přišli o výhody, které se skrývá v anonymitě jejich tvorby, především ilegálně glosovat a komentovat společenské dění ve veřejném prostoru. Na druhou stranu pokud by se street art přeci jen přesunul do galerijního prostředí, anonymita by se časem vytratila a tento pro street art typický a důležitý rys, by patrně vymizel, možná by byla streetartová tvorba lépe

⁵⁶ Mills, Eleanor. Lights, cameras, Banksy. *The Sunday Times Magazine* [online]. 28. 2. 2010.

[cit. 16. 10. 2012]. Dostupné z: <<http://arrestedmotion.com/2010/02/video-banksy-lights-camera-banksy-stencil-interview>>.

⁵⁷ Banksy: *Wall and piece*. Velká Británie: Century, 2005, s. 128.

přijímána veřejností, ale jakožto galerijní umění by street art přišel o své typické prostředí – tedy veřejný o prostor, či chcete-li o ulici. Faktem ovšem zůstává, že anonymní povaha streetartové tvorby a především s tím spojené neuplatňování autorských práv, je poměrně výdělečný podnik pro reklamní průmysl, který tuto tvorbu vykrádá a láká tím na své produkty především mladé lidi, mezi kterými je tento druh tvorby populární, to má za následek, že se tato tvorba stává obsahově vyprázdněnou a postupně získává silný mainstreamový nádech.

4. Estetický prožitek ve veřejném prostoru

V této kapitole se budu věnovat specifickému estetickému prožitku, který můžeme prožívat ve stavu nepřipravenosti a překvapenosti, a je způsoben především neorganizovaností či nahodilostí určitého jevu, v tomto případě uměleckou tvorbou ve veřejném prostoru. Nejdříve se pokusím vymezit jednotlivé termíny, které s tímto specifickým estetickým prožitkem souvisí, např. pojem distance, se zvláštním důrazem na pojetí psychické distance v díle Edwarda Bullougha, či fenomén ozvláštnění. V druhé části této kapitoly se budu věnovat umění mimo instituci, především streetartové tvorbě.

4.1 Estetický prožitek a faktor nahodilosti

Nejdříve je nutné vymezit samotný pojem estetického prožitku: *„Estetický prožitek můžeme jednoduše definovat jako konkrétní a individuální prožitek estetického objektu.“*⁵⁸ Estetický prožitek nastupuje při zakoušení estetických kvalit objektu a jeho podstatným rysem je tzv. *nezainteresovanost*. Nezainteresovaný zájem znamená, že nacházíme zalíbení věci ve věci o sobě a tento zájem je zcela bez praktického zájmu o objekt, v danou chvíli nás tedy nezajímá praktické využití objektu, ale pouze jeho estetické kvality: *„Nezainteresovanost v estetickém slova smyslu pak znamená přesun zájmu, pozornosti, zaměření na jiné aspekty světa, a tedy potlačení zájmu o „předestetické“ kvality, hodnoty, faktory, vlastnosti objektů, s nimiž se setkáváme. Ztráta zájmu o praktickou, užitnou či třeba ekonomickou hodnotu objektu znamená při estetickém zaměření nabytí zájmu o jeho hodnoty estetické, přičemž současné zaměření, simultánní zájem o obě uvedené vlastnosti....“*⁵⁹.

Při setkání s estetickým objektem zaujímáme estetický postoj: *„Postoj je pak také chápán jako určitý stav, naladění organismu, který v tomto stavu přistupuje k nějakému vnějšímu objektu (situaci, události) ve světě.“*⁶⁰. Setkání s estetickým

⁵⁸ Zuska Vlastimil: *Úvod do studia tradiční estetiky*. Praha: Triton, 2001, s. 36.

⁵⁹ Tamtéž, s. 46.

⁶⁰ Tamtéž, s. 63.

objektem nás někdy dokáže přímo vytrhnout ze stereotypního, automatizovaného prožívání skutečnosti a může proměnit naše vnímání a obohatit naše vnímání. „V některých případech diváckého postoje může jít o postoj estetický, právě s důsledky „vystoupení“ z reality a obdobně může být estetický prožitek využíván jako únik z reality každodenního „obstarávání“.“⁶¹

Pokud se vydáme do galerie či muzea, předpřipravíme tak naše vnímání na setkání s uměleckými díly, tedy estetickými objekty, samozřejmě, že nás i pokud se „předpřipravíme“, může nás umění vystavené v kulturní instituci šokovat či zaskočit: „...při nutnosti počátečního zaujetí estetického postoje mluví z praxe známá skutečnost, že estetický objekt, estetický prožitek, počátek prožitku estetické hodnoty nás mohou překvapit, tedy zastihnout nás nepřipravené, v situaci, kdy jsme jakoby nestačili zaujmout odpovídající postoj. V případě recepce uměleckých však tomu tak není, při návštěvě divadla, galerie, kina, koncertního sálu, při otevření knihy či puštění CD přehrávače jsme „předpřipraveni“ na estetickou recepci.“⁶², avšak v případě umělecké tvorby ve veřejném prostoru se estetický prožitek stává nahodilým.

Naše estetické vnímání na tento druh tvorby připravíme jen velmi těžko, moment překvapení tedy činí z prožívání „pouliční“ tvorby specifický druh estetického prožitku. Při pouhé procházce městem nás tato tvorba může vytrhnout z „každodenního obstarávání“ a my můžeme prožít velice nevšední zážitek, na druhou stranu to může být také jeden z důvodů, proč může být tato tvorba odmítána, jednoduše nás zaskočí naprosto nepřipravené a my nejsme schopni tento zážitek zpracovat, ono vytržení ze světa každodennosti nemusí být vždy příjemné a navíc ne vždy jsme v takové náladě, abychom tento prožitek dokázali zpracovat. „Překvapení je oním faktorem, který může vyvolat postojovou změnu, je narušením aktivačních vektorů, jejichž směřování se postaví do cesty kvality, obtížně integrovatelná do stávajícího postoje, do prováděné činnosti a ztíží dosažení cíle [...] Překvapení kvalitou můžeme rovněž pojmut jako narušení plynulosti subjektivního času, vnitřního časového vědomí, podnětem, který naruší dosavadní rytmus, vnitřní členění aktivačního vektoru dosavadního, do doby narušení aktuálního postoje.“⁶³

Moment překvapení nás vysloveně nutí k zaujetí estetického postoje, což může být někdy až frustrující a může vést i k negativní reakci, např. proto, že nedokážeme

⁶¹ Zuska Vlastimil: *Úvod do studia tradiční estetiky*. Praha: Triton, 2001, s. 49.

⁶² Tamtéž, s. 62.

⁶³ Tamtéž, s. 67.

zaujmout správnou distanci vůči této tvorbě. Právě distance je důležitým faktorem při estetickém prožívání: „*Estetická distance je variantou více psychologicky orientovaných konceptů ,estetického postoje‘, mnohými estetiky pokládaného za nutnou a postačující podmínku každého estetického prožitku, zejména však prožitku uměleckých děl.*“⁶⁴ Při posuzování uměleckého díla je zaujetí správné distance klíčové. Distance nesmí být příliš malá, jinak dojde k přílišnému vtažení do světa mimo realitu, do světa estetického objektu. Stejně tak, nesmí být distance příliš velká, nebo se mu naopak až příliš vzdálíme.

Důležitým pojmem je Bulloughova „psychická distance“: „...*tato transformace distancí vytvořena nejprve takříkajíc vyřazením jevu ze souvislosti s naším praktickým, aktuálním já, a to tím, že mu umožníme stát mimo kontext našich osobních potřeb a cílů.*“⁶⁵ Moment překvapení či nahodilost snižuje distanci a zvyšuje míru zaskočení, kdy se zlomí náš praktický zájem, a naše vnímání daného jevu se změní. Právě nahodilost a neorganizovanost umělecké tvorby může tento specifický estetický prožitek vyvolat: „*A tento zážitek může ve svém tajemném míšení klidu a hrůzy nabýt značně koncentrované dráždivosti a libosti, jež musí ostře kontrastovat se slepou a znepokojivou úzkostí jeho jiných aspektů. Tento kontrast, který se často objevuje s překvapivou nahodilostí, je jako chvilkové zapojení nějakého nového proudu nebo jako zákmit jasnějšího světla, jež osvětlí náhled na ty nejobyčejnější a nejznámější věci – dojem, který někdy zažíváme v nejextrémnějších okamžicích, kdy náš praktický zájem praskne jako příliš napjatá struna a my sledujeme s udivující nezúčastněností pouhého diváka naplňování nějaké neodvratné katastrofy.*“⁶⁶

V následující části se chci věnovat tvorbě ve veřejném prostoru, především tvorbě streetartové jako příkladu neorganizované tvorby, která díky své nahodilosti nabízí velice specifický estetický prožitek.

⁶⁴ Zuska Vlastimil: *Úvod do studia tradiční estetiky*. Praha: Triton, 2001, s. 51.

⁶⁵ Bullough, Edward. “Psychická distance” jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, No. 1, 1995, s. 11.

⁶⁶ Tamtéž, s. 11.

4.2 Umění mimo instituci

Umění ve veřejném prostoru, tedy tzv. *public art*, zahrnuje celou škálu umělecké činnosti, od pomníků, instalací až po ilegální graffiti: „*Public art*‘ je anglický výraz užívaný v západní kultuře od šedesátých let pro umění vznikající mimo výstavní síně, galerie a muzea, pro umění, které hledá nové prostory, aby mohlo navázat bezprostřednější dialog s veřejností, které se snaží vymanit z exkluzivní izolace, do níž se dostalo v průběhu své emancipace. Obsahuje pocit absence hlídačů v galeriích a muzeích, střežících pohyby návštěvníka, připravených zasáhnout v případě, že by se chtěl vystaveného díla dotknout. Spojení „public“ – veřejný a „art“ – umění lze chápat [...] jako hmotný artefakt ve formě obrazu, sochy grafiky atd. v kontextu veřejného prostoru vymezeného architekturou, ať už interiérem nebo exteriérem.“⁶⁷

Budu se zde věnovat především streetartové tvorbě, jakožto představitele nahodilé a neorganizované tvorby. Český umělec Vladimír Boudník ve své tvorbě sdílel podobné ideály jako streetartová tvorba. Tento český umělec tvořil některá svá výtvarná díla v ulicích přímo před zraky kolemjdoucích a snažil se je zapojit do procesu tvoření: „*Chtěl v lidech vzbudit asociativní a umělecké citění, díky němuž nebudou potřebovat ani obraz, ani galerii, ale bude jim stačit pouhá chůze městem.*“⁶⁸ Tyto Boudníkovi umělecké akty demonstrovaly autorskou svobodu, bezprostřednost a autenticitu jeho tvorby. Myšlenka street art je velmi podobná – chce především zaktivizovat a zapojit veřejnost, snaží se lidi překvapit a vyvolat emoce, nahodilá prezentace této tvorby vás zaskočí a vyloženě nutí k zaujetí estetického postoje, který může být mnohdy právě vlivem této, někdy až šokující tvorby, negativní či odmítavý.

Streetartovní umělci chápou město jako své plátno a záměrně vynechávají umělecké instituce při prezentování své tvorby, příležitost tak dostane každý. Vynecháním prostředníka (např. kurátora), tedy vynecháním umělecké instituce si street art zajišťuje větší míru svobody a autenticity a vhodný prostor k umístění své tvorby si streetartovní umělci vybírají sami: „*V prostém aktu umístění své tvorby přesně tam, kam chcete, je unikátní svoboda. Fakt, že tyto způsoby kreativní činnosti existují v první řadě bez finanční motivace a navíc prohlubují svobodu, kterou nevidíme u mainstreamového*

⁶⁷ Pavlíčková, Kateřina (cat. ed.): *Umělecké dílo ve veřejném prostoru: Katalog 4. výroční výstavy Sorosova centra současného umění-Praha*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997, s. 76.

⁶⁸ Jakš, Filip, (Ed.): *Pouliční umění – teorie na ulici*. Praha: Interaktiv.cz, 2008, s. 11.

umění. *Většina výtvarných umělců prezentujících umění v galerijních a muzejních institucích musí při pořádání výstav myslet na svou kariéru.*⁶⁹ Tato „svoboda tvorby“ má ale i svá negativa, především to, že se ve veřejném prostoru objevuje velké množství nekvalitní tvorby, někdy právem považovaná za vandalství. Právě kvantum nekvalitní streetartové tvorby na ulicích patrně souvisí s absencí kritické reflexe a vynecháním kulturních institucí, které by plnily selektivní funkci.

Jedním z hlavních faktorů, proč streetartová tvorba nabízí specifický estetický prožitek, je právě její prezentace ve veřejném prostoru, kde s uměním tolik nepočítáte – streetartová tvorba může mít mnohdy až šokující charakter, zaskočit může např. svou realističností či velikostí, navíc jde se svou prezentací takřkajíc přímo mezi lidi a konfrontuje je v prostředí, kde se pohybují každý den: *„Umění na ulici [...] nabízí přímočařejší vizuální prožitek, ale neméně cenný.*⁷⁰ Prezentace této tvorby je tedy velmi nahodilá a překvapující, nelze se na ni „připravit“ tak, jako když jdeme do prostředí, kde můžeme s uměním „počítat“: *„Když lidé vstoupí do současných muzeí a galerií, očekávají, že uvidí umění, které je šokuje a konfrontuje svými myšlenkami, které jsou pro nás nezvyklé. Nicméně lidé nečekají, že budou konfrontováni stejným druhem zkušenosti při chůzi po ulici.*⁷¹ Např. konceptuální umělec Mark Jenkins umisťuje oblečené figuríny po městě do nejrůznějších poloh, nejčastěji připomínající bezvládně ležící těla a děsí tak kolemjdoucí.

Umístěním streetartové tvorby do galerie, by mohla ztratit jistou živelnost a nahodilost a naopak získat určitou organizovanost, která nemusí být příliš žádaná: *„...na tvorbu umělce, jehož práce je povolena či schválena a smí být umístěna venku, by se mělo pohlížet odlišně než na tvorbu těch umělců, kteří vezmou komunikaci s veřejností do vlastních rukou. Povolené veřejné umění je produktem skupinového procesu a čisté reflexe umění, které je vystavováno v galeriích. Nepovolené aktivity jako je street art nebo subvertising⁷² šíří poselství jednotlivce, který si vybral lokaci bez toho, aby musel shánět povolení nebo dělat kompromisy.*⁷³

Ovšem jsou i způsoby jak prezentovat ilegální a nahodilou tvorbu v galerii a přitom neztratit žádné ze specifik nahodilé a neorganizované umělecké tvorby. Známý

⁶⁹ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 131.

⁷⁰ Tamtéž, s. 127.

⁷¹ Tamtéž, s. 100.

⁷² Ilegální parodování outdoorové reklamy.

⁷³ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 116.

umělec Banksy umístil v květnu 2005 do Britského muzea skalní kresbu, na které je zobrazen pračlověk s nákupním vozíkem, exponát dostal název „*Pračlověk se vydává za město na lov*“, tento exponát zůstal v muzeu vystaven přibližně tři dny, než si toho pracovníci muzea všiml a exponát odstranil⁷⁴. Po tomto aktu Banksy prohlásil: „*Poté, co jsem umístil obraz, zdržel jsem se pět minut a čekal, co se stane. Davy lidí prošly, podívaly se a odešly zmateny a lehce podvedeni. Připadal jsem si jako opravdový umělec.*“⁷⁵

4.3 Motiv ozvláštňení ve veřejném prostoru

Jevem ozvláštňení se zabývali ruští formalisté, zejména pak Viktor Šklovskij, který tvrdil, že umění nám má ozvláštňit běžnou žitou realitu⁷⁶. Ozvláštňení znamená, že se nám mohou obyčejné věci vyjevit v zcela novém světle, ne změnou věci samotné, ale naopak změnou okolních podmínek, pozadí, což následně změní náš pohled na daný jev: „*S touto změnou zaměření, často označovanou jako vstup či zaujmutí estetického postoje, nástup estetické distance, estetické kontemplace atp., pak souvisí s termínem ozvláštňení popisující proměnu objektu žitého, každodenního světa při změně postoje, kdy náhle vidíme i obvykle všední věci či situace „jinak“, odkrýváme jiné vlastnosti, kvality a hodnoty, kterých jsme si dříve nevšimli. [...] K ozvláštňení rodícího se estetického objektu dochází vlivem změny pozadí, přesunem zájmu o objekt v žitém světě o objekt, jeho součástí je náš uvědomovaný vztah k němu. Ztrácí se proto náš zájem o objekt jako předmět možného praktického využití, a to na pozadí či v kontextu jeho využitelnosti.*“⁷⁷

Motiv ozvláštňení se může projevit i ve veřejném prostoru. Tam začaly tvořit i „okrasné“ formy street artu, řeč je především o *guerrilla artu*⁷⁸, při němž jde o jakési zkrášlení prostoru, nejde jim o vyjádření nějakého stanoviska, je tu pro potěchu oka. Existují nejrůznější podoby *guerrilla artu*, např. tzv. *yarn bombing*, při kterém

⁷⁴ Informace použity ze serveru: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4563751.stm>> [cit. 16. 9. 2012].

⁷⁵ Banksy: *Wall and piece*. Velká Británie: Century, 2005, s. 148.

⁷⁶ Šklovskij, Viktor: Umění jako metoda. In: Šklovskij, Viktor: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948.

⁷⁷ Zuska Vlastimil: *Úvod do studia tradiční estetiky*. Praha: Triton, 2001, s. 47.

⁷⁸ Druh streetartové tvorby, při které jde především o to, učinit město hravějším místem a zapojit veřejnost.

stoupenci této techniky obháčkují vlnou prakticky cokoli, co se ve veřejném prostoru nachází, od stromů a dopravních značek až po auta. Jedním z mnoha dalších technik je *guerrilla gardening*, kde jde o spontánně vytvářené záhonky či květináče na nejrůznějších místech ve městě, například v prázdném kufru vraku auta či poštovní schránce. Tyto počiny se, zřejmě, snaží zvelebit a zkrášlit nevzhledné části města, především předměstí, ale zacházejí i do center, kam chtějí například pomocí *guerrilla gardeningu* přivést více zeleně. Jejich snaha je ukázat nám známé věci a místa v novém světle.

Veřejný prostor nabízí mnoho možností uměleckému vyjádření, ať už legálnímu či nelegálnímu. V tomto prostoru se nacházíme každý den, umělecké tvorby prezentující se ve veřejném prostoru nám tento prostor utvářejí a přetvářejí. Originálním a unikátním rysem streetartové tvorby je její nahodilost a neorganizovanost, která může poskytovat zcela specifický druh estetického prožitku provázeného především momenty překvapení, zaskočení či strnutí. Nahodilost v této tvorbě může mít jak pozitivní, tak i negativní dopad. Reakce, které tento druh tvorby vyvolává, jsou velmi smíšené a mnohdy až zaujaté, především proto, že po nás tato tvorba nutí k zaujetí estetického postoje, když na to nemusíme být zrovna připraveni, a nemusíme to takřikajíc ustát. Na druhou stranu schopnost této tvorby konfrontovat veřejnost (na nečekaných místech) je ohromná. V případě street artu se domnívám, že kontext prostředí je důležitým spolufaktorem významu tohoto druhu tvorby.

5. Ilegalita a angažovanost v umění

V první části této kapitoly bych se chtěla věnovat definici veřejného prostoru a možnosti tvořit v něm. Další část této kapitoly bude věnovaná roli ilegality a (politické) angažovanosti ve streetartové tvorbě a otázce, zda může být provokace považována za estetickou hodnotu. V poslední části této kapitoly bych se chtěla věnovat tzv. *guerrilla artu* a vlivu reklamy na alternativní formy umělecké tvorby, tzn. street art a graffiti.

5.1 Ilegální tvorba ve veřejném prostoru

Pojem veřejný prostor je se dá mylně vyložit. Veřejný prostor, samozřejmě, není veřejný ve smyslu, že si v něm veřejnost může, takzvaně dělat, co se jí zlíbí. Veřejný prostor zpravidla patří obci a označení veřejný získal proto, že slouží k užívání veřejnosti. Zákon o veřejném prostoru je součástí zákona o obcích v tomto znění: „*Veřejným prostranstvím jsou všechna náměstí, ulice, tržiště, chodníky, veřejná zeleň, parky a další prostory přístupné každému bez omezení, tedy sloužící obecnému užívání, a to bez ohledu na vlastnictví k tomuto prostoru.*“⁷⁹ Pro některé umělce tvořící ve veřejném prostoru však může být veřejný příliš svazující a z tvůrčího hlediska velmi nesvobodné prostředí: „*Veřejný prostor je už ze své definice svázán spoustou vyhlášek a nařízení. Umělci si často stěžují, že jej "nemohou žít".*“⁸⁰ Legální prezentace umění ve veřejném prostoru se tedy nutně neobejde bez povolení příslušných úřadů.

Jsou ale i umělci, kteří tyto nutné vyhlášky „obcházejí“ po svém, tedy tím, že je porušují, řeč je především o autorech „pouličního“ umění, tedy street artu, ale nejen o nich. Spontánní nepovolené akce ve veřejném prostoru dávají možnost aktivně zapojit i veřejnost. Tyto akce bývají pořádkovými silami většinou potlačeny či se jim snaží předcházet úplně. Někteří umělci se však na tyto opatření koukají spíše jako na omezování lidské kreativity než na postih za ilegální činnost a naopak obviňují městské

⁷⁹ Zákon č. 128/2000 Sb. o obcích v § 34. In: *Sbírka zákonů*. 12. 42000.

⁸⁰ Gregor, Marek. Umění na hranici zákona. *Reflex* [online], 3. 12. 2009. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=155-umn-na-hranici-zkona-jt-do-fyzickho-konfliktu-reflex>>.

úřady z toho, že to jsou oni, kdo hyzdí město svými uměleckými počiny: „*V některých okamžicích má ilegální čin větší smysl než dodržování zákonnosti. [...] ,Koncem května se během muzejní noci v Brně, mezi budovami Moravské galerie a Uměleckoprůmyslového muzea, lidi spontánně rozhodli stavět z několika hromad dlažebních kostek různé obrazce a hrady. [...] Jednalo se o naprosto bezprostřední projev lidské radosti, že mohou společně tvořit a že mohou sdílený prostor nějakým způsobem uchopit. Jenže následně se město i média snažily akci pošpinit, byly vyčíslovány škody, počítalo se, kolik že bude stát náhrada. Na čemž je vidět, že establishment nechápe, že tohle jsou v některých případech mnohem důležitější akce než organizované instalace ve veřejných prostorech. Mám na mysli různé pomníky často nevalné kvality, zpravidla projekty, jejichž hlavním cílem je doložit sílu moci.*“⁸¹

Umělci prezentující své umění ilegálně se brání tím, že se pouze snaží veřejný prostor oživit a ozvláštnit a vrátit ho tam, kam podle nich patří – do rukou veřejnosti. Britský umělec Banksy má na to, jako vždy, poněkud kontroverzní názor: „*Někteří lidé se stanou policisty, protože chtějí, aby svět byl lepším místem. Někteří lidé se stanou vandaly, protože chtějí, aby svět byl, lépe vypadajícím místem.*“⁸²

Pozitivní stránka illegality a anonymity „pouličního“ umění je taková, že tato tvorba nepodléhá cenzuře ze strany kulturních institucí, toto pozitivum však platí především pro ty, kdo ve veřejném prostoru tvoří a mají pocit, že galerie omezují vyjadřování umělce a neutralizují kontext jejich tvorby: „*Nejlepší street art a graffiti je ilegální, a to proto, že ilegální tvorba má politické a etické konotace, které jsou v legálním umění ztraceny. Je zde přítomna hmatatelná koncepční aura, která se silněji projevuje v ilegálním graffiti: pocit nebezpečí, který umělec pocituje je přenášen na diváka. Graffiti nebo street art tvorba se v galerii nebo museu může cítit bezpečně, nebo také jako kdybyste mu přistříhli křídla.*“⁸³ Tento přístup však sebou nese i jistá negativa – díky absenci cenzury ze strany kulturních institucí je jasné, že se tak ve veřejném prostoru objevuje nemalé množství nekvalitní tvorby a umělec navíc bez kritického zhodnocení nemá možnost divácké reflexe.

⁸¹ Gregor, Marek. Umění na hranici zákona. *Reflex* [online], 3. 12. 2009. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=155-umn-na-hranici-zkona-jt-do-fyzickho-konfliktu-reflex>>.

⁸² Banksy: *Wall and piece*. Velká Británie: Century, 2005, s. 8.

⁸³ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 127.

Ilegální tvorba je z velké části založená na svém živelném charakteru, který se může na „ulici“ plně projevit. Na druhou stranu si streetartoví umělci stěžují na to, že je to policie, kdo rozhoduje o jejich tvorbě, a ta je podle jejich názoru v této věci zcela nekompetentní: „*To ilustruje bizarní situaci, kdy se policie chová nejen jako soudce či porota, ale také jako umělecký kritik či kurátor. Oni vlastně vybírají, co je umění a co vandalismus.*“⁸⁴

Ilegální graffiti není fenomén moderní doby, historické graffiti se objevují už v Pompejích a jsou dnes památkově chráněné. Dnešní graffiti a především *tagy*⁸⁵ na památkách jsou trnem v oku nejen památkářům, ale především obyčejným občanům výrazně přispívají k odsouzení veškerého ilegálního public artu. Streetartová tvorba, na rozdíl od graffiti není zdaleka tolik perzekuována, je totiž mnohem méně invazivní a míra poškození není proto tak velká. Spreje nejsou jedinou tvůrčí technikou, dalšími technikami jsou např. vylepování plakátů, *stencils*⁸⁶ či umístování tzv. 3D graffiti, které jsou většinou vytvářeny z polystyrenu a jsou přilepovány na budovy.

Streetartoví umělci se snaží tvořit živelně a bezprostředně, onu živelnost pro ně představuje především ilegalita jejich tvorby. Ve většině zemí se dnes dostávají velmi vysoké pokuty za ilegální public-artové počiny. Velké streetartové projekty jsou dnes dělané většinou na objednávku, či s povoleními úřadů. Dnešní, co do velikosti větší, ilegální street art projekty se uskutečňují hlavně v Jižní Americe, kde jsou k těmto aktivitám poněkud benevolentnější, v USA, kde se graffiti a později i street art vlastně zrodil a v Evropě je něco takového dnes téměř nemyslitelné. Pro mnohé umělce je toto na jednu stranu pozitivum, protože se tato alternativní umělecká tvorba dostává více mezi veřejnost a mladí umělci mohou své umění prezentovat legálně, čím se mohou částečně vzdát své anonymity, na druhou stranu by se však dalo namítnout, že by tím tento druh tvorby ztratil svou živelnost a stal se příliš komerčním či sofistickým.⁸⁷

⁸⁴ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 127.

⁸⁵ Podpis writera.

⁸⁶ Papírové šablony.

⁸⁷ Informace použity ze serveru: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/201332-diskuse-graffiti-a-verejny-prostor-kreativita-versus-krimi/>> [cit. 20. 3. 2013].

5.2 Politické a angažované umění

Umění často upozorňuje na společenské problémy a funguje jako výpověď či kritika doby. Dovolí si být velice kontroverzní, překračuje hranice a často vyostřuje situaci ve společnosti a provokuje jak obsahem, tak i formou. Umění totiž záměrně porušuje společenské i estetické normy. Jan Mukařovský ve svých esejích: *Estetická norma a Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty*⁸⁸ popisuje estetickou normu spíše jako jakousi energii než dané pravidlo. V umění je její porušování přímo vyžadováno, tím, že umění překračuje hranice, se vyvíjí – tím, že je porušena norma se zároveň začne vytvářet norma nová.

Umění je tedy řekněme „drzejší“, nesnaží se nikomu vyhovět, naopak upozorňuje nás na problémy, které nevidíme nebo ani nechceme vidět a přinutit nás k zamyšlení či proměnit naše vidění daného problému. Estetické normy se vyskytují i v uměleckých tvorbách, které stojí na okraji světa umění či zcela mimo něj, fungují však jinak než v umění. V případě streetartové tvorby umožňují větší míru svobody v kritice společenských poměrů. To jde ruku v ruce s porušování některých etických norem, například s ilegality, která často provází prezentaci této tvorby.

Tendence v umění se v posledním století velice změnily. V umění už nejde pouze o znázornění krásného, o hédonistickou tendenci, vystřídala provokativní povaha umění. Může být provokace estetickou hodnotou? Marcel Duchamp ukázal světu svou tvorbu jako provokaci obsahu a formy, později se rys provokace plně rozvinul v konceptuálním umění. Moderní umění dnes především konfrontuje svými tématy a kritickou reflexí na politické poměry v zemi. Častá je také kritika společnosti, a především konzumního světa, ve které žijeme. Street art neprovokuje pouze svými sděleními, ale také svou nezákonnou povahou. Neporušuje tak jen estetické normy, např. nepřiznaným autorstvím, ale také etické.

Jak již bylo řečeno, umění velmi často bývá ukazatel společenských problémů a může obsahovat politické konotace. Je ale velký rozdíl mezi umění tzv. angažovaným a vysloveně politickým. Angažované umění může mít politické konotace, ale většinou se pouze angažuje tím, že je kritikou, politické umění se stává propagandou záměrně

⁸⁸ Mukařovský, Jan: *Studie I. /Estetická norma, Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty/*. Brno: Host, 2007.

vytvořenou za tímto účelem: „*Umělec není za projev svého osobního názoru odpovědný politické straně nebo jiné názorové skupině, ale jako individuální člověk ví o své závislosti na druhých lidech a na celém lidském společenství.*“⁸⁹

Street art je velmi často tvorbou angažovanou a velice často obsahuje také politické konotace. Streetartový umělci svá sdělení umísťují do ulic. Jejich plátnem je tak především veřejný prostor, který podle nich mnohem důrazněji podtrhne jejich sdělení, na rozdíl od galerie, která může jejich sdělení výrazně zjemnit: „...*když umístíme dílo do galerie, můžeme ho tak neutralizovat, zatímco nepolitické gesto může v kontextu muzea získat politickou dimenzi. Okolnosti, za kterých jsou street art a graffiti viděny, jsou hlavním faktorem jejich významu. Stejně jako rám může spoluutvářet význam malby, se může zed', na které visí podílet na významu. Pokud umístíme umění na ulici bez povolení úřadů, všechno okolo obrazu se stane důležité: sociální kontext a politický kontext. Když vezmeme tu samou tvorbu a umístíme ji do muzea, všechno tento zvláštní význam se ztratí. Pro street art a graffiti jsou zdí a rámem především venkovní prostředí.*“⁹⁰

Ve veřejném prostoru je velmi snadné parodovat či zesměšnit politická sdělení či prohlášení, především předvolební plakáty bývají častým terčem posměchu, a to i ze strany veřejnosti (např. kauza řidiče MHD Romana Smetany⁹¹). Veřejný prostor je především místo k vyjádření. Odehrávají se tu lidské projevy nesouhlasu a odporu, lidé vždy vyráželi do ulic vyjádřit svůj názor, je to místo kde se konají demonstrace a protesty: „*Politickým vyjádřením se zdá být už sama skutečnost, že writeři bez ptaní a dovolení realizují své výtvořky na veřejných zdech. Berou si zpět prostor ulice a tak po svém vykládají dnes tolik nadužívané spojení ‚veřejný prostor‘.*“⁹² O veřejný prostor je velký boj, je to místo, kde se jakékoli sdělení rychle dostane do povědomí. Především ve velkých městech je veřejný prostor nejvíce frekventované místo, sdělení touto cestou shlédne velký počet lidí, a proto mají o veřejný prostor zájem především marketingové společnosti, „pouliční“ umělci se ho snaží navrátit zpět lidem a bojují i proti rozprodávání veřejného prostoru. „*Graffiti writeři jsou ve válce s developery, architektky*

⁸⁹ Informace použity ze serveru: <<http://www.artlist.cz/?id=242>> [cit. 20. 11. 2012].

⁹⁰ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 134.

⁹¹ Informace použity ze serveru: <http://www.lidovky.cz/soud-potvrdil-smetanovi-podminku-za-vyhybani-se-vezeni-pjy-zpravy-domov.aspx?c=A130314_151847_ln_domov_sk> [cit. 25. 3. 2013].

⁹² Kostková, Kateřina. Politika na zdech. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2009. č. 22. [cit. 20. 9. 2012]. Dostupné z: <<http://advojka.cz/archiv/2009/22/politika-na-zdech>>.

a dalšími anonymními subjekty řízení. Městské zdi znamenají vlastnictví a moc, a graffiti je hlas nezvolených, kteří se brání systému, který je pro ně povinný. V mnoha případech se graffiti writeři vidí jako válčící se společností a jejich aktivity vidí jako projev agrese.⁹³

Pouliční umělci představují především odpor proti konvencím a veřejnému řádu, především umění graffiti je takto viděno, na rozdíl od street artu však jen zřídka obsahuje politický podtext. Volí se vůči němu však mnohem agresivnější opatření: „*Příznivci (nejen) hiphopové subkultury v České republice chápou graffiti jako ryze výtvarnou disciplínu, dosavadní přístup veřejnosti, policie a dalších subjektů je naprosto jiný. Vůči této subkultuře volí buď represi, nebo prevenci. Represi writerů umožňuje uzákonění graffiti jako speciálního trestného činu. Některá města či jedinci navíc formou vyhlášek vypisují odměny za dopadení writera nebo poskytnutí informací o něm. Celkově má malování po zdech, ač jde někdy o jedinečná díla, nálepku uměleckého vandalismu.*“⁹⁴ Umělec a jeden z prvních českých writerů Wladimir 518 dodává: „*...v euroamerické společnosti má tato subkultura především sociální kontext, politický naprosto minoritně. Zatímco na územích, jako je Palestina či Irák, se sprejem píšou hlavně politická hesla, u nás je to zkrátka nástroj k různým momentálním potřebám.*“⁹⁵ Důvodem odsuzování fenoménu graffiti bude patrně jeho nepochopení, to je způsobeno především tím, že graffiti subkultura je vysoce uzavřená a o pochopení veřejnosti nestojí. Street art na rozdíl od graffiti je poněkud „jemnější“ ve své prezentaci (mám na mysli zejména méně invazivní prostředky, které při prezentaci svých děl používají), tak je svým sdělením podstatně „přístupnější“.

Angažované umění většinou přináší jakési poselství, jde o to sdělit svůj názor, streetartoví umělci nejsou jiní, jejich vyjádření má ale mnohdy explicitnější charakter, částečně díky prostoru, který si k prezentaci svých děl vybírají a částečně proto, že se nesnaží o rafinovanost, důvodem může být i to, že se snaží, aby jejich sdělení bylo co možná nejjasnější a dostalo k co možná nejširšímu publiku. Anonymní streetartový umělec na otázku zda je street art politické umění odpovídá toto: „*Nikdo z nás není zařatým stoupencem žádné ideologie, a když se politika dotkne naší práce na ulici, tak jde vždy o reakci na aktuální událost. Něco, co nás štve. Dělali jsme nějaké protiválečné*

⁹³ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 87.

⁹⁴ Kostková, Kateřina. Politika na zdech. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2009. č. 22. [cit. 20. 9. 2012]. Dostupné z: <<http://advojka.cz/archiv/2009/22/politika-na-zdech>>.

⁹⁵ Tamtéž.

*nálepky, pro příklad. Může jít o výrok politika, o zvůli státu, nebo třeba o takový státem dotovaný „street art“, jakým byly figuríny krav, které před časem zaplnily Prahu. Nejde ale o žádnou programovou věc, spíš o emoce, které na ulici můžeš „vykřičet“.*⁹⁶

Některým streetartovým umělcům je ale vyčítáno některými kolegy, že se svými prohlášeními pouze snaží o vlastní zviditelnění. Často parodují reklamu, či upozorňují na její zhoubné účinky, mnohdy ale připomínají spíše ikonizaci, např. umělec Obey (vlastním jménem Shepard Fairey) vytvořil předvolební plakát Baracka Obamy pojmenovaný Hope, který je často zaměňován za propagandu a vytvořil tak z této podobizny Baracka Obamy stejnou ikonu jako je tak často recyklovaný obraz Che Guevary či jakou vytvořil Andy Warhol z obrazu Marilyn Monroe. Problém je, že dílo je chápáno v kontextu umělce: *„Umělcům nebo uměleckým skupinám, kteří se zabývají tímto druhem vizuálního vyjadřování, bývá často vyčítána touha po sebe prezentaci a prvoplánová a agresivní exhibice umělce, ovšem to vzniká z tendence nevnímat dílo jako dílo samotné, ale vnímat je jako prezentaci umělce...“*⁹⁷

V následující části bych se chtěla věnovat několika případům angažovaného umění, ať už legálního či ilegálního. Tyto příklady mají sloužit především jako příklady provokace či protestu v umění. V jejich počínech je zřetelný politický kontext, komentují a upozorňují na společenské problémy kolem nás a volí při tom mnohdy velmi kontroverzní způsoby, jak sdělit svůj názor.

5.2.1 Guerrilla Girls

Guerrilla Girls je dosud existující skupina anonymních feministek. Byla založena v roce 1985 v New Yorku, ale její působení je mezinárodní. Identita členek skupiny *Guerrilla Girls* je neznámá. Členky *Guerrilla Girls* především bojují proti sexismu a nerovnému postavení žen v uměleckém světě. Ne protestují ale pouze v genderových otázkách, ale často se velmi angažují v problematice rasismu. *„Tak jsme začaly s Guerrilla Girls, protože jsme cítily, že kritici, umělci, kurátoři a obchodníci*

⁹⁶ Rychetský, Lukáš. Zaútočit na všechny smysly. *Kulturní čtrnáctideník A2*. [online], 24. 11. 2007.

[cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://eldar.cz/streetart/index.php?kam=clanek&clanek=66-zautocit-na-vsechny-smysly-a2-zari-2005-rozhovor-se-smysly-cz>>.

⁹⁷ Jakš, Filip, (Ed.): *Pouliční umění – teorie na ulici*. Praha: Interaktiv.cz, 2008, s. 20.

jsou zodpovědní za tento problém – za nedostatečnou prezentaci žen v rámci světa umění. Chtěly jsme zasáhnout ty, kteří jsou za to z větší části zodpovědní a donutit je přiznat odpovědnost. Náš cíl je, aby bylo prezentováno více žen kvůli jejich vnímavosti se světem umění [...] Chceme být více matriarchální. Chceme, aby ženy a barevní umělci měli větší přístup do tohoto systému.⁹⁸ Jejich protesty mají především guerillový, tedy v překladu doslova partyzánský, charakter. Většinou vytvářejí anarchistické plakáty, billboardy či protestní plakáty, které upozorňovaly na to, jak málo šanci mají umělkyně na samostatné výstavy a na všeobecný sexismus v této oblasti umění. *Guerrilla Girls* svým provokativním a protestním uměním příkladem silně politicky angažovaného umění, jejich cílem se stala rovnoprávnost, a to jak mezi rasami, tak mezi pohlavími.

5.2.2 Banksy

Je jedním z nejznámějších streetartových umělců, jeho tvorba má velmi silné politické konotace, zabývá se především kritikou konzumu a materialismu západní kultury a tématem pokrytectví, jeho tvorby bývá velmi silně antimilitaristicky zaměřená. Ve svých prohlášeních bývá často agresivní, nebere si servítky a svoje názory nastoluje velmi syrovým způsobem: „*Banksy začínal jako tvůrce graffiti a dodnes patří k nejproslulejším jeho černobílé šablony, které se vyznačují výborným provedením, vtipem a také určitým podvratným politickým poselstvím. Na zdech různých měst, nejprve však Bristolu, odkud pochází, bylo možné spatřit opice se zbraněmi hromadného ničení, krásné dívenky s raketami, policisty s usměvavými tvářemi nebo obrázky londýnského Beefeatera s nápisem Anarchie. Šablony byly někdy doplněny nápisy jako „Není určeno k fotografování“ nebo „Z nařízení Společnosti pro národní silnice je tato plocha určena pro graffiti.“*⁹⁹

Banksy je velmi kontroverzní, záměrně vyvolává co možná nejsilnější reakce, ať už pozitivní či negativní, velice často je hlavním rysem jeho tvorby provokace,

⁹⁸ Gablik, Suzi: *Conversation before the end of time*. London: Thames and Hudson, 1995, s. 210- 214.

⁹⁹ Gregor, Marek. Street art: protest proti konzumu, nebo šikovná reklamní strategie? *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2005. č. 0.

[cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=67-street-art-protest-protikonzumu-nebo-ikovn-reklamn-strategie-a2-z-2005-o-historii-graffiti-streetartu-banksym>>.

provokací chce vyvést nejen veřejnost, ale i státní instituce z míry a ve své tvorbě zachází někdy až příliš daleko, i co se finanční stránky týče.: *„Figura Spravedlnosti s vyhrnutou tógou měla za podvazky nacpaný svazek amerických dolarů a nápis na podstavci zněl: ‚Nikomu nevěř‘. Slavnostního odhalení šestimetrové sochy, jejíž zhotovení přišlo na 22 000 britských liber, se zúčastnilo několik set lidí a známý rapper MC Dynamite na ní přítomným přečetl Banksyho vzkaz: ‚Tento památník je zasvěcen zločincům, zlodějům, tyranům, lhářům, korupčníkům a (lidem) arogantním a hloupým.‘ Ve vzkazu připomněl, že odhalení památníku souvisí s výročím smrti řidiče nákladáku Kevina Callana, který byl v roce 1991 nespravedlivě odsouzen za zabití čtyřletého dítěte. Pomník stál na místě ještě několik dní, než se radní rozhodli jej odstranit s odůvodněním, že ohrožuje statiku záchodků, umístěných v jeho podzemí. K dalším Banksyho kontroverzním projektům ve veřejném prostoru patří akce z roku 2003, kdy stříkal graffiti na krávy, ovce a prasata, anebo jeho sprejem vyvedené šablony z roku 2002, na kterých při příležitosti oslav padesátého výročí královniny vlády zobrazil hlavu Velké Británie jako šimpanzici.“¹⁰⁰*

Banksyho tvorba je také velmi politicky a také antimilitaristicky zaměřená, je příkladem toho, že i anonymně a ilegálně tvořící umělec, o jehož životě nevíme prakticky nic, může být tak slavný, že je občas považován za komerčního umělce. Obsah jeho sdělení má velmi protestní, protiválečné a protikapitalistické zaměření, má schopnost udeřit takzvaně hřebíček na hlavičku, ovšem bývá také obviňován z toho, že stejně jako výše zmíněný Obey vytváří ikony a obsah jeho tvorby se vyprazdňuje, na vině je především Banksym tolik kritizovaný komerční průmysl, který jeho tvorbu vydatně vykrádá.

5.2.3 Angažovaný street art u nás

Politické umění či umění, které má určité politické konotace se u nás rozmohlo především po pádu komunismu, a prostor ke komentování politické situace se stal podstatně volnějším, resp. začal vůbec nějaký existovat: *„Politické umění se v*

¹⁰⁰ Gregor, Marek. Street art: protest proti konzumu, nebo šikovná reklamní strategie? *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2005. č. 0. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z:

<<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=67-street-art-protest-protikonzumu-nebo-ikovn-reklamn-strategie-a2-z-2005-o-historii-graffiti-streetartu-banksym>>.

posledních letech ve světě rozmáhá spolu s rozvojem iniciativ občanské společnosti. V Čechách, v důsledku zkušenosti s komunismem, převažovala do nedávné doby nechuť k politickému angažování. Teprve mladá generace umělců se zbavuje skepse k angažování ve veřejných otázkách.¹⁰¹ U nás působí hned několik uměleckých skupin, které se vysloveně orientují na velmi provokativní tvorbu. Například *Rafani*, *Guma Guar* či *Pode Bal*. Zabývají se různými tématy, jako je téma národní identity, konzumu či nabourání stereotypu. Mediálně asi nejznámější je umělecká skupina *Ztohoven*.

Umělecká skupina *Ztohoven*, je známá svými provokativními, ilegálními počiny a následnými soudními premi, sami členové této skupiny ale prohlašují, vyvolání těchto sporů není prvoplánové a žádný z jejich počinů nebyl vykonán proto, aby za něj byli zadrženi: „*Nic neděláme proto, abychom se dostali k výslechu nebo před soud. Důležité je pro nás téma projektu a jeho sdělení veřejnosti.*“¹⁰² K jejich nejznámějším ilegální počinů patří např. fingoovaný atomový výbuch, dále to byl semaforový počin Romana Týce, člena *Ztohoven*, při kterém vyměnil stojící a chodící panáčky na semaforech pro chodce za panáčky močící či venčící psy. Jejich poslední projekt bylo zmatení obyvatel Prahy při nedávné změně MHD jízdních řádů, kdy si zaplatili reklamní plochy, které upozorňovali, které MHD linky údajně už jezdit nebudou nebo budou jezdit po jiné trase a mimo jiné také rozdávali falešné letáky s těmito mylnými informacemi u falešných stánků Pražského dopravního podniku a vyvolali tak všeobecnou paniku mezi obyvateli Prahy. Pro členy *Ztohoven* je umění především o komunikaci: „*Skupina Ztohoven chápe svoje akce a působení jako umění, kdy pro ně je uměním především komunikace. Lidé by se podle nich měli naučit takovéto umění vnímat a přijímat jej.*“¹⁰³

Hlavním motivem *Ztohoven*, zdá se, je provokace, rád vyvádějí lidi z míry a zkouší, kam až jim dovolí veřejnost, ale i úřady zajít. Jejich způsob prezentace určitých sdělení kráčí vždy velmi kontroverzní cestou a jsou ochotni za ni i něco obětovat: „*Myslíme, že nestačí jen na něco poukázat výstavou, to zpravidla nefunguje. Proto volíme jinou cestu a tak trochu se dáváme i všanc, čelíme různým obviněním a tak. Je pouze na společnosti v širokém slova smyslu, aby popsala, co vlastně děláme.*“¹⁰⁴ Svými

¹⁰¹ Informace použity ze serveru: <<http://www.artlist.cz/?id=242>> [cit. 20. 11. 2012].

¹⁰² Rychetský, Lukáš. Nejsme adrenalinový sportovci. *Kulturní čtrnáctideníkA2* [online], 2010, č. 14. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/14/nejsme-adrenalinovi-sportovci>>.

¹⁰³ Jakš, Filip, (Ed.): *Pouliční umění – teorie na ulici*. Praha: Interaktiv.cz, 2008, s. 22.

¹⁰⁴ Rychetský, Lukáš. Nejsme adrenalinový sportovci. *Kulturní čtrnáctideníkA2* [online], 2010, č. 14. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/14/nejsme-adrenalinovi-sportovci>>.

počiny jistě chtějí cosi sdělit, ale především touží po reakcích a emocích a jejich hlavním záměrem je provokace. *Ztohoven* jsou příkladem silně provokující tvorby, ačkoli je v jejich tvorbě přítomen určitý politický podtext, hlavním záměrem je provokovat a „vyprovokovat“ reakce, byť i negativní.

5.3 Reklama vs. guerrilla

Veřejný prostor neslouží pouze k protestu či projevení svého názoru. Některé umělecké tvorby se snaží pouze o oživení či ozvláštnění prostoru. Tyto umělecké formy se snaží měnit veřejný prostor a dělat ho hravějším – jde především o *guerrilla art* v nejrůznějších podobách (již dříve zmíněný *yarn bombing* či *guerrilla gardening*). Ve veřejném prostoru se ale objevuje především reklama, která si všimla, jak moc je tato tvorba, zejména pro mladé lidi atraktivní a začala tyto pouliční formy uměleckého vyjádření vykrádat. Tyto umělecké formy tak postupně ztrácí svou alternativní povahu a pomalu se stávají mainstreamem: „Říká se tomu *guerrilla marketing* a jde jen o další tah ve strategii, která velí využít vše, co má třeba jen příchut’ alternativy, nezávislosti a zde dokonce i zakázaného.“¹⁰⁵

Reklama pomocí *guerrilla artu* byl původně způsob, jak si malé podniky, které neměly dostatek financí, vytvářeli reklamu zadarmo. Byla to velmi nápaditá ilegální reklama, reklamní průmysl si ale všiml popularity této tvorby a začal ji ve velkém využívat. Nejen *guerrilla*, ale i street art tvoření na zakázku pro reklamní průmysl často postrádá jednak jakékoliv poselství mimo toho reklamního, a jednak jakoukoli autentičnost či spontánnost, je to až příliš organizované: „Příkladem může být akce *Sculpture grande* nebo *CowParade*, jež před několika lety doputovala i k nám. Proč doputovala? Oficiální street art je zpravidla hloupý až dutý a nejlepším důkazem je skutečnost, že právě *CowParade* funguje na bázi takzvané frenčizy, stejně jako třeba řetězec restaurací *McDonald's*.“¹⁰⁶

¹⁰⁵ Rychetský, Lukáš. Kupte si svého writera. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online], 2010, č. 14. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/7/kupte-si-sveho-writera>>.

¹⁰⁶ Kellyová, Irina. Boj o veřejný prostor. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2008, č. 31. [cit. 26. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/31/boj-o-verejny-prostor>>.

Není divu, že umělecké formy tvorby se snaží reklamě bránit a chtějí upozornit na to, co je skutečným vizuálním odpadem v na městech: „*Lidé, kteří skutečně przní naše okolí, jsou firmy, které čmárají své obrovské slogany na budovy a autobusy a snaží se, abychom se cítili nepatřičně, dokud si nekoupíme jejich produkt. Očekávají, že nám budou schopni vykřičet svoje poselství do tváře z jakéhokoli možného povrchu, ale vy nesmíte odpovědět. Oni začali tento boj a zeď se stala zbraní, kterou je možné oplatit útok.*“¹⁰⁷

Jedním ze způsobů obrany je např. *subvertising* – tedy ilegální parodování outdoorové reklamy, kterým se snaží mimo jiné upozornit, že ne street art, ale naopak reklama a billboardy jsou tím opravdovým vizuálním znečištěním města. „*Co mají streetartoví umělci společného se subvertisery je to, že musí soutěžit s vizuálním hlukem vnějšího světa. Jejich diváci nechodí do galerie, aby viděli jejich tvorbu, street art tudíž musí zachytit pozornost diváka v tomto přestimulovaném prostředí a vytvořit dojem, který bude rezonovat ještě dlouho po tom, co divákovo zakoušení skončí.*“¹⁰⁸ Daleko kladnější vztah veřejnosti a větší míru tolerance lze patrně přičíst právě otázce illegality, reklama na rozdíl od street artu či graffiti je většinou legální záležitostí a proto se také setkává s větší mírou pochopení, bez ohledu na její mnohdy velmi chabé estetické kvality.

Paradoxně se najdou i streetartoví umělci, kteří se ale naopak reklamě podřizují a dokonce pro ni tvoří. Motivace může být různá – samozřejmě především finanční, není čemu se divit, svou tvorbu většinou „vystavují“ zadarmo, a tak můžou volit tento způsob výdělků. Své jméno tak propůjčují reklamnímu průmyslu a připívají tak ke komercializaci této tvorby: „*Na pražské Kampě v místech, kde nikdy nestály telefonní automaty, jsou tak dnes k vidění nefunkční budky, jejichž vnitřek obohacují výtvarné počiny oslovených umělců včetně Jana Kalába, známé osoby pražské graffiti a streetartové scény. Ten zcela nenápaditě budku okrášlil písmeny, jež tvoří jeho nick (point), a upozornil především na sebe. Také ovšem na to, že je ke koupi – i když zatím naštěstí zřejmě jen v rámci bohulibé akce jedné nadnárodní společnosti.*“¹⁰⁹ Nutno dopad, že zmíněná telefonní budka byla okrášlená v rámci charitativní kampaně, kterou však organizovala telefonní společnost O2. Streetartoví umělci čím dále častěji tvoří na

¹⁰⁷ Banksy: *Wall and piece*. Velká Británie: Century, 2005, s. 8.

¹⁰⁸ Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008, s. 116.

¹⁰⁹ Kellyová, Irina. Boj o veřejný prostor. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2008, č. 31.

[cit. 26. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/31/boj-o-verejny-prostor>>.

zakázku, nejde vyloženě o reklamní projekty, avšak vždy je za tím zviditelnění zadavatele zakázky.

Street art se tak stále častěji stává „obživou“ jeho tvůrců. To, že se street artem dá uživit má svá pro a proti. Na jednu stranu je to důkaz, že se tato tvorba stává uznávanou a názory na ni jako na pouhé vandalství se začínají měnit, na druhou stranu, však čím více se tato tvorba začne objevovat v oficiálních zakázkách, tím více bude opouštět ideály původního street artu a stane se z ní podstatně uhlazenější a organizovanější forma této tvorby. Pokud by však streetartoví umělci začali plně spolupracovat s reklamním průmyslem, street art by se jako původně volnomyšlenkářská tvorba, která se velice často vymezuje proti konzumu a komercializaci stal velmi prodejný a významově by se zcela vyprázdnil, ačkoli tento proces se již patrně děje, právě díky vykrádání ze strany reklamního průmyslu.

Tvorba ve veřejném prostoru skýtá určitá úskalí, jde především o nemožnost prezentovat tvorbu bez příslušných povolení, které by mnoha streetartových počínů patrně ani nedostalo. Problém v přijímání streetartové tvorby je ale především právě v její ilegální povaze, bez ohledu na její estetické kvality je na ni pohlíženo jako na něco a priori špatného. Svou ilegální prezentací demonstrují to, že v tomto prostoru by měl každý dostat šanci se vyjádřit. Ilegální prezentace však nabízí i určité výhody, např. se tím vyhýbají cenzuře, navíc se tak sdělení dostane k mnohem širší veřejnosti a v kontextu ulice může dostat mnohem explicitnější význam. Také ilegální a neorganizovanou prezentací street art provokuje samotný řád i veřejnost. Provokace a protest je nedílnou součástí streetartové tvorby. Provokací a ilegálním charakterem však street art porušuje mnohé etické normy. Nabízí se tedy otázka, zda je možné tuto „divokou“ tvorbu zahrnout do umění a tím pádem ji institucionalizovat. Těmto otázkám se budu věnovat v následující kapitole.

Existují ale i jiné, v tomto smyslu neangažované formy street artu, které se spíše snaží o zkrášlení a ozvláštnění veřejného prostoru, tím je především guerrilla art. Všech těchto alternativních uměleckých forem se ale zmocňuje reklama, která tyto formy obsahově vyprazdňuje, a ze kterých se postupně stává mainstream. Street art je dnes často tvořen na zakázku, což může časem vést k čím dál větší prodejnosti této tvorby.

6. Street art jako součást „světa umění“?

V této kapitole se chci věnovat především otázce, zda může být street art považován za svébytnou uměleckou formu. Budu vycházet především z textů Arthura C. Danta a George Dickieho a především se budu věnovat tzv. „atmosféře světa umění“ a možnosti tvořit umění mimo tento svět. Na závěr bych chtěla zhodnotit klady a zápory přijetí street artu do světa umění a zda je vůbec možné tuto uměleckou formu institucionalizovat.

Otázka definice umění zůstává bez jasné odpovědi. Umělecké formy se neustále rozvíjejí a přicházejí s novými způsoby prezentace, vystupují tak nové rysy v uměleckých tvorbách, které nevyhovují současným teoriím. V posledních sto letech začali umělci využívat tvůrčí svobody a experimentovat, a začali tak narušovat hranice umění, které jsou dnes velmi nejasné. Zdá se, že umělecké dílo tak může být prakticky cokoli: *„Hranice světa umění se dnes nacházejí tam, kde jsou hranice života. Z umělce se stal jakýsi sociální aktivista, pro kterého neexistují žádná tabu. [...] Netestují dávno otestované hranice umění v sterilních prostředích galerií, koncertních sálů či grantových platform, ani v pronajatých a medializovaných veřejných prostorech, nýbrž odvážně balancují na dynamických hranicích života a umělecké světatvorby v situacích a prostředích, ve kterých souřadnice nevytyčují teoretici, kurátoři, sponzoři a konzumenti umění a anti-umění, nýbrž sám život a konkrétní společenská potřeba. I jejich díla a akce se samozřejmě odehrávají v řádu reprezentací, nejsou to však konvenční reprezentační rámce, ale angažované performance reálné sociální situace. Mohli bychom je přirovnat k demonstracím různých aktivistů, které mají taky svůj reprezentační řád, mívají však i sociální důsledky. Dnes se již přece nikdo nepozastavuje nad tím, zda-li umělec poruší konvence reprezentace – v současných světech umění totiž žádné nejsou kanonizovány.“*¹¹⁰

Americký filozof a estetik Arthur C. Danto představil ve své eseji *„The Artworld“* (1964) vlastní systém umění. Danto říká, že objekt vždy povyšuje na

¹¹⁰ Cseres, Josef. V jakých světech umění to vlastně žijeme. *Kulturní magazín Uni* [online]. 2009, č. 4. [cit. 29. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://magazinuni.cz/hudba/hermovo-ucho/v-jakych-svetech-umeni-to-dnes-vlastne-zijeme/>>.

umělecké dílo určitá teorie, která nám dovoluje odlišit dané umělecké dílo od ostatních mimouměleckých předmětů. Tedy k tomu, aby se objekt stal uměleckým dílem, je zapotřebí teorie, která mu tento status udělí. Jako příklad používá Danto Warholovo dílo – krabice Brillo¹¹¹: „*To, co nakonec činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím se z krabice Brillo, je určitá teorie umění. Je to tato teorie, která krabici povýší do světa umění a která zabrání, aby zase sklouzla na úroveň reálného objektu [...] K tomu, abychom ji viděli jako součást světa umění si musíme osvojit hodně z teorie umění, stejně jako notnou část z nedávné historie newyorské malby.*“¹¹²

Danto zde zavádí pojem *je umělecké identifikace* (z anglického originálu „*is of artistic identification*“¹¹³). Danto zde užívá speciální význam slovesa *je*, který nevyjadřuje ani existenci, identifikaci či reprezentaci, toto speciální *je* označuje určitou fyzikální vlastnost či fyzikální část objektu. Objekt je umělecké dílo, pokud pro jeho popis, či pro popis nějaké jeho části, použijeme tento speciální význam slovesa *je*, tento pojem odkazuje na reálný objekt, šlo o to zahrnout do umění tzv. „*readymades*“¹¹⁴, tedy reálné objekty, které jsou ale uměleckými díly, a mají na reálný objekt pouze odkazovat, podle Danta je to právě osvojení si pojmu *je umělecké identifikace*, co nám umožňuje oddělovat reálné objekty a umělecká díla a v podstatě „vytvořit“ umělecké dílo. Abychom mohli rozpoznávat a vidět umělecká díla, je nutné si osvojit nejen pojem *je umělecké identifikace*, ale také musíme znát určitou teorii a alespoň část z dějin umění, tedy atmosféru světa umění.

George Dickie tuto Dantovu teorii přejímá a vlastním způsobem rozvíjí. Představuje svou teorii v knize *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis* (1974). Svět umění je podle Dickieho uzavřeným systémem, avšak jednotlivé podskupiny, tedy jednotlivé umělecké formy a žánry jsou otevřené a mohou do sebe přijímat další umělecké formy. Podle jeho teorie umělecké dílo je: „*umělecké dílo je klasifikačním slova smyslu artefakt, jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (osobami) jednajícími jménem instituce světa umění. Druhá definiční podmínka sestává ze čtyř vzájemně provázaných částí: 1) jednání jménem instituce, 2) udílení*

¹¹¹ Warhol, Andy: Brillo Boxes, 1964.

¹¹² Kulka, T. & Ciporanov, D (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 107.

¹¹³ Danto, Arthur C.: The Artworld. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964, s. 571–584.

¹¹⁴ Konfekční, sériově vyrobený výrobek.

statusu, 3) bytí kandidátem a 4) hodnocení.¹¹⁵ Status kandidáta na hodnocení je udělován jak skupinou, tak i jedním člověkem: „*kteřý jedná jménem světa umění a zachází s artefakty jako s kandidátem na hodnocení, ale obvykle to bývá jen jeden člověk, totiž umělec, který dílo vytvořil.*“¹¹⁶ Získat status uměleckého díla, tedy kandidáta na hodnocení, protože, status neříká nic jiného než, že objekt je umělecké dílo, ne zda je dobré či špatné, udělení statusu je velice snadné a jeho odebrání patrně nemožné.

Dickieho *Institucionální analýza* má ale mnoho úskalí, a to především v tom kdo vlastně může umělecká díla tvořit a kdo je kompetentní k udělování statusu kandidáta na hodnocení: „*Svět umění dospěl až tak, daleko, že umělecké dílo dnes může vytvořit i někdo, kdo žádné umělecké ambice nemá. Umělcem se člověk může stát dokonce i proti své vůli. Stačí, když naň tento status uvalí kompetentní institucionální činitel světa umění, nejčastěji kritik, teoretik nebo kurátor. [...] Zdá se, že dnes je lehčí do světa umění vstoupit než z něj vystoupit.*“¹¹⁷ K udělování statusu kandidáta na hodnocení je tedy kompetentní jakýkoliv příslušník světa umění. Sám Dickie přiznává, že udělit status kandidáta na hodnocení je velmi jednoduché, a prakticky v tomto ohledu nelze udělat chybu.

O tom, zda je něco umění či nikoliv stačí názor jednoho člověka, který je ochotný toto dílo vystavit v galerii či jakékoliv kulturní instituci. Otázkou ale zůstává, kdo je do této funkce zvolí, a kolik příslušníků světa umění či institucí se musí shodnout, aby byla přijata nová umělecká tvorba? Navíc při udělování statusu kandidáta jde o jakési pohlcení ze strany uměleckého světa a umělecké dílo či forma se prakticky nemá šanci se ze světa umění vymanit a musí se mu podřídít. Pokud bude tvorbě přirknut status kandidáta na hodnocení, bude sice přijata do světa umění a získá tedy status umělecké tvorby, avšak ztratí oprávnění o sobě sama rozhodovat.

Graffiti a street art se svou podstatou jakémukoliv spoutání institucí brání, vznikly jako odpor a provokace systému, a to jak politickému, tak uměleckému, avšak příklady institucionalizace či dokonce komercializace jsou již dávno přítomny. Podle Dickieho je jasný ukazatel uměleckého statusu fakt, že je objekt prezentován

¹¹⁵ Dickie, George: Co je umění? *Aluze*, Vol. 2., 2008, s. 84-85.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 86.

¹¹⁷ Cseres, Josef. V jakých světech umění to vlastně žijeme. *Kulturní magazín Uni* [online]. 2009, č. 4. [cit. 29. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://magazinuni.cz/hudba/hermovo-ucho/v-jakych-svetech-umeni-to-dnes-vlastne-zijeme/>>.

v umělecké instituci. Street art však tvoří spíše v mimoumělecké sféře, především ve veřejném prostoru, „pouliční“ street art je tedy v jasné opozici vůči institucionální povaze umění, navíc porušuje mnoho zavedených nejen estetických, ale i společenských norem, např. nepřiznané autorství, nerespektování cizí tvorby a především jeho prezentace je často v rozporu se zákonem, avšak umění se již dávno nesdružuje pouze v galeriích, naopak vyšlo do ulic. Street art a graffiti se stejně jako jiné „umělecké“ formy vyvíjejí a jejich hranice nelze trvale určit. Nejdříve vznikaly *tagy*¹¹⁸, později se vyvinulo graffiti, z něho se později vyvinul street art a nyní vzniká jakási nová sofistikovaná forma street artu, která se prezentuje se mnohem uhlazenějším dojmem, také již postrádá ilegální charakter street artu. Jak již bylo řečeno, tato forma se v posledních letech dostává do galerijních prostorů, prezentace street artu v těchto prostorech však není příliš obvyklá. Díky tvorbě mimo galerijní prostor, a v tomto případě i mimo umělecký svět, může street art nabídnout určité estetické kvality, které v galerii zaniknou, například již zmíněný motiv ozvláštňení či specifický estetický prožitek pramenící z nahodilé a neorganizované prezentace streetartové tvorby.

Otázkou zůstává, zda se street art a graffiti vůbec do světa umění začlenit chtějí, jejich tvorba je provokací a revoltou vůči téměř všem zavedeným uměleckým konvencím, sami vybírají, kde bude jejich tvorba prezentována, vynechávají při tom nejen kurátory a jiné autority kulturních institucí, a nedávají ani divákům možnost vybrat si, co chtějí a nechtějí vidět, jejich tvorba je necenzurovaná a je považována za provokací, avšak prezentace street artu v galeriích je příklad institucionalizace. Vstup této tvorby do galerijního prostředí vyvolává rozpor i u samotných tvůrců, jedni mají pocit, že začleněním se do světa umění, by „pouliční“ tvorba přišla o svou podstatu a živelnost, druzí naopak cíleně míří do galerijního prostředí: *„Jakmile mělo dojít k integraci graffiti-artu do institučního rámce ‚uměleckého světa‘, provázeného následným pohlcením etikou úspěchu, vynořila se spousta otázek. Zdá se, že fenomén graffiti již nelze charakterizovat na základě určitých projevů (sprejové malby na vozech podzemní dráhy) nebo určitých exkluzivních záměrů. Někteří ‚writers‘ dále zůstávají věrni velmi agresivní podobě graffiti, zatímco jiní – Jean-Michel Basquiat se soustředil na získání úspěchu ve světě ‚velkého umění‘.“*¹¹⁹

¹¹⁸ Podpisy writerů.

¹¹⁹ Gablik, Suzi: *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia, 1995, s. 116.

Street art má již ve svém názvu pojem umění, tvoří však spíše mimo umělecký svět. Dickieho *Institucionální analýza* tvrdí, že pro přijetí do „světa umění“ stačí, aby byl příslušnému objekt udělen status kandidáta na hodnocení „kompetentním“ členem světa umění, jasným ukazatelem statusu umění je záštita umělecké instituce. Street art se objevuje v galeriích jen velmi zřídka, drtivá část této tvorby zůstává v ulicích, snaží se umělecké autority vynechávat a svým přístupem se staví do opozice ke Dickieho institucionální povaze umění, čímž však může nabídnout určité estetické kvality, které by prostor galerie neumožnil. Dickieho *Institucionální teorie umění* „pouliční“ tvorbě jako je graffiti či street art, dává možnost stát se členem světa umění, avšak street art se jít spíše proti umění jakožto instituci a zachovat si svou integritu. Street art se snaží vyhnout pohlcení ze strany uměleckých institucí, avšak na druhou stranu se již existuje několik příkladů institucionalizace street artu, navíc umění se dnes zdaleka neomezuje na galerijní prostory a čím dál častěji se objevuje ve veřejném prostoru, kde dokáže oslovit mnohem větší publikum. Ačkoli street art tvoří převážně v mimouměleckém světě, zdá se, že umělecký svět přijal některé myšlenky street artu.

7. Závěr

Umění je ve stavu pohyblivých hranic a nejasného ohraničení. V uplynulých sto letech umělci hojně využívali umělecké svobody a experimentovali jak s obsahem, tak s formou. Nastal nárůst uměleckých stylů a definovat umění je dnes těžší než kdy jindy. Umění začalo porušovat nejen tradiční estetické normy, ale i normy společenské.

Tvorba graffiti byla, díky své nepřístupnosti a elitářskému charakteru, považována za nástroj protestu a byla označena za vandalství. Streetartová tvorba, na rozdíl od graffiti tvorby, nečelí tak vehementnímu odmítání ze strany veřejnosti a represivních složek. Může za to především jeho, poněkud, méně invazivní charakter, avšak rys ilegality si stále ponechává. Na rozdíl od graffiti, se ale snaží s veřejností zapříst dialog a nabídnou tak prostor ke komentování.

Street art porušuje mnoho tradičních estetických norem, avšak trnem v oku veřejnosti je spíše porušování norem společenských, zejména ilegální prezentace. Při prezentaci své tvorby, street art vynechává umělecké instituce a snaží se je spíše obcházet.

Cílem bakalářské práce bylo zjistit, zda může street art přinést jisté specifické estetické hodnoty v opozici ke kulturním institucím a uměleckému světu, a zda, a za jakých podmínek, se může street art stát specifickou uměleckou tvorbou patřící do „světa umění“.

Síla této tvorby je především v neorganizovanosti, živelnosti a autentičnosti, které se naplno projevují ve veřejném prostoru. Právě jeho ilegální prezentace je hlavním důvodem k odmítání této tvorby nejen ze strany veřejnosti, avšak street art se snaží z prezentace mimo umělecké instituce vytěžit co nejvíce a zasáhnout tak své „diváky“ po svém. Street art může v opozici k umění jakožto instituci určité estetické kvality, které nebyly v galerii možné, řeč je zejména o specifickém estetickém prožitku pramenícím z nahodilé prezentace streetartové tvorby či motivu ozvláštnění veřejného prostoru.

Umění dnes nemá jasné ohraničení a hranice mezi uměleckým a mimouměleckým světem jsou velmi nejasné. Dickieho *Institucionální analýza*

umožňuje prakticky jakékoliv tvorbě stát se členem „světa umění“. Pokud tedy street art zavítá do galerií, je podle této teorie na místě ho považovat za uměleckou tvorbu, pokud tvoří vně tyto instituce, pohybuje se v mimoumělecké sféře. Drtivá část streetartové tvorby však zůstává v ulicích, ačkoli street art v galeriích je dnes zcela běžným fenoménem. Tvorba graffiti i street artu však vznikla jako protest proti jakémukoliv systému, tedy i tomu uměleckému. Přijetím do světa umění by se tak street art musel vzdát své ilegálně-protestní povahy a podřídit se systému uměleckého světa.

Street art sice proniká do galerijních prostorů, avšak jak již jeho název napovídá, patří „do ulic“. Ačkoli tedy existují příklady institucionalizace, a dokonce komercializace, a to jak street artu, tak graffiti, obě tyto tvorby se snaží umělecké instituce spíše obcházet a tvořit mimo ně a zachovat si tak svou integritu. Umění se však přestalo objevovat pouze v galerijních prostorách, ale stále častěji vychází ven, takřkajíc „mezi lidi“, a přijímá tím myšlenky street artu.

Seznam použité literatury:

Banksy: *Wall and piece*. Velká Británie: Century, 2005.

Barthes, Roland: Smrt autora. In: *Aluze*. No. 3, 2006.

Bullough, Edward. "Psychická distance" jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, No. 1, 1995.

Kulka, T. & Ciporanov, D. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

Danto, Arthur C.: The Artworld. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964.

Dickie, George: Co je umění? *Aluze*, Vol. 2., 2008.

Eliot, Thomas Stearns. Tradice a individuální talent. In: *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991.

Foucault, Michel: Co je autor? In: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda, 1994.

Gablik, Suzi: *Conversation before the end of time*. London: Thames and Hudson, 1995.

Gablik, Suzi: *Selhala moderna?* Olomouc: Votobia, 1995.

Jakš, Filip, (Ed.): *Pouliční umění – teorie na ulici*. Praha: Interaktiv.cz, 2008.

Lewisohn, Cedar: *Street art: The graffiti revolution*. London: Tate Publishing, 2008.

Mukařovský, Jan: *Studie I.* Brno: Host, 2007.

Overstreet, Martina: *In graffiti we trust*. Praha: Mladá fronta, 2006.

Pavličková, Kateřina (cat. ed.): *Umělecké dílo ve veřejném prostoru: Katalog 4. výroční výstavy Sorosova centra současného umění-Praha*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997.

Pospiszyl, Tomáš (ed.): *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998.

Pospiszyl, Tomáš: *Street art Praha*. Praha: Arbor Vitae, 2007.

Walton, Kendall Lewis. Kategorie umění. In: Zuska, Vlastimil (ed.), *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003.

Zahrádka, P. (ed.): *Estetika na přelomu milénia*. Brno: Barrister & Principal, 2011.

Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). In: *Sbírka zákonů*. 1. 12. 2000.

Zákon č. 128/2000 Sb. o obcích v § 34. In: *Sbírka zákonů*. 12. 4. 2000.

Zuska, Vlastimil: *Úvod do studia tradiční estetiky*. Praha: Triton, 2001.

Internetové zdroje:

Cáb, Michal. Od datla k rituálu. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online], 2011, č. 10. [citováno 18. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/10/od-datla-k-ritualu>>.

Cseres, Josef. V jakých světech umění to vlastně žijeme. *Kulturní magazín Uni* [online]. 2009, č. 4. [cit. 29. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://magazinuni.cz/hudba/hermovo-ucho/v-jakych-svetech-umeni-to-dnes-vlastne-zijeme/>>.

Gregor, Marek. Jít do fyzického kontaktu. *Reflex* [online], 3. 12. 2009. [cit. 20. 9. 2012, 19. 11. 2012].

Dostupné z: <<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=155-umn-na-hranici-zkona-jt-do-fyzickho-konfliktu-reflex>>.

Gregor, Marek. Street art: protest proti konzumu, nebo šikovná reklamní strategie? *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2005. č. 0. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=67-street-art-protest-protikonzumu-nebo-ikovn-reklamn-strategie-a2-z-2005-o-historii-graffiti-streetartu-banksym>>.

Gregor, Marek. Umění na hranici zákona. *Reflex* [online], 3. 12. 2009. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z:

<<http://zaslepenapraha.cz/index.php?kam=clanek&clanek=155-umn-na-hranici-zkona-jt-do-fyzickho-konfliktu-reflex>>.

Kellyová, Irina. Boj o veřejný prostor. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2008, č. 31. [cit. 26. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/31/boj-o-verejny-prostor>>.

- Mills, Eleanor. Lights, cameras, Banksy. *The Sunday Times Magazine* [online]. 28. 2. 2010. [cit. 16. 10. 2012].
Dostupné z: <<http://arrestedmotion.com/2010/02/video-banksy-lights-camera-banksy-stencil-interview>>.
- Knížák, Milan. Street art aneb špatně položená otázka. *Lidové noviny* [online]. 28. 8. 2008. [cit. 20. 9. 2012].
Dostupné z: <lidovky.cz/ln_nazory.asp?c=A080828_073818_ln_nazory_ter>.
- Kostková, Kateřina. Politika na zdech. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online]. 2009. č. 22. [cit. 20. 9. 2012, 20. 11. 2012].
Dostupné z: <<http://advojka.cz/archiv/2009/22/politika-na-zdech>>.
- Rychetský, Lukáš. Kupte si svého writera. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online], 2010, č. 14. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/7/kupte-si-sveho-writera>>.
- Rychetský, Lukáš. Nejsme adrenalinový sportovci. *Kulturní čtrnáctideník A2* [online], 2010, č. 14. [cit. 20. 11. 2012]. Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2010/14/nejsme-adrenalinovi-sportovci>>.
- Rychetský, Lukáš. Zaútočit na všechny smysly. *Kulturní čtrnáctideník A2*. [online], 24. 11. 2007. [cit. 20. 11. 2012].
Dostupné z: <<http://eldar.cz/streetart/index.php?kam=clanek&clanek=66-zautocit-na-vsechny-smysly-a2-zari-2005-rozhovor-se-smysly-cz>>.
- <<http://artlist.cz/?id=163>> [cit. 20. 11. 2012].
- <<http://artlist.cz/?id=242>> [cit. 20. 11. 2012].
- <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/201332-diskuse-graffiti-a-verejny-prostor-kreativita-versus-krimi/>> [cit. 20. 3. 2013].
- <<http://www.guardian.co.uk/uk/2007/jan/14/transport.world>>. [cit. 22. 4. 2013].

<http://www.lidovky.cz/soud-potvrdil-smetanovi-podminku-za-vyhybani-se-vezeni-pjy-zpravy-domov.aspx?c=A130314_151847_ln_domov_sk> [cit. 25. 3. 2013].

<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4563751.stm>> [cit. 16. 9. 2012].

<<http://www.standard.co.uk/news/stolen-banksy-graffiti-on-ebay-7202190.html>>
[cit. 12. 9. 2012].

<http://zpravy.idnes.cz/vytvarnik-ze-ztohoven-nezaplatil-pokutu-za-semafory-dostal-mesic-vezeni-1r3-/krimi.aspx?c=A111206_110012_praha-zpravy_jpl>
[cit. 16. 9. 2012].