

## STREET ART A GRAFFITI V KONTEXTU MĚSTA

Street Art and Graffiti in the Context of a City

ADAM WIESNER

DOI: <https://doi.org/10.2478/se-2019-0003> © Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV  
© 2019, Adam Wiesner. This is an open access article licensed under the Creative Commons

*Mgr. Adam Wiesner, PhD., Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV v Bratislave, Klemensova 19, 813 64 Bratislava; e-mail: adam.wiesner@savba.sk*

The paper presents data from interviews conducted in 2006–2007 with four representatives of the Prague street art and graffiti scene who worked in the Czech capital city at the beginning of the 2000s. Part of the article deals with creative activities in the Prague subway where most of the interviewed authors created their works. The author thus offers the perspective of the authors of the Prague street art and graffiti scenes and presents their view of the (il)legal works of art from around ten years ago in the context of the current discourse in social sciences. Over the last twenty years, this discourse has evolved to such an extent that it now enables to see the phenomenon of urban public works of art as a phenomenon full of paradoxes. Graffiti and street art therefore cannot be interpreted only from the point of view of legality or the art of resistance. Their definition must remain sufficiently open, since certain ambivalence, contradiction and ghostliness are characteristic of it equally as of life in a modern global city that is inherently tied to it.

*Key words:* street art, graffiti, global city, resistance, activism, temporality

*Klíčová slova:* street art, graffiti, globální město, rezistence, aktivismus, temporalita

*How to cite:* Wiesner, A. (2019). Street art a graffiti v kontextu města. Slovenský národopis, 67(1), 47–62, <https://doi.org/10.2478/se-2019-0003>

V roce 2006 při interpretaci významu jedné street art instalace v severoamerickém Bostonu nastaly závažné problémy, když kvůli nálezům několika podezřelých balíčků na různých místech města (budovy, sloupy dálničních nadjezdů a pilíře mostů přes řeku), jež měl na svědomí běloruský umělec Peter Berdovsky, byl dočasně přerušena doprava na jedné z dálnic, omezena městská hromadná doprava a pobřežní hlídky uzavřely z bezpečnostních důvodů i provoz na řece Charles. Když se nakonec rozhodla policie jeden z balíčků odpálit, zjistila, že neobsahoval nic jiného než hranatou postavičku z kresleného seriálu sestavenou z několika žárovek, drátů a baterií. K této poněkud nestan-

dardní reklamní kampani se nakonec přihlásila televizní společnost Turner Broadcasting patřící zakladateli kanálu CNN Tedu Turnerovi. Berdevsky byl pro svůj čin ještě týž den zatčen a dán do vazby za potenciální pokus o teroristický útok a starosta města pohrozil soudním stíháním i samotnému Turnerovi a všem, kteří se na této nepovedené kampani podíleli (Dělal umění, 2007).

Reakce na graffiti a street art nabraly za posledních dvacet let na intenzitě. Podle slov Sondry Bacharach street art doslova „explodoval“ (2015: 481). Obyvatelé velkých měst dnes mnohem více zasahují do prostředí, v kterém se denně pohybují. Někdy se tak nevyhnou ani konfliktu s bezpečnostními složkami města. Umělec Berdevsky se slovy „každý, kdo uvažuje rozumně, v tom přece jasně musí vidět umění“ odvolával na zdravý rozum (Dělal umění, 2007). V prvních letech po roce 2000 se v souvislosti s graffiti a street art tvorbou řešila zejména otázka, do jaké míry se jedná o umění na rozdíl od vandalizmu (Boháčková, 2002). Za posledních téměř dvacet let se diskurz zabývající se tímto tématem výrazně rozvinul. Z etnografického hlediska považují za významné uvést zejména tyto studie: *Crimes of Style* od kulturního kriminologa Jeffa Ferrella (1993); *Wallbangin'* od antropoložky Susan Phillips (1999); *The Graffiti Subculture* od socioložky Nancy Macdonald (2001); *Taking the Train* od historika Joe Austina (2001); *Publics and the City* od geografa Kurta Ivesona (2007); *An Ethnography of Iconoclash* od antropologa Rafaela Schactera (2008); *Graffiti Lives* od sociologa Gregory J. Snyderera (2009); a z posledních let například kniha *Street Art, Public City* od vizuální kriminoložky Alison Young (2014) (citováno v Avramidis, Tsilimpounidi, 2017). Odpověď na otázku, zda je graffiti a street art nezákonnou praktikou či uměním, však není ani dnes jednoznačná. V této práci vycházím z děl současných autorů a autorek, kteří v souvislosti s fenoménem street art chápou umění v jeho širší definici: tj. nikoli v souvislosti s tradičním pojetím klasické estetiky, nýbrž jako projev „tvořivé vizuální intervence“ (Awad, Wagoner, 2017: 11), jež má schopnost inspirovat, zvát k participaci, mobilizovat a tím i vést k sociální změně (Glävenau, 2017).

Graffiti je pojem mediálně známý, nejčastěji se váže na veřejnou tvorbu se spreji. Street art je obvykle chápán v širším stylu jako veškerá díla vytvářená nebo umístěná na veřejných místech, tj. v ulicích města, na sloupech, zdech, chodnících, silnicích, pilířích mostů, v parku, stanicích městské hromadné dopravy, prostě kdekoli je to možné (či jen zdánlivě nemožné). Specifickou záležitostí jsou i prostory metra, kterému se částečně věnuje i tato práce. Mou snahou je představit fenomén veřejné městské tvorby z pohledu samotných tvůrců, kteří v pražských ulicích působili v období zhruba před deseti lety. Předkládaná studie je specifická tím, že zprostředkovává výstupy rozhovorů, které jsem provedl se třemi reprezentanty pražské street art tvorby a jedním reprezentantem graffiti v roce 2006–2007. Všechny rozhovory byly získány online z důvodu udržení anonymity tvůrců. Kontakty se mi podařilo získat pátráním na tehdy ještě pomalu se rozvíjejících sociálních sítích a za pomoci časově náročného sledování stop, které tvůrci po sobě zanechali v souvislosti s jejich vlastní tvorbou. Ta je specifická tím, že je do značné míry „neautorizovaná“. Z díla můžeme vyčíst většinou jen uměleckou přezdívku, kterou autor používá (ale může jich mít více).

Pátrání po autorech konkrétních děl, která nejprve zaujala mou pozornost, trvalo určitou dobu. Díla jsem sledoval postupně, jak se v pražských ulicích a metru začala objevovat. Ta, která mne nejvíc zaujala, byla charakteristická svou trvanlivostí. Pokud je někdo strhl, poměrně krátce došlo k jejich reinstalaci. Tento kontext mi přišel velmi významný, a to zejména z toho důvodu, že se díla nacházela na tak obtížně dostupných místech, jakým je například kolejiště pražského metra. Vzhledem k tomu, že v roce

2001 nabyla v České republice účinnosti novela trestního zákona č. 140/1961 Sb., v podobě § 257b, postihující tvorbu graffiti, jednalo se v souvislosti s přetrváváním děl na tak ostře sledovaném místě o fenomén. Získat kontakty na konkrétní autory proto nebylo jednoduché a jednou z podmínek bylo právě zachování anonymity tvůrců. Protože mne z etnografického hlediska nejvíce zajímal přístup tvůrců k vlastní tvorbě, ústředním tématem našich rozhovorů byl jejich pohled na prostředí, ve kterém žijí a tvoří; faktory hrající roli při výběru konkrétního umístění jejich výtvorů a děl; a v neposlední řadě i hlavní motivy jejich veřejné činnosti. Tzv. *voice giving* uvedený v této práci je tedy vždy přepsaná část rozhovorů, které probíhaly mezi mnou a tvůrci písemnou formou v rámci mnoha diskuzních fór, na nichž jsem tou dobou působil.

Text původně vznikl jako závěrečná práce v rámci studia antropologie krajiny na Fakultě humanitních studií UK v Praze. Pro publikační účely jsem získaná data z rozhovorů doplnil o současné teoretické vstupy a interpretace, které v důsledku popularizace tématu v sociálních vědách za posledních deset let práci výrazně obohatily. Vzhledem k přísnosti postihů, které z této nezákonné činnosti plynuly po roce 2000, jsem se rozhodl text odložit pro publikační účely až do chvíle, kdy od činnosti tvůrců, kteří mi poskytli rozhovor, uplyne dostatečně dlouhá doba. Většina děl již tedy není v rámci původních míst v pražských ulicích k vidění, přestože se v dané lokalitě některým z nich podařilo přetrvat i několik let. Jak však vyplynulo z rozhovorů, které jsem pro účely této studie realizoval, otázka trvanlivosti díla není pro všechny tvůrce věnující se street artu nebo graffiti tou nejdůležitější. Někteří z nich jsou naopak inspirováni fenoménem pomíjivosti a potřebou neustále tvořit. Všichni však svými zásahy proměňují veřejný prostor i jeho význam.

## TRESTNOU ČINNOSTÍ DO AUKČNÍ SÍNĚ

„Někteří lidé se stanou policisty, protože chtějí udělat svět lepším.  
Někteří lidé se stanou vandaly, protože chtějí udělat svět hezčím.“  
(Banksy, 2005: 9)

Názory na to, zda je mezi graffiti a street artem zásadní rozdíl, se různí. Někteří autoři a autorky je od sebe důrazně odlišují (Bacharach, 2015), zatímco jiní považují kategorie za limitující klasifikaci, která zjednodušuje a omezuje pohled na konkrétní formu (Awad, Wagoner, 2017). Shoda panuje v tom, že graffiti a street art není jednoduché definovat, kategorizovat ani interpretovat. Jak navrhují editoři Konstantinos Avramidis a Myrto Tsilimpounidi v úvodu ke knize *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, povaha veřejné městské tvorby je mnohohrstevnatá. Snaha definovat graffiti a street art proto musí vést k takové definici, která bude nutně otevřená, bez jasně vymezených hranic (Avramidis, Tsilimpounidi, 2017: 4). Během svého světového boomu za posledních dvacet let nabyla veřejná městská tvorba mnoha forem. V současné době je street art vnímán nejen jako mladší sourozenec graffiti, kterému se daří dostat do nejdražších aukčních síní, galerií a muzeí, ale také jako nástroj rezistence; způsob, jímž město a život v něm vypovídá samo o sobě. Jak píše kulturní kriminolog Jeff Ferrell, abychom jej byli schopni číst a porozumět jeho významu, kódům, jemným nuancím, protichůdnostem a odkazům, „musíme zároveň s ním číst i současné globální město“ (Ferrell, 2017: 27). Tak jako street art, i město je plné paradoxů. Jedno se podobá druhému a navzájem se ovlivňuje, vzniká a zaniká. Podle Ferrella tím hlav-

ním faktorem, který dnes ovlivňuje současné městské graffiti a street art, je „měnící se ekonomika a politická dynamika“ a jejich dopad ve formě kontroly a dozoru nad veřejným prostorem (ibid.). Díky neustále se proměňujícímu ekonomickému a politickému klimatu města současné graffiti a street art, jakožto produkty globálního města, permanentně oscilují mezi „zákonností a nezákonností, vizibilitou a neviditelností, uměním a akcí, prchavostí a životností“ (ibid.).

Jak vysvětluje vizuální kriminoložka Alison Young, zda je graffiti a street art umění nebo trestný čin, není záležitost estetiky či formy. Kategorizace zákonosti je vždy spjata se schopností určit autoritu či vlastnická práva vztahující se k povrchu, na němž byla forma této činnosti realizována. Díky tomu může jedna a tatáž činnost vést k pokutě či přímo k vězení, anebo k prodeji či dražbě pomalovaného kusu zdiva v aukční síni (Young, 2017: 39). Pakliže se street art či graffiti tvůrce (tzv. *writer*) prokáže dokumentem, v němž jej majitel daného povrchu opravňuje k činnosti (na tzv. *legal wall*), již se nejedná o trestnou činnost, ale o zakázku.

Ani tento způsob kategorizace však není v praxi jednoduchý. Současný městský život je charakteristický vysokou kontrolou a dozorem v podobě kamer, soukromých pozemků, hlídaných objektů a veřejných prostor. Jak píše Ferrell, v rámci rozvoji měst se za posledních dvacet let obchodovalo s konceptem „kvalita života“ jako se symbolickou komoditou (Ferrell, 2017: 28). V rámci politiky městského bezpečí tak byly v mnoha městech zaváděny agresivní antikampaně namířené proti graffiti jako něčemu, co bylo automaticky považováno za poškozování veřejného majetku. Tato politika vedla k tomu, že graffiti i street art jsou mnoha obyvateli měst automaticky vnímány jako trestný čin, a to bez ohledu na majetkové či právní vztahy. Graffiti snad ještě víc než street art. Tento nerovný vztah mezi činnostmi, které jsou některými tvůrci označovány za jednu a tutéž, pramení z několika zásadních rozdílů: zatímco graffiti se rozumí většinou jistá forma kaligrafie prováděná spreji na zeď či jiný povrch, street art má mnoho různých forem. Podle výpovědi samotných tvůrců, s kterými vedla v rámci svého výzkumu Alison Young rozhovory, se u některých instalací dokonce i sami policisté domnívají, že se jedná o formu konceptuálního umění nebo reklamy na žádost majitele objektu (Young, 2017: 42). Ačkoliv tedy o zákonosti či nezákonnosti rozhodují právní vztahy, širší veřejnost zákonost posuzuje většinou na základě estetické formy a její přítomnosti anebo absence, tj. kterou je (či není) zvyklá v rámci města vídat. Zatímco graffiti je tak téměř vždy považováno za nezákonné, u různých forem street artu si veřejnost není vždy jistá. Zde hraje roli též druhý faktor, tj. komu je daná tvorba určena. Graffiti bývá časově náročné a nebývá většinou výsledkem jednotlivce, ale celého spolku, tzv. *crew*, které sobě navzájem tvoří publikum – vzájemně se motivují a hodnotí, vyzývají a soutěží mezi sebou. Street art může být naopak dílem jednotlivce a obvykle je určen širšímu obyvatelstvu měst; často pracuje s textuálností a vizuálností zároveň, může v sobě ukrývat prvek humoru či politického komentáře.

Young vysvětluje, že na rozdíl od graffiti, které je někdy velmi těžké rozluštit, bývá street art snadněji chápán, a proto i oceňován (Young, 2017: 43). Tento paradox zákonosti a nezákonnosti tak vede podle Ferrella až k absurdním situacím, kdy jsou některá legální graffiti v městě okamžitě nahlášena jako poškozování veřejného majetku, zatímco jiná nezákonná činnost street art tvůrců (např. Banksy) má tak vysokou komerční hodnotu, že jsou kusy zdiva s jejich tvorbou vytrhávány, aby byly poté vydraženy, anebo rovnou opatřeny ochranným plexisklem, aby je v následujících pár hodinách nikdo neznehodnotil (Ferrell, 2017: 30).

## GRAFFITI: NEBEZPEČÍ A AKCE

Všeobecně se dá říct, že graffiti se vyvinulo v 60. letech 20. století v americké Philadelphii a prostředí spletitého metra New Yorku. Jedná se o činnost, která představuje výzvu sociálnímu řádu městského prostoru (Landry, 2017: 216). Graffiti, které dalo mladšímu street artu základ, je „kulturní praxí a fyzickým činem“ zároveň (Avramidis, Tsilimpounidi, 2017: 4). Obvykle je vnímáno jako nevyžádaná a nezákonná činnost, jejímž výsledkem je práce se spreji na různé povrchy (ibid.). Zaměřuje se zejména na práci s písmem a slovy, jeho základ je tzv. *writing* (písmo, psaní)<sup>1</sup> (Nielsen, 2017: 301). Graffiti může zahrnovat jednoduché podpisy ve formě tzv. *tagů*, složitější vyobrazení pseudonymů (*nick*) ve formě tzv. *piece*, anebo velkorozměrné nástěnné malby (tzv. *murals*), které jsou často zhotovované na objednávku a v současnosti bývají většinou již legální. Protože se graffiti vyvinulo v městském prostředí metra, je pro něj charakteristická i malba na jednotlivé vozy i celé soupravy (tzv. *wholecar*, viz obr. 1).

Právě vagony metra a vlakové soupravy byly oblíbené u jednoho z představitelů pražského graffiti, který si vzhledem k tvrdým postihům související s graffiti po roce 2000 v České republice přál zůstat v úplné anonymitě (v textu označen jako „A“): „Moc dlouho jsem na ulici aktivně nepůsobil. Jakmile jsem přičichnul k vlakům, tak jsem se jich už nepustil. Vlaky jsou skvělé médium. Namaluješ něco na jednom místě a uvidí to lidi na nádražích a vlastně i na celé té trase, kudy ten vlak jezdí, takže klidně celá Česká republika (trasa Ostrava – Cheb například). A metro, to je taková třešnička na dortu. To se ve writerských kruzích cení dodnes. Není to tak jednoduché udělat, musíš vědět kdy a kde. A je to nejvíc ceněné lidmi ze scény. Jsem tak trochu sběratel typů. Kdyby v metru začaly jezdit úplně nové soupravy, které nejezdí ani na trase A, B či C, tak si řeknu – chtěl bych, aby na této nové soupravě byl můj panel, jedno jaký. Důležité je, že by to bylo namalováno mnou samotným a že obsahem toho panelu by byl můj nick. Plochy, na kterých působím, mě zajímají z hlediska toho, kolik lidí to pak uvidí, a jestli to vůbec někdo uvidí. Nikdy bych třeba nenamaloval věc na vlak, který je odstaven furt na jednom místě a nikdy už nikam nepojede.“ (A, 2006, rozhovor.)

Vzhledem k postupující represi vůči této činnosti neustále vzrůstající počet kamer v ulicích a nebezpečí z udání, za nimiž často stojí obyčejní kolemjdoucí, obyvatelé domů pozorující z okna či řidiči taxi, je zejména graffiti vysoce riziková činnost. Jedním z důvodů, proč dávají někteří tvůrci graffiti přednost nádraží a metru před ulicí, je právě eliminace rizika nebezpečí chycení: „Na nádraží či na odstavených kolejích ČD či DPP se nemotá tolik lidí jako na ulici. K vlaku stačí nepozorovaně přijít, namalovat, a nepozorovaně odejít. Moc často se nestává, že by byl někdo schovaný celou noc někde v křoví s výhledem na soupravu a pozoroval. Když se dívám na veřejný prostor, kde žiju, kudy chodím, mám miliardu míst, kde bych si chtěl dát *piece*, ale prostě vím, že je to nebezpečné a že na to nemám, a tak jsem opatrný.“ (A, 2006, rozhovor.)

Na druhou stranu výběr i přístup k prostředí je do značné míry ovlivněn i skutečností, že pro některé tvůrce mohou být nebezpečná, hlídaná či ostře sledovaná místa tou hlavní motivací tvořit. Aspekt nebezpečí je s realizací graffiti úzce spjatý. Halsey a Pederick vysvětlují fenomén graffiti v souvislosti s potřebou „šílené formy exprese“, kde právě prvek utajení a riziko, jež díky takové práci lidé podstupují, je zásadní součástí tvorby graffiti (Halsey, Pederick, 2010 cit. dle Walsh, Tsilimpounidi, 2010: 117):

1 Od toho odvozené anglické slovo *writer* pro tvůrce graffiti.





Obr. 1: Tzv. *wholecar* jezdící na trase B z kraje roku 2007, který vznikl během 8 minut. Zdroj: anonym, soukromá sbírka.

„Místo si vybírám podle nebezpečnosti. Nelezu zas tak střemhlav do všeho. Co se týče běhání pod zemí v tunelu, to si zase nedávám tak často. Tak párkrát za rok mi ale prostě rupne v bedně a zapomenu na to nebezpečí.“ (A, 2006, rozhovor.) Otázka možných rizik a možnost útěku je tak jedním z kritérií, která jsou s volbou místa úzce spjata. Pokud je realizace úspěšná, konkrétní dílo má mezi samotnými tvůrci graffiti o to vyšší hodnotu: „Musím přemýšlet i o možnosti úniku z toho místa, takže proto jsou například ta nejviditelnější místa, kde si každý *writer* řekne – ten flek bych chtěl dát – ale nedá ho právě kvůli až moc velké nebezpečnosti, ta nejcennější z hlediska ocenění od ostatních *writerů*, kteří se pak ptají: Jaks’ to mohl dát ten flek, za rohem je fízlarna, na ten flek míří kamera a stojí tam taxíky furt?“ (A, 2006, rozhovor.)

Pro graffiti i street art je charakteristické, že nejde pouze o tvorbu, ale zároveň o akci: jedná se o volně provázaný soubor postupů, provádění (*performance*) a zážitkové zkušenosti (*experiences*) (Ferrell, 2017: 34). Jedno od druhého nelze oddělit. Právě zmíněný aspekt nebezpečí a akce, jež je s tvorbou graffiti úzce spjata, je podle Ferrella důvodem, proč agresivní antikampaně namířené proti graffiti z dlouhodobého hlediska selhávají. Zatímco je jejich cílem snaha potlačit jak tvorbu, tak akci, výsledkem často bývá, že riziko spojené s graffiti je díky antikampani ještě větší než předtím. Tvůrci graffiti jsou tak motivováni zvýšeným nebezpečím, které se k jejich tvorbě váže, což doslova „zintenzivňuje jejich prožitek a pocit naplnění“ (Ferrell, 1996 cit. dle Ferrell, 2017: 34).

## „STREET“ ZNAMENÁ MÉDIUM

Co vás napadne jako první, řekne-li se slovo ulice? Pro někoho možná jen prostranství před domem nebo způsob dopravy ve městě. Pro street art tvůrce je však ulice vším, jen ne pouhou možností dopravy z místa A na místo B. Jde především o veřejný prostor, kterému se ne nadarmo říká jiným slovem *kommunikace*. Awad a Wagoner vysvětlují v úvodu své knihy *Street Art of Resistance*, že prostředí města je vysoce „účinným médiem v souvislosti s vytvářením vizibility a vyjednáváním dynamiky moci v rámci systému“ (Awad, Wagoner, 2017: 9). Zatímco graffiti je obvykle chápáno jako používá-

ní sprejů na veřejném místě v souvislosti s tzv. *writings*, street art zahrnuje mnohem více technik: od jednoduchých nálepek (*sticker*) přes složitější šablony (*stencil*), kterým se také někdy říká *stencil graffiti* (šablonové graffiti, tj. díla vzniklá za použití spreje a šablony současně), až po všemožné mozaiky, panely a instalace z různých materiálů (pěna, polystyren, karton, plast, kov aj.). Street art umožňuje vizuální dialog, který je „vztahový, temporální, dynamický, založený na moci (*power-based*) a proměnlivý v čase“ (Awad, Wagoner, 2017: 8).

Jedním ze street art reprezentantů, jenž před deseti lety zaměřil svou pozornost na dění na ulici, je tvůrce, který tou dobou tvořil pod uměleckým jménem VZTAH. Ulice pro něj znamenala především prostor pro komunikaci, kterého bychom si měli vážít jakožto místa, jež nám jako jediné umožňuje kontakt s reálným světem: „Posloucháš rozhovory lidí v metru, vidíš, jak jsou oblečení, jak spolu komunikují, to jsou strašně cenné informace! MHD vůbec. Setkávají se tam všichni: chudí i bohatí, staří i mladí, tam se to všechno mísí, tam je to pro mě skutečný svět. Svět, kde businessman s notebookem krčí nos nad zápachem bezdomovce vedle. Cestování městem bychom se neměli děsit, měli bychom si to užívat a koukat na to, co se okolo nás děje.“ (VZTAH, 2006, rozhovor.)

Ulice má dnes neodmyslitelný charakter média. „Chápeme-li médium jako nástroj sloužící k přenosu informací, pak lze říci, že ulice je dnes prakticky jediným svobodným médiem. Snad kromě internetu žádné jiné médium neposkytuje běžnému člověku možnost přímého využití, přímého zásahu. Ulice je jako otevřená kniha, prázdná stránka novin čekající na naplnění, plastelína, kterou každý může tvarovat k obrazu svému, kůň čekající na osedlání,“ píše Hynek Trojánek (2005: 1) ve svém článku o street artu pro časopis Orghast. Podle VZTAHA je dnes ulice jediným místem, kterému se dá skutečně věřit, a to v tom smyslu, že se člověk spoléhá jen sám na sebe, na to, co vidí a slyší. Rozvíjející se street art v ulicích globálního městského života umožnil lidem na přelomu dob zasahovat tvůrčím způsobem do prostředí, v kterém se dnes a denně pohybovali, a měnit tak jeho podobu. „Prostě každý, kdo dělá na ulici, tak mění. Nalepením, stisknutím spreje, to je jedno čím, ale měníš teď a tady svět okolo. Žádné zbytečné řeči, žádné psaní, žádné diskuse. Je to strašně ryzí a reálné. Prostě měníš svět, prostor kolem sebe.“ (VZTAH, 2006, rozhovor.)

Andrea Mubi Brighenti vysvětluje, že to, co je na městském prostředí přitažlivé a lákavé, tkví v jakémsi statusu města jakožto něčeho, co se nedá dokonale řídit ani ovládat (*never-perfectly-controllable status*, Mubi Brighenti, 2017: 125). To je podle něj jedním z důvodů, proč právě slova *urban* a *public* začala v posledních letech v souvislosti s veřejnou uměleckou tvorbou nahrazovat slovo *street*: „problém v souvislosti se street artem ... byl vždy ten, že nebyl dostatečně ‚street‘ – alespoň ne tak ‚street‘ jako stará graffiti tradice, z které se vyvinul ... anebo s kterou hybridizoval“ (Mubi Brighenti, 2017: 125). Ať už ovšem budeme užívat koncept street, urban či public art, vztahujeme jej k jednomu společnému jmenovateli: vždy se jedná o výrazný zásah proměňující veřejný prostor.

Tímto cílem se na samotném počátku řídilo i seskupení Děsír (Děti sídlištní recese), které kolem roku 2000 zformovala skupina mladých lidí z jednoho nejmenovaného internetového diskusního serveru. Snahou seskupení bylo organizovat různé městské aktivity a hry jako například CTF (Capture The Flag aneb Vlajkovaná). S Děsírem začínal i VZTAH: „To bylo super. Pamatuju si, když jsme hráli poprvé. Najednou vnímáš všechno úplně jinak. Nesoustředíš se už jen na to, kam jedeš, ale běháš a chytáš protihráče, kradeš vlajky v metru. Vlajkovaná byla hodně zásadní. Pak následovalo pár dalších akcí v metru, běhalo se a lidé nás pozorovali a nechápali to. Zpětně mě mrzí, že



Obr. 2: Nápis ZEMŘEŠ v pražských Jinonicích nedaleko budovy Univerzity Karlovy byl jednoho dne doplněn předponou NE, zřejmě jiným než původním tvůrcem. Foto: autor.

v tom hodně lidí vidělo postupně jen jediný cíl, a tím bylo ostatní lidi zmást a snad i naštvat. Samozřejmě, že nás zajímalo, kdo bude jak reagovat, ale to nebylo to prvotní. Pro mě osobně byl nejdůležitější osobní prožitek. Chtěl jsem si prožít, jaké to je doslova znásilnit prostředí k něčemu jinému, změnit význam celého prostoru.“ (VZTAH, 2006, rozhovor.) Organizace navazovala na obdobné uskupení vzniklé v roce 1987 v čele se zakladatelem Jirkou Novotným alias Mokasínem, které začalo pořádat recesní městské hry. Již v té době vzniklo několik tradičních her, které se v různých obměnách dodnes hrají. Po revoluci byl Děsír jedním ze zakládajících členů sdružení dětských a mládežnických organizací DUHA. „Děsír funguje dodnes, ale do toho už nevidím, přestalo mi to dávat smysl. Jaký má význam třeba náhodné srovnání davu, když si třicet lidí společně lehne na Václavák? Budou z toho pěkné fotky a můžeš je ukazovat známým a vyprávět, jak jsi tam ležel také, ale to je málo, to nestačí. Nechci být jen součástí znuděné mládeže, která dělá blbosti na ulici, jejichž tvořivost je nulová. Chci dělat věci, které přesahují, které lidi nematou, ale posouvají pozitivně dopředu.“ (VZTAH, 2006, rozhovor.)

## TRVANLIVOST VERSUS POMÍJIVOST

Konkrétní instalace, které můžeme najít různě v ulicích, není možné analyzovat bez zahrnutí širšího kontextu a temporality. Abychom byli schopni lépe porozumět jejich širšímu významu, je nutné číst je v souvislosti s jejich vlastním „sociálním životem“ (Awad, Wagoner, 2017: 9). Nelze je „izolovat od místa a času jejich vzniku“ (ibid.). Místo samotné bývá pro tvůrce často prvním impulsem. Roli hraje kompozice, tzn. jak se zde bude zamýšlené dílo vyjímat a zda vynikne i jeho význam, má-li v souvislosti s umístěním něco vyjadřovat či sdělit. Výsledný produkt, stane-li se trvalou součástí





Obr. 3: Jedna z nálepek od autora Pasofec, která se v roce 2006 objevila v pražském metru. Zdroj: soukromá sbírka, publikováno se svolením autora.

města, může někdy vhodně plnit funkci orientačního bodu v prostoru – instalace v ulicích města mohou připomínat navigační značky. Jsou-li svým okolím přijaty, tj. vydrží-li na určitém místě delší čas, pak se dostávají i do povědomí kolemjdoucích. Vždy je snadnější vysvětlit někomu cestu na určité místo, když se ve svém popisu máme o co opřít: naproti je zeď, na které je nápis NEZEMŘEŠ (viz obr. 2).

Pro dalšího tvůrce z pražské scény, který tou dobou působil pod uměleckým jménem Pasofec, byla ulice velkým zdrojem inspirace. Místa, kam svou tvorbu instaloval, si vybíral vědomě. Jeho největší vášní však vždy bylo metro: „Metro má pro mě kouzlo, většina mých stickerů (viz obr. 3) jezdí nebo spíš jezdila ve vagonech metra. Když jsem byl malý, nutil jsem rodinu jezdit na výlety podzemím. Zůstalo mi to. Metro mám pořád strašně rád a fascinuje mě, akorát k fascinaci mašinami přibyla ještě fascinace lidmi. Na jednu stranu mě ty masy lidí děsí, na druhou stranu mě to neuvěřitelně přitahuje. V metru je hodně lidí, to znamená, že můj výtvar taky hodně lidí uvidí. I to beru v potaz při výběru místa, ale nikdy ne na úkor kompozice. A nakonec: miluju, když naborám stereotyp. Věděl jsem, že lidi budou překvapeni, a tím i vytrženi z nudy.“ (Pasofec, 2007, rozhovor.)

Představte si obyvatele města Prahy, který denně využívá služeb městské hromadné dopravy. Jednoho rána nastoupí do metra a letmým pohledem u vchodu zavadí okem o nápis stanice, který by jindy přešel bez povšimnutí. Těsně pod velkým stříbrným nápisem Anděl, lesknoucím se na oranžovém pozadí, žluté svítí dvě polystyrenové kačenky sedící zobáčky k sobě. Ráno tam jsou, večer zase zmizí, aby se objevily zanedlouho znovu a zůstaly tam po dobu několika dalších měsíců. Časem se stanou neodmyslitelným symbolem stanice metra a po jejich strhnutí na místě zůstane jen stín v podobě skvrny po lepidle, která bude přesně kopírovat jejich tvar. Pokud jednou trvale zmizí rukou pracovníka pražského metra, možná je budou obyvatelé Smíchova a ostatní cestující postrádat. A nejen na Andělu. Dne 26. srpna 2006 se na každé pražské stanici trasy metra B objevil jeden pár těchto kačenek. V letech 2006–2007 je pak ještě stále bylo možné vyhledat na mnoha stanicích: Hůrka, Můstek, Invalidovna, Českomoravská, Vysočanská, Černý Most, Malostranská a Dejvická. Že jde o obdivuhodný výkon, zaznamenali zřejmě všichni, kteří si tou dobou nově objevivších se kačenek na více stanicích všimli. Na mnoha místech totiž byly umístěny přímo v kolejišti vlaků, tj. hned vedle názvů stanic (viz obr. 4). Nedá se říct, že by byly do očí, spíše tak nějak ladily s prostředím. A to hlavně díky žluté barvě trasy metra B. Na první pohled to vypadalo, jako by tam prostě patřily.



Obr. 4: Pasofcovy polystyrenové kačenky v kolejišti stanice metra Hůrka. Foto: autor.

Podobně jako když Alison Young popisuje, kdy si poprvé s údivem všimla neautorizovaného nápisu na veřejném místě, i na mne tato instalace zapůsobila svým „zřejmým komunikačním obsahem a nezákonností v jednom“ (2014: 1). Jak se dalo tou dobou dočíst v návštěvní knize jejich tvůrce Pasofce, umístěné na webové adrese, která dnes již dávno není aktivní, v cestujících a kolemjdoucích vzbudily veselé

reakce. Skutečnost, že byly městem kladně přijaty, tj. byly považovány za „nepohoršující“ či „neškodné“ (Young, 2014: 1), je zřejmě i důvodem, proč na mnoha stanicích setrvaly po dobu mnoha měsíců. V porovnání s životností graffiti v prostorách metra se zejména tou dobou jednalo o fenomén. Nebyl to nápis na zdi. Lidé je měli rádi.

Jak jsem jejich výskyt pozoroval, vnímal jsem je jako něco jiného než všechny ostatní pokusy o street art či graffiti na takovém místě, jakým je pražské metro. Nálepky většinou zmizely hned po pár dnech, nápisy obvykle do pár hodin. Polystyrenové kačenky však visely dál. Někde měsíce, někde dokonce roky. Pomalu splývaly s designem stanic. Podle slov samotného tvůrce byla jeho cílem nejen výzdoba pražského metra, ale i snaha donutit cestující přemýšlet. Zamyslet se nad tím, kdo, jak a proč polystyrenové kačenky v metru umístil a jakým způsobem toho docílil. A pak samozřejmě i nad jejich vlastním významem, který je podle autora velmi prostý: „Kachna je můj symbol, můj piktogram. A dvě kachny otočené k sobě by teoreticky neměly být nic jiného než opět dvakrát tentýž piktogram, ale je to něco daleko silnějšího. Tu myšlenku dvou kačenek zobáčky k sobě jsem nosil v hlavě tři roky, než jsem našel správnou formu pro její realizaci. Není to nic víc než symbol míru a lásky. A jako takový funguje dobře. Lidé mi dost často říkají, že jim to zvedá náladu. Možná, že mají nulovou uměleckou hodnotu, ale pokud někomu dokážou zvednout náladu, je to pro mě to největší zadostiučinění.“ (Pasofec, 2007, rozhovor.)

Pasofec a jeho tým si pro umístění svého díla vybrali zadní strany stanic metra cíleně kvůli jejich nedostupnosti. Trvanlivost nebo naopak pomíjivost výtvorů umístěných v kontextu města je pro každého tvůrce různě důležitý faktor. Pokud jde o pražské polystyrenové kačenky, v souvislosti s trvanlivostí díla se výběr místa ukázal být účinnou strategií. Pasofcův tým nejdříve prošel celou trasu metra a udělal rozpis míst, na která by se daly nalepit. Když nebylo možné dát je na stěnu („nebo se tam vyloženě nehodily“, Pasofec, 2007, rozhovor), bylo vybráno místo jiné. Speciální umístění mělo dílo na stanici Anděl. Pár kačenek byl nalepen nad eskalátory při vstupu do metra přímo naproti informačnímu centru DP, kde se jim dařilo přetrvat po dobu několika let (viz obr. 5, 4. strana obálky):

„Anděl, to bylo něco. Dokonce jsem je tam lepil dvakrát. Je tam sice ještě informační centrum DP, ale přístup k tomu místu je zahrazený takovým plůtkem s nápisem zákaz vstupu. Když jsem to místo viděl, věděl jsem, že je tam prostě musím nalepit. Udělal jsem to naprosto jednoduše: napatlal jsem je lepidlem venku a pak prostě šel dovnitř, odstrčil ten plůtek, postavil se doprostřed a dělal, jakože se rozhlížím. Nakonec jsem se

naklonil a nalepil to. A pak jsem prostě odešel. Celý princip takovýchto akcí spočívá v tom, že se musíš tvářit, jako by to, co děláš, bylo naprosto normální. Kachny tam pak byly trochu strhané, tak jsem je zašel opravit – jednoduše jsem přes ty staré nalepil nové. Udělal jsem to stejně a zase to prošlo.“ (Pasofec, 2007, rozhovor.)

Podle Petra Gibase lze metro vnímat jako „jedinečný palimpsest ideologie, technologie a každodenní praxe, jež splývají s estetikou metro-prostor a neustále znovu utvářejí to, co známe prostě jako metro“ (Gibas, 2008: 6). Z jeho analýzy, jež aplikuje koncept *uncanny* na pražské metro ve smyslu toho, co má „nadpřirozený či nevysvětlitelný základ, co je mimořádné, pozoruhodné, nezvyklé, tajuplné, zároveň však vzbuzující strach a hrůzu“ (Gibas, 2008: 1), vyplývá, že všichni ti, kteří se snaží nějakým způsobem prostor metra pozměnit či esteticky upravit, jsou „jakými přízraky současné krajiny metra, vzbuzují a dotvářejí její přízračnost, činí z ní krajinu, která je na pomezí mezi všedním, očekávatelným a neočekávaným, tajemným“ (Gibas, 2008: 6). Stopy po městských tvůrcích, které pak v metru nacházíme ve formě tagů, nápisů, různě umístěných, potrhaných, přelepených nálepek, letáků či posterů, celé, částečné, a dalšími tvůrci upravené kusy instalací, jež mají různou životnost a nejasný příběh, na nás mohou působit jako tzv. duchové či přízraky (*ghost*, Gibas, 2008). Graffiti a street art mají v tomto smyslu, jak dále vysvětluje Ferrell, schopnost nás svojí přízračnou přítomností a nepřítomností (*spectral presence*) překvapit, dokážou se jen tak někde neočekávaně objevit a opět rychle zmizet (Ferrell, 2017: 33).

Na metro se zaměřil i již zmíněný tvůrce VZTAH. V době svého působení v pražském metru v období zhruba před deseti lety vyráběl různé variace svého loga a snažil se je umísťovat na nálepkách a plakátech tak, aby byl jejich význam všem lidem srozumitelný a aby jejich umístění dávalo smysl i v souvislosti s prostředím. Jeho výtvořiny většinou měly jen velmi krátkou životnost, což je pro díla využívající moment překvapení typické. Pro samotného tvůrce bylo podle jeho vlastních slov důležité především to, že i během jednoho dne si výtvořině všimne mnoho lidí. Dobře vybraná stanice, kudy denně projdou tisíce lidí, je tedy strategický krok. „Nálepky jsem lepil na dveře v metru a pak je rozřezával řezákem, takže jak šly dveře k sobě, VZTAH byl dohromady. A pak šly dveře od sebe a VZTAH byl rozpadlý. Ohýbám to o roh, prostě to různě kazím, jak to už ve vztahu bývá. Dospěl jsem totiž k názoru, že všechno, co jsem kdy dělal, bylo o vztahu.“ (VZTAH, 2006, rozhovor.)

VZTAHovu tvorbu lze vnímat jako jistou formu kreativního aktivismu, který je někdy zkráceně označován za tzv. artivismus (Glăveanu, 2017). Jak vysvětluje Vlad Petre Glăveanu v práci zabývající se vztahem umění a sociální změny, právě užití umění v aktivismu otvírá „prostor možného, prostor imaginace a kreativity jak pro aktivisty, tak i pro jejich publikum“ (2017: 20). Smyslem takové tvorby je nejen to, aby byla lidmi zaznamenána, ale aby je doslova „zvala k participaci“ (2017: 21). Jak blíže vysvětluje Samantha Edwards-Vandenhoeck, schopností „změnit prostor tak, aby sloužil komunikačnímu, performativnímu či expresivnímu účelu, který je v rozporu s jeho původním užitím“, představuje veřejná tvorba výzvu a transgresi normativním koncepcím místa (Edwards-Vandenhoeck, 2017: 55): „Pod hlavičkou VZTAHu dělám bubliny v metru, lepím polystyrenové bubliny na sklo (viz obr. 6). Jsou na nich napsané rozhovory a pak si tam pod ně sednou lidi a stanou se z nich komiksové postavičky. Ráno nalepím bubliny a pak je třeba večer někde potkám a vidím tam lidi, vidím, že to funguje, a nechápu to. Je to jako sen. Oni sedí a baví se o tom, kdo to tam asi dal, a já vzpomínám, jak jsem ráno půl hodiny před školou úplně hotový z toho, co když někdo něco ..., lepil bubliny v metru.“ (VZTAH, 2006, rozhovor.)



Obr. 6: VZTAHovy bubliny na skle v metru, dělající z lidí komiksově postavičky. Zdroj: soukromá sbírka, publikováno se svolením autora.

Poslední z mnou představených tvůrců působících v pražských ulicích v prvních deseti letech po roce 2000 je pash\*. Původně začínal s vyřezávanými postavičkami ze speciální pěny, připomínající malé karikatury, které se snažil lepit po městě na místa, jež ho za chůze něčím zaujala. Většinou šlo, jak sám dodává, o místa spíše skrytá (viz obr. 7). V době, kdy jeho díla plnila ulice Prahy, byl pro něj rozhodující i další aspekt. Vzhledem ke své značné produkci jej nenapadlo jiné řešení než je vystavit do ulic. Město se tak pomalu stávalo jeho výstavní galerií: „To, že dávám věci ven, má několik

důvodů. Zaprvé ten, že se mi to domů už nevejde, a zase je nechci někomu jen tak dát, protože venku mě to popravdě baví víc. Nejspíš mám pořád pocit, že když je to na ulici, tak je to pořád ještě moje. Když bych to někomu daroval, ztratil bych nad tím opatrovnictví. Jakýsi mateřský vztah, který k té věci chovám, což ale nemyslím v tom smyslu, že bych vyráběl nějaké příšerky a dával jim jména. Další důvod, proč, venč, je ten, že mě baví ta pomíjivost. Člověk se cítí volněji, když ví, že to za nějakou dobu zmizí a už se to nikdy neobjeví. Pokud má ten pocit, že se mu to moc nepovedlo, tak se pak na to aspoň nemusí moc dlouho dívat. Dalším důvodem je i fakt, že je to nejlepší cesta, jak svoje věci vystavit širšímu publiku.“ (pash\*, 2006, rozhovor.)

Otázka pomíjivosti instalací, tj. skutečnost, že jeho výtvořky ve městě dlouho nevydržely, pro pash\* nepředstavovala překážku: čím rychleji o ně přišel, tím víc jich pak byl motivován opět vyrobit. Ne vždy se snažil své výtvořky uzpůsobit tak, aby se na místo dobře hodily: „Občas se mi líbí místo, a tak na něj chci něco udělat, ale málokdy se nutím do toho, aby přímo reagovalo na to místo jako takové, to mi přijde zbytečné, pokud k tomu člověk nemá vážný důvod. Moje věci jsou výjevy z vlastního světa, ne reakce na ten náš.“ (pash\*, 2006, rozhovor.)

Fenomén temporality a pomíjivosti je s graffiti a street art tvorbou bezprostředně spjat. Podle Awada a Wagonera může být „sociální život transformace obrazu“ vhodnějším zdrojem pro analýzu než jeho obsah či význam v konkrétním čase vzniku (2010: 10). Otázka významu veřejného díla je však samostatným tématem. Jak lze tuto tvorbu číst? Mají jednotlivá díla svůj konkrétní význam? Kdo jim je určil? Byl to autor? Graffiti i street art jsou charakteristické svou mnohovýznamovostí, která se váže nejen k samotnému výtvořku, ale i procesu tvorby a komunikaci s prostředím. Jak vysvětluje Edwards-Vandenhoeck, veřejná tvorba je „místem, kde se sbíhá geografie s ideologií“ (2017: 55). Podle ní je proto vhodné vnímat graffiti a street art z multimodálního a intertextuálního hlediska. Multimodalita představuje „odmítnutí tradiční lingvistiky, kde je komunikace zakořeněna v jazyku“, a naopak umožnění „širšího modelu komunikace“, který reaguje na variace „ikonografických, čitelných, symbolických a figurativních graffiti



módů a jejich materiálních manifestací. [...] Tyto graffiti módy jsou formovány kulturními, historickými a sociálními úzy, čímž naplňují svůj společenský záměr“ (2017: 58). Charakteristické znaky veřejné městské tvorby související s fenoménem temporality, jako např. fragmentace, předělání či zmižení, představují „rozkol v logice času a prostoru“ (2017: 63). Podle autorky se proto interpretace graffiti či street art díla bude vždy lišit na základě toho, kdo a kdy jej bude číst. Z této perspektivy je pak samotný obraz a jeho význam „sociálním konstruktem“, který, jak dodává, „nelze pevně spojit s jeho tvůrcem“ (2017: 66).



Obr. 7: Modrá postavička vyřezaná ze speciální pěny, jejímž autorem je pash\*. Foto: autor.

## ZÁVĚR

Graffiti a street art lze vnímat jako „specifickou kulturní praxi“, jež se od pozdních devadesátých let 20. století začala objevovat v mnoha městech po celém světě (Young, 2014). Ačkoliv se jedná o činnost, jež je do značné míry stále trestána jako nezákonná, za posledních dvacet let si především street art pro svou variabilitu a nekonečné možnosti realizace získal mnohá srdce. Ti, kteří se nechali strhnout k vlastním instalacím a participaci, často hovoří o důležitosti mít možnost zasahovat do vzhledu prostředí města, v kterém žijí, a vědomě se tak podílet na jeho proměně. Graffiti je zároveň přitažlivé díky své specifické hiphopové kultuře, členství v tzv. crew a vzrušení z nebezpečí, které nezákonná tvorba v současném městském prostředí představuje. Někteří graffiti tvůrci dokonce dodávají, že pakliže graffiti není ilegální, nejedná se o autentické graffiti (Landry, 2017: 226). Že je nezákonnost graffiti sporná otázka, jsem se snažil vysvětlit již v úvodu článku. Tento sociální konstrukt ve skutečnosti více vypovídá o obavách vládních orgánů a městských rad z toho, kdo takto veřejně tvoří, než co bude výsledkem této tvorby, jak ve své knize *Taking the Train* ilustruje historik Joe Austin (cit. dle Snyder, 2017: 264). Přesto, anebo právě proto zůstávají graffiti a street art i nadále v povědomí mnoha lidí jen estetičtější formou vandalismu. Pokud jde o postoj samotných tvůrců k otázce vandalismu, jež je s jejich tvorbou spojována, Pasofcovy nálepky s nápisem SMRT STEREOTYPU projíždějící metrem nesly tento omluvný text: „Street art není o vandalismu, je to jen pokus udělat svět magičtější místem, než ve skutečnosti je. Já tomu doopravdy věřím a omlouvám se všem, kterým se to nelíbí.“

V jedné z prvních prací věnující se fenoménu graffiti v našich zemích nazvané *Graffiti a současná společnost* autorka Barbora Boháčková upozorňuje na skutečnost, že graffiti nelze vnímat jako typický projev vandalismu. Podle nové sociologie je chápáno jako reakce na anonymitu a odcizení v současném přetechnizovaném světě, v němž je nejen pro mladistvé, ale i pro dospělé stále těžší definovat vlastní identitu a životní cíle



(Boháčková, 2002: 3). Graffiti, stejně jako street art, může být též reakcí na vnitřní napětí, jež je výsledkem dynamiky moci v rámci systému, který umožňuje jistým hlasům vyniknout jako dominantním, zatímco jiné marginalizuje, anebo přímo zneviditelňuje. Nemusí se tedy jednat jen o frustraci z neúspěšného hledání sebe sama, ale i vědomou snahu dát prostor hlasům, které v rámci společnosti jinak nemohou zaznít. Pro tvůrce pak má význam i samotné prostředí. Pash\* ve výčtu všech důvodů, proč umisťoval svá díla ven do ulic, uvedl i skutečnost, že má tímto způsobem možnost dotvářet atmosféru určitých míst, zákoutí a vedlejších uliček, tj. naplnit potřebu tzv. *agency* v souvislosti se zásahy do podoby města, v kterém žije a které tím pádem vnímá i jako částečně své.

Dnes je tak jedním z nejčastěji skloňovaných aspektů street art tvorby schopnost vyjadřovat politický názor, anebo dávat hlas marginalizovaným či přímo zneviditelňovaným vrstvám obyvatel měst. V rámci výzkumu tohoto fenoménu je akcentován zejména street art jako kreativní aktivismus a jeho potenciál pro společenskou změnu (Glăveanu, 2017), a to v souvislosti s politickým obsahem (Nielsen, 2017), uměním resistance (Awad, Wagoner, 2017) a oblastí lidských práv (Walsh, Tsilimpounidi, 2010). Současní autoři však zároveň tvrdí, že názor, který graffiti a street art oslavuje jako nástroj rezistence proti „zlým autoritám“, je nepřesný (Iveson, 2017: 89). Může veřejně tvořit opravdu každý? Geograf Kurt Iveson vysvětluje problém městské nezákonné tvorby nikoliv jako problém konfrontace s autoritami, nýbrž jako problém prosazení autorit (*assertions of authority*, Iveson, 2017: 90). Současný systém osobního vlastnictví ve městech je podle něj „plutokratický a technokratický“, což v souvislosti s regulací a plánováním měst dává extrémní vliv těm, již mají moc (kapitál). V praxi to znamená vytváření jednodimenzionálního městského prostředí a posilování konformity. Že i přes mnohé agresivní antikampaně graffiti a street art v městech přetrvává, znamená, že tento umělý městský řád je některými obyvateli vnímán jako nedemokratický a vnučený. Nezákonnou tvorbu je pak možné nahlížet jako prosazování tzv. lokálních autorit (Certeau, 1984 cit. dle Iveson, 2017: 91), které spolu mezi sebou o prosazení soutěží (Iveson, 2017: 92). Tato „transgrese, či rezistence vůči ‚dominantním‘ městským autoritám však není nutně demokratická ani spravedlivá“, neboť rozhodující je to, jakým způsobem byla prosazena a na co se odvolává (ibid.). Druhá věc je, že aby mohl skutečně každý veřejně tvořit, musel by k tomu získat odvahu a především potřebné dovednosti. Jak vysvětluje sociolog Gregory J. Snyder, i když se mezi street artem a graffiti často neodborně rozlišuje jako mezi tím pěkným, na co se dá dívat, na rozdíl od nehezkyých *tagů* na zdech, skutečností zůstává, že jsou to právě graffiti tvůrci z pozdních 60. let prostředí Philadelphie, kteří svými podpisy ve formě *tagu* (a později v New Yorku i ve formě loga) na městských zdech dali všemu základ. Obě současné tradice tedy navazují na *tagovací* praxi, jež vede k dokonale zvládnutému stylu osobní kaligrafie (Snyder, 2017: 264–267).

Cílem mé práce byla snaha přiblížit téma street artu a graffiti obvyčejnému pozorovateli, který se s ním dnes a denně setkává (anebo setkával) v ulicích svého města, a doplnit chybějící kontext týkající se pohledu čtyř tvůrců, kteří působili v prostředí pražských ulic a metra v prvních letech po roce 2000. Někteří ze současných street art a graffiti tvůrců potvrzují, že začali sami tvořit na základě inspirace získané z děl, která měli možnost vidět kolem sebe: inspirace tvořit, měnit, zasahovat do prostoru, v němž sami žijí a dnes a denně se pohybují a který právě proto, že je veřejný, mohou považovat i za svůj. Svoji tvořivostí zvou k účasti druhé s cílem přetvářet město, v kterém žijí a pohybují se, k obrazu svému, jenž je charakteristický mnohoznačností významů a fo-

rem. Pro street art typická symbolická řeč tak umožňuje prostřednictvím „ztělesněné mnohovýznamovosti“ dodávat instalacím a místům konkrétní podobu, která se postupně pojí s „citovou hodnotou“ dodávající dílu „stabilitu a účinnost“ (Awad, Wagoner, 2017: 7).

Rád bych poděkoval Myrto Tsilimpounidi za poskytnutí cenné literatury, která výrazně obohatila interpretační rámec předkládané studie.

Studie vznikla za podpory grantu VEGA 2/0088/19: *Reflexívne písanie ako metóda etnografického skúmania*.

## LITERATURA

- Austin, J. (2001). *Taking the Train: How Graffiti Art became an Urban Crisis in New York City*. New York, NY: Columbia University Press.
- Avramidis, K., Tsilimpounidi, M. (2017). Graffiti and street art: Reading, writing and representing the city. In: K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, London and New York: Routledge, s. 1–23.
- Awad, S. H., Wagoner, B. (2017). Introducing the Street Art of Resistance. In: S. H. Awad, B. Wagoner (Eds.), *Street Art of Resistance, Palgrave Studies in Creativity and Culture*, s. 1–16. DOI: 10.1007/978-3-319-63330-5\_1.
- Bacharach, S. (2015). Street Art and Consent. *British Journal of Aesthetics*, 55(4), 481–495. DOI: 10.1093/aesth/ayv030.
- Banksy (2005). *Wall and piece*. London: Century.
- Boháčková, B. (2002). *Graffiti a současná společnost*. Praha: FF UK (nepublikovaná diplomová práce).
- Dělal umění. (2007). Ted' ho mají za teroristu. *Aktuálně.cz*, 2.2. Dostupné online: [zpravy.aktualne.cz/zahranici/delal-umeni-ted-ho-maji-za-teroristu/r~i:article:346625/](http://zpravy.aktualne.cz/zahranici/delal-umeni-ted-ho-maji-za-teroristu/r~i:article:346625/).
- Edwards-Vandehoek, S. (2017). Reading between the [plot] lines: Framing graffiti as multimodal practice. In: K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, London and New York: Routledge, s. 54–71.
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. New York, NY: Garland.
- Ferrell, J. (2017). Graffiti, street art and the dialectics of the city. In: K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, London and New York: Routledge, s. 27–38.
- Gibas, P. (2008). Duchařský obrat společenských věd, anebo duchové (a lidé) v pražském metru. *Sborník HMČ UK 7*, Praha: Univerzita Karlova (pracovní verze textu, 8 rkp. str.).
- Glăveanu, V. P. (2017). Art and Social Change: The Role of Creativity and Wonder. In: S. H. Awad, B. Wagoner (Eds.), *Street Art of Resistance, Palgrave Studies in Creativity and Culture*, s. 19–37. DOI: 10.1007/978-3-319-63330-5\_1.
- Iveson, K. (2007). *Publics and the City*. Oxford: Blackwell.
- Iveson, K. (2017). Graffiti, street art and the democratic city. In: K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, London and New York: Routledge, s. 89–99.
- Landry, D. (2017). Defensible aesthetics: Creative resistance to urban policies in Ottawa. In: K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, London and New York: Routledge, s. 216–230.
- Macdonald, N. (2001). *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. London: Palgrave Macmillan.
- Mubi Brighenti, A. (2017). Expressive measures: An ecology of the public domain. In: K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graf-*

- fiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, London and New York: Routledge, s. 119–134.
- Nielsen, C. S. (2017). The Democratic Potential of Artistic Expression in Public Space: Street Art and Graffiti as Rebellious Acts. In: S. H. Awad, B. Wagoner (Eds.), *Street Art of Resistance*, Palgrave Studies in Creativity and Culture, s. 301–323. DOI: 10.1007/978-3-319-63330-5\_1.
- Phillips, S. (1999). *Wallbangin': Graffiti and Gangs in L.A.* Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Schacter, R. (2008). An Ethnography of Iconoclasm: An Investigation into the Production, Consumption and Destruction of Street-Art in London. *Journal of Material Culture*, 13(1), 35–61.
- Snyder, G. J. (2009). *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. New York, NY: New York University Press.
- Snyder, G. J. (2017). Long live the tag: Representing the foundations of graffiti. In: K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, London and New York: Routledge, s. 264–273.
- Trojánek, H. (2005). Pražská ulice. *Orghast*, 2005(4), (pracovní verze textu).
- Walsh, A., Tsilimpounidi, M. (2010). Painting human rights: Mapping street art in Athens. *Journal of Arts and Communities*, 2(2), s. 111–122. DOI: 10.1386/jaacc.2.2.111\_1.
- Young, A. (2014). *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*. London: Routledge.
- Young, A. (2017). Art or crime or both at the same time? On the ambiguity of images in public space. In: K. Avramidis, M. Tsilimpounidi (Eds.), *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, London and New York: Routledge, s. 39–53.

## O AUTOROVI

ADAM WIESNER – působí jako vědecký pracovník na Ústavu etnologie a sociálně antropologie Slovenské akademie věd (ÚESA SAV) v Bratislavě. Vystudoval obecnou antropologii na Univerzitě Karlově v Praze. Během svého doktorského studia na (ÚESA SAV) v Bratislavě působil jako přednášející na Filozofické fakultě Univerzity Komenského, kde vedl úvodní seminář zaměřený na studium genderu. Mezi jeho hlavní odborné oblasti zájmu patří genderová nekonformita, reflexivní psaní jako metoda a postmoderní terapeutické přístupy. V pracovní oblasti se též věnuje koučování a terapii zaměřené na řešení (*solution-focused*). V roce 2017 vydal monografii s názvem *Jediná jistota je změna: autoetnografie na transgender téma* (Bratislava: VEDA, Ústav etnologie SAV), která autoetnograficky zpracovává téma genderové tranzice z pohledu člověka, jenž se identifikuje jako *non-binary*.