

**Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra teorie kultury (kulturologie)**

Graffiti a jeho „prostor“
*graffiti v kontextu
prostoru, města a architektury*

Rigorózní práce

Martin Levý

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2011

Prohlašuji, že jsem tuto rigorózní práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne

Martin Levý

OBSAH

ÚVOD	7
I. MĚSTO	9
Teritorialita města	9
Osobní mapy	11
Jazyková teritorialita a město	12
Město – etymologie slova	13
Město – ohrazený, opevněný prostor	13
Město jako centrum obchodů a trhů	14
Město – původně venkovské sídlo	15
Město v 19. století	16
Americké velkoměsto a ideál moderny	19
Město 20. století (moderní město)	22
Fragmentárnost prostoru z perspektivy města	26
Prostupování a pohyb fragmentů v „meziprostoru“	29
II. ORNAMENT A ZLOČIN	
(ztráta ornamentu z života města)	32
Adolf Loos	32
Purismus	33
Athénská charta	37
Vědecký funkcionalismus	38
- Bauhaus	38
- Skupina ABC a český vědecký funkcionalismus	39
- Emocionální a vědecký funkcionalismus	42

III. GRAFFITI A UMĚNÍ	46
Pozdní moderna	46
Historie	48
Počáteční formy graffiti (základní formy)	50
- Tag	50
- Throw – ups (Throwies)	51
- Piece (Masterpiece)	51
- Production	52
- Styly graffiti	52
Jackson Pollock	53
- Život	54
- Technika malby a abstraktní expresionismus	55
- Pollock inspirátorem pouličního umění	55
- Fraktální prostory a malba Jacksona Pollocka	56
Jean Michel Basquiat	60
- Život	60
- Výtvarný jazyk v díle Jean Michel Basquiata	64
Keith Haring	68
- Život	68
- Oficiální umění a Keith Haring	71
- Keith Haring a písmo	73
- Haringův přínos do světa umění	76
Psychogeografie a město jako médium	77
- Metoda psychogeografie	77
- Dekonstrukce prostoru – médium města a graffiti	79
- Přepisování prostoru	80

IV. GRAFFITI A LINGVISTIKA	
(jazyk, text a sdělení)	82
- Výpověď znaku a diskurs výpovědi	82
- Graffiti – ZNAK a struktura města	84
- Pixacao	86
V. GRAFFITI A NE-MÍSTO	89
Archeologie grafiti	89
- Graffiti archeologie a internet	90
- Proměna místa	90
- Berlín a ne–místo	92
Jiné prostory a grafiti	92
„Čisté a nebezpečné“ a grafiti	95
Deviantní chování a myšlení vnějšku grafiti	97
Myšlení vnějšku a diskurs grafiti	98
Lidské stopy v ne–místech	99
VI. POZICE GRAFFITI A OBLAST UMĚNÍ	
(Suzi Gabliková, Norman Mailer a oslava grafiti)	101
- Norman Mailer	101
- Suzi Gabliková	102
- Místo grafiti v oblasti umění	104
- Graffiti a axiomatické struktury „uměleckých stop“	106
- Graffiti a umění	114
ZÁVĚR – GRAFFITI V KONTEXTU MĚSTA	115
Obrazová příloha	118
Použitá literatura	125

„Barvy podněcují k filosofování. Snad právě tím se vysvětluje...vášeň pro nauku o barvách. Zdá se, že nám barvy dávají jakousi hádanku, hádanku, která nás podnítí – a přitom nerozlítí.“

Ludwig Wittgenstein – Rozličné poznámky

citát in: Wittgenstein, L.: Poznámky o barvách, Praha, Filosofía 2010

ÚVOD

Předmětem rigorózní práce je teoretická analýza sociokulturního projevu graffiti. Pokoušíme se zde složit obraz zkoumaného jevu blízky kubistickému náhledu na svět, kde jednotlivé fasety na obraze zobrazují předmět v různých polohách a náhledech zároveň. Motivem k napsání této práce byla snaha alespoň částečného porozumění důvodů výskytu graffiti v dnešní společnosti a prostředí a zároveň zasazení jevu do širšího rámce moderní doby. Naše práce se opírá o *interdisciplinární přístup* a zdůrazňuje holistický pohled ke zkoumanému jevu. Uvedený projev se snažíme nahlížet a analyzovat z více pohledů.

Práce je tvořena více relativně nezávislými částmi, ve kterých se z různých úhlů pohledu zabýváme jevem graffiti.

V první části analyzujeme jev především v kontextu města. Analýza je zaměřena zejména na urbánní prostředí a velkoměsto epochy moderní a jeho vnímání. Šířeji se zde dotýkáme proměny charakteru a pozice kategorie prostoru, jejího významu v pohledech a uvažování architektů i moderním životě vůbec. Domníváme se totiž, že graffiti je s velkoměstským prostředím a jím vytvářeným charakterem prostoru úzce propojeno. Z něho totiž vychází, čerpá svou sílu, na ně reaguje. Bez kontextu velkoměsta epochy moderní lze podle našeho názoru uvedený projev těžko charakterizovat.

V druhé části se zabýváme graffiti z hlediska uměleckého diskursu epochy pozdně moderní. Rozebíráme v ní úlohu vizuality graffiti v umění a její možný přesah do sféry oficiálního umění. Pokoušíme se zde analyzovat, jak dalece lze vizualitu graffiti považovat za umění. Snažíme se nalézt přesnější pojmové vymezení a sít' vztahů k fenoménu graffiti v rámci uměnovědné debaty. Zároveň též zmiňujeme některé osobnosti vzešlé z uvedené subkultury, jež se na

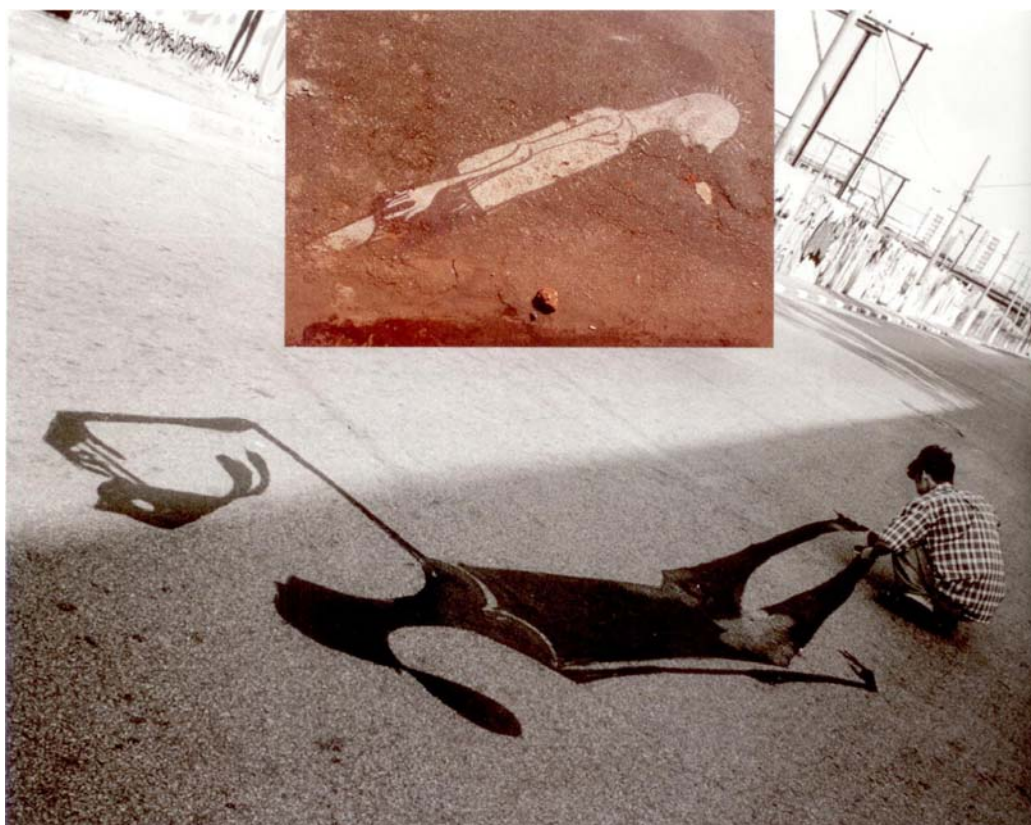
poli vysokého umění již etablovaly a jejichž dílo s graffiti nějak souvisí.

Ve třetí části se zabýváme graffiti především v kontextu dimenze prostoru míst a ne-míst a jiných prostorů. Analyzujeme graffiti z hlediska deviantního chování a divokého myšlení. Zasazujeme ho tak do kontextu okrajových oblastí velkoměsta i celé společnosti.

V neposlední řadě též analyzujeme fenomén graffiti z pozice jeho napojení na teorie lingvistické. Tedy graffiti vnímané z pozice textu, sdělení, znaku.

Z metodologického hlediska se opíráme zejména o teze Michela Foucaulta, Roberta K. Mertona a Marc Augého.

Práce si samozřejmě neklade za cíl úplné, objektivní a vyčerpávající zpracování dané problematiky. Jejím cílem je spíše přispět alespoň dílčím způsobem k zmapování a odkrytí skrytých kořenů fungování a výskytu zkoumaného jevu v moderní společnosti.



Herbert, Graffiti World, 2004

I. MĚSTO

Teritorialita města

Graffiti je jev výrazně spjatý s teritorialitou a vnímáním prostoru.

Estetická stránka zde má až druhou, avšak významnou roli. Město či městský prostor v sobě obsahuje více úrovní vnímání:

- ZJEVNÉ MĚSTO (objektivní město)
- FRAGMENTÁRNÍ MĚSTO (město rozdělené podle vnímání různých subkultur).

Graffiti je tak více projev sociokulturní než pouze uměleckohistorický. *Zjevné město* či objektivní město je konstrukt těžko či alespoň vnímáním hůře dosažitelný. Můžeme ho najít a přiblížit se mu pohledem na mapu. Na tomto barevném listě papíru je zafixován městský prostor ve své objektivní rovině. Urbánní prostor je zde přeměněn a zredukován pouze na spleť ulic, budov a parků. Jsou zde zachycena všechna objektivně důležitá místa od úřadů, pošt, obchodů až po místa pro volný čas. V této objektivní mapě tak převládají dvě barvy. Šedá a zelená, obohacená občas i o modrou barvu v případě, že se místo nachází poblíž nějakého říčního toku či jiného vodního zdroje. Takovýto objektivní, všem srozumitelný prostor je však podle našeho názoru pouze chimérou všech kartografů, jež se domnívají, že ovládli a zaznamenali znázorněný prostor na dvojrozměrném papíře. *Objektivní město*, městský prostor však asi neexistuje. Jeho zachycení se vzpírá našemu vnímání. *Zjevné město* můžeme také chápat jako obrázek, momentku uvedenou ve slovníku. Zde se městský prostor a dojem z něho redukuje na pár slov či obrazů typu panoráma Pražského hradu „podtržené“ Karlovým mostem. Nebo Eiffelova věž rozkročená nad městem Paříž. Samotné město a jeho specifická krajina nám však zůstává skryté a neodhalené.

Fragmentární město je však město zcela odlišné. Je rozdělené podle vnímání různých subkultur. Celek města a urbánní prostor se nám zde rozpadá na množství prostorů, jejichž jediný společný rys nacházíme pouze v obecném názvu města Praha nebo Paříž.

Tato fragmentárnost částí města z pohledu člověka může být prostorová i časoprostorová, vertikální i horizontální. Odlišné vnímání města a jeho částí můžeme zaznamenat například u turistů, náhodných návštěvníků města. Lidí vnímajících a pohybujících se v urbánním prostoru pouze po určitou omezenou dobu. Tito dočasní obyvatelé města se pohybují po ulicích a místech „pro ně určených“. Mají svůj specifický rytmus a z pohledu stálého obyvatele města často „okupují“ svým zájmem některé části města. Vedle uvedených dočasných obyvatel města můžeme mluvit o další skupině běžných obyvatel, lidí vnímajících své město, prostor k žití, zcela odlišně. Jejich město se člení do částí, fragmentů, podle sociální role, ve které se právě nacházejí. Sociální role se u člověka v průběhu dne i života mění. Lze tak předpokládat, že i vnímání prostoru města a pohyb v něm se bude v rozdílných sociálních rolích lišit. Jinak vnímá týž člověk město, městský celek v situaci občana spěchajícího do zaměstnání, tedy zaměstnance. Jinak v roli partnerů, kteří se procházejí po ulici a vnímají více sebe navzájem než okolní prostor. Jinak je přijímán městský prostor ve chvílích odpočinku, práce, starostí i bezstarostnosti, mládí a stáří, z pohledu chodce či řidiče vozidla.

Uvedené sociální role a pozice však stmeluje fakt, že nás určitým způsobem determinují. Ovlivňují naše chování a vnímání světa. Determinují nás prostorově i časově. Stáváme se v určitém smyslu jejich otroky se svobodnou volbou měnit role. Zkrátka v každé roli máme stereotypy, zavedené cesty do práce a z práce, cesty k odpočinku a za přáteli.

Osobní mapy

Člověk si vytváří osobní mapy prostoru města. Každý má vytvořené své osobní město. Město ušité sobě na míru. Ulice jemu důvěrně známé a naopak místa a prostory města jedinci, subkultuře neznámé a zapovězené. Z mnoha důvodů. Tato místa se v dřívějších dobách na mapách značila latinským nápisem „Zde jsou lvi“. Vznik těchto osobních map je spojen se socializací jedince ve společnosti. Začíná tedy již v útlém dětství. Tehdy se svět dítěte postupně prostírá mezi skrýší pod stolem, kde občas pozoruje neznámý „svět dospělých těl“. Přes svět na pískovišti, kde je vytvořen a ohmatáván nový svět společných her a nových kamarádů. Dlouhou dobu je tento dětský svět ohraničen domovem, pískovištěm a tajnou skrýší, dětským bunkrem. Okraje dětské osobní mapy jsou striktně ohraničeny. Mohou být však posouvány dětskou fantazií, která dlouho nemá mezí. Fantazií navštěvující vzdálené kraje a místa v rozličných rolích a přestrojeních.

Vytváření osobních map člověka probíhá většinou celý život, stejně jako proces socializace. Tato mentální mapa známých prostor se však různě obměňuje a přeskupuje. Některá místa osobní mapy vyblednou a stávají se nezřetelnými a jiná na dosud prázdných místech vyvstávají a stávají se v očích člověka nepřehlédnutelnými. Nikdo však většinou nezná celý objektivní prostor města. Jsou zde vždy prostory, úrovně, horizonty neznámé, tajné či skryté a nepřístupné pohledům některých lidí, skupiny, subkultury. Podobně je tomu také u subkultury graffiti. Graffiti se účastní na vytváření prostorové i jazykové teritoriality. Projev graffiti je podle našeho názoru vytvářením autonomní osobní mapy jedince nebo skupiny jedinců. Vytváří střípek, barevné sklíčko ve skleněné okenní vitráži městského prostoru, městského chrámu, kde každý jedinec či skupina mají své nepřehlédnutelné místo.

Jazyková teritorialita a město

Vnímat a chápat městský prostor lze také prostřednictvím jazykové teritoriality, kdy místo, město je svými obyvateli postupně „rozkouskováno“ a opět „skládáno“ v novou směsicí dojmů, pocitů, slov a vět. Město je prostřednictvím slov verbalizováno a stává se v očích svých obyvatel smysluplným a obyvatelným. Francouzi například používají pro určení ulice pouze sedm slov (rue, avenue, boulevard, place, cours, impasse, venelle). Angličtina poskytuje pro určení a označení tohoto městského prostoru nejméně dvacet termínů (street, avenue, place, road, crescent, row, lane, mew, gardens, terrace, yard, square, circus, grow, greens, homes, gate, ground, way, drive, walk aj.)

Každé město a jeho čtvrtě mají často svůj dialekt, jenž pojmenovává místa neoficiální mluvou. Městské prostory jsou verbálně pojmenovány všemi vrstvami obyvatel města i všemi vrstvami jazyka od argotu, profesního žargonu až po spisovný jazyk. Od mladých až po starší obyvatele a pamětníky, kteří již zažili kus života svého města. Mnohá stejná místa tak mohou mít a často mají zcela odlišné názvy. Podobná místa města tak mohou připomínat „polepenou plakátovací plochu“ plnou slov, sousloví, názvů a hesel vzájemně se překrývajících a charakterizujících daný prostor. Jde o názvy a slova pro místa, odrážející důležitost, úroveň a hodnotu lokality. Hodnotu, která si často u jednotlivých lidí či sociálních skupin pohybujících se po teritoriu města protiřečí.

Město – etymologie slova

Pokusíme se zde najít a nastínit původ slova „město“ z hlediska lingvistické typologie. Určit dále jeho společné charakteristiky zachycené v různých indoevropských jazycích. Slovanské jazyky používají různých termínů - v češtině město; ve slovenštině mesto; v polštině miasto; ve slovinštině grad aj.

Baltské jazyky používají například termínů lotyšských - pilseta; litevských - miestas. V germánských jazycích termíny die Stadt; v angličtině town, city; v holandštině stad aj. Románské jazyky používají ve francouzštině slova la ville, cité; v italštině se používá termínu citta, urbe.¹

Město – ohrazený, opevněný prostor

Vnímání termínu v tomto smyslu se v Evropě datuje zhruba do období od 10. až do 13. století.² Najdeme ho v jazycích slovanských i baltských (lotyšsky: *pils*, litevsky: *pilis* značí **hrad**; dále lotyšsky: *pilseta* značí **město**. Finsky: *linna* značí **pevnost** a estonsky *linn* označuje **město**. V češtině propojení významu slova **město** a **hrad** zanikl. Dochoval se však v názvech některých míst na českém území Velehrad, Vyšehrad, Hradec Králové či Jindřichův Hradec. U germánských jazyků je hrad a město zachován v názvech německy Burg, francouzsky bourg či anglicky borough, jak dokládají názvy měst Regensburg, Augsburg, Luxemburg, Guisborough.³

¹ Blatná, R.: Slovo „město“ z hlediska lingvistické typologie in: Český lid, ročník 90, 2003, č. 3, s. 211 - 216

² tamtéž

³ tamtéž

Město jako centrum obchodů a trhů

V následujícím období zhruba od 12. do 16. století se posunul význam slova města v jazycích dvěma směry:

- 1) Původní pojmenování město (*Burg*) se ustálilo ve významu hrad, opevnění. Poté vzniklo nové pojmenování pro městský útvar termínem město. Do této skupiny patří němčina i čeština. Slovo *Stadt* postupně od 12. století vytlačovalo starší termín *Burg* a převzalo jeho místo pro označení města. V češtině se slovo *miesto* rozdělilo na *místo* a *město* a nahradilo také termín *hrad*, viz. Vyšehrad, Velehrad.⁴
- 2) Původní pojmenování ohrazeného místa zůstalo pro význam města, *burg*, *town* a vzniklo nové pojmenování pro hrad. Tímto směrem se vydaly některé románské jazyky. Ty převzaly latinský výraz *castellum* značící vojenské ležení, tábor. Ve francouzštině se tak používá termín *chatteau*, angličtině termín *castle*, italštině *castello* a španělštině termín *castillo*.⁵



Ogre, *Graffiti World*, 2004

⁴ Blatná, R.: Slovo „město“ z hlediska lingvistické typologie in: Český lid, ročník 90, 2003, č. 3, s. 211 - 216

⁵ tamtéž

Město – původně venkovské sídlo

Vnímání termínu město ve smyslu ohraničeného místa lze najít v anglickém slově *town*, staroanglicky *tún*, česky *týn*, jež značilo ohrazené území s hospodářskými budovami, statek, dvůr neboli venkovské město. Tento jazykový druh města je zachován v názvech Hampton, Brighton, Horšovský Týn. Ve francouzštině termín *ville* označuje město v podobném významu.⁶ Francouzsky *cité*, italsky *citta*, anglicky *city* jsou termíny pro město, jež se vyskytly v průběhu novověku tj. od 16. do 18. století. Význam těchto slov vychází z latinského *civitas* (občané, obec). Charakterizují tak vnímání městského prostoru a života v něm. Vznik velkých ulic, bulvárů a velkoměstského ruchu a moderního života v ulicích.

Postupná přeměna urbánního prostoru v historii se odráží i v jazykové terminologii. Ta v odlišném pojmenování městského prostoru zdůrazňuje, jak je město vnímáno, cítěno, viděno svými obyvateli, tvůrci, mluvčími. V každém slově, synonymu slova MĚSTO vyvstává zcela odlišná struktura města, městského celku. Jiné je město **town**, **burg** i **cité**.

Proces urbanizace městského prostoru je neustálý. Z etymologického hlediska se však obecné pojmenování městských struktur a celků zastavilo někde v 18. či 19. století. Městem i samotným termínem pro město, nazýváme něco, co se městům z předešlých epoch zákonitě pramálo podobá. Urbánní proměna započatá v 18. a především v 19. století a pokračující do století následujících, učinila z měst celky, jež lze stěží pojmenovat klasickým pojmem *město*, *la ville*, *cité*. Tento neustálý proces tak skrytě vytváří jakási „nepojmenovaná města“. Bezejmenné řady měst čekající na

⁶ Blatná, R.: Slovo „město“ z hlediska lingvistické typologie in: Český lid, ročník 90, 2003, č. 3, s. 211 - 216

svého „zachránce“, který pro ně najde opět slovo, obecný termín, novou kategorii, vyjadřující jejich výraz a ráz, charakter prostoru, jenž vytvářejí. Termín *megalopole* či *aglomerace měst* jsou nepřesné a neříkají nám mnoho o kvalitě zabíraného prostoru.⁷

Město v 19. století

Překotný proces urbanizace nastává v Evropě v 18. a hlavně v 19. století. Města se osvobozují ze „svěrací kazajky“ svých hradeb a vpouštějí do ulic svěží vzduch nového století, nové epochy. Mnoho měst se středověkým charakterem se snaží přeměnit na velkoměstská centra Evropy. Nejinak je tomu i v Paříži, kde se tohoto úkolu v 60. letech 19. století ujímá architekt Georges Haussmann ve funkci prefekta metropole. Paříž je tak postupně „prořezána“ novými ulicemi a velkoměstskými bulváry. Stává se z ní průmyslové velkoměsto, kde ulice a bulváry slouží rychlé dopravě, nikoliv již korzujícím obyvatelům a mnohá náměstí se postupně přeměňují na účelové monofunkční dopravní křižovatky.

„Georges Haussmann si uvědomoval nároky kladené průmyslovou epochou. Jeho urbanistická koncepce byla především orientovaná na budování dopravního systému velkého měřítka, z čehož se zrodila nekonečná přímá ulice, překračující daleko meze viditelnosti.“⁸ Píše teoretik architektury moderny Siegfried Gideon ve své knize *Prostor, čas a architektura*. V Rakousko–Uherské monarchii byl k přetvoření měst do nového hávu povolán vídeňský architekt Otto Wagner a jeho souputník a odpůrce Camillo Sitte. Wagner ve své stati o velkoměstě z roku 1911 mluví o ekonomii života směřující k *uniformitě* obydlí.

⁷ srovnej: Forty, A.: *Říše jazyka*, s. 143 – 154, též Frampton, K.: *O kritické situaci architektury na přelomu století*, s. 31 – 47, in: Kratochvíl, P. (ed.): *O smyslu a interpretaci architektury – Sborník textů zahraničních autorů*, Praha, VŠUP 2005

⁸ Gideon, S.: *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass. 1946, s. 496. Cit. podle: Halík, P., Kratochvíl P., Nový, O.: *Architektura a město*, Praha, Academia 1996, s. 18

Toto směřování k uniformitě se výrazně projeví na obrazu města, kde obytné domy počtem převáží veřejné stavby a budovy. Utvoří tak *dlouhé a stejné* ulice, vhodně přerušované náměstími, monumentálními budovami a pomníky. Rovnými ulicemi, lemované krásnými obchody a ulicemi, kde spěchá množství lidí a náměstími ohromující návštěvníky uměleckými stavbami a pomníky.⁹

Otto Wagner je racionalista. Pro jeho město je nejdůležitější velká a přímá dopravní tepna a funkční úloha městského celku. Ta se projevuje v efektivním bydlení a hospodárném pohybu po městě. Avšak zdůrazňuje také uměleckou stránku městského prostředí. Město je v pojetí Otto Wagnera ve svém celku uměleckým dílem, jež má působit na své obyvatele i esteticky. Estetika ulic, prostranství a parků, kterou vyznává, je však blízká klasicistní monumentalitě a chladu rozumu z dob osvícenství a má v sobě poněkud normativní ráz.

Městské celky minulých staletí byly zcela odlišného charakteru. Jejich struktura byla stanovena a omezena hranicemi městského území a jeho hradbami. Město zde mělo předem stanovený střed, tedy náměstí, hodnotný pro všechny obyvatele společenství. Růst a proměna městského organismu probíhala obecně z vnějšku do útrob města. Odtud se město dále vzdouvalo k nebesům střechami svých věží kostelů a chrámů či paláců města. Nebo se nořilo do útrob země, jeho základů formou podzemních chodeb, labyrintů a katakomb.

Jiná situace však nastává v 19. století s vlnou urbanizace a modernizace společnosti. Pro nově vznikající vrstvu obyvatelstva, továrníky a podnikatele přestává klasické centrum města hrát důležitou roli. Prostory a domy na náměstí pro ně nemají cenu. Vrstva zámožných občanů, podnikatelů a továrníků se mnohem snáze identifikuje s prostorem činnosti, kde je manifestován jejich společenský úspěch. Ten se však již nenachází uprostřed města.

⁹ Wagner, O.: Velkoměsto, Styl V, 1913, s. 177 - 214

Novým prostorem je naopak často obchod či továrna, které jsou umístovány a stavěny na okrajích měst, na městské periferii.

Někteří továrníci a obchodníci se identifikovali se svojí „ratolestí“ natolik, že si uprostřed továrny vybudovali i příbytek.

V 19. století tak dochází k obratu. Růst a přeměna měst začíná mít obecnou tendenci směřovat z vnitřku do vnějšího prostředí. Města přestávají být omezena v expanzi do vnějšího prostředí a okolí. Uvedenou tendenci lze opět doložit na návrhu města od Otty Wagnera, jenž vycházel z teze neomezeného růstu velkoměsta v *radio–koncentrické síti*. Jeho návrh velkoměsta byl částečně použit i pro rozšíření města Vídně. Obohatil tak zdejší urbanistické zásahy prováděné již v duchu haussmannovských regulací. Tento model však lze chápat i jako obecný racionalistický model velkoměsta použitelný v odlišných urbánních celcích. V době fascinované velkoměstským světem a vším, co je s ním spojené však nebyl ojedinělý.

Španělský architekt a urbanista Ildefonso Cerdá, jenž je i vynálezcem termínu „urbanización“, vytváří městskou regulaci rychle rostoucího města Barcelona. V roce 1858 rozšiřuje město podle šachovnicového půdorysu a klade velký důraz na dopravu. Ta pro něj byla základem racionálně založených městských ulic a bulvárů. Původní stará část Barcelony v této době zabírá sotva jednu desetinu celkové nové plochy.

V americkém Chicagu lze tento prudký rozmach městské tkáně doložit ještě jasněji. Původně byla tato osada nevelkým slepencem dřevěných domů a skladů. Dominantou zde byly stěžně a plachty lodí, právě kotvící či proplouvající průplavem skrz město. Ničivý požár v roce 1871, kdy lehla popelem převážná část města, způsobil radikální obrat v jeho vývoji. Takřka „přes noc“ na místě ruin a spáleniště začaly vyrůstat obří budovy, mrakodrapy lemující ulice a bulváry. Chicago se stalo prvním světovým velkoměstem mrakodrapů

a vzorem pro další americká města, lačníci po podobném životě a atmosféře.

Velkoměsto se tak v průběhu času začíná rozlévat do krajiny a kolonizuje okolní svět. Tyto velkoměstské tendence způsobují postupné prolínání městského a neměstského prostředí. Podněcují vznik jakýchsi mezisvětů, které mají stejně daleko k tradiční vesnické zástavbě jako i k monumentalitě starých měst. Tyto tendence se však plně rozvinou až ve století dvacátém.

Americké velkoměsto a ideál moderny

Americký kontinent byl již záhy od svého objevení a zběžného seznámení s „novou realitou“ jiného kontinentu, záhy vnímán svými evropskými dobyteli a posléze novými nabyvateli prizmatem země **neomezených možností**. Uvedená „mytologizace“ (mytém) právě vznikajícího Nového světa se velice rychle zakořenila do pohledu a způsobu vnímání u samotných nových přistěhovalců. Amerika neomezených – tedy i prostorových možností. Nový Svět – kontinent byl fascinující téměř prostorovou neomezeností, zcela protikladnou pocitu obyvatele vlastnickými právy a hranicemi omezené Evropy, hranicemi rozkouskovaného, čarami hranic obtaženého starého kontinentu.

Hovoříme-li v kontextu vývoje města, městského prostředí, tak právě zmiňovaná charakteristika, novověká prostorová zkušenost „rozpínavosti místa“, rozlévání města do okolí, je pro Nový americký svět charakteristická. S trochou nadsázky lze snad hovořit o „americkém patentu“, podmíněným obrovským teritoriem volného neobydleného prostoru.

Zmiňovaný „novověký patent“ na poli urbanismu a architektury je v různé míře rychle přejímán a uskutečňován i mimo americký svět.

Též ve staré Evropě v rámci jejích prostorových možností – částečně teoreticky, částečně méně teoreticky – s jejími středověkými městy, postupně rozpouštěnými a zbavující se opasku městských hradeb. Jak jsme již nastínili v předchozích kapitolách.

Evropští novověcí, moderní architekti však vkládali do zmiňovaných tendencí na poli architektury a urbanismu zcela jiné významy než jejich zámořští kolegové¹⁰. Vytvářeli si tak jakýsi ideál měst. Ideál, ke kterému se vztahovali, „okleštění“ evropskou realitou. Vytvářeli si ideál neomezených možností na poli nezastavěném, na poli nové moderní architektury.

Pomineme-li však na starém kontinentě realitu a radikalitu nově vznikajícího státního uskupení zvaného Sovětský svaz. Zde se avantgardním směrům v umění a architektuře dařilo zhruba do roku 1930. Posléze byly moderní umělecké směry odsunuty na vedlejší kolej a nahrazeny novou oficiální linií, představovanou socialistickým realismem ve výtvarném umění a literatuře a „monumentalismem“, monumentální pompézností v architektuře.

Na uvedený paradox zajímavě upozorňuje architekt, historik a teoretik architektury Colin Rowe.

„V Evropě 20. let 20. století působily výškové budovy... spíše jako symboly než jako užité objekty. Byly to symboly technologicky orientované budoucí společnosti a v menší míře také symboly Ameriky, která byla vnímána jako předvoj budoucnosti. Tyto okolnosti zapříčinily, že idea výškové stavby měla v Evropě takovou přesvědčivost... V Evropě měla idea výškové stavby nádech snu, v Americe byla jen určitým aspektem intenzivně přítomné skutečnosti.“¹¹

¹⁰ Rowe, C.: Chicagský skelet in: Matematika ideální vily a jiné eseje, Brno, Vydavatelství ERA 2007

¹¹ tamtéž, s. 112

A nešlo pouze o jednotlivé stavby, ale též o celé velkoměsto s jeho urbánním prostředím. Zmiňovaný autor svojí demytizační interpretací dále podrobněji dokresluje pohled a pozici amerických architektů, jejich postoj ke skeletové konstrukci a modernímu městskému prostředí. Američtí, především chicagští architekti totiž používali skeletovou konstrukci – znějící a rezonující s estetikou a poetikou blízké avantgardním východiskům a tezí, že zcela jiných důvodů. Těmi byly především svět obchodu, rentability, pragmatismu peněz a efektivnosti využití stavebního prostoru pro kancelářské a výrobní budovy.¹² Skeletové stavby moderního hávu měly pouze užitkovou hodnotu a funkci. Měly podle autora jistě inspirativní estetický potenciál, ale nebyly vnímány prizmatem sofistikované architektury a vrcholného díla.

Živelný růst a postupný přerod provinčních amerických měst ve velkoměsta spolu s častým používáním moderních „avantgardních forem“, byl ze strany Evropanů mnohdy nepřesně interpretován. Výškové stavby, mrakodrapy, budovy se skeletovou konstrukcí jsou podle Colina Rowa v pohledu evropských avantgardistů prorockou stavbou, v jejich případě často pouze v návrzích. Jsou vizuální reklamou propagující ideály moderny, stavbami s odkazem ke kritice společnosti. Avšak reálně se tyčící americké stavby Chicaga či jiného amerického velkoměsta jsou prosty vzletných ideálů, jsou redukovány pouze na budovy s obchodní funkcí, s cílem vytvářet kapitál.

Podobná situace je též dle našeho názoru v urbanistických návrzích a snech modernistů. Ti často v Novém světě – prostorově predisponovaném – vyhlíželi první výhonky a předvoje svých

¹² Česká obuvnická firma Baťa inspirovaná výrobními postupy z Ameriky hojně využívala k výstavbě svých obchodních domů, výrobních a kancelářských budov moderní architektonické výrazové formy. Primárně zcela určitě z důvodů organizace a efektivnosti prostor. Estetika budov stála až za faktorem pragmatickým a její estetický dopad je tak zahrnut do „ekonomického balíčku“ Baťových obchodních aktivit, podporující fungování a pověst prosperující dynamické obchodní společnosti s moderními názory.

utopických měst. Chicago, New York a další velkoměsta se však nenechaly „přelepít“ papírovými iluzemi a sny.

Zvolily si v počátcích totiž cestu **živelnosti, expanze, fragmentárnosti a zahušťování prostoru** zároveň, stojící proti monolitu strnulých utopických „avant-vizí“¹³. Zvolily si v počátcích emancipační cestu rozvíjející zcela odlišný neevropský, nekontinentální koncept urbanismu a chápání městského prostředí. Zvolily si vlastní cestu, stojící v opozici k „puritanismu Urbanismu dobrých záměrů“¹⁴, vyskytující se u většiny avantgardních levicových intelektuálů.

Koncept nezatížený vážností a tradicí dospělé evropské architektury ať historizující nebo modernizující. Koncept daleko více odrážející klady i zápory hodnot stále ještě mladé americké společnosti.

Obsahující hravost, nezatíženou evropskými tradicemi, ale i povrchnost a snad i dětinskost, přílišnou jednoznačnost a populárnost skutečnosti, skutečného světa u mladé společnosti, mladého národa. Zvolily směřování a rozvíjení **metropole iracionality**¹⁵.

Město 20. století (moderní město)

Tvář a charakter velkoměsta první poloviny 20. století výrazně ovlivňovala nově vzniklá estetika moderní architektury, především však funkcionalismus se svým vnímáním prostoru. Není ani tak důležité v jak velké míře byly zpočátku realizovány stavby v duchu tohoto nového směru. Spíše však jaké vidění a dimenze v chápání prostoru města otevřel. Důležité a často kontroverzní místo zde má architekt, urbanista a malíř Le Corbusier. Jeho urbanistické návrhy a pojetí mají s klasickým městem jen málo společného. Své plány sice

¹³ Koollaas, R.: Třešticí New York / Retroaktivní manifest pro Manhattan, Praha, Arbor vitae 2007

¹⁴ tamtéž, s. 53

¹⁵ tamtéž

označuje vzletnými jmény „Zářící“, „Soudobé“, podstatou se však blíží spíše k „antiměstům“ z daleké minulosti či budoucnosti. Jeho první urbanistický návrh nesoucí název „Soudobé město pro tři miliony obyvatel“ vznikl v roce 1922. Impulsem k vypracování studie byla nabídka pořadatelů Podzimního salonu v Paříži. Ti chtěli od architektů údajně nějaký „urbanistický doplněk“. Le Corbusier se svým tehdejším spolupracovníkem Pierrem Jeanneretem však představili celé město. V „Soudobém městě“ odstranili ulice a náměstí, základní prvky ve struktuře klasických měst. Centrum města tvořilo administrativní City s dominantní skupinou mrakodrapů. Zde se kříží dálnice, jež tvoří základní osu celého města. Centrem města je především dopravní křižovatkou, kde na odlišných úrovních probíhají různé druhy dopravy - metro, železnice, dálnice a na nejvyšší úrovni je letiště. Okolo City se rozprostírají obytné čtvrti tvořené kolektivními domy a za obvodem vnitřního města leží zahradní města pro dělnické obyvatelstvo. Vnitřní město je určeno dvěma milionům a vnější jednomu milionu obyvatel.

V návrhu velkoměsta s názvem „Zářící město“ autor ještě více upřesnil a propracoval myšlenky nastíněné v „Třímilionovém městě“. Zcela jasně zde prostor rozděluje do několika monofunkčních zón - bydlení, práce a volný čas. Každá zóna má svůj „čas užití“, „čas pro život“ v rámci dne. Žádná se však časově ani prostorově nepřekrývá. Zóny mohou *neomezeně růst a šířit se pásově do stran*, podle svých potřeb. Zde je jistě zjevná inspirace ideou pásových měst sovětského urbanisty a konstruktivisty N. A. Miljutina.

Výrazným urbanistickým návrhem Le Corbusiera a jeho společníka byl také Voisinův plán Paříže (Gabriel Voisin byl průkopníkem v oboru automobilové techniky) uveřejněný v roce 1925 na výstavě dekorativních umění. Jeho cílem bylo přeměnit tvář města Paříže v duchu asanačních prováděných „jeho předchůdcem“ baronem

Hausmannem. Le Corbusier chtěl město zpřístupnit automobilové dopravě, rychle se rozvíjející v novém 20. století. Tradiční město je podle Le Corbusiera neslučitelné s automobilovým provozem a brání jeho rozvoji. O ulici se Le Corbusier vyjadřuje dosti jednoznačně. Tradiční ulice nesplňuje moderní nároky pro *dopravu*, ani nároky pro *estetické potěšení lidí*.

„...ulice je příkop, hluboká trhlina..., budí v nás pocit tísně..., je plná lidí, hemžení, aut, nebezpečí..., skládá se z tisíce různých domů, zvykli jsme si na její ošklivost..., je temná, nic nám v ní nemůže poskytnout potěšení z architektury.... Je to ulice tisíciletého chodce..., neúčinný zastaralý orgán..., opotřebovává nás, znechucuje se nám, proč ještě přežívá?“¹⁶

Le Corbusier se snaží svými návrhy nové Paříže i dalších *zářících velkoměst* „provětrat“, „uklidit“ a „rozzářit“ městské celky své doby odstraněním ulice. Ta údajně vadí všem obyvatelům měst.

Svou snahu zaštitřuje heslem „slunce, zeleň, vzduch“. Do velkoměst chce vnést novou estetiku a krásu. Le Corbusier však není malíř či básník. Estetika, již prosazuje, je u něho vždy podřízena chladnému rozumu a geometrii prvotních forem - koule, válce, krychle a krystalu. Vytváří návrhy měst, které nás mají uchvacovat svou velikostí a monumentalitou. Na první pohled nás jistě tato města oslní, na další pohledy již možná méně či vůbec.

Urbanistický model „Zářícího velkoměsta“ autor rozpracovává a vrací se k němu téměř po celý svůj život. Svě teze se snaží uplatnit v celé řadě velkoměst ve snaze učinit z nich „města pro život“, „města pro budoucnost“. Používá ho také v návrzích přetvoření měst Montevidea, São Paula, Rio de Janeira či Alžíru (plán Obus) aj. Zde základním monumentem města stanovuje obytný dům – viadukt. *Ten se v různých variacích vine od středu města do dále až někam*

¹⁶ Halík, P., Kratochvíl, P., Nový, O.: Architektura a město, Praha, Academia 1996, s. 26

k horizontu. Viadukt tvoří jakési obří sídliště, dům – komunu pro všechny obyvatele.

Velkoměsta 20. století začala mít výrazný expanzivní charakter. Tradiční městská jádra se stala pouhou čtvrtí v obrovské městské zástavbě rychle se šířící do všech stran. Trend, jenž předznamenal architekt Le Corbusier názvem „Třímilionové město“ i jiní architekti funkcionalistického či konstruktivistického nebo moderního tábora, se stal velice rychle skutečností.

Městské celky se často rozprostírají až za samé hranice horizontu. Pokrývají obrovská území, kde jednotlivá města splývají v jeden celek. Okrajové části měst jsou poznamenány monofunkčním charakterem zóny obchodu a práce, dosažitelné často pouze po automobilových autostrádách a silnicích. Tyto oblasti lze vnímat jako zóny nikoho, kde prorůstá vnější s vnitřním světem města.

Jev graffiti je třeba vnímat v kontextu velkoměstského prostředí, velkoměsta 20. století, na nějž měly výrazný vliv vize moderních urbanistů. Z jeho vlastností, charakteru a nedostatků podle našeho názoru čerpá tento sociokulturní jev svou sílu, na ně také reaguje.

Fragmentárnost prostoru z perspektivy města

Hovoříme-li o fragmentaci prostoru města, urbánního prostředí, hodí se nám při naší analýze k jeho přesnějšimu popsání sousloví SUBJEKT ↔ OBJEKTOVÝ vztah. Obě dvě situace v kontextu prostředí jsou propojené pozice, vzájemně se ovlivňující a zároveň fungující. V jiné části naší studie jsme totiž hovořili o FRAGMENTÁRNÍM MĚSTĚ, tj. městě rozděleném podle vnímání různých subkultur. Uvedenou pozici bychom mohli nazvat subjekt → objektovou (subjekt → objekt). Kdy jedinec, skupina, subkultura reaguje na objekt, město.

V této kapitole bychom však chtěli naopak více akcentovat pohled či spíše proces objekt → subjektový (subjekt ← objekt). Tedy nikoliv subjektivní vnímání města jedinci, ale „vnímající se“, „jevící se“ prostor města, působící na jedince.

Fragmentace v prostoru města úzce souvisí s celkovou přeměnou charakteru městských celků věku moderny. Nové nastavení pravidel utvořilo konsensus směřování urbánního prostředí směrem vně. Tato rozpínavá tendence urbánního prostředí přetváří města v celky, rozkládající se až za samé hranice horizontu. Právě zmiňovaný proces způsobující „pohlčení horizontu“, který je vlastně překryt, pohlčen specifickým městským prostředím, má však i paradoxní důsledek. To jest důsledek fragmentace prostoru uvnitř městského celku.¹⁷

Tendence fragmentace urbánního prostoru v sobě dle našeho názoru obsahuje kladné i záporné vlastnosti, vytváří kladné i záporné fragmenty. Především ji lze vnímat jako kladnou adaptaci na neznámé, nejednoznačné, chaotické, neustále proudící prostředí uvnitř města. Kdy urbanizovaný povrch je rozkouskován, fragmentován do

¹⁷ Veselý, D.: Architektura ve věku rozdělené reprezentace – Problém tvořivosti ve stínu produkce, Praha, Academia 2008

smysluplných, srozumitelnějších, jednodušších, menších částí. Povrch města je tak přetvářen do komunikativnějšího a srozumitelnějšího kódu, do mnoha horizontů, ploch a úrovní (vícekódovost).

Zároveň však v sobě může přinášet i charakteristiky opačné, spíše problematické. Totiž části, fragmenty či celé veřejné prostory a oblasti blízcí se svými charakteristikami vakuu, vakuu mezi domy, částmi, vakuu mezi jednotlivými fragmenty celku. Prostory bez sdělení, prostory prázdné. Vznikají tak ulice, veřejné prostory bez „veřejnosti“. Vznikají tak prostory v lepším případě redukované na přemístění z jednoho obývaného celku do jiného.

Zmiňované směřování ke zrušení veřejného prostoru vně budov zajímavě interpretuje architekt Rem Koolhaas¹⁸. V kapitole zaměřené na fenomén mrakodrapu autor charakterizuje uvedený druh stavby jako město uvnitř města. Neboli samostatná entita města tyčící se ve městě, jež k sobě navzájem paradoxně, alespoň v Koolhaasově interpretaci, nemají zrovna přátelské vztahy. Vzájemně si konkurují a zároveň dle autora „samotné jejich rozměry roztrhají texturu normálního života.“¹⁹ Domnívá se totiž, že

„Už samotnou svou objemností je život uvnitř Mrakodrapu vtažen do nepřátelského vztahu k životu vně; vestibul konkuruje ulici – předvádí v lineární přehlídce aspirace a svůdnosti budovy, vyznačené častými body vzestupu – výtahy – , které přenesou návštěvníka ještě dále do subjektivity budovy... město o sobě, které je domovem 16 000 duší... od nynějška každá nová budova tohoto proměnlivého druhu chce být „Městem ve městě“. Tato bojovná ambice dělá z Metropole soubor architektonických městských států, nepřátel v potenciální válce každého s každým.“²⁰

¹⁸ Koolhaas, R.: Třešticí New York / Retroaktivní manifest pro Manhattan, Praha, Arbor vitae 2007

¹⁹ tamtéž, s. 69

²⁰ tamtéž, s. 68

V uvedené interpretaci tak autor, ačkoliv architekt, popisuje, interpretuje a vnímá mrakodrapy velkoměst tedy i New Yorku spíše jako umělecká díla, solitéry, plastiky. Mrakodrap v New Yorku vnímán jako plastika. Plastika však směřuje obecně k **formování objemu**. Narozdíl od architektury a urbanismu, jež obecně směřují k **formování prostoru**.

Obrovské velkoměstské stavby, nejen amerických měst – mrakodrapy, jsou tak dle našeho názoru jakési monolity nebo spíše „**architektura zhroucená dovnitř**“. Architektura zaměřující se pouze na modulaci prostoru uvnitř stavby. Záměrně minimalizující důraz, akcent na formování vnějšího, formování okolního městského „**meziprostoru**“.

Připustíme-li však vnímání členění, vnímání formování okolního prostoru těmito velkostavbami a architektonickými monolity, tak pouze ve velké vzdálenosti a odstupu, jež se pozorovatele, bezprostředně nedotýká, je neosobní a osoby bezprostředně nevtahující do svého teritoria.

Městský meziprostor je v rámci velkoměstské situace opomenut či zredukován, ať záměrně nebo nezáměrně, v důsledku naddimenzovaného prostředí ve směru horizontálním či vertikálním, ve sféře nadzemní či podzemní. Buď je opomenut, vyšachován zcela, nebo je tvořen příliš uměle a často nefunguje. S trochou nadsázky u takových městských celků můžeme hovořit opravdu o „sídlech bohů“, „pro bohy“ či snad „modly modernity“ než o lidských sídlech s dimenzí pro „člověka“. Lidská dimenze zde není tolik akcentována, není patrná, je zde zastoupena spíše opět fragmentárně, v útržcích, náznacích až následně.

Prostupování a pohyb fragmentů v „meziprostoru“

V kontextu propojení „fragmentů městského života“, v kontextu zdůraznění zapojení „městských nevyplněných meziprostorů“ do celku městského organismu, neboli v kontextu formování městského prostoru s důrazem na průběh a neukončitelnost celého procesu, se můžeme opřít o teoretika a umělce László Moholy-Nagyho.²¹ V jeho pojetí totiž architektura nikoliv pouze řadí a uspořádává dutá tělesa do různých poloh. Požaduje od ní daleko více.

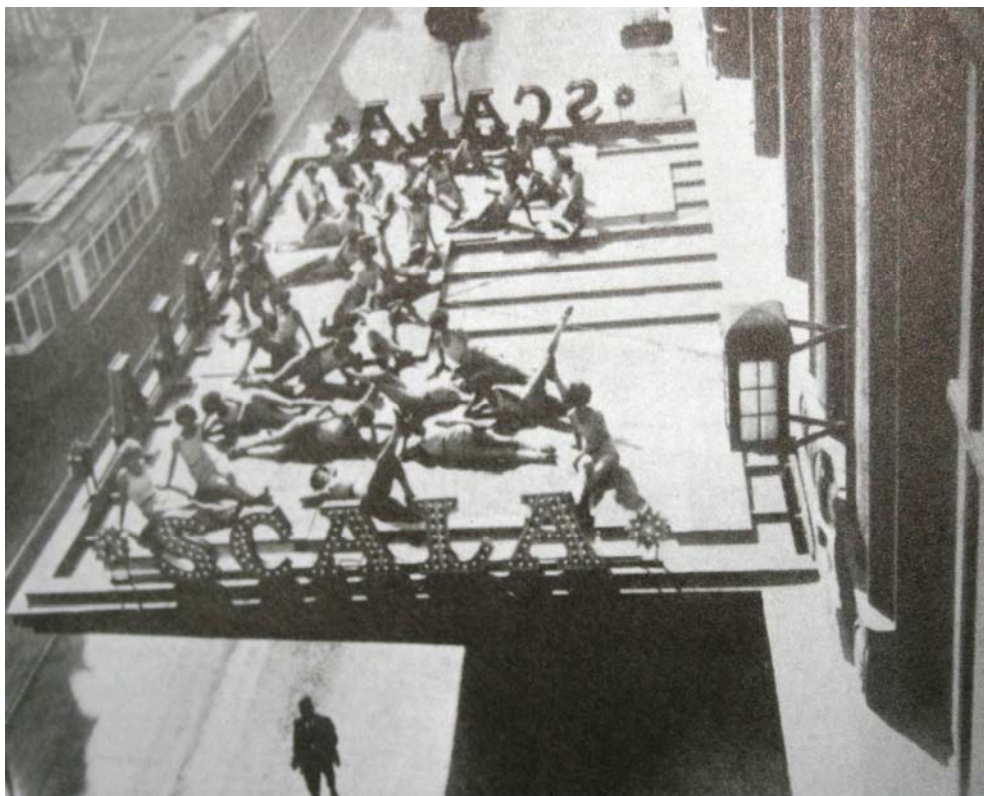
„Architektura... tkaním proplétá prostorové elementy, které jsou většinou zakotveny v neviditelných, ale zřetelně pociťovaných... vztazích ve všech dimenzích a ve fluktuujících vztazích sil. Ve sféře měřitelných hodnot je tedy architektura strukturována vymežováním těles, ve sféře nezměřitelných hodnot prouděním silových polí. Zformovaný prostor se tak stává uzlovým bodem věčně tekoucích prostorových daností.“²²

Autor tedy u charakteru městské architektury jasně zdůrazňuje **proudění, propojení a vzájemné prostupování** jevů, entit hmotných, lehkých, zřetelných, těžkých i nehmotných a méně vnímatelných. Jde mu o vnímání, plné vnímání **zaplněného prostoru města**, zaplněného významy, prostoru zaplněného více než méně. Hovoří o prostorech stojících v přímém protikladu k prostorům prázdným, nefunkčním, prostorům „vypnutým“.

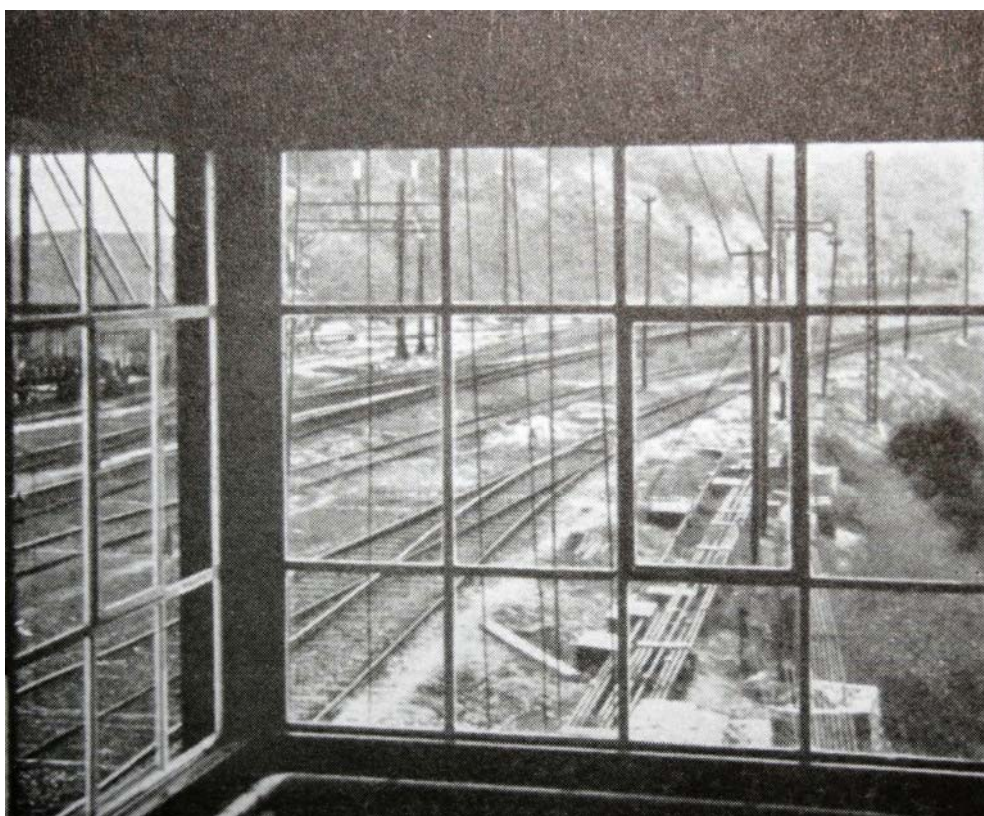
Moholy-Nagymu jde dle našeho názoru o zapojení, zdůraznění, uvědomění si zdánlivě prázdných prostorů, nefunkčních prostorů, prostorů „vypnutých“ či již těžko využitelných fragmentů prostoru a jejich opětovné napojení na organismus velkoměsta.

²¹ Moholy-Nagy, L.: Od materiálu k architektuře, Praha, Triáda 2002

²² tamtéž, s. 211



Moholy-Nagy, L., Od materiálu k architektuře



Moholy-Nagy, L., Od materiálu k architektuře



Moholy-Nagy, L., Od materiálu k architektuře



Jan Kaláb, 2000

II. ORNAMENT A ZLOČIN

(ztráta ornamentu z života města)

Adolf Loos

Moderní architekturu a celé její vyznění a nasměrování výrazným způsobem ovlivnil svým dílem stavebním i literárním rakouský architekt Adolf Loos.

Jeho článek s názvem „Ornament a zločin“²³, uveřejněný na stránkách vídeňských novin v roce 1908, předznamenal vizuální kánon moderní architektury.

Ve svém tištěném příspěvku obhajuje ducha moderní doby a moderního člověka, jenž je tímto duchem prostoupen. Moderní člověk vyhledává čistotu tvarů a obklopuje se prostotou *jednoduchosti forem*. Ornament je však něco, co *zakrývá podstatu věci* tj. čistotu tvarů. Ornament je přepych, jenž si moderní doba, stát a člověk nemohou dovolit. Jeho tvorba totiž zabírá příliš mnoho času a energie a nemůže proto soutěžit s moderní výrobou a sériovými produkty. Pro ornament není v moderní době místo. V předchozích epochách historie lidstva měl ornament důležitou roli. Dotvářel sloh dané doby, nebyl tudíž zločinem. Podle Loose však stojí nejvýše etapa lidstva moderní doby, která se ornamentu zbavila ve prospěch výrazové čistoty tvarů a jednoduchosti. Plochy města a obydlí této epochy by měla být pokryta pouze bílou barvou, jež se šíří neporušena do všech stran a jež září do dalek.²⁴ Generaci puristických a funkcionalistický architektů inspiroval a ovlivnil dalším textem, v němž provolává odtržení architektury od umění.

²³ Loos, A.: Ornament a zločin in: Řeči do prázdna, Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001

²⁴ tamtéž

„Jen velmi malá část architektury by měla být považována za umění, náhrobek a památník. Vše ostatní, co slouží nějakému účelu, by mělo být z oblasti umění vypuštěno.“²⁵

Vídeňský architekt Adolf Loos se těmito příspěvky především vyrovnával se soudobou generací secesních tvůrců a historismů předchozího století a kritizoval ji. Svými díly, konceptem „raumplanu“ i texty však přeneseně založil a inspiroval puristické a funkcionalistické hnutí se svou vědeckou, racionální větví a poetickou, emocionální větví. Ačkoliv se s nimi později tolik neztotožňoval a vůči některým měl velké výhrady²⁶.

Purismus

Stat' „Ornament a zločin“ vídeňského architekta Adolfa Loose byla uveřejněna v roce 1920 v uměleckém a literárním časopise L'Esprit Nouveau. Otisknout ho zde nechal architekt Le Corbusier, jenž spolu s Amédeem Ozenfantem a básníkem Paulem Derméem zmiňovaný časopis vydávali. Loosova stat' souzněla s názory a s estetickým pohledem na svět, který prosazovala generace avantgardních umělců. Byla proto s nadšením přijata všemi, kdo prosazovali puristickou estetiku, estetiku čistoty. Samotný manifest puristické estetiky vydal Le Corbusier v tomtéž časopise pod názvem „Le Purisme“ ještě v témže roce. Tyto stati a texty o architektuře autoři shrnuli do knižní podoby, která nesla název „Vers une architecture“ (Za novou architekturu) a „Urbanisme moderne“ (Moderní urbanismus).

²⁵ Frampton, K.: Moderní architektura – Kritické dějiny, Praha, Academia 2004, s. 109

²⁶ „Mohu vás přivést k břehům horského jezera? Nebe je modré, voda zelená a všechno je v hlubokém míru... Ach, co se to jen objevilo, falešná nota v téhle harmonii, nevídaný hluk. Uprostřed mezi venkovskými domky, které nestvořil člověk, ale Bůh, stojí vila. Je dílem dobrého nebo špatného architekta? Nevím. Jenom vím, že mír, klid a krása jsou ty tam... A znovu se ptám: Proč ten architekt, ať dobrý nebo špatný, znásilnil jezero? Jako téměř každý obyvatel města postrádá architekt kulturu. Chybí mu bezpečnost venkovana, jemuž je tato kultura vrozena. Obyvatel města je povýšený. Kulturou nazývám rovnováhu vnitřního a vnějšího člověka, ta jediná může zaručit rozumné myšlení a činnost. Adolf Loos, Architekt, 1910“ (tamtéž, s. 107).

Teoretický spis „Za novou architekturu“²⁷ vydaný v roce 1923, lze bez nadsázky považovat za vůdčí manifest celé avantgardní, moderní architektury a moderního myšlení vůbec. Stal se jakousi „Biblií“, posvátným textem, manifestem, v němž se vzhlížela a z něhož čerpala odvahu nově vzniklá generace moderních architektů a příznivců moderního životního stylu.

Ve spise porovnává a hodnotí estetiku technika a architekta. Obrací se k architektům a vyzývá je k *přehodnocení* a k *přijetí nové estetiky* staveb. Architekt by se podle Le Corbusiera měl poučit od techniků v jejich schopnostech pracovat s primárními, prostými tvary, jejichž pomocí vytvářejí obří továrny, mosty, sýpky, přístavní doky a mola. Primární tvary jsou krásné a je nutno je znovu objevovat a očistit v architektonické řeči Nové architektury. Technik nás svými výtvoři uvádí ve shodu se zákony universa. Totéž požaduje Le Corbusier po architektuře a jejích tvůrcích. Architekturu však chápe zároveň jako věc emoce.

„Architektura, která je věcí emoce musí v oboru své působnosti začít také od začátku a používat ty prvky, které dokážou zasáhnout naše smysly, naplnit naše vizuální touhy, a naladit je tak, aby nás jejich vzhled jasně vzrušil jemností nebo hrubostí, rozruchem nebo vyrovnaností, lhostejností nebo zaujetím; tyto prvky jsou prvky výtvarnými, formami, které naše oči jasně vidí a jež náš duch poměřuje.“²⁸

Emocionalita u Le Corbusiera je však podle našeho názoru *apollónského rázu*. Jsou to emoce vyplývající z kontempace nad prvotními formami, prvotními ideami zosobňovanými koulí, krychlí, válcem a kuželem. Emoce mystika či mnicha, jenž v skrytu své cely přemítá nad podstatou světa. Život města a jeho ruch se však daleko

²⁷ Le Corbusier – Saugnier: Za novou architekturu, Praha, Nakladatelství Petr Rezek 2005

²⁸ tamtéž, s. 7

více přibližují opačnému principu této dichotomie, *principu dionýskému*.

V další části spisu hledá vhodné „archetypy“ moderní doby pro vytvoření domu a obytných prostor. Nachází je v zaoceánských parnicích, letadlech a automobilech. Dům by se tak měl stát podle Le Corbusiera pouze *strojem na bydlení*. Jeho vybavení se má podobat kajutě parníku, kde je vše potřebné pro život přehledně uspořádáno a na svém místě. Pro uspořádání bytu nabízí jakousi „příručku bydlení“, ve které jasně určuje, jak má vypadat správný a zdravý byt.

„Žádat koupelnu plnou slunce,... Přílehlá místnost: šatna, kde se budete oblékat a svlékat. Nesvlékejte se v ložnici. Není to vhodné a vzniká tak nepříjemný nepořádek. V šatně... žádejte regály na prádlo a na obleky ne vyšší než 1,5 m se zásuvkami, věšáky... Kupujte jen praktický nábytek, nikdy dekorativní... Na stěny věste jen málo obrazů a jen ty kvalitní. Nemáte-li obrazy, kupte se jejich reprodukce. Ukládejte své sbírky do zásuvek a skříní... Poučte své děti, že dům je obyvatelný, jen když překypuje světlem a když podlahy a stěny jsou čisté...²⁹

Své *stroje na bydlení* chtěl vyrábět sériově. Dovolává se stavu ducha vhodného pro navrhování, stavění a bydlení v sériových domech. Vytváří tak návrh konstrukce typového domu s názvem *Domino*. Jde o slovní hříčku, kdy půdorys kostry domu připomíná hrací žeton ze známé stolní hry. Stejně jako žetony, i kostry domů na sebe mohou libovolně navazovat a tvořit obytné páry a bloky podle vůle architekta. Vnitřek domu *Domino* tvoří sériová okna, sériové dveře, sériové skříně zabudované do stěn. Le Corbusier *Domino* dále rozpracovává do varianty *Citrohan* (aby se neříkalo Citroën). Pojímá ho jako auto, cestovní kočár nebo kabinu zaoceánského parníku.

²⁹ Le Corbusier – Saugnier: *Za novou architekturu*, Praha, Nakladatelství Petr Rezek 2005, s. 96

Prostřednictvím sériové výroby domů architekt přichází s myšlenkou neomezených možností konstrukce domu, čtvrti i celého města *jediným architektem*. Konstrukce celého města na pilotech, kde jsou domy stavěny podle jeho pěti bodů nové architektury. Tyto body anticipoval již v principu *Citrohan*, ale formuloval je až v roce 1926:

1. Dům na pilotech
2. Volný půdorys
3. Volné průčelí
4. Horizontální okno
5. Zahrada na střeše domu

Domníváme se, že Le Corbusier provádí důslednou *redukcí* pojetí člověka. Chce vystavět celé čtvrti a města, hodlá je však zpřístupnit pouze úzké sociální skupině. Jeho ideálem je mladý a samostatný gentleman, jenž používá plnicí pero, holící strojek a jezdí svou limuzínou na tenisový kurt. Často cestuje zaoceánským parníkem či letadlem s moderními zavazadly v obleku sportovního střihu. Kouří anglickou lulku a přitom si prohlíží originály či reprodukce obrazů rozmístěných po stěnách svého domu. Neuvažuje příliš o dalších formách lidského soužití jako je rodina s dětmi, rodina bez dětí, starší manželé atd. Nepřemýšlí ani o etapách lidského života, jež proměňují potřeby lidí v obývaném prostředí.

Le Corbusier vytváří *stroje na bydlení*, prefabrikované domy, typizovaná obydlí, kde je vše již předem naplánováno a na vše je brán ohled. Není tu velký prostor pro individuální dotvoření obývaného prostředí. Vše se přísně podřizuje původním záměrům architekta. Člověka chápe spíše jako „součástku“ přesně seřízeného a fungujícího stroje. Každý prostor domu má jasně stanovenou úlohou, která podporuje „zásady zdravého života“, zásady funkčního žití, ve kterém

tvoří základnu slunce, zeleň, vzduch. Princip náhody, nepořádku či chaosu, nemá v moderním životě a prostředí, alespoň v pojetí některých tvůrců, místo.

Athénská charta

Dokument vznikl na Mezinárodním fóru moderních architektů CIAM, jenž se konal v roce 1933 na lodi plovoucí po Středozezemním moři z Marseille do Athén. Odtud i název dokumentu. Bylo to již několikáté setkání od založení organizace v roce 1928 v La Saraz. Stejně jako fóra z předchozích let, i toto mělo stanoveny vyřešit určitý zásadní problém moderní doby. Tentokrát to byl špatný stav moderního velkoměsta. V organizaci CIAM měla od této chvíle vůdčí úlohu francouzská skupina architektů v čele s Le Corbusierem. Vystřídala tak doposud vládnoucí německý pohled „Nové věcnosti“. Koncepce funkcionalistického města vychází z analýzy třiceti čtyř měst a nevyznívá pro soudobé město příliš příznivě. Na jeho podobě se měla podílet pouze skupina funkcionalistických architektů. Do diskuse nesměli zasahovat odborníci z řad sociologů, psychologů, historiků či památkářů. Laická a širší veřejnost či zástupci zkoumaných měst také nebyli přizváni. Navrhovaný model velkoměsta dle svých autorů nepotřeboval žádnou kritickou analýzu, měl být zkrátka prosazen jako nejkvalitnější forma uspořádání. Athénská charta vyšla až v roce 1941 v redakci Le Corbusiera.

„Výchozím jádrem urbanistického plánu je obytná jednotka (cela), ze které se skládají vyšší obytné celky. Počínaje obytnou jednotkou se pořádají v urbanistickém prostoru vztahy mezi bydlištěm, pracovištěm a zařízením pro volný čas. Pro uskutečnění těchto úkolů bude nezbytné využít možností a zdrojů moderní technologie. Tento proces

bude ovlivněn politickými, sociálními a hospodářskými činiteli. Soukromé zájmy bude třeba podřídít zájmům kolektivním...³⁰

Vědecký funkcionalismus

Bauhaus

V západní Evropě se vědecký funkcionalismus nejvíce rozvíjel a zkoumal v německých zemích. Nově vzniklá škola BAUHAUS mu od svého založení v roce 1919 ve Výmaru poskytovala čím dál více místa a prostoru. Její zakládající ředitel Walter Gropius chtěl zpočátku vytvořit jakousi „katedrálu budoucnosti“, na jejíž stavbě by se podílely všechny umělecké oblasti. Chtěl zrušit hranice mezi uměleckými obory a řemeslem. Odstranit překážky a předsudky mezi řemeslníky a umělci. Vše se mělo protnout v jednotě architektury, zosobněné v „katedrále budoucnosti“.

V počátcích nově vzniklé umělecké školy stál vedle zakladatele Waltera Gropia také švýcarský umělec Johannes Itten. Jeho vliv na celkové směřování školy byl výrazný a tvořil podle našeho názoru přirozenou protiváhu Gropiovu „věcnému“ architektonickému pohledu na svět. Johannes Itten vedl vedle ostatních dílen i úvodní kurz. V něm se snažil nasměrovat studenty tak, aby v sobě našli již v počátku své dráhy individuální umělecké cítění a nadání. Odlišné vidění Gropia a Ittena, rozumu a emoce, se stále prohlubovalo přijetím nových osobností. Umělce a člena hnutí De Stijlu, Thea van Doesburga na doporučení Gropiovo na straně jedné a malířů Wassily Kandinského a Paula Kleea na doporučení Ittenovo na straně druhé.

Racionální estetika v podání Thea van Doesburga si však našla na půdě Bauhausu velké množství příznivců, jež se jí nechalo ovlivnit.

³⁰ Halík, P., Kratochvíl, P., Nový, O.: Architektura a město, Praha, Academia 1996, s. 33

Následný odchod Johannese Ittena tak posílil vznikající a postupně se rozšiřující nerovnováhu mezi *racionálním přístupem a emocionálním viděním* na Bauhausu. Na jeho místo přichází maďarský umělec László Moholy–Nagy, jenž má větší cit pro propojení umění a sériové výroby než měl jeho předchůdce. Racionální a emocionální přístup je zde však podle našeho názoru stále ještě zachován. Vzájemné ovlivňování obou pohledů a jejich spolupráce vytváří kvalitní estetiku výrobků i uměleckých děl.

Walter Gropius pod politickým tlakem přesouvá sídlo školy z Výmaru do Desavy. Zde pro ni také postaví novou budovu funkcionalistického rázu. O rok později, v roce 1927, rozšiřuje školu o oddělení architektury, v níž na Gropiovo pozvání začíná učit architekt Hannes Meyer. Ten se také nedlouho po Gropiově odchodu stává novým ředitelem. Hannes Meyer provádí výrazné změny v organizaci a zaměření Bauhausu. Křehká rovnováha *racionálního přístupu a uměleckého citění* je náhle nezvratně porušena a naklání se ve prospěch chladné racionality, přesného výpočtu a prefabrikace.

Skupina ABC a český vědecký funkcionalismus

Náhlý příklon k racionálnímu přístupu v řadách Bauhausu nebyl zase tak překvapivý. Hannes Meyer byl již dlouhou dobu členem švýcarské skupiny ABC, která byla založena v Basileji na popud ruského architekta El Lisického a Marta Stama.

Členové architektonické skupiny ABC byli jednoznačně přívrženci vědeckého funkcionalismu. Pozice skupiny a její nesmlouvavé názory lze shrnout heslem moderní architektury *forma sleduje funkci*, poprvé

vysloveném americkým architektem Louis Sullivanem, jež skupina následně přetvořila na *forma sleduje vědu*.³¹

Architekturu chtěli postavit pouze na vědeckých základech. Vše subjektivní, jedinečné a nehmotné z ní bylo odstraněno. Z těchto důvodů také začali používat termín „stavění“ místo slovního spojení „architektonická tvorba“, pro své odlišení a zdůraznění postulátů objektivní vědeckého pohledu.

Hannes Meyer definuje „stavění“ jako neosobní chemický proces, jenž se však zároveň má podílet na uzpůsobení stávajícího „chemického složení“ společnosti v novou dosud málo známou a prozkoumanou „chemickou sloučeninu“ socialistické společnosti.

Vědecký funkcionalismus byl provázán s politickou ideologií a přestavbou společnosti daleko více než ostatní varianty moderní architektury. Představitelé vědeckého funkcionalismu se nezastavili pouze u analogií tvorby s procesy v exaktních vědách. Pro výstavbu a realizaci svých návrhů používali pouze vědecké metody. Vytvářeli diagramy pro optimální sluneční záření a hledali řešení, jak odstranit stíny vržené budovami. Zabývali se optimalizací a efektivním šířením světla, tepelných vln a akustiky po budovách. Vytvářeli grafy účelného rozmístění místností v budově, aby zefektivnili a zracionalizovali pohyb lidí v těchto prostorách.

Československo se v meziválečném období stalo dalším výrazným centrem vědeckého funkcionalismu v Evropě. Karel Teige, teoretik umění a vůdčí osobnost celé české meziválečné avantgardy, se stal velice záhy jeho nadšeným příznivcem a propagátorem. Spolu s Hannesem Meyerem byl Karel Teige nejdůraznějším zastáncem tohoto architektonického směru v Evropě. Jako člen delegace příznivců Sovětského Svazu zde strávil v roce 1925 několik týdnů.

³¹ Švácha, R., in: *Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922 – 1948*, katalog výstavy, Praha 2000

Navázal zde důležité kontakty a získal tolik poznatků, že byl na dlouhou dobu v západní Evropě jedním z nejzasvěcenějších znalců sovětského umění i architektury.³²

Své názory hlásal a propagoval v časopisech Stavba, Host, Veraikon, Disk, Pásmo či ReD, ale také v uměleckém sdružení Devětsil, jehož byl zakladatelem a členem. Vedle básníků, spisovatelů, herců a malířů vesměs levicového zaměření, do neformálního sdružení patřila také řada levicových architektů - Jan Gillar, Josef Havlíček, Karel Honzík, Jaromír Krejcar, Vít Obrtel či Bedřich Feuerstein. Levicovými názory Teige v Devětsilu ovlivnil zejména Jana Gillara. Vedle něho, Jiřího Krohy či Augusty Müllerové, byla další skupinou prosazující důrazně vědecký funkcionalismus sdružení PAS, tvořené architekty Karlem Janů, Jiřím Štursou a Jiřím Voženílkem. Skupinu PAS lze považovat asi za největší stoupence vědeckého pojetí moderní architektury u nás.

„Teigův koncept zvědečtění architektury dostal v teorii i praxi PAS formu striktních předpisů vyjadřovaných početnými tabulkami a diagramy. Myšlenkovou základnu těchto předpisů představoval fyzikální zákon o zachování energie, jejichž úspor lze podle PAS dosáhnout vědeckým řízením společnosti, vědeckou organizací výstavby a totální racionalizací všech typů staveb skládaných dohromady z unifikovaných a vždy vyměnitelných průmyslových prefabrikátů. Opakovatelnost prvků a kvantitativně měřitelná výkonnost výstavby má přitom v myšlení PAS daleko vyšší morální hodnotu než originalita a architektonická kvalita“.³³

³² Švácha, R., in: Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922 – 1948, katalog výstavy, Praha 2000

³³ tamtéž, s. 313 - 314

Emocionální a vědecký funkcionalismus

Představitelé *emocionálního* a *vědeckého* funkcionalismu rozdělil odlišný názor na to, zda architektura patří do domény umění či nikoli. „Emocionalisté“, u nás seskupení především ve sdružení Devětsil, se inspirovali hlavně dílem Le Corbusiera. Architekturu chápali jako uměleckou činnost, kdy architekt svým subjektem *vytváří a ovlivňuje* tvar a výslednou podobu stavby. „Vědečtí architekti“, u nás vedení Karlem Teigem, stáli na opačné straně polemické diskuse.

Architektura v jejich vyznění a interpretaci je výsledkem *objektivních* a *neosobních* procesů a výpočtů. Stavba se z jejich pohledu rodí *samovolně* a *anonymně*. Její forma je přísně odvozena z funkce a úlohy, kterou má stavba plnit. Nesmí být přidáno nic navíc, co by výtvar pouze degradovalo a oslabovalo jeho výsledný účinek a kvalitu. Architekt je zde v pozici „průvodce“, technika konstruujícího a dohlížejícího na formu již předem stanovenou účelem stavby.

Polemiky a diskuse nad pojetím architektury se uskutečňovaly spíše na literární úrovni v množství textů a manifestů. Emocionální a vědecký funkcionalismus si jsou však vizuálně podobné a často k nerozeznání jeden od druhého. Podíváme-li se na stavbu Veletržního paláce od *racionalistů* Oldřicha Tyla a Bohuslava Fuchse a na budovu Všeobecného penzijního ústavu od *emocionalistů* Josefa Havlíčka a Karla Honzíka, je tento fakt více než patrný.³⁴

Oba dva směry používaly metody laboratorního plánování a prefabrikace. Vizionářství a sociální utopismus byly skoro nezbytnou podmínkou „moderního a pokrokového pohledu“ na svět. Rozdíl byl spíše v jejich umírněnosti či radikalitě, nikoliv však v estetické preferenci, jež u obou směrů v podstatě splývala.

³⁴ Švácha, R., in: Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922 – 1948, katalog výstavy, Praha 2000

Moderní architektura je charakteristická bezozdobností a příklonem k jednoduchosti tvarů. Odstraněním ornamentu se však nezbavila estetických kritérií a krásy z nich plynoucí. Přiřadila se k obdobím lidských a uměleckých dějin, kde kyvadlo krásy zdůrazňuje rafinovanost jednoduchosti oproti složitosti tvarů a kompozice. Krása a čistota tvarů egyptských pyramid, dórského sloupu, řeckých soch z raného období či středověké žebrové klenby kostelů a chrámů románské a gotické epochy, zde stojí v protikladu ke zdánlivé „vyumělkovanosti“ a složitosti tvarů manýrismu, baroka či korintského sloupu s hlavicí z lístků akantu.

Estetické působivosti a krásy je v moderní architektuře docilováno propracovanou kompozicí geometrických tvarů, proporcemi plných a prázdných ploch a jejich vzájemnými vztahy. Pomocí skeletové konstrukce je zde vytvořen prostor pro „hru tvarů“ vně i uvnitř celé budovy.

Aplikujeme-li kategorie *manifestní funkce*, *latentní funkce*, *dysfunkce* a *funkce* vytvořené R. K. Mertonem³⁵ při revizi a kritice funkcionalistického myšlení na moderní architekturu, odkrývají se nám i její výrazné nedostatky. Funkcionalistický pohled na svět v sobě ukrývá *latentní funkce* i *dysfunkce*. Skutečnost, že moderní umění a architektura byly totalitními režimy v nacistickém Německu a sovětském Rusku vytlačeny z veřejné sféry z nich učinila pouze nositelku svobody, rovnoprávnosti a demokracie pro celý západní svět a zakryla temnější a rozporuplnější tvář odkazu moderny. Snad právě proto poválečné státy při obnově zemí zničených druhou světovou válkou sáhly po metodách vědeckého funkcionalismu, prefabrikaci a hromadné výstavbě měst dle tezí Athénské charty. Po válce se tak paradoxně prosadila racionální větev funkcionalismu při obnově

³⁵ srovnej: Merton, R. K.: Studie ze sociologické teorie, Praha, SLON 2000

většiny zničených měst, jak na západní, tak na východní straně Evropy.

V moderním umění a architektuře jsou obsaženy vedle popsaných manifestních a kladných funkcí i funkce latentní a dysfunkce. Jsou zde obsaženy i tendence, jež směřují k totalitě a nesmlouvavosti k jinému než ryze avantgardnímu chápání světa. Athénská charta a celá řada dalších manifestů moderny obsahuje těchto *dysfunkcí a latentních funkcí* rané moderny mnoho.

Urbanisté funkcionalismu zdůrazňovali a prosazovali *stejnost a uniformitu* míst. Uniformita byla chápána jako přirozený důsledek prefabrikace a industrializace. Dysfunkce této modernisty oslavované vlastnosti vedla k postupné neschopnosti lidí orientovat se v prostoru měst a ve velkých sídelních celcích, dále pak i ke zhoršené schopnosti lidí identifikovat a sžít se s prostředím každodenního pohybu a života.

Pozdější teoretikové a myslitelé začali analyzovat důsledky negativní funkce. Francouzský myslitel Marc Augé³⁶ vytvořil pro důsledek dysfunkce termín *ne-místo*. Ne-místo tak souvisí se subjektivním pocitem lidí z prožívaného místa. Ne-místo je prostor, jenž není zaplněn významy. Místo bez významů a výzev, místo prázdné, jež k nám nepromlouvá žádnou řečí. Podle Augého je dichotomie *místo, ne-místo* přirozenou součástí městského prostředí. Ve městě byla ne-místa i místa v různé míře obsažena vždy.

Místo v sobě podle autora obsahuje identitu, neboli možnost se s jeho pomocí definovat. Dále také vztahovost, kdy jeho obyvatelé zde nacházejí odlesk svých soukromých i veřejných dějin, k nimž je poutá pocit sounáležitosti a srozumění. Místo tak zprostředkovává vztah k sobě samému, k ostatním osobám i k jejich společným dějinám a minulosti.

³⁶ Augé, M.: Antropologie současných světů, Brno, Atlantis 1999

Ne-místo naopak podle Augého poskytuje individuální svobodu, nezávislost a maximální anonymitu. Održenost od prostředí známého, prostředí pospolitosti, jež nás svazuje, omezuje svou přílišnou blízkostí vztahů a sociálních interakcí. Ne-místo tedy nelze vnímat pouze s negativními charakteristikami.

Moderní architektura a urbanismus však podle našeho názoru učinily z kategorie ne-místa základní stavební jednotku svých plánů měst. Ne-místo se stalo často dominantní charakteristikou městského prostředí a rovnováha byla narušena. Vizuální projev graffiti patří na tato ne-místa. Do oblastí němých a prázdných, jež k nám nepromlouvají žádnou řečí - ani estetickou, ani historickou, duchovní či lidskou. Patří do míst odkud byl *genius loci*, duch místa, nenávratně odstraněn a vyhnán, kde byl zadupán. Do míst, kde hloubku nahradil povrch míst periferních.

Mnoho staveb moderního období se však svou estetikou čistoty zasloužilo o obohacení *genia loci* center měst. Jejich začlenění do městského mobiliáře a komunikace s ostatními slohy a místy vytváří nové pohledy, kontexty a umělecký pohled na svět. Obohacení městského prostředí však pravděpodobně nebylo vědomé a záměrné. Byl to spíše ústupek konzervativnějšímu přístupu k regulačním opatřením a rozvojem měst.

Další dysfunkce obsažená v tezích funkčního myšlení je ve faktu, že se funkcionalismus snažil vytvářet *hotové, nehybné a stálé* prefabrikáty domů a měst. Jeho teze v urbanismu zdůraznily fixní strukturu míst. Odstranily či alespoň minimalizovaly *elementy proměny a pohybu, dynamičnosti a nepředvídatelnosti* z života města.

Ornament, chápaný jako synonymum života se všemi jeho odstíny a barvami, byl prohlášen nadbytečným a škodlivým a byl odsouzen tribunálem „černobílého pohledu a bezozdobnosti“ na smetiště dějin. Tento *dionýský princip* měl být vykázán z moderních měst a

moderního života. Graffiti v sobě obsahuje tyto odsouzené elementy života. Představuje život sám se všemi jeho atributy.

III. GRAFFITI A UMĚNÍ

Pozdní moderna

Graffiti je sociokulturní projev, jenž svým výrazem a postojem tvoří střípek, sklíčko pestré mozaiky pozdně moderní doby. Vedle celé řady dalších projevů rozvíjejících často i protichůdně diskurs současné doby, má své důležité a nezpochybnitelné místo.

Historik umění Hans Belting³⁷ se v rámci úvah o pozdně moderním paradigmatu snaží nalézt „správné místo“ pro výzkum dějin umění ve společenských vědách. Tradičnímu uměleckohistorickému přístupu odborníků a příznivců umění by totiž samo umění a vše s ním spojené mohlo zanedlouho zmizet z dohledu. Název spisu „Konec dějin umění“ neproklamuje konec umělecké tvorby a její reflektování ze strany odborné veřejnosti. Spíše se snaží provést revizi uvnitř uměleckohistorického diskursu a provést korekci vedoucí k hlubšímu pochopení života současného umění. Konec dějin umění lze spíše přirovnat ke konci velkých příběhů, proklamovaných francouzským myslitelem Jean François Lyotardem³⁸.

Dějiny umění ustavil již v době renesance a novověku italský umělec Giorgio Vasari. Po něm následoval Johann Joachim Winckelmann, který se již nespokojil s pouhým popisem života umělců a jejich děl, jak tomu bylo ještě u jeho předchůdce. Winckelmann se rozhodl nalézt všeobecně platná pravidla výskytu

³⁷ Belting, H.: Konec dějin umění, Praha, Mladá fronta 2000

³⁸ srovnej: Lyotard, J. F.: O postmodernismu, Praha, Filosofický ústav AV ČR 1993

kvality v umění. Jejich pokračovatelé, za všechny jmenujme alespoň Aloise Riegla, Maxe Dvořáka, Heinricha Wöllflina, Adolfa Hildebrandta či Alfreda H. Barra Jr., se snažili vždy ve svých teoriích vytyčit absolutní hranice a kritéria pro opravdové umění.

Díla, jež snesou všechna kritéria náročnosti a nadčasovosti se mohla nazývat uměním. Ostatní byla jejich předstupněm s primitivním vyjadřováním a charakterem. Historici umění se podle Beltinga zabývali vždy určitým segmentem uměleckých dějin a své pohledy dlouhou dobu upínali pouze na umění minulých věků. Aktuální tendence v umělecké produkci většina z nich dlouho nebrala na zřetel. Ať z důvodu nezájmu a přílišného konservatismu, nebo z nemožnosti určit je prostřednictvím vytvořených kritérií. Současné umění a jeho proměnlivá tvář jim tak často protékalo mezi prsty.

Hranice umění se však neustále posouvá. Oblast umění se proměňuje a roste *časově i prostorově*. Primitivní již přestalo být postupně středověké umění Evropy, umění přírodních národů i národů z ostatních částí světa od Jižní Ameriky přes Austrálii až k rovníkové Africe a Indii.

Podobně je tomu u současného umění. O svá práva v uměleckém kontextu a místo na slunci se hlásí podle autora celá řada menšinových oblastí vizuálního projevu. Od uměleckých projevů subkultur, jmenujme alespoň hnutí gender, přes estetickou stylizaci hudební subkultury punk, výtvarné projevy národnostních menšin ve většinové společnosti, až k projevům umělců z oblastí geograficky periferních či nesousedících se západoevropskou společností. Do této skupiny můžeme zařadit podle našeho názoru také vizuální projev subkultury graffiti.

Vizuální klubko, koláž současného umění s jeho rozmanitostí, velkou rozdrobeností a protiklady lze těžko uchopit pouze jednou

metodou. Pro alespoň částečné pochopení dění v současném umění je proto nutno používat více pohledů a metod zároveň.³⁹

U vizuálního projevu graffiti je tento přístup více než potřebný a lze ho dále rozvíjet. K popsání tohoto sociokulturního jevu a alespoň k částečnému objasnění jeho důvodů a podstaty existence, je totiž nutné se rozhlédnout mezioborově. Sami hlavní aktéři a představitelé této subkultury ho nevnímají pouze z vizuálního, uměleckohistorického pohledu. Ačkoliv zde hraje vizualita graffiti zcela jistě *důležitou a nepřehlédnutelnou* roli, pohybují se členové subkultury takřka nevědomky na rozhraní oborů. Důvodů a pohnutek k uskutečňování graffiti je totiž více.

Historie

Vznik slova *GRAFFITI* vychází z řeckého termínu *graphein*, tedy *psát*. Samotný termín graffiti je plurálem italského slova *graffito* a znamená *škrábat*. Definovat graffiti lze z mnoha pozic a náhledů souvisejících s postojem, jenž autor vůči tomuto sociokulturnímu projevu zastává - od přímého účastníka a stoupence subkultury graffiti, přes rozhořčeného majitele „označované“ zdi, až ke střízlivému pohledu historiků umění či kultury. O definici z nezaujatého a nestranného pohledu se pokusil Norbert Siegl z Centra pro výzkum graffiti ve Vídni (I.F.G).

„Graffiti (singulár graffito) je obecný pojem pro mnohé tematicky a tvarově rozdílné výrazové formy. Propojuje je však fakt, že se jedná o vizuálně vnímatelné elementy, které jsou společensky neodpovědné, nežádoucí a často anonymní. Jsou vytvářeny jednotlivci nebo skupinami na cizích nebo veřejně spravovaných prostranstvích...

³⁹ Belting, H.: Konec dějin umění, Praha, Mladá fronta 2000

Obzvláště varianta graffiti u sprejerů k sobě vztahuje oficiálně smluvené zakázky a umělecké výkony na veřejném prostranství.“⁴⁰

Vedle tohoto široce chápaného pojmu graffiti v pojetí Norberta Siegla, který více člení uvedený sociální projev, lze postavit i pohled na kontext graffiti zaměřený spíše na uměleckou stránku a status umělce ve společnosti.

„Hlavní rozdíl mezi graffiti umělci a mnoha jinými klasickými umělci neleží v základě uznání jejich umění, ale spíše v jeho legálnosti. Běžný umělec má veřejný souhlas s vytvářením svého uměleckého díla. Tento umělec nikdy nemaluje na veřejné nebo soukromé vlastnictví.“⁴¹

Projev graffiti můžeme z širšího pohledu vystopovat v průběhu celých lidských dějin. Lze je zahlédnout vyškrábané v ulicích starověkého Říma, nebo, ještě hlouběji v čase, v malbách a magických obrazech šamanů přírodních národů, či ve značkách a zprávách tuláků a zlodějů určené svým soukmenovcům. Teprve však od druhé poloviny 20. století se graffiti stalo soběstačným projevem, stavebním kamenem celé jedné městské subkultury. Ta ho ustavila hlavním rozlišovacím rysem vůči všem ostatním částem společnosti.

Subkultura graffiti vznikla v raných 70. letech v New Yorku. Za nepřímého zakladatele lze z vizuálního hlediska považovat již amerického malíře *Jacksona Pollocka*. Ten se ve 30. letech zúčastnil programu amerického presidenta Roosevelta podporujícího umělce v době velké hospodářské krize. Malíři zde dotvářeli a domalovávali veřejné prostory ve městě. Stejně důležité je však i Pollockovo pozdní abstraktně–expresionistické období, kdy vytvářel tzv.

„graffitikaligrafii“, jež podle našeho názoru silně rezonuje s tvorbou a výrazem mladých pouličních umělců a tvůrců.

⁴⁰<http://www.graffitieuropa.org/definition.htm>, 17.8.2005

⁴¹ Murray, J., Murray, K.: Broken Windows – Graffiti NYC, Corte Madera, CA, Gingko Press, Inc. 2002, nestránkováno

Počáteční formy graffiti (základní formy)

Jednotlivé formy sociokulturního projevu graffiti se již od svých začátků v 70. letech objevovaly takřka na všech *úrovních městského prostředí*. Ve výšinách v úrovni střech patrových budov. Na ulici, pokrývající plochy domů a uličních zdí nebo v podzemí města. V jeho tunelech a ve stanicích metra či na samotných vlakových soupravách podzemní dráhy. V New Yorku se zpočátku usadilo především v „černých čtvrtích“ v Bronxu a v Brooklynu, ale částečně i na Manhattanu.

Tag

Na počátku výrazové formy graffiti je *tag, podpis, slovo*.

Tag je jméno nebo značka a slouží hlavně k označení území a zdůraznění jedincovy přítomnosti v oblasti. Není vytvářen z nějakých uměleckých či primárně estetických důvodů. Touto výrazově nejjednodušší a často velmi primitivní formou „jazyka ulice“ mluví nezkušení a na žebříčku uznání nejnižší postavení členové subkultury. Uznání a pozornosti od ostatních členů se snaží docílit pouze *kvantitou* na úkor *vizuální kvality* výtvoru. Své podpisy čmárají doslova na každém viditelném místě, hnání vidinou místa v „síni slávy“, hnání vidinou uznání.

K podpisu a přezdívce může být připojena i číslice. Ta může znamenat číslo ulice, adresu oblasti, kde se jedinec vyskytuje či bydlí. Není to však pravidlem. Připsána k podpisu může být také pouze pro svou vizuální kvalitu a tvar. Stojí-li číslo za podpisem jména či

přezdívky, většinou znamená, že jedinec má jedno z celé řady podobných jmen.⁴²

Zůstane-li však příslušník komunity na této výrazové úrovni a nerozvíjí dále možnosti projevu v jiných a sofistikovanějších formách umění ulice, není zpravidla respektován a brán na zřetel. Vážnost tohoto „tvůrce“ ze strany ostatních členů subkultury je minimální. O tom svědčí i posměšná přezdívka uvnitř komunity, jež tyto jedince označuje „toy“.



Martin Levý, 2002

Throw – ups (Throwies)

Je další výrazová forma graffiti. Podpis, přezdívka, či vzkaz zde jsou vytvořeny z více slov. Mají charakter bloku písmen, charakter „bublinových slov“, „bublinové formy“. U této formy lze již nalézat jisté záblesky výtvarného a estetického výrazu. Nelze to však tvrdit o všech jeho projevech, kde v této formě stále převládá ještě pouze sociální aspekt.

Piece (Masterpiece)

Je složitá forma graffiti výrazu. Slova, písmena zde jsou promíchána do často složité kompozice čar a tahů, jež vyplouvají a zase se zanořují do vizuálního klubka. Velice důležitá je zejména barevnost.

⁴² Murray, J., Murray, K.: Broken Windows – Graffiti NYC, Corte Madera, CA, Gingko Press, Inc. 2002, nestránkováno

Doplňuje a rozvíjí celkové výtvarné vyznění díla a umožňuje autorovi vytvářet abstraktní světy a vize. Slova autoři proměňují až v jakési geometrické abstrakce netušených možností a tvarů. Omezené jsou pouze autorovým pohledem a jeho výtvarným cítěním. Na této úrovni lze podle našeho názoru již hovořit o pouličním umění a těžko zde obstojí pouze jednostranná definice vandalismu.

Production

Je varianta *piece*, většinou složitější na vytvoření. Jeho realizace je náročná z důvodů velikosti zabírané plochy i složitosti obsahové. Dílo je časově náročnější a může trvat několik hodin i dnů, než je dokončeno. A to i podle zvolené formální složitosti díla a místa jeho uskutečnění. Slova a sdělení jsou zde pouze *částí celkové výtvarné kompozice* vedle dalších výtvarných motivů čerpajících z autorovy fantazie.

Tag a Throw-up jsou sice důležitými formami graffiti, avšak teprve barevné možnosti Productions a Pieces utvářejí uměleckou formu projevu graffiti. Pieces a Productions se teprve zaměřují na vývoj umělecké formy tohoto jevu.⁴³

Styly graffiti

Každý tvůrce graffiti se snaží vytvořit vlastní originální styl, jenž je výtvarně jedinečný a rozpoznatelný od stylů a výtvorů jiných členů. Sláva a respekt projevovaný ostatními členy komunity je další velkou hnací silou tohoto městského projevu. Styl se odvíjí často od místa, teritoria, kde se „výtvarníci“ pohybují. Každá čtvrť či oblast tak má

⁴³ Murray, J., Murray, K.: Broken Windows – Graffiti NYC, Corte Madera, CA, Gingko Press, Inc. 2002, nestránkováno

často svůj vlastní styl a „výtvarný dialekt“, jenž je rozvíjen jednotlivci či jednotlivými skupinami zvanými *crows*.

V New Yorku začaly poprvé v různých oblastech vznikat zcela odlišné styly výtvarného výrazu graffiti. Oblast Bronxu se stala slavnou až kultovní pro tzv. *wild-style*. Abstraktní a divoký výraz tohoto stylu významně potlačuje a ukrývá poselství vyjadřované v jeho vizuální řeči. Tento styl rozehrává divoký tanec čar a tahů, směřujících proti sobě. Lze ho připodobnit k orgastickému tanci či boji protikladných směrů zobrazený na úrovni výtvarné abstrakce. Přináší *pohyb, dynamický princip ve výtvarné formě*. Na zdech ulice se takto setkávají italští futuristé vedení Marinettim s abstraktními tvůrci Malevičem, Kupkou a Kandinským.

Složitost provedení graffiti ve stylu *wild-style* podle našeho názoru v mnohém přispívá k uměleckému vnímání a uznání tohoto projevu ulice.



Broken Windows, 2002

Jackson Pollock

Jacksona Pollocka lze považovat ze nepřímého zakladatele a důležitý inspirační zdroj pro vizuální projev graffiti. Především v jeho posledním abstraktně–expresionistickém období v 50. letech 20. století, kdy vytvářel tzv. *graffitikaligrafii*, jež silně rezonuje s výtvarným výrazem pouličních umělců a tvůrců.

Pollock se po válce stal hlavním „mluvčím“ nově vzniklého abstraktního expresionismu. Nový výtvarný směr měl aspirace vyvést americký umělecký svět z područí provinciality. Abstraktní expresionisté „hodili rukavici“ starému kontinentu. Především však Paříži a její umělecké bohémě, ve snaze utkat se v symbolickém boji o nové umělecké centrum poválečné éry a přenést ho tak do New Yorku.

Život

Jackson Pollock se narodil ve městě Cody ve státě Wyomingu. Vyrůstá na rodinné farmě v Arizoně. V roce 1929 se stěhuje do New Yorku a stává se žákem regionálního malíře Thomase Hart Bentona. V tomto období je jeho rané dílo postupně ovlivňováno mexickými malíři Diegem Riverou a především Davidem Alfarem Siqueirosem, jenž ho inspiroval především nástěnnými freskami. V období velké hospodářské krize je Jackson Pollock začleněn do programu podporujícího umělce, kteří zdobí svými výtvary zdi veřejných budov v New Yorku. Zhruba v této době se Pollock zcela odpoutává od vlivu malíře Bentona a jeho výraz získává vlivem tvorby mexických malířů, Pabla Picassa a surrealistů více symbolickou polohu. Silící depresivní stavy Pollocka vedou k podstoupení psychoanalytické terapie. Zde se také seznamuje s teorií primitivních archetypů C. G. Junga, která výrazně ovlivní další fázi jeho umělecké tvorby. Již v této době, mezi léty 1938 – 1944, se u Pollocka objevují náznaky abstraktního výrazu plně se prosazující až v poválečném období. Autor se také setkává s mecenáškou Peggy Guggenheim, která až do roku 1947, kdy odjíždí do Evropy, jeho dílo prosazuje. Po válce se Pollock žení s malířkou Lee Krasnerovou a pořizují si spolu ateliér na Long Islandu. V této době také v jeho díle zcela převáží abstraktní pojetí.

Technika malby a abstraktní expresionismus

Pollock začíná používat novou techniku malby, tzv. dripping (kapání). Ta spočívá ve stékání barvy na čisté plátno položené na zemi, bez přímého použití štětce. Vytváří tak komplikované propletence a chaotické křivky z barvených čar, tahů a cákanců. Své obrazy vytvářel bez předem stanoveného plánu či návrhu. Přesto jsou kompozičně propracované a esteticky silně působivé. Jejich plocha, ač abstraktní, se u jednotlivých obrazů velmi liší a rozhodně není stereotypní a nudná, jak by se mohlo zdát na první pohled. Nechal se spíše vést svým instinktem, psychickým podvědomím. Umělcovy realizace se mohou blížit terapeutickým metodám automatické kresby a arteterapie. Jeho malířská metoda utvářela „gestický výraz“ ve výtvarném umění. Gestický výraz a akční malba se v Pollockově podání postupně staly uznávanými a vyhledávanými.

Pollock inspirátorem pouličního umění

O několik let později ožil Pollockův styl válečného a poválečného abstraktního období ve zcela novém kontextu a době. Jeho akční malba, gestický projev se začal objevovat ve výtvarném projevu pouličních umělců graffiti. Byl použit a obratně zakomponován duchem velkoměsta již v počátku výskytu tohoto projevu. Snad nejlépe lze akční malbu Pollocka identifikovat v tzv. wild-style, kde je podobnost více než značná. Zde je jeho výtvarný projev „reinterpretován“ a rozšířen o nové estetické a výtvarné dimenze, jež stojí za povšimnutí.

Fraktální prostory a malba Jacksona Pollocka

Setkání fyziků s výtvarným uměním 20. století u nich vyvolalo neskrývané pocity znepokojení a později i nadšení a obdivu. Zjistili totiž, že je s některými umělci spojuje více než se doposud domnívali.

„Experimentální výzkum malby Jacksona Pollocka odhalil, že umělec objevil teze teorie fraktálů a chaosu dříve než vstoupily do širšího vědeckého povědomí a uznání.“⁴⁴

V malbě amerického malíře Jacksona Pollocka se tak dlouho skrývala oblast vědeckých tezí z fyziky, jež byly objeveny až později ve zcela jiné oblasti lidské činnosti. Svou analýzu autoři zaměřili na umělcovo tvůrčí období ve 40. a 50. letech, kdy Pollock začal vytvářet své obrazy technikou tzv. drippingu. Vědci se domnívají, že tyto jeho obrazy obsahují fraktální dimenzi prostoru. Podobnosti s přírodními procesy jsou totiž zjevné.

„Gravitace hraje v Pollockově malbě i v přírodě centrální roli. Opuštění malířského stojanu Pollockovu techniku přibližuje k přírodě. Svá plátna totiž pokládá na podlahu svého ateliéru horizontálně. Tak se z nich stává jakýsi fyzický terén, jenž musí být překračován. Jeho přibližování se ze všech stran tak napodobuje izotropii a homogenitu (isotropy and homogeneity) mnoha přírodních vzorců a útvarů. Jeho plátna jsou rozsáhlá a prostorově neukončená, neohraničená stejně jako přírodní prostředí.“⁴⁵

Teorie *chaosu* a následně *fraktály* byly objeveny v 60. a 70. letech 20. století. Jejich užití mělo vliv na obohacení vysvětlení mnoha přírodních úkazů a anomálií. Od chaotického chování v přírodě a anomálií v pohybu mraků a v proměnách počasí, až po pohyb Golského proudu.

⁴⁴ <http://www.physics.hku.hk/~tboyce/ap/topics/pollock.html>, 18.8.2005

⁴⁵ tamtéž, 18.8.2005

Pojmy „fraktální objekt“ a „fraktál“ uvedl na scénu francouzský fyzik polského původu, Benoît Mandelbrot⁴⁶. Termíny vytvořil z latinského slova fractus, jež znamená „rozlámaný či rozbitý“. Pokusil se tak používat nový pohled na geometrii přírody a zároveň odlišným způsobem popisovat zvnějšku tvary různých předmětů. V uvedeném popisu nepravidelných tvarů se autor opírá převážně o dimenzi náhody. Toto jsou dva aspekty způsobu malby Jacksona Pollocka a oba vedou, podle vědců, k uvedení do teorie chaosu a fraktálů. První aspekt je v pohybu umělce okolo plátna. V kontrastu k tradiční štětcové technice na plátno, kde je umělcův pohyb omezen pohybem a dosahem paže, Pollock užívá celé své tělo. Dosahuje tak palety nejrůznějších plošek, záhybů a čar vytvořených na plátně a propojených v jakousi pohyblivou vrstvu barev. Tento proces barevného chrlení tak podle fyziků připomíná *Lévyho lety*, což je speciální distribuce pohybu objevená již v roce 1936 fyzikem Paulem Lévyem, která statisticky popisuje chaos.

Druhý revoluční aspekt v Pollockově uměleckém přístupu k plátnům metodou drippingu je v neustálém přecházení z *non-chaotického* do *chaotického* stavu a zpět. Nastíněnou teorii se snažili vědci ověřit a podložit jednoduchým experimentem. Ten spočíval v zaznamenávání kyvadlového pohybu v prostoru a přenášení jeho dráhy na horizontální plátno, kde kyvadlo vytvářelo křivky. Podle intenzity pohybu a frekvence kyvadla vědci zaznamenávali na plátno non-chaotický nebo chaotický pohyb.

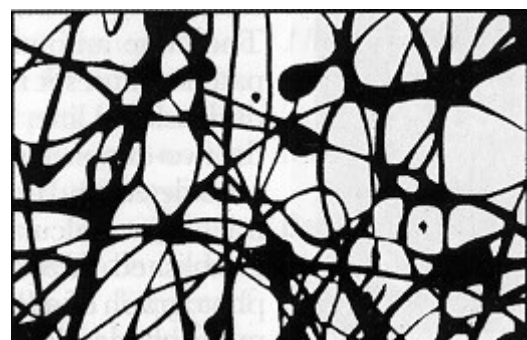
⁴⁶ Mandelbrot, B.: Fraktály. Tvar, náhoda a dimenze, Praha, Mladá fronta 2003



non-chaotický pohyb



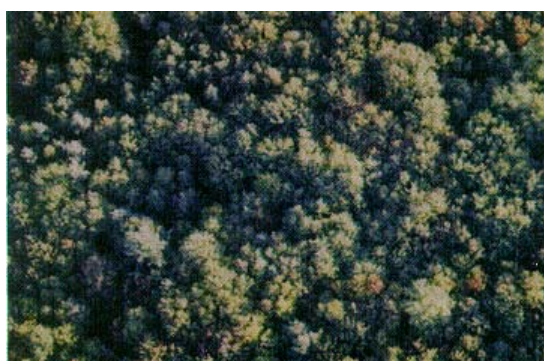
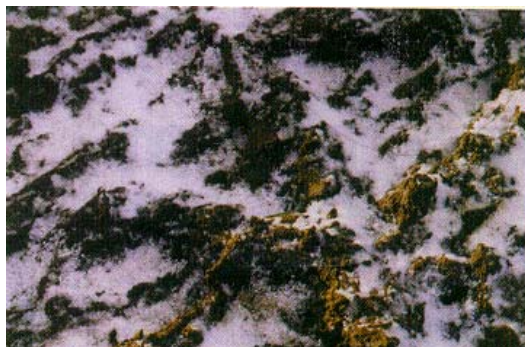
chaotický pohyb



detail Pollockovy malby

Podobnost mezi chaotickou křivkou zaznamenanou vědci a Pollockovou malbou je nápadná. Fraktální vzory lze nacházet v přírodě na různých úrovních vzdálenosti a v různých velikostech. Lze je však popsat stejnou metodou, vzájemně je porovnávat a nacházet v nich podobné fraktální útvary. Při pozorování je však obtížné posuzovat velikost zaznamenaného jevu a jeho fraktální škálu. Vzdálenost pozorování a nacházení fraktální struktury je u každého jevu individuální. Fraktální struktura se tak vyjevuje v přírodě i v obrazech Pollocka, jak autoři ukazují na fotografických záběrech

0,1m části zasněženého povrchu země (nejvýše), 50m části úseku lesního porostu (uprostřed) a 2,5m části obrazu Jacksona Pollocka z roku 1950 (nejníže).



Uznání významu Jacksona Pollocka pro vývoj a dějiny moderního umění je jisté a nepopiratelné. Přispěl k rozvoji abstraktních tendencí v moderním malířství. Abstraktní expresionismus popisoval především vnitřní svět umělce se všemi jeho úskalími a dílo jeho stoupenců lze doslova nazvat ryzím subjektivismem čerpajícím pouze z vnitřních světů a stavů. Připojil se a rozvinul směřování celého moderního umění, jež ve výrazu postupně opustilo reprodukci a věrné napodobování přírody. Kdy realistická a k objektivitě směřující malba již nebyla v moderní době možná a potřebná.

Vědci s odlišným než uměleckohistorickým pohledem na dílo Jacksona Pollocka však odhalili v jeho metodě, přístupu a výrazu zcela jiné a doposud skryté možnosti výkladu. Podle jejich názoru popisoval přírodu přímo, byť možná nevědomě. Přírodní útvary, svět přírody, jsou v jeho obrazech z období ryzí abstrakce zobrazeny zcela „realisticky“. Přírodní útvary se zde objevují v opravdové a reálné podobě. Pollock použil a přijal jazyk přírody - fraktály, fraktální dimenzi - a vystavěl svůj zcela osobitý jazyk uměleckého vyjadřování. Propojil tak umělecký a vědecký pohled na svět.

Souvislost malby Jacksona Pollocka a projevu graffiti jsme již nastínili. V kontextu městského prostředí se nám tak objeví nové skutečnosti. V urbánním celku moderní epochy s jeho specifickým členěním prostoru skrze hledisko karteziánské vědy se objevuje a prosvítá, po určité odmlce, opět svět přírody, náhody, nevypočitatelnosti a chaosu. Uvedená dimenze „světa přírody“ je přinášena v přeneseném smyslu do městského prostředí vizuálním projevem graffiti.

Jean Michel Basquiat

Život

Jean Michel Basquiat se narodil 22. prosince 1960 v Brooklynu v rodině přistěhovalců. Po matce byl Portorikánec a po otci měl předky v Port-au-Prince na Haiti. Matka ho již v raném dětství vodívá po newyorských muzeích na výstavy výtvarného umění. Ovlivní tak a částečně nasměruje synovo chápání a výtvarné vnímání světa. Věnuje mu anatomickou učebnici, podle které začíná vytvářet své první kresby a obrázky. Jeho rodiče se rozvádí a osmiletý Jean Michel žije se svými dvěma sestrami u otce, nejprve na Porto Ricu a posléze opět

v Brooklynu. Na střední škole v Brooklynu potkává přítele Al Diaze, již tehdy tvůrce graffiti. Vytváří si svou přezdívku SAMO (zkratka pro same old shit) a začínají vytvářet sprejové malby a vzkazy na zdi ulic, podzemí metra i na samotné vlakové soupravy v oblasti Manhattanu.

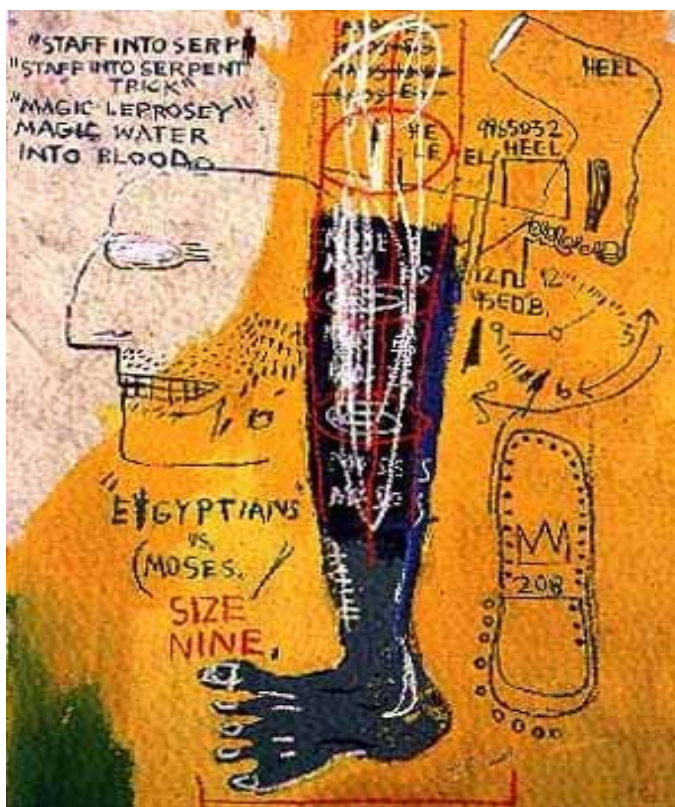


V osmnácti letech odchází z domova a přespává po bytech svých přátel a kamarádů. Na živobytí si začíná vydělávat prodejem ručně malovaných triček a malovaných pohlednicových obrázků. Ve čtvrti Soho také poprvé potkává Andyho Warhola a galeristu Henry Geldzahlera, kterým nabízí své ručně malované pohlednice. Basquiat je také hudebníkem, hraje na klarinet a na klávesy. Poslouchá jazz a be-bop Louise Armstronga, Charlieho Parkera, Duke Ellingtona nebo Milese Davise. Pohybuje se po hudebních klubech v Soho a East Village a na jeho hudební scéně jako aktivní hráč. Zde se také seznamuje s výtvarníky a graffiti umělci Keith Haringem a Kenny Sharfem i s galeristou Henry Geldzahlerem, který byl tehdy kurátorem Metropolitního muzea umění.

Basquiatovy obrazy jsou poprvé vystaveny na skupinové výstavě s názvem *The Times Square Show*. Uspořádaly ji v červnu roku 1980 dvě galerie z Jižního Bronxu s cílem vystavit umění ulice. O rok později se koná další důležitá skupinová výstava s názvem *New York – New Wave*. Organizace se ujímá kurátor Diego Cortéz. Na výstavě jsou vystavena díla Andy Warhola, Keith Haringa, Kenny Sharfa, Fab

5/Freddyho (Braithwaite), Lady Pink, Seen, Zephyr a některých dalších tvůrců graffiti. Nedlouho poté se uskutečňuje v hudebním klubu „Mudd Club“ výstava s názvem *Beyond Words: Graffiti Based-Rooted-Inspired Works*. Je organizována přímo graffiti umělci Futuro 2000 a Fab 5/Freddym. Na ní jsou vystavena díla nových pouličních tvůrců pod pseudonymy Lee, Futura 2000, Lady Pink, Daze, Phaza II., ale také díla Keitha Haringa a Basquiata (pod přezdívkou „SAMO“)

Výstavy měly výrazný vliv na vstup Basquiata do světa vysokého umění prestižních galerií. Poukázaly však i na skutečnost, že se již dlouho v „džungli velkoměsta“ New Yorku děje něco důležitého a hodnotného. A to lze možná přeneseně srovnat s energií a situací moderních umělců sídlících v Paříži někde na Montmartru na přelomu 19. a 20. století.



Jean Michel Basquiat, Early Mores, 1983

Ještě téhož roku, v roce 1981, Jean Michel Basquiat odjíždí do Evropy, aby zahájil svou první samostatnou výstavu v italské Modeně. Zde své dílo ještě představí pod přezdívkou „SAMO“. Po jeho návratu do New Yorku ho navštíví galeristka Annina Nosei. Nabízí mu účast na skupinové výstavě s názvem *Public Address* a zároveň galerijní zastupování a obchodní záštitu jeho díla. Získává pro něj ateliérové prostory a již v roce 1982 pořádá ve své galerii jeho první samostatnou výstavu v Americe. Výstava má velký úspěch a z mladého umělce doslova vytváří „hit umělecké sezóny“. Je zastoupen na prestižní výstavě *Documenta 7* v německém Kasselu. Ve svém věku 21 let je tak nejmladším účastníkem této důležité události uměleckého světa. Jeho obrazy se začínají za velmi krátkou dobu vystavovat v mnoha prestižních státních i soukromých galeriích Evropy i Ameriky.

Potkává se s Andy Warholem, s nímž se snažil již dlouho blíže seznámit. Mezi oběma se vytváří velmi blízký přátelský vztah a Warhol se stává pro Basquiata vzorem uměleckého úspěchu, rádcem a korektorem jeho výtvarného života. Jejich vzájemná komunikace se později projevuje i na výtvarné úrovni. Svě zcela odlišné výtvarné přístupy, Warholovu „reklamní dokonalost“ pop-artu a Basquiátův „primitivismus“ nechávají promlouvat dohromady na jednom plátně. Vytvářejí tak přes šedesát děl, kde se jejich zcela odlišné přístupy propojují a doplňují na jednom obraze.

Basquiat cestuje do Los Angeles a na Havajské ostrovy. Zde si na ostrově Maui pronajímá obydlí a vytváří si tak svůj malířský ateliér, kam se tento „novodobý Gauguin“ často uchyluje i v pozdějších letech svého hektického života. Uzavírá partnerství s galerií Mary Boone v Soho, jež ho začíná zastupovat a uspořádá mu další samostatnou výstavu v New Yorku. Basquiat společně s dalšími umělci, Francesco Clementem, Keith Haringem a Kenny Sharfem, vytvářejí nástěnné

malby v novém Paladium Clubu v New Yorku. Nedlouho poté probíhá výstava společných prací utvořených společně s Andy Warholem a uveřejněných v galerii v Soho. Obrazy jsou však většinou výtvarné kritiky přijaty překvapivě negativně a vlažně. Umění obou umělců je totiž příliš odlišné a těžko slučitelné na půdě jedné galerie, natož pak na společném plátně. Alespoň takto se vyjadřovala tehdejší umělecká výtvarná kritika.

Další samostatné výstavy Basquiata v Americe či Evropě jsou však opět úspěšné. Autor maluje nové obrazy těžící z jeho „primitivního“ světa, jež jsou kritikou hodnocené opět kladně a s velkou chválou. Kvůli neshodám ukončuje opět spolupráci s galerií Mary Boone a zůstává tak znovu bez galeristy. Náhlá smrt Andy Warhola v roce 1987 Basquiata silně zasáhla. Podpořila jeho užívání tvrdých drog, což vedlo k postupnému narušování jeho fyzického a duševního zdraví. Umělecká dráha Jean Michel Basquiata měla rychlý spád a její konec nastal stejně rychle a nečekaně. Ve věku sedmadvaceti let zemřel na předávkování drogami.

Výtvarný jazyk v díle Jean Michel Basquiata

Dílo Jean Michel Basquiata je spjata s vizualitou pouličního umění a graffiti. Ve svých obrazech se opírá o jeho specifickou estetiku ošklivosti a primitivnosti. Na ulicích a v podzemních tunelech metra se pohyboval pouze po určitou dobu, krátce pod přezdívkou „SAMO“. V tomto období ve svém teritoriu popisoval zdi rozličnými vzkazy a společenskými narážkami. Kombinoval v nich různá slova a symboly pro vyjádření „skrytého poselství“. V něm často nechyběly humor či ironie zesměšňující vážný svět dospělých. Nechceme přeceňovat kvalitu „pouličních básní“ autora, jistě omezených věkem tvůrce. Napadá nás však možná souvislost s poezií nonsensu a s hnutím Dada.

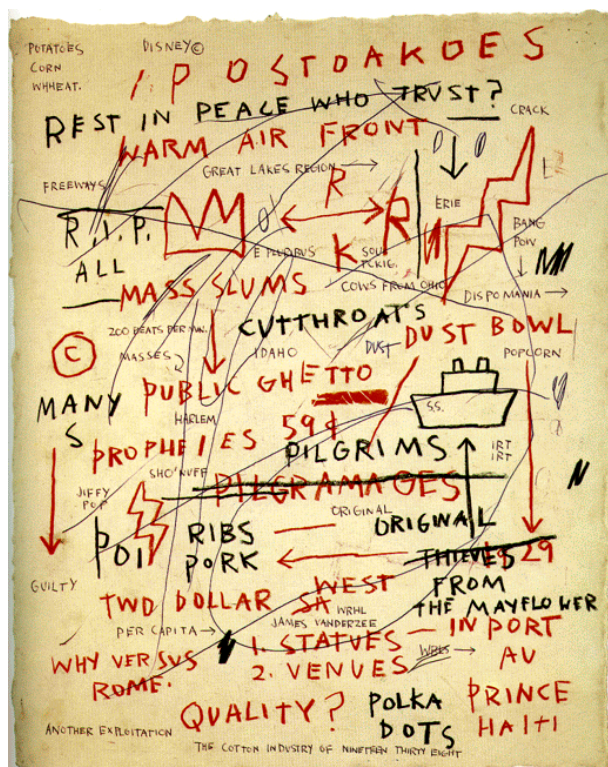
Její autoři byli také velmi mladí tvůrci a revoltovali vůči světu snad ještě radikálněji. Jejich estetické preference souvisely s výtvarným a básnickým světem nízkého a anonymního umění z bazarů a ulice. Můžeme je tak vzdáleně srovnat s jeho pozdějšími „pokračovateli“ z druhé strany oceánu.

Basquiat se však na ulici dlouho nezdržel. Jeho aspirace a touhy se ubíraly zcela odlišným směrem. Od pouliční pozice graffiti umělce směřoval do světa velkého umění galerií a ke slávě uznávaného tvůrce. Chtěl být slavný stejně jako Andy Warhol, jenž se pro něho stal jakýmsi ztělesněním uměleckého úspěchu. Basquiat velice rychle opouští „plátno ulice“ a začíná malovat obrazy na přenosné plátno a papír. Média, která jsou „lépe“ vystavitelná v galeriích a navíc prodejná.

Basquiat byl malířský samouk. Nechodil do žádné umělecké školy. Jeho výtvarný styl byl ovlivněn četbou anatomické učebnice, návštěvami galerií a sprejováním po zdech v New Yorku. Basquiatův *výtvarný jazyk použil a zužitkoval estetiku graffiti* a uvedl ji na plátna svých obrazů. Ve svých dílech často propojuje *slovo* a *obraz*, které se *doplňují, podporují a vzájemně komentují*. Slovo, text se v jeho obrazech stává svébytným a rovnoprávným výtvarným prostředkem. Slovo je na plátně na stejné výtvarné a vizuální úrovni jako obraz.

Vytváří jakési „koláže“ ze *slov* a *obrazů* vzájemně propletených a doplňujících se. V obrazech – básních se vyskytují lidská torza, obličejové či celé postavy vedle různých slovních rébusů, vět, hesel a symbolů různě zastřených a přeškrtnutých. Tyto dvě odlišné výrazové roviny *slov* a *obrazů* na sebe vzájemně poukazují a vytvářejí „obrazovou hádanku“ či „vizuální šifru“, která skrývá své poselství. V nich zcela jistě Basquiat reflektuje i zkušenost z černošské komunity v Americe a na Haitských ostrovech. Zároveň v nich lze objevit narážky na kořeny černošského umění – odkazuje k negerské

plastice a fetišismu. Najdeme zde i reflexi umění předkolumbovské Ameriky. Silné jsou zde i ozvuky domorodých šamanských kultů a náboženství přírodních národů či narážky na černošský jazz a jeho tvůrce Milese Davise, Charlie Parkera reflektované na výtvarné rovině.



Jean Michel Basquiat, *Untitled (Quality)*, 1983

Basquiat své obrazy maloval na plátna upevněná provázkem v rámu „neuměle a primitivně“. Neomezoval se však pouze na tuto formu. Svá díla maloval i na jiné neobvyklé plochy a materiály. Používal staré dřevěné desky, víka z krabic různě stlučené dohromady podle potřeby. Maloval na desky starých dveří a skříní a na jiný nepotřebný materiál různě pospojovaný dohromady k vytvoření výtvarné plochy. Nehotovost stlučených ploch obrazu se spolupodílela na celkovém vyznění jeho uměleckých výtvorů. Přibližuje se tak spíše k jakýmsi magickým fetišům šamanů přírodních národů přetvořených jazykem současného umění.

Basquiátův originální výtvarný jazyk lze na úrovni vysokého, akademického umění najít i v tvorbě jiných výtvarných umělců naší epochy.



Francis Picabia, Kakodylické oko, 1921

Především ve formální příbuznosti v jednom z děl představitele hnutí Dada Francise Picabii. Jeho obraz s názvem „Kakodylické oko“ v sobě, podle našeho názoru, obsahuje vizualitu graffiti a pouličního umění zcela jednoznačně. Obraz je zde „poset“ mnoha slovy a větami. Na ploše obrazu napodobující ledabylost a ošuntělost nějaké pouliční zdi městské periferie můžeme mezi různými vzkazy, větami, slovy, objevit i obrázky a nápisy, jimž dominuje nakreslené oko.

Jean Dubuffet má s tvorbou Jean Michel Basquiata společného více než pouze křestní jméno. Dubuffetovo syrové umění, art brut, čerpající z dětské kresby a z kreseb duševně chorých lidí, je dalším umělcem, který stvrzuje výtvarné kvality Basquiata, tohoto nového

černošského Dubuffeta Ameriky. V neposlední řadě zmiňme i amerického umělce Cy Twomblyho, jenž byl svým originálním výtvarným rukopisem pro Basquiata další inspirací a podporou v nastoupeném výtvarném projevu.

Keith Haring

Život

Zabýváme-li se projevem graffiti v souvislosti s uměním, je třeba vedle Jean Michel Basquiata zmínit také malíře Keith Haringa, jenž se proslavil na „obou březích“ výtvarného světa, ať již vysokého či „nízkého“, oficiálního či neoficiálního.

Keith Haring se narodil 4. března 1958 ve městě Reading ve státě Pensylvánie. Kreslení ho přitahovalo již od raného dětství. Jeho blízké tak nepřekvapilo, že si později v roce 1976 vybral střední grafickou školu „Ivy School of Professional Art“, sídlící v Pittsburghu. Nedlouho po nastoupení na grafickou školu však zjišťuje, že se nechce stát komerčním grafickým umělcem a svůj výtvarný zájem chce rozvíjet odlišným směrem, navíc ve zcela jiném městě. Přemísťuje se proto do New Yorku, kde se začíná zabývat výtvarným uměním na School of Visual Arts (S.V.A.). Umělecké ovzduší zdejší školy i města mělo na Haringa výrazný vliv. V této době experimentuje s mnoha odlišnými uměleckými přístupy a jeho výraz prochází mnoha radikálními změnami. Zabývá se uměním performance, videoinstalací a videoartem, jež často kombinuje a vystavuje v hudebním klubu „Club 57“. Zde se také seznamuje s dalšími mladými podzemními umělci, Kenny Sharfem a Jean Michel Basquiatem. Společně s nimi a mnoha dalšími se zde i v jiných menších klubech aktivně účastní mnoha jazzových koncertů, výtvarných výstav a performance, ze

kterých nasává energii pro svou uměleckou dráhu. Jeho malba je však ovlivněna i z jiných zdrojů. Nechává se inspirovat tvorbou Jeana Dubuffeta, Pierra Alechinského. Inspirovala ho akční malba Williama Burroughse, jenž tvořil svá díla pomocí barevných sáčků zavěšených před plátnem, do kterých střílel a takto vlastně „maloval“.

Podle vlastních slov se zhruba v osmnácti letech Haringova malba orientovaná na plátno, stává stále abstraktnější a zaměřuje se na gestický projev a spontánní akci. Zabývá se také východní kaligrafií, jíž propojuje se západní gestickou malbou. V této době se také zabývá studiem sémiotiky, vědy o znacích a symbolech. Získané poznatky se snaží propojit a zužitkovat ve svém výtvarném projevu, prohloubit tak možnosti sdělení v obrazech a kresbách a zkvalitnit jejich vizuální poselství. Vyhnul se tak zároveň úskalím zkratkovitého výtvarného výrazu.

V 80. letech se Haring vrací ke kresbě a zakomponovává do ní všechny etapy jeho uměleckého výrazu z předchozích let. Ve svých úvahách nad směrem a podstatou jeho tvorby dochází k přesvědčení, že jej chce dělat pro široký okruh diváků.

„Rozliční lidé vidí odlišné věci v kresbě... Důvodem mého rozhodnutí jsou lidé. Umělecký styl žije pouze prostřednictvím zkušenosti diváka. Realita umění začíná až v jeho pohledu. ...a síle prostředkované jeho imaginací, invencí a konfrontací s uměleckým dílem.“⁴⁷

Umělecké dílo je živé pouze v konfrontaci s divákem a prostřednictvím jeho jedinečného vidění a interpretace. Zároveň by se nemělo podle Haringa omezovat pouze na okruh návštěvníků galerií, kteří na vnímání artefaktu často uplatňují stereotypy. Ve svém umění chtěl prostřednictvím světa druhých nalézt „skryté možnosti obrazu“. Chtěl tak oslovit skupinu lidí, dospělých i dětí, jež se na artefakt se

⁴⁷ http://www.haring.com/cgi-bin/essays.cgi?essay_id=01, Haring, K.: Haring – Art in Transit, 15.8.2005

zájmem zahledí a naleznou tak „něco“, co je osloví, lidí, kteří do galerií většinou nepřijdou.

Počáteční impulsy k tvorbě „veřejného umění“ měly možná příliš idealistické či romantické zabarvení. Přesto se mu překvapivě podařilo propojit pozice *diváka, uměleckého díla a tvůrce* do vzájemné interakce a aktivní komunikace ve veřejném prostoru města. Haring si našel vysoce efektivní médium pro uskutečňování tohoto svého snu. V prostorách stanic metra začal využívat prázdné, plakáty nepolepené reklamní tabule. Jejich černý povrch zaplňoval bílými liniemi a čarami, které tvořily postavy a mnohé jiné motivy, to vše kresleno pouze bílou křídou. Posléze začali lidé na tyto jeho kresby v prostorách metra reagovat a nikoliv pouze negativně, ba spíše naopak. Jejich reakce ho dále pobízela k dalším výtvarným kreacím jeho osobitou „černobílou technikou“ kresby.

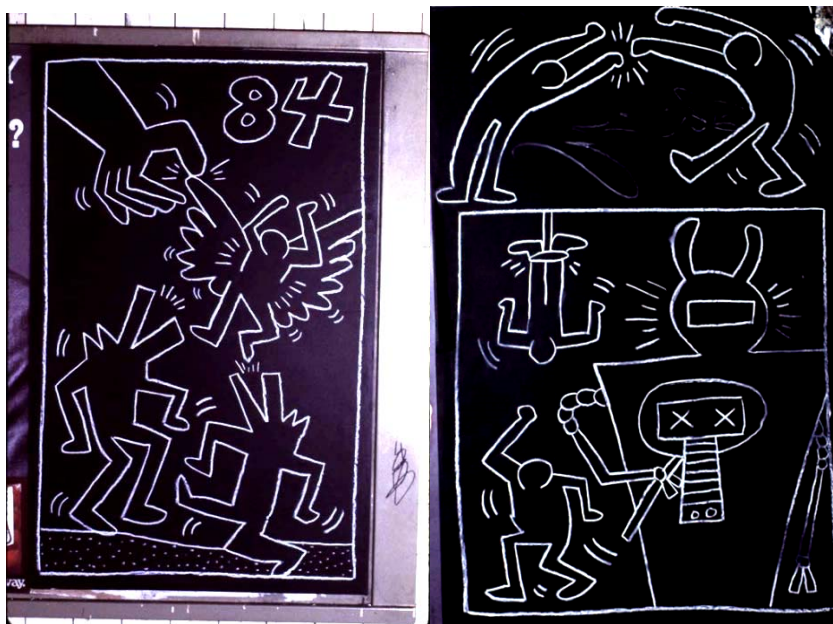
Jeho „nová technika“ postupně výrazně *doplňovala* tvorbu určenou pro galerie a byla svou výtvarnou úrovní *rovnocenným partnerem jeho oficiální tvorby*. Haring si jí možná vážil i trochu více. Snad i kvůli prostředí s jeho směsicí osob rozličného vzhledu, životního názoru a hodnot, jež se nutně pohybují a přepravují v „podzemním městě“ a proto tak odlišně reagují na jeho tvorbu.

„Podzemí metra se Haringovi stalo laboratoří pro rozpracování jeho idejí a prostorem, kde mohl experimentovat s možnostmi jednoduché linie a čáry v kresbě.“⁴⁸

Jeho již zmiňované „demokratické snahy“ na poli výtvarného umění však rozhodně nesměřovaly k nějakému zploštění, zjednodušení, nadbíhání či zpopularizování výtvarných snah a jazyka. Jeho záměr lze snad vzdáleně přirovnat ke snahám geograficky i výtvarně zcela odlišného českého umělce Vladimíra Boudníka.

⁴⁸ http://www.haring.com/about_haring/bio/, Biography of Keith Haring, 3.2.2006

Boudník se na svých průzkumech po pražských periferiích i po starých částech Prahy snažil objevovat umění hodné zaznamenání. Zároveň se ho snažil zpřístupnit pohledům ostatních lidí, tím, že jej domalovával a názornými autorskými happeningy v ulicích města lidem přibližoval. Zde také nacházíme jistou podobnost s Haringovým působením v podzemí metra, kde vytvářel umělecká díla „domalováním“ a „odkrýváním“.



Keith Haring, *Bez názvu*, 1984, 1982

Oficiální umění a Keith Haring

Haringova oficiální tvorba určená pro galerie měla podobně nezaměnitelný charakter a rukopis. Jeho *barevné pojetí obrazů* má svého předchůdce a výraznou inspiraci v obrazech Fernanda Légera, Henriho Mattise, Pabla Piccasy. Fernand Léger se přiznává, že „...když jsem odjel do New Yorku v roce 1942, byl jsem naplněn úžasem nad neóny, které zaplavovaly ulice okolo Broadwaye. Mluvil jste s někým a najednou byl celý modrý. Poté se barva změnila a on stál v červené nebo žluté barvě... barva světla byla podobná volně

nehmotné duši. Od té chvíle jsem chtěl dělat podobné věci na svých obrazech.⁴⁹

Keith Haring, stejně jako jeho předchůdci, na svých obrazech záměrně používal čisté pastelové barvy bez „příměsí“ stínování. Barevně se tak přibližoval hnutí fauvistů, kteří vyznávali podobný názor o nemíchání barev.

Jeho obrazy formálně čerpající z grafického pojetí se ve svém celku často výrazně přibližují výtvarnému výrazu Aztécké a Mayské civilizace, afrických kmenů či aboridžinských společenství.

Haringovy obrazy čerpající i z neevropských kořenů v sobě často měly výrazně „neestetická sdělení“ a skrývaly zakódovanou informaci. V obraze tak koexistovaly alespoň dva *informační kódy*, *estetický* a *rozumový*. K jejich dokonalému propojení a prolnutí zcela jistě přispívala i Haringova zběhlost a obeznámenost s teorií sémiotiky. Do svých obrazů často ukrýval různá sociální poselství, vzkazy a kritiky společnosti, jejímž byl členem. Jeho obrazy tak zaujímaly humornou či satirickou polohu vůči moderní civilizaci, se všemi jejími „modlami“. Autor byl ovlivňován i svou dobou. Populární kultura, od počítačů a televize s jejich specifickou vizualitou, přes kreslené seriály v časopisech až po vědeckofantastickou literaturu a fenomén UFO, působily na jeho obraz světa.

V obrazech z podzemí, tvořených na černé tabule ve stanicích metra, se však tyto impulsy proměňují v účinnou zbraň a kritiku masové společnosti, nikoli však klasickou pop-artovou metodou. Postavy zde mluví zcela vážnou řečí „nekomiksového a nepopulárního světa“ o sexu, smrti, lásce, smutku, osamocení, bezpráví a rasismu,

⁴⁹ http://www.haring.com/cgi-bin/essays.cgi?essay_id=11, Gehring, U.: Disegno e Colore: The Reconciliation of Two Rivals in the Art of Keith Haring, 15.8.2005

homosexualitě, hrozbě jaderné katastrofy či vzývání a uctívání bůžků a model peněz a moci.

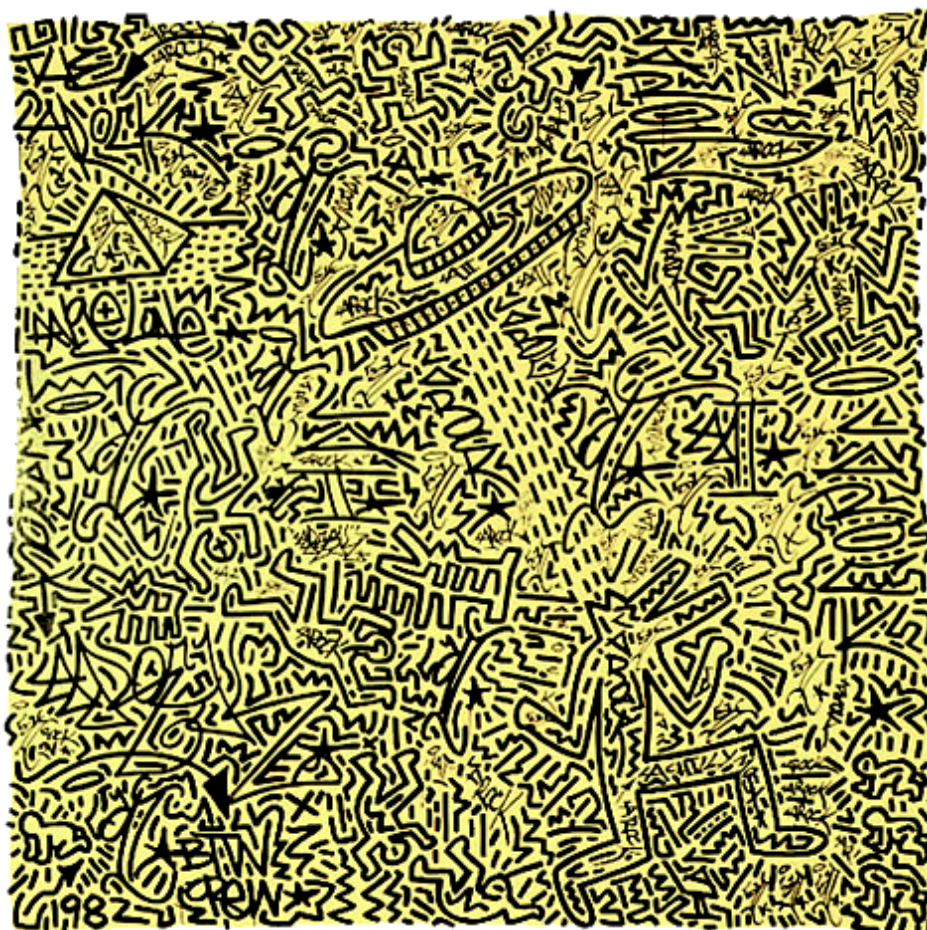
Keith Haring a písmo

Návaznost barevnosti obrazů Keith Haringa, která zdůrazňuje čistotu škály barev bez příměsí stínů, na umění přírodních národů a umění Jižní Ameriky předkolumbovských civilizací jsme již nastínili.

Jeho inspirace odlišnými kulturami však možná nebyla pouze ze světa uměleckých děl. Haring se nechal zjevně ovlivnit i vizualitou písma mnoha civilizací. Obhlížel je však spíše z pozice „cizince“, pro něhož zůstává smysl a poselství textů často ukryt. Pozice „cizince“ a umělce v krajích mnoha odlišných písem a textů však nemusí být nevýhodou. Právě naopak. Malíř je někdy spíše „čte“ svou uměleckou intuicí podobnou intuici preliterárních národů. Z písma či textu odsouvá, podobně jako preliterární národy, jeho racionální úroveň, rozumovou funkci, úlohu nositele informace. Zdůrazňuje u něj jeho úroveň „podprahovou“, skrytou, možná až magickou či esoterickou. Symboly v jeho obrazech jsou zde totiž osvobozeny ze „svěrací kazajky“ čistého rozumu.

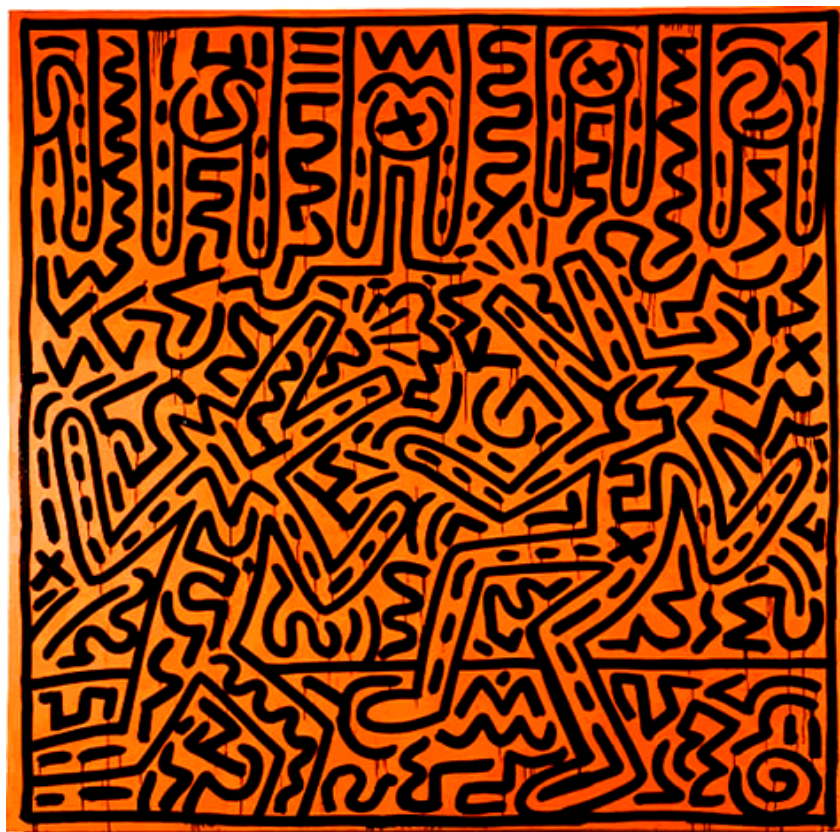
Haringovy obrazy určené pro galerijní prostory tak často poskytují možnost až surreálné, iracionální interpretace vnímání obrazu či samotných symbolů, jimiž je obraz pokryt. Naopak autorovy anonymní obrazy z podzemních stanic metra lze vnímat tak, že „...Keith Haring vytváří svůj vlastní jazyk, jenž k nám mluví bezprostředně v hlubokém preverbálním smyslu. Každý termín v tomto jazyce může být čten zároveň jako podmět, sloveso, nebo jako předmět... Podobným způsobem jako je čínský nebo egyptský jazyk psán piktograficky i Haringův svět je vytvořen ze symbolů, které k nám mluví samostatně nebo ve vzájemně propojené konfiguraci.

Haringova díla mluví stejně jako piktografické nebo hieroglyfické písmo - vizuálně i zvukově zároveň...⁵⁰



Keith Haring, Bez názvu, 1982

⁵⁰ http://www.haring.com/cgi-bin/essays.cgi?essay_id=02 , Geldzhaler, H.: Introduction to Art in Transit, 15.8.2005



Keith Haring, Bez názvu, 1982



Keith Haring, Bez názvu, 1982

Haringův přínos do světa umění

Keith Haring byl umělec, jenž záměrně nerozlišoval mezi různými úrovněmi uměleckého vyjádření a jeho srozumitelností. Ve svých obrazech se posouval od umění vysokého k umění neoficiálnímu, od umění autorského, určeného pro galerijní publikum, až k umění anonymnímu, jenž vytvářel v podzemí. Všem však vtisknul neopakovatelný „grafický rukopis“ a výtvarný výraz kvalitního uměleckého díla. Zcela jistě tak přispěl k pohledu na graffiti a pouliční umění, jež nechce pouze striktně a jednostranně odsuzovat a označovat, etiketizovat násilím a vandalstvím. Naopak se snaží i v tomto městském projevu nalézt vedle hlediska deviantního chování, o němž se zmiňujeme v jiné kapitole, jiné hodnoty, hodnoty estetické či spíše anestetické, jež stojí za zaznamenání a prozkoumání.



Keith Haring, Bez názvu, 1982

Psychogeografie a město jako médium

V souvislosti s městským prostorem a jeho zakomponováním a užším propojením s uměleckými aktivitami, je třeba zmínit hnutí **Lettristů** a **Situacionistů**. Je sice pravda, že velkoměstský život, ruch velkoměsta byl důležitou součástí a stál v pozadí většiny uměleckých hnutí moderní epochy od romantiků - flenérů, impresionistů, surrealistů, dadaistů a jiných „istů“ a „ismů“. Často v něm nacházeli nové inspirační zdroje, prožitky a umělecké impulsy, jež zpětně reinterpretovali a zakomponovávali do svých uměleckých děl. Město a jeho prostředí však bylo spíše dle našeho názoru v jejich případě jakousi „rozbuškou“ k uměleckým počínům a vizím. Prvotním impulsem ke ztvárnění uměleckého záměru.

U **Lettristů** a **Situacionistů** však městský prostor představuje daleko více než jen „rozbušku“. Je rovnoprávným médiem. Médiem, se kterým pracují stejně jako malíř pracuje s barvami a plátnem, či sochař s hmotou ležící před ním. Město a jeho prostor se v jejich vnímání a uměleckých snahách stává dimenzí určenou k zásahu, přeměně, přeskupení struktury na psychické i fyzické úrovni.

Metoda psychogeografie

Pohyb či spíše proces uvnitř struktury města, znejišťující samotný urbánní prostor spouštěli a rozvíjeli pomocí metody tzv. psychogeografie⁵¹. Ta byla uveřejněna již v roce 1953 v rámci uskupení Lettristů francouzským umělcem, básníkem a teoretikem Ivanem Chtcheglovem pod pseudonymem Gilles Ivain a nesla název Formulary for a New Urbanism⁵². Nastíněné teze byly následně

⁵¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/psychogeography>, 15.3.2011

⁵² <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/letters.html>, 15.3.2011

rozvíjeny a rozpracovávány skupinou Situacionistů již od roku 1955 v čele s Guy Debordem⁵³ a postupně šířeji uplatňovány na kritiku fungování celé moderní západoevropské společnosti. Tedy nezaměřovali se již pouze na umění v městském kontextu, ale též na celkový politický kontext revolta, jedinec, společnost. Pomiňme jejich postupné dělení na frakce zdůrazňující více umění či politickou levicovou kritiku celkové společnosti. Pro naši interpretaci je spíše důležité, že oba tábory se shodovali ve svém vnímání a vymezení se vůči „městskému organismu“ moderního města.

Lettristé i Situacionisté metodu psychogeografie využívali především jako prostředek vůči znučenosti z městského prostředí, z architektury, která rigidně artikuluje a determinuje všechen prostor a čas. Dle stoupců tohoto uměleckého uskupení a zmiňované metody, architektura totiž ovlivňuje všechen prostor a čas, bez možnosti participace jedince a vůle obyvatele. Urbánní prostředí by naopak, dle jejich názoru, mělo být komplexem volně proměnlivým, modifikovatelným v celku nebo v jeho částech, v souladu s vůlí jeho obyvatel.

Stejně tak zvláště pro Situacionisty bylo současné městské prostředí a jeho architektura fyzicky a myšlenkově omezující především svým **psychogeografickým reliéfem** s konstantními proudy a body znesnadňující vstup nebo výstup do určitých zón a teritorií.

Psychogeografie ke své reinterpetaci městského prostoru nejčastěji používala tzv. postup DÉRIVE z fr. slova ve významu odchýlení, odklonu, unášení subjektu v prostoru⁵⁴. Zmiňovaný proces

⁵³ Debord, G.: Společnost spektaklu, Praha, :INTU: 2007

⁵⁴ Debord ještě používá další termín „détournement“ (fr.) ve významu vychýlení. „vychylování je opak citátu, tj. teoretické autority, jež je vždy falzifikována již jen proto, že se stala citátem; je to fragment vytržený z kontextu... Vychylování je tekutá řeč antiideologie.“ tamtéž, s. 111, neboli **DÉRIVE** je vychylování ve smyslu prostoru, **DÉTOURNEMENT** je vychylování ve smyslu textu, významu, znaku. Oba dva postupy lze používat zároveň a komplementárně. Debord zvláště pro svou širší kritiku oblastí společnosti, prostoru, textu a filmu jako znaku.

reinterpretace prostoru je založen na pěším procházení města, městské krajiny podporované často jednoduchým pravidlem (zahni doleva a pak dvakrát doprava) nebo jen okamžitým pocitem. Cílem je setkání, objevení nového, rutinou nezkresleného zážitku. Cílem je **znovuobjevení města**. Touto metodou, pohledem na okolí, tak postava prochází mnohdy funkčně nespojitými, významově i esteticky a majetkově zcela odlišnými oblastmi městského prostoru, městského reliéfu. Člověk je odpoután od běžného, rutinního, konvencemi a pravidly běžného života determinovaného pohledu. Člověk je v této situaci přirozeně osvobozen s možností „nadstandardní“ svobody a volby vnímat a vytvářet vlastní paralelní město, paralelní svět.

Dekonstrukce prostoru – médium města a graffiti

Zmiňované uskupení Situacionistů a Lettristů s městským prostorem experimentovalo s nebývalou otevřeností a radikalitou. Jak jsme již zmiňovali, město pro ně bylo především MÉDIUM.

U graffiti nacházíme též podobné tendence v přístupu k městskému celku. Pomyslná nit' nastíněného přístupu se poté dle našeho názoru opět vynořila začátkem 70. let ve fenoménu graffiti. Zpočátku možná nevědomě, ale posléze stále hlouběji do své podstaty totiž zahrnulo fenomén městského prostoru. Nebyl mu však pouze inspiračním zdrojem, stejně tak jako třeba u surrealistů nebo jiných „istů“ před či po II. světové válce, ale přímo platformou a médiem, se kterým se utkávalo.

Příslušníci komunity graffiti provádějí podobnou vědomou **dekonstrukci vnímání města** především svými výpady do jeho organismu. Vytvářejí tak jakési **paralelní město**, uvnitř celku. Vytvářejí město propojené jinými cestami, plošinami, významy. Nebo svým pohybem ty stávající cesty, úrovně a plošiny významově

přepisují. Hovoříme tedy nyní spíše o samotném procesu, kdy peace, tag, stopa, je pouze poslední fází uvedeného procesu, nikoliv však nevýznamnou. Dochází tak k propojování oblastí, míst, funkčně, významově i esteticky zcela protikladných, odlišných. Dochází tak k jakémusi „mentálnímu přepisování“, doslovně i přeneseně.

Mentálnímu přepisování mapy a struktury města.

S uvedenou strukturou paralelního města je obeznámena často pouze zasvěcená skupina, celá subkultura nebo pouze její jeden člen, jež se oněch výpadů účastní a „vytváří je“.

Město jako médium je tak významově rozkouskováno a opět propojeno. Lze ho připodobnit třírozměrné kostce, jejíž plošiny se přesouvají vertikálně, horizontálně podle přání a možností svého hybatele.

Přepisování prostoru

V kontextu dekonstrukce města subkulturou graffiti dochází dle našeho názoru k **přepisování prostoru města** dvěma způsoby.

V rámci samotného procesu, pohybu po území jednotlivými členy dané subkultury, jednotlivých crew jde spíše o 1. VÝZNAMOVÉ, přenesené, nehmotné přepisování prostoru. Kdy jak jsme se zmiňovali dochází k „očistění“ od stávajících běžných významů, jež jsou poté jinými významy nahrazovány, popírány, rušeny. Důležitá místa jsou nedůležitá, nedůležitá a marginální místa jsou důležitá, zakázané se ruší, místa vstupu a výstupu se převrací. V takové situaci lze snad hovořit o vzniku jiného prostoru a času, s jinými pravidly, nezávislými na respektování běžných pravidel většiny, konsensu většiny. V této situaci lze snad právě i pochopit vzkaz na ulici, „když můžu, tak se neptám“.

Další úroveň či způsob přepisování prostoru města lze vnímat 2. DOSLOVNĚ, vizuálně, materiálně. Uvedený způsob je tak vázán na vizuální podobu, výsledek zmiňovaného procesu. Tedy na tag, peace, výtvarnou stopu různé vizuální sofistikovanosti a úrovně. Má především charakter mnohvrstevnosti v celku městského prostoru. Objevuje se často na místech, úrovních, z hlediska vnějšího pozorovatele nesmyslných, nelogických, nebezpečných. Objevuje se doslova ve všech prostorových úrovních vizuality i ne – vizuality urbánního reliéfu. Na horizontální i vertikální úrovni. V patrech výškových domů⁵⁵ nebo v podzemních útrobách města, v podzemních trasách vlaků či labyrintů stok⁵⁶. Městský prostor, urbánní území je tak doslova „přepisováno“ jiným jazykem, slangem, neoficiální mluvou – vzkazy, výrazy, jmény, znaky, jež odkrývají svůj význam až zástupně, teritoriálně⁵⁷.



François Chastanet, 2007

⁵⁵ srovnej PIXACAO v Sao Paulo

⁵⁶ srovnej ZEZAO a jeho kresby, reliéfy v labyrintu stok Sao Paulo

⁵⁷ „Když se procházíš podzemím NY metra a nacházíš tam stopy doslova zakladatelů graffiti - TAKIho a jiných, můžeš se jich dotknout. Vědět, že se tudy procházeli, že jsem u toho, je něco silného, doslova mystický zážitek. Být v NY metru a následovat stopy předchozích generací, být napojený na té kontinuální vlně, moci tam též zanechat svůj otisk. To je pro člověka z komunity něco silného. Po NY již není kam jít dál.“ Z našeho rozhovoru s writerem ROMEO.

IV. GRAFFITI A LINGVISTIKA

(jazyk, text a sdělení)

Pokusme se nyní odhlédnout při analýze graffiti částečně od funkce estetické. Vizualita zkoumaného jevu – graffiti nám odkryje další funkci, neméně důležitou, za výrazovou a vizuální expresivitou částečně skrytou, **funkci jazykovou, textovou**. Neboli se pokusme zaměřit na graffiti z pohledu lingvistiky, komunikace, textu.

V městském prostoru, kulturním prostoru zaplněném sítí významů, odkazů, informací vizuální i nevizuální povahy, je obyvatel společnosti doslova zavěšen v síti významů, vzájemně propojených a na sebe odkazujících. Sociokulturní fenomén graffiti lze tak vnímat jako určité **SYMBOLICKÉ NÁSILÍ**⁵⁸, jež tuto síť zaplňuje jinými strukturami významů, odlišných trajektorií a vrstev. Jsou to **plovoucí slova** či **shluky písmen, znaky** kopírované a přemísťující se prostorem města, prostorem společnosti, bez oficiálního **statutu oprávněnosti**.

Výpověď znaku a diskurs výpovědi

Přestože ona „plovoucí slova“ lze vnímat jako pouhé shluky písmen či plovoucí slova bez zjevné logiky a smyslu, obsahují svoji **výpověď**, svou informaci, sdělení. Obsahují výpověď od úrovně banálnosti, triviality až k sofistikovanému odkazu do jiných oblastí výtvarného sdělení, do oblastí respektovaného výtvarného jazyka s nádechem konceptu. Použijme k tomu Foucaultovy „archeologické teze“ nastíněné v jeho spisu.⁵⁹

⁵⁸ srovnej: Bourdieu, P.: Pravidla umění, Brno, Host 2010

⁵⁹ Foucault, M.: Archeologie vědění, Praha, Herrmann a synové 2002

Autor začíná vyjmenováním shluku písmen A,Z,E,R,T pro argumentování své teze, že

„pro formulování výpovědi není vyžadována regulérní lingvistická konstrukce... Výpověď tedy není struktura... je to funkce existence, jež patří k vlastnictví znaků a na základě které lze následně rozhodovat, analýzou či intuicí, jestli „dávají smysl“ či nikoli, podle jakého pravidla následují jeden za druhým nebo leží vedle sebe, co označují a jaký druh jednání je vyvolán jejich formulací (ústní či písemnou).“⁶⁰ neboli Foucault upřesňuje

„Spíš než o jeden prvek mezi jinými, o oddělení...jde o funkci, která působí ve vztahu k těmto jednotkám vertikálně a která dovoluje o nějaké řadě znaků říci, zda jsou v ní přítomné či nikoli.“⁶¹

Foucaultova „archeologická metoda“ začíná se slovy, větami, argumenty, lze ji však redukovat i na „nižší formy“. Zároveň však uvedené jednotky (slova, věty, argumenty) organizuje a uspořádává do tvaru, korpusu, který se mění podle charakteru zkoumaného jevu. Tedy nikoliv podle závažnosti, autoritativnosti, váhy daného faktu, informace. Foucaultovy texty, analýzy jsou tedy dle názoru Gillesse Deleuze⁶² **diskursy bez reference**, kdy se vyhýbá citování autority. Objevil tak svou metodou **zemi, oblast, prostor**, kde

„literární forma, vědecké tvrzení, obecná promluva, schizofrenický nesmysl atd. jsou stejnou měrou výpověďmi, ale bez společného jmenovatele, bez jakéhokoliv omezení...“⁶³

U analýzy diskursu vizuálního projevu graffiti je uplatnění „archeologické teze“ Michela Foucaulta **DISKURSU BEZ REFERENCE** přínosné. Zmiňovaný vizuální diskurs v sobě obsahuje různé úrovně výpovědi a sdělení od banálnosti, plochosti, triviálnosti či žvatlání podobné zvukům na chodbách foucaultovských uzavřených

⁶⁰ Foucault, M.: Archeologie vědění, Praha, Herrmann a synové 2002, s. 132 - 133

⁶¹ tamtéž, s. 133

⁶² Deleuze, G.: Foucault, Praha, Herrmann a synové 1996

⁶³ tamtéž, s. 36

institucí a klinik. Až k sofistikovaným vizuálním výtvorům schopným se suveréně poměřit i na poli tradičního uměleckého sdělení. Často i „mixující“ konceptuální přesahy a náznaky. Je to graffiti diskurs, pole, oblast hlasů, zvuků vizuální povahy, znaků, pohybující se v jedné oblasti, v jedné symbolické oblasti.

Navenek hůře srozumitelné, podobné šumu či ruchu města nebo snad „mnohohlasé globalizované vesnice“. Uvnitř však mnohvrstevnatá, hierarchizovaná, přesto s důrazem na anonymitu a suverénní hlas. Lze zde nalézt v rozdílné míře četnosti **literární formu**, „**vědecké pojednání**“, **obecnou promluvu** či **schizofrenický nesmysl** bez jakéhokoliv omezení, na úrovni **znaku** výtvarného či vizuálního charakteru.

Vizuální diskurs graffiti je tedy oblast, **diskurs bez reference**. Lze zde nalézt na stejné úrovni v jedné oblasti literární formu, obecnou promluvu, či schizofrenický nesmysl, na úrovni ZNAKU, ve formě výtvarného či vizuálního znaku. Aniž by se nám ztrácela ze zřetele nepřehlédnutelná pozice a oprávněnost jeho působení v pozdněmoderním velkoměstském prostředí v pozdněmoderním výtvarném diskursu.

Graffiti – ZNAK a struktura města

Graffiti ve svých různých vizuálních podobách a úrovních zpracování vnímáme, jak jsme již podotkli, především jako **torza slov, shluky písmen** či **znaky**, jež jsou umístěny či se přemísťují (vlaky) po struktuře městského prostoru. Je to jazykový kód spjatý s určitou sociální skupinou, jenž ale neslouží k přenosu další informace. On samotný je již sdělení a završená informace. Lze ho vnímat jako jazykový kód, jenž je *iniciátor sdělení* → *nositel sdělení* → *příjemce sdělení* zároveň. Je to slovo, znak, shluk písmen a znaků jenž z pozice

média nečeká na dialog, recipienta. Slovo, znak, vyřčené, napsané, aniž očekává, že ho někdo slyší. Médium i sdělení „zacyklené“ do sebe. Blízké vnitřnímu hlasu, monologu jedince v rozdrobené pozdněmoderní situaci naší doby.

Jean Baudrillard⁶⁴ proto ve své studii hovoří a definuje graffiti jako volně se vznášející SIGNIFIKANTY bez SIGNIFIKÁTU. Vnímá je z hlediska ZNAKŮ, kterým v realitě nic neodpovídá.

„...graffiti (ve smyslu tagů) se vyhýbají jakémukoliv odkazu, jakéhokoliv původu. Oni samy jsou nezkratné a nepochopitelné v tom, že jejich poselství je prázdné, neplatné, je bez sdělení...“⁶⁵

Do uvedené sémiotické definice je třeba dle našeho názoru však ještě doplnit další prvek. Tedy SIGNIFIKANT, neboli znak bez SIGNIFIKÁTU, kde chybí SIGNIFIKUKUJÍCÍ. Sociokulturní fenomén graffiti v kontextu struktury města je především charakteristický svou programovou, záměrnou anonymností. Ta je podporovaná často nelegalitou zasahovaných míst. Zároveň je třeba zmínit jednu z podstatných charakteristik uvedeného vizuálního jevu - vědomý důraz na **pomíjivost znaku** – signifikantu. Kdy znak se postupně „rozpouští“ v prostoru velkoměsta.

Další podstatný fakt je, že vytvořený ZNAK jazykového kódu graffiti, je svou vizuální sofistikovaností často pro nezasvěceného pozorovatele velice těžko rozluštitelný. Kdo nezná kód k přečtení díla, vidí znak, ale jeho přečtení mu nic nesdělí, autora neodkryje. **Znak – graffiti autora neodkryje, pouze mu poskytne „svůj prostor uvnitř“.**

⁶⁴ Baudrillard, J.: *Kool Killer, or The Insurrection of Signs*, in *Symbolic Exchange and Death*, London, Theory, Culture & Society and Sage Publications 1993, s. 76 – 84

⁶⁵ náš překlad z knihy: Chastanet, F.: *Pixacao: Sao Paulo Signature*, Paris, XGpress 2007, s. 233, srovnaj též Welsh, W.: *Estetické myslenie*, Bratislava, Archa 1993

Pixacao

Hovoříme-li o fenoménu graffiti z hlediska ZNAKU, jazykového kódu, zmiňme se též o specifické jihoamerické, brazilské variantě zvané Pixacao. Lze ji nalézt především na území města Sao Paulo. Charakteristiky nastíněné v předchozí kapitole, jsou na stylu Pixacao zřejmé a viditelné lépe než u jiných geografických i formálních variant graffiti. Pixacao je styl, který svou vizualitou zůstal na úrovni tagu tak jak se objevilo graffiti v New Yorku ve svých raných začátcích⁶⁶. Pixacao lze i vnímat jako jakýsi „vlastní uzavřený kód“ v rámci různorodého vizuálního diskursu graffiti. Je charakteristický znaky s tenkou, slabou linkou. Znaky jsou jednobarevné, kdy se nejčastěji používá černá či bílá barva. Nalézt lze jistě i jiné varianty (modrá, zelená či žlutá), hlavní záměr je však dle našeho názoru v jisté monochromičnosti, jednobarevnosti, nekřiklavosti. Uvedený styl a jeho vizuální charakter lze snad definovat termínem „vizuální minimalismus“, „znepokojující minimalismus“.

Celé rozvíjení zmiňovaného jazykového kódu směřuje jakoby „proti proudu“ formálního vývoje vizuality graffiti. Nikoliv od jednoduchosti, primitivnosti tagu k vizuální a umělecké sofistikovanosti, jak se zmiňujeme v jiné části naší práce. Nikoliv formální „nabobtnávání“ písmen, shluků slov a znaků. Právě naopak. Barevná jednoduchost a monochromie jedné barvy u stopy – znaku. Objem znaku se jakoby „smršťuje do sebe“, směrem k subtilnosti linky bez zjevné tenze k objemovému i formálnímu růstu. Snad s trochou nadsázky a příkladu z klasického umění lze popisované tendence u Pixacaa připodobnit k opozici u formování hmoty barokních soch X charakter soch Alberta Giacomettiho, jehož

⁶⁶ srovnej Kurlansky, M. & Naar, J., Mailer, N.: The Faith of Graffiti, New York, Praeger Publisher, Inc. 1974

materiálové pnutí u hmoty sochy je nasměrováno směrem dovnitř artefaktu.

Pixacao svůj specifický jazykový kód rozvíjí jinak. Formováním specifického tvaru písmen, aniž by přidávalo další „vizuální“, tvarové dimenze. Svoji estetiku rozvíjí pouze „typograficky“ bez „přidané hodnoty“ vizuální a výtvarné dimenze.



François Chastanet, 2007

Použijeme-li však na Pixacao známý slogan modernistů „málo je více“, směle můžeme jeho vizualitu poměřovat i s velmi sofistikovaným charakterem „wild style“. Pixacao sice není rozšířeno o obrazovou dimenzi a expresivitu výrazu wild style. Jeho „nesrozumitelnost“ a sofistikovanost je však dosahována jiným způsobem, právě opačným. Setkávají se tak na obvodu pomyslného kruhu, ačkoliv nasměrování opačným směrem, ve stejném bodě. Uvedená subtilnost výrazu a zjevné zjednodušení však není dle našeho názoru na škodu. Výsledná „síla výrazu“ často předčí i bohatší kompozice z jiných geografických a skupinových oblastí graffiti.

V kontextu koexistence městského prostředí jihoamerického města Sao Paulo a nejen jeho, tak podtrhuje nevládný, členitý městský povrch velkoměst. Zároveň jakoby se podílelo na spoluvytváření jakéhosi „iberoamerického poetismu města“. Syrové a čisté poetiky města zároveň. Nespoutaného, syrového, stojícího též v základech vzdálených dějin předkolumbovských civilizací. Jakoby zároveň svou mluvou a syrovou poetikou spoluvytvářelo rozumem a logikou těžko uchopitelný magický realismus. Vznášející se, plující ulicemi, zachytávající se na jeho povrch. O povrch města, kde je možné zažít, vidět, přečíst a zapsat téměř vše a jakýmkoliv způsobem.

V. GRAFFITI A NE-MÍSTO

Archeologie grafiiti

Archeologie graffiti (<http://www.graffitiarcheology.com>) nabízí možný pohled na projev graffiti v městském prostředí. Je snahou o jeho částečné objektivní zachycení a zdokumentování a snad i příspěvkem k bližšímu porozumění městskému prostředí. Autoři chtěli pojmout zmiňovaný projev v širší perspektivě, v kontextu městského prostředí, kontextu míst a ne-míst s jejich různou kvalitou prožívání a vnímání. Jejich záměr můžeme však také vnímat jako příspěvek pro výzkum environmentální problematiky města. Autoři se zaměřili hlavně na prostředí amerických měst. Především však na San Francisco a další americká velkoměsta, kde se tento novodobý sociální projev vyskytuje nejčastěji.

Archeologie graffiti je metoda výzkumu, zaměřená na místa výskytu tohoto projevu. Tedy nikoliv pouze na graffiti samotné, ale také na kontext, kde se tento sociokulturní jev vyskytuje. Zabývá se tedy proměnou místa a jeho následným „zasažením“ graffiti v čase. Diachronní analýza místa přináší „...obrazovou koláž utvořenou z fotek graffiti na stejném místě v mnoha odlišných fázích po několik let. ...ukáže, jak vypadala uvedená místa v minulosti a jak se postupně proměňovala...“⁶⁷

Nestabilita „funkčnosti místa“ a nestabilita výskytu a proměny graffiti tak spolu podle našeho názoru souvisejí.

„Graffiti je kůže chameleóna na urbánní krajině.“⁶⁸ A mění barvy nebo se přemisťuje po různých částech velkoměsta v závislosti na výskytu této nestability a nízké kvality samotného městského

⁶⁷ <http://www.otherthings.com/grafarc/about.html>, 13.2.2006

⁶⁸ tamtéž, 13.2.2006

prostředí. Sociokulturní projev graffiti je tak, podle našeho názoru, *symptomem* této situace.

Graffiti archeologie a internet

Graffiti archeologie zachycuje „reálný“ veřejný prostor města. Ukazuje proměny jeho vertikálních i horizontálních ploch ve „virtuálním“ veřejném prostoru internetu. Umožňuje a usnadňuje totiž výzkum a porovnání místa výskytu graffiti v čase a prostoru zároveň. Interaktivní stránka zobrazí místo, prostřednictvím fotek, z rozličných stran, pozic, náhledů a přiblížení časových i prostorových podle vkusu návštěvníka veřejného místa na internetu. Návštěvník se tak prochází a listuje jakýmsi „virtuálním fotoalbem“. Podle našeho názoru zde autoři provádějí seriózní dlouhodobý (longitudinální) výzkum, kde možnosti formy virtuálního prostoru přesahují pouze zkoumaný fenomén graffiti. Z uvedené metody lze čerpat a použít ji i šířeji pro výzkum proměny lokálních městských oblastí, městského prostředí samotného.

Proměna místa

Autoři průzkumu se zaměřili především na „prostorové segmenty“ města, na různá lokální místa a podrobili je dlouhodobému obrazovému zaznamenání v časovém horizontu několika let. Zároveň se snažili získat obrazové dokumenty místa s širším záběrem do historie sledované lokality. Zkoumali zejména americké město San Francisco. Zde si vybrali mimo jiné lokalitu s železničním tunelem a rekonstruovali tak „příběh“ tohoto místa. Domníváme se, že zaznamenali postupné přetvoření lokality z pozice *místa* na pozici *ne – místa*.

Úvodní obrazový dokument vytvořený asi v roce 1949 ukazuje lokalitu v novém hávu s jasnou dopravní funkcí. Místo je zde zasazeno do celkového „organismu“ města a plní tak svou vymezenou úlohu přepravy a komunikace ve městě. Následující dokumenty ukazují postupnou přeměnu místa v dalších letech až do situace, kde je v roce 1983 už dráha opuštěna. Vchod do této „jeskyně moderní doby“ je uzavřen a z *místa* se postupně stává *ne – místo*. Oblast se pro ostatní části města stává nepotřebnou, nefunkční a je „vymazána“ z chodu velkoměsta. Lze ji tak vnímat přeneseně jako další vzniklý ostrov velkoměstské džungle, jenž opět čeká na své znovuzrození a zapojení do celku města.

S popsanou situací však také souvisí sociální projev graffiti, jenž se začíná vyjevovat právě na těchto „ztracených místech“ městské krajiny.

Uvedené *ne – místo* v podobě portálu železničního tunelu i tunel samotný je postupně překrýváno vrstvou divokého výrazu sociálního projevu graffiti. Kontext lokality je doslova *přepsán* jinou úrovní komunikace, jinou *vrstvou diskursu*.

Dokumenty z pozdní etapy vývoje lokality ukazují konečné znepřístupnění vchodu do tunelu jeho zabetonováním, které tak stvrdí charakter tohoto *ne – místa*. Oblast poté zarůstá divočinou přírody i divokým výrazem graffiti zároveň v nesourodou směsici, kde graffiti zaplňuje a pokrývá celou plochu zdi portálu tunelu.

Výraz graffiti tak podle našeho názoru můžeme připodobnit k „lišejníku slov“, či „mechu“, jenž se i v přírodě vyskytuje pouze na určitých místech a sděluje nám určitou informaci o prostředí. Pomyslný „lišejník“ či „mech“ se objeví na místech, kde není život. V městském prostředí tak poukazuje k oživení a nalezení nového smyslu pro oblast. K novému začlenění místa opět do kontextu velkoměsta.

Graffiti, jako nová vrstva slov, tak lze vnímat jako alarmující činitel, který signalizuje k tomu, že místo není v pořádku a je potřeba toto ztracené *ne-místo* znovu umístit do nového smysluplného kontextu, do nové dimenze pro místo.

Berlín a ne-místo

Pohlédneme-li do Evropy, nalezneme zmiňovanou situaci velmi jasně v určitých částech města Berlína. Berlínská zeď rozdělující město na východní a západní sektory stála v metropoli dlouhou řadu let. Narušila výrazně chod a fungování tohoto urbánního celku a učinila z něj „mutanta“ své doby, doby Studené války. Berlínskou zeď však lze vnímat i prostřednictvím kategorie *ne-místa*, protínající celé město. Svě okolí tak proměňovala v „zemi nikoho“, kde se život vytratil, kde funkce života nebyla povolena a byla maximálně okleštěna. Zeď vytvářela šrám, jizvu v urbánním i sociálním prostředí a své bezprostřední okolí proměňovala v „mrtvou tkáň“ města.

Po pádu Berlínské zdi můžeme také zde identifikovat vznik nové vrstvy slov a obrazů sociálního projevu graffiti. Lze je tak vnímat jako symptom ozdravování částí města. Jejich postupné proměňování z oblastí člověku a životu zapovězených v *místa* opět připojená k organismu města.

Jiné prostory a graffiti

Kategorii *místa* a *ne-místa* v kontextu graffiti jsme již popsali na předchozích stránkách textu. Uvedenou dichotomii však ještě rozšiřujeme o další termín *jiný prostor*, zavedený francouzským myslitelem Michelelem Foucaultem⁶⁹. Mluví o dvou základních typech

⁶⁹ Foucault, M.: Myšlení vnějšku, Praha, Herrmann a synové 2003

jiných prostorů, jež nazývá *utopie a heterotopie*. Jejich základní charakteristikou je, že ve společnosti

„...zaujmají vztah ke všem ostatním místům, a to takový, že zpochybňují, neutralizují, nebo převracejí soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují.“⁷⁰

Utopie již z etymologie slova *u-topos*, neboli *místo nikde*, poukazuje k dokonalé společnosti či společnosti alespoň převrácené, jež je však reálně neskutečná. Heterotopie jsou však místa reálná, opravdová a lze je podle autora chápat jako druh zavedených utopií, kde jsou „...ostatní skutečná místa, která můžeme v kultuře najít, současně reprezentována, popírána a převracena.“⁷¹

Místa tohoto druhu mají zvláštní pozici. Stojí *vně i uvnitř* společnosti a nacházíme je asi ve všech lidských komunitách. Společnost tedy užívá jiné prostory, neboli heterotopie bez ohledu na svou rozlehlost v prostoru i čase. Lze je tak vnímat z pohledu kulturní univerzálie. Popis *jiných prostorů* ve společnosti nazývá Foucault *heterotopologií* a snaží se jejím prostřednictvím určit a popsat obecné principy výskytu těchto oblastí.

Každá kultura vytváří na svém území heterotopie. Jiné prostory neboli heterotopie jsou konstantou u všech lidských společenství. V této tezi autor zahrnuje a zvýrazňuje i členění prostoru u preliterárních společností, kde mluví o tzv. heterotopii krize, o místech posvátných, privilegovaných a po většinu běžného času lidem zapovězených. Tato místa jsou určena pro lidi v mezním období, stavu krize vyplývající z pozice dospívající mládeže, menstruuujících žen, těhotných žen a starých lidí. V novověké společnosti však podle Foucaulta tyto klasické heterotopie krize ustupují do pozadí a jsou

⁷⁰ Foucault, M.: *Myšlení vnějšku*, Praha, Herrmann a synové 2003, s. 75

⁷¹ tamtéž, s. 76

překrývány heterotopií úchytky, kam se umisťují lidé s odchylným a výrazně odlišným chováním od požadovaných norem společnosti.

Další princip heterotopií leží v možnosti proměny vnímání významu těchto už existujících míst. Fyzické i psychické přemístění jiných prostorů ze středu společnosti a města na periferii.

Charakteristikou následující heterotopie je možnost umístit a zapojit navzájem neslučitelná či protichůdná místa a prostory do širšího společenského kontextu.

O heterotopiích dále autor uvažuje z hlediska časové roviny. Časový princip je tak důležitou součástí jiných prostorů. Rozděluje zde heterotopie věčně se kumulujícího a hromadícího času v muzeích a galeriích. A naopak heterotopie spojené a určované časem v jeho křehce *prchavé a neustále se proměňující dimenzi*. Místa, kde proměna okamžiků v čase je důležitou a určující vlastností těchto oblastí a prostorů. V těchto heterotopiích je čas často vnímán jako svátek a vše spíše směřuje k dočasnosti, nestálosti a neustálé proměně.

Specifikem heterotopie může být i otevřenost a uzavřenost místa, kde je prostor omezován různými překážkami bránící přístupu či pohybu v něm. Zmiňované překážky mohou být *fyzického* i *psychického* charakteru a vytváří tak z místa prostor *přístupný* a *srozumitelný* pouze určitým členům společnosti. Podle našeho názoru však takovýmto prostorem může být i místo veřejné, jež je vnímáno vždy z určitého pohledu jedince či sociální skupiny. Stejný prostor je tak vnímán odlišně. Jeho jednotlivé vrstvy jsou odkrývány a vnímány či přehlíženy určitými sociálními skupinami. Prostor je tak pro určité skupiny a jedince srozumitelný v některé úrovni a vrstvě, na jiné však již nikoliv. Tato jiná vrstva a úroveň je pro ně často uzavřená a nesrozumitelná.

Poslední princip heterotopii můžeme najít ve vztahu k okolnímu prostoru. Autor nachází v tomto vztahu k okolním místům a světu dvě polohy. Úlohu vytvářet prostor iluze, jenž všechna ostatní místa a okolní prostor ukáže jako daleko iluzornější. Nebo heterotopie kompenzace, jež mají vytvářet prostory skutečně dokonalé, prostory odkrývající špatně uspořádaný a vybudovaný okolní svět.

Použití Foucaultových principů heterotopografie může podle našeho názoru částečně popsat a přiblížit také výskyt a vlastnosti oblastí a míst, kde se často nacházejí graffiti. Tvůrci graffiti svým projevem vytvářejí svá „místa přechodu“, místa stojící *vně* i *uvnitř* společnosti zároveň. Z hlediska přechodových rituálů společností vytvářejí *prostory pro chaos, místa jinde*, určená pro *jiné chování*. Tato místa jinde se nacházejí v každé společnosti. Projev graffiti však běžné prostory a místa přetváří v jiné prostory či heterotopie tam, kde jejich utvoření není často přípustné a akceptovatelné většinovými normami společnosti. Staví se tak do opozice vůči společnosti.



Splash, In Graffiti We Trust, 2006

„Čisté a nebezpečné“ a graffiti

Pohled na sociální projev graffiti z hlediska vnímání a členění prostoru města, městského celku nás přivádí i k teorii americké antropoložky Mary Douglasové. Autorka svůj přístup k výzkumu zkoumaných sociokulturních jevů předložila ve spise s názvem *Čisté a nebezpečné: Analýza pojmu poskvrnění a tabu*.⁷² Rozebírá v něm

⁷² Douglas, M.: *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge 1975

vnímání a místo kategorií čistého a nečistého ve společnosti, jejich vytváření a začleňování do celku společnosti. Nečisté vyplývá podle Douglasové především z uložení věci, předmětu, jevu na špatné místo. Kategorii nečistého tak vnímá a interpretuje především z hlediska toho, co je „nemístné“. Autorka se domnívá, že lidské jednání vede k utváření stálých a srozumitelných struktur kognitivního, myšlenkového rázu, ve společnosti, kde jsou hranice pevně určené a sdílené. Společenská tendence tak směřuje k vytvoření dichotomie čistého a nečistého. Zároveň směřuje k odstraňování všeho nečistého, co narušuje vnímání a interpretaci společenského prostředí. Kategorie nečistého je kulturní konstrukt, jenž v různých společnostech třídí a odstraňuje jevy považované za „nemístné“, asociující nepořádek a chaos, jevy narušující řád společnosti. Čisté a nečisté tedy souvisí s uspořádáním vztahů v prostředí. Nečistota není zvláštní izolovaný jev. Vzniká až oddělením od čistého prostřednictvím třídícího kognitivního modelu, podle kterého se jedinec ve společnosti pohybuje.

Přístup americké antropoložky Mary Douglasové k sociokulturním jevům můžeme použít také na projev graffiti. Vyvstane nám tak ve zcela jiném světle. Projev graffiti je podle našeho názoru společností vnímán v kategorii nečistého. V rámci města vytváří vrstvu věcí a jevů, jež nejsou na svém místě. Překrývá tak společenskou realitu a konsensus oficiální a většinové společnosti jinou vrstvou komunikace, jinou vrstvou symbolů a významů. Výraz graffiti se často vyskytuje na místech nepřístupných a zakázaných, v oblastech a zónách s omezeným přístupem. Objevuje se v místech „posvátných“, určených pouze pro určitý druh společenské komunikace, kde uvedená „posvátnost“ je „znesvěcena“ jiným komunikačním kódem.

Uvedená situace čistého a nečistého se zároveň dotýká i sprejování a estetiky z něj plynoucí. Vizuální ošklivost tohoto projevu města je

podporována jeho pozicí a stigmatem „nečistého“, opovržení hodného, zakázaného a úpadkového. Kdy samotná kritéria estetické ošklivosti jsou podporována jeho nepředvídatelností a neuchopitelností v sociálním prostředí města. Nevyplývá tolik ze samotných kritérií estetické ošklivosti, ale spíše z jeho nepředvídatelnosti a neuchopitelnosti v sociálním prostředí města.

Deviantní chování a myšlení vnějšku graffiti

Zasazení sociokulturního jevu graffiti do kontextu městského prostředí nám ukazuje a vyjevuje uvedený fenomén i z hlediska deviantního chování.

Deviantní chování je obecně definováno odchylkou od normy stanové většinovou společností. Většinová společnost určuje své „území normality“. Vytváří území s „pomezími kameny“, které označují vnitřek a vnějšek společnosti, jevy uznávané a zapovězené, jevy hodnotné a bezcenné. Hranice společnosti je však proměnlivá a v průběhu jejího trvání se posouvá a přetváří. Mění tak neustále svůj tvar a objem přeskupováním „pomezích kamenů“. Menšinové společnosti, subkultury a jejich členové se tak v různých etapách života ocitají vně či uvnitř hranic vymezených a určených většinovou společností. Pohybují se v pozicích normality či deviance podle „nálady“ doby tolerovat a uznávat jiný pohled na svět, jinakost a odlišné hodnoty členů různých menšin.

V podobné situaci se nachází i subkultura graffiti a její členové. Některé menšinové společnosti svým pohledem a přístupem k realitě nevědomě, často však i záměrně, odlišně a nepřesně vnímají „modly“ a normy většinové společnosti. Dostávají se tak do pozice podezřelých, deviantních a nevěrohodných, potenciálních, ač třeba skrytých, nepřátel společnosti a zavedeného pořádku. Ve společnosti

se však nacházejí vždy i přes všechny sankce prosazované většinou k udržování neměnnosti společenského prostředí.

Myšlení vnějšku a diskurs graffiti

Pozice sociálního projevu graffiti ve sféře deviantního chování nás přivádí do oblasti rozebírané především Michelelem Foucaultem, již nazývá *myšlení vnějšku*. Autor se zabývá různými *druhy promluv*, různými mody komunikace a jejich vztahem k mechanismům moci, zabudovaným ve struktuře společnosti. Ve společnosti dochází k neustálé komunikaci řečových aktů na úrovni jedinců i skupin rozličného charakteru. Řečové akty se tak proplétají a vrství, narážejí na sebe a vnímají se. Nebo se naopak vzájemně přehlížejí a neregistrují odlišný *řečový kód* jedince či sociální skupiny. Totéž lze podle našeho názoru konstatovat i o diskursu sociální skupiny graffiti, jež lze vnímat z pohledu modu komunikace, druhu promluvy.

Foucault tak hovoří o dichotomii *vážného a nevážného diskursu*. Uvedená dichotomie se ve společenském uspořádání vždy nějak vyjeví a upevní v něm své pozice prostřednictvím hodnot a norem společnosti. Dichotomie vážného diskursu a nevážného diskursu jsou však i určité „spojité nádoby“, jež si v průběhu vývoje společnosti mohou občas vzájemně vyměňovat pozice. Přelévají vlastní obsahy a „kontaminují“ se látkami a obsahy z opačných pozic.

Myšlení vnějšku je nevážný diskurs, promluva, jež není vnímána a je ze strany většiny spíše přehlížena a podceňována prizmatem normality. Autor do uvedené kategorie řadí všechny druhy nenormálního, deviantního, šíleného chování. Projevu, jež nesnese kritéria normality a do jisté míry i průměrnosti většinové společnosti.

Na pozicích *nevážného diskursu* se, podle našeho názoru, pohybuje i sociální projev graffiti. Jeho promluva je srozumitelná často pouze

zevnitř daného projevu, členům dané sociální skupiny. Širší veřejnosti zůstává uzavřená a její řečový kód se doslova míjí s modelem komunikace a konceptualizace většinové společnosti a vážným diskursem. Diskurs řeči subkultury graffiti tak z pozice většinové společnosti zůstává často nerozlučitelný a těžko akceptovatelný.

Sociokulturní projev graffiti je spíše jev *sui generis*, jenž vychází a vrací se sám do sebe. Bližší přiblížení a dotek zákonitostmi v jeho světě může prožít spíše přímý účastník a tvůrce pohlcený v této sféře, než běžný pozorovatel stojící daleko, který jej vnímá pouze jako deviantní chování. Oba pohledy, od tvůrce a přímého účastníka vyzdvihující a oslavující projev graffiti, k běžnému chodci, členu jiné sociální skupiny, jenž často nekriticky, a často také však právem odsuzuje uvedený projev, jsou opodstatněné, přínosné a důležité.

Lidské stopy v ne–místech

Popis fenoménu graffiti v kontextu velkoměstského prostředí i z pohledu dichotomie místa a ne–místa a deviantního chování nás opět vrací k velkoměstu a k jeho vnímání, jež už v minulém století nastínil ve své próze Rainer Maria Rilke.⁷³ Autor velice jasně přiblížil a popsal jazykem prózy a krásné literatury pocity z okrajových a hraničních míst velkoměsta i samotné periferní prostory. Popsal fyzické i psychické ustrojení okrajových míst města i společnosti.

„Uvěří někdo vůbec, že jsou takové domy? ...Domy? Ale abychom byli přesní, byly to domy, které už nebyly. Domy, jež zbourali odshora dolů. Co existovalo, to byly jiné domy, jež stály vedle, vysoké sousední domy. Očividně byly v nebezpečí, že spadnou, to od té chvíle, kdy vedle nich bylo všechno odstraněno; protože celá kostra,

⁷³ Rilke, R. M.: Zápisky Malta Lauridse Brigga, Praha, Mladá fronta 1994

složená z nadehtovaného trámů, byla vložena šikmo mezi dno rumiště a obnaženou stěnu. Nevím, zda už jsem řekl, že míním právě tuto zeď. Avšak nebyla to takřikajíc první zeď zbývajících domů (což by se muselo předpokládat), ale poslední z dřívějších. Bylo vidět její vnitřní stranu. V různých patrech bylo vidět stěny pokojů, na nichž ještě lpěly tapety, tu a tam náběh podlahy anebo stropu. Vedle stěn pokojů, po délce celé zdi zbýval tam ještě špinavě bílý prostor a jím se plazila nevýslovně odpornými, červovitě měkkými, téměř zaživačnými pohyby otevřená, skvrnitě rezavá roura záchodu. Po vedení, kterým šel svítiplyn, zbývaly šedivé zaprášené dráhy na kraji stropů a zahýbaly oble hned sem, hned tam a zcela neočekávaně vbíhaly do barevné stěny a díry, bezohledně vytržené a černé.

Nejnezapomenutelnější byly však stěny samy. Houževnatý život těchto pokojů se nedal udupat. Byl ještě tu, držel se hřebíků, které tu zůstaly, setrval na zbytku podlahy, širokém jako dlaň, choulil se v náběžích koutů, kde zbyla ještě trošička vnitřního prostoru. Mohl jsi rozeznat jeho přítomnost v barvě, již pozvolna po celá léta proměňoval: modř v plesnivou zeleň, zelenou v šed, žlut v starou zvětralou bělobu, jež práchniví. Byl však i na svěžejších místech, která se zachovala za zrcadly, za obrazy a skříněmi; neboť načrtl a obtáhl jejich obrysy a zdržoval se s prachem a pavouky také na těchto místech, která byla teď odhalena. Byl v každém odřeném pruhu, byl ve vlhkých puchýřích na spodním okraji tapet, chvěl se v stržených cárech a vyrážel potem z ošklivých skvrn, jež vznikly velice dávno. A z těchto kdysi modrých, žlutých a zelených stěn, zarámovaných průrvami zbořených zdí, zvedal se vzduch oněch životů, tuhý, líný, zatuchlý vzduch, jež žádný vítr doposud nerozptýlil... A přidružilo se mnohé, co vyšlo zezdola z propasti ulice, která se paří a jiné seshora prosáklo s deštěm, jenž v městech nebývá čistý. A leccos přinesly místní, zkrotlé domácí větry, které se zdržují vždy v téže ulici, a bylo

tu ještě tolik dalšího, jehož původ nám byl skryt. Řekl jsem přece, že všechny zdi zbourali kromě té poslední - ? Nuže o této zdi stále mluvím...⁷⁴

Podle našeho názoru zde Rilke velice názorně popsal a přesně vymezil periferii *ne – míst*. Oblasti okrajové z hlediska fyzického i psychického, okrajové z hlediska prostoru sociálního i prostoru reálného. Popisuje jistý charakter moderního prostoru, jenž je přítomen v pozměněné a „zdokonalené“ verzi v určitých částech velkoměstského prostředí a tvoří jeho negativní stránku. Oblast *ne–míst* zde tvoří jakési podhoubí, ve kterém se graffiti rodí a paradoxně z něho i čerpá svou sílu a vizualitu. Graffiti zde utváří jakési lidské stopy, otisknuté na území *ne – míst* a lze je vnímat jako poslední či počáteční projevy pohybu života v těchto mrtvých tkáních velkoměsta.

VI. POZICE GRAFFITI A OBLAST UMĚNÍ

(Suzi Gabliková, Norman Mailer a oslava graffiti)

Norman Mailer

Zaznamenání a popsání fenoménu graffiti z pozice nezaujatého pozorovatele provedl americký spisovatel Norman Mailer již v roce 1974 v knize s názvem *Víra v graffiti*⁷⁵. V uvedeném spise se pokusil poprvé provést analýzu tohoto urbánního projevu. Nalézt v něm hodnoty, jež nejsou pouze odsuzujícího charakteru a zařadit zkoumaný projev do širšího rámce sociálního prostředí.

⁷⁴ Rilke, R. M.: *Zápisky Malta Lauridse Brigga*, Praha, Mladá fronta 1994, s. 41 - 42

⁷⁵ Kurlansky, M. & Naar, J., Mailer, N.: *The Faith of Graffiti*, New York, Praeger Publisher, Inc. 1974

Obecně lze však říci, že Mailer vyzdvihoval ve svém textu sociální aspekt projevu graffiti. Zdůrazňoval jeho nezávislost a nerespektování „oficiálních kánonů a mód“ na poli vysokého a uznávaného galerijního umění. Kam tito mladí tvůrci a často členové chudé černošské komunity z prostředí ghetta měli pouze stěží přístup. Výskyt estetického a především sociálního aspektu v projevu graffiti tak vnímal a komentoval jako poslední „opravdový“ umělecký proud moderny. Poslední ismus, jenž není pohlcen mašinérií uměleckého průmyslu a stále tak může svým postojem kritizovat hodnoty většinové společnosti.

Suzi Gabliková

Podobné názory sdíleli ve své době, tj. v 70. letech, i významný hudebník John Cage nebo americká historička umění Suzi Gabliková,⁷⁶ která popsala a zařadila vizuální projev a sociální aspekt graffiti do kontextu výtvarného diskursu doby pozdně moderní.

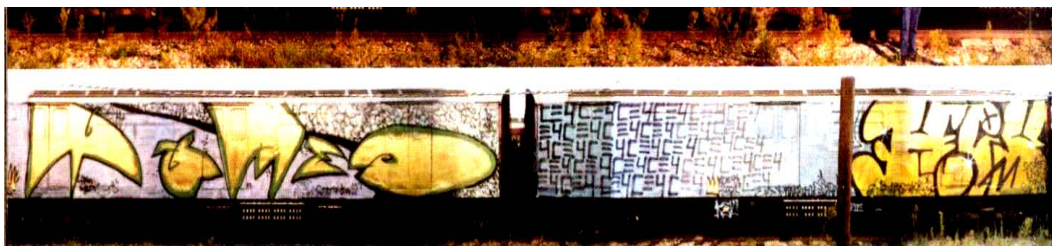
Hodnocení a poměrování kvality uměleckého díla z doby moderní má, podle našeho názoru, v sobě obsaženy zhruba dva náhledy. Estetický pohled na umělecké dílo, jenž koriguje a posouvá hranice uměleckého diskursu. Znejišťuje vizuální a estetickou stránku a poselství uměleckého díla i ostatních děl moderní epochy. Dále však i společensko – kritický či etický pohled uměleckého díla, jenž svým poselstvím předkládá, reaguje, odkrývá a kriticky hodnotí společenskou realitu doby. Oba aspekty či vlastnosti mohou být v uměleckém díle zastoupeny rovnoměrně, mohou se vzájemně podporovat či se naopak popírat a zdůrazňovat pouze jednu kritickou polohu uměleckého díla.

⁷⁶ Gabliková, S.: *Selhala moderna?*, Olomouc, Votobia 1995

Text Suzi Gablikové z roku 1984 s názvem *Selhala moderna?*, nese podtitul „Umělecké dílo není zboží, ale dar...“. Tak by se s ním mělo také podle autorky zacházet. Historička umění provádí revizi současného stavu umění z pozice levicového kritika. Ve svém hodnocení uměleckých směrů moderní doby vychází ze společenskokritického, etického aspektu uměleckého díla a jemu podřizuje jeho estetickou stránku. Kvalita uměleckého díla je podle autorky úzce spjata s odmítnutím „svodů“ průmyslu s uměním. Ten redukuje umělecký akt a dílo pouze na věc, součást módního trendu, který opomíjí jeho nehmotné a duchovní aspekty. Opravdovost umění podle autorky plyne z nepodlehnutí kalkulaci galerijních obchodníků a manipulovaného světa velkého umění. Zároveň si udržuje nezávislost a svobodu autonomního života a tvorby. Umělecký odpor moderny vůči průmyslu galerijních obchodníků nalézá autorka v tendenci dematerializace uměleckého díla či v používání stále „neobvyklejších“ a „podivnějších“ materiálů a postupů jejich zpracování (konceptuální umění, land-art, body-art, pouliční umění). Do uvedeného kontextu Gabliková zasazuje také pouliční projev graffiti s jeho velkou dávkou společensko – kritického, etického pohledu. Sociální a estetický projev graffiti zneklidňuje již svým médiem a výskytem v prostředí velkoměsta. Zpochybňuje zavedené normy a hodnoty většinové společnosti, oficiálního umění i procesu tvorby uměleckého díla. Autorka tak rozlišuje v umělecké tvorbě dichotomii oficiálního umění a neoficiálního umění, opravdového umění a umění salónního.

„Proto se dnes ocitáme před dvěma odlišnými způsoby uvažování... jeden vyjadřují tvůrčí aktivity umělce, kdy vytváří agresivně asociální díla a snaží se tak dát najevo odmítnutí vládnoucí ideologie; druhý vyjadřuje jeho osobní interakci se společností, kdy se umělec její ideologii nijak nebrání... Jen stěží poslouží jako vzor pro tolik potřebnou kulturní sebeobranu. V jeho zřejmém ztotožnění se

světem peněžních vztahů jde těžko o nějakou negaci nebo narušení konzumní kultury.⁷⁷



Romeo, In Graffiti We Trust, 2006

Místo graffiti v oblasti umění

Podle našeho názoru Suzi Gabliková zdůrazňuje zejména sociální aspekt umění a uměleckých směrů v moderně. Estetickou či anestetickou doménu uměleckého díla vyvozuje či alespoň podmiňuje uvedeným společensko – kritickým, etickým aspektem v umění vůči dobové společnosti. Částečným odsunutím estetické stránky do pozadí při hodnocení a interpretaci uměleckého díla v moderně si vytváří vlastní prostor k „třídění“ uměleckých aktivit v éře moderny. Její model výkladu a interpretace umělecké sféry je zcela jistě podnětný a umožňuje do sebe pojmout odlišnou a různorodou škálu uměleckých proudů.

Pohled Suzi Gablikové na oblast umění částečně oproštěného od jednoznačného důrazu na estetickou kvalitu díla a klasické pojmání umění, jí umožňuje zahrnout do jeho domény i graffiti. Zařazuje ho však do sféry umění jako celek bez ohledu na vizuální rozmanitost uvnitř graffiti scény. Neodděluje důsledně umělecké i řemeslné kvality některých výtvorů od těch esteticky bezcenných.

Scéna sociokulturního projevu graffiti je nehomogenní, necelistvá a vícevrstevná. Hodnotit její estetiku a určit obecná pravidla a důvody vztahující se na všechny příslušníky této sociální skupiny by tak bylo

⁷⁷ Gabliková, S.: *Selhala moderna?*, Olomouc, Votobia 1995, s. 43 - 44

zkreslující. Každý člen této subkultury do jejího prostředí vstoupil často z odlišných důvodů a rozvíjel vizualitu a estetiku graffiti odlišným způsobem a s různými aspiracemi - od pouhé zábavy, vzdoru, vandalství, potřeby získat slávu a respekt ve své komunitě vrstevníků, až po umělecké ambice a tendence některých jedinců tvořit graffiti na místech a v oblastech, kde obohatí a rozšíří dimenze obývaného prostředí města. Představí svůj umělecký výtvar soukmenovcům i náhodným chodcům a obyvatelům města.

Historie graffiti je spíše individuální historií jejích jednotlivých členů v různých městech a na různých světadílech.⁷⁸ Různé motivy, aspirace i schopnosti jejích členů a příslušníků tak problematizují jednoznačné zařazení projevu graffiti do oblasti umění. Obecný pohled na sociokulturní projev graffiti ho z dimenze umělecké tvorby částečně odsouvá a vytlačuje, nikoliv však úplně.

⁷⁸ Murray, J., Murray, K.: Broken Windows – Graffiti NYC, Corte Madera, CA, Gingko Press, Inc. 2002

Graffiti a axiomatické struktury „uměleckých stop“

Pokusme se nyní v rámci našeho zasazení fenoménu graffiti do období pozdní moderny rozšířit ještě spektrum argumentů k oprávněnosti jeho postavení uvnitř výtvarného diskursu. K tomu nám poslouží analýza výtvarné kritičky Rosalind Krauss⁷⁹, ačkoliv se zabývá zdánlivě odlišným výtvarným médiem – sochou.

Autorka konstatuje, že mnohé výtvarné postupy objevující se poprvé již na přelomu 60. a 70. let lze stále hůře definovat a popsat klasickými termíny socha, malba, fotka. Tedy klasickými termíny, jimiž si recipient, divák vystačil ještě do doby počátků moderny. Domnívá se, že tradiční výtvarná terminologie je zúžená, s příliš úzkým rozlišením pro alespoň částečné přiblížení se výtvarným artefaktům začínající pozdně moderní fáze. Výtvarné kreace, artefakty a postupy se stále více formálně rozvolňují a vzájemně prostupují⁸⁰. Transformují se často v nová média a výslednice výtvarného a uměleckého sdělení. Bylo by chybné, vnímat je jako úpadkové nebo rozměňující stávající klasická média sochy, malby, fotografie. To bychom totiž stále stáli na pozicích minimálně rané moderny, bez zřetele k „možnostem“ pozdně moderního diskursu nejenom ve výtvarném umění. Autorka naopak navrhuje k přesnějšímu popsání dění na výtvarné scéně **širší rejstřík pojmů**, vztahově provázaných.

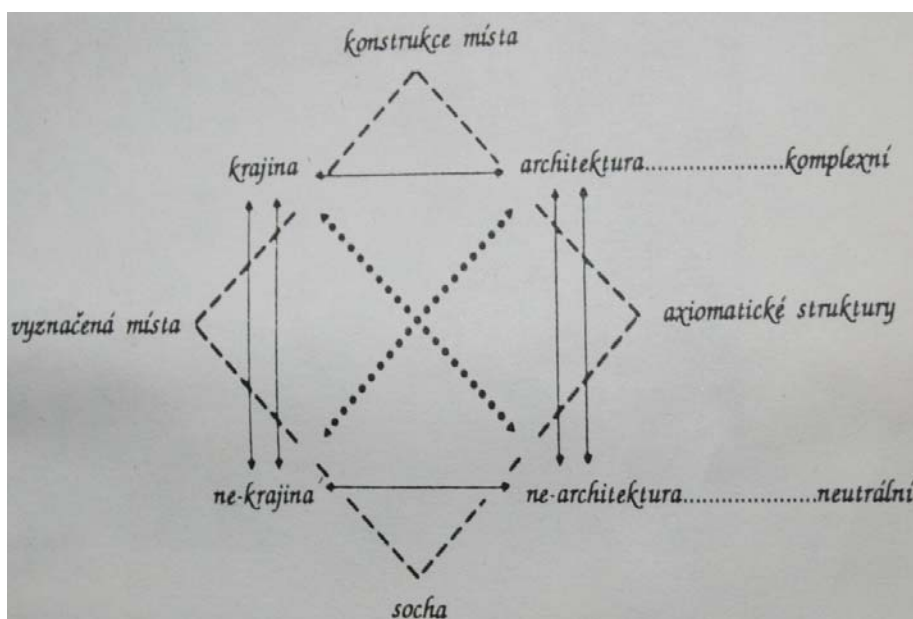
Vytváří tak dle našeho názoru přesnější kontext pro nové umělecké artefakty, objevující se v širším měřítku poprvé na přelomu 60. a 70. let a následně se široce uplatňující u řady umělců.

Výtvarná kritička Rosalind Krauss vytváří základní skupinu termínů, vzájemně provázaných, bipolárních, ze kterých pak extrahuje

⁷⁹ Krauss, R.: Sochařství v rozšířeném poli in: Konzerva / Na Hudbu, ročník 1, 1990, č. 3, s. 7 - 13

⁸⁰ srovnej: Bourriaud, N.: Postprodukce, Praha, Tranzit 2004

další termíny se svými oblastmi, lépe se hodícími na zmiňované nové tendence ve výtvarném umění.



Každé lineární protiklady uvedené v nákrese vytvářejí „novou oblast“, svébytnou oblast, jež s jednotlivými póly své základny vztahově souvisí. Neboli problematizace jednotlivých pólů základny stojících vzájemně v protikladných pozicích (krajina ↔ ne-krajina, krajina ↔ architektura, architektura ↔ ne-architektura, ne-krajina ↔ ne-architektura) generují novou svébytnou a významově plnohodnotnou oblast.

„Rozšířené pole je tedy vytvořeno problematizací souboru protikladů, mezi nimiž je zavěšena modernistická kategorie sochy... Socha je pouze jedním pojmem na periferii pole, ve kterém existují další, jinak strukturované možnosti.“⁸¹

Kategorii *konstrukce místa* představují např. dílo umělce Roberta Smithsona s názvem Částečně zasypaná chata nebo dílo První přemístování zrcadel. Kategorii *vznačená místa* vycházející z polarity krajina a ne-krajina může představovat opět např. Smithsonovo dílo Spirálový vlnolam. Kategorii *axiomatické struktury* vycházející z polarity architektury a ne-architektury můžeme naopak

⁸¹ Krauss, R.: Sochařství v rozšířeném poli in: *Konserva / Na Hudbu*, ročník 1, 1990, č. 3, s. 11

použít na díla Richarda Serry či Christa, kdy se jedná dle autorky o určitý druh zásahu do architektonického prostoru.

Výtvarná kritička Rosalind Krauss se sice zaměřila na umělecké artefakty s převažujícím konceptuálním vyzněním. Zároveň se snažila svou analýzou o redefinování termínu socha a jeho očištění od zkrslujících významových nánosů, kdy termínem socha lze již těžko označit mnohé umělecké výtvořy a artefakty.

Nejde však primárně pouze o postavení sochy v uměleckém diskursu. Její postup lze dle našeho názoru použít na artefakty daleko širěji, univerzálněji. Nám tak její podnětné názory pomohou „očistit“ a redefinovat oblast výtvarně a vizuálně vzdálenější - fenomén graffiti a streetartu, spadající též do postmoderního výtvarného diskursu.



Jan Kaláb, 2006

Domníváme se, že kategorie *konstrukce místa*, *vyznačená místa* a *axiomatické struktury* lze samostatně nebo svým vzájemným průnikem použít na přesnější analýzu, bližší ohledání fenoménu graffiti. Sociokulturní projev graffiti totiž dle našeho názoru není „čisté médium“, nelze ho považovat za jednofunkční projev, jak se zmiňujeme v jiné části naší studie. Úzce souvisí s urbánním prostředím, ze kterého čerpá svoji energii a sílu. S trochou nadsázky lze snad hovořit o vědomých stopách otiskovaných do struktury města nebo se naopak vynořující z „nevědomí“ městského života, městské struktury. Ani na námi zkoumaný jev, zkoumané médium tak nelze použít pouze klasické, „čisté“ kategorie malba, socha, kresba, fotografie. Ač z jejich pozic a vzájemných „průniků“, během vývoje tohoto média, graffiti přebírá mnohé prostředky ke své realizaci⁸².

Často je bere pouze jako **prostředky**, které převrací, invertuje, opakuje, za účelem jiných cílů, estetických, anestetických, uměleckých či mimouměleckých. Zahrnuje je pouze do své škály prostředků, které používá k důvěrné komunikaci s městským celkem i městskými fragmenty. Nehledě na fakt, že originalita – opakování, záměrná a vědomá pomíjivost artefaktu stojící v základech tohoto vizuálního projevu, je též určitým „vybočením“ z jeho vnímání coby uměleckého díla klasickými kategoriemi.

U již zmiňovaného napojení fenoménu graffiti na místo, kontext města, nám uvedený projev zapadne spíše do kategorií *konstrukce místa*, *vyznačeného místa*, či *axiomatických struktur*. Samozřejmě v závislosti na formálním charakteru výtvaru. Městský celek totiž uvedené dichotomie krajina ↔ architektura, krajina ↔ ne-krajina, architektura ↔ ne-architektura obsahuje.

⁸² Od svých počátků v 70. letech, kdy se používal pouze jednoduchý tag, dvojrozměrný záznam, přes sofistikované kresby a malby s charakteristikami od abstrakce až po komiksově motivy a nástřiky. K třírozměrným dílům a instalacím (ZEDZ, POINT, AKIM aj.) často se blízcím soše, objektu, instalaci. Uvedené varianty se však vzájemně nepopírají. Naopak, koexistují v rámci „vnitřních pravidel“ komunity vedle sebe. Jsou mixované často i samotnými „legendami a hvězdami komunity“ podle jejich chuti a aktuálního rozpoložení.



Jan Kaláb, 2002



Jan Kaláb, 2007

Kategorie *axiomatických struktur*, vyvozená z dichotomie architektura ↔ ne-architektura, charakterizuje určitý druh zásahu do prostoru architektury, v širším měřítku i města. Uvedená kategorie do sebe bez větších „násilností“ zahrne i mnohé intervence příslušníků komunity graffiti. Nehledě na vizuální sofistikovanost výtvoru, zvolenou formu od klasického peacu či trojrozměrnosti, nehledě na vytříbenost a zkušenost intervenujícího, nehledě na legálnost či ilegálnost.

Konkrétním příkladem *axiomatických struktur* může být například počín berlínského umělce AKIMA. Zmiňovaný umělec obestavěl pražskou galerii, bývalou trafostanicí dřevěnou konstrukcí, jakýmsi dřevěným lešením, po kterém se dalo fyzicky přiblížit ke stavbě z nepřístupných úhlů, pozic, úrovní. Došlo také k naznačení propojení vnějšího a vnitřního prostoru galerie, kdy prostor uvnitř jakoby „přetékal“ okny galerie do vnější fasády či naopak „natékal“ dovnitř. Obrácení prostoru bývalé trafostanice naruby. Tento umělecký počín berlínského graffiti umělce AKIMA lze již spíše považovat za jakýsi koncept na území graffiti. Ač je to pro pravověrné a ryzí zastánce tábora konceptualismu a konceptuálních výkonů, vnímající fenomén graffiti pouze přes prizma „omalovávání zdí“, možná těžko stravitelné a akceptovatelné.

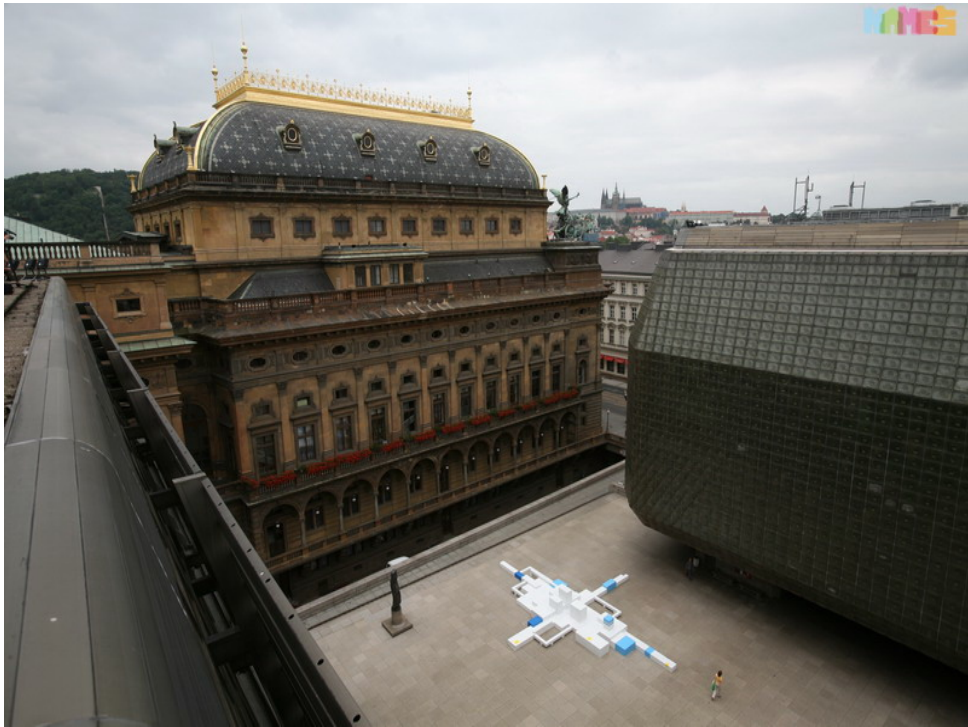
Pro větší formální členitost fenoménu graffiti jej můžeme zařadit též do kategorie *konstrukce místa*, čerpající z polaritý krajina ↔ architektura.

V neposlední řadě kategorie *vyznačené místo*, vycházející z dichotomie krajina ↔ ne-krajina. Uvedená kategorie zahrnuje situaci, kdy dochází k fyzické manipulaci s místem. Sem se mohou podle našeho názoru zařadit především vizuální projevy různé náročnosti a sofistikovanosti v rámci velkoměstských meziprostorů, **ne-míst** tak jak o nich hovoříme v jiné části naší práce.

Zmiňované vědomé stopy charakterizované prostředím **ne-míst** lze uměnovědným diskurzem definovat termínem *vyznačené místo*, *konstrukce místa*, *axiomatické struktury*. Jsme si vědomi rozdílů jednotlivých „polí“. Není proto důležité, kam který výtvar námi zkoumaného fenoménu přesně zařadíme. Záleží na zmiňovaném charakteru vytvořeného zásahu, stopy. Důležitější je totiž spíše ono „rozšířené pole“, kam se vizuální tendence graffiti v rámci postmoderního diskurzu daleko přesvědčivěji hodí vřadit. Dané rozšíření a „naostření břitvy“ navržené Rosalind Krauss tak odstraňuje dle našeho názoru pouze jednoduchou a zkreslující schematizaci uplatňovanou na vizuální projev graffiti. Neboli schematizaci galerijní prostor – prostor vně, malba na zeď – konceptuální umělecký výtvar, povrchnost – hluboké a vážné dílo hodné k zamyšlení, artefakt (estetický, anestetický) – neumění, umělec – neumělec, vkus – nevkus.



Jan Kaláb, 2004



ZEDZ, 2008



AKIM, Names, 2008

Graffiti a umění

U některých příslušníků komunity graffiti jistě nelze o umělecké dimenzi výtvorů a estetické hodnotě zdaleka hovořit. Mnoho tvůrců a jejich děl vytvořených „mezi zdmi velkoměsta“, v jeho neklidné atmosféře, se však umělecké oblasti dotýká a proniká do ní jako „barbarské kmeny do města Říma“.

Projev graffiti má vůči oficiálnímu, krásnému a salónnímu umění odlišnou pozici. Estetická úloha je totiž pouhou částí, nikoliv však nevýznamnou, celého trsu funkcí a vlastností tohoto sociálního projevu města. Jeho vícefunkčnost v sobě zahrnuje totiž i oblasti a tendence stojící zcela mimo estetickou oblast. Uvedená vícefunkčnost, víceúčelovost či funkční nejednoznačnost plynoucí z odlišných cílů jeho jednotlivých tvůrců, jej staví souběžně s oficiálním a vysokým galerijním uměním. Vícefunkčnost a nejednoznačnost souvisí i s faktem úzkého propojení graffiti s prostředím města a jeho sociálním kontextem. Vizualní projev graffiti nemusí být dále určen pro všechny, ale pouze pro užší okruh zasvěcených diváků.

„Nechci být umělecká hvězda. Chci dělat takové malby, na kterých lidé tam, odkud pocházím, budou vidět, že to má pořád kořeny v graffiti...“⁸³

Jak již bylo řečeno, u mnoha tvůrců graffiti se jejich dílo umění dotýká. Graffiti navíc oficiální a vysoké umění obohacuje svou vizualitou a estetikou ošklivosti. Oblast vizuality graffiti svými hranicemi překrývá hranice vysokého umění a částečně tak proniká do jeho domény. Rozšiřuje tak estetické možnosti výtvarného diskursu a jazyka vysokého umění.

⁸³ Gabliková, S.: *Selhala moderna?*, Olomouc, Votobia 1995, s. 124

ZÁVĚR – GRAFFITI V KONTEXTU MĚSTA

Sociokulturní projev graffiti je potřeba vnímat v kontextu velkoměsta moderní doby. V jeho struktuře prostoru a míst se rodí, objevuje a nachází v něm svou sílu, opodstatnění a smysl. Sociokulturní projev graffiti je tedy doslova produkt velkoměstského prostředí se všemi jeho klady a zápory.

Jeho místo však podle našeho názoru není určeno pro všechny lokality velkoměstského prostředí. Počáteční výskyt graffiti je totiž spjat s určitým „typem“ městského prostoru, hojně, nikoliv však zcela, prosazovaného ranou fází moderní epochy v architektuře a urbanismu. S konceptem uchopování světa prostřednictvím karteziánského modelu.

Uvedený typ prostoru se však nejvíce mohl rozšířit a expandovat v prostoru západoevropské civilizace ve městech Evropy. Především však na americkém kontinentě, kde mu nebyly kladeny překážky k růstu obrovských velkoměstských celků a aglomerací s rozličnou úrovní obývaného prostředí. Tyto tendence tak často vedly a mnohdy vedou i dnes, ke vzniku jakési „meziměstské krajiny“, území ne-městského a ne-venkovského zároveň. Zde vzniká velice rychle prostředí těžko charakteristické a rozlišitelné, jež lze definovat snad pouze termíny ne-míst. Sociokulturní projev graffiti je příznakem uvedené situace velkoměstského prostředí. Vyskytuje se v oblastech a ne-místech stojící v přímém opaku k velkoměstům popisovaným argentinským autorem Julio Cortázaem v jeho románu.

„...kolem nich vířil svět z barevných kříd a stahoval je do svého tance, smažené hranolky žlutou křídou, víno červenou, bledá sladká obloha světle modrou křídou a trochu zeleně tam, kde tekla řeka. Ještě jednou hodili minci do krabice od doutníků, aby zastavili mizející katedrálu, a týmž pohybem ruky ji odsoudili k zániku a znovuožití,

k tomu, aby zmizela v proudu vody a zítra se zas vrátila v černých, modrých a žlutých křídách. Rue Dauphine šedou křídou, schodiště v příčinnivé hnědi, pokoj se svými čárami úniku, obratně načrtnutými světle zelenou, záclonky bílou, a postel s pončem, kde jsou všechny křídý – ať žije Mexiko! -, láska, její křídý toužící po ustalovači, který by je zakotvil v přítomnosti, láska voňavou křídou, ústa pomerančovou, a nakonec smutek a únava bezbarvých kříd, vířících jako nepostižitelný prach a usazujících se na tvářích spáčů, ve vysílené křídě lidských těl.⁸⁴

Ve městech vzbuzujících pocity barev, jež se samy subjektivně domalovávají v očích svých obyvatel a návštěvníků, se graffiti těžko prosadí a rozvine ve větší míře. *Genius loci* místa a kvalitně nastavená struktura osídleného prostoru ho přirozenou cestou vytlačí a nasměruje do oblastí a míst, kde tento sociokulturní projev „má co říci“. Do míst a měst bez poezie prostoru.

Návrat ornamentu v pozdní fázi moderny však nechápeme doslovně. V naší interpretaci spíše znamená návrat a větší důraz na emocionalitu místa a prostoru velkoměsta. Opětovný důraz na větší kontext s místem, jenž byl z přístupu některých modernistů odstraněn a potlačován či opomíjen. Ornament je zde spíše synonymem emotionality, divokosti či dětské fantazie, která navazuje přeneseně kontakt s místem a oživuje místo magickými formulemi a zařikáním. Projev graffiti tedy zcela jistě nepatří do míst, jež jsou vyrovnaná a která sama „tančí“. Kde se prochází Dionýsos s Apollónem vedle sebe. Nepatří do míst, která nás sama vytrhují ze stereotypu, všednosti a zmechanizovaného života moderní společnosti.

Sociální projev graffiti patří do oblastí, míst a výtvorů lidské činnosti s opačnými charakteristikami. Vyznačující se stereotypem a ztrátou pestrosti prostředí i života v něm. Reaguje na plochost

⁸⁴ Cortázar, J.: *Nebe, peklo, ráj*, Praha, Mladá fronta 2001, s. 394

architektury a odstranění hloubky prostoru ve městech i v architektuře. Graffiti reaguje na povrch, odstranění psychické plastičnosti místa i na samotnou absenci hloubky v prostoru velkoměst. Ta může být fyzického i psychického rázu a úzce souviset s prostory ne – míst.



Corail, Graffiti World, 2004

Obrazová příloha



Rockgroup, Graffiti World, 2004



Point, Martin Levý, 2002



Labrona, Graffiti World, 2004



Martin Levý, 2002



Martin Levý, 2002



Martin Levý, 2002



Martin Levý, 2002



Martin Levý, 2002

Použitá literatura

- Augé, M.: Antropologie současných světů, Brno, Atlantis 1999
- Augé, M.: Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity, London, Verso 1995
- Baudrillard, J.: Kool Killer, or The Insurrection of Signs, in Symbolic Exchange and Death, London, Theory, Culture & Society and Sage Publications 1993
- Belting, H.: Konec dějin umění, Praha, Mladá fronta 2000
- Berger, J.: O pohledu, Praha, Agite/Fra 2009
- Bergson, H.: Smích, Praha, Naše vojsko 1993
- Bergson, H.: Myšlení a pohyb, Praha, Mladá fronta 2003
- Blatná, R.: Slovo „město“ z hlediska lingvistické typologie in: Český lid, ročník 90, 2003, č. 3, s. 211 – 216
- Bourdieu, P.: Pravidla umění, Brno, Host 2010
- Bourriaud, N.: Postprodukce, Praha, Tranzit 2004
- Cortázar, J.: Nebe, peklo, ráj, Praha, Mladá fronta 2001
- Daria, S.: Le Corbusier – sociolog urbanismu, Praha, Odeon 1967
- Debord, G.: Společnost spektaklu, Praha, :INTU: 2007
- Deleuze, G.: Foucault, Praha, Herrmann a synové 1996
- Didi-Huberman, G.: Před časem, Brno, Barrister & Principal 2008
- Didi-Huberman, G.: Nynfa moderna, Praha, Agite/Fra 2009
- Douglas, M.: Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo, London, Routledge 1975
- Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922 – 1948, katalog výstavy, Praha, Galerie Jaroslava Fragnera 2000
- Foucault, M.: Psychologie a duševní nemoc, Praha, Dauphin 1999
- Foucault, M.: Dohlížet a trestat, Praha, Dauphin 2000
- Foucault, M.: Archeologie vědění, Praha, Herrmann a synové 2002
- Foucault, M.: Myšlení vnějšku, Praha, Herrmann a synové 2003
- Frampton, K.: Moderní architektura – Kritické dějiny, Praha, Academia 2004
- Gabliková, S.: Selhala moderna?, Olomouc, Votobia 1995
- Ganz, N.: Graffiti World – Street Art from Five Continents, New York, Harry N. Abrams, Inc. 2004
- Giddens, A.: Sociologie, Praha, Argo 1999

Gideon, S.: Space, Time and Architecture, Cambridge, Mass. 1946, s. 496. Cit. podle: Halík, P., Kratochvíl, P., Nový, O.: Architektura a město, Praha, Academia 1996, s. 18

Grygar, M.: Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách), Praha, Torst 2006

Haas, F.: Architektura 20. století, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1978

Halík, P., Kratochvíl, P., Nový, O.: Architektura a město, Praha, Academia 1996

Honzík, K.: Za obzorem věčnosti, Praha, Arbor vitae 2002

Chastanet, F.: Pixacao: Sao Paulo Signature, Paris, XGpress 2007

Janák, P.: Obrys doby, Praha, Arbor vitae a VŠUP 2009

Kesner, L.: Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech, Jinočany, H&H 2005

Koolhaas, R.: Třešticí New York / Retroaktivní manifest pro Manhattan, Praha, Arbor vitae 2007

Kratochvíl, P. (ed.): O smyslu a interpretaci architektury – Sborník textů zahraničních autorů, Praha, VŠUP 2005

Krauss, R.: Sochařství v rozšířeném poli in: Konserva / Na Hudbu, ročník 1, 1990, č. 3, s. 7 – 13

Kurlansky, M. & Naar, J., Mailer, N.: The Faith of Graffiti, New York, Praeger Publisher, Inc. 1974

Le Corbusier: Kdysi a potom, Praha, Arbor vitae 2003

Le Corbusier – Saugnier: Za novou architekturu, Praha, Nakladatelství Petr Rezek 2005

Loos, A.: Ornament a zločin in: Řeči do prázdna, Kutná Hora, Tichá Byzanc 2001

Lynch, K.: Obraz města / The Image of The City, Praha, Polygon 2004

Lytard, J. F.: O postmodernismu, Praha, Filosofický ústav AV ČR 1993

Lytard, J. F.: Návrat a jiné eseje, Praha, Herrmann a synové 2002

Mandelbrot, B.: Fraktály. Tvar, náhoda a dimenze, Praha, Mladá fronta 2003

Merton, R. K.: Studie ze sociologické teorie, Praha, SLON 2000

Moholy-Nagy, L.: Od materiálu k architektuře, Praha, Triáda 2002

Mukařovský, J.: Studie z estetiky, Praha, Odeon 1971

Murray, J., Murray, K.: Broken Windows – Graffiti NYC, Corte Madera, CA, USA, Gingko Press, Inc. 2002

Nietzsche, F.: Soumrak model čili: Jak se filosofuje kladivem, Olomouc, Votobia 1995

- Norberg-Schulz, Ch.: Genius loci – k fenomenologii architektury, Praha, Odeon 1994
- Overstreet, M.: In Graffiti We Trust, Praha, Mladá fronta 2006
- Rezek, P.: Architektonika a protoarchitektura, Praha, Jan Placák – Ztichlá klika a Nakladatelství Filosofía 2009
- Rilke, R. M.: Zápisky Malta Lauridse Brigga, Praha, Mladá fronta 1994
- Rowe, C.: Matematika ideální vily a jiné eseje, Brno, Vydavatelství ERA 2007
- Sabato, E.: Spisovatel a jeho přízraky, Praha, Mladá fronta 2002
- Simmel, G.: Peníze v moderní kultuře a jiné eseje, Praha, SLON 1997
- Sontagová, S.: Jedna kultura a nová senzibilita in: Umění ve století vědy, Praha, Mladá fronta 1988
- Soukup, V.: Dějiny antropologie, Praha, Karolinum 2004
- Švácha, R.: Le Corbusier, Praha, Odeon 1989
- Švácha, R.: Od moderny k funkcionalismu, Praha, Victoria Publishing 1995
- Tony Shafrazi gallery: Jean – Michel Basquiat (výstavní katalog), New York, Rizzoli 2000
- Venturi, R.: Složitost a protiklad v architektuře, Praha, Arbor vitae 2003
- Veselý, D.: Architektura ve věku rozdělené reprezentace – Problém tvořivosti ve stínu produkce, Praha, Academia 2008
- Wagner, O.: Velkoměsto, Styl V, 1913, s. 177 – 214
- Welsch, W.: Estetické myslenie, Bratislava, Archa 1993
- Welsch, W.: Naše postmoderní moderna, Praha, Zvon 1994
- Wittgenstein, L.: Poznámky o barvách, Praha, Filosofický ústav AV ČR 2010
- Žák, L.: Byt a krajina, Praha, Arbor vitae 2006

Internetové stránky

<http://www.at149st.com>

<http://www.banksy.co.uk>

<http://www.basquiat.com>

<http://www.blublu.org>

<http://www.graffitiarcheology.com>

<http://www.graffitieuropa.org>

<http://www.graffiti.org>

<http://www.haring.com>

<http://www.jacksonpollock.com>

<http://www.lost.art.br/zezao.htm>

<http://www.onepoint.cz>

<http://www.physics.hku.hk>

<http://www.schule.bremen.de/graffiti/gft/gftzz.html>

<http://www.smnr.com.ar>

<http://www.stylekonstruktor.com>

<http://www.victorash.net>

<http://www.vitche.com.br>

<http://www.wikipedia.org>

<http://www.zedz.org>

<http://www.zephyrgraffiti.com>

Uživatel stvrzuje svým čitelným podpisem, že si zapůjčil tuto rigorózní práci. Prohlašuje tímto, že v případě použití jejího obsahu či části obsahu, ji uvede mezi ostatní literaturou a bude ji citovat podle všeobecných pravidel.

Dne	Jméno a příjmení	Název práce	Podpis