

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Od graffiti do galerií

Bakalářská práce

Autor práce: Luisa Maria Rusnáková

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Svoboda

Praha 2017

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá konceptuálním rozporem mezi graffiti a *světem umění*. V teoretické části práce se krátce věnuji vývoji významu pojmu umění od antiky až po institucionalistickou teorii Georga Dickieho a jeho použití termínu "*svět umění*". Dále jsem vymezila několik základních pojmů, konkrétně termíny public art a street art. Na základě analýzy odborných textů jsem dospěla k pěti identifikačním kritériím, které považuji za základní pro vymezení pojmu graffiti a jeho užití. Díky těmto kritériím jsem zjistila, že se termín graffiti často chybně využívá i v případech, kdy se nejedná o graffiti samotné, nýbrž o jiné disciplíny a formy výtvarného charakteru od něj odvozené. Těm se krátce věnuji v kapitole s názvem Post-graffiti. V další kapitole zkoumám společensko-historický kontext graffiti a poté se zabývám výlučně jeho propojením s institucionálním *světem umění*. Teoretickou část práce zakončuji kapitolou o historii graffiti v České republice, potažmo v Praze. V praktické části práce zkoumám lokální případy propojení graffiti se *světem umění*. Dělán synchronní a diachronní analýzy děl čtyř umělců, kteří mají společný základ v graffiti komunitě. Výsledkem mé práce je závěr, že se graffiti nestalo součástí *světa umění*, tak jak to chápe Gabliková, ale ovlivňuje jej prostřednictvím těch prvků, které umělci výchozí z graffiti komunity využívají ve své tvorbě

ABSTRACT

This bachelor thesis sets to understand the conceptual conundrum between graffiti and the world of art. In the theoretical part I briefly dealt with the evolution of the concept of art from antiquity to the institutionalist theory of George Dickie and specifically his use of the term "art world". Further in my work I identified several key concepts, namely, the terms of public art and street art. Based on discourse analysis of scientific texts, I came to the identification of five criteria that I consider essential for the definition of graffiti and its use. Based on these criteria I found that graffiti is a term often erroneously used in cases where there is no graffiti themselves, but rather other disciplines and forms of creative character derived from it. To those I briefly turned to in the chapter titled Post-graffiti. In the next chapter I examined the socio-historical context of graffiti and further focused exclusively on its connection with the institutional art world. The theoretical part of the work I concluded with a chapter on the history of graffiti in the Czech Republic, specifically, Prague. Furthermore, in the applied section of my work I explored local cases of connections between graffiti and the world of art. I proceeded with synchronic and diachronic analysis of the works of four artists who have a common basis in the graffiti community. The result of my work is the conclusion that graffiti did not become a part of the art world, as understood by Gablik, but it affects the art world through elements found in the graffiti artists community work.

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracovala samostatně. Veškeré použité prameny a literatura byly řádně citovány. Současně souhlasím s eventuálním zveřejněním této práce v tištěné či elektronické podobě. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 12. 2016

.....

Luisa Maria Rusnáková

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Mgr. Aleši Svobodovi za odborné vedení mé bakalářské práce a PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D., za poskytnutí cenných rad. Dále bych ráda poděkovala své rodině za podporu, stejně jako stejně jako mým přátelům, těm, co mě opustili, i těm, co zůstali. Děkuji.

Obsah

2	ÚVOD	1
3	TEORETICKÉ UKOTVENÍ	3
3.1	UMĚNÍ	3
3.2	PUBLIC ART VS. STREET ART	7
3.2.1	PUBLIC ART	7
3.2.2	STREET ART	8
3.3	DEFINOVÁNÍ POJMU GRAFFITI A TEORIE S NÍM SPOJENÉ	11
3.3.1	FORMULACE OKLEŠŤUJÍCÍ NAŠE CHÁPÁNÍ POJMU GRAFFITI	15
3.3.2	PŘÍLIŠ ŠIROKÉ DEFINICE A VOLNÉ FORMULACE	18
3.3.3	TEORIE VÝCHOZÍ PRO TUTO PRÁCI	20
3.4	POST-GRAFFITI	27
3.5	HISTORIE GRAFFITI	31
3.5.1	GRAFFITI V GALERIÍCH	35
3.5.2	HISTORIE GRAFFITI V ČESKÉ REPUBLICE, POTAŽMO V PRAZE	39
4	KASUISTIKA	43
4.1	INDIVIDUALITY	44
4.1.1	JAN KALÁB AKA POINT	44
4.1.2	MICHAL ŠKAPA AKA TRON	55
4.1.3	PASTA ONER	65
4.1.4	EPOS 257	73
4.2	SPOLEČENÉ PROJEKTY	85
4.2.1	NAMEST FEST	85
4.2.2	EXPO 2010 SHANGHAI CHINA	87
4.2.2	MĚSTEM POSEDLÍ	89
4.2.3	VIEWS	92
4.3	ZÁVĚR KASUISTIKY	93
5	4. ZÁVĚR	94
6	5. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	95
6.1	5.1 SEZNAM LITERATURY	95
6.2	5.2. ELEKTRONICKÉ ZDROJE	96
	5.2.1. WEBOVÉ STRÁNKY	97
11	6. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH	98

1 ÚVOD

Dnes je to více než čtyřicet let od chvíle, kdy *The New York Times* vydal článek o Takim 183 a spustil tak lavinu událostí, jakési „davové šílenství“, vedoucí ke vzniku fenoménu, jenž se záhy rozšířil do celého světa – *graffiti*. Od té doby vzniklo kvantum *graffiti* děl, *crews*, komunit, způsobů prezentace tohoto fenoménu, jeho nejrozličnějších odnoží, způsobů potírání, zákonů namířených proti tomuto fenoménu, i nejrůznějších vědeckých prací na toto téma. Kolem *graffiti* vznikl celý „nový svět“.

V průběhu let se mnoho teoretiků, studentů, kritiků, akademiků i lidí z praxe zajímalo o odpověď na otázku, zdali je *graffiti* uměním, případně je-li uměním nebo vandalismem. Této otázce se věnovaly celé strany textu a rozsáhlé rozpravy, bez náznaku shody či ústupku na jedné nebo druhé straně. Přitom odpověď na otázku, zdali je *graffiti* vandalismem je poměrně snadná – pokud nemá tvůrce povolení od majitele plochy, na které tvoří, tak vandalismem bez diskuze je. Jestli tímto takovouto plochu poškozuje, nebo naopak zvyšuje její hodnotu, to je jiná debata. Podobně jako polemika o tom, zdali je *graffiti* uměním.

Jedním z argumentů proponentů názoru prosazujícího *graffiti* coby součást kategorie umění je jeho údajné zařazení do institucionálního *světa umění*. Stalo se ale opravdu *graffiti* součástí *světa umění* tak, jak to chápe kupříkladu Suzi Gabliková? Cílem zde není *graffiti* vyzvedat, či shodit z jakéhokoli piedestalu. Autorka této práce si myslí, že *graffiti* nepotřebuje býti zařazeno do kategorie umění, aby si "vydobylo své místo na slunci". Naopak, může být velmi dobře i soběstačnou, autonomní kategorií, nezávislou na institucionálním přisouzení uměleckého statutu. O to víc ji ale zajímá rozporuplný vztah mezi těmito dvěma kategoriemi.

Tato práce si klade za cíl zjistit, zdali je *graffiti* součástí *světa umění* tak, jak to v dnešní době chápe valná část členů tohoto světa (termín „svět umění“ zde užíváme ve smyslu koncepce Georga Dickieho), v této práci zastoupena převážně Suzi Gablikovou, ale uvádíme zde i lokální příklady zastupitelů tohoto názoru (Wohlmuth, Voskocová).

Abychom mohli odpovědět na tyto otázky, budeme potřebovat teoreticky ukotvit institucionalistický rámec „světa umění“ Georga Dickieho, který sice převzal tento termín od Arthura Danta, jenž tento termín původně využíval ve smyslu umělecko-historického kontextu, nicméně pro účely této práce je vhodnější Dickieho koncepce. Naším původním záměrem bylo také se pokusit o uplatnění některé z již existujících estetických teorií a na základě této teorie určit, zda li je možné zařadit *graffiti* do kategorie umění, tak jak to chápe Gabliková, tj. před jeho údajným zařazením do *světa umění* po Times Square Show v roce 1980. Nakonec jsme ale

uvážili, že nejdříve je potřeba definovat pojem *graffiti* a ujasnit si jeho podstatu bez toho, abychom zkoumali jeho příslušnost do kategorie umění. Avšak protože definic tohoto pojmu existuje mnoho a mnohé z nich jsou kontradiktorní, nebudeme se moci spokojit s prvním výkladem, který nám „padne pod ruku“, ale budeme jej muset podrobit kritickému rozboru.

Zároveň se podíváme na úspěšnost snah vystavovat *graffiti* v galerijním prostoru a s přihlédnutím na argumentaci proponentů *graffiti* coby součásti *světa umění*, také na to, jestli díla, které mají být předmětem této argumentace jsou díly *graffiti*.

Hlavní hypotézou této práce je totiž tvrzení, že *graffiti* není a nemůže být součástí *světa umění* tak, jak uvádí někteří teoretici, tj. nestalo se plnohodnotnou součástí galerijního provozu, jak implikuje kupříkladu právě Gabliková. Nejpodstatnějšími otázkami, na které tady budeme hledat odpovědi, tedy jsou: Je *graffiti* skutečně součástí *světa umění* tak, jak to pojímá valná část členů tohoto světa? Může být *graffiti* součástí galerijního provozu tak, jak se tomu dnes obecně rozumí? A jestli ne, proč je tomu tak?

Zde bychom chtěli opět zdůraznit, že prostřednictvím této práce se nesnažíme *graffiti* devalvovat, upírat mu jeho kvality či zásluhy. Nespochybňujeme jeho vliv na současné umění, ani jeho nárok na existenci v dnešním světě. Myslíme si ale, že je v této problematice potřeba větší kritický odstup. Ten nám však nebrání v ocenění tohoto fenoménu, který se nemusíme pokoušet nutně vtěsnat na vyhrazené místo v provozních strukturách tradičního uměleckého světa.

2 TEORETICKÉ UKOTVENÍ

2.1 UMĚNÍ¹

Umění je tradičním předmětem úvah myslitelů již od antiky. Od té doby se hluboce změnila povaha *umění* samotného i povaha našeho smýšlení o něm. Koncepce *umění* se samozřejmě vyvíjela a měnila i v průběhu věků, nicméně všechny epochy od antiky až po romantismus byly provázány společným chápáním podstaty *umění* coby *mimesis*, tj. napodobování skutečnosti, ať už s většími či menšími odchylkami v nahlížení na to, jak věrná tato nápodoba musí být, a jaké povahy je skutečnost, kterou má umělecké dílo za úkol napodobit. K odklonu od *mimesis* jakožto hlavního atributu *umění* dochází poprvé v romantismu, kdy se romantičtí umělci již nesnažili zachytit skutečnost prostřednictvím nápodoby přírody či lidské společnosti, ale místo toho se pokoušeli zachytit emoce a fantazii. To neznamená, že musí jít o rozluku s koncepcí nápodoby, ale poprvé v romantismu se nejedná o nápodobu manifestní povahy. Jak však píše Denis Ciporanov: „Definitivní ránu klasické formě mimetické koncepce [...] zasazuje až vývoj moderního umění, a to nikoliv pouze proto, že podstatnou část jeho tvorby nelze jednoduše ztotožnit s krásnou nápodobou skutečnosti (expresionismus, kubismus) ani s nápodobou krásné skutečnosti (dadaismus, surrealismus), nýbrž především proto, že jeho průlomové a inovativní formy nenapodobují v intencích tradičního mimetismu zhola nic (abstraktní, minimální umění)².” Moderní doba se sebou přináší důvody, kvůli kterým přestala být *mimesis* podmínkou postačující – kupříkladu vynález fotoaparátu, pomocí kterého lze zachytit skutečnost lépe nežli pomocí umění – a vzápětí i podmínkou nutnou³ – vývoj a vznik nových uměleckých forem nenapodobivé povahy.

Na základě tohoto odmítnutí *mimesis*, jakožto postačující i nutné podmínky *umění*, se v moderní době začaly vyvíjet nové teorie, snažící se o novou definici pojmu *umění*. K nim se řadí i *esencialistické* teorie. Jejich autoři se pokoušejí nalézt vlastnosti společné všem uměleckým dílům coby členům kategorie *umění*, přičemž by ale tyto vlastnosti náležely jen a pouze těmto uměleckým dílům, a nevyskytovaly by se u žádných takových předmětů, které členy kategorie *umění* nejsou. Tyto vlastnosti by spolu dohromady tvořily postačující podmínku pro identifikování předmětu coby uměleckého díla. Tzn. *esencialisté* se snaží o identifikaci vlastností charakteristických pro všechna umělecká díla a pouze pro ně. Snaží se nalézt *esenci* – podstatu

¹ V této kapitole jsme obecně čerpali z publikací: KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, 2010. a ZAHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*, 2010.

² CIPORANOV. Definice pojmu umění a analytická estetika. K dějinám pojmu umění. In: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, 2010. s. 27

³ DANTO. *Svět umění* In: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, 2010. s. 96

umění⁴. Autoři *esencialistických* teorií ale obvykle selhávají ve snaze o dostatečné vymezení pojmu *umění* na základě buďto přílišné exkluzivity nebo inkluzivní svých definic. To znamená, že některé teorie na základě své koncepce vylučují některá díla patřící do kategorie *umění* a jiné teorie nevylučují předměty, které patří do jiné než umělecké oblasti. Navíc rychlý vývoj a vznik nových uměleckých forem volá po méně rigidním definování pojmu *umění*, takovém, jež by bylo dostatečně otevřené na to, aby „*struktura [pojmu umění] vyhovovala otevřenému a nevyzpytatelnému vývoji umělecké tvorby*“⁵.

Na to reaguje spolu s dalšími teoretiky i Morris Weitz, podle kterého není možné uzavírat definici pojmu umění výčtem jeho postačujících a nutných podmínek. Ve své teorii se inspiroval Wittgensteinovou myšlenkou o rodinných podobnostech a příbuznostech her, kterou se snaží uplatnit v koncepci *umění*. Podle Weitze nespojuje umělecká díla nějaká konkrétní společná vlastnost, ale síť rodových podobností, příbuzností. Na základě tohoto tvrzení Weitz přichází s argumentem o otevřenosti, a tudíž nedefinovatelnosti pojmu *umění*, přičemž tato nedefinovatelnost je dle něj „*nutným výsledkem jeho logické struktury, nikoli složitosti problému*“⁶. Na tuto Weitzovu tezi reagovali různí další teoretici, mnozí ji kritizovali a pokoušeli se ji vyvrátit. My se zde ale zaměříme zejména na jeho argument o otevřenosti pojmu umění a na nedostatky aplikace rodových podobností v koncepci umění u některých uměleckých děl. Mluvíme-li o nějaké kategorii v pojmech příliš otevřených, může v důsledku této otevřenosti daná kategorie přijít o svoji specifickou. A budeme-li hodnotit předměty na základě rodové podobnosti v tak manifestních intencích, jako to dělá Weitz, zjistíme, že se tato jeho teorie vůbec nedá uplatnit na ready-made objekty, jakým je kupříkladu *Fontána* Marcela Duchampa. Zatímco tento objekt řadíme do kategorie umění, tak další předměty, které jsou s ním vizuálně identické, patří do oblasti mimo kategorie umění. Weitzova teorie nám neobjasňuje, proč některé objekty za umění považujeme, zatímco jiné nikoli, a to navzdory jejich manifestní rodové podobnosti.

Znamená to tedy, že je potřeba takové koncepce *umění*, která by byla dostatečně otevřená, ale zároveň by poskytovala dostatečně jasné vymezení vůči dalším kategoriím předmětů, které nelze považovat za součást sféry umění. A také je potřeba pohlédnout i na jiné než pouze manifestní vlastnosti předmětů, aby mohlo k vymezení takové koncepce dojít. Jedním z teoretiků, kteří se zabývají i vnitřními vlastnostmi uměleckých předmětů, a kteří se snaží stanovit přiměřeně otevřenou, a přitom postačující definici pojmu umění, je Arthur Danto, autor

⁴ ZHRÁDKA. Definice umění In: *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*, 2010, s. 15, 16

⁵ CIPORANOV. Je definice umění možná - Úvod. In: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, 2010, s. 47

⁶ CIPORANOV. Je definice umění možná - Úvod. In: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, 2010, s. 47

pojmu „svět umění“. Danto se „nesoustředí na vlastnosti či funkce uměleckého díla, nýbrž na kontextuální podmínky jeho vzniku. Nejedná se však o analýzu tvůrčího uměleckého procesu, nýbrž o určení podmínek specifického (sociálního, kulturního či teoretického) rámce, v němž umění vzniká, v němž je hodnoceno, diskutováno, případně institucionálně podporováno a v němž se s ním také obchoduje.⁷“ Danto přichází s novou teorií, která dle něj kromě toho, „že nám pomáhá rozlišit umění od ostatních věcí, spočívá v tom, že umění umožňuje⁸“. Zároveň touto svojí teorií s konečnou platností odmítá *mimesis*, kterou nazývá *teorii umění jako imitace*. Jak jsme již uvedli výše, Danto odsuzuje *mimesis*, coby postačující a vzápětí i nutnou podmínku k identifikaci uměleckého díla, k zániku. Oba své argumenty ilustruje na přijetí postimpresionistických uměleckých děl teoretiky. Měla-li by být díla postimpresionistů hodnocena na základě koncepce *mimesis*, nemohla by být zařazena do kategorie umění. Na to, aby se uměleckými díly stát mohla, ale nebylo potřeba, aby změnila svoji podobu, stačila pouze revize současné teorie. Jelikož teoretici přehodnotili svoje postoje vůči tomu, co je a co není uměním, mohla se tato díla stát součástí dané kategorie. Navíc díky tomuto přehodnocení došlo k vymanění se *umění* z limitů pouhého kopírování reality. Umělecká díla přestala být pouhou imitací toho, co již existuje v lepší verzi ve skutečnosti a sama se stala novými reálnými objekty, samostatnými entitami. Podle této nové Dantovy teorie "umění jako realita" již umělecká díla nejsou hodnocena na základě toho, jak dobře napodobují reálný svět, ale na základě svého vlastního přínosu do tohoto světa. A na základě této teorie Danto také objasňuje příslušnost objektů *readymade* do kategorie *umění*, a to i ve srovnání s navenek identickými předměty, které však do této kategorie nezařazujeme. Dle Danta je potřeba umělecké dílo vždy vnímat jako celek, se všemi jeho komponenty neodděleně. A to jak s komponenty povahy manifestní, tak i s těmi, které jsou navenek neviditelné. A co podle jeho teorie vyděluje předměty umělecké povahy od těch neuměleckých, jsou právě ty vlastnosti, které nejsou navenek vidět. Nejdůležitějším je při tom umělecko-historický kontext, který propůjčuje předmětům umělecký význam - „duši“, kterou předměty bez vazby na tento kontext nemají. Je to tedy správné pochopení kontextu, v kterém se fyzický předmět nachází, které odlišuje umělecká díla od neuměleckých objektů. Aby člověk daný kontext správně chápal, musí mít znalosti dějin umění a vidět atmosféru umělecké teorie. Tyto znalosti samy o sobě možno považovat za konceptuální, kontextuální. A právě tento rámec Danto nazývá *světem umění*.

⁷ CIPORANOV. Institucionální definice umění - Úvod. In: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, 2010. s 89

⁸ DANTO. *Svět umění* In: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, 2010. s. 97

Jedním z teoretiků, kteří se inspirovali Dantem a termín „svět umění“ od něj převzali, je i George Dickie. Ten ale na *svět umění* nenahlíží jako na umělecko-historický kontext, ale jako na „kvaziinstitucionální strukturu uměleckého pole“, tj. v sociálně-institučních intencích. Podle Dickieho má mít umělecké dílo povahu artefaktu a zároveň povahu institucionální, tedy status uměleckého díla musí danému předmětu udělit nějaký zástupce instituce reprezentující „svět umění“. Ten Dickie nevymezil velice přesně, funguje dle něj jako struktura jednotlivých systémů a členem *světa umění* se může stát vlastně každý, kdo se považuje za vhodného kandidáta.

2.2 PUBLIC ART VS. STREET ART

Ve svém článku z roku 2008 napsal Pasta Oner pro časopis *Ateliér*, že „[d]efinovat přesnou hranici mezi *street artem* a uměním ve veřejném prostoru lze jen těžko, každý hodnotí podle jiných kritérií a žádný manuál na legitimní posouzení co je co, neexistuje“⁹. Údajně je to také kvůli českému překladu výrazu „*street art*“ na „*pouliční umění*“, což způsobuje mylné chápání *street artu* jako jakéhokoliv výtvarného projevu na ulici. *Street art* úzce souvisí s *graffiti*¹⁰ a mnozí umělci (včetně Pasty), jež kdysi byli aktivními *writersy*, se během svého života k tvorbě *street artu* dostali. Bylo by tedy vhodné alespoň základní porozumění tomu, co to vlastně *street art* je a jak se odlišuje od *umění ve veřejném prostoru*, jež je nyní obecně považováno za součást *světa umění*.

2.2.1 PUBLIC ART

Výraz „*Umění ve veřejném prostoru*“ je českým překladem anglického termínu „*public art*“, který však nezahrnuje všechny významy původního výrazu. Jelikož bychom se rádi vyhnuli „otrockému překladu“ Ludvíka Hlaváčka „*veřejné umění*“¹¹, nebudeme v této práci termín „*public art*“ dále překládat.

Public art je umění, které existuje a funguje ve veřejné sféře. Jedná se o komplexní a mnohostrannou disciplínu. Prakticky neustále se vyvíjí a rozšiřuje díky začleňování různých nových médií, disciplín, žánrů, stylů, metod i technik. Do této kategorie se dají zařadit různorodá díla – od památníků a pomníku přes *land art* a *site specific* díla až po *performance art*, politický aktivismus a mnoho dalších.

Tato různorodost si vyžaduje definici dostatečně obecnou, aby toto široké spektrum byla schopna obsáhnout a aby zahrnovala všechny důležité (a neustále proměnlivé) aspekty *public art*. Zároveň je potřeba vymezení natolik specifické, aby odlišilo *public art* od jiných uměleckých žánrů, disciplín a praktik.

Jelikož se jedná o nesnadný úkol a jakákoli definice, o kterou bychom se zde pokusili, by mohla ztratit svoji platnost na základě zmíněné proměnlivosti *public art*, raději zde uvedeme

⁹ PASTA. Names. *Ateliér*. 2008, 21(19), s. 8-9

¹⁰ Viz kapitola *Post-graffiti*

¹¹ HLAVÁČEK. *Veřejné umění*, doprovodní text k výstavě *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, 9.1997 – 10.1997 [online]

„směrnice“, jež vytvořily Cameron Cartierová a Shelly Willisová, když se potýkaly se stejným problémem jako my. Podle nich „je public art uměním [nacházejícím se] mimo muzea a galerie a musí spadat alespoň do jedné z následujících kategorií:

1. [Nachází se] na místě dostupném či viditelném pro veřejnost: na veřejnosti
2. Týká se komunity či jednotlivců, nebo je ovlivňuje: veřejný zájem
3. [Je] udržováno či užíváno komunitou či jednotlivci: veřejný prostor
4. [Je] zapláceno veřejností: veřejně financováno¹²

2.2.2 STREET ART

Street art je rovněž druhem uměleckého projevu ve veřejném prostoru. Není to škola, hnutí, ani program. Nesjednocuje jej technika ani námět. *Street art* je formálně velice různorodý a jen těžko u něj možno vypozařovat nějaké zákonitosti či obecné tendence.¹³ Není stylistickou tradicí, ale spíše řadou uměleckých strategií¹⁴, které *streetartistům* umožňují specifické využití městského prostoru. V tomto se *street art* poněkud podobá surrealismu. Podobně totiž využívá náladu a součásti ulice, do kterých se integruje, reaguje na grafickou úroveň dobové vizuální kultury a poskytuje vlastní podobu vizuálního zážitku z urbanistického prostoru. No narozdíl od surrealismu, se však u *street artu* dílo nespojuje s městem jen myšlenkově a duševně, ale stává se jeho fyzickou součástí a díky tomu mění a utváří jeho podobu.¹⁵ Město je nejen zdrojem námětů *street artu*, ovlivňuje také jeho formy, umístění i způsob čtení divákem. Kupříkladu už jen proto, že *streetartisté* pracují s již existujícími architektonickými juxtapozicemi.

O *street artu* se často mluví jako o *post-graffiti* a to proto, že se považuje za výtvarnou tvorbu z *graffiti* odvozenou. Jacob Kimvall ve své eseji *Bad Graffiti Art Gone Good Street Art* se o *street artu* vyjadřuje jako o „*graffiti v rozšířeném poli*“¹⁶. Důvodem je jednak to, že se *street artu* původně věnovali *writeři*, kteří se chtěli vymanit z limitů tvorby *graffiti* a začali proto používat nové techniky, formy a média. Zároveň to souvisí s faktem, že *street art* využívá veřejný prostor podobně jako *graffiti* a existuje v jeho rámci podobným způsobem¹⁷. I u *street artu* se původně

¹² Tamtéž, s. 15

¹³ POSPISZYL. *Street art Praha*, 2007 s. 2

¹⁴ KIMVALL. *Bad Graffiti Art Gone Good Street Art*, 2007

¹⁵ JANÍČEK: Město jako koláž/Organismus aneb Surrealistický aspekt *street artu*. In: *Pouliční umění – teorie na ulici*, 2008

¹⁶ Tamtéž

¹⁷ Viz SCHACTER. *Graffiti and street art as ornament*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 142
Viz kapitolu *Post-graffiti*

předpokládalo, že jedním z jeho hlavních identifikačních kritérií je jeho ilegalita a na základě tohoto předpokladu jej mnozí teoretici odlišují od *public art*.

Ross v glosáři *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* vysvětluje, že „*public art [...]* [p]odobně jako graffiti a street art je všem veřejně přístupné k prohlédnutí. Na rozdíl od street artu je *public art* legální (bylo k němu uděleno svolení) a často vytvořeno na zakázku [vládnoucích kruhů].¹⁸“

O *street artu* se vyjadřuje jako o „*stencilech, nálepkách, uměleckých/nekomerčních plakátech, jež jsou jednotlivci připevněny k povrchu bez povolení jeho majitele. Může obsahovat slova, symboly, postavy, obrázky a/či jejich kombinaci*“¹⁹. Nejen, že *street art* v sobě zahrnuje větší množství forem a disciplín, také se již více nedá tvrdit, že má čistě neautorizovaný (či ilegální) charakter. Kromě toho, že (podobně jako u *graffiti*) existují legální plochy ve veřejném prostoru, na kterých mohou *streetartisté* tvořit (a tedy alespoň část jejich tvorby se na takovýchto plochách může nacházet), je zde také čím dál tím více možností, jak se prezentovat a prosadit v oficiálních uměleckých kruzích. Již běžně se dnes pořádají *streetartové* výstavy, ba dokonce aukce²⁰. Jaký je tedy rozdíl mezi *public art* a *street artem*?

Oba žánry fungují ve veřejném prostoru, tento prostor ozvláštňují, používají k tomu různé techniky, formy i disciplíny a rovněž se oba žánry snaží oslovit veřejnost – diváky – kteří díky nim zakoušejí umění mimo tradiční institucionální prostor galerií a muzeí. Díky tomu mají potenciál oslovit i ty jedince, kteří by s uměním normálně do styku nepřišli, nebo alespoň ne na základě vlastní iniciativy.

Rozdíl je v způsobu zasazení do veřejného prostoru. *Public art* může existovat i mimo urbanistický prostor města, zatímco *street art* je s ním úzce spjat – existuje téměř výlučně fyzicky zasazen do městského prostředí²¹. Za druhé je to způsob zasazení do kontextu. Zatímco pro *public art* je zasazení díla do veřejného prostoru postačující podmínkou pro jeho identifikaci, u *street artu* je důležité i to, *jak* je do tohoto prostoru zasazeno.²² Podle Rafaela Schactera má *streetartové* dílo charakter ornamentu, a to jak v tom, že je doplněno/přidáno na již existující

¹⁸ [**Public art** [...] Like graffiti and street art it is free for the public to see. Unlike street art, public art is legal (permission has been given), and frequently commissioned.]

ROSS: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 477

¹⁹ [**Street art** Stencils, stickers, and artistic/noncommercial posters that are affixed to surfaces where the owner of the property has NOT given permission for the individual to place them on it. Can include words, figures, images and/or a combination of these.]

ROSS: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 478

Viz kapitolu *Post-graffiti*

²⁰ Viz kapitolu *Společné projekty*

²¹ K narušení tohoto principu dochází kvůli snaze o zařazení *streetartu* do galerijního provozu. Jako funkční se ale v praxi ukázaly takové výstavy, jež zachovaly propojení *streetartu* s venkovním urbanistickým prostorem. Kupříkladu *Street art* výstava, kterou organizovala galerie Tate Modern, či *Městem posedlí* v Praze. Snahu o přenos *streetartových* děl do muzeí či aukčních síní, z pohledu odebrání konkrétního díla z ulice, kritizuje ve své eseji Peter Bengsten. Vysvětluje, že takovéto dílo posléze přichází o svoji hodnotu.

²² Viz SCHACTER: *Graffiti and street art as ornament*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 142

plochu/místo, tak i v tom, že toto místo zdobí/dekoruje. Jednoduše má svůj význam jedině v daném kontextu. Dílo *public art* přitom sice může reagovat na kontext, ve kterém je vytvořeno či do kterého je doplněno (a bývá to žádoucí), ale není to nutná podmínka pro jeho identifikaci.

Třetí rozdíl spočívá ve vztahu *public art* a *street art* k „vysokému umění“. Zatímco *public art* se snaží o upevnění své kredibility jakožto součást vysokého umění a ze stran teoretiků věnujících se této oblasti zaznívají kritické ohlasy, není-li tak bráno, *street art* se nadále snaží zachovat si svou ambivalentní podobu umění „mezi vysokým a nízkým“; je na jednu stranu akceptováno širokou veřejností a na druhou stranu si uchovává jisté „partyzánské“ charakteristiky.

I když se tedy *street art* postupně zařazuje do oficiálních sfér a vzniká i po svolení majitele modifikovaného prostoru, je pořád více „organický“ než *public art* a funguje spíše na principu jednotlivců než organizací. To může samozřejmě *public art* také (jedná se tedy o oblast, kde se tyto dva žánry překrývají) a je tedy na subjektivním posouzení diváka, do kterého žánru dané dílo přináleží (příčemž to mohou být oba). *Public art* je nicméně pořád více spojován se svým komunitním charakterem a je brán jakožto umění, které vzniká *pro veřejnost*. *Street art* veřejnost dobývá a role převrací. Veřejný prostor si přivlastňuje *pro sebe a tím ho veřejnosti přinavrací*.²³ Alespoň dle *streetartistů*.

²³ JANÍČEK. Město jako koláž/Organismus aneb Surrealistický aspekt *street artu*. In: *Pouliční umění – teorie na ulici*, 2008

2.3 DEFINOVÁNÍ POJMU GRAFFITI A TEORIE S NÍM SPOJENÉ

Ještě před samotnou definicí *graffiti* bychom měli vysvětlit několik základních pojmů, jež se s tímto fenoménem pojí, a jež budeme pravidelně užívat již při definování *graffiti*²⁴.

- *Writer* (z anglického *write*, psát) – autor díla *graffiti*; osoba, jež se této činnosti pravidelně věnuje
- *Nick* – pseudonym, přezdívka *writera*
- *Crew* (skupina, *parta*) – seskupení *writerů*, kteří tvoří spolu, pracují spolu na vytváření děl, pomáhají si,²⁵ přátelí se. Struktury jednotlivých *crews* (množné číslo se obvykle uvádí v angličtině) jsou proměnlivé, různí se počet členů i jednotlivé vazby mezi nimi, tj. někteří se kupříkladu znají ze sousedství (či „*neighbourhoodu*“, jak jej rádi označují členové této subkultury), tzv. „*homeboys*“, jiní spolu jenom tvoří, další pojí nerozlučné přátelství. *Crews* se často rozpadají či přejmenovávají, vzájemně se jedna do druhé přelévají, jejich členové „migrují“.
- *Toy* (hračka) – „amatér“; dehonestující označení pro tvůrce *graffiti*, jehož tvorba není považována za kvalitní, ať už jde o začátečníka nebo o tvůrce, jenž se věnuje *graffiti* dlouhodobě bez známek zlepšení. Zároveň se toto označení v *graffiti* komunitě užívá jako urážka.
- *Piece* (kus) – jedno dílo *graffiti*. Název je odvozen z anglického slova „*masterpiece*“, čili „mistrovské dílo“. Je to nejkomplexnější disciplína *graffiti*, jež má stylizovanou barevnost, *writer* při její tvorbě využívá rozličné dekorativní prvky (šipky, hvězdičky atp.), a nemá, na rozdíl od *tagů* či *throw-upů*, jednotnou formu. V případě, že dosahuje požadovaného formálního standardu, je možné *piece* zařadit do kategorie „*graffiti art*“.
- *Tag* – základní prvek moderního *graffiti*; forma, z níž vzešly všechny další formy a disciplíny *graffiti*; stylizovaný podpis *writera*
- *Charakter* – kreslená figura *cartoonové* estetiky doplňující, dekorující *piece*
- *Production* (produkce) – díla, jež na sebe navazují
- *Chrom* – *piece* vytvořený stříbrnou barvou
- *Outline* – kontura; linka obtahující tvary jednotlivých znaků
- *Fillin* – vybarvení znaků nepřesahující *outline*

²⁴ Termíny, jež zde nejsou uvedené, ale bude potřeba přiblížit jejich význam, budou dodatečně vysvětleny v poznámce pod čarou

²⁵ Kupříkladu „*chodí na checka*“, což znamená, že členové *crew* vzájemně hlídají v okolí místa, kde jejich druh ilegálně tvoří svoje *graffiti* dílo

- *Background* – vybarvené pozadí *graffiti* díla
- *Throw-up* – *graffiti* dílo, jenž je méně komplexní než *piece* a narozdíl od *piecu* má ustálenější formu, podobně jako *tag*. Obvykle se skládá z jednobarevného *outlineu* a jednobarevného *fill-inu* a písmena svým tvarem nejčastěji připomínají bubliny.
- *Wholecar* – *graffiti* dílo pokrývající celou plochu vagonu (metra či vlaku), včetně oken
- *One man wholecar* – *wholecar piece* vytvořený jednou osobou
- *Wholetrain* – *graffiti* produkce pokrývající celou plochu soupravy vlaku či metra
- *End to end* – vagón vlaku či metra pomalovaný po celé své délce, ale jen pod úrovní oken
- *Panel* – *graffiti* dílo umístěné na vagónu metra či vlaku obvykle pod úrovní oken a pouze na jednom úseku, ne po celé délce vozu
- *Bombing* – rychlé malování velkého rozsahu (na velkém množství ploch i s velkým počtem děl), obvykle se při něm využívají techniky *tagování* a *throw-upů*, jelikož jsou rychlejší než komplexnější *piecy*. „*Zbombit*“ znamená udělat *tag* či jiné *graffiti* dílo, na rychlost provedení se pak již neklade důraz.
- *Yard* – odstaviště souprav vlaků či metra; depo
- *Legál* – plocha, na níž je *graffiti* vytvořeno legálně, s povolením majitele
- *Zóna* – lokalita s legálními plochami pro malování *graffiti* (v Praze například Orionka)
- *Jam* – setkání *writerů* pořádané za účelem společného malování a navázování konexí, případně jejich utužování
- *Sketch* – skica/návrh díla
- *Blackbook* – sešit/blok *writera* se *sketchmi*
- *Oldschool* (stará škola) – „*tímto výrazem se [...] obvykle rozumí úzká, v názorové podstatě jednotná skupina tvůrců, zpětně považována za typické představitele daného stylu a jejich díla pak za tradiční či klasická*“²⁶ u *graffiti* konkrétně se takto označují buďto první tvůrci nebo styl jakým tvořili v počátečním období v dané oblasti²⁷
- *Oldschooler* – tvůrce *graffiti* spjatý s *oldschool* obdobím
- *Newschool* (nová škola) – označení pro tvůrce z pozdějšího období a jejich styl
- *Newschooler* – tvůrce *graffiti* spjatý s *newschool* obdobím
- *Wildstyle* (divoký styl) – *graffiti* dílo, jehož tvary jsou natolik stylizované a propletené, až se stává téměř nečitelným a abstraktním, někdy dokonce i pro samotné *writery*

²⁶ OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 51

²⁷ V České republice je takto označováno období přibližně od roku 1993 do roku 1996, podle některých názorů až do období počátků *newschool* na přelomu tisíciletí

- *Simple style* (jednoduchý styl) – je protikladem *wildstyle graffiti*, jednotlivá písmena jsou dobře čitelná
- *Blockbuster style* – technika psaní podobná *simple style*. Písmena jsou jednoduchá, a narozdíl od *simple style* obvykle pravoúhlá a čitelná i pro laika
- *Buffovací systém* – systém odstraňování či přemalování *graffiti* děl (pomocí chemikálií, latexových barev a jiných nástrojů)

Termín „*graffiti*“ vznikl původně jako plurál italského výrazu „*graffito*“, čili „škrábanec“²⁸, jeho kořeny ale nacházíme již v řeckém slově „*graphein*“, jež překládáme jako „psát“. Také proto se v současnosti tato původně plurální forma používá, i když máme na mysli *graffiti* v jednotném čísle, tj. jako podstatné jméno pomnožné. V tomto tvaru jej užíváme v případech, kdy daným termínem označujeme specifickou lidskou aktivitu, či fenomén, jimiž se budeme v této práci dále podrobně zabývat.²⁹

V různých zdrojích nalezneme různé výklady tohoto termínu. Ty sice mají několik základních společných kritérií a odchylky, jimiž se od sebe vzájemně liší, jsou vlastně nepatrné. Ve výsledku ale znamenají odlišný tvar celkové množiny věcí, jež nazýváme zastřešujícím výrazem *graffiti*, tj. toho, co do této kategorie spadá a toho, co nikoli. Jak píše Josef Smolík ve své knize *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*: „*Pojmem graffiti se v současnosti označuje široká škála jevů. Některé zdroje se věnují pouze historickému a etymologickému původu, jiné jej definují jako subkulturní projev nebo pouhé „čmárání“ po zdech[...]*Termín graffiti se běžně používá pro označení jakéhokoli užití spreje (nebo jinak aplikované barvy) ve veřejném prostoru[...]

Většinou se o graffiti hovoří v souvislosti se specifickými výtvary lidí, kteří se označují za writery či sprejery a tvoří značně heterogenní subkulturu³⁰“. Sám Josef Smolík píše, že „*termínem graffiti [...] byly původně označovány různé nápisy či malby vyškrabávané do zdi apod.*³¹“.

V jiných zdrojích se uvádí širší význam slova *graffiti*, jako např. nápis či kresba načmáraná, vyškrábaná, nebo nasprejovaná na zeď nebo jakýkoli další povrch ve veřejném prostoru, na veřejném místě; a zatímco někteří autoři zahrnují legalitu tohoto projevu, jiní ji vypouští. Tyto definice slova *graffiti* pak mají za následek jeho užití v jiných kontextech a

²⁸ Původ tohoto termínu se odvádí z infinitivu italského slovesa „*graffio*“, neboli „naškrábat“.

²⁹ SMOLÍK. *Subkultury mládeže*, 2010; ENGLISH OXFORD LIVING DICTIONARIES: heslo „*graffiti*“ [online]

³⁰ V tomto případě by bylo potřeba nejdříve definovat pojem „*writer*“ a zjistit, které osoby se tímto termínem dají označit. Obvyklou definicí je krátké vysvětlení znějící přibližně takto: „*writer* je osoba, jež se věnuje tvorbě *graffiti*“. Toto vysvětlení se však již dá považovat za výrok tautologický.

SMOLÍK.: *Subkultury mládeže*, 2010, s. 106

³¹ Tamtéž

významech, než v jakých jej vnímá současný „intuitivní“ pohled laické veřejnosti, jenž se snad dá ve výsledku považovat za nejtrefnější, byť explicitně neformulovaný. Územ u veřejnosti je právě představa fenoménu, jímž se budeme v této práci zabývat, tedy „fenomén[u] psaní pseudonymních podpisů,³² jehož počátek vystopujeme v New Yorku šedesátých a sedmdesátých let.³³ Někteří autoři se zmiňují o tom, že aktivity mladých newyorských sprejerů začaly být označovány termínem *graffiti*, „přestože jde o označení de facto širší, odkazující i k historickým projevům „lidového“ psaní po zdech“ a že se „[to] projevuje i v nejednotnosti terminologie“³⁴. Jiní autoři ve svých pracích vycházejí z předpokladu, že jsou historické činnosti nazývané v různých odborných kruzích³⁵ termínem „*graffiti*“ zkrátka předchůdcem tohoto současného fenoménu, tedy jakýmsi „*graffiti dobovým*“³⁶, a to navzdory jasným formálním i kontextuálním odlišnostem. Tyto odlišnosti v pojetí dané problematiky vycházejí nejen z nejednotné terminologie, ale také z problematické definice *graffiti* jako takového. Zatímco některé formulace jsou příliš obecné a zahrnují i kategorie, u kterých je velmi sporné, zda je vůbec relevantní se o nich zmiňovat ve vztahu k dané tématice, jiné jsou příliš svazující a neobsáhnou moderní *graffiti* v celé šíři jeho forem a stylů, jež se neustále vyvíjí, mění a nově generují.

Tradiční definici *graffiti* jsme načrtli již výše, zde si uvedeme její stručnější a jasnější formulaci, která by zněla přibližně takto: „Termínem *graffiti* je označován písemný či výtvarný projev ve veřejném prostoru a na veřejných plochách“. Další kritéria by se dala formulovat následovně: „K jeho vytvoření se používají různé techniky, zejména je to ale malování za pomoci spreje.“ Někteří autoři doplňují své definice i o (různě formulovanou) motivaci jednotlivých autorů *graffiti*, za kterou považují zejména revoltu, pobuřování a šokování většinové společnosti, šíření „*fame*“³⁷ ale i vyjádření hlubší názorové myšlenky. Každé další tvrzení sice přispívá ke koherentnější formulaci *graffiti*, zároveň ale „osekává“ tuto kategorii o celé skupiny stylů, autorů a proudů.

³² Tamtéž

³³ Viz kapitola *Historie graffiti*

³⁴ SMOLÍK. *Subkultura mládeže*, 2010; BAIRDOVÁ a TAYLOROVÁ. *Ancient graffiti*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016

³⁵ se širším, či jednoduše „odlišným“ oborovým zaměřením

³⁶ BAIRDOVÁ a TAYLOROVÁ. *Ancient graffiti*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016

GANZ. *Graffiti World: Street Art from Five Continents*, 2004

ELEMENT. *Hard Hitting Modern Perspective on Hip Hop Graffiti*, 1996 [online]

³⁷ „Fame“, přeloženo do českého jazyka jako „sláva“ znamená v tomto specifickém kontextu „šíření jména“

2.3.1 FORMULACE OKLEŠTĚJÍCÍ NAŠE CHÁPÁNÍ POJMU GRAFFITI

Mezi takováto tvrzení patří vyjádření Josefa Smolíka, autora publikace *Subkultura mládeže: uvedení do problematiky*. Smolík, který se odkazuje na Martinu Overstreet,³⁸ sice zakončuje svoji kapitolu³⁹ věnující se subkultuře *graffiti*, konstatováním, že „sprejer ≠ vandal“,⁴⁰ ve svém vymezení *graffiti* jakožto fenoménu i jakožto subkultury však klade příliš velký důraz na jeho propojení s hip hopovou subkulturou a na úlohu revolty⁴¹ coby motivace pro vytváření *graffiti* děl i motivace pro samotnou existenci *graffiti*. Vezmeme-li v potaz situaci v New Yorku šedesátých a sedmdesátých let minulého století, kdy *graffiti* vzniklo,⁴² a kdy byly rozdíly mezi střední a nižší třídou přímo dramatické, nedá se tento (některými vědci sdílený) pohled považovat za nepochopitelný. *Graffiti* vznikalo a utvářelo svoji podobu v prostředí ghett obydlých sociálně slabými vrstvami, zejména přistěhovalci, kde obyvatelé pociťovali silný vliv pouličních gangů⁴³. Rovněž vnímali vizuální podobnost⁴⁴ mezi *graffiti* a „symboly“ označujícími teritorium těchto gangů. Oficiální kruhy⁴⁵ nacházely také paralelu s nápisy tvořenými vězni ve svých celách. V devadesátých letech začalo být *graffiti* státem a mocenskými kruhy potlačováno a jeho tvůrce postihovaly tvrdé tresty. Často bylo spojováno s překračováním zákona nebo s politickou aktivitou vyvíjenou proti tehdejšímu establishmentu. Za známého *writera*, jenž „vnesl do původně nezávazné hry sociální a politický rozměr“⁴⁶ byl považován zejména Keith Haring. Problematickým je však již tvrzení, že Haring byl *writerem* v pravém slova smyslu. Newyorská alternativní scéna té doby byla silně provázána. Umělci napříč různými spektry, druhy a žánry se přátelili, nebo minimálně znali. Haring se jednoznačně tvorbou tehdejších *writerů* inspiroval, vliv *graffiti* na jeho tvorbu je nepopiratelný. To ale v té době nebylo nijak nezvyklé, navzájem se takhle ovlivňovala celá alternativní scéna, a sám Haring se nikdy ke *graffiti* komunitě nehlásil, ani se nepovažoval za jejího člena⁴⁷.

Film *Style Wars* dokumentující situaci, která kolem tohoto fenoménu vznikla v osmdesátých letech, vypráví příběh mladých chlapců, jejichž hlavním cílem je „šíření jména“ a motivací touha předběhnout v této činnosti členy jiných *crews*, být „nejlepší“. Nenalezneme u nich, rovněž jako u dnešních mladých tvůrců *graffiti*, vesměs žádnou politickou motivaci, ani

³⁸ OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006

³⁹ SMOLÍK: *Subkultura mládeže*, 2010

⁴⁰ Tamtéž, s. 206

⁴¹ Zejména revoltující mládeže

⁴² A v podstatě okamžitě, tj. v průběhu sedmdesátých let dvacátého století, nabylo svou nynější podobu

⁴³ Viz kapitola *Historie graffiti*

⁴⁴ Suzi Gabliková cituje ve své knize *Selhala moderna? Newyorského výtvarníka Marka Lancastera, jenž tvrdil, že „tyto čmáranice lidí desí.“*

⁴⁵ Vláda, policie apod.

⁴⁶ OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 5

⁴⁷ MERCURIO. *Keith Haring: In The Moment* [online]

programovou snahu o narušení společenského status quo. V podobném duchu se nesou i výroky respondentů Martiny Overstreet v knize *In graffiti we trust*. Maniac, „praotec“ českého *graffiti*, koncem osmdesátých let dvacátého století psal i hesla, jejichž zněním bylo kupříkladu: „*Nechceme holé zdi!*“. Ta se, zejména v kontextu doby, dala chápat především politicky, ale zároveň se tyto jeho nápisy nedají považovat ve své podstatě za *graffiti*⁴⁸. Sám Maniac tvrdí, že jeho hlavní záměr byl výtvarný,⁴⁹ toužil po estetickém uspokojení. Další respondenti pak zmiňují jako důvod pro tvorbu *graffiti* hlavně potřebu se bavit, najít své hobby, či se výtvarně projevit.⁵⁰ Oba tyto zdroje (stejně jako spousta dalších) nám nicméně dokazují, že i když existují tvůrci, pro které je *graffiti* spjato s revoltou – a u některých z nich dokonce může tato revolta hrát i primární roli – není vhodné ji považovat za identifikační kritérium *graffiti*, jelikož bychom byli nuceni vynechat či ignorovat velké množství děl i autorů, jež jsou pro tuto oblast jinak jednoznačně relevantní.

Smolík zmiňuje tzv. „hip hop graffiti“, jenž, jak sám říká „[...] vylučuje ostatní výtvary, které vznikly bez vazby na [...] subkulturu [hip hopu]“⁵¹. Ve světě i v různých vědeckých pracích najdeme nepochybně velký počet příkladů potvrzujících propojení hip hopu a *graffiti*. Nicméně stejně tak nalezneme i množství příkladů, jež nám dokazují, že *graffiti* je svébytný fenomén, existující nezávisle na subkultuře hip hopu⁵². Jednotliví tvůrci mají rozličné sociální zázemí, vzdělání, zájmy a vkus, či životní cíle. Proto se dá polemizovat i s tvrzením, že *graffiti* „vytvořilo samostatnou subkulturu s vlastním hodnotovým systémem.“⁵³

Mezi další autory, jež „osekávají“ definici a plnost významů, jež v sobě pojem *graffiti* nese, je Suzi Gabliková. Ta ve své publikaci *Selhala moderna?* ve stati věnující se *graffiti*, uvádí do protikladu dvě typické polohy, do kterých je tento fenomén stavěn - ptá se, zdali je *graffiti* vandalismus či umění. V době, kdy Gabliková tyto myšlenky formulovala⁵⁴, to byla zajisté pořád relevantní a pro vědeckou komunitu zajímavá otázka. I dnes je toto téma předmětem rozporu, vypadá to ale, že se majoritní část odborníků přiklání k názoru⁵⁵ prosazujícímu *graffiti* jako umělecký žánr a plnohodnotnou součást *světa umění*; součástí té samé kategorie. Toto přesvědčení vzniklo na základě současného etablování se *graffiti* v oficiálních uměleckých kruzích. Již sama Gabliková uvádí hned několik příkladů výstav či workshopů *graffiti*

⁴⁸ Maniac podle svých slov komunitě *graffiti* nikdy nepřivýknul

⁴⁹ OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006

⁵⁰ Tamtéž

⁵¹ Podle Smolíka není hip hop pouze hudební, ale rovněž i hudební styl; „*umělecká forma zahrnující graffiti, breakdance, Djing a MCing [...] Za pátý element hip hopu se dá považovat beatbox [...a bývá] propojen i se skateboardingem či snowboardingem*“ – SMOLÍK. *Subkultury mládeže*, 2010, s.194, 195

⁵² Kupříkladu česká old school *graffiti* scéna byla ve svých počátcích názorově velice heterogenní a jednotlivé členy spojovalo obvykle jenom *graffiti*. Podobných příkladů existuje samozřejmě více.

⁵³ SMOLÍK. *Subkultury mládeže*, 2010, s. 198

⁵⁴ Český náklad publikován v roce 1995

⁵⁵ Nebo je o tomto dokonce pevně přesvědčena

v prominentních institucích,⁵⁶i když podle jejího názoru bylo *graffiti* uměním již před vznikající snahou o jeho etablování se ve světě umění.⁵⁷

Problematiku legality a ilegality *graffiti* děl rozebírá i editor *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* Jeffrey Ian Ross, a to hned v úvodu této velice aktuální publikace.⁵⁸ Ross se v něm věnuje čtyřem základním osám, na kterých se dle jeho slov pohybují rozličné definice *graffiti*. Těmi jsou legalita/povolení vs. ilegality práce, obsah/estetika, „pachatel“ a lokace⁵⁹. I když Ross porovnává rozličné definice jiných autorů a v textu zmiňuje i to, že objektivní definice *graffiti* ani *street artu* neexistuje (a tím pádem žádná z definic není lepší ani horší), sám se ve věcném rejstříku na konci knihy jednoznačně přiklání k názoru, že se termín „*graffiti* obvykle vztahuje k slovům, symbolům a obrázkům, jež jsou napsány, nakresleny a/nebo namalovány a/nebo vyryty (vyleptány) na povrchy, jejichž majitel [k tomu] NEDAL povolení“.⁶⁰ Tato definice je mírnější jen díky slovu „obvykle“, jinak by absolutně vypustila existenci legální produkce *graffiti*.

Nepopíratelným faktem zůstává, že v případě, kdy *writer* tvorbou díla *graffiti* zasáhne do veřejného či cizího majetku bez dřívější domluvy s majitelem či bez svolení orgánů, do jejichž péče je daný majetek svěřen, jedná se o porušení zákona, v tomto případě o vandalismus. Na druhou stranu v případě, že nedojde k naplnění skutkové podstaty trestného činu,⁶¹ ztrácejí oponenti *graffiti* půdu pro většinu svých argumentů.

Rafael Schacter ve své eseji *Graffiti and Street Art as Ornament* konstatuje, že podobné rozpravy spíše jenom omezují naše chápání těchto komplexních forem,⁶² jelikož se prostomyslně zaměřují pouze na tyto dva protipóly a zákonem danou přijatelnost fenoménu *graffiti*, místo toho, aby se věnovaly mnohem relevantnějším otázkám týkajícím se samotné jeho „matérie“, tj. podstaty *graffiti* bez ohledu na jeho legalitu či příslušnost do kategorie umění.⁶³

⁵⁶ Galerie Colab a Fashion Moda, společnost *Graffiti Above Ground*; GABLIKOVÁ: *Selhala moderna?*, 1995, s. 115 a s. 122
Viz kapitola *Graffiti v galeriích*

Dalšími příklady institucionalizování *graffiti* jsou výstavy Le T.A.G. v pařížském Grand Palais, *Street art* v londýnské galerii Tate Modern, či výstava Městem posedlí, zorganizována v Městské knihovně v Praze.

⁵⁷ Viz kapitulu *Graffiti v galeriích*

⁵⁸ První vydání pochází z roku 2016

⁵⁹ ROSS.: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 1

⁶⁰ **Graffiti** Typically refers to words, figures, and images that have been written, drawn and/or painted on and/or etched into or on surfaces where the owner of the property has NOT given permission [...]

ROSS. *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 476

⁶¹ V České republice je tato problematika ošetřena pomocí paragrafu 228 Trestního zákoníku, tj. „§228 Poškození cizí věci“. V minulosti to byl §257, na základě kterého vznikl i nick Epose 257

⁶² Jak *graffiti* tak *street artu*

⁶³ SCHAETER.: *Graffiti and street art as ornament*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 141

2.3.2 PŘÍLIŠ ŠIROKÉ DEFINICE A VOLNÉ FORMULACE

V protikladu s definicemi, jež jsme nyní podrobili analýze, existují i definice a formulace, které sice dávají prostor rozličným technikám, disciplínám a autorům a berou v potaz rozmanitost i dynamiku fenoménu *graffiti*, na druhou stranu jsou však až natolik volné, že bychom na jejich základě mohli zařadit do škatulky „*graffiti*“ i taková díla a techniky, jež mají s fenoménem rozebíraným v této práci pramálo společného. Mezi takovéto formulace patří i již námi zmíněná běžně rozšířená definice: „*Termínem graffiti je označován písemný či výtvarný projev ve veřejném prostoru a na veřejných plochách*“, tentokrát nedoplněna žádnými dalšími kritérii. Ta je odvozená z oxfordské definice pojmu *graffiti*, jež cituje i Jacob Kimvall, autor eseje s názvem *Bad Graffiti Art Gone Good Street Art*. Plné znění této definice by se dalo přeložit přibližně takto: „*neautorizovaný nápis či kresba na povrchu ve veřejném prostoru.*“ Rozdíl mezi těmito dvěma definicemi spočívá právě ve slově „neautorizovaný“, jež jak jsme uvedli výše, okleštuje naše chápání pojmu *graffiti*. Nicméně jeho absence způsobuje i to, že kromě legálně produkovaného *graffiti* je do této kategorie posléze možné zařadit i díla, která s moderním *graffiti*, vzniklým a dále se šířícím z východního pobřeží USA konce šedesátých a začátku sedmdesátých let minulého století, mají jen pramálo společného, tj. kupříkladu „*historické graffiti*“. To nám dokazuje, že definice pojmu *graffiti* by neměla být příliš zúžená, ale ani natolik volná, aby ve výsledku nebylo možné mluvit o nějakém specifiku.

Mezi autory, kteří pracují s podobnými velice širokými definicemi pojmu *graffiti* a orientují se na veřejný prostor jakožto hlavní aspekt *graffiti*, se řadí i Adam Trahan se svým textem *Research and Theory on Latrinalia*, ve kterém označuje *latrinálie* za „*graffiti umístěné v prostoru veřejných toalet*“. Jak píše Trahan, tak „*obsahy zdí veřejných toalet pojednávají o celé škále témat, od různých společenských komentářů až po osobité výzvy, kterým čelí lidé jako jednotlivci*“ a *latrinálie* jsou „*bohatou kulturní formou, která [nám] poskytuje vhled do psyché těch, kteří píšou na tyto zdi i společnosti, ve které žijí*“.⁶⁴ Tyto jeho slova obsahují jednu zásadní informaci, a sice že u *latrinálií* je (především) důležitý a zajímavý obsah jejich sdělení. Když se však podíváme na *graffiti*, jak jej známe od konce šedesátých let minulého století, zjistíme, že to je právě bod, ve kterém se *latrinálie* a *graffiti* odlišují. *Tag*, *throw-up* ani *piece* nepotřebují

⁶⁴ TRAHAN. *Research and theory on latrinalia*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 92

obsahovat žádné další sdělení vyjma jména svého tvůrce (či jména *crew*), aby dávaly *graffiti* komunitě smysl, či aby prostřednictvím nich tato komunita komunikovala⁶⁵.

Zajímavý je zejména kontrast mezi Trahanovým pohledem a názorem Václava Magida, jenž tvrdí, že „*podstatou graffiti je psaní písmen (nejčastěji jména writera nebo názvu crew, to však není podmínkou) na plochu ve veřejném prostoru. Písmena nesmějí sdělovat žádný obsah. Nevypovídají o ničem kromě vlastní přítomnosti*“⁶⁶. I když se tyto dvě teorie v něčem shodují, část týkající se sdělení *graffiti* je vlastně natolik protichůdná, že jsou dané názory neslučitelnými, kontradiktorickými. I kdyby Trahan nepovažoval *graffiti*, jak jej chápeme v této práci a jak je obecně chápáno, za formu projevu, u které je sdělení informace její nutnou součástí, tak tím, že *latrinálie* pomocí termínu *graffiti* charakterizoval, je vlastně přiřadil do této kategorie a zde vzniká ona neslučitelnost. Obě teorie se zajisté shodují v tom, že *graffiti* jsou zejména nápisy nacházející se v jistém prostředí, zejména pak ve veřejném prostoru⁶⁷ a že tyto nápisy jsou tvořeny (zejména) písmeny. I když dle Magidových slov se jedná pouze o písmena, už na *tagu* Taki 183, díky kterému se moderní *graffiti* rozšířilo jako fenomén, můžeme vidět, že *graffiti* se mohou skládat i z jiných znaků.

Magidovo tvrzení o absenci sdělení u *graffiti* se zdá být poněkud přexponované, hlavně proto, že opět vylučuje z množiny *graffiti* i díla, která nějakou další zprávu obsahují (kupříkladu poměrně časté věnování zesnulému příteli a uctění si jeho památky ve formě „R.I.P. + pseudonym dotyčného“). Nicméně zároveň poukazuje na to, že obsah textu u *graffiti* nehraje primární roli. A tím se liší nejen od *latrinálií*, ale i od dalších forem nápisů ve veřejném prostoru.

⁶⁵ Zmínku o komunikaci komunity prostřednictvím děl možno najít kupříkladu v přednášce Vladimíra 518 na festivalu animovaného *graffiti* Fagani 2012

⁶⁶ MAGID. *CAP: [Crew against people: Blez, Crap, Dize, Key, Kto, Masker, Mosd]*, 2007, s. 3

⁶⁷ Míra veřejnosti nemusí být stabilní, viz teorii Margharet Kohnové; TRAHAN. *Research and theory on latrinalia*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 93, 94

2.3.3 TEORIE VÝCHOZÍ PRO TUTO PRÁCI

Podíváme-li se na Magidův text pečlivěji, můžeme dojít k myšlence, že mu jeho vyjádření sloužilo zejména ke zdůraznění následujících slov: „[písmena] nevypovídají o ničem kromě vlastní přítomnosti“. Jak jsme však zjistili, nemusí to být nutně pravda. Téma výpovědi o vlastní přítomnosti je ale společné vícero textům zkoumajícím *graffiti*, a této myšlenky se dotýkají ve svých výpovědích i někteří jeho tvůrci. Načrtnuta je již v úvodu kapitoly *Graffiti* v publikaci *Kmeny*: „Jednoduchá myšlenka podpisu – stvrzení, uvědomění si vlastní existence v toku času – zmutovala do celého vesmíru významů.⁶⁸“ A skutečně – když zkoumáme jednotlivá *graffiti* díla, zjistíme, že nezávisle na formě, technice, stylu či disciplíně, je tento atribut vlastní každému z nich. Ať už se jedná o *tag*, *throw-up* či *piece*, dvoubarevný *chrom*, či pestrobarevný *mural*, dílo ilegální či vytvořené s povolením majitele plochy; ať už v sobě nese nějakou další zprávu, nebo je to prostý *nick*, vždy vypovídá o přítomnosti svého tvůrce, a to nejen v daném prostředí, ale obecně. Stvrzuje jeho bytí, dokazuje svým konzumentům, že někde někdy existoval (či pořád existuje) člověk, jenž konkrétní dílo stvořil. A to je hlavní sdělení, poselství, kterého je *graffiti* dílo nositelem. Zejména proto se v tomto ohledu díváme na Magidovo tvrzení o absenci sdělení jako na chybné. I kdybychom totiž vyloučili z množiny děl označených pojmem *graffiti* ty, které nesou i další poselství (kromě sdělení přítomnosti svého tvůrce v tomto prostoru a času), toto sdělení samo o sobě stačí na vyvrácení Magidovy hypotézy.

Tento atribut náležící všem dílům *graffiti* však není sám o sobě postačujícím identifikačním kritériem. Když se vrátíme kupříkladu k již zmíněným *latrináliím*, zjistíme, proč je tomu tak. I u nich lze totiž najít exempláře obsahující primárně sdělení vlastní přítomnosti. A není tak tomu jen u nich, rčení „*jména hloupých na všech sloupích*“ (které má svoji obdobu i v dalších jazycích⁶⁹) je tomu důkazem. Svá jména vyobrazovali na zdi i další veřejné plochy lidé již v antice⁷⁰. Majetní členové vyšší třídy ještě v 18. a 19. století při svých cestách nejen sami vyrývali svá jména na zdi egyptských pyramid, ale dokonce si k tomu mohli najmout služby další osoby⁷¹. Studenti ve školách píšou či vyrývají svá jména na povrch lavic, zamilované páry je zase zvětčují do kůry stromů. Co odlišuje tyto grafické projevy od *graffiti*?

U děl, jež označujeme pojmem *graffiti*, si můžeme v kontrastu s výše uvedenými grafickými projevy pokaždé všimnout jisté míry stylizovanosti, estetizace a stylové konvence.

⁶⁸ EXIST 333: *Graffiti*. In: *Kmeny: Současné městské subkultury*, s. 37

⁶⁹ Kupříkladu anglická verze: *Fools' names like fools' faces, are often seen in public places*

⁷⁰ BAIRDOVÁ a TAYLOROVÁ. *Ancient graffiti*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016

⁷¹ CHAMPION: *Medieval graffiti* [online]

Zatímco se však velké množství definic pojmu *graffiti* zabývá jeho legalitou (tj. stránkou právní), nebo jeho umístěním či motivy jeho tvůrců (tj. stránkou společenskovední), jen pramálo definic se dotýká jeho vizuální podoby či estetiky. To má snadné vysvětlení.

Magid sice ve svém textu pro *CAP Crew* píše o rychlém etablování se forem i disciplín *graffiti* tak, jak jej známe dnes, a dokonce se krátce věnuje stylům *graffiti* a jejich změnám, dále však podobu jednotlivých typů nerozvádí, nedefinuje jednotlivé styly, které ke *graffiti* náleží. V této své práci vyslovuje hypotézu, že „[l]imitem *graffiti* je *graffiti* samo“⁷². Tedy, že kvalitativně se *graffiti* nemění, protože se ze své podstaty měnit nemůže. Mluví o obměnách stylů v různých regionech i vzhledem k době, ve které se objevují. Konstatuje, že „někde jsou písma hranatější, jinde kulatější, jednou piece představuje komplikovaný spletenec takřka nedešifrovatelných tvarů, podruhé je minimalisticky strohý. Liší se intenzita, s jakou jsou zapojovány podpůrné dekorativní prvky. Období trojrozměrného leštění střídá záměrný primitivismus, kdy writeři místo sprejů berou do ruky kýble s barvami a válečky.“ Podle něj jsou to však změny pouze kvantitativního charakteru, jelikož na definici pojmu *graffiti* nemají vůbec žádný dopad. Pokud se budeme řídit Magidovou definicí pojmu *graffiti*, tak se jeho tvrzení nejspíše nedá vyvrátit. Magid vyjmenoval různé atributy vlastní různým typům a stylům *graffiti*, na něž můžeme natrefit. Není takřka možné, aby vyjmenoval všechny tyto styly, nebo aby je popsal. To však ani není zapotřebí, máme-li se řídit jeho hypotézou, že změny stylu nemají na definici pojmu *graffiti* vliv, jelikož, jak uvedl, jeho disciplíny i formy byly etablovány hned ze začátku. Magid však blíže nepopsal ani tyto disciplíny a formy, jejich podoba zůstala neurčitá, nijak nevyhraněná. A jelikož o *graffiti* mluví coby o produktu postmoderní éry, není možné, aby se vizuálně neodlišovalo od dalších forem, jež existovaly již v minulosti. Jak je teda chce odlišit, od čeho se mají odvíjet zmíněné stylové invence, není-li stanovena stylová konvence? Magid tímto ztrácí půdu pod nohama zejména při argumentu vysvětlujícím neschopnost *graffiti* dlouhodobě existovat v galerijním prostoru, hlásajíc, že umělec, jenž se chce udržet na výsluní, musí sám sebe překračovat, což by však znamenalo také změnu odpovídajícího charakteru i při tvorbě *graffiti*. Ta by ale způsobila to, že by dotyčný *graffiti* přestal dělat a jeho nová tvorba by jednoduše byla něčím jiným. Na to, aby se toto tvrzení dalo potvrdit nebo vyvrátit, je nejdříve potřeba definovat to, kam až sahají hranice „dělání *graffiti*“ a kdy je umělec překročí a „dělá již něco jiného“.

Zatímco Suzi Gabliková ve svém díle ztotožňuje pojem *graffiti* a *graffiti art*, Jacob Kimvall mezi nimi vidí jasný rozdíl. K vysvětlení pojmu *graffiti* využil již zmiňovanou definici pocházející z Oxfordského slovníku. Zároveň ale podotýká, že této definici uniká několik důležitých aspektů

⁷² MAGID. *CAP: [Crew against people: Blez, Crap, Dize, Key, Kto, Masker, Mosd]*, 2007, s. 4

týkajících se způsobu, jakým bývá termín *graffiti* používán. Uvádí to právě na příkladech „*dobového antického graffiti*“ a neumělého nápisu humorně dotvářejícího billboard s reklamou.

O *graffiti art* konstatuje, že by se dalo popsat jako jistý druh hnutí vizuálního umění či limitovaná množina obrazových konvencí. Ani on ale dále tyto obrazové konvence nepopisuje. Jednoduše rozlišuje mezi *graffiti* jakožto jistým typem činnosti (která však nemusí nutně sdílet specifickou vizuální konvenci) a *graffiti art* jakožto jistým typem zobrazení (které však nemusí se sebou nést specifický typ činnosti a nemusí být vytvořeno ve veřejném prostoru). Je ale možné ztotožnit termín *graffiti art* s termínem *graffiti*, jak jej užíváme v této práci?

Problematizujícím je nedostatek konsenzu mezi teoretiky a kritiky umění, podobný nedostatku konsenzu při definování pojmu *graffiti*. Zatímco někteří autoři považují tyto dva termíny za zaměnitelné, jako kupříkladu Gabliková, jiní tvrdí, že *graffiti art* je něco jako „*post-graffiti*“, podobně jako *street art*, forma z *graffiti* odvozená. *Graffiti art* by mělo být vizuálně příjemným a líbivým. Do této kategorie nespádají *tagy*, ale pouze přepracované *piecy* či *muraly*⁷³. Přijetí takového vymezení by ale opět znamenalo okleštění množiny děl, které spadají do kategorie *graffiti*. A jelikož je *tag* pro *graffiti* formou výchozí, není možné, abychom stylovou konvenci *graffiti* definovali na základě výše zmíněných kritérií. I když Kimwall dále svoji představu této konvence nerozvádí, dokládá svoji esej obrazovým materiálem, vyznačujícím se absencí *tagů* a důrazem na propracované, barevné *piecy*. Z tohoto obrazového materiálu tedy můžeme odvodit jeho představu o *graffiti art*, jež odpovídá standardům výše popsaným. I kdyby tomu tak ale nebylo, bližšího určení jím zmiňované stylové konvence se nám nedostalo.

Vypadá to, že takového vymezení je opravdu složité. Ross ve svém úvodu k *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* cituje Blocha, jenž se zabývá zejména obsahem, kompozicí a celkově estetikou *graffiti* děl a jenž na ně dále odkazuje coby na „*graffiti-muraly*“. Ty jsou dle něj „*vytvářeny na veřejně viditelném místě samozvanými i uznávanými aktivními členy graffiti komunity, obvykle za použití aerosolové barvy ve spreji. Graffiti-muraly jsou rovněž vizuálně tematické, a sice v tom, že pokrývají celou plochu zdi souladem písmen, charakterů a/nebo obrázků namalovaných na plně vybarveném pozadí. Motivací graffiti-muralistů [...] tvořit jejich díla spočívá ve snaze o proslavení se a sebevyjádření spolu s kritickým zájmem o komunitu a uměleckým zájmem o estetično. Graffiti-muralisté rovněž tvoří nezávisle a ilegálně*⁷⁴“. Ani Bloch nespécifikuje styly, typografii, druh charakterů či další prvky, jež by dle něj měly *graffiti-muraly* obsahovat.

⁷³ STOWERS. *Graffiti Art*, [online]

⁷⁴ ROSS. *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 2

Máme-li se řídit slovy samotných tvůrců *graffiti*, tak společnou charakteristikou (a zároveň původcem dnešní podoby *graffiti*) je tzv. „popkulturní estetika“, tj. prvky přebrané z komiksů, grafické reklamy či různých plakátů. Důraz je kladen na tvar a stavbu znaků, zejména písmen⁷⁵, jejich spojitě vazby (navazování a rozpadání), prolínání se a vybarvení (u barevných *pieců* by měly být použity jasné a kontrastní barvy). Dále je důležitý *background*, *filling* a zejména *outline* – konturování jednotlivých znaků i *piecu* jako takového. Linky by měly být ladně tažené, bez tzv. *dripsů* (stékajících kapek), mít svůj vlastní rytmus. V neposlední řadě je podstatná i prostorová stylizace,⁷⁶ která úzce souvisí se seskupováním tvarů (písmen), se stíny a se světlem – *highlighty*.⁷⁷

V tomto případě jsme díky samotným tvůrcům *graffiti* děl zjistili, jaká jsou jejich kritéria pro identifikování (a potažmo posléze i hodnocení) *graffiti*. Kdybychom se ale podívali na díla současná a minulá, prozkoumali díla z různých regionů, zjistili bychom, že se jejich podoba různí. Je tomu opravdu tak, že tyto odlišnosti a vývoj ve stylech nemají na definici *graffiti* žádný vliv, jak tvrdí Magid? Tak nebo tak bychom zjistili, že ne všechny disciplíny odpovídají zde vyjmenovaným kritériím. A množina děl, technik, disciplín a forem – i těch původních – je natolik široká, že je takřka nemožné *graffiti* definovat za pomoci výčtu jednotlivých stylů a technik. Zejména bychom museli určit hranici mezi původním *graffiti* čili *oldschoolem* a jeho odnožemi, či *graffiti* novým, abychom mohli zjistit, která *graffiti* díla máme zařadit do takového výčtu. To ale jasně postrádá smysl. Pravděpodobně bychom se postupně dopracovali k odpovědi jako: „*graffiti* díla jsou ta, která se nám jako *graffiti* díla jeví“, což nemusí být nutně odpověď chybná, ale je to odpověď tautologická. Proč se nám tak tedy daná díla jeví?

K objasňující teorii by nás mohla nasměrovat slova Radka Wohlmutha, jež vyjádřil ve svém textu v katalogu k výstavě *Point/Děravé plány* Jána Kalába. Wohlmuth zde vysvětluje podobnost *graffiti* s malířstvím. Podle něj „[o]značení *writer sice odkazuje k tomu, že hlavní oblastí jejich zájmu jsou písmena, ale výsledky jejich [writerů] tvorby naopak zřetelně ukazují, že s nimi nenakládají významovým způsobem, ale jednotlivé fonty pro ně představují především výtvarný znak, se kterým pracují téměř výhradně jako s abstraktním kompozičním prvkem*⁷⁸“. Tato Wohlmuthova slova znějí jako sofistikovanější verze Magidovy hypotézy o sdělení *graffiti*. Wohlmuth totiž zcela nevylučuje schopnost *graffiti* díla nést jistý obsah či význam. Zároveň ale

⁷⁵ Tento bod je důležitější, než se zdá, u *graffiti* jde zejména o písmena (případně sekundárně k tomu číslice). Další znaky nejsou již tolik pro tvorbu *graffiti* podstatné jako písmena samotná

⁷⁶ O té se dá mluvit ve dvou smyslech. První je umístění *graffiti* díla v prostoru, obvykle jím bývá prostor veřejnosti dobře přístupný co do viditelnosti. Druhý je stylizace samotných písmen, a jejich trojrozměrná stylizace
Historie *graffiti* a *street artu* [online]
Fagani 2012 [online]

⁷⁷ MANCHINI. *Graffiti a psychoanalýza. Ateliér*. 2008, 21(19), s. 6

⁷⁸ WOHLMUTH. *Jan Kaláb: Point/Děravé plány: Point/Alternate plan(e)s*, 2013

tvrdí, že tento význam není tak důležitý jako vizuální stránka díla. To znamená, že pro díla *graffiti* je mnohem důležitější jejich forma nežli obsah, a tento atribut je vlastní všem dílům *graffiti*, od *tagů* až po *piecy*. Při pohledu do historie *graffiti* (nezahrnujíc do této historie tzv. „*historické graffiti*“) zjistíme, že veškerá jeho díla, včetně těch současných, odvádí svůj původ od *tagů*, či *tagování*, které je vesměs potřebou sdělení vlastní existence universu. Jak jsme zmínili výš, toto sdělení je i nadále jedním z formujících prvků *graffiti* (a to nejen u *tagů*, ale u všech *graffiti* děl). Postupem času, jak *tagy* zaplavovaly metropole a v jejich množství bylo čím dál tím těžší vyniknout a poukázat právě na svoji existenci, začali sahat *writeři* po dalších prostředcích sebe prezentace, či spíše po prostředcích, pomocí kterých by tu současnou formu sebe prezentace v podobě nápisů na zdech zefektivnili, zesílili. A tak začaly být *tagy* postupně větší, barevnější a komplexnější a začaly obsahovat stylistické prvky, které jsme výše vyjmenovali a které jsou dnes již typické pro moderní *graffiti*. Zjednodušeně řečeno, čím efektnější byla forma *graffiti* díla, tím byla zároveň efektivnější. Čím více bylo dílo estetizováno, tím důrazněji dával *writer* najevo světu svoji přítomnost v něm. A tak je tomu i dnes. Ve výsledku není u *graffiti* důležitý konkrétní styl, v kterém je dané dílo vytvořeno, ale cílená estetizace daného díla, tj. víceméně úspěšná snaha autora o vytvoření takového díla, kterého estetika je jeho primárním atributem a vyvolává dojem estetiky *graffiti*. Důležitý pro dílo *graffiti* je již samotný záměr jeho autora vytvořit *graffiti* dílo a dát mu tím pádem určitou podobu, která dle něj splňuje atributy potřebné k identifikaci daného výtvaru jakožto *graffiti*.

Avšak napodobit estetiku *graffiti* není složité. Tohoto využívají kupříkladu tvůrci různých reklam či poutačů. Dají se však takováto díla označit za *graffiti*? Podle dosavadních kritérií by jím snad mohly být. Nesplňují však dvě další kritéria, která v sobě imanentně nesou téměř všechny definice *graffiti*, akorát bývá nesofistikovaně formulováno, či nedostatečně vysvětleno. První je obsaženo jak ve slovech Magida, tak ve slovech Wohlmutha. *Grffiti* se zabývají hlavně písmem, písmenama. A jak říká Wohlmuth, tato písmena jsou užívána zejména jako výtvarný znak a teda jsou vytvářena ručně. Nejen rukodělnost, ale rukopisectví jako takové je jedním z nejdůležitějších prvků *graffiti* a jako takové jej částečně vymezuje proti *street artu*, u kterého mezi tvůrce a výsledné dílo může vstupovat ještě další médium. To kupříkladu znamená i to, že mezi *graffiti* nelze zařadit žádné vytištěné dílo, či dílo promítané, stejně tak ani prostové objekty.

Posledním kritériem je kontext, v kterém *graffiti* vzniká. Kdybychom na *graffiti* hleděli pouze jako na estetizovanou grafickou formu nesoucí sdělení vlastní existence, a neměli bychom přitom na zřeteli důležitost kontextu, bylo by možné k němu přiřadit i některá kaligrafická díla. A i kdybychom tato vyloučili z důvodu specifikace snahy o dosažení výsledku vizuálně a stylisticky

(minimálně) podobnému *graffiti*, což už je samo o sobě vnímání kontextu, pořád jsou přítomny formy, jež jsou vnějšími atributy *graffiti* nesmírně podobné, vlastně jsou formálně totožné, avšak *graffiti* nejsou. Rafael Schacter ve své eseji *Graffiti and street art as ornament* nejen komentuje nesmyslnost debaty o uměleckosti či vandalismu *graffiti*, ale zároveň se snaží poskytnout vhled do toho, jaká je podstata *graffiti*, čím je bez ohledu na svou legalitu a příslušnost do *světa umění*. Schacter na *graffiti* pohlíží coby na formu současné (byť obvykle odmítané) výzdoby ve smyslu *ornamentace*. Argumentuje tím, že *graffiti* je z povahy aditivní a dekorativní a tím pádem splňuje obě podmínky uvedené v definici ornamentu v *Oxford English Dictionary*.

Dekorativnost přitom souvisí s již výše uvedenou cílenou estetizací díla. Schacter si bere za příklad *tagování* v porovnání s kaligrafií a uvádí, že obě tyto techniky se vyznačují tím, že se snaží „nahradit a zkrášlit standardní typografii, vylepšit a ozdobit jednotlivé smyčky, serify a špičky.⁷⁹“ Pro obě tyto techniky, stejně tak pro *tagování* jako pro kaligrafii jsou „naprosto klíčovými soulad, proporce, měřítko, kontrast, harmonie a rytmus⁸⁰“, což potvrzuje, že obě techniky jsou dekorativní v té samé míře. A tyto prvky nejsou důležité jen pro *tagování*, ale pro všechny techniky *graffiti*. Tato jeho slova potvrzují již výše nabyté závěry týkající se kritérií pro identifikaci *graffiti*. Schacter je však doplnil o myšlenku komplementarity, tj. druhé kritérium *ornamentu*, jež musí být aditivní, doplňkový. *Graffiti* dílo je produkt, který nevznikl na neutrální ploše, jen tak „z ničeho“, a podle Schacterova nemohl vzniknout ani v izolovaném prostoru studia či galerie. *Graffiti* dílo dle něj musí být zasazeno do povrchu, které dekoruje, připevněno, přidáno na již zkonstruovanou plochu. Je komplementárním ve smyslu sekundárního prvku doplňujícího plochu primárně jestvující. A jako takové může být vnímáno pouze ve spojení toho, na čem je vytvořeno, ve spojení s tím, v rámci čehož existuje. To znamená, že podstata *graffiti* je ze „co“ přesměrována na „jak“, ve smyslu přenosu sdělení, tzn. jak bylo toto sdělení předáno. Odpovědí je, že bylo vyobrazeno, situováno na tělo dané plochy.⁸¹

Kontext, ve kterém *graffiti* existuje, tzn. odpověď na otázku ne „co“ je *graffiti* ale „jak“ je, je tedy tím, co jej odlišuje od jiných kategorií, byť formálně podobných či dokonce totožných, skombinujeme-li jej s dalšími vyjmenovanými kritérii. Abychom je zesumarizovali, zde na závěr této kapitoly uvádíme jejich výčet. Spolu sice nevytváří novou definici *graffiti*, těch jsme zde přeci jen uvedli více než dost. Avšak jelikož ani jedna nebyla pro tuto práci dostatečně vyhovující, jak jsme na několika předchozích stranách předvedli, vybrali jsme z nich jisté hypotézy a teorie,

⁷⁹ “[...] to supplement and embellish standardized typography, to amend and adorn it through their loops, serifs and cusps[...].”

⁸⁰ “[...]crucial elements of unity, proportion, scale, contrast, balance and rhythm that are paramount to the production of both scripts [...].”

SCHACTER. *Graffiti and street art as ornament*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 144

⁸¹Tamtéž, s. 142

jež zde budeme používat jakožto záchytné body identifikace *graffiti*, mezi kterými se budeme v dané práci pohybovat. Zde sumarizace jednotlivých kritérií:

1. *Graffiti* dílo může obsahovat další sdělení, nejdůležitějším poselstvím, kterého je nositelem je však **sdělení samotné přítomnosti a existence autora** [tohoto] *graffiti* díla. To se obvykle projevuje **psaním jeho jména, pseudonymu, či jména jeho crew**.⁸²

2. Navzdory tomu, že primárním prvkem pro tvorbu *graffiti* je **práce s písmem (a písmo by tudíž mělo dílu dominovat** ve srovnání s dalšími prvky, jako je kupříkladu charakter), **důležitější je forma nežli obsah nápisu, díla**.

3. Důležitost formy v porovnání s obsahem se projevuje také prostřednictvím **cílené estetizace děl**, potažmo nápisů, nezávisle na disciplíně, tj. toto tvrzení platí stejně pro *tag*, *throw-up* i *piece*. Touto estetizací se tvůrce snaží co nejvíce přiblížit ke své představě vnější podoby *graffiti*, bez této snahy by šlo v podstatě jen o obyčejný nápis, jenž by nebylo možné do kategorie *graffiti* zařadit.

4. Bezprostředně s touto snahou, stejně jako s písmem jako primárním prvkem *graffiti* souvisí nezbytný požadavek ruční tvorby, konkrétně rukopisu. To znamená, že jednotlivá písmena musí být ručně napsaná či namalovaná Prostředek, který *writer* použije k tvorbě *graffiti* díla přítom není důležitý⁸³, **důležité je užití jeho originálního, neopakovatelného rukopisu**⁸⁴.

5. Zastřešujícím kritériem pro všechny díla, jež je možné identifikovat jako *graffiti*, je **kontext**, v kterém vznikají. Ten sám o sobě není postačujícím kritériem, bez něj by ale *graffiti* přišlo o značnou část své vnitřní podstaty a zůstalo by jím jen po formální stránce. V takovém případě by ale *graffiti* přestalo být *graffiti* a bylo by již „něčím jiným“, máme-li parafrázovat Václava Magida.

Zdali tento kontext znamená, že musí být *graffiti* vytvořeno nutně jen ve veřejném urbanistickém prostoru, jak říká Schacter, toť otázka, u níž by nám hledání odpovědi mohlo zabrat snad větší rozsah než vytvoření těchto kritérií. Prozatím se spokojíme tedy s odpovědí, že se dá *graffiti* v urbanistickém prostoru identifikovat lépe a zřetelněji, a v případě, že se nejedná o takovýto prostor, mělo by k němu alespoň odkazovat a býti vytvořeno

⁸² Za jistých okolností tvoří *writeri* i díla, nápisy, jež nesou jméno jejich či *crew*, z které pocházejí jen ve formě *tagu* a dominantním je jiný písemný útvar, viz třeba obrazovou přílohu knihy *In graffiti we trust*. Obvykle se jedná o experimentování s formou písma, novým líbivým slovem, pseudonymem atp. Nicméně jméno je pro *graffiti* natolik podstatným prvkem, že jej Radek Wohlmuth nazval synonymem *graffiti*.

⁸³ Může to být tedy kupříkladu sprej, kyselina, ale i nůž.

⁸⁴ Tedy není možné sem zařadit uměle vytvořené „*graffiti* fonty“ či díla vytvořená pomocí šablon.

v prostoru, jenž je alespoň „semi-veřejný“⁸⁵ – kupříkladu v galerii. Nicméně i v takovém případě musí být dodrženy principy *ornamentu* – dekorace a komplementarita, tj. *graffiti* dílo může být vytvořeno jen jako doplňující prvek na již existující ploše, tedy ne na plátně, či jiném přenosném médiu, ale pouze na zdi.

2.4 POST-GRAFFITI

Na základě námi určených identifikačních kritérií můžeme vidět, že i navzdory existenci velkého množství stylů (od simple přes *wildstyle* až po ty, které ještě jen budou vymyšleny), technik, forem i disciplín, má *graffiti* svoje limity.

Grffiti zůstávají limity jeho formy, tj. písmo jako dominantní prvek *graffiti* díla, přičemž celé dílo je vytvořeno rukopisně, dále jeho začlenění/přidání k již existujícímu povrchu a kontextu i snaha o přidržování se všeobecně uznávaného *graffiti* stylu⁸⁶. Avšak neméně podstatným omezením je singularita tématu, kterým je již zmíněné sdělování přítomnosti autora, tj. psaní jména. Toto „*sebestředné zacílení*“ tvůrců *graffiti* způsobuje jeho „*obsahovou vyprázdněnost*“⁸⁷ a ta zase omezenou dobu trvání zájmu o tvoření děl *graffiti* u umělecky nadaných, kreativních či inovativních *writerů*. V takovémto případě existuje pravděpodobnost, že se tvůrce *graffiti* od něj odvrátí úplně a zaměří se na novou oblast zájmu, případně že tvorbu *graffiti* upozadí a omezí. Další možností je pokus o vymanění se z limitů, které mu *graffiti* svojí povahou staví⁸⁸.

Podle Manchinio je „*[p]ouhé hledání nových estetických výrazů a tvarů [...] marné, vede k opakování, je uzavřeným kruhem*“⁸⁹. Zde je potřeba si uvědomit, že toto tvrzení je platné, pokud mluvíme o estetických výrazech a tvarech písmen⁹⁰; pokud se *writer* pohybuje v intencích pouhé změny stylu v rámci písma. Nové výrazy ale mají potenciál k posunu ve *writerově* tvorbě v případě, že podnikne invence většího rozsahu a svoji tvorbu osvobodí i od zaužívaných forem. Nicolas Ganz v úvodu publikace *Grffiti World* vysvětluje, že „*písmena [sice] zvykla [graffiti] dominovat, avšak dnes se tato kultura rozrostla: objevuje nové formy, rozrůstá se [použití]*

⁸⁵ Podle teorie Margaret Kohnové, TRAHAN: Research and theory on latrinalia. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 93, 94

⁸⁶ Viz odsek o *graffiti* stylu v kapitole *Definování pojmu graffiti a teorie s ním spojené*

⁸⁷ Oba citované výrazy použil Wohlmuth ve svém článku „*Street art v Česku žije a má se xvětu*“

⁸⁸ To nutně neznamená, že se nedopracuje ke stejnému výsledku, jako v prvních dvou případech, ale podobně jako u existence ornamentu, i v případě této nové skutečnosti je zajímavější otázka „jak“ než „co“, viz SCHACTER. *Grffiti and street art as ornament*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, s. 142

⁸⁹ MANCHINI. *Grffiti a psychoanalýza. Ateliér*. 2008, 21(19), s. 6

⁹⁰ Či případně alfanumerických znaků obecně

charakterů, symbolů a abstrakce. V posledních několika letech⁹¹ začali graffiti umělci využívat větší množství vyjadřovacích prostředků. Mohou rozvíjet svůj osobní styl bez omezení a používají samolepky, plakáty, stencily⁹², airbrush (čili fixírky)⁹³, křídly, všechny druhy barev [barviv] či dokonce sochy⁹⁴. Výsledkem je, že mnozí nyní [ve vztahu k této tvorbě a těmto dílům] mluví o post-graffiti hnutí, charakteristickém inovativnějšími přístupy k formě a technice, jež míří za hranice tradičního vnímání klasického graffiti stylu⁹⁵“.

Mezi výtvarné projevy vymaňující se z formálních limitů graffiti a zařazující se tak do sféry post-graffiti patří kromě stencilu a nálepek také kupříkladu yarnbombing⁹⁶, wheat pasting⁹⁷, trojrozměrné objekty, světelné a digitální instalace, promítání obrazů na veřejné plochy a další techniky využívající pro graffiti netradiční média.

Někteří umělci i teoretici využívají výraz „post-graffiti“ jako synonymum slova street art, odkazující tak k vztahu a provázání mezi jím a graffiti. Jakožto nejvýraznější rozdíl mezi těmito dvěma vnímají jejich obsahovou náplň (Wohlmuth, Manchini). I když street art využívá kontext místa a reaguje na něj (i v ornamentálním slova smyslu), účelem streetartových děl nemusí být primárně sdělení vlastní existence, ba naopak tento bývá obvykle veskrze potlačen. Máme-li se přesněji zaměřit na slova „využívání kontextu“ a „reakce na kontext“, tak v porovnání s graffiti street art méně využívá a více reaguje. Vyzdvihuje a upozorňuje na nenápadné prvky a jednotliviny ve veřejném prostoru. Snaží se vyvolat v divákovi radost, pobavení či zamyšlení, vytvořit tzv. „novou kolektivní senzibilitu⁹⁸“. To vše pomocí pozměnění tohoto prostoru a jeho prezentací v neobvyklé situaci, čehož dosahuje využitím již existující architektonické juxtapozice, využitím nálad a součástí ulice⁹⁹. Sdělením streetartisty může být tedy názor, zkušenost ale i vtip, anekdota nebo prostá reakce na dění v okolí. Tím překračuje limity obsahu typické pro graffiti a díky snahám umělců, streetartistů, galeristů i teoretiků, shrnuto odborné veřejnosti o institucionalizaci street artu a jeho umístění do galerijního prostoru může překračovat i limity kontextu. Jelikož není sjednocen technikou, námětem, stylem ani formou, patří rovněž mezi výtvarné projevy vymaňující se z formálních limitů graffiti, a proto se dá považovat ve smyslu posunu tvorby za znamenitý.

⁹¹ Kniha byla publikována v roce 2004

⁹² Stencil je název pro metodu vytváření díla pomocí nanášení pigmentu skrze šablonu. Jejím neznámějším uživatelem je streetartový umělec Banksy.

⁹³ Fixírka je nástroj fungující na principu podtlaku, využíváný k nanášení pigmentu v kapalném skupenství na povrchy předmětů.

⁹⁴ V širším použití smyslu slova

⁹⁵ GANZ: *Graffiti World: Street Art from Five Continents*, 2004, s. 7

⁹⁶ Yarn bobming, nazývaný také graffiti knitting čili „graffiti pletení“ je výtvarná technika využívající vlnu, přízi či jiné druhy vláken při tvorbě díla ve veřejném prostoru

⁹⁷ Technika využívající „pšeničnou pastu“, hmotu vzniklou smícháním pšeničné mouky či škrobu s vodou. Pomocí této pasty se následně připevňují na plochu ve veřejném prostoru různé plakáty či další papírová díla. Podobně jako yarn bombing se využívá zejména kvůli své neinvazivnosti.

⁹⁸ KRATOCHVÍLOVÁ: *Street art*, 2014

⁹⁹ JANÍČEK. *Město jako koláž/Organismus*, s. 3

Kromě *street artu*, jenž sám zahrnuje různé disciplíny, techniky, náměty i formy se pojmem *post-graffiti* označují i disciplíny jako *spray can art* či *canvas art*. Ty sice využívají technologie jako sprej či fixy, které se běžně používají i při tvorbě *graffiti*, ale zejména využívají jeho styl a estetiku. Rozdíl mezi těmito druhy výtvarného projevu a *graffiti* je v kontextu, který u prvních dvou zmíněných forem chybí, a to jak z hlediska *ornamentálního* (pokaždé), tak z hlediska reakce na okolitý urbanistický prostor (v některých případech). Z tohoto pohledu jsou tedy *canvas art*, *spray can art* i disciplíny jim podobné *post-graffiti* na základě vymaření se z limitů *graffiti* pomocí změny kontextu a částečně i formy, jelikož kupříkladu plátno není tradičním *graffiti* prvkem.

Jednou z nejkompexnějších tvůrčích oblastí souvisejících s *graffiti* je *graffiti art*. Jak jsme zmínili výše, zatímco někteří autoři tyto dva termíny zaměňují a používají je k označení toho samého jevu (Gabliková), jiní jej považují za podkategorii *graffiti* (Stowers) či jednoduše za kategorii jinou (Kimvall). *Graffiti art* se dá pokládat za jistý druh hnutí vizuálního umění či specifický druh zobrazení, limitovanou množinu obrazových konvencí.¹⁰⁰ Rovněž jsme již uvedli, že *graffiti art* by měl být vizuálně líbivý, což není kritérium pro *graffiti* jako takové. Nicméně i *graffiti art* bývá považován za *post-graffiti* právě kvůli tomuto svému rysu, jenž z něj dělá výtvarný projev na pomezí *graffiti* a *street artu*. Líbivost není jediným rozdílem mezi *graffiti* a *graffiti art*. Na rozdíl od *graffiti* nemusí *graffiti artu* dominovat písmo a charaktery, symboly i abstraktní prvky mohou být pro dílo stěžejními do stejné či dokonce větší míry jako abecední (či alfanumerické) znaky. Typická je pro něj barevnost, vysoká komplexnost i dekorativnost. Samotné nápisy, jestli i nejsou dozdobeny charaktery či jinými obrazy, bývají komplikované a pestrobarevné, obvykle využívají výrazné *highlighty* a stíny a obecně působí „naleštěně“. Kromě změn a překračování limitů formy *graffiti* se *graffiti art* často osvobozuje i od limitů obsahu a kontextu. Hlavním sdělením díla *graffiti art* nemusí být sdělení vlastní přítomnosti a jak uvedl Kimvall, tyto díla se nemusí nacházet ve veřejném prostoru. Někdy se mezi něj zahrnují i výše uvedené *spray can art*, *canvas art* a další, podobné výtvarné projevy.

Nejen zde uvedené žánry, disciplíny, umělecké strategie a způsoby výtvarného vyjádření se dají považovat za *post-graffiti*. Tento termín v sobě ukrývá celou řadu významů; dotýká se technik, forem, disciplín, obsahů, někteří teoretici jej používají i ve vztahu k právní povaze díla¹⁰¹. *Post-graffiti* (někdy označováno také jako *neo-graffiti*) je jakousi šedou zónou mezi tradičním *graffiti* a klasickým *světem umění*, zasahující do obou sfér, prostupující různými žánry i druhy výtvarného vyjádření. A je zajisté jednou z možností posunu ve *writerově* tvorbě v případě

¹⁰⁰ KIMVALL: *Bad Graffiti Gone Good Street Art* [online]

¹⁰¹ [Post graffiti The name given to the conversion of graffiti from an illegal urban action to a legal canvas art (e.g. Dickens, 2008)]

ROSS: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 477

přesycení se tradičním *graffiti*. Tento posun ale kromě nových možností samozřejmě znamená i to, že je to už něco jiného¹⁰².

¹⁰² Opět parafráze Václava Magida

2.5 HISTORIE GRAFFITI

Jak mezi některými odborníky, tak mezi některými laiky i tvůrci *graffiti* samotnými panuje názor, že fenomén, jenž je nám známý jako *graffiti* a jenž má svůj počátek v New Yorku šedesátých let dvacátého století, je pouze zlomkem větší historického jevu. Z tohoto stanoviska označuje dění v New Yorku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let pouze počátek období tzv. „moderního *graffiti*“, kterému ale předcházelo „*graffiti historické*“. To má dle nejdůležitějších teorií prý svůj počátek již v pravěkých jeskynních malbách, jež byly nalezeny kupříkladu v komplexu Lascaux či ve španělské Altamiře¹⁰³. Zde je problematické již samotné nahlížení na veřejný prostor – dá se jeskyně jako příbytek pravěkého člověka označit za veřejný prostor? I funkce takovýchto výtvarných projevů byla patrně odlišná od funkcí přisouzených dnešnímu *graffiti*.

Podle střízlivějších hypotéz, třeba té, kterou sdílí J.A. Bairdová a Claire Taylorová, má historické *graffiti* původ v historických společenstvích starověkého Egypta či předmuslimské Arábie, ale svůj rozkvět zažilo v době antiky. Jako příklad se často uvádí neautorizované malby a nápisy nalezené v Pompejích, které dle těchto dvou autorek eseje *Ancient graffiti* mají mnoho vlastností společných s *graffiti* dnešním. Podobně jako novodobé *graffiti* se objevují na nejrůznějších površích v mnoha různých společensky-kulturních kontextech a nese v sobě řadu témat, k jeho vytvoření byly použity různé techniky (avšak nejčastěji to bylo vyškrabávání do označovaného povrchu).¹⁰⁴

Avšak na základě námi předem stanovených identifikačních kritérií *graffiti*, ve smyslu fenoménu, jímž se zabýváme v této práci, můžeme veškeré „*dobové graffiti*“, včetně toho antického, z množiny všech děl, technik, postupů, disciplín atd., které souhrnně nazýváme *graffiti* vyloučit. Některé z příkladů uváděných zástanci antického *graffiti*, jako jsou třeba kalkule provedené na zdi budovy, nesplňují ani jeden ze zmíněných požadavků; a nebýt toho, že jsou vyvedeny na zdi, a ne na papíře, existuje opravdu minimální, takřka žádná, pravděpodobnost, že by je kdokoli termínem „*graffiti*“ označil. U jiných nápisů převládá jejich obsah nad formou, avšak snad nejbánálnějším, ale přitom nejdůležitějším argumentem v neprospěch takovýchto projevů je nedostatek cílené estetizace spojený s absencí stylové konvence. Nápisy a malby vytvořené ve veřejném prostoru antického světa jednoduše mohou mít ve skutečnosti pouze málo společného s postmoderním fenoménem (zejména) západního světa konce dvacátého a počátku jednadvacátého století.

¹⁰³ ELEMENT. *Hard Hitting Modern Perspective on Hip Hop Graffiti*, 1996 [online]

¹⁰⁴ BAIRDOVÁ a TAYLOROVÁ. *Ancient graffiti*. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016

Jak jsme již uvedli v kapitole věnující se teorii a vymezení pojmu *graffiti*, důvod názorových neshod týkající se tohoto tématu spočívá nejen v nedostatku jednotné definice, ale posléze také v rozlišném užívání termínu *graffiti*. Jelikož tento termín původně využívali historici právě k označení různých nápisů či obrázků namalovaných, ale zejména vyškrábaných¹⁰⁵ do zdi u epigrafiků apod., není k podivu, že tyto dva jevy postupně některým uživatelům splynuly v jev jeden, rozdělený pouze na různá historická období. Jak na závěr své eseje poznamenávají Bairdová a Taylorová, navzdory mnoha společným prvkům, které antické a moderní *graffiti* nesou,¹⁰⁶ je mezi oběma značný rozdíl a není dobré aplikovat současná paradigmata při interpretování tohoto historického materiálu, jelikož má antické *graffiti* odlišné funkce i kontext.¹⁰⁷

V historii tedy existuje velké množství příkladů jakýchsi předchůdců *graffiti*, které nám jej připomínají buďto svojí formou, či principy¹⁰⁸. Za počátek „moderního“ *graffiti*, tj. fenoménu zkoumaného v této práci je však všeobecně považováno východní pobřeží USA konce šedesátých a začátku sedmdesátých let. Dlouho byl považován za jakéhosi „*pra-writeru*“ Taki 183. Dnes je za něj pokládán Darryl McCray, známý pod přezdívkou Corn Bread, jenž začal psát první *tagy* po Filadelfii kolem roku 1967, tj. pár let před Takim. Filadelfie je spolu s New Yorkem také pokládána za kolébku *graffiti*.¹⁰⁹

Demetrius, kterého přezdívali Demetaki, či zkráceně Taki byl mladík řeckého původu, žijící v té době na 183tí ulici ve čtvrti Washington Heights, v New Yorku. Washington Heights tehdy obývali zejména přistěhovalci řeckého či hispánského původu, jež neměli dobré sociální postavení a obecně byli platní za nižší společenskou třídu. Zároveň byla tato čtvrt domácím rajonem jednoho z početných newyorských gangů. Periferie, geografické i společenské, přály *graffiti* a jeho tvůrcům.

Takiho údajně k *tagování* dovedli jeho přátelé, Phil a Greg, kteří začali na zdi psát svá jména spolu s popisným číslem. Ti se inspirovali jistým Juliem 204, který v té době prý psal svůj pseudonym na různé povrchy v urbanistické krajině již několik let. Tak nebo onak, Taki 183, který od Julia 204 převzal formu podepisování se na zeď (tj. složil dohromady svoji přezdívku s číslem ulice) a nechal tak vzniknout dnes již legendárnímu *tagu*, nebyl prvním *writerem*. Avšak díky své práci pěšího doručovatele zásilek měl možnost dostat svůj *tag* i na místa mimo svoji čtvrt, takřka

¹⁰⁵ Odtud také původ slova, viz kapitolu *Definování pojmu graffiti a teorie s ním spojené*

¹⁰⁶ Různorodost témat, kontextů, způsobů vyhotovení, utváření prostoru, poznávání identity (a její zprostředkování), vyjádření spolupatříčnosti atp.

¹⁰⁷ BAIRDOVÁ a TAYLOROVÁ. *Ancient graffiti* In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016

¹⁰⁸ Za příklad se často uvádí nápis „Kilroy was here“, jenž po sobě zanechávali členové americké armády v průběhu Druhé světové války na místech svého pobytu. Vladimír 518 svoji přednášku na téma historie *graffiti* v rámci festivalu animovaného *graffiti* Fagani 2012 zase otevřel slovy o Josefu Kyselákovi, jenž na svých početných turistických výpravách po sobě nechával značku „Kyselák“.

¹⁰⁹ Fagani. Vimeo [online]

ROSS. *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 2016, s. 480

jím zaplavit město.¹¹⁰ Díky této jeho horlivosti si začala jeho *tagování* všimnout široká veřejnost a v roce 1971 dokonce *The New York Times* otiskl rozhovor, který Taki novinám poskytl. Vzápětí potom se z něj stala celebrita a prakticky přes noc získal zástupy následovatelů, dnes jsou to již celé generace.¹¹¹

První tvůrci *graffiti* tedy nebyli žádní umělci. Zdali mezi nimi existovala nějaká stylová konvence je rovněž sporné. Byli to vesměs mladí lidé, kteří našli nový způsob vyjádření a sebe prezentace, komunikace se světem. Kvůli prostředí, z kterého původně *graffiti* vzešlo a kvůli asociaci s gangy či tuláky mají lidé vlastně dodnes pocit, že *graffiti* bylo a je záležitostí chudých, sociálně nestabilních a zejména revoltujících mladých delikventů. A někteří z nich takoví zřejmě byli. Ale nebyli výsostnou skupinou *writerů*. Mezi tvůrci *graffiti* nepanovala (a dodnes nepanuje) společenská jednota. Liší se věkem i sociálním zařazením, zájmy, hodnotami i politickými preferencemi.¹¹² *Writerů* bylo každopádně již tehdy velké množství a *tagování* se stalo jakousi společenskou hrou. Postupně však bylo čím dále tím těžší se svým pseudonymem na ulici „prorazit“. Přestávalo stačit psát své jméno všude po okolí ve velkých počtech, jelikož to „dělal každý“ a jak *tagy* zaplavovaly veřejné plochy ve velkém množství, nebylo snadné vystoupit z davu, odlišit se. A o to přece šlo, proslavit své jméno. Inovativnější *writeři* tedy přistupovali k novým způsobům zvýraznění svého jména. *Tagy* se tak stávaly většími, barevnějšími a celkově komplexnějšími, až přerostly v *piecy*. Jak jsme již zmínili v kapitole *Definování pojmu graffiti a teorie s ním spojené, writeři* čerpali svoji inspiraci ze všech možných projevů tehdejší popkultury a její estetiky. Reklamní grafika, plakáty, poutače, ale především komiksy byly tehdejšími typografickými vzory. Styl písma se stával jednodušší, a přitom měl každý *writer* možnost přinést svoji vlastní inovaci. Jednoduché linky se nejdříve měnily ve dvourozměrné, později třírozměrné znaky. *Writeři* začali pracovat se stínováním a konturováním svých děl, postupně přidávali různé dekorativní prvky, jejich práce měla pozadí a jednotlivá písmena měla propracované tvary. Postupně se začaly zjevovat i *charaktery* a obecně se z nápisů stávala díla.

Začátkem sedmdesátých let byla tato díla pořád ještě hodně jednoduchá a jaksi syrová, přímo naivní. Navzdory tomu se tato doba, včetně několika následujících let, dodnes považuje za „zlatý věk *graffiti*“. Celá scéna se rychle vyvíjela a každá inovace u jednotlivce znamenala inovaci celé scény. Proto se jednotlivé změny a vývoj daly v rychlém sledu a na přelomu desetiletí již „kralovali“ dnešní „*oldschooleři*“. Jejich díla byla dovedena takřka k dokonalosti, byla plná ladnosti a elegance a k této estetice se *graffiti* komunita vrací dodnes. I díky talentu tvůrců jako

¹¹⁰ Tomuto jevu se mezi anglofonními *writery* říká „to go all city“.

¹¹¹ OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 5

¹¹² STOWERS. *Graffiti Art*[online]

Pasta Oner: Jsem svobodný, mým klientem nikdy nebude Zeman. Aktuálně.cz [online]

byli Dondi, Lee, Seen či Zephyr mělo *graffiti* čím dále tím silnější ohlasy a rychle se šířilo dál. Nejdříve po celém USA, pak se přes Amsterdam dostalo do Evropy a expandovalo.¹¹³

¹¹³ Fagani 2012. Vimeo [online]

2.5.1 GRAFFITI V GALERIÍCH

Zde krátce vybočíme z historie *graffiti* a vrátíme se opět na začátek, jelikož bychom chtěli prozkoumat vztah *graffiti* a galerií samostatně. Již začátkem sedmdesátých let, tj. vlastně v době zrodu *graffiti*, se začaly projevovat první snahy o institucionalizování *graffiti* a jeho zařazení do tradičního galerijního provozu; do *světa umění*. Snad první takovouto snahou bylo v roce 1972 vytvoření organizace *United Graffiti Artists* a otevření galerie *Razor Gallery*, v které byly vystavovány práce více nadaných *writerů*.

Další významnou událostí propojující *graffiti* s galerijním provozem byla však až akce *Times Square Show*, odehrávající se v roce 1980. Tu zorganizovaly galerie *Colab* a *Fashion Moda* jakožto výstavu pouličního umění, a podle Suzi Gablikové to byla právě tato akce, na základě které bylo *graffiti* přijato jako umění. Dalšími významnými událostmi byly výstava *New York/New Wave* v roce 1981 či založení společnosti *Graffiti Above Ground* ve stejném roce. Všechny tyto aktivity, spolu s výstavami osobností jako Keith Haring či Jean-Michel Basquiat, vedly Gablikovou k úvahám o osudu *graffiti* jakožto umění zrozeném v tunelech metra a následně přesunutém do galerijních prostor, tedy do tradičního *světa umění*.¹¹⁴

Zdali byla tato spolupráce *writerů* a institucí pro *graffiti* ztrátou nebo ziskem, jak ve své stati zkoumá Gabliková, není předmětem této práce. Nakonec se nebudeme snažit určit, zda je *graffiti* uměním nebo ne, jelikož na základě institucionální teorie podle Dickieho, kterou v této práci uplatňujeme definitivní zařazení *graffiti* do kategorie umění není možné. I mezi jednotlivými členy světa umění, tj. mezi zástupci institucí, totiž dochází k názorovému rozkolu, zdali *graffiti* považovat za plnohodnotný umělecký projev, či nikoli. Viz kapitolu *Definování pojmu graffiti a teorie s ním spojené*. Na základě námi stanovených kritérií k vymezení pojmu *graffiti* ale můžeme zhodnotit, zdali *graffiti* skutečně můžeme považovat za součást *světa umění*, tak jak to hodnotí Gabliková, v souladu s uvedenými příklady.

Podíváme-li se na příklad *Razor Gallery*, zjistíme, že podle těchto podmínek nelze mluvit o *graffiti*, jelikož díla v ní vystavená byla vytvořena převážně na plátnech, která nejsou tradičním médiem pro *graffiti* a také porušují podmínku *graffiti* jako ornamentu zasazeného do konkrétního kontextu. Nejsou vytvořena jako sekundární prvek na již samostatně existujícím povrchu a řadí se tedy k *post-graffiti* jako *canvas art*, umění, které sice bylo *graffiti* inspirování, ale samo *graffiti* není.

¹¹⁴ GABLIKOVÁ. *Selhala moderna?*, 1995

Zhodnotit výstavu *Times Square Show* již není tak snadné, jelikož díla zde vystavená měla různý charakter a formu. Nicméně již to nám napovídá, že některá z nich rozhodně *graffiti* být nemohla, jelikož to má možnosti formy omezené. Díla byla zasazena do venkovního, urbanistického prostoru, i do prostor galerie. Vyloučíme-li tedy ta díla, která nebyla vytvořena jako *ornament*, tj. postrádala prvek komplementarity, jak jej vyslovil Schacter, dále díla, která neobsahovala písmo jako primární atribut a nakonec ta, která neobsahovala originální rukopis, zbyde nám příkladů z celé akce pouze pramálo. Tato zbylá díla tedy můžeme označit jako *graffiti*. Podobně je tomu i u výstavy *New York/New Wave*.

Umělci sdružení v *Graffiti Above Ground* vytvářeli zejména díla na zakázku, pak především obaly desek a zakázkové nástěnné malby. Ani jedno ze zmíněného nemožno považovat za *graffiti*, pouze za umění – či užité umění – jež bylo *graffiti* inspirováno.

Z původně širokého spektra děl, která byla původně považována za příklady *graffiti* v institucionálním prostředí se díky jasnějšímu rozdělení na *graffiti* a *post-graffiti* – ať už *street art* či jiné formy inspirované *graffiti* – vymezilo jen pár prací. Tyto se dají označit za *graffiti* v institucionálním prostředí, jelikož splňují všechny kritéria potřebná k tomu, abychom je vůbec označili za *graffiti* jako takové. Rafael Schacter sice tvrdí, že *graffiti* nemůže vzniknout v prostředí galerie, ale tato díla splňují i jeho podmínky komplementarity a dekorativnosti jakožto nezbytných předpokladů pro označení díla coby *ornamentu*, kterým podle tohoto autora *graffiti* nutně musí být. I na základě těchto několika děl bychom ale mohli dle všeho tvrdit, že se *graffiti* skutečně stalo součástí *světa umění* tak, jak to tvrdí kupříkladu Gabliková.

Avšak zde je potřeba vyhodnotit ještě několik faktorů, než se rozhodneme s Gablikovou souhlasit. Mezi ně patří i negativní ohlasy, kterých se dostávalo akcím propojujícím *graffiti* a tradiční *svět umění*. Kritické stanovisko se stalo společným pro mnoho teoretiků a kritiků, ale i samotné umělce, z nichž se někteří dokonce účastnili těchto akcí. Z takového stanoviska jsou díla vytvořena za účelem galerijní výstavy pouze kopií těch, jež vznikají v klasickém urbanistickém prostředí a jako taková postrádají originalitu a autenticitu¹¹⁵ nezbytnou nejen pro pozitivní hodnocení díla, ba dokonce pro jeho zařazení do kategorie umění vůbec.

I kdybychom ale narazili na protestní ohlasy neuznávající námi stanovená kritéria pro odlišení *graffiti* a *post-graffiti*, nebo bychom nepovažovali komentáře kritizující originalitu *graffiti* děl v institucionálních podmínkách za právoplatné, zbývá nám otázka, zda se dá těchto několik příkladů propojení *graffiti* se *světem umění* považovat za důkaz toho, že se *graffiti* stalo součástí tohoto světa.

¹¹⁵ THOMPSONOVÁ. *American graffiti*, 2009

Za problematický pro toto Gablikové tvrzení se totiž dá považovat i fakt, že – minimálně ve své knize *Selhalá moderna?* – ztotožňuje *graffiti* a *graffiti art*, jak jsme již zmínili v kapitole *Definování pojmu graffiti a teorie s ním spojené*. I kdybychom *graffiti art* nepovažovali pouze za odvozenou formu *graffiti*, ale za jednu z jeho kategorií, není to postačující argument pro to, abychom mohli *graffiti* jako takové zařadit do *světa umění*. I jeho největší zastánci, jako kupříkladu Stowers, přisuzují totiž umělecký statut pouze té části *graffiti*, jež se dá označit za všeobecně vizuálně líbivou,¹¹⁶ a Gabliková ve své stati o *graffiti* takřka ignoruje formy jako jsou *tagy* a *throw-upy*. Proto se nedá ani z tohoto hlediska s Gablikovou souhlasit a označit *graffiti* jako celek za součást *světa umění*.

A nakonec, Gabliková ve své práci uvedla pouze několik událostí, které se odehrály v počátečním období existence *graffiti*. Jakýkoli úspěch přenosu *graffiti* estetiky do institucí v sedmdesátých letech a začátkem osmdesátých let se dá považovat za důsledek jeho novosti a tedy všeobecného přirozeného zájmu o tento projev. Je ale tento úspěch trvalý a dá se opakovat? Podle autorů jako jsou Václav Magid, či Jitka Kratochvílová nikoli. Magid souhlasí s Gablikovou v tom, že muzeifikace *graffiti* okrádá o integritu, zároveň si ale myslí, že se nepodařilo integrovat *graffiti* do oficiálních struktur současného umění napořád¹¹⁷. Podle Kratochvílové *graffiti* na uměleckém trhu neobstálo vůbec¹¹⁸. Je pravdou, že po akcích a výstavách odehrávajících se v raných osmdesátých letech se již podobný úspěch propojení *graffiti* a tradičních uměleckých institucí nekonal, a pokud ano, tak pouze ve spojení se *street artem*, či dalšími disciplínami z *graffiti* odvozenými. Navzdory tomu se i v současné době najdou zastánci názoru, že *graffiti* je pevnou součástí *světa umění* – mezi ně patří i Radek Wohlmuth či Klára Voskovcová, alespoň podle jejich vyjádření v doprovodném katalogu k výstavě *Městem posedlí*. Na to, abychom mohli tento názor potvrdit či vyvrátit, je ale potřeba prozkoumat současnou situaci ve *světě umění*. Na základě pouhých několika – ani ne desítek – akcí, které propojily *graffiti* a tradiční *svět umění*, totiž nemožno právoplatně tvrdit, že se *graffiti* plně institucionalizovalo a stalo se ve všech ohledech součástí *světa umění* – ale pouze to, že s ním krátce kolaborovalo.

Proto se v následující praktické části podíváme na několik příkladů propojení *graffiti* se světem současného umění a na umělce a výstavy, jež se považují za důkazy integrování *graffiti* do oficiálních uměleckých struktur. Pokusíme se objasnit, proč tomu tak je, tedy proč jsou neustále tito umělci spojováni se světem *graffiti* a zdali to znamená, že tvoří *graffiti* i pro galerie. A dále se pokusíme zjistit, zdali nás výsledky našeho zkoumání přivádějí k závěru, že se *graffiti*

¹¹⁶ STOWERS. *Grffiti art*, 1997 [online]

¹¹⁷ MAGID. *CAP: [Crew against people: Blez, Crap, Dize, Key, Kto, Masker, Mosd]*, 2007

¹¹⁸ KRATOCVHÍLOVÁ. *Street art*, 2014

skutečně stalo plnohodnotnou součástí *světa umění*. Samozřejmě se nepokoušíme aplikovat závěry tohoto zkoumání na globální situaci *graffiti* ve *světě umění*, pokusíme se ale kriticky zhodnotit lokální situaci v Praze a na jejím základě prezentovat jednu z možností současného vývoje *graffiti* ve *světě umění*. Proto teoretickou část této práce ukončujeme kapitolou pojednávající historii *graffiti* v České republice, potažmo v Praze.

2.5.2 HISTORIE GRAFFITI V ČESKÉ REPUBLICE, POTAŽMO V PRAZE¹¹⁹

Do České republiky se *graffiti* dostalo těsně po revoluci. Nicméně za jakéhosi prapředka českého *graffiti* je považován již ostravský Maniac, jenž začal malovat pár let před tím. Jeho motivací byla především jednotvárnost a „šedivost města“. Tato motivace nebyla nepodobná té, kterou měli někteří z newyorských *writerů*. Až postupně však poznával svět *graffiti*, a zatímco si bral příklad z jednotlivých technik, použití barev, způsobu malování a technologií, tak *writerskému* slovníku nikdy nepřivykl a necítil se být součástí *graffiti* subkultury. I tak však založil jednu z prvních *crew* v republice, Zero Gang Dimension neboli ZDG a zájem o pouliční estetiku šířil dál po republice.

V Praze založili první *crew* pod názvem CSB čili Color Sifon Bombs, Rake, Boob a Scum. Pro mladé lidi té doby byly *graffiti* a rap zejména symbolem konce starých časů a nově nabyté volnosti a svobody. Symbol nové generace a společenské změny. A pro inovativní výtvarníky znamenalo *graffiti* nový prostředek, považovali jej za novou techniku. Mezi takové se řadily zejména studentky výtvarného umění, Danda a Lela z Bungle Clan, *crew*, kterou založily spolu se svým spolužákem Sifonem.

Komunita byla v té době malá, proto se její členové navzájem podporovali. A i přístup veřejnosti byl veskrze vstřícný. Ze všeho nejvíc připomínaly začátky pražského *graffiti graffiti art*, či dnešní *muraly*. Tehdejší díla byla zejména líbivá a atmosféra přátelská a pohodová. Scénu tvořili vesměs spíše výtvarníci nežli *writeři*. To se začalo postupně měnit s další vlnou *graffiti*, kdy Prahu navštívili první *writeři* ze zahraničí (v tomto případě však výlučně ze Západu) a Pois spolu se Scarfem založili TCP *crew* (The Color Posse). Později se k nim připojil i Delarock a Rake se Scumem (což eventuálně znamenalo konec CSB *crew*). TCP ovlivnila kvalitou svých děl všechny další generace pražských *writerů*.

Další *crew* této nové vlny byli CSA (*Crew of Shock Art*), na čele s Richem, který začal *graffiti* dělat zejména kvůli jeho „anarchistické podobě“. Ostatní je považovali za „mazaly“, protože na rozdíl od dalších členů komunity se nesnažili o líbivou estetiku, jejich hlavním cílem bylo „zbombit město“. *Graffiti* bylo způsobem vymezení se vůči většinové společnosti.

I když TCP sdílela nadšení „staré gardy“ pro výtvarno a stylová, přímo až kaligrafická odlišnost písmen její členy fascinovala ve stejné míře jako mystika vyplývající z neznámého, viděly mezi sebou tyto dvě skupiny rozdíl. Obě skupiny bojovaly s nedostatkem informací,

¹¹⁹ Kromě bibliograficky označených výjimek je celá historie českého *graffiti* nastudována z OVERSTREET. In *graffiti we trust*, 2006.

nepostačujícími technologiemi a jejich prvotním cílem bylo se vůbec naučit malovat a pracovat v rámci daných rozměrových, prostorových a materiálových možností. Snažily se utvořit tvar písma, pracovat s přechodem barev a neustále trénovaly, aby „to všechno dostaly do ruky“. První vlna pražského *graffiti* neměla k dispozici vzory, nikdo ji neučil technice, „bylo to nekonečný učení.“¹²⁰ Avšak zatímco první se zajímali spíše o umění a zkrášlení šedých ploch kolem sebe, vnímali hlavně pozitivní atmosféru a za *writers* se vlastně ani nepovažovali, ti druzí se snažili dokázat, že jsou nejlepší a „proslavit své jméno“. Právě na příkladu Bungle Clan, CSA a TCP se nám odhaluje povaha *graffiti* jako takového. Z prvních dvou *crews* se zabývala jedna vlastně výhradně výtvarnem, druhá zase zejména revoltou. Ani jedna nevydržela příliš dlouho a obě „party“ se po krátké době rozpadly, většina jejich členů se posléze *graffiti* přestala věnovat. Naproti tomu TCP, jejíž členům sice imponovala estetická stránka *graffiti*, ale zaměřovali se hlavně na to, aby pomocí této estetizace porazili své soupeře, ukázali, že jsou lepší a upevnili postavení svého jména na veřejnosti, vydrželi malovat dlouho a dali základ pražskému *graffiti*, které se dlouho na jejich odkazu formovalo. Pois to okomentoval slovy: „[...] oni spíš malovali a my jsme psali.“¹²¹

Tyto změny v struktuře pražské *graffiti* komunity se odehrály na konci osmdesátých a začátkem devadesátých let. Díky stránce věnující se *graffiti* v popkulturním magazínu *Poplife* se *graffiti* popularizovalo a rozšířilo i mezi další, zejména mládežnické, skupiny. Tyto byly ale TCP, jež postupně prosazovali svoji vizi a podobu „*true graffiti*“ a *writerství*, označování za *toye*. A členové TCP byli sice v té době jednoznačnými, avšak frustrovanými, králi pražského *graffiti*. Z apatie je vytrhla dnes již legendární DSK *crew*, založená Janem Kalábem, jenž v té době vystupoval pod pseudonymem Splash. Spolu s Kalábem byli jejími členy i Michal Škapa, čili Key a dále pak Bior, Bloet a jistou chvíli i V518, tedy Vladimír 518.

DSK jako jediná byla schopná TCP konkurovat, v jistých ohledech ji dokonce předběhnout. Ta již v roce 1996 postupně skomírala, a tak POIS založil NNK *crew* (Nejvíce Naštvaní Kluci). NNK převzala ideály TCP i její tzv. „*dortmundský styl*“¹²². Zároveň v té době vznikla díky této *crew* snaha o nový jednotný „*pražský styl*“. Nositelem této myšlenky byl kromě Poise zejména V518, který později založil „*graffiti školu*“ ve squatu Ladronka.

Když NNK zanikla, proměnila se v ABX *crew*, které opět kralovali Pois a V518, jež pořád prezentovali tvarovou čistotu a písmo coby základní stavební kámen jakožto alfu a omegu *graffiti*, postupně však ze svých ideálů zvolňovali a věnovali se především své vlastní tvorbě. ABX byla považována za svého času za jednu z nejlepších *crews* v celé České republice, ba

¹²⁰ Rake pro OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 31

¹²¹ Pois pro OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 51

¹²² Styl *graffiti* typický pro německé město Dortmund. Německo mělo na české *graffiti* obecně velký vliv.

dokonce se proslavila i v zahraničí. Členové DSK za ABX ale nijak nezaostávali, a to zejména díky Kalábovým aktivitám.

Postupně se vyprofilovala silná generace pražských *writerů*, jež dnes označujeme již jako *oldschool*. Také díky všeobecně „divoké“ situaci panující v devadesátých letech, kdy se republika vyrovnávala s novým režimem, nastaly pro *writery* tzv. „zlaté časy“. *Graffiti* svým způsobem reflektovalo tuto dobu. Scéna se rychle vyvíjela, *writeři* měli dobrý přístup do odstavišť metra - yardů - kde nejen malovali, ale také pořádali sešlosti. Díky této nabyté odvaze a „drzosti“ malovali i na rostoucí počet vlaků, jejich *piecy* nabývaly na velikosti a okázalosti. Zatímco jedni pořád vyznávali „přísný“ německý styl, zaměřený zejména na tvar písma a co největší tvarovou čistotu i jasnost a ladnost linií, jiní začali více experimentovat, vraceli se k starým technikám, jako kupříkladu Bior, a dodávali svým *piecům* barevnost a dekorativnost, podobně jako Škapa. *Crews* se rozpadaly, měnily, vznikaly nové „party“, jejich členové se vzájemně přeskupovali. V řadách puristů i experimentátorů byla častou změna psaného jména. Celá scéna tohoto období se proto dá nejlépe popsat slovem „dynamická“, což se nepochybně odvíjelo od samotné povahy jejich členů jakožto individualit. Mezi nejznámější a nevlivnější „oldschoolery“ patří kromě Kalába, Poise a V518 také zmíněný Škapa, Bior, Pasta (který později ke svému jménu přidal ještě dovětek Oner), Bloet, Kobe či Orion.

Na počátku nového tisíciletí se zlatý věk pražského *graffiti* chýlil ke konci, jednak kvůli nové úpravě trestního zákona, postihujícího *graffiti* nejen jako přestupek, ale také trestní čin. Zároveň je to ale způsobeno definitivním rozvolněním tvarů písma a jakýmsi „znovuobjevováním“ nové generace. *Oldschool writeři* se v tomto období začínají věnovat novým projektům a *graffiti* se pro ně stává až druhořadým, či se mu – podobně jako Romeo z DSK – přestávají věnovat úplně. Není to úplně k podivu, zamyslíme-li se hlouběji nad limity, jež *graffiti* svým autorům klade. Kromě nepochopení, kterého se *writerům* od většinové společnosti dostává, sehrává svou roli i poměrná jednotvárnost projevu. Radek Wohlmuth ji nazývá „obsahovou výprazdněností.“¹²³ Splash se po malování v New Yorku přestal zajímat o vlaky, a nastoupil na studium do ateliéru sochařství Jiřího Beránka, začal experimentovat s trojrozměrnými objekty. Bior se přesunul k malování abstraktních pláten a psaní poezie. V518 se jistou dobu věnoval zejména grafice a poté se plně etabloval jako hudebník na české rapové scéně, zatímco Key se v grafice takřkajíc „našel“. Z Pasty se stal jeden z průkopníků českého *street artu*. Romeo se začal věnovat video a filmové produkci a Lee zase interiérovému designu.

Ke slovu se tak kolem roku 1999 až 2000 definitivně hlásí *newschool* a na *graffiti* scéně dochází k rozkolu „generací“. Podle *oldschool writerů* nováčkové na scéně zdaleka nedosahují

¹²³ Viz kapitola *Post-graffiti*

takových kvalit, jako kdysi dosahovali oni, mají menší nasazení a méně pilují svůj rukopis a styl. I mezi jimi však existují výjimky. Byť je v této „nové éře“ složitější malovat v metru, než tomu bylo v devadesátých letech, najdou se i *writeři*, jako kupříkladu Epos¹²⁴, kteří „metra dělali“ do poslední možné chvíle v roce 2004. Poté se na základě nových bezpečnostních systémů jakékoli systematické *graffiti* produkci v nich zamezilo.

Samostatnou kapitolou je *crew* Cry CAP čili *Crew Against People*, které členy se kromě Mosda a Blazea stali také Key, Masker, Dize a další. *CAP crew* vytvářeli jakési „*anti-graffiti*“. Malovali zejména na opuštěných místech, jako byly staré továrny, a k práci využívali hlavně latexové barvy a válečky. Jejich estetika připomínala primitivní začátečnickou „*toy*“ estetiku a obvykle nemalovali své jméno, ale název *crew* – CAP. V jejich díle převažovaly charaktery, z kterých byl nápis CAP často vytvořen. Progresivnější *writeři* české scény je nazvali inovátory, ale řekli, že jejich díla by neměla být označována termínem *graffiti*, ale měla by být považována za jakousi odvozenou disciplínu. Většina komunity jimi však opovrhovala a úplného přijetí se nikdy nedočkali.

¹²⁴ Který na základě paragrafu týkajícího se *graffiti* §257 Poškození cizí věci doplnil svůj nick právě o dovětek 257

3 KASUISTIKA

V této části se věnujeme zkoumání tvorby a díla čtyř pražských umělců, kteří vzešli z *graffiti* komunity. *Graffiti*, *writerská* zkušenost, práce s lettristickým tvaroslovím, v kontextu urbánního prostředí i život v rámci komunity samotné mají na jejich současnou tvorbu podle všeho velký vliv. Jedná se o Jana Kalába – Pointa, Michala Škapu – Trona, Pastu Onera a Epose 257. Všichni čtyři umělci byli a pořád jsou v komunitě uznávanými personami a všem čtyřem se také povedlo „prorazit“ na zdejší umělecké výtvarné scéně. Patří ke generaci, která formovala vývoj a podobu *graffiti* v Praze – potažmo v České republice – a mezi průkopníky na scéně. Stejně tak i dnes formují a ovlivňují podobu současného dění ve *světě umění* a v lokálním galerijním provozu. Navzdory tomu, že měli společná východiska, tak nyní prezentují odlišné přístupy k výtvarnému umění, nicméně všechny jsou nějakým způsobem spojené s fenoménem *graffiti*, nebo na něj alespoň odkazují. Tito umělci pro nás budou reprezentovat situaci a vývoj v snahách o institucionalizaci *graffiti* a jeho přenos do galerijního provozu.

Podobných zářných příkladů postupu od *graffiti* do galerií představuje i v lokálních podmínkách mnoho tvůrců. Ne všichni se ale dnes aktivně věnují výtvarné tvorbě a další se již k odkazu *graffiti* nevracejí, nevztahují se již ve své tvorbě k *writerské* minulosti. Jsou zde samozřejmě i jiní umělci, kteří splňují všechny podmínky pro vhodnost ke zkoumání, ale pro tuto práci jsme se rozhodli vyselektovat jen ty, kteří jsou v současné době na pomyslném vrcholu své tvorby, ale i popularity. Zkráceně řečeno – v dnešní době jsou slavní a úspěšní.

V poslední části kasuistiky se budeme soustředit na různé umělecké akce, kterých se všichni čtyři umělci účastnili a které pro nás budou reprezentačním vzorkem institucionálních akcí věnujících se fenoménu *graffiti*.

3.1 INDIVIDUALITY

3.1.1 JAN KALÁB AKA POINT

Jan Kaláb (*1978, Praha) aka Point, známý také pod pseudonymy Cakes a Splash se o *graffiti* začal zajímat na průlomů osmdesátých a devadesátých let, tedy v době, kdy v České republice nebylo takřka ještě vůbec rozšířeno. Poprvé se s *graffiti* dostal do kontaktu v chlapeckých letech, poté v roce 1993, když mu bylo patnáct, vytvořil svůj první *piece* pod jménem Splash. V té době založil dnes již ikonickou DSK *crew*; kromě něj byli jejími členy také Stormer, Bior a Bloet a následně se k nim připojili také Key (Michal Škapa) a Romeo.

V čase založení DSK *crew* docházelo na české *graffiti* scéně ke „generační výměně“. Někteří z průkopníků se mu přestávali věnovat a zbyli jen ti, kteří se o něj nezajímali jako o „novou výtvarní techniku“, ale jako o „psaní“ - *writing*¹²⁵. Na scénu tedy přichází po „první *graffiti* generaci“ „první *writeři*“, neboli „*oldschooleři*“¹²⁶ a Jan Kaláb je jedním z nich. Sám se o sobě a svých družích z DSK *crew* vyjádřil jakožto o „*mladých toyích*“, kteří sice ze začátku nemohli konkurovat ostřílenějším *writerům*, ale přinesli se sebou závan čerstvého vzduchu. Zatímco Rake či Pois z TCP *crew* vyznávali tzv. „*dortmundský styl*“ a inspirovali se německým *graffiti* a Berlínem, Kalábovi toto *graffiti* připadalo toporné a líbil se mu více výtvarný styl *crew* Bungle Clan, jenž mu nepřipadal tak svazující. Dle Romea měl „*ryze výtvarný přístup*“¹²⁷.

Členové DSK *crew* obecně preferovali volnější struktury. Byli známí svým individualismem a Kaláb často chodil malovat sám. *Graffiti* se věnoval „pochtivě a precizně.“¹²⁸ Maloval v zónách, vytvářel *chromy*, věnoval se *train bombingu* i *street bombingu*, jež byly do té doby v Čechách nevídané. Zabýval se všemi v té době známými *graffiti* disciplínami, no nejsilnější byla jeho fascinace vlaky a metrem. Po tom, co dosáhl všech met, kterých mohl v Praze a České republice dosáhnout si pořídil tzv. *interrail pass*, *jízdenku*, díky které mohl procestovat celou Evropu vlakem. Navštívil tak různá velká evropská města, od Vídně přes Řím, Paříž, Londýn či Stockholm až po Berlín. V té době¹²⁹ začal používat pseudonym Cakes, se kterým se proslavil. Jeho díla se objevovala na vlacích po celém kontinentu a následně se začala také objevovat na stránkách prestižních magazínů, kupříkladu v německých časopisech věnujících se *graffiti* tematice.

¹²⁵ Writing jenž se z anglického jazyka překládá jako „psaní“ má v tomto kontextu jediný všepohlcující význam, tj. vytváření tzv. „*true graffiti*“, neboli pravého *graffiti*. Názor na to, co to „pravé *graffiti*“ vlastně je, existuje velké množství různorodých názorů, viz kapitola *Definování pojmu graffiti a teorie s ním spojené* OVERSTREET. In *graffiti we trust*, 2006

¹²⁶ Odvozeno ze slova „*oldschool*“, viz kapitola *Definování pojmu graffiti a teorie s ním spojené*

¹²⁷ Romeo pro OVERSTREET. In *graffiti we trust*, 2006, s. 62

¹²⁸ Bior pro OVERSTREET. In *graffiti we trust*, 2006, s. 61

¹²⁹ Kolem roku 1996

V roce 2000 se Kaláb vydal do New Yorku, spolu se Škapou a Romeem, jenž řekl: „*Měli jsme za sebou vlaky po celý Evropě a lokální scéna nám začala připadat malá*¹³⁰“. Pokoření pomyslného vrcholu přineslo úspěšné vytvoření *oneman wholecar* v této Mekce *graffiti*. Po návratu do Evropy jej prý vlaky přestaly zajímat. Na vrcholu své tvorby „*jich [však] udělal přes dvě stě*¹³¹“.

Mezi tím nastoupil Kaláb nejdříve na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Poté začal studovat na Akademii výtvarných umění v Praze, kterou úspěšně dokončil v roce 2006 i s titulem magistr umění (MgA), jež získal mezi českými *writery* jako první. Formální vzdělání vedlo ke srovnávání „*graffiti* s výtvarným uměním¹³²“. Malovat kvůli tomu nepřestal, ale díky nově objeveným technikám z toho přestalo pro něj být takové lákadlo. V roce 2001 vytvořil svůj první 3D objekt, když ze dřeva vyvedl barevná písmena POINT, tedy svůj nejnovější pseudonym.¹³³ Takovýchto objektů vytvořil posléze několik a sám je označuje jakožto „3D *graffiti*“. *Graffiti*, které mohl dělat za denního světla, bez spreje a legálně. Důležitým pro něj bylo se nějakým způsobem vyjádřit, prezentovat, inovovat urbanistický prostor. Být vidět, čím více, tím lépe. Svůj první 3D *piece* vytvořil pro výstavu *Fragments*, jež se odehrála v pražské galerii *Mánes*. Tato výstava byla rovněž jeho první. Ní počínaje ale posléze absolvoval zatím víc jako čtyřicet skupinových výstav. Samostatných autorských výstav má v roce 2016 na kontě čtrnáct. Jak píše Radek Wohlmuth, Kaláb nevnímá prostředí *graffiti* a „*půdu respektovaných kulturních center [...] antagonisticky*¹³⁴“. Tvorba jeho 3D *pieců* jej v roce 2007 přivedla k abstraktní malbě, tento krát se jeho výrazovým prostředkem stalo plátno. Prý není omezen technikou, pouze tématem.¹³⁵ Tím je podle něj inspirace a prostor, nekonečno. Hloubka, čas a pohyb, dynamika a kolektivní energie; organická nedokonalost. V rozhovoru s Martinou Overstreet řekl, že „*myšlenka graffiti [...] je tak surová a sprostá, že [...] odráží dnešní svět [...] Tohle vnímám a snažím se to rozvíjet dál, dát tomu nějaký přesah. Hledám jiný možnosti, chci to posunout dál*¹³⁶.“ O to se také snaží a do značné míry se mu to povedlo. V jeho dílech se dá sledovat posun k abstrakci a geometrii čím dále výrazněji. Hledá a objevuje v nich nové limity svých námětů, a to téměř s obsesivním nutkáním. „*Univerzálnější řeč, která přesahuje dynamiku fontů [...] [mu]umožňuje sdělovat hlubší obsah*¹³⁷.“

¹³⁰ Romeo pro OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 62

¹³¹ Jan Kaláb jako Splash pro OVERSTREET. *In graffiti we trust*

Do tohoto součtu jsou zahrnuty dle všeho všechny disciplíny *graffiti* věnující se tvorbě spjaté s vlaky, tj. panely, end to end, wholecar, oneman wholecar atd.

¹³² Romeo pro OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 61

¹³³ Poprvé použil jméno Point v roce 1999

¹³⁴ WOHLMUTH. *Jan Kaláb: Point/Děravé plány: Point/Alternate plan(e)s*, 2013, s. 57

¹³⁵ Names Fest, [online]

¹³⁶ Jan Kaláb jako Splash pro OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 211

¹³⁷ WOHLMUTH. *Jan Kaláb: Point/Děravé plány: Point/Alternate plan(e)s*, 2013, s. 59

Wohlmuth se v textu katalogu vydaného k příležitosti Kalábovy samostatné výstavy *Point/Děravé plány* v pražské *The Chemistry Gallery* odkazuje na *writerskou* praktiku nakládání s písmeny, o níž tvrdí, že je to práce „s abstraktním kompozičním prvkem“. Podle něj se tedy „*writer* vyjadřuje abstraktně prakticky od té doby, kdy s *graffiti* začal“.¹³⁸ U Kalába je inspirace „*streetem*“ a urbanistickým prostorem jednoznačná a nepopíratelná. Změna v jeho výtvarném projevu je ale mnohem výraznější, než indikují tato Wohlmuthova slova. Při své první samostatné výstavě *POINT shop*¹³⁹ vycházel ještě zejména ze svého nicku, jak napovídá již název výstavy; a to nejen při dokumentaci jeho *graffiti* a projektů, ale i při plátnech. Při své druhé autorské výstavě, jež nesla název *Kaláb 33/Křížení planet* „se rozhodujícím způsobem posunul ve výrazu, vycházel [...] z čistě geometrického tvarosloví bez lettristického východiska a jeho urbanartové aktivity kromě typického rukopisu připomínaly v některých případech jen formáty pláten, které si nezapadly s exteriérovými realizacemi předchozích let.“¹⁴⁰ V rámci této výstavy se tedy Kaláb plně etabloval jako malíř. Není složité odlišit jeho pozici *writera* od pozice umělce. Wohlmuth má ale pravdu v tom, že se u Kalába podstata *writera* i malíře prolínají. Není možné mluvit o transformaci z jednoho ve druhé. Jan Kaláb je *writer*, *streetartista* i umělec. Tyto jeho role se vzájemně přestupují a daly tak vzniknout projektům, na kterých se Kaláb výraznou měrou podílel.

Kupříkladu je jedním ze spoluzakladatelů *Trafo galerie*, či *Trafočky*, jak se jí také říká. Dále byl jedním z hlavních postav *Names festu* a organizačně se podílel se i na výstavě *Městem posedlí*, přičemž obě zmíněné akce spojují principy *graffiti* s praxí kulturních ustavizní, staví proti sobě tyto dva naturely a zároveň je nechávají se doplňovat. To je také jisté jeden z důvodů proč se jeho tvorba neustále spojuje s *graffiti* a proč kupříkladu různá média informují o jeho výstavách jakožto o výstavách „*writera*“ a tedy spojují jeho někdejší *graffiti* tvorbu se *světem umění*.

Mezi další Kalábovy úspěchy se řadí účast na *City of Names*¹⁴¹, či reprezentování České republiky na *EXPO 2010* v Šanghaji, v rámci skupinové výstavy *Metropolis*. To jsou jen dvě z nespočtu výstav, které absolvoval v zahraničí.

¹³⁸ Tamtéž

¹³⁹ V galerii *Trafo*, v roce 2008

¹⁴⁰ WOHLMUTH. *Jan Kaláb: Point/Děravé plány: Point/Alternate plan(e)s*, 2013, s. 62

¹⁴¹ Projekt, jenž byl součástí berlínské výstavy *Back Jumps*

3.1.1.1 JAN KALÁB - DÍLO

Pod pseudonymem Splash Kaláb s *graffiti* tvorbou teprve začínal a hledal svůj styl. Díky výtvarnému nadání jeho díla nikdy nepůsobila neuměle¹⁴², ale výrazově nebyl příliš konsistentní. To ale kromě jeho začátečnictví v této oblasti způsoboval i fakt, že se Kaláb věnoval různým disciplínám a rovněž se vyvíjely technologie. Vymezil se však vůči uznávanému dortmundskému stylu a jeho projev byl více výtvarný. Tvary písma byly nejprve vláčnější a oblejší než ty Rakeovy či Poisovy. *Piecy* působily organičtěji, ležérněji [obr. 1].



Obr. 1

Poté i s Biorem experimentovali s estetikou podobnou té Scarfové [obr. 2]. Písmo bylo natolik abstraktní a divoce zbarvené, že nebylo takřka možné jej číst. Poté *piecům* přidával jistou dekorativnost a ornamentálnost [obr. 3].



Obr. 2



Obr. 3

¹⁴² Alespoň podle jeho současníků a podle zachovalé fotografické dokumentace

Teprve jako Cakes se stylově ustálil, i když nadále experimentoval s formou i médiem vyjádření. Nejdříve se estetikou podobaly jeho *piecy* „Cakes“ „Splash“ *piecům*, využívajíc tři až pět barevných odstínů (včetně *backgroundu*), nepříliš výrazný trojrozměrný efekt, ale i méně výrazné dekorační prvky [obr. 4]. Poté se jeho písmo zjednodušilo a bylo čitelnější než „Splash“ *piecy* [obr. 5]. Na rozdíl od Německem inspirovaných vyznávačů pražského stylu nepoužíval vícebarevný *background*. Namaloval i hodně *chromů* s výraznými *outliny* [obr. 6].



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6

Ve své klasické poloze se přinavrátil ke dvourozměrnému vzhledu ploch písmen a vyjma *chromů* začal používat jasnějších barev. Nadále experimentoval s fonty, chvíli jeho díla připomínala svou estetikou *wildstyle*, poté se od výrazné abstrakce opět vrátil k jednoduššímu řezu písma a výraznějšímu prostorovému efektu. Barvy byly opět jasnější a zářivější, ale bez přidaného *highlightu*. Zato však s přidaným sdělením [obr. 7].



Obr. 7

Kolem roku 2005 si pořád držel estetiku podobnou té, která byla typická pro jeho tvorbu na začátku milénia (viz fotografie *wholecarů* z New Yorku [obr. 8]). Zmenšila se plocha *backgroundu*, Kaláb začal více využívat dekorativnosti šipek. Podoba jeho děl se více-méně ustálila navzdory rozdílům ve fontech a *piecy* začaly vypadat jako tzv. „klasické“ *graffiti*, tj. *graffiti* stylově podobné newyorskému *graffiti* osmdesátých let [obr. 9].

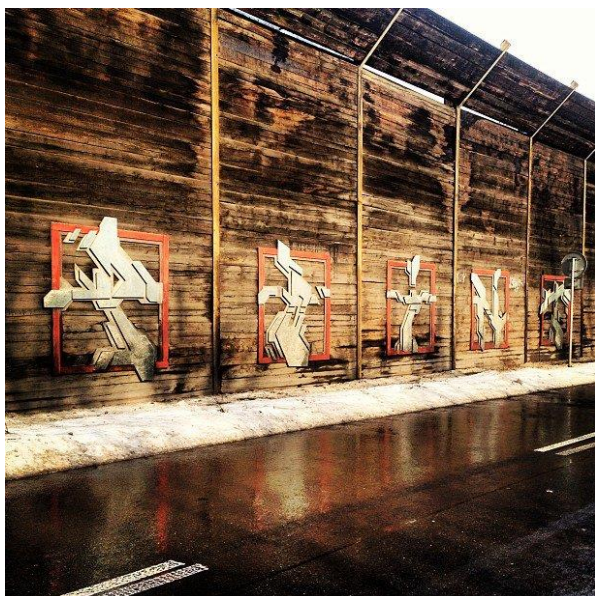


Obr. 8



Obr. 9

Pod Pseudonymem „Point“ začaly Kalábova díla vypadat opět více experimentálně, on sám také řekl, že jméno „Cakes“ využívá pro klasické *graffiti* a jméno „Point“ je určené k pokusům. Jeho první „3D graffiti“ vzniklo vlastně z nutnosti, když mu v galerii Mánes nepovolili malování na zed¹⁴³ [obr. 10]. Prostorové vyjádření jej inspirovalo k dalšímu hledání forem, a tak vznikly velké instalace, jako kupříkladu ta na náměstí Jana Palacha [obr. 11], ale i miniaturní, dynamicky a kubofuturisticky působící „Pointíci“ [obr. 12]. Materiálem k jejich výrobě byl kov a plast, pro jiné 3D objekty to zase bylo dřevo, překližka či polystyrén [obr. 13].



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13

¹⁴³ SCHACTER, Rafael. *The world atlas of street art and graffiti*, 2013

Nová média přinesla nové možnosti, jméno „Point“ v prostorovém provedení má sice abstraktnější tvary, ale zároveň i potenciál větší funkčnosti. To Kaláb demonstroval kolekcí nábytku vytvořenou pro výstavu *5+kk (Trafo galerie, 2007)*. Jednotlivé kusy; poličky, skříňky i další, spolu vytvářely jméno „Point“ [obr. 14]. Jiným příkladem je *Pomník obětem graffiti (2007)*, destruovaná kompozice písmen POINT [obr. 15], vytvořená jako trojrozměrná instalace z dřevotřísky. Ta začala sloužit jako přístřešek pro bezdomovce.



Obr. 14



Obr. 15

K funkčním instalacím vytvářejícím dekonstruovanou podobu jeho pseudonymu se vrátil v roce 2011, když vytvořil pro brazilské *Masp Museum* v Sao Paulo *site specific* instalaci [obr. 16], kde písmeno O bylo bazénkem s míčky, z I se stalo místo k sezení, N a T byly součástí původního schodiště a z písmena P se stal vyhlídkový můstek.



Obr. 16

Jeho nová díla; instalace, trojrozměrné reliéfy, objekty i klasická plátna [obr. 17], jaká byla možno vidět na jeho první samostatné výstavě *POINT shop* (2008) sice znamenala velmi výrazný posun v jeho tvorbě k *post-graffiti*, či *urban artu*, pořád ale zůstala zachována lettristická podstata jeho práce.



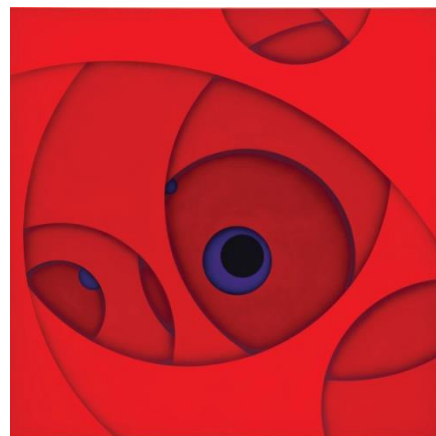
Obr. 17

Až na své druhé výstavě *Kaláb 33/Křížení planet* (2011) prohloubil Kaláb míru abstrakce svých děl, jež nabyly geometrických tvarů – rovnoběžníků i kruhů [obr. 18]. Na těchto dílech mohl pozorný divák spatřit Kalábův vztah k architektuře, *graffiti* či *street art* připomínaly ale už pouze svojí formální podobou předchozími Kalábůvými *urbanartovými* aktivitami, kdy maloval pražské asfaltové chodníky a vytvářel tak zajímavé vzory připomínající patchwork či koláže. Na této výstavě se ale definitivně oprostil od původního písemného východiska a etabloval se jako klasický malíř.



Obr. 18

V roce 2013 se konala jeho další sólo výstava, tento krát v *The Chemistry Gallery*, kde Kaláb jen podtrhl svůj příklon ke geometrické abstrakci, nyní se zaměřil pouze na oblé geometrické tvary – kružnici, kruh a kouli. Kalábova díla se stala naprosto minimalistická, nejvýraznějším odlišením jednotlivých prací nejsou kompozice, v některých je někdy možné spatřit pouze nepatrné odchylky, ale jejich fantastická jasná barevnost [obr. 19].



Obr. 19

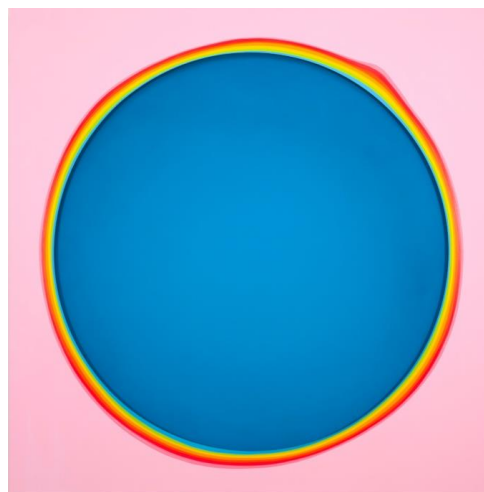
Kaláb jednotlivé barvy vybírá s citem a vkusem a vliv *graffiti* je v tomto ohledu citelný. Jinak jsou jeho díla formálně velice odlišná. V Kalábově projevu však zůstala čistota tvarů, perfekcionismus, dokonale upravený povrch a výborná adjustace.

Kombinovaná technika, kdy Kaláb využívá jak akrylové barvy, tak airbrush, mu pomáhá dosáhnout technické dokonalosti. Nejzajímavějším momentem je ale „odstraňování hmoty“ čili řezání do pláten, které není typické pro klasické malíře a jen poukazuje na Kalábovu vůli k experimentu [obr. 20].



Obr. 20

Koncept jeho děl se také změnil. Když se přestal zaměřovat na frenetické hledání nových možností vyjádření vlastní přítomnosti pomocí svého jména, dosáhl nové svobody, odlišné od té *writerské*, a začal v jednotlivých tvarech hledat odpovědi na dotazy, jež jej v tvorbě hnaly (a ženy) pořád dál. Kde je ten konečný bod nekonečna, co je uvnitř a co je ven, kde stojíme my, kde stojí on sám. Pomocí naprostého minimalismu se Kaláb snaží odpovědět, pravděpodobně zejména sám sobě, na existenční otázky.



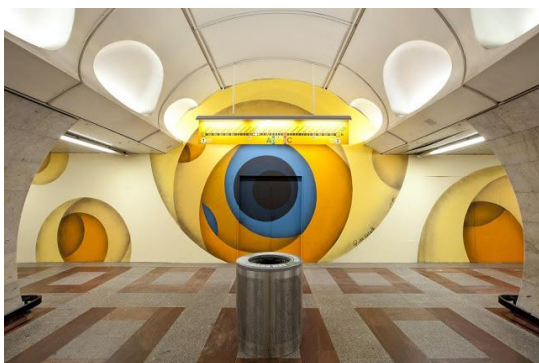
Obr. 21



Obr. 22

Tady je možné vidět průsečík s jeho *graffiti* tvorbou – neustálé hledání nové formy a její překračování, hra s tvaroslovím, přidáváním a ubíráním hmoty, práce s komplementaritou a ornamentací, tak typickými pro *graffiti* samotné [obr 21, obr. 22]. Ještě výraznějším pozůstatkem *writerské* minulosti je ale jeho tvorba ve veřejném prostoru a neustálé vracení se k němu– ať už prostřednictvím *muralů* [obr. 23],

u kterých uplatňuje svoji aktuální estetiku, či u samotné *graffiti* tvorby, od které se nikdy úplně neodvrátil [obr. 24].



Obr. 23



Obr. 24

3.1.2 MICHAL ŠKAPA AKA TRON

Michal Škapa (*1978, Praha) aka Tron je známý také pod pseudonymy 2Rock, Key či Cay. *Graffiti* se začal věnovat na přelomu let 1992 a 1993, když byl ještě na střední škole. Inspirovalo jej k tomu hned několik věcí zároveň. Těsně po revoluci, „kdy tady bylo ještě šedo“ mu odhalil tento fenomén jej kamarád Ezop, prostřednictvím zahraničních časopisů, jež získal na svých výletech do ciziny. Záhy se na téma *graffiti* objevil článek v časopise *Reflex*. Byl doplněn fotografií *piecu*, panelu, od Zephyra v newyorském metru. Škapa říká, že tuto fotku má „vypálenou v mozku doted“.¹⁴⁴ Kromě toho absolvoval několik výletů do Amsterdamu. I když je mezi evropskými *writery* tradičně za Mekku *graffiti* označován Berlín, pro Škapa byl touto Mekkou právě Amsterdam. To bylo totiž město, z kterého se *graffiti* rozšířilo do zbytku Evropy, a také město, jenž bylo nejvíce ovlivněno původním americkým, potažmo newyorským *graffiti*. A tzv. americký styl je Škapovi také do dnešního dne nejbližší.

První „vybarvený a obtažený tvary“ prý vytvořil na Petřinách¹⁴⁵, za svůj první „produkt“ ale považuje nápis ZEUS GANG, který vytvořil s Ezopem na Vltavské. Zeus gang byl i název první *crew*, které byl Škapa členem. Dále jeho „kariéra“ v *graffiti* pokračovala s DNS, neboli „difuzní nervovou soustavou“. Své první propracovanější *graffiti* díla vytvořil právě s touto „partou“. Kromě svého jména na zeď přimaloval i *charakter*, kostru přitlučenou velkým hřebíkem a nahou dívku.¹⁴⁶

V polovině devadesátých let se přidal k známé DSK *crew*, v které působil jako zakládající člen také Kaláb. Právě spolu s ním a s Romeem navštívil v roce 2000 New York, jenž byl pro něj celou dobu inspirací. Zatím co byl v Praze poloviny devadesátých let poměrně intenzivně prosazovaný zejména tzv. „pražský styl“, Škapa prý nikdy necítil omezení ve svém vyjádření a velmi neuznával to, „že by se měl razit jeden styl [...] města...“¹⁴⁷. Místní produkci se tedy nechtěl a nenechal ovlivňovat, zároveň ale tvrdí, že americký styl nikdy nekopíroval záměrně, „spíš se to vyvinulo tak nějak samo“¹⁴⁸. Dekorační prvky, jako hvězdičky či šipky, lesk a styl vybarvování, které Škapa používal ale jasně vypovídají o jeho hlavním zdroji inspirace.

Svoji nechuť vůči formální svázanosti přikázaným stylem a zálibu v absolutní, přímo až bláznivé volnosti ve výtvarném projevu mohl naplno projevit v NUT *crew*, která byla kromě

¹⁴⁴ Michal Škapa aka Key aka Tron v rozhovoru pro BNGR! [online].

¹⁴⁵ V rozhovoru se Škapa nezmiňuje o dalších atributech tohoto svého výtvoru.

¹⁴⁶ Michal Škapa/Tron: Svět se posral [online].

¹⁴⁷ Michal Škapa jako Key pro OVERSTREET. In *graffiti we trust*, 2006, s. 70

¹⁴⁸ Michal Škapa jako Key pro OVERSTREET. In *graffiti we trust*, 2006, s. 161

malování také o „*graffiti lifestyle*“, kdy si chtěli členové této skupiny zejména užívat. A svoji hravost dále mohl uplatnit v známé Cry CAP – Crew Against People.

Navzdory tomu, že i dnes tvrdí, že v *graffiti* nelze dodržovat hranice mezi legální a nelegální tvorbou, jelikož je „organickou a živelnou záležitostí“, uznává, že se v ulicích nedá malovat tak, jako v prvopočátcích české *graffiti* scény¹⁴⁹. Jednak tedy kvůli postihům, které byly ze strany státu vůči tomuto fenoménu zavedeny, a jednak z potřeby dělat opět něco nového se tedy Škapa přidal k několika dalším *writerům*, kteří v roce 2005 vytvořili crew CRY CAP¹⁵⁰. Už svým názvem odkazovali k jisté nekonformitě i v rámci *graffiti* scény, jelikož CAP je pseudonym jistého newyorského *writera*, jenž se nevalně proslavil svým „crossováním“¹⁵¹ děl jiných *writerů*.¹⁵²

Škapa se v této době ale již věnoval nové oblasti zájmu. V roce 2005 navštívil Brazílii, kde pro sebe objevil výjimečný fenomén týkající se světa *graffiti*, *pixacao*¹⁵³. Na základě tohoto svého objevu začal experimentovat s písmem opět z mírně odlišného hlediska, a díky intenzivnímu studiu pixar dokonce dospěl k vytvoření vlastního fontu. Ten poté začal začleňovat do svých děl.

Po studiu na gymnáziu nastoupil na obor výtvarné výchovy na Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy, záhy však zjistil, že jej tento směr nenaplňuje, a tak se přihlásil na Vyšší odbornou školu grafickou Hellichovu v Praze, kde vystudoval grafický dizajn. Ten je také jedním ze způsobů jeho obživy a jedním z jeho nejobvyklejších vyjadřovacích prostředků. Jako grafik spolupracoval s různými časopisy, za všechny můžeme zmínit kupříkladu skateový magazín *Free Magazine* či *Upstream*, podílel se i na grafické úpravě rozličných webů. Dělal reklamní a komerční vizuály, navrhl nespočet plakátů (například pro *graffiti* festival *Names*, „mejdán“ *Kick The Shit*, či *Festival otrlého diváka*) a také pravidelně spolupracuje s představiteli české hip hopové a rapové scény, mezi kterými má mnoho přátel, jež získal díky *graffiti*. Vytvářel vizuální podobu a spolupracoval na grafickém směřování labelu *BiggBoss* a vytvořil logo pro jednoho z nejznámějších českých raperů, Oriona. Úzce spolupracoval s kulturní institucí *Trafacka*, graficky upravoval publikaci k *Names Festu*, vytváří různé aplikace, motivy a návrhy i na oblečení.

Sám tvrdí, že ať už se jedná o *graffiti*, *street art*¹⁵⁴, *mural art*, grafiku, sítotisk, airbrushe, malování pláten a další a další techniky jež využívá, je jeho výtvarná produkce jedním tvůrčím

¹⁴⁹ Michal Škapa: Malování u zdi nejde krotit. Galerie Ne [online]

¹⁵⁰ Viz kapitola *Historie graffiti v České republice, potažmo v Praze*

¹⁵¹ Přemalování, zásah do díla jiného autora

¹⁵² MAGID. CAP: [Crew against people: Blez, Crap, Dize, Key, Kto, Masker, Mosd], 2007

¹⁵³ Pixacao, či pichação je druh brazilského gangového *graffiti*, název má odvozen slova „piche“, jež v portugalštině znamená „asfalt“. Pomocí toho je ve velkých výškách pixacao vytvářeno.

¹⁵⁴ Toto označení moc nemá v oblibě, ale pro zjednodušení vysvětlení se s ním dokáže spokojit, více níže

proudem. Zároveň ale říká, že odlišuje mezi tvorbou „vevnitř“ a „ven“. To, co vytváří ve veřejném prostoru je pro něj jednoduše *graffiti*, díla umístěna v galerii označuje za umění. Až na pár výjimek tomu také podřizuje i jméno, kterým se prezentuje¹⁵⁵. Při práci s tradičními médii využívá své občanské jméno, zatímco při tvorbě *graffiti* používá nick Tron. Ten vznikl přibližně v roce 2008, inspirací mu byl stejnojmenný film z roku 1982. V daném filmu se takhle jmenuje rebelující program, který se pohybuje ve virtuálním světě počítačové sítě, a i Škapa o sobě říká, že pro něj *graffiti* bylo vždy jistou formou revolty.

Navzdory svým početným výtvarným pracím měl první samostatnou výstavu až v roce 2011, ta nesla název *OO NIC* a jejím ústředním motivem byla postava *Mr. Spreje*, kterou kdysi Škapa využívá jako modelový charakter, ústředního nositele významu díla. Jeho druhá samostatná výstava *Graffoman* proběhla v *The Chemistry Gallery* v roce 2014. Mezi jeho další úspěchy patří kupříkladu založení sítotiskové dílny *Analog!Bros* spolu s hudebníkem a výtvarníkem Vladimírem 518.

3.1.2.1 MICHAL ŠKAPA – DÍLO

Michal Škapa začínal s *graffiti* nejdříve trochu těžkopádně, tvary jeho písma nestály na pevném základu a byly „rozlítané“, jejich kompozice začátečnická [obr. 25].



Obr. 25

To se však již brzy změnilo a od roku 1997 si Škapovy *piecy* drží velmi vysoký standard. Pražským stylem se nikdy nenechal příliš ovlivnit, Berlín na něj rovněž neměl takový dopad jako na jeho *writerské* současníky. Podobně jako Pastu Onera jej ovlivňoval zejména americký styl, byť to bylo spíše podvědomé. Avšak či už psal KEY, CAY, 2ROCK nebo DIRTY, byl jeho styl poměrně snadno rozpoznatelný, i když se nedržel pouze jednoho fontu [obr. 26]. Typickými se

¹⁵⁵ Michal Škapa. O bytech a lidech [online]

pro jeho *piecy* stala jasná a pestrá barevnost, mírné prostorové zvýraznění a nepřiliš nápadný background. *Outliny* kolem jeho děl měly sice úzkou až středně širokou stopu, byly však velice výrazné a působily přímo plasticky. Škapa podobně jako Kaláb rád využíval jistou dekorativnost u svého *graffiti*, ale ta spočívala nikoli ve tvaru samotných písmen, ale v „doplňcích“ jako byly velmi nápadné a obvykle zkosené šipky, hvězdičky a „*bity*“ – malé nenápadné kousky dozdobující *piece*. Škapa rád ve svých *piecech* využíval *highlights*, hrál si se světlem a stínem díla tak, že působilo „leštěně“ ve srovnání se syrovými *chromy*, či typickým německým stylem [obr. 27].



Obr. 26



Obr. 27

S oblibou dotvářel svá díla charaktery, či tvářemi s cartoonovou estetikou [obr. 28].



Obr. 28

Na přelomu tisíciletí se Škapovi zunoval perfekcionismus amerického stylu a opět objevil kouzlo infantilního a *toyského graffiti* primitivismu v Cry CAP. Jeho díla se stala organičtějšími, dokonalost outline se vytratila, objevovaly se na něm také *dripsy* – cákance způsobené nedostatečnou ladností švihů a přílišnou pomalostí při malování; těžkopádností. *Piecy* ztratily na své jasné barevnosti, Škapa začal využívat spíše tlumených tónů a obecně jeho díla začala působit méně elegantně a ladně [obr. 29]. Pod jménem Dirty začal vytvářet *throw-ups* s *chromovou* estetikou.



Obr. 29

Kolem roku 2005 spojil tyto dvě estetiky a začal tvořit díla s jasným *outlinem* a s různorodou barevností v přitlumených tónech. Opět se u něj objevily *highlights*, ale v mnohem menším rozsahu než tomu bylo kdysi [obr. 30]. Tato estetika má doteď vliv na vizuální výraz jeho obrazů.



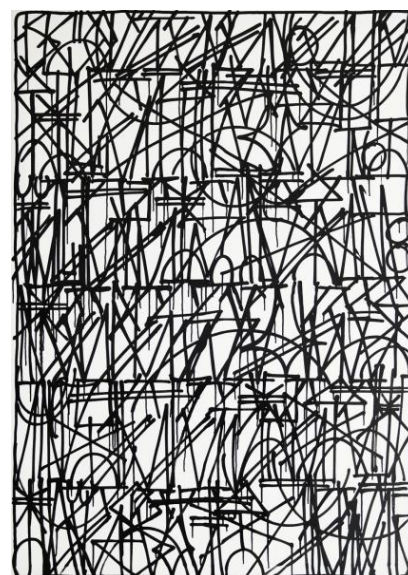
Obr. 30

V roce 2008 se Škapa dostal do dvou ambivalentních poloh. Na jedné straně pořád čerpal ze své CAP estetiky, a i při tvorbě *graffiti* využíval nové formy písma, jež se trochu podobaly Kalábově či Eposově experimentální estetice. Pokračoval ve využívání charakterů a vizuálů každodenních objektů stavěných do podoby písmen a jména TRON. Zároveň se staly jeho písmena čitelnějšími, s jednodušším rezem, na což mělo pravděpodobně největší vliv studium na grafické škole a tvorba plakátů. Škapa začal využívat typografickou estetiku [obr. 31].



Obr. 31

Druhá ambivalentní pozice Škapovy tvorby se projevuje v čistotě a perfekcionismu linií a řezů při jeho grafické práci, jež jsou v protikladu vůči uvolněné poloze při jeho volné tvorbě. Po návštěvě Brazílie si odnesl fascinaci místní formou „*graffiti chudých*“ – *pixacao*. *Pixacao* působí kaligraficky a díky svým štíhlým, protáhlým tvarům má mírně runový nádech. Škapa toto písmo studoval a na jeho základě vytvořil vlastní font, jemu podobný [obr. 32].



Obr. 32

Toto písmo poté začal využívat při malbě akrylem na plátno i při práci s airbrushem. Do svých děl s jeho pomocí ukrývá kryptické odkazy, často nerozluštitelné i pro diváky známé kódu. Postupně začal opět uvolňovat formu, ta se stává čím dál abstraktnější a méně čitelná. Škapa písmeny hustě pokrývá plátno (či jiný podklad, podle toho, jaké médium právě používá). Vytváří tak komplexní, organické, ba až chaotické seskupení. Obrazy jsou zpravidla středně velkého až velkého formátu. Zatímco některé působí poklidně, v jiných je cítit nespoutaná energie. Nezávisle na médiu či použité technice se Škapa k použití tohoto nového fontu neustále vrací a buďto prohlubuje výchozí polohu, nebo se dostává k novému výrazu. Někdy písmena nanáší v divokých gestických tazích a vytváří hrubé stopy, působící místy přímo až agresivně. Jindy vede stopu tenkým tahem připomínajícím síť, nebo pavučinu. Na své chebské výstavě (*Michal Škapa a.k.a. Tron, Ode zdi ke zdi*, 2012) se dostal do polohy natolik abstraktní a jednotlivé linky byly nanесeny tak hustě, až začaly jeho díla působit homogenně, někdy připomínající univerzum, jindy zase jakousi organickou hmotu. Některé z nich následně rozbíjí přísnými geometrickými tvary [obr. 33].



Obr. 33

Na své další samostatní výstavě *Graffoman* (2014) opět konkretizuje tvar písmen. Zatímco některá díla se podobají na „punition“¹⁵⁶ *graffiti* – techniku frenetického nanášení stejného slova na povrch ve velké hustotě [obr. 34], čím se celý tento povrch pokryje – tak jiná zase svojí estetikou připomínají spíše letokruhy stromu či mandalu [obr. 35]. Forma s obsahem v nich soupeří o první místo, protože Škapa do nich sice vkládá konkrétní informaci a kusy z ní se dají s menší dávkou námahy přečíst, ale většina sdělení zůstává skrytá. Jednoduchý jazykový projev se zde mění v komplexní projev vizuální.



Obr. 34



Obr. 35

Zalíbení v složitých kompozicích s velkým množstvím drobných detailů a v hustém pokrytí plochy se u Škapy projevuje i v jeho figurálních dílech. Škapa je fascinován lidským spotřebním světem, mírou hromadění objektů různé povahy i technickým pokrokem lidstva. Tuto fascinaci vyjadřuje na velkoformátových plátnech [obr. 36], ale i *muralech* [obr. 37] zobrazujících vraky aut – či fantaskních futuristických objektů – spolu se stylizovanými postavami, ale i plechovkami od sprejů, navršenými v mnoha vrstvách. Je to Škapův komentář k bezbřehému konzumerismu, vzestupu lidstva spojeného s úpadkem humanity. Využívá přitom zejména tlumených barev, na jejichž použití je výrazně cítit jeho *graffiti* minulost. Na tuto barevnost se dá nahlížet jako na prostředek přenesení citění špinavosti světa. Škapa, jenž se jako člen *graffiti* komunity vždy cítil tak trochu v opozici vůči většinové společnosti, se sice přizpůsobil současné době i přirozenému vývoji a začal tvořit serigrafie za komerčním účelem, stejně tak i díla pro galerie; nicméně se pořád snaží zachovat si dvoudomou pozici a vymezit se vůči této

¹⁵⁶ Název vycházející z francouzského slova „punition“ znamenající „trest“ či „odplatu“.

společnosti alespoň prostřednictvím kritického hodnocení jejího konání. Větší angažovanost a snahu o změnu ale nevyvíjí, spíše se snaží být nestranným pozorovatelem. Tento postoj může působit mírně pokrytecky, protože pozornější divák si uvědomuje nevyhnutnost zařazení se do society a nemožnost úplného vymanění se. Zároveň je ale nespravedlivé nahlížet na Škapův přístup příliš kriticky, protože je určitě užitečným nástrojem reflexe, která nakonec může vést k změně.



Obr. 36



Obr. 37

Spolu s užitím písma jakožto ústředního námětu tvorby je nejzjevnějším odkazem na Škapovu *writerskou* minulost postava *Mr. Spreje* [obr.38]. Je to figurka komiksové *cartoon* estetiky, vycházející z podoby charakterů doplňujících Škapovy *graffiti* díla. Často bývá doplněna o „smajlíky“, roztékajícími se po povrchu plátna



Obr. 38

(na některých dílech fungují tito „smajlíci“ samostatně). A spolu s touto postavičkou v jeho dílech vystupují i jiné komiksové charaktery, ať už ty světově proslulé (Superman, Spiderman,

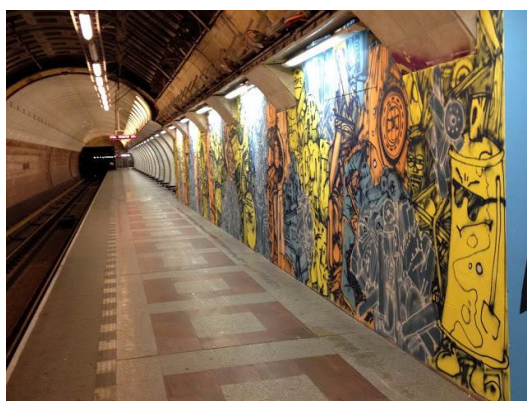
Thing), nebo charaktery nové vytvořené Škapou. Dohromady vytvářejí parodickou scenerii, opět vyjádřující Škapovu kritiku vůči společnosti, tento krát s ironizujícím nádechem, připomínajíc tak trochu kupříkladu Pastu Onera. Škapa ale *Mr. Spreje* povýšil na ústřední námět svých děl nejen prostřednictvím jeho dobrodružství zobrazujících absurdnost některého lidského konání. Jeho základní podobu, kovově stříbrnou plechovku, využil i při tvorbě instalací [obr. 39], vzdávajíc tak hold *graffiti* jako zdroji inspirace.



Obr. 39

kompozicemi a tlumenými tóny. Společným prvkem pro oba tyto umělce je ale zaujetí kruhovými tvary, i když u Kalába zůstávají jasně barevné a minimalistické a u Škapy v podobě

V současné době se Škapa věnuje zejména tvorbě velkoformátových obrazů využívajíc svůj „pixacao“ font. Postavičku *Mr. Spreje* uplatňuje hlavně při tvorbě serigrafii. Nadále ale tvoří i v urbanistickém prostoru, především obří *muraly* [obr. 40], kde uplatňuje podobnou estetiku jako na svých současných plátnech – vesměs stejným způsobem jako to dělá i Kaláb. I když vzešli s Janem Kalábem ze stejné *crew*, oba jako členové oldschool *graffiti* subkultury a abstraktní estetika obou má svůj základ v písmu – jakožto stavebním kameni *graffiti* – rozdíl v jejich tvorbě je citelný hlavně při srovnání Kalábova minimalismu a jasné barevnosti se Škapovými složitými – a někdy i chaotickými – „*pixa*“ mandal v barvách tlumených.



Obr. 40

3.1.3 PASTA ONER

Umělec Zdeněk Řanda (*1979, Praha) vystupuje již od svých *writerských* let pod pseudonymem Pasta Oner. Vystudoval SPŠG Hellichova. S *graffiti* začal v roce 1993, vytvořil nápis „SNOW“. Než se dopracoval ke svému pseudonymu Pasta, vystřídal prý několik jmen. Avšak poté s ním byl natolik spokojený, že v roce 1997 k němu akorát připojil slovo „Oner“ – jež využíval pouze pro *throw-upy*¹⁵⁷ a jež se dá z řeči *writerů* přeložit přibližně jako „první toho jména“ – a u této přezdívky již zůstal. Později tento *nick* využíval i jako *streetartista* a neustoupil od něj ani v tradičním uměleckém provozu.

V roce 1995 se stal součástí NTS *crew*, kterou pak již neopustil, na rozdíl od jiných *writerů* neměl potřebu „měnit party“. U NTS, jež se skládala ze samých „*homeboys*“¹⁵⁸ se oproti zbytku Prahy devadesátých let nepodepsal tolik styl Berlínu, jako spíše New Yorku, potažmo celé Ameriky.

Po osmi letech tvorby *graffiti* mu *writerské* prostředí začalo připadat „těsné“ a v roce 2001 se začal věnovat *street artu*. Nejdřív tvořil plakáty na laserové tiskárně, vytvořil si i několik šablon a kreslil si samolepky. V této době k jeho tradičnímu *graffiti* podpisu přibyl i podpis další – symbol tuby zubní pasty s křídélky. Pastův pseudonym tak dostal svoji vizuální podobu. V tom také vnímá rozdíl mezi *graffiti* a *street artem*. Zatímco *graffiti* směřuje dovnitř komunity, nemá ambice se přiblížit široké veřejnosti a lidem se nelíbí, protože mu nerozumí, *street art* je daleko konformnější. Lidem se líbí, protože není tak invazivní a oproti *graffiti* má nějakou „přidanou hodnotu, vizuální, výtvarný prvek“. *Street art* již není jen o psaní jména, ale „*vstupuje do hájemství umění*“. Podobně jako Škapovi či Eposovi 257 se mu tento název nelíbí a připadá mu zprofanovaný, jelikož těsně na přelomu milénia nastal „*laický boom*“ a velké množství lidí začalo do veřejného prostoru vstupovat bez toho, aby měly jejich činy jakýkoli přínos. Ale i navzdory této nelibosti se musí smířit s tím, že je obecně nazýván „*průkopníkem českého street artu*“, či jeho nejvýznamnější osobností.

V roce 2002 založil sítotiskovou dílnu a vlastní label *multi_pack*, zaměřený na malosériové náklady. Ten v té době ještě nebyl velice komerčně úspěšný, ale zařadil se díky němu mezi první české osobnosti – spolu s Pointem a Maskerem – schopné zaopatřit si živobytí prostřednictvím zkušeností z *graffiti* a *street artu*. V roce 2003 spoluorganizoval první galerijní výstavu reflektující *street art* v České republice. Touto výstavou se zařadil do galerijního provozu a od té doby se účastnil více jak třiceti výstav skupinových a několik výstav autorských.

¹⁵⁷ Pasta Oner [online]

¹⁵⁸ Název pro známého, kamaráda ze sousedství neboli „*neighbourhoodu*“.

S Maskerem byl jedním z hlavních poradců Martiny Overstreet při psaní a tvorbě publikace *In graffiti we trust* mapující vznik a vývoj české *graffiti* scény, se zaměřením na Ostravu a zejména Prahu. Od roku 2007 se stal vydavatelem a šéfredaktorem magazínu *Clique*, věnujícímu se *graffiti* a *street artu* nejen českému, ale také světovému.

Instalace *Candy Shop*, kterou prezentoval Českou republiku na *Expo 2010 Shanghai China*, je skvělým příkladem Pastovy umělecké tvorby. Jejímí hlavními tématy jsou bohatství, sex, víra i luxus a podobně jako u Škapy či Epose i problematika reklamy a konzumerismu. Pastovy komentáře k současné konzumní společnosti a spotřební kráse jsou ironické a plné nadhledu. No díky vtipné a lehké komiksové a kreslené *cartoon* symbolice – kterou ve svých dílech tak často využívá – nepůsobí jeho kritika příliš přísně a pro diváka je snáz stravitelná. Témata sexu, úpadku i zániku jsou i v dnešní době provokativní, ale pro publikum nejsou až tak šokující v podání Bambiho, plyšového medvídky či Mickey Mousa. Smířlivou a přitažlivou popartovou a komiksovou estetikou (připomínající kupříkladu zahraničního Steva Powerse), tak sděluje Pasta svému obecenstvu silné obsahy. Na rozdíl od Epose zůstává jeho reakce na zkaženost dnešní společnosti ale pouze v rovině komentáře, na další angažování se je již příliš skeptický a „cool“.

Reklama se v Pastově tvorbě neprojevuje jen jako námět jeho děl, ale také vlivem své formy. Vycházejíc z *emotional advertisingu*¹⁵⁹ a inspirován výraznou typografií (ne nepodobnou *graffiti* esteticou) či různými pouličními značkami, si vybudoval „originální a nezaměnitelný malířský rukopis“¹⁶⁰. Písmo je nadále jedním z nejdůležitějších prvků jeho tvorby. Spolu s lehce zapamatovatelnými proklamacemi, pastelovými tóny a velkým důrazem na finální adjustaci a „nabýštěnou“ povrchovou úpravu dotváří výrazná typografie Pastův osobitý styl tvorby a projevuje se jako – mírně ironická – oslava kýče a posedlosti povrchem (či povrchností), na které se jako členové této společnosti podílíme všichni, což Pasta ve svém díle rád reflektuje.

Kromě klasické tvorby akrylem na plátno či pro *street art* tak typických *muralů* se (zejména) poslední dobou věnuje tvorbě prostorových objektů.

¹⁵⁹ Reklamy působící na city a puďy spotřebitele, viz SCHACTER *The world atlas of street art and graffiti*.

¹⁶⁰ Patrik Šimon. Pasta Oner [online]

3.1.3.1 PASTA ONER – DÍLO

Podobně jako u Škapy, ani Pastova první *graffiti* díla nepůsobila velmi uhlazeně či technicky dokonale. *Outliny* byly sice přesné, ale chyběla v nich ladnost a barvy vytvářely skvrnité plochy [obr. 41]. Mohlo to být ale dáno i nedostatečností tehdejších prostředků, jelikož *sketche*¹⁶¹ obsahovaly zvládnutou estetiku. I když i na nich se odrážela nejistota ruky prostřednictvím nepřírozených tvarů, linie *outlinu* byly zvládnuty velice dobře.



Obr. 41

Vypracoval se zejména na *throw-upech*, při kterých využíval jméno „Oner“ [obr. 42]. Typicky oblé písmo a *chromová* barevnost této disciplíny se poté projevila i u jeho *pieců* [obr.43].



Obr. 42



Obr. 43

¹⁶¹ Uvedeno dle dostupných obrazových informací

Vliv Ameriky se u Pasty ale projevil i jinak. Podobně jako Škapa začal ve svých *piecích* využívat jednoduchý, ale jasný *background*, výrazné a plasticky působící *outliny* a trojrozměrný vzhled písmen. Pro *In graffiti we trust* se dokonce vyjádřil, že „[t]en dojem, že celá Praha je ovlivněná Berlínem, mě trochu sere“¹⁶². Řez písma měl výraznější než Škapa, ale tvary zůstávaly vláčné ve srovnání s ostrým a drsným německým stylem. Rovněž Pasta používal velmi výrazné *highlighty* [obr. 44].



Obr. 44

Svoje ukotvení v americkém stylu posílil tvorbou tzv. *paintrollerů* – *pieců* vytvořených za pomoci válečků, nikoli sprejů. Tato technika byla v té době také velmi populární v San Franciscu a NTS crew, včetně Pasty, si ji velmi oblíbila i ke tvorbě obtahů [obr. 45].



Obr. 45

¹⁶² Pasta Oner pro OVERSTREET. *In graffiti we trust*, 2006, s. 160

Na rozdíl od Škapy jej perfekcionismus a technická dokonalost *pieců* nikdy neomrzely. Primitivismus tahů ani „pankáčství“ jej nelákaly, a tak *piecy* i nadále dělal co nejvíce vizuálně líbivými. V této době (kolem roku 2003 až 2007) se Pastův styl přiblížil reklamní a popkulturní typografii. *Outliny* se zvýraznily, samotná písmena se stala velmi dobře čitelnými. Zajisté na to měla také vliv i jeho aktivita ve *street artu* a zkušenosti s grafikou [obr. 46].



Obr. 46

V *street artu* se Pasta nejdříve začal věnovat tvorbě plakátů a samolepek, zejména ale dospěl k mírnému odklonu od čistě písemného tvarosloví, když poprvé vytvořil k svému pseudonymu i novou výtvarní podobu, své vlastní logo – symbol tuby pasty s křídélky [obr. 47]. Jeho zálibení v dokonalém provedení díla se odrazilo i tady. Reklamní estetika se stala výraznější, jeho díla velmi dobře čitelnými, schopná okamžitě přitáhnout pozornost kolemjdoucího a rychle mu předat sdělení. To se ale na rozdíl od reklamy nesnaží jen prodat značku – v tomto případě autora, ale vyvolat zamyšlení či pobavení.



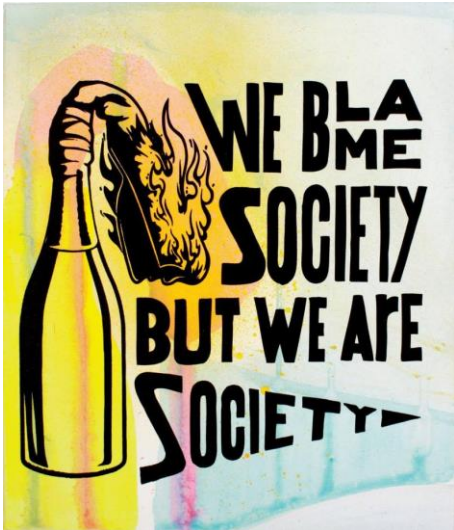
Obr. 47

Podobně jako Jan Kaláb, i Pasta se dostal k tvorbě reliéfů jakožto nové formě sebezprezentace a šíření jména; k tvorbě trojrozměrných objektů zejména z plastu a polystyrénu, jež lepil na plochy ve veřejném prostoru. Na rozdíl od Kalába se ale osvobodil od písma a využíval k tomu svoje logo [obr. 48].



Obr. 48

Ve své tvorbě na pozici tradičního umělce a grafika pokračuje v užívání reklamní estetiky. Dostává se do své popartové *cartoon* polohy, využívá čistého tvarosloví a kombinaci jasně typografie s výraznými obrysy a kreslených postaviček. Barevnost je jasná a výrazná, zároveň využívá často „sladké“ pastelové tóny. Odráží se tu ambivalentní pozice – Pasta považuje umění za byznys jako jakýkoli jiný, a přitom jsou jeho díla plná narážek i otevřených vyhlášení kritizujících konzumerismus [obr. 49]. Komerční estetiku využívá ke kritice komerce, přičemž nejsilnějším paradoxem je prodej takového díla. To navíc většinou obsahuje také jeho výrazný podpis – vycházející z odkazu *graffiti* – jako jakýsi cejch, potvrzení o pravosti. Ve své tvorbě využívá různá média, od velkoformátových akrylových pláten [obr. 50], přes grafiky a prostorové instalace [obr. 51] až po *muraly* [obr. 52]. Proslavil se také tvorbou lightboxů [obr. 53], či vytvořením skleněné vitráže [obr. 54] pro *Palác Lucerna*.



Obr. 49



Obr. 50



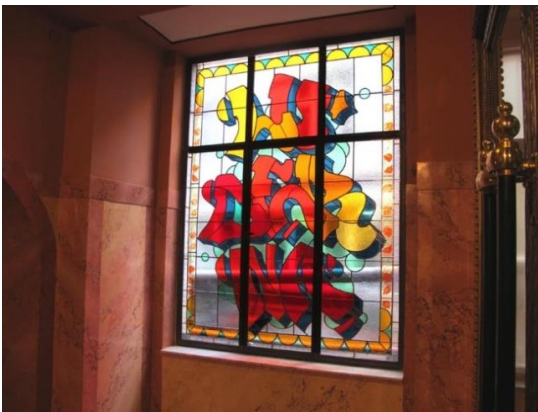
Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54

Porovnáme-li jeho tvorbu s tvorbou Kalába či Škapy, nalezneme jisté paralely – jako je kupříkladu záliba v tvorbě velkoplošných *muralů* – ale i celou paletu rozdílů. V protikladu s Kalábem si Pasta, podobně jako Škapa, zachoval lettristické tvarosloví ve svých dílech a podobně jako Škapa ve své tvorbě využívá zkušenosti z tvorby serigrafii, stejně jako rád využívá kombinovanou techniku. Podobnost s Kalábovou tvorbou nalezneme v čistotě forem a tvarosloví, jasné barevnosti – ve srovnání se Škapovými tlumenými tóny – a v precizním provedení. Uhlazené a dokonale upravené povrchy děl jsou pro něj naprostou samozřejmostí což ostře kontrastuje se Škapovou syrovostí a organickostí forem. Podobně jako u obou dříve zmíněných je i u Pasty cítit silná dekorativistická tendence. No na rozdíl od minimalistického Kalába je Pastův projev komplexní a obsahuje komplikované kompozice, jež však ale zdaleka nejsou tak chaotické jako ty Škapovy. S tím má zase společné užívání charakterů *cartoonové* estetiky, jež oba využívají pro umírnění kritických prohlášení na adresu společnosti.

Ze všech tří zmíněných umělců Pasta vnímá antagonismus mezi *graffiti* a galerijním prostředím nejsilněji. Součástí *graffiti* je podle něj jeho pomíjivost¹⁶³, která sama o sobě je v rozporu s jedním ze záměrů galerií – zachováním díla, (a to i v případě, že jej právě neprezentuje veřejnosti, alespoň v depozitáři). Rovněž tvrdí, že „[p]řenášet *graffiti* nebo *street art* do galerie je nesmysl. To by nikdy nefungovalo. Dělal se to sice v 70. letech, v době, kdy to byla úplně nová věc, což bych pochopil. Ale v současnosti to nejde. Vystavovat *graffiti*, v podobě jako je na ulici, by byla úplně bezpředmětná věc¹⁶⁴.” Navzdory tomu je právě on jedním z umělců, u kterých je dvoudomá pozice (bývalého) *writera* a současného umělce vnímána nejsilněji, a proto také bývá uváděn jako typický příklad výtvarníka představujícího integraci *graffiti* do světa umění.

¹⁶³ Pasta Oner v rozhovoru pro DVTV [online] získáno 21. 12. 2015 z <https://video.aktualne.cz/dvtv/vytvarnik-pasta-oner-napad-nevysedite-musi-prijit-sam/r~dc1895902c9011e58a300025900fea04/>

¹⁶⁴ Pasta Oner v rozhovoru pro Be In [online] získáno 17. 10. 2016 z <http://www.beinmag.com/cs/article/pasta-oner-graffiti-pro-me-byla-ta-nejvetsi-skola>

3.1.4 EPOS 257

Epos 257 (*1982, Praha), podobně jako Pasta Oner, nevystupuje pod svým občanským jménem. Na rozdíl od Pasty však jméno „Epos“ není pouze uměleckým pseudonymem, ale také způsobem, jak uchránit svoji totožnost před světem. Eposovo občanské jméno není veřejně známo, svoji identitu totiž přímo až úzkostlivě tají. Pseudonym „Epos 257“ odkazuje mezi jiným i na jeho *writerskou* minulost, přídomek 257 vznikl na základě čísla paragrafu postihujícího *graffiti* jako poškozování cizí věci. Kromě tohoto *nicku* Epos psal na pražské veřejné plochy také jména Omega a Esoteric, a na *Expo 2010* v Šanghaji vystupoval jako Cryptic 257. Malovat *graffiti* začal v roce 1996. V jeho čtrnácti letech pro něj znamenalo spojení atletiky, výtvarné školy i skautingu¹⁶⁵.

Jako *writer* byl členem IKS a MHA *crew*, přičemž druhou zmíněnou označil V518 ve svém výčtu pro *In graffiti we trust* za jednu z deseti nejlepších pražských *newschool crews*. Z počátku Epose inspirovala zejména Praha a vliv na něj měli i někteří berlínští *styleři*¹⁶⁶. Poté se začal jeho styl uvolňovat a působit velmi organicky, estetikou se blížil Biorovi, zároveň v něm ale bylo vidět jeho vlastní rukopis a individualitu. První metro pomaloval v roce 1999, poté jistou dobu patřil mezi nejméně aktivní *bombery vlaků* a *meter*. Podle svých slov „[*dal*] v roce 2004 [...] poslední vlnu *meter* na odstavkách¹⁶⁷“. A ještě v roce 2008 patřil mezi posledních pár aktivních *writerů*, jež původně tvořili pražskou scénu devadesátých let, která formovala celý následující vývoj českého *graffiti*.

Podobně jako dalším výtvarně nadaným *writerům* se mu však *graffiti* po několika letech tvorby začalo málit. Jak uvádí v různých rozhovorech, v době, kdy dělal *graffiti* byl ortodoxní v dodržování jeho principů. Pro Epose je *graffiti* zejména o písmu, důležitá je pro něj jeho stavba a kompozice, barevnost děl je až sekundární. Na rozdíl od *street artu* je dle něj *graffiti* uzavřeno samo do sebe, cílem není pochopení veřejností a v tom tkví jeho slabina i síla. Podobně jako Jan Kaláb tedy začal překračovat tradiční formy i média *graffiti*, neustále však ctíc jeho principy. Nejdříve využíval pouze jiná média a lettristické formy v jeho díle přetrvávaly, později se však zbavil i těch. Neztratil ale kontakt se svými kořeny, prý se jim naopak cítí blíže než kdykoli předtím. S *graffiti* spojuje zejména drzost, násilný akt, revoltu a v případě potřeby tedy i překračování zákona.

¹⁶⁵ Epos 257 pro Wagner R.: Epos 257: Umělec, který prodal zarámovanou loupež in Česká pozice, [online] získáno 8. 9. 2016 z http://ceskapozice.lidovky.cz/epos-257-umelec-ktery-prodal-zaramovanou-loupez-fl3-/recenze.aspx?c=A140406_103720_pozice_139702

¹⁶⁶ Exist: Praha 20 – Epos 257 [online], získáno 7. 10. 2016 z <http://www.graffneck.cz/view/praha-20-epos-257-1348004805>

¹⁶⁷ Epos 257 pro OVERSTREET. In *graffiti we trust*, 2006, s. 175

Také proto nepoužívá své vlastní jméno, anonymita pro něj přirozeně vyplynula z bezpečnostních důvodů. Zároveň přiznává, že tajemství kolem jeho identity má i další pro něj atraktivní kvalitu; jeho díla tak promlouvají k divákům „hlasitěji“ samy o sobě, nezávisle na jeho osobnosti. Ta nepodporuje ani nedegraduje jejich prožitek. Byť tohle tvrzení kdysi mohlo být pravdivé, dnes tomu tak již není a divák by měl v současnosti pohled mnohem méně zatížen umělcovou osobností v případě, že by Epos použil své občanské jméno. I pseudonym se po jisté době stane příznakovým.

Mezi Eposove práce se nyní řadí díla *land art*, *guerilla art*, ba dokonce i *street art*. Toto označení podle svého vyjádření nemá rád, připadá mu příliš zprofanované, jelikož se do této „škatulky“ dá zařadit velké množství forem i disciplín. Údajně vychází z principů *graffiti* více než z principů *street artu*. Ten pro něj není natolik spojený s vandalismem a překračováním hranic. Ty jsou spolu s prožitým příběhem pro Epose důležitější než pouhá estetika, jež „[se] bez příběhu [...] stává vyprázdněnou nádobou a povrchností¹⁶⁸“.

Na základě Eposových početných aktivit jej přijali na studium pražské Vysoké školy uměleckoprůmyslové, které úspěšně zakončil v roce 2016. A tyto jeho aktivity jej přivedly i k členství v diverzně-umělecké skupině *Ztohoven*, v které vystupuje pod přezdívkou *Tomáš Mrnc*. Avšak ani spojování s uměleckým aktivizmem se Eposovi nelíbí, nerad se stává součástí jakékoli kategorie, přímo freneticky se brání „nálepkování“. Jeho tvorba je ale natolik různorodá, že i když se člověku povede jej do nějaké kategorie zařadit, tak se z ní téměř vzápětí vymaní. Nejpresnějším označením pro jeho aktivity je proto zastřešující výraz „umělecké intervence ve veřejném prostoru“. Veřejný prostor je pro něj zdrojem některých komponentů děl, zdrojem inspirace, ústředním námětem i výstavním prostorem. *Graffiti* jako východisková pozice se u něj projevuje v touze měnit tento prostor, vstupovat do něj, tvarovat ho a nechávat v něm stopy, to vše podle vlastního uvážení, odmítajíc společenské konvence i právní zásady. Na základě svých *writerských* zkušeností vnímá urbanistický prostor z jiné perspektivy, vytvořil si „*hluboký vztah k městské krajině – organizmu, kterýho seš součástí a podílíš se na jeho přetváření*¹⁶⁹“. Město je zdrojem obsese. Navzdory tomu, že tam jeho díla nikdo nevidí, Epos kupříkladu pořád ještě navštěvuje městskou kanalizaci. Prožitek tajemství, nočního života a zkoumání útrobnosti města mu je díky tomu dostupný alespoň takhle, odkdy se nepovolený vstup do metra stal téměř nemožným. To všechno je součástí *graffiti*, nejen malba či dílo samotné, ale celý zážitek a zkušenost vázaná na tvorbu.

¹⁶⁸ Epos 257 pro Wagner R.: Epos 257: Umělec, který prodal zarámovanou loupež in Česká pozice, [online] získáno 8. 9. 2016 z http://ceskapozice.lidovky.cz/epos-257-umelec-ktery-prodal-zaramovanou-loupez-fl3-/recenze.aspx?c=A140406_103720_pozice_139702

¹⁶⁹ Epos 257 pro Names fest [online] získáno 15. 3. 2016 z <http://namesfest.net/contentd382.html?content.59>

Na rozdíl od Kalába, který nevnímá svět *graffiti* a svět tradičních médií a tradičního umění antagonisticky, má Epos ke *graffiti* postoj podobný jako Škapa. *Graffiti* je revolta, nesoucí v sobě antisystémové postoje. Mezi jejich projevy patří i Eposův „vizuální útok na ikonografii dneška“. Překáží mu vizuální smog, a to či už v podobě reklam či politických kampaní. Tento smog se snaží odstranit nebo zmírnit jeho dopady atakováním jiného vizuálního projevu. Tím však bezděky spolupracuje na tom, proti čemu bojuje, tj. na vytváření vizuálního smogu pro společnost, jež nemusí mít o jeho dílo zájem. Tato agresivita projevu je opět více podobná *graffiti* nežli *street artu*.

Upozorňuje na problematiku konzumerismu, znovu podobně jako Škapa, či jako Pasta Oner. Jeho projev ale není tak uhlazený a „naleštěný“ jako Pastův, nepůsobí tak esteticky líbivě a narozdíl od Škapových děl v sobě ty jeho nesou spíše známky odporu než fascinace. Epos nejen mnohem jednoznačněji vyjadřuje svůj postoj vůči způsobu života současné společnosti, není jen komentátorem jevů a událostí, ale také naléhavě vyzývá veřejnost k angažovanosti a aktivitě. Poznání města z jiného pohledu totiž nepřineslo Eposovi pouze větší svobodu, ale také pocit zodpovědnosti vůči tomuto prostředí. Proto jeho projekty nereflektují krizi a problémy dnešní společnosti pouze z politicko-uměleckého hlediska, ale bývají také motivovány sociálně a ekologicky.

Ve své spolupráci s galeriemi využívá urbánní prostor opět bez jakéhokoli zaváhání. Eposovým cílem je propojení galerie s veřejným prostorem. Tvrdí totiž, že *graffiti* v galerii „moc dobře fungovat nemůže“ a *street art* se dá přenést pouze za specifických podmínek, musí k tomu existovat předpoklady. Samotnému mu pouhé vystavování v galerii nestačí, je-li hlavním předmětem výstavy kupříkladu *street art*. Snaží se o propojení s reálným příběhem na ulici a stěžejní část jeho práce proto zůstává venku. Prostor galerie využívá zejména jako médium ke sdělení obsahů a prezentaci díla v širším kontextu, což ulice ne vždy umožňuje. Přitom toto sdělení, koncept díla je pro Epose stejně důležité – ne-li důležitější – jako jeho forma, jak jsme již zmínili. V tom se od klasického *graffiti* liší.

3.1.4.1 EPOS 257 – DÍLO

Eposovy začátky v *graffiti* se hodnotí těžko, jelikož z jeho rané tvorby nezůstala žádná dostupná fotodokumentace. První dostupné fotografie jeho tvorby se datují přibližně k roku 2004, tj. osm let od jeho prvotin. Epos jako jediný ze zde zkoumaných umělců patřil v české *graffiti* komunitě k *newschoolu*, všichni ostatní byli *oldschooleři*. Na rozdíl od většiny představitelů pražského *newschoolu* to u něj nelze poznat do příliš velké míry, jelikož z dostupné evidence je jasná jeho snaha o formování osobitého stylu a tvaru písma, podobně jako tomu bylo u *oldschoolerů*. Epos se inspiroval zejména Berlínem, vytvořil velký počet *chromů* [obr. 55], jeho písmena měla razantní řez a buďto působila mírně dekonstruovaně nebo byla vytvořena v robustním stylu typickém pro berlínské *chromy*.



Obr. 55

Background byl často vícebarevný a výrazný, ale ne tolik jako u představitelů „pražského stylu“. *Outline* používal rovněž výrazný, u barevných *pieců* využíval tlumenější tóny. *Highlight* nepoužíval takřka žádný. Písmena do trojrozměrných tvarů buďto nestylizoval vůbec [obr. 56] anebo vytvářel iluzi prostoru razantně [obr. 57].



Obr. 56



Obr. 57

I když své *piecy* nedekoruje výrazněji pomocí běžných *writerských* prvků k tomu určených – jako jsou hvězdičky či šipky – využívá pro dekoraci barevnou rozmanitost a atypickou kresbu *fillinu*, kde nepoužívá pouze jednu či dvě barvy a jejich různé odstíny, ale vytváří různorodé struktury, skvrny, kaňky, cákance či linky [obr. 58].



Obr. 58

Z této atypické estetiky se v jednom období dostal na experimentální úroveň podobnou Biorovi v polovině devadesátých let minulého století. Tvary písma se „rozpustily“, staly se organickými a nesourodými ve srovnání s předchozí přísnou formou. *Piecy* se „proměnily v rozteklé pulzující organické struktury připomínající vnitřnosti, rostliny, nebo jiný krásný, naturální tvary¹⁷⁰“ [obr. 59].



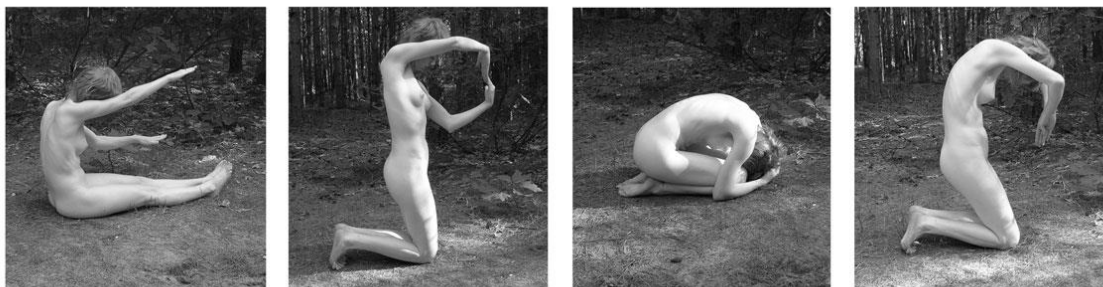
Obr. 59

¹⁷⁰ Exist: Praha 20 – Epos 257 [online] získáno 7. 10. 2016 z <http://www.graffneck.cz/view/praha-20-epos-257-1348004805>

Nejpodstatnější experimentování s formou ale bylo podobné povahy jako to Kalábovo. Mezi tím jako se Epos věnoval tvorbě klasického *graffiti*, zkoumal také možnosti vyobrazení svého jména prostřednictvím jiných médií. Dokumentací jsou fotografické koláže, přičemž jednotlivé snímky zachycují stromy [obr. 60], lidskou postavu [obr. 61] či ruce – stylizované do podoby tvarem připomínající písmena EPOS.



Obr. 60



Obr.61

Jeho inklinování k majestátním, ba přímo megalomanským dimenzím a k projektům velkolepého charakteru se začalo projevovat v roce 2007, když vytvořil *landartový tag*, nazvaný také „*Hlíňák*“ [obr. 62]. Ten vznikl jako instalace z navážky vzniklé při dokončování prací po otevření dálnice u Hradce Králové.



Obr. 62

Jiným příkladem hledání nové formy k vyjádření jména je instalace „Deform“ [obr. 63], které vznikla v rámci workshopu *Woodoo 2007*. Epos vytvořil konstrukci vytvářející slovo EPOS, které se však dalo přečíst pouze ze jednoho úhlu, jinak se písmena deformovala do nečitelných abstraktních tvarů.



Obr. 63

Kromě podobných instalací ve veřejném prostoru se Epos proslavil také pracemi konceptuálnějšího charakteru – instalacemi-projekty – u kterých byla mnohem důležitější myšlenka nežli jejich forma či nějaká vnější estetika. Sám tvrdí, že zatímco většina současných umělců začínajících jako *writeři* využívají prvky *graffiti* estetiky, on využívá jeho „invazivní princip“¹⁷¹. Mezi takovéto projekty patří zajisté jeho instalace „*Fukaria Monuments*“ [obr. 64], jež byla součástí festivalu *Names Fest*. Inspirací byly Eposovi výlety do stanic a kolejí metra. Nejsnadnějším způsobem, jak se na tyto místa dostat je přes větrací šachty. Tyto šachty se staly součástí Eposova projektu díky využití energie vzduchu proudícího skrze ně. Epos tímto vzduchem nafouknul a vztyčil objekty ze speciálního materiálu a vytvořil tak krátkodobou instalaci připomínající na jedné straně klasické městské monumenty, na straně druhé měly tyto objekty v divácích vyvolávat pocity podobné těm, které on sám zažíval při návštěvách tunelů.

¹⁷¹ Epos 257 pro Černou K: Epos 257 in *Art+Antiques* 2012, č. 2, s. 23



Obr. 64

Jiným příkladem je jeho projekt „Seno“ [obr. 65, obr. 66]. V roce 2009 rozmístil po Praze balíky sena – objekty netypické pro urbanistické prostředí. V jednom z rozhovorů popsal tyto balíky jako formu *tagu* bez písma. Vytvořil dílo – anonymní intervenci do veřejného prostoru, jež zanechala stopu po neznámém tvůrci s nezaměnitelným „rukopisem“. Součástí díla se staly zejména reakce diváků a médií. Epos prostřednictvím tohoto projektu zkoumal stav, postoje a očekávání dnešní společnosti.

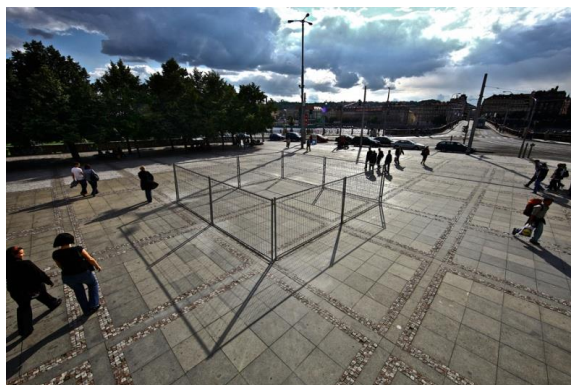


Obr. 65



Obr. 66

Stav dnešní společnosti reflektoval i ve svém dalším projektu, „50 m² veřejného prostoru“. Kvůli tomu projektu zabral 50 m² [obr. 67] na Palackého náměstí, označovaném také jako český „Hyde Park“ a to tak, že tuto plochu ohradil pletivovým plotem. Pro kolemjdoucí diváky proto muselo být zřetelné, že zábor daného místa postrádá jakýkoli viditelný účel. Epos tak chtěl poukázat na omezování veřejného prostoru, jak reálného, tak mentálního a na pasivitu společnosti. Tato konstrukce totiž uprostřed náměstí bez povolení vydržela 54 dní.



Obr. 67

Dvěma neznámějšími Eposovými realizacemi jsou „*Posse 228*“ a „*Portrét*“. Obě jsou opět zaměřeny na kritiku dnešní společnosti, tento krát zejména její spotřebnost a komerci, prodejnost. Obě také představují invazivní intervenci do veřejného prostoru, agresivní akt soustředící se tento krát na billboardy a všudypřítomné reklamy a sebe prezentaci. „*Posse 228*“ vzniklo na základě předchozího projektu „*Urban Shoot Paintings*“ [obr. 68], ve kterém Epos využil stejné techniky a formy, ale s jiným účelem, poté se změnil pouze koncept. Epos si tehdy uvědomil, že bílé plochy billboardů představují ideální plátno v urbanistické krajině, médium, které jej nenechávalo chladným. Takovýto billboard tedy pomaloval pomocí paintballové pistole.



Obr. 68

Zatímco v prvním projektu se nezaměřil na konkrétní reklamu, pouze na médium billboardu, v projektu „*Posse*“ [obr. 69] již zacílil svoji aktivitu vůči konkrétním aktivitám i personám. Epos kritizuje politiky a politické strany využívající billboardy ke své propagaci, často za užití veřejných finančních prostředků. Zároveň reflektuje invazivnost těchto projevů, stírání hranic mezi veřejným a soukromým. Využívá přitom podobnou techniku jako při předchozích „billboardových“ projektech.



Obr. 69

Projekt „Portrét“ [obr. 70, obr. 71, obr. 72] byl také zaměřen na „politickou propagandu ve veřejném prostoru“. 22. 1. 2013, tj. tři dny před přímou prezidentskou volbou, vyřídil Epos z billboardů obou kandidátů jejich „portréty“, které poté zasklil, zarámoval a adjustoval tak, že se jeden portrét odrážel v druhém. Tím jednak „očistil“ veřejný prostor od části politické propagace a také tím vizualizoval myšlenku vyjádřenou v následujících verších:

*„Pravá, nebo levá? Není to jedno, když
Na stejném základu to sedá?
Jeden na druhého myslí, navenek tak sebejistí.
Tajně se mají stejně rádi, se zarudlými tvářičkami se zarputile škádlí.
Jeden zrcadlí se v druhém, jsou přeci stejným – politickým druhem.“¹⁷²*

Těmito slovy chce vyjádřit údajnou vyprázdněnost pojmů pravice a levice a zároveň poukázat na propojenost politiky a byznysu.



Obr. 70



Obr. 71

¹⁷² Epos 257 blog [online] získáno 7. 10. 2016 z <http://www.epos257.cz/blog/cz/>



Obr. 72

Je vhodné zmínit, že se Epos ve své tvorbě neomezuje pouze na komentování a kritiku dění v současné společnosti a jeho angažovanost nespočívá pouze ve vybízení druhých k činorodosti. Díky svému silnému propojení s urbanistickou krajinou – i s veřejným prostorem jako takým – za ně cítí zodpovědnost a sám vyvíjí aktivity pro zlepšení některých částí společenské situace. Tuto svoji činnost propojuje se svou uměleckou praxí. Tak také vznikl projekt „*Místa mezi místy*“. Ve spolupráci s filmařem Markem Matvijou vznikl dokument mapující osud bezdomoveckého páru, kterému Epos věnoval upravenou a zařízenou buňku, která byla součástí jedné jeho starší instalace. Epos tento příbytek pojmenoval „*Útočiště*“ a vývoj událostí kolem něj sledoval s nesmírným zájmem a pečlivostí. Film „*Místa mezi místy*“ [obr. 73] je vyvrcholením celého projektu, pohybujícího se na pomezí uměleckého a společenského aktivismu.



Obr. 73

I když se Epos 257 naplno etabloval jako umělec, nikdy se nespokojil s klasickým galerijním provozem a prostorem. Raději tvoří díla určená pro veřejný urbanistický prostor, v souladu s jeho názorem na život a aktivity *writera* a podstatu *graffiti*. I proto, když už má vytvořit dílo pro klasickou galerii, nejraději propojí prostor galerie – kde může nechat lépe vyniknout koncept – s prostorem vnějším, veřejným, kam podle něj tato díla přirozeně patří. V případě, že se právě nevěnuje intervencím do veřejného prostoru, vytváří díla *konceptuálního vandalismu*, podobně jako to pro výstavu „*Městem posedlí*“. Byť mají díla jinou formu a využívají jiné médium – jsou vytvořena v jiném stylu – odkazují ke *graffiti* prostřednictvím konceptu invaze, násilí a agresivity, které patří mezi nejdůležitější atributy *graffiti* z jeho pohledu bývalého *writera*. Hlavním principem, který si z *graffiti* Epos 257 odnesl je však silné spojení s městem a vášně k němu. Ty jsou východisky pro veškerou jeho tvorbu a zejména skrze ty je jeho tvorba pořád propojena s *graffiti*.

3.2 SPOLEČENÉ PROJEKTY

Všichni čtyři umělci zkoumání v této práci prezentovali svá díla společně v rámci rozličných výstav, festivalů, či jiných podujetí. Většina z těchto akcí byla pořádána v souvislosti ve vztahu umělců ke *graffiti* a *street artu*.

3.2.1 NAMEST FEST

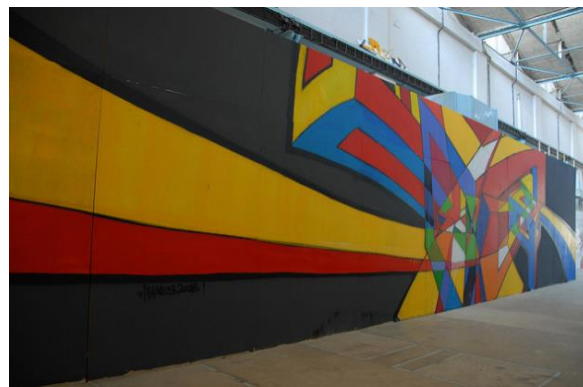
V roce 2008 zorganizoval tým občanského sdružení *Trafačka* (zaštiťujícího galerii *Trafo*), graffiti a *streetartový* festival *Names*. Hlavním iniciátorem byl právě Jan Kaláb, který se inspiroval zahraničními aktivitami a pozval do Prahy různé umělce, *writers* a *streetartists* za účelem spolupráce, navázání nových kontaktů ale také zábavy. Festival byl určen zejména pro *graffiti* a *streetartovou* komunitu, veřejnosti byl určen až výsledek festivalu v podobě výstavy.

Účastníci festivalu vytvořili a následně prezentovali díla rozmanitého charakteru. Používali různé techniky, média i styly. Rozměry a rozmístění děl bylo rovněž různorodé. Někteří vytvářeli nástěnné malby, jiní zase prostorové instalace a u dalších byl nejdůležitější součástí díla koncept, ne estetika. Epos 257 vytvořil pro *Names* dílo „*Fukaria Monuments*“¹⁷³.

Michal Škapa namaloval *mural*, který svojí estetikou nejvíce připomínal jeho působení v *Cry CAP* [obr. 74].



Obr. 74



Obr. 75

¹⁷³ Viz kapitolu *Epos 257 – dílo*

Jan Kaláb také vytvořil *mural* - nástěnnou malbu - v interiéru Haly C, ta připomínala rozložené trojrozměrné objekty vytvářející slovo POINT [obr. 75] na dvourozměrném prostoru zdi – obráceným principem než pomocí jakého udělal svá první 3D díla, nyní vytvořil na základě formy těchto prostorových objektů opět díla plošná. Dále vytvořil i několik polystyrenových reliéfů nápisu „Point“, jež poté rozmístil po Praze.

Pasta Oner se prezentoval interiérovou instalací, která měla ale navodit atmosféru exteriéru – veřejného prostoru města. Součástí instalace byla prosklená autobusová zastávka [obr. 76], městská lavička [obr. 77], rozvodnice a další objekty vytvořené z překližky, to všechno pomalováno Pastovým typickým *muralovým* projevem s reklamní i popartovou estetikou. Instalaci dominovala socha antropomorfizované tuby pasty, jež onanovala na zmíněné autobusové zastávce.



Obr. 76



Obr. 77

3.2.2 EXPO 2010 SHANGHAI CHINA

Kaláb, Škapa, Pasta i Epos spolu s Jakubem Matuškou a Janem Zajíčkem a pod vedením Blanky Čermákové jako tým reprezentovali (spolu s dalšími umělci) v roce 2010 Českou republiku na světové výstavě *Expo 2010 Shanghai China*. Jejich expozice se poté prezentovala také v pražské galerii *DOX* pod názvem *Metropolis*.

Epos 257 ze všech zúčastněných pracoval s myšlenkou kooperace *graffiti* a oficiálních struktur nejvýrazněji. Vytvořil automat na plechovky se spreji a dalšími *graffiti* pomůckami, tzv. *Graffomat* [obr. 78]. Ironizoval tak skutečnost, že vládnoucí kruhy, které *graffiti* běžně potírají, nyní chtějí financovat projekt osoby úzce s *graffiti* spojené.



Obr. 78

Pasta Oner vytvořil instalaci *Candy shop* [obr. 79], která má reprezentovat jeho vizi „reálného městského prostředí“. Tu stělesňuje maketa smyšlené cukrárny, která je provedena v reálném měřítku. Pasta zde opět upozorňuje na konzumerismus a jeho propagaci, která často zachází do bizarních rozměrů.



Obr. 79

Jan Kaláb vytvořil objekt *Casa Nostra* [obr. 80], netypický pro jeho tvorbu. Je to maketa sídliště, jehož jednotlivé budovy jsou spojeny pokroutěnou červenou rourou, symbolizující impuls k vzniku nového – život a pokrok.



Obr. 80

Michal Škapa použil nejčastější vizuální podobu svého komunitního nicku Tron jako předlohu pro výslednou podobu objektu, který pro výstavu vytvořil. Udělal objekt s názvem „TRON – Invisible Future Forever“ [obr. 81]. Ten je sestaven z obrazů různých světových mrakodrapů a doplněn projekcí městského ruchu. Reprezentuje futuristické město, i s jeho aspekty anonymity, odcizení a uspěchaného životního stylu, ke kterému podle Škapy jako lidstvo spějemě.



Obr. 81

3.2.2 MĚSTEM POSEDLÍ

Další úspěšnou akcí orientující se na *graffiti* a *street art*, která se konala v České republice, byla výstava *Městem posedlí* (2012/2013). Tato se dokonce konala pod záštitou pražského magistrátu a opět měla mezinárodní účast.

Jan Kaláb pro ni vytvořil další ze svých prostorových objektů – „Pointů“ [obr. 82]. Instalaci doplnil abstraktní nástěnnou malbou, která měla reprezentovat stín daného objektu.



Obr. 82

Pasta Oner rovněž vytvořil nástěnnou malbu [obr. 83], na kterou nalepil plastiku ve tvaru kornoutu zmrzliny. Instalaci doplnil několika plátny.



Obr. 83

Michal Škapa udělal instalaci pozostávající rovněž z nástěnné malby – zobrazující vraky aut – a několika cihel a svařených kovových profilů, vytvářejících dohromady dojem dílny [obr. 84].



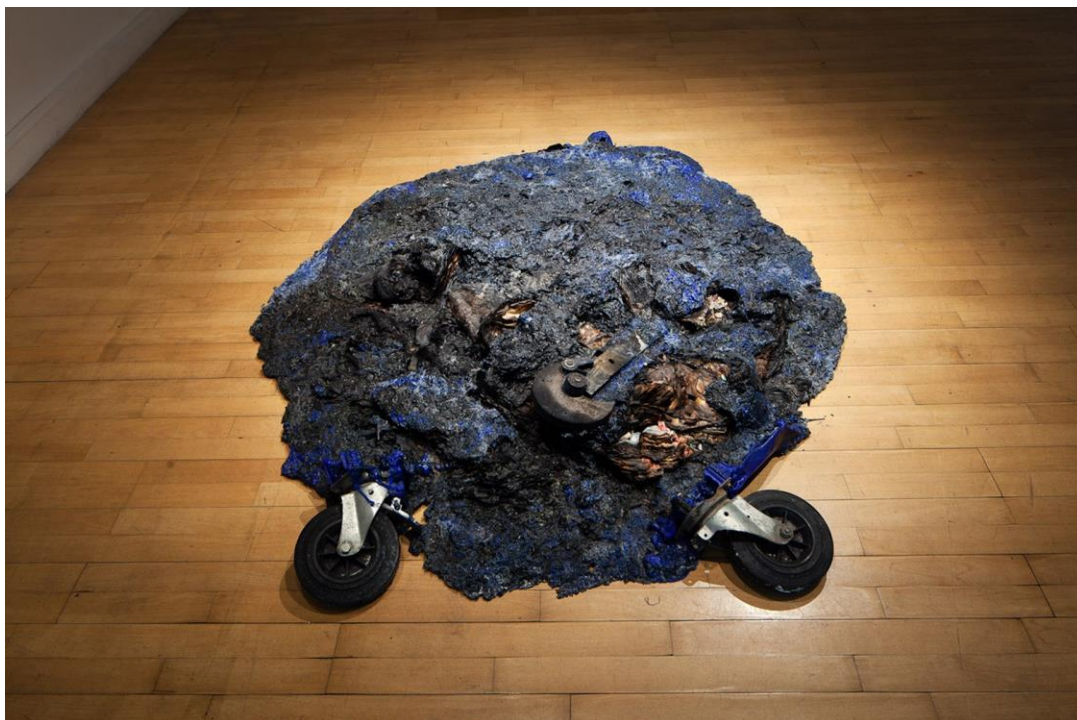
Obr. 84

Tito tři umělci také „vystavovali“ i ve veřejném prostoru – vytvořili obrovská *mural-artová* díla, kterými prezentovali akci na Národní třídě v Praze [obr. 85].



Obr. 85

Epos 257 chtěl, aby jeho dílo v souladu s tématem výstavy vyjadřovalo aspekty *graffiti*, ale zároveň již *graffiti* nebylo. Proto zapálil kontejnery na tříděný odpad [obr. 86], které poté přemístil do prostoru galerie. Tento akt vandalizmu pro něj reprezentuje povahu *graffiti*, o kterém tvrdí, že je s destrukcí nevyhnutně spjaté. Zároveň v tomto díle rezonuje odkaz na název výstavy – „*Městem posedlí*“.



Obr. 86

3.2.3 VIEWS

Jednou z nejaktuálnějších výstav zaměřených na prostředí *graffiti* a *street artu* byla výstava *Views* (2015), pořádaná ve spolupráci s *graffiti* obchodem *Graffneck*. Tato výstava „chce v souladu s odkazem na svůj název přinést jiný pohled na autory *graffiti*, než doposud“¹⁷⁴ jak píše v doprovodném textu Radek Wohlmuth. *Views* prezentuje umělce vzešlé z *graffiti* a *street art* komunity. Ukazuje rozmanité formy, média, disciplíny a styly – způsoby vyjádření těchto umělců a zároveň má ambice zachytit obraz celé platformy. Všichni vystavovaní tvůrci se prezentovali pod svými komunitními nicky, což kontrastuje s faktem, že vystavili díla, která tvoří nyní jako umělci v tradičním smyslu slova. Kaláb pod pseudonymem Point vystavil svá abstraktní díla geometrického charakteru, kterými se již několik let zabývá a snaží se je posunout pořád dál. Pasta Oner také udělal výběr své současné tvorby, novější díla ale odprezentoval až poté na své autorské výstavě v Mánesu. Michal Škapa se jako Tron prezentoval sérií sítotisků a venkovními instalacemi – moderními sochami zobrazující jakési „skelety aut“ [obr. 87], které odkazovaly na jeho fascinaci konzumerismem a hromaděním, stejně jako úžasem nad schopnostmi a vymoženostmi lidského ducha a myšlení. Epos opět vystavil díla podobná *readymade* objektům – několik mobilních kovových zábran, jaké můžeme běžně vidět v městském prostředí, přičemž jedna z nich prošla podobným procesem destrukce, jako předtím shořelé popelnice na třízený odpad a vystavena skončila celá pokroucená.



Obr. 87

¹⁷⁴ WOHLMUTH. *Views*. 2015

3.3 ZÁVĚR KASUISTIKY

Jak jsme zmínili již na začátku kasuistiky, šichni čtyři zkoumaní umělci vycházejí z graffiti komunity. Graffiti začali tvořit v devadesátých letech dvacátého století, poté se ale hlavní oblast jejich zájmu o výtvarnou tvorbu přesunula jinam. Všichni čtyři umělci sice dodnes příležitostně tvoří i díla graffiti, ale ve své umělecké tvorbě se nyní primárně věnují jiným formám a disciplínám. Avšak vliv graffiti na jejich tvorbu je pořád patrný, ať už prostřednictvím své estetiky (Kaláb, Škapa, Pasta) či obecně přijímané koncepce (Epos). Každý ze zde uvedených umělců si ze své writerské zkušenosti přenesl do své současné umělecké praxe jiné atributy. Zatímco u některých je lettristické tvarosloví pořád důležitou součástí tvorby (Škapa, Pasta Oner), další se od písemné formy tvorby osvobodili úplně (Kaláb, Epos 257). Někdy se tito umělci věnují primárně tvorbě pro galerie, jindy tvoří umělecká díla určená zejména pro veřejný urbanistický prostor. V jednom i druhém případě se ale v hlavním proudu své tvorby, tedy ve své umělecké praxi věnují přinejlepším post-graffiti. Ve většině případů se ale zabývají jinými disciplínami a propojení graffiti s jejich současnou tvorbou lze vnímat pouze implicitně. Předpokládáme tedy, že hlavním důvodem, proč jsou události, kterých se tito umělci účastní, vnímány jako propojení graffiti s galerijním provozem (potažmo zařazení graffiti do *světa umění*) je ten, že je spojuje writerská minulost, která je v současné době považována za moderní, a proto se na ni klade důraz.

4 4. ZÁVĚR

"I just did it everywhere I went, I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President."

„Dělal jsem to všude kudy jsem chodil, pořád dělám, i když už ne tolik. Neděláš to pro holky, těm je to asi jedno. Děláš to pro sebe. Ne aby z tebe byl prezident.“

Taki 183, The New York Times, 1971

Graffiti je komplexní a komplikovaný fenomén, jak ostatně dokazují množství jak společenských, tak teoretických neshod. Tato práce přináší nové perspektivy na nahlížení vztahu graffiti a světa umění. Na základě analýzy odborných textů zkoumajících fenomén graffiti z pohledů různých oborů jsme dospěli k pěti identifikačním kritériím, které považujeme za základní pro vymezení pojmu graffiti a jeho užití. Těmito kritérii jsou: sdělení existence autora díla, dominance formy díla ve srovnání s jeho obsahem, cílená estetizace díla, originální rukopis a jeho kontext. Díky těmto kritériím jsme posléze zjistili, že se termín graffiti často chybně využívá i v případech, kdy se nejedná o graffiti samotné, nýbrž o jiné disciplíny a formy výtvarného charakteru od něj odvozené. I kdybychom však považovali díla vycházející z estetiky *graffiti* – ale nedodržující námi uvedená identifikační kritéria – za *graffiti*, a ne za odvozené formy, potažmo *post-graffiti*, na základě kapitoly *Graffiti v galeriích* vidíme, že dlouhodobě v galerijním prostředí, potažmo ve *světě umění*, nemohou fungovat. Jedním z důvodů může být i Magidem vyslovená nemožnost vývoje formy.

Na základě závěrů kasuistiky rovněž vidíme, že v současné době sice dochází k ovlivňování *světa umění* prostřednictvím graffiti, ale k tomuto ovlivňování dochází pouze implicitně. Děje se to prostřednictvím současného členství bývalých writerů v institucionálním světě umění. Díky těmto umělcům dochází k přenosům odkazu *graffiti* do *světa umění* skrze jejich nová díla, jež čerpají inspiraci z různých aspektů *graffiti* v podobě jakéhosi „ducha *graffiti*“. Kdybychom však měli hodnotit zařazení graffiti do *světa umění* na základě těchto příkladů, museli bychom dojít k závěru, že *graffiti* není součástí světa umění. Na základě našich zjištění tato díla *graffiti* dle všeho nejsou, i když na něj odkazují.

5 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

5.1 SEZNAM LITERATURY

BAIRDOVÁ, J.A. a TAYLOROVÁ, Claire. Ancient graffiti. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016, s. 17-26

BENGSTEN, Peter. Stealing from the public: the value of street art taken from the street. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016, s. 416-428

CARTIEREOVÁ Cameron a WILLISOVÁ Shelly. *The Practice of Public Art*. New York: Routledge, 2008.

ČERMÁKOVÁ, Blanka. *Metropolis: Cryptic 257, Masker, Pasta, Point, Skarf, Tron*. Praha: Centrum současného umění DOX, 2010.

ČERNÁ, Kateřina. Epos 257. *Art & Antiques*. 2012, **2012**(2), s. 22-23

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

GANZ, Nicolas. *Graffiti World: Street Art from Five Continents*. Londýn: Thames & Hudson, 2004.

JANÍČEK, Š. Město jako koláž/Organismus aneb Surrealistický aspekt street artu in Pouliční umění – teorie na ulici, s. 3, 4

JAKŠ, Filip a FOLDYNOVÁ, Adéla. *Pouliční umění – teorie na ulici*. Praha: Interaktiv.cz, 2008.

KALÁB, Jan a WOHLMUTH, Radek. *Jan Kaláb: Point/Děravé plány: Point/Alternate plan(e)s*. Praha: The Chemistry Gallery, 2013.

KRATOCHVÍLOVÁ, Jitka. *Street art*. Ústí nad Labem: UJEP, 2014.

KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

MAGID, Václav. *CAP.: [Crew against people : Blez, Crap, Dize, Key, Kto, Masker, Mosd]*. Praha: Bigg Boss, 2007.

MANCHINI, M. Graffiti a psychoanalýza. *Ateliér*. 2008, **21**(19), s. 6

OVERSTREET, Martina. *In graffiti we trust*. Praha: Mlada Fronta, 2006.

PASTA. Names. *Ateliér*. 2008, **21**(19), s. 8-9

POSPISZYL, Tomáš a LÉKÓ, István. *Street art Praha*. Praha: Arbor vitae, 2007.

ROSS, Jeffrey Ian, ed. *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016.

SCHACTER, Rafael. Graffiti and street art as ornament. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016, s. 141-157

SCHACTER, Rafael. *The world atlas of street art and graffiti*. New Have: Yale University Press, 2013

SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže*. Praha: Grada Publishing, 2010.

THOMPSONOVÁ, Margo. *American graffiti*. New York: Parkstone International, 2009.

TRAHAN, Adam. Research and theory on latrinalia. In: *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. New York: Routledge, 2016, s. 92-102

VLADIMIR 518 a VESELÝ, Karel. *Kmeny*. Praha: Bigg Boss & Yinachi, 2011.

VOMÁČKOVÁ, Klára a Čermáková, Blanka a KALÁB, Jan. *Jména: první festival street artu a graffiti v České republice*. Praha: Občanské sdružení Trafačka, 2008.

VOSKOVCOVÁ, Klára a WOHLMUTH, Radek a RYDLOVÁ, Vladana. *Městem posedlí: ilegální umění v legálním světě*. Praha: Taktum, 2012.

WOHLMUTH, Radek. Epos, který sám píše. *Ateliér*. 2008, **21**(19), s. 5.

WOHLMUTH, Radek. Point je bod, ale ne ledajaký. *Ateliér*. 2008, **21**(19), s. 5.

WOHLMUTH, Radek. Street art v Česku žije a má se xvětu. *Ateliér*. 2008, **21**(19), s. 1, 16.

ZAHRÁDKA, Pavel, ed. *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2010.

WOHLMUTH. Views. The Chemistry Gallery 2015

5.2 ELEKTRONICKÉ ZDROJE

CHAMPION, Matthew. Medieval graffiti. 2016 In: *Aeon* [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <https://aeon.co/essays/medieval-graffiti-brings-a-new-understanding-of-the-past>

ELEMENT, Kevin. Hard Hitting Modern Perspective on Hip Hop Graffiti. 1996 In: *Art Crimes* [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <https://www.graffiti.org/faq/element.html>

HLAVÁČEK, Ludvík. Co hledá umění v ulicích? 2009 In: *Artlist: Centrum pro současné umění Praha* [online]. [cit. 2016-09-15].

Dostupné z: <http://www.artlist.cz/texty/co-hleda-umeni-v-ulicich-7200/>

HLAVÁČEK L. Veřejné umění. In: *Umělecké dílo ve veřejném prostoru, 9.1997 – 10.1997* [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z <http://cca.fcca.cz/archiv-projektu/vystavy/1997/umeni-ve-verejnem-prostoru/>

KIMVALL, Jacob. Bad Graffiti Art Gone Good Street Art. 2007 In: *Academia.edu* [online]. [cit. 2016-09-15].

Dostupné z: https://www.academia.edu/1121025/Bad_Graffiti_Art_Gone_Good_Street_Art

MERCURIO. Keith Haring: In The Moment. In: The Keith Haring Foundation [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: http://www.haring.com/!/selected_writing/keith-haring-in-the-moment#.WG0TdfnhDIU

STOWERS, George C. Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art. 1997 In: *Art Crimes* [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <https://www.graffiti.org/faq/stowers.html>

Epos 257: Umělec, který prodal zarámovanou loupež in Česká pozice, [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: http://ceskapozice.lidovky.cz/epos-257-umelec-ktery-prodal-zaramovanou-loupez-fl3-/recenze.aspx?c=A140406_103720_pozice_139702
Fagani 2012 [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <https://vimeo.com/55523968>

Historie graffiti a street artu; [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <http://www.streetarts.estranky.cz/clanky/historie-graffiti-a-street-artu.html>

Michal Škapa [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <http://www.obytechalidech.com/michal-skapa/>

Michal Škapa aka Key aka Tron v rozhovoru pro BNGR! [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <http://www.bngr.cz/michal-skapa-aka-key-aka-tron-v-rozhovoru-pro-bngr/>

Michal Škapa / Tron: Svět se posral [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <http://www.protisedi.cz/article/michal-skapa-tron-svet-se-posral>

PASTA ONER: graffiti pro me byla ta největší škola [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <http://www.beinmag.com/cs/article/pasta-oner-graffiti-pro-me-byla-ta-nejvetsi-skola>

Pasta Oner: Jsem svobodný, mým klienten nikdy nebude Zeman, [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/pasta-oner-rozhovor-o-graffiti-umeni-a-vystavach/r~fab76d1695b211e486b9002590604f2e/>

SEEN in Hong Kong: Interview with the Godfather of Graffiti, [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <http://www.jinwong.com/2013/09/23/seen-hong-kong-interview-graffiti-artist/>

Taki 183' Spawns Pen Pals. In: *The New York Times*, [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <http://www.woostercollective.com/post/new-york-yimes-1971-taki-183-spawns-pen-pals>

Výtvarník Pasta Oner: Nápad nevysedíte, musí přijít sám [online]. [cit. 2016-09-15]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/dvtv/vytvarnik-pasta-oner-napad-nevysedite-musi-prijit-sam/r~dc1895902c9011e58a300025900fea04/>

Style Wars [Style Wars] [film]. Režie CHALFANT Henry a SILVER Tony USA, PLEXIFILM, 1984.

5.2.1 WEBOVÉ STRÁNKY

www.834.cz

www.aktualne.cz

www.epos257.cz

www.gavu.cz

www.graffiti.org

www.graffneck.cz

www.jankalab.com

www.phatbeatz.cz/

www.protisedi.cz/

www.thechemistry.cz/

trafogallery.cz/

6 SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

- Obr. 1 G. *Phatbeatz* [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.phatbeatz.cz/prazsky-graffiti-pravek>
- Obr. 2 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 3 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 4 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 5 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 6 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 7 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 8 Jan Kaláb Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]
- Obr. 9 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 10 Jan Kaláb Facebook [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <https://www.facebook.com/JanOnepointKalab/?fref=ts>
- Obr.11 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 12 Artlist [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.artlist.cz/dila/invaze-pointiku-3512/>
- Obr. 13 Artlist [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.artlist.cz/dila/points-3516/>
- Obr. 14 Duke *Phatbeatz* [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.phatbeatz.cz/5-kk-vernissaz>
- Obr. 15 Wohlmuth Aktuálně.cz [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/sprejeri-si-v-praze-postavili-pomnik-ilegalne/r~i:article:460036/>
- Obr. 16 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 17 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 18 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 19 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 20 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 21 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 22 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 23 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>
- Obr. 24 Jan Kaláb Facebook [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <https://www.facebook.com/JanOnepointKalab/?fref=ts>
- Obr. 25 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 26 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 27 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 28 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005
- Obr. 29 OVERSTREET. In *Graffiti We Trust*. 2005

- Obr. 30 OVERSTREET. In Graffiti We Trust. 2005
- Obr. 31 Duke *Phatbeatz* [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.phatbeatz.cz/names-graffiti-jam>
- Obr. 32 Michal Škapa [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na 834.cz
- Obr. 33 Jiří Gordon *Phatbeatz* [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.phatbeatz.cz/michal-skapa-aka-tron-ode-zdi-ke-zdi>
- Obr. 34 Michal Škapa [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na 834.cz
- Obr. 35 Michal Škapa [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na 834.cz
- Obr. 36 Michal Škapa [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na 834.cz
- Obr. 37 Vlastní archiv
- Obr. 38 Ziff *Phatbeatz* [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.phatbeatz.cz/michal-skapa-00-nic>
- Obr. 39 j5 j5.cz Michal Škapa – Graffoman <http://j5.cz/fotky/michal-skapa-graffoman/58106>
- Obr. 40 Michal Škapa Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/miko.skapa/photos_all
- Obr. 41 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>
- Obr. 42 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>
- Obr. 43 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>
- Obr. 44 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>
- Obr. 45 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>
- Obr. 46 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>
- Obr. 47 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>
- Obr. 48 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>
- Obr. 49 Pasta Oner Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/pg/PASTAONERfanpage/photos/?ref=page_internal
- Obr. 50 Pasta Oner Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/pg/PASTAONERfanpage/photos/?ref=page_internal
- Obr. 51 Pasta Oner Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/pg/PASTAONERfanpage/photos/?ref=page_internal
- Obr. 52 Pasta Oner Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/pg/PASTAONERfanpage/photos/?ref=page_internal
- Obr. 53 Pasta Oner Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/pg/PASTAONERfanpage/photos/?ref=page_internal
- Obr. 54 Pasta Oner Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/pg/PASTAONERfanpage/photos/?ref=page_internal
- Obr. 55 graffneck.cz, [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.graffneck.cz/view/praha-20-epos-257-1348004805>
- Obr. 56 graffneck.cz [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.graffneck.cz/view/praha-20-epos-257-1348004805>
- Obr. 57 55 graffneck.cz, [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.graffneck.cz/view/praha-20-epos-257-1348004805>

Obr. 58 55 graffneck.cz, [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.graffneck.cz/view/praha-20-epos-257-1348004805>

Obr. 59 55 graffneck.cz, [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.graffneck.cz/view/praha-20-epos-257-1348004805>

Obr. 60 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 61 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 62 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 63 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 64 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 65 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 66 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 67 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 68 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 69 lidovky.cz Lidovky.cz http://www.lidovky.cz/vyzyvam-k-obcanske-neposlusnosti-rika-umelec-ktery-zacernil-tvare-politiku-1st-/zpravy-domov.aspx?c=A141009_101658_In_domov_sk
foto: lidovky.cz

Obr. 70 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 71 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 72 Epos 257 [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na epos257.cz

Obr. 73 Místa mezi místy facebook
https://www.facebook.com/pg/mistamezimisty/photos/?ref=page_internal

Obr. 74 Michal Škapa [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na 834.cz

Obr. 75 Kiwa flickr [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na 834.cz

Obr. 76 Pasta Oner Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/pg/PASTAONERfanpage/photos/?ref=page_internal

Obr. 77 Pasta Oner Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na https://www.facebook.com/pg/PASTAONERfanpage/photos/?ref=page_internal

Obr. 78 Graffomat [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://graffomat.com/>

Obr. 79 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>

Obr. 80 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>

Obr. 81 Michal Škapa [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na 834.cz

Obr. 82 Jan Kaláb [online]. [cit. 5.1.2017] Dostupný na <http://www.jankalab.com>

Obr. 83 Pasta Oner [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://www.pastaoner.cz/>

Obr. 84 Michal Škapa [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na 834.cz

Obr. 85 Jdi do klubu [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <https://www.jdidoklubu.cz/Mestem-posedli-P1079013.html>

Obr. 86 jh bloguje [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <http://blog.nenapadnymajak.cz/2012/12/mestem-posedli/>

Obr. 87 The Chemistry Gallery Facebook [online]. [cit. 5.1.2017]. Dostupný na <https://www.facebook.com/ChemistryGallery/?fref=ts>