

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Centrum audiovizuálních studií

Audiovizuální studia (AVS)

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**NEOFICIÁLNÍ UMĚNÍ VE VEŘEJNÉM PROSTORU NA ČESKÉM ÚZEMÍ**

VLADIMÍR TURNER

Vedoucí práce : Tomáš Pospiszyl

Oponent práce: Palo Fabuš

Datum obhajoby: 14. 9. 2009

Přidělovaný akademický titul: Bc. A

Praha, 2009

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV FACULTY**

Centre of Audiovisual Studies

Audiovisual studies

**THESIS**

**UNOFFICIAL PUBLIC ART IN CZECH REPUBLIC**

**Vladimír Turner**

Advisory committee : Tomáš Pospiszyl

Opponent : Palo Fabuš

Date of defense: 14. 9. 2009

Academic degree: Bc. A

Prague, 2009

## **Abstrakt práce**

Svoji práci jsem zaměřil na umění ve veřejném prostoru, vznikající mimo oficiální struktury. Zajímá mne povaha jednotlivých technik, prostředí ve kterém dílo vznikalo včetně intencí autora, socio - kulturní dopad a také mediální obraz díla.

Práce začíná definicí veřejného prostoru, na základě sociálně kritických teorií se pokouším popsat dnešní českou společnost. Pokračuje historickým nastíněním uměleckých aktivit na hranici zákona, kde šlo umělcům o přímý dopad na veřejnost-chronologicky od Vladimíra Boudníka, přes Milana Knížáka a akční umělce až do 90.let. Hlavní pole zájmu je však současná tvorba na poli public artu. Definuji ilegální veřejné umění včetně svých podkategorií.

Na pozadí jednotlivých výrazných děl se pokouším vystihnout atributy dnešní angažované umělecké tvorby. Mapuji snahy českých umělců proniknout svými díly do společnosti, spojit umění s životem. Zajímá mne percepce umění širokým otevřeným publikem. Omezují se zejména na tvorbu ve městě, i když je pravděpodobné, že je veřejný prostor zdravější právě mimo ně. Záměrně z práce vynechávám platformu, kde se v dnešní době nejsvobodněji uplatňuje možnost svobodné komunikace a umělecké tvorby - internet.

Vymezení mé práce spočívá hlavně v těchto pojmech: ilegální pouliční tvorba v rozličných médiích, společenská kritika, umění mimo galerie a oficiální struktury, dopad umění na veřejnost, angažované umění, subverze, streetart, život ve městě.

Ve své práci se pokusím zodpovědět na otázku, zda je český veřejný prostor (pokud vůbec nějaký existuje) svobodně využíván jakožto platforma pro nezávislé umění.

## English Summary

This essay investigates art in public space created outside of official structures. Environment of its creation, including authors' intentions, nature of individual techniques and its social and cultural impact and media image are described and assessed in this work.

The essay opens with definition of the public space based upon socially critical theories in terms of which I, then, attempt to describe Czech contemporary society. Next, it gives a historical overview of artistic activities on the border of the law which aimed to influence the public at large. Chronologically, it highlights selected works by, for instance, Vladimír Boudník and action artists such as Milan Knížák until the end of 1980's. The paper's main focus, however, is contemporary Public art. Illegal public art is thereby defined including all its sub-categories.

With reference to individual significant works of art I try to illustrate various attributes of today's engaged art. I investigate multiple attempts of Czech artists to promote their works as socially significant phenomena, i.e. to join art and life together. I am deeply intrigued with how art is perceived by large and open public. My main focus is art within urban environment, even though public space may be more healthy on its outside. I intentionally omit the platform which is currently the most liberal niche of free communication and artistic work, the internet.

Field of interest of this paper may be defined within the boundaries of these terms: image of illegal street art in different public media, social critique, art outside galleries and official structures, social impact of art, engaged art, subversion, streetart and life in the city.

In this work I try to find the answer to the question, whether Czech public space (if there is any) is used freely as a platform for independent art.

## Obsah

1. Úvod	6
1. a Význam výrazu “ <i>veřejnost</i> ” v naší společnosti	7
1. b Načrtnutí historie neoficiálních uměleckých aktivit	13
2. Specifika umění ve veřejném prostoru	21
2. a Předchůdci	21
2. b Definice	23
2. c (Ne) čitelnost díla	24
2. d Hodnota (i)legálnosti daného díla	26
3. Základní vymezení oblastí umění ve veřejném prostoru a jejich specifika	28
3. a Tvorba povrchní	28
3. b Tvorba kritická	30
4. Tvorba jakožto sociální obřad	39
5. Prezentace a její úskalí	41
5. a Kritika galerijního provozu	41
5. b Posun na oficiální rovinu	42
5. c Rekonstrukce / Mediální výstupy	43
6. Současné veřejné umění ve struktuře systému	46
7. Závěr	48
8. Použitá literatura	50
9. Poděkování	52

## 1. Úvod

Jeden z hlavních aspektů proměny západních civilizací v posledních staletích je obrat od Boha. Osvícenství dalo populaci do rukou své vlastní životy. Člověk si najednou mohl vybrat svůj směr, nezávisle na do té doby nejlivnější světové instituci, totiž církvi.

Království se postupně měnila ve státy a dosavadní hodnoty, postavené na sakrální moci, se začaly pomalu bortit. Bylo potřeba se znovu zamyslet nad svojí rolí ve společnosti, což musí začít u jedince uvědomění si významu společnosti jako takové.

Industrializace, veliké kulturní přeměny a zvětšování sociálních rozdílů se staly ideálním podhoubím pro zásadní politické i umělecké pohyby.

Umělecká avantgarda devatenáctého a první poloviny dvacátého století věřila nejen v proměnu umění, ale i světa. Její cíle nebyly jen estetické, ale i sociální a politické. Futuristé, hnutí Dada, Bauhaus nebo například surrealisté se často nechávali svést utopickými ideologiemi, především marxismem. Jejich progresivní tvorba se tak mnohdy nechtěně stávala pomocníkem zruďných státních mašinérií a čistou ideologickou propagandou.

Střízlivění z neúspěšných pokusů o celospolečenskou převraty s sebou neslo i odklon od avantgardních myšlenek a 60. léta tak byla pravděpodobně poslední etapou, kdy se větší organizovaná umělecká hnutí snažila o společenskou revoluci. I u nás tomu tak bylo. Další mobilizace českého společenského vědomí, jakožto souboru subjektů žijících pohromadě, se udála až roku 1989.

Takové plošné shrnutí však nezahrnuje specifika vývoje české společnosti. Ta žila celá staletí bojem za národní sebeuvědomění. V moderním věku jsme byli okupováni a okrádáni o svůj jazyk a kulturu, až to došlo do takové fáze, že si nejsme jisti, zda něco jako česká identita vůbec existuje.

Historické eseje a knihy o českém osudu se podobají spíše akčním mýtickým eposům. Ve školách nás učí o hrdinných vrazích našich dějin, jejich manželkách, milenkách, tetách, sestřenicích a bratrancích ze třetího kolene. Pokud však žák střední školy míní mít povědomí o celosvětových pohybech sil nebo vzdálených kulturách, musí se vzdělávat sám. Až na světlé výjimky jsme celé dějiny byli drženi ve své kotlině, v informačním vakuu před zbytkem světa, a přitom se sami hrdě prohlašujeme za "srdce Evropy".

Není divu, že je česká společnost těmito dějinami poznamenána a těžko u ní hledat nějaká společná témata nebo rysy s paralelami v širším geopolitickém kontextu.

Je na umělcích a nezávislých myslitelích, aby se pokusili české veřejnosti nastavit zrcadlo a vytáhli je z dlouhé letargie. Umělec by nyní měl na sebe vzít roli zodpovědného kritika, čerpajícího z empirie, tvořícího se snahou o přímý dopad na veřejnost.

## 1. a Význam výrazu “veřejnost” v naší společnosti

Definice veřejného prostoru dle zákona o obcích 128, r 2000 v § 34:

*„Veřejným prostranstvím jsou všechna náměstí, ulice, tržiště, chodníky, veřejná zeleň, parky a další prostory přístupné každému bez omezení, tedy sloužící obecnému užívání, a to bez ohledu na vlastnictví k tomuto prostoru.“<sup>1</sup>*

Vymezení veřejného prostoru dle Zygmunta Baumana:

*“Veřejné prostory - agory a fora ve svých rozmanitých podobách, místa, kde se něco projednává, kde se zveřejňují soukromé události, utvářejí, ověřují a potvrzují názory, kde se dospívá k soudům a vynášejí se odsudky...”<sup>2</sup>*

Vytvořili jsme si umělý systém, establishment, který nemá žádné přímé vazby na přírodu a esenci našeho života. Boříme mýty, na kterých stojí výklad našich dějin. *“Kolektivní neuróza moderních společností je potom především důsledkem neschopnosti zajisti tabu sakrální mocí, která vede k náhradnímu řešení zajistit vše pomocí světského zákona.”<sup>3</sup>*

## Městská krajina

Podoba prostoru, kde trávíme většinu života, se za poslední staletí diametrálně změnila. Územní plány řeší úkol jak “uskladnit” co největší počet obyvatel na danou plochu. Už je ale příliš nezajímá zda nepřetrhává sociální vazby, nestaví nehumánní kotce oproštěné od estetických a etických hodnot. Urbanistické projekty

---

<sup>1</sup> Wikipedie: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ve%C5%99ejn%C3%A9\\_prostranstv%C3%AD](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ve%C5%99ejn%C3%A9_prostranstv%C3%AD) 10. 8. 2009

<sup>2</sup> Bauman, Zygmunt: Globalizace (Důsledky pro člověka), Mladá Fronta, Praha 2000, str. 33.

<sup>3</sup> Jiří Přibáň 2007. Pod čarou umění; Kant, Praha 2008, str. 34.

experimentují jak s architekturou, tak především s lidskými životy. Dle Guy Geborda si kapitalismus staví své „*vlastní kulisy*“<sup>4</sup>.

Urbanistické plány nových lokalit rodinných domů s veřejnými prostory nepočítají (zhoršily by ekonomickou bilanci celé investice) a tak jejich obyvatelé využívají nákupní centra vyrůstající podél hlavních dopravních tepen nabízejících uvnitř svých hangárů iluzi "veřejných prostorů" v soukromém vlastnictví – bezpečných a čistých, ale současně naprosto sterilních a anonymních.

Veřejný prostor není pro každého „veřejný“ ve stejném smyslu slova. Městská krajina je zasyčena reklamou, město neustále roste do výšky i šířky a vnímat jemné nuance života je tím pádem čím dál tím obtížnější. Město „*spotřebovává samo sebe*“.<sup>5</sup>

V záplavě komerčních sdělení a nereálných informací musíme filtrovat co vidíme. Povaha tváře města jakožto palety s nepřebornými možnostmi výběru nás nutí k těkavému vnímání, neustálému vzrušení a schopnosti instantní ztráty zájmu. Město se dávno stalo teritoriem boje o konzumenta, kde vládne hegemonie monopolu. „K paradoxům naší doby patří skutečnost, že právě nyní, kdy se ulice stala ve světě reklamy tou nejžádanější komoditou, je právě kultura ulice v obležení (...) policejní zásahy proti graffiti, vylepování plakátů, žebrání, umění na chodnících, dětem umývajícím okna aut, svévolnému zahradničení i prodejčům potravin rapidním tempem kriminalizují všechno, co se v životě města odehrává přímo na ulici.“<sup>6</sup>

Veškerý náš pohyb ve městě je neustále monitorován - skrze pouliční kamerové systémy, dataretention (směrnice nařizující shromažďování našich telekomunikačních dat a internetovém provozu), kreditní a jiné čipové karty, biometrické pasy a jiné.

Město jen používáme, ale nežijeme v něm. Ten kdo hledá alternativu nebo volá po změně je označován za snílka nebo utopistu. Utopisticky v našem geopolitickém kontextu tak vyzní i tento citát: „*Město jako kolektivní umělecké dílo (...) město v plném slova smyslu je geografickým místem, ekonomickou strukturou. Institucionálním procesem, divadlem sociálních jevů a estetickým symbolem*

---

<sup>4</sup> Debord, Guy: Společnost Spektáklů, INTU, Praha 2007, str. 92.

<sup>5</sup> Debord, Guy: Společnost Spektáklů, INTU, Praha 2007, str. 94.

<sup>6</sup> Kleinová, Naomi: Bez Loga, Argo, Praha 2005, str. 315.

*kolektivní jednoty (...) Město podmiňuje umění a je uměním, město tvoří divadlo, je divadlem...“<sup>7</sup>*

## **Sociální vědomí**

Za totality byl jedinec zbaven svobody a “na oplátku” získal sociální jistoty. Dnes je populace nekonečnou svobodou konzumování natolik oslepena, že si staví nové “pelechy”. Mnohem luxusnější než tomu tak bylo za totality u takzvaných “pelíšků”. A přes stěny těchto svých soukromých hradeb již ani nevnímá, co to sociální jistota je, jelikož si ji nahradil jistotou peněžní. Ta se od sociální jistoty liší tím, že vynechává lidský aspekt života a redukuje bytí na pouhé přežívání. Co je za hradbou je pro nás tabu, a tak neznáme ani souseda, co bydlí naproti.

Shlukování se do skupin zavání sektářstvím či terorismem, a tak organizovaní mohou být jen sportovci nebo opravdoví zločinci.

Na komunity je u nás nahlíženo skrz prsty. Je tomu tak díky naší minulosti, kdy bylo členství v nějaké oficiální organizaci spojováno se členstvím ve straně. Úloha odborů, občanských sdružení, neziskových organizací a jiných veřejně prospěšných subjektů není mnoha našim občanům doposud jasná. Pokud nemá instituce jasný komerční zájem, nejedná podle tabulek, pak se nezdá Čechům její cíl dostatečně transparentní a podstatný.

Jakýkoli slogan neopatřený logem se stává výkřikem do tmy, protože jsme líní si vyhledat kdo je jeho autorem. Pokud není výrok pod hlavičkou nějaké instituce, není respektován.

Nesouhlas dává Čech najevo pouze pokud se zdraží nějaká surovina, nebo se mu přeruší televizní signál. Demonstrace jsou u nás většinou vnímány jako extremismus a ne jako právo a povinnost občana svobodného státu, který chce vyjádřit svůj názor.

Sociální vazby se rozpadají a je proto potřeba je utužovat umělými rituály - inscenované přehlídky soudružnosti v podobě megalomanských sportovních akcí nebo jiných komerčních happeningů demonstrujících “zdravou kulturu”.

---

<sup>7</sup> Muford, Lewis. The City in History. Londýn 1961. Citováno z Pouliční Umění, teorie na ulici, editor Filip Jakš, o. s. Interaktiv.cz, Praha 2008

*“Pokud není jen pasivním nástrojem v něčích rukou, není lidská společnost ničím jiným než živým subjektem, který určuje svou budoucnost se stejnou nejistotou jako každý individuální člověk.”<sup>8</sup>*

## **Morálka**

Moralizuje církev, média, reklama, politik a v galerii schovaný umělec, ale společnost morálku postrádá. V naší společnosti panuje kolektivní pocit lhostejnosti jakožto viny, kterou si alibisticky vykupujeme skrze charitativní akce nebo různé upomínkové předměty, které často nejsou ničím jiným než komerčními produkty. *“Varující hlas však již nepatří filosofovi, spisovateli nebo avantgardnímu umělci, nýbrž rockovým hvězdám a celebritám pop- kultury..., jejichž práce není pro kulturního aristokrata ničím jiným než dalším kamenem ve stavbě povrchně konzumní kultury.”<sup>9</sup>*

Individuální jednání je nahlíženo jakožto výtěžek ekonomicky zajištěného aristokrata s přebytkem volného času. Veřejná prohlášení se jeví jako fanatismus, častěji však jde pouze o cynickou poznámku mezi přáteli v uzavřeném spolku.

Přístup “to se nějak poddá” spočívající ve schopnosti ignorantsky přenechat řešení závažných otázek na nějaké záhadné síle, kterou nikdy nikdo neviděl (snad jí nemá být politik), je Čechům vlastní.

## **Kulturní průmysl**

Základním rysem veškeré mediální komunikace je zplošťování informací, vytrhávání z kontextů a degradace diváka na hloupý prvek v rámci masy. *“Masa jedince nejen sjednocuje, ale také homogenizuje, zprůměruje, zbavuje rozumových schopností i autonomie- a anonymizuje”*.<sup>10</sup>

V devadesátých letech se u nás naplno začal projevovat hlad po všem novém, čeho se nám za komunismu nedostávalo. Jako kdyby Češi měli potřebu dohnat dlouhá léta nedostatku zboží a spektaklu. Nový stát stavěný na principech kapitalismu a ekonomického liberalismu se tak bez okolků nezdráhal zvat na trh velké investory a beze strachu přejímat praktiky západního konzumního světa. Lidé měli pocit, že již

---

<sup>8</sup> Hlaváček, Ludvík: Artwall, katalog výstavy pražské galerie pod širým nebem za léta 2005 a 2006- Centrum pro současné umění Praha 2007, nestr.

<sup>9</sup> Jiří Příbáň 2007. Pod čarou umění; Kant, Praha 2008, str. 24

<sup>10</sup> Alternativní kultura, příběh české společnosti 1945- 1989- Nakladatelství Lidových novin, Praha 2001, editor Josef Alan, str. 15

není potřeba řešit politiku, která doposavad prosakovala jejich životem víc než by si přáli, a tak se začali “svobodně bavit”. Nepřeberné možnosti výběru náš národ bez problému zabavuje až do teď. Během devadesátých let se průměrný Čech dokázal přiblížit americkému konzumentovi z let padesátých! “*Proměna rodinného člověka ze zodpovědného člena společnosti, zajímajícího se o veřejné záležitosti v měšťáka, zabývajícího se pouze svým soukromým životem a neznajícího žádnou občanskou slušnost, je mezinárodním fenoménem moderní doby (...)*”<sup>11</sup>

Jak demonstruje Neil Postman na srovnání orwellovského konceptu *Big Brother* s huxleyovským románem *Konec civilizace*, dnešní kultuře již nehrozí cenzura ze strany státu v podobě hlídacích a represivních mechanismů Velkého bratra. Sami sebe zničíme sledováním televizní obrazovky, kterou dobrovolně následujeme. “... *změní-li se seriózní veřejná komunikace v dětské žvatlání - stručně řečeno, stane-li se z lidí obecnost a z veřejných záležitostí zábavná show - národ se ocitá v nebezpečí a smrt jeho kultury se stává reálnou možností.*”<sup>12</sup>

Naše mediální scéna není nijak odlišná od jiných již dříve zprofanovaných. Ty si ovšem na svou show businessovou podobu musely nějaký čas dobývat. Díky nechuti české společnosti k politice, věcem veřejným nebo globálním tématům u nás nebyl problém nastolit velice nízkou úroveň zpravodajství. Důležitá je jednoduchá prvoplánová zábava. Naše veřejnost do definice *Společnosti spektáklů* zapadá hladce - preferuje podívanou před skutečností, aktivním hledáním, žitím a zpochybňováním.<sup>13</sup>

Provázanost politické a mediální sféry je u nás zřejmá. Český občan si ovšem neuvědomuje, že by mediální prostor měl být extenzí veřejného prostranství, další svobodnou platformou pro komunikaci, virtuální agorou, a tak se proti tomu nijak nebouří. Politická kultura se taktéž změnila a nejde o návrhy konkrétních řešení společenských problémů, nýbrž o vyretušovaný mediální obraz a atraktivní charisma politika. “*Politické elity zábavu nekontrolují, naopak- stávají se její součástí.*”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Arendtová, Hannah: Organizovaná vina a všeobecná zodpovědnost, 1945

<sup>12</sup> Postman, Neil: Ubavit se k smrti (Veřejná komunikace ve věku zábavy), Mladá fronta, Praha 1999, str. 164

<sup>13</sup> Debord, Guy: Společnost Spektáklů, INTU, Praha 2007

<sup>14</sup> Jiří Příbáš 2007. Pod čarou umění; Kant, Praha 2008, str. 58.

Náš model spadá do Adornova pojetí “kulturního průmyslu”<sup>15</sup>, který Jiří Příbáň interpretuje takto: *“Kulturní průmysl diktuje, co s volným časem, a tak v iluzi osobní volby jedince ve skutečnosti totálně integruje do své falešné reality a indoktrinuje ho ideologií totálního odpočinku a zábavy.”*<sup>16</sup>

Ve smyslu Debordova pojetí *společnosti spektáklů*: *“Nic k čemu ve skutečnosti dojde se nestane reálným, pokud to není zastoupeno v podívané- tedy v sociálním životě- a poté se to mění v nereálné a přechází ve svůj vlastní protiklad.”*<sup>17</sup> Skutečnost musí být zhmotněna do produktu (do zprávy) - naše vnímání skutečnosti se tak mění a vnímáme ji jen skrze toto zploštění.

Dle Milana Kozelky žádný veřejný prostor nemáme, jelikož je k jeho vytvoření potřeba svobodné společnosti. Tu jsme měli možnost po Sametové revoluci vybudovat, což se ovšem nestalo.<sup>18</sup> Ludvík Hlaváček zase trefně poznamenává, že slovo “veřejný” je v Česku používáno nejčastěji ve spojení se záchodky - tato vtipná metafora vystihuje, jakou váhu tomuto výrazu asi česká společnost přiřazuje.<sup>19</sup>

Tím, že u nás není zdravý veřejný prostor, se ochuzujeme o život v komunitě, kde bychom mohli být těmi, kdo si určuje pravidla uvnitř ní. Místo toho vědomě necháváme definovat naše prostředí politiky, podřízené svým mafiánským nebo/a nadnárodním zájmům. Tím pádem se nedá mluvit o veřejném prostoru, jelikož se sami dobrovolně zbavujeme svého postavení v něm a stavíme se do pasivní role toho “dole”, který nemá možnost ovlivnit dění ve svém okolí. “Způsob, jímž dnes společnost utváří své členy je diktován především povinností hrát roli konzumenta.”<sup>20</sup>

Je potřeba mít na paměti, že je veřejnost genezí kulturních a historických událostí, ne pevně definovanou homogenní masou voličů.

---

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Dialektika osvícenství, 1947.

<sup>16</sup> Jiří Příbáň 2007. Pod čarou umění; Kant, Praha 2008, str. 56

<sup>17</sup> Greil, Marcus: Stopy rtěnky, Olomouc, Votobia, Olomouc 1998, sr. 127.

<sup>18</sup> Dle ústního rozhovoru při osobním setkání v Praze, 7. 8. 2009.

<sup>19</sup> Dle ústního rozhovoru při osobním setkání v Praze, léto 2007.

<sup>20</sup> Bauman, Zygmunt: Globalizace (Důsledky pro člověka), Mladá Fronta, Praha 2000, str. 98.

## 1.b Načrtnutí historie neoficiálních uměleckých aktivit na území České Republiky

V době totality mělo být umění poslušným ilustrátorem dějin a nástrojem propagandy. Demokraticky smýšlející tvůrci se tak logicky stali terčem tvrdé cenzury a pokud neemigrovali, stali se z nich v hledáčku systému problémové články společnosti hodné vyvržení. Jakákoli svobodná tvorba, kreativita, snaha o protlačení něčeho nového se tak dostávala na mnohonásobně definovaný okraj. Okraj sociální, kdy se utvářely nové subkultury jakožto platformy pro uzavřenou komunikaci na stejné vlně. Okraj geografický, kdy byla svobodná kultura fakticky vytlačována na periferie. A v neposlední řadě na okraj zájmu masové kultury. V tomto politickém prostředí byl vznik uměleckého ghetta nevyhnutelný.

Tvrký komunistický režim občas vystřídala měkčí forma a dala umělcům naději na větší tvůrčí volnost, ale také důležitý přístup k zahraničním textům, hudbě a dílům. Pro české tvůrce byl právě nedostatek vnějších impulsů stejně tak omezující, jako přímá cenzura ze strany režimu.

Nemožnost tvorby a prezentace v oficiálních kruzích logicky vedla ke vzniku druhé kultury, označované různými názvy: *neoficiální*, *polooficiální*, *alternativní*, *undergroundová*, *paralelní*, *disent*, *ilegální* aj.<sup>21</sup>

Skutečnost, že bylo veliké procento umělecké obce postaveno mimo sféru legality, však ještě neznamená, že se na našem území odehrávalo mnoho subverzivních akcí s jasným cílem a hmatatelným dopadem. Angažovanými se sice jevilo mnoho různých akcí, to ovšem především proto, že už jen scházení se za zavřenými dveřmi bylo zakázané, mělo punc sektářství a podvratné činnosti. Hospodská kultura undergroundu a četné rozkoly mezi disentem, alternativou a jinými tvůrčími meziprostory nebyly ideálním prostředím a tak byla umělecká scéna izolována nejen od oficiální kultury, ale často i mezi svými jednotlivými "články".

Zmíním zde několik tvůrců, kteří položili základy českému veřejnému umění. Na jejich tvorbu se často odkazují i současní umělci tohoto žánru

---

<sup>21</sup> podrobně o této problematice prolínajících se subkultur viz *Alternativní kultura, příběh české společnosti 1945- 1989-* Nakladatelství Lidových novin, Praha 2001, editor Josef Alan, první kapitola

## Vladimír Boudník

Vladimír Boudník splňuje většinu kritérií, která jsem si vytyčil jakožto rámeček této práce. Působil mimo hlavní kulturní proud, vystupoval kriticky vůči dobovému pojetí role umělce a sociální pasivitě. Jeho tvorba z poválečného období má podobné rysy s tehdy významným surrealismem. Pracoval na základě volných asociací, zaujímal pacifistický postoj, experimentoval s výrazovými prostředky a hlavně s kontextem města. Jako jeden z prvních poválečných umělců u nás se začal obracet k divákovi, uvědomoval si propast mezi do sebe uzavřeným uměleckým světem a širokou veřejností. „*V posledních měsících jsem si ověřil, jaká obudná propast leží mezi lidmi. Kdo ji překlenuje, jsou blázni a měli by to být umělci. Ti druzí – umělci – se ovšem na to vysrali – povětšinou – a podle stupně nadání k získání rutiny mluví prostřednictvím značek (...).*“ Píše Boudník v roce 1953.<sup>22</sup> Názor „*Každý z vás bude umělcem, zbavíš-li se předsudků a netečnosti*“.<sup>23</sup> vystihuje jeho lačnost po kultuře přístupné všem a tvořené všemi. Umění pro něj představovalo nedílnou součást života.

Nejdříve vytvářel protiválečné texty, které souvisely s jeho tehdejší grafickou tvorbou. Později tiskl manifesty, které po roce 1949 rozesílal na úřady, do ciziny ale i neznámým lidem, jejichž adresu si náhodně vybral ze seznamu. Poštovní spojení využíval jakožto komunikační kanál s širokou veřejností, která ovšem většinou na jeho dopisy přímo nereagovala. V těchto textech proklamoval volné asociace, pacifistické ideje a provokoval ke kreativní tvorbě. Rozvinul myšlenky svého vlastního uměleckého směru *explosionalismu*, s kterým souvisí i jeho pouliční akce. Spíše než náplň tohoto směru nás ovšem zajímá jeho prezentace. Kromě přímého nabádání svých továrních kolegů k tvorbě se Boudník často vydával tvořit přímo do ulic a bez povolení se tak stával prvním výrazným pouličním umělcem, performerem a tvůrcem happeningů<sup>24</sup>. Někdy kreslil přímo na stěny domů, jindy obtahoval hrany oloupané omítky, jindy jen zavěsil prázdný rám na zeď, čímž se přiblížil tvorbě konceptualistů.

---

<sup>22</sup> Vladimír Boudník, Z korespondence I (1949-1956), Vladislav Merhaut-Marcela Turečková-Václav Kadlec (ed.), Praha 1993., s 72.

<sup>23</sup> Manifest *explosionalismu* č.2, dat. 15. dubna 1949, Pavlína Morganová at al., České umění, 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001, s. 110 – 111.

<sup>24</sup> Tyto pojmy ještě nebyly v této době definovány.

V padesátých letech uskutečnil takovýchto “demonstrací”<sup>25</sup> stovky, za účasti mnoha tisíců lidí. Mezi přáteli, které na ně vodil, byli i Mikuláš Medek, Egon Bondy nebo Bohumil Hrabal. Část akcí pravděpodobně zůstala bez povšimnutí, jindy se však náhodní kolemjdoucí zastavovali a dávali se do řeči nebo pomáhali s tvorbou. Znamějši pro své abstraktní práce, které předznamenávaly nástup informelu, Vladimír Boudník se zde projevil jakožto progresivní tvůrce v rovině v tehdejší době neznámé. S povahou prací oscilujících na hraně performance, sociálního happeningu, konceptu a akčního umění se mu podařilo předběhnout dobu a být inspirací pro *akční umělce*. Velice výrazné jsou např. paralely jeho práce s tvorbou Milana Knížáka, viz níže.

### **Akční umění**

Akčním uměním se označuje typ tvorby, který se začal prosazovat v 50. letech 20. Století v USA a západní Evropě. Jeho hlavními rysy byla snaha o smazání hranic mezi uměním a životem, galerií a městem. Je pro něj typické boření tradičních uměleckých forem a jejich mísení. Čeští umělci byli v době jeho počátků izolováni od západu. Ačkoli se na naše území nová terminologie dostávala se značným zpožděním, šlo především o tyto druhy výstupů: *environment, performance, happening, action painting, land - art, body - art aj.*<sup>26</sup>

“Mezi první předchůdce akčního umění u nás patří Václav Zykmond a Miloš Koreček, členové surrealistické skupiny Ra, která pořádala tzv. Řádění.”<sup>27</sup> V letech 1944 a 1945 uskutečnili několik menších akcí, při nichž sami sebe s rozličnými rekvizitami aranžovali v prostoru. Jejich počínání mělo ráz skupinové hry s prvky ironie a odlehčenou atmosférou. Poetické kreace podobné těm surrealistickým byly odlehčujícím momentem v tvrdé válečné době. Své “večírkové třeštění” fotili - výraznou aranžovaností se akce jeví jakoby vznikaly pro fotoaparát. Fotodokumentace se zachovaly také z akcí Jiřího Tomana, který na přelomu 50. a

---

<sup>25</sup> Takto je nazývá Marie Klimešová v kapitole *České výtvarné umění druhé poloviny 20.století* viz *Alternativní kultura, příběh české společnosti 1945- 1989-* Nakladatelství Lidových novin 2001, editor Josef Alan, str. 379

<sup>26</sup> Detailní rozřídění viz Pavlína Morganová: *Akční umění*, Votobia, Olomouc 1999, Úvod.

<sup>27</sup> Pavlína Morganová: *Akční umění*, Votobia, Olomouc 1999, str. 16.

60. let vždy koncem roku pořádal s přáteli malé oslavy Nového roku. Většinou vytvářeli jistý druh PFka, kdy symbolicky pohřbívali minulý rok.<sup>28</sup>

Nejvýraznější osobou českého akčního umění je bezesporu Milan Knížák. Jeho rané práce se nesly v podobném duchu jako Boudníkova demonstrace - oba se snažili oslovovat lidi na ulici, rozesílali poštou apelující korespondenci aj. Knížákovi nešlo o umění nýbrž člověka samotného.<sup>29</sup> V roce 1964 s bratry Machovými, Janem Trtílkem a přítelkyní Soňou Švecovou založili skupinu Aktuální umění, na jejíž aktivity pak navázal Klub Aktual (založeno 1966). Byl to svěží vpád a nabourání do zaběhlých uměleckých konvencí, ale především stereotypu městského života. Knížák spolu s přáteli pořádali jedny z prvních skupinových happeningů, spojovali performance s hudební produkcí, akční malbou, tvořili objekty - prostě se snažili působit na všechny smysly. Intervence do veřejného prostoru brali vážně, což bylo zřetelné například z body-artového sebeobětování na veřejnosti, které často akce provázelo. Napadali každodennost a ozvláštňovali prostor. Aktuální Procházka po Novém světě (1965), Demonstrace jednoho (1964) nebo Procházka Prahou (1965) byli ojedinělé happeningy, kdy se umění vrací ke svému prvopočátku, rituální až šamanské události. *“Právě pojetí happeningu u Knížákovi skupiny upozorňuje na hlubší zdroje akčního umění. Zdroje, které pramení z dávných obřadů, her a slavností.”*<sup>30</sup> Spontánnost, provokace, sociální experiment, tvorba *situací* a prvek hry připomínají akce a manifesty situacionistů<sup>31</sup>. Je ovšem zřejmé, že o těchto směrech neměla většina českých tvůrců tou dobou ani ponětí.<sup>32</sup> Oproštění se od materiálu a posun ke konceptu, ale i kriminalizace jeho aktivit ve veřejném prostoru se u Knížáka vystupňovaly až k izolaci a zabydlení se ve své vlastní mysli, kde nadále tvořil.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Jak popisuje Morganová: jednou napsal letopočet do čistého sněhu, jindy ho vytvořil s přáteli pohybem vánočních prskavek... Pavlína Morganová: Akční umění, Votobia, Olomouc 1999, sr. 17.

<sup>29</sup> Viz proklamace *“(…) divák neexistuje (…) čím méně rekvizit, tím lépe“* a jiné - Milan Knížák: Dílo jako pocit, Samizdat, Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, Gallery, Praha 1981, nestr.

<sup>30</sup> Pavlína Morganová: Akční umění, Olomouc, Votobia 1999, str. 28.

<sup>31</sup> Např. Debordův pojem *dérive* - prozkoumávání prostředí, ve kterém žijeme. Život ve městě je ovlivněn jeho architekturou více než si lidé uvědomují, a proto by měli hrát hru s městem a žít ho, uvědomit si ho. Viz <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>

<sup>32</sup> Dle ústního rozhovoru s Milanem Kozelkou při osobním setkání v Praze, 7. 8. 2009

<sup>33</sup> Takto situaci popisuje Morganová viz Pavlína Morganová: Akční umění, Votobia, Olomouc 1999, str. 39 - 40.

Výrazným počinem s vícevrstevným čtením je *Výstava skutečnosti ulice* z roku 1966. Robert Wittman, člen Aktualu, bez povolení zavěsil do prostoru jedné z ulic na Malé straně rámy obrazů a rozestavěl kolem židle. Nejenže tím tematizoval problém zarámování uměleckého díla, ale především vytrhl ulici z kontextu pouhého průchozího prostoru a vytvořil z ní guerillovou galerii. Znejistil hranici mezi aktérem a divákem - každý kdo šel kolem se stal součástí díla.

Dalším dílem z této epochy, které zmíním především díky jeho analogii s procesem okolo akce *Mediální realita* (Ztohoven, 2007), je happening *Díkuvzdání*, uspořádaný Eugenem Brikciusem. Samotná akce by zřejmě nebyla tak známou, pokud by nedošlo k jejímu přerušení ze strany Veřejné bezpečnosti. Happening oslavování bohyně Podchleby, průvod městem a stavba chlebové mohyly má jistě mysteriozní a ironický podtext, jako jiné Brikciovy akce, nicméně nejzajímavější na celé akci byl následný spor se státem. Brikcius byl obžalován a souzen pro výtržnost. Brikciovi se podařilo ze samotného soudního procesu udělat happening, kdy se ukázala nejistota systému v momentu, kdy se souzený občan hájil faktem, že šlo o umělecký akt. *„Bolševik to zformuloval jako „urážka nejzákladnějších citů pracujícího lidu“<sup>34</sup>* Za umělce se však poté postavila umělecká obec, byli povoláni znalci z oboru umění a následně byl Brikcius osvobozen<sup>35</sup>. Absurdita procesu nakonec, ač nechtěně, podtrhla mystifikační ráz Brikciovy tvorby (v něm se mu taktéž podobá o 40 let pozdější tvorba skupiny Ztohoven).<sup>36</sup> Mnohokrát vyšetřován či zadržen byl i Milan Knížák.

Ojedinělým experimentem byla dlouhodobá byrokratická mystifikace tajné skupiny B.K.S. (Bude Konec Světa - vznik 1974), která sdružovala pět anonymních členů. Ti se kromě jiného soustavně věnovali vedení absurdní úřední agendy, vynalézali vlastní terminologii a tím parodovali státní struktury. Samotný koncept informačního embarga již sám o sobě působil podvratně a pro systém byl nepřipustným.<sup>37</sup>

Jelikož se drtivá většina tehdejších akcí pořádala v uzavřené společnosti, nešlo tudíž o umění ve veřejném prostoru v pravém slova smyslu. Izolace jednotlivých

---

<sup>34</sup> Eugen Brikcius v rozhovoru pro Revue Dialog <http://www.dialog.stred.org/clanky/eugen-brikcius/> 10. 8. 2009.

<sup>35</sup> Mezi znalci byl například známý dramatik Ivan Vyskočil, nebo spisovatel Bohumil Hrabal- dle ústního rozhovoru při osobním setkání s Janem Mlčochem v létě 2007.

<sup>36</sup> O akci skupiny Ztohoven z roku 2007, nazvané *Mediální realita*, jsem natočil 45min video, které je mou praktickou bakalářskou prací.

<sup>37</sup> Pospiszyl, Tomáš: Umělec, 2001, č. 2, str. s.36-45: *Pravidla konspirace téměř znemožňují s B.K.S. přímý kontakt, což je, vzhledem k závažnosti jejich činnosti, pochopitelné.*

tvůrčích skupin a nutnost nebyť viděn státním aparátem měla za následek to, že se prezentace odehrávaly pouze pro úzký okruh přátel či kolegů, kteří byli z různých důvodů nuceni se skrývat kdesi v podzemí. Improvizovanými uměleckými platformami se tak často stávaly statky, půdy nebo sklepení, kam širší veřejnost jednoduše neměla přístup. Mnoho akcí mělo ekologický ráz, umělci vnímali svou tělesnost a přírodu a tím pádem se ubírali se svou tvorbou do původní krajiny - ne městské, ale přírodní.<sup>38</sup>

Neobvyklou událostí však byly Malostranské dvorky pořádané Čestmírem Suškou roku 1981. Spolu s památkáři dal dohromady plánek vhodných prostor na Malé straně, na než byla skupinově instalována díla umělců z různých okruhů.<sup>39</sup> Site specific projekty měly většinou ráz instalací. Akce se díky své nevšednosti rychle střetla s nepochopením ze strany systému a byla v den zahájení zakázána. *“Vzhledem k její povaze - díla byla rozptýlena po mnoha malostranských lokalitách - ji nebylo možno bezprostředně zlikvidovat a poučení návštěvníci obcházeli dvorky s jednoduchými plánky ještě řadu dní.”*<sup>40</sup> Podobný osud postihl i jiné akce, například sympozium na chmelnici v Mutějovicích nebo akce na tenisových kurtech ve Stromovce, která byla rozpuštěna ještě před svým začátkem.

V 70. letech se akční umění stává poněkud zahleděným do sebe, což popisuje příhodná citace Jindřicha Chaloupeckého, která na příkladu činů dvou umělců demonstruje smutný odklon od jedinečných možností akčního umění k jeho pouhému zneužívání: *“Jiní jinde se přizpůsobili podmínkám veřejného předvádění, ale přitom jim napořád začala unikat významovost performancí (...) , z performancí se staly výstupy na scéně jakéhosi uměleckého varieté. Jestli Mlčoch a Štembera performancí v tomto okamžiku zanechali, nebylo to z nějakého zanedbání, nýbrž z důslednosti”*<sup>41</sup>

Po Sametové revoluci roku 1989 se jakoby znovuzrozená česká společnost začala rychle přibližovat primitivním kapitalistickým principům. Ve složitých letech

---

<sup>38</sup> Tomuto tématu se jsou věnovány části *Prožitek těla* a *Návrat k přírodě* viz Pavlína Morganová: *Akční umění*, Votobia, Olomouc 1999

<sup>39</sup> Např. Kurt Gebauer, Tomáš Ruller, Ivan Kafka, Jasan Zoubek aj.

<sup>40</sup> *Alternativní kultura, příběh české společnosti 1945- 1989-* Nakladatelství Lidových novin, Praha 2001, editor Josef Alan, str. 408

<sup>41</sup> Jindřich Chaloupecký: *Na hranicích umění*, Arkýř, Mnichov 1987, str. 144.

konstituování nového řádu neměla populace čas vnímat kritický komentář, a tak se tržní systém nabídky - poptávky odrazil i v umělecké tvorbě. Uvolněná atmosféra, opilost svobodou a přešvih vnějších vlivů s sebou nesly často nekvalitní eklektická díla, nebo víceméně úsměvné recese. *“Ukázalo se, že navzdory řadě neoficiálních aktivit českého umění v průběhu 70. a 80. let, které se odehrávaly mimo oficiální galerijní struktury, se naše umělecká scéna s tímto fenoménem dosud nejenže nevyrovnala, ale že jí do této doby chyběla i základní myšlenková východiska, na než by oblast tzv. public artu mohla reagovat.”*<sup>42</sup>

Posledním dílem v tomto výčtu tedy bude *Růžový tank* Davida Černého.<sup>43</sup> *“Ve své době se jednalo o ojedinělou, politicky motivovanou uměleckou akci s velkým mediálním dosahem.”*<sup>44</sup> Na jejím případě je vidět ideální poloha umělecké intervence, kdy se umělec i přes překročení jistých společenských pravidel (výtržnictví dle § 202 trestního zákona), rozhodne dát najevo svůj kritický názor a zasáhne tím široké spektrum populace. O to více je zajímavá situace, kdy úřady nechaly tank přetřít zpět nazeleno, ale skupina poslanců v čele s Janem Rumlem tank znovu natřela narůžovo. Vznikla tím situace, kdy umělcova tvorba změnila podobu veřejného prostranství a s tím i sociální prostor, zejména však politické dění, čímž vznikla pro mladý stát tolik potřebná živá debata.

V celé této kapitole jsem se záměrně nezmiňoval o oficiální oblasti veřejného umění. Jeho úloha byla a do značné míry stále je založena na zkrášlování sídlišť, umělých prostranství nebo reprezentativních prostor. *“Klausule o povinné čtyřprocentní investici na výtvarné realizace v rámci každého projektu se přirozeně stala rejdištěm živnostenských komplotů a výtvarné umění na veřejném prostranství spíše zdiskreditovala a lidem znechutila.”*<sup>45</sup> Domnívám se, že by podobné nařízení v nynější době dopadlo stejně fatálně jako za minulého režimu, totiž jako nástroj

---

<sup>42</sup> Pachmanová, Martina: Umění a veřejnost, Ateliér, 1998, č. 23, str. 1.

<sup>43</sup> V noci z 27. na 28. dubna 1991 výtvarník David Černý, tehdy 23letý student VŠUP, se svými přáteli přetřel tank z původní zelené barvy narůžovo.

<sup>44</sup> Tomáš Pospiszył: profil umělce Davida Černého na portálu Artlist.cz .

<sup>45</sup> Kotalík, Jirí: Umění a veřejný prostor Prahy - staré tradice a nové možnosti, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Sorosovo centrum současného umění Praha 1997, str.16.

propagandy. O podobné nevkusné stavby památníků naší doby se nyní nicméně na své náklady starají komerční centra a různé komerční subjekty.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> O tomto fenoménu pojednává dokumentární film Rozálie Kohoutové: Větřelci a volavky, produkce ČT, 2008, 26 min.

## 2. Specifika umění ve veřejném prostoru

Na začátku této kapitoly uvedu několik historických proudů, které sice primárně neoperovaly s pojmem *umění ve veřejném prostoru*, nicméně jejich práce jsou zásadní ve smyslu vnímání postavení umělce (obyvatele) města, i když zůstaly často uskutečněné "jen" v podobě teoretické.

Vznik určitého umělecké tendence se většinou datuje okamžikem jeho definice. U umění ve veřejném prostoru, public artu (jak se mu říká v anglofonních zemích) tomu tak bylo ve chvíli kdy si umělec uvědomil svou lokaci v novém prostředí civilizace - velkoměstě - a přestal si ji idealizovat.

### 2. a Předchůdci

V minulých stoletích bylo umění definováno umělcem, který si vytvořil elitářské postavení, své umění komplikoval a intelektualizoval a tím jej činil vzácným. Takto vytvořené umění se většinou mohlo přiblížit pouze zainteresované skupině diváků, což z nich činilo jakousi společenskou elitu.

Z této polohy se umění jako první snažili vymanit dadaisté a později surrealisté. Nespoutaná imaginace, poetika města, motivy destrukce a nechuť k válce (potažmo systému) jsou rysy podobné tvorbě těchto hnutí počátku dvacátého století i současným pouličním umělcům. „Dada nebylo estetickou teorií. Bylo především proti této civilizaci. Varovalo se toho, aby neučinilo nic, co by mohlo jejímu světu pomáhat, a tedy také všechno, čím by v něm mohlo být umění. V tom smyslu bylo dada antiartistické a před vytvářením uměleckých děl dávalo přednost přímému působení.“<sup>47</sup>

Již u těchto avantgardních hnutí se jeví rituál, hra a spontánnost důležitější než jednoduše zaškatulkovatelná forma nebo explicitní obsah. Přijetí města jakožto nového životního prostředí a zborcené ideály po dvou světových válkách se zrcadlily i v myšlenkách poetismu Karla Teigeho “ (...) tj. jako harmonické syntézy protikladů konstrukce a poezie, rozumu a citu, úvahy a spontánnosti.”<sup>48</sup>

Z dadaismu čerpající levicový teoretik, Guy Debord, se nesnažil o přeměnu umění, ale změnu světa. Skrze revoluci se dle něj měl lid zmocnit nadvlády nad moderní

---

<sup>47</sup> Chalupecký, Jindřich. O Dada, Surrealismu a jiném umění. Praha 1991.

<sup>48</sup> Zemánek, Jirí: Krajinařství a naturalismus v urbanismu současných měst. Ateliér, 1998, č. 23, str. 7

kulturou a popřít dosavadní hodnoty. *“Jediný hodnotný experimentální přístup se zakládá na exaktní kritice existujících podmínek a na jejich záměrném překračování”*<sup>49</sup> - aplikováno na uměleckou tvorbu - dalo by se interpretovat jakožto nutnost vystoupit z řádu (formálních omezení) a vykročení do zakázaných, neznámých oblastí (protizákonná tvorba, destrukce, subverze). Jeho obsáhlá teoretická tvorba, navazující na Hegela, Marxe a Lukácse je i v dnešní době po více než 40 letech<sup>50</sup> podstatná nejen v oblasti kritiky konzumní společnosti, kapitalistického systému, ale pro nás zejména díky teorii *konstrukce situací*. *“Naší ústřední myšlenkou je myšlenka konstrukce situací, tj. Konkrétního budování chvilkových životních okolností a jejich přeměna na vyšší afektivní kvalitu. Musíme uskutečnit organizovaný zásah do složitých faktorů dvou velkých složek, jež jsou v setrvalé vzájemné interakci: do materiální kulisy života a do způsobů chování, jež ona kulisa vyvolává a které ji rozvracejí.”*<sup>51</sup> Debordovi nešlo o přímý zásah diváka nebo přiblížení umění veřejnosti. Usiloval přímo o zboření umění a statutu umělce. Silně ovlivněn životem ve velkoměstě se snažil o novou koncepci žití v něm. Prázdné městské prostranství, neosobní zóny se zrcadlili v lidských životech, které se na otrocké trase domov - práce - domov stávaly právě tak vyprahlé a nudné. Právě tvorbou situací, které měly často podobu hry se člověk má zbavit *nudy*.<sup>52</sup> *“Proti “nudě” konzumního odcizení je potřeba postavit skutečnou “zábavu” přímého prožívání volného času, které je možné jen jako aktivní utváření tohoto času.”*<sup>53</sup> S tímto úzce souvisí pojem *psychogeografie*<sup>54</sup> neboli cokoliv co vytrhne chodce z jeho letargie a předvídatelné stezky a strčí ho na novou, na které si uvědomí svou pozici v prostředí.

---

<sup>49</sup> Debord, Guy: Zpráva o konstrukci situací a podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence, 1957. Citováno ze Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny, 4 - 5, 2008, str. 21

<sup>50</sup> Debordova nejznámější práce *Společnost spektaklu* byla poprvé vydána v Paříži roku 1967.

<sup>51</sup> Debord, Guy: Zpráva o konstrukci situací a podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence, 1957. Citováno ze Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny, 4 - 5, 2008, str. 22.

<sup>52</sup> Problém nudy je s rostoucím množstvím volného času pro Deborda zásadní. Státem řízená organizace volného času je dle něj postavena ve výše zmíněných *materiálních kulisách*.

<sup>53</sup> Magid, Václav: Konstruovaná situace a její okamžik v čase - Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 4 - 5, 2008, str. 34.

<sup>54</sup> Volně přeloženo z anglického překladu na Wikipedii <http://en.wikipedia.org/wiki/Psychogeography> 15. 8. 2009

Svědomitý aktivní život ve městě a tvorba situací nejsou jedinými stěžejními pojítky mezi situacionistickou internacionálou a současnými činnými subkulturami. V praxi Debord často využíval techniku *détournementu*.<sup>55</sup> V dnešním světě je tento selektivní způsob tvorby na principu recyklování, remixování a pozměňování obsahů nedílnou součástí umělecké tvorby, reklamních strategií a všeprostupující pop kultury.

Je zřejmé, že Debordovy teorie neměly takový vliv na širší publikum, jako spíše na intelektuály a teoretiky, pro které je doteď jeho práce i přes svou utopičnost stěžejní.<sup>56</sup>

## 2. b Definice

Na našem území se žánrem public artu dlouhodobě zabývá Ludvík Hlaváček, který tento výraz "otrocky přeložil na *veřejné umění*."<sup>57</sup> Pod hlavičkou Sorosova centra současného umění (nyní Centrum pro současné umění) pořádal v roce 1998 výstavu *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Některým dílům nelze upřít přesah do sociální sféry, například kritika urbanistického řešení Palachova náměstí<sup>58</sup>. Celá akce byla ovšem organizovanou přehlídkou sponzorovanou komerčními subjekty, tudíž nezapadá do mnou vymezeného rámce. Informativní úlohu, ve smyslu upozornění veřejnosti na existenci podobných uměleckých tendencí, však tento počin jednoznačně splnil a podnítil vznik myšlenkové základny na tomto poli.

Jak jsem demonstroval v minulých kapitolách, představuje pro mne veřejné umění spíše druh sociální ekologie, nutnost reflexe města a spoluvytváření kultury. Pozice umění, jakožto něčeho nadřazeného každodennímu životu je často při alternativních formách tvorby potlačována. "*Pokud chce výtvarné umění skutečně vstoupit do veřejného prostoru, má dvě základní možnosti. Vejit slavobránou coby UMĚNÍ, nebo zapomenout na to, že chce být uměním.*"<sup>59</sup> Za první možnost si zde dosazují tvorbu skulptur, památníků a doplňků architektury, tedy legální tvorbu. Druhá varianta představuje oblast nezávislou, tedy dle zákonodárných parametrů nepřijatelnou. Sem

---

<sup>55</sup> Z anglického překladu *User's Guide to Détournement* (Guy Debord, Gil J. Wollman 1956: *A User's Guide To Détournement*) <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm> 20. 8. 2009

<sup>56</sup> Podobností hnutí dada, situacionistů s pozdějším punkem a DIY kulturou se podrobně zabývá Greil, Marcus: *Stopy rtěnky, Votobia, Olomouc* 1998.

<sup>57</sup> Při osobním setkání v srpnu 2009 takto sebekriticky překlad popsal sám Ludvík Hlaváček.

<sup>58</sup> Kotík, Topič, Turic: *performance na Plachově náměstí trvajících 48 hodin*, kdy se na neutěšeném prostranství trojice umělců doslova ubytovala a demonstrovala tím absurditu prostoru.

<sup>59</sup> Hůla, Jiří: Několik nesoustavných poznámek, *Ateliér*, 1998, č. 23, str. 6.

se dají zařadit například určité formy aktivismu - culture jamming, kdy je primárním cílem komunikace politických názorů, jejichž prezentace však vykazuje i zřejmé umělecké hodnoty.<sup>60</sup> Z toho vyplývá, že ne každé umělecké dílo na veřejnosti je uměním ve veřejném prostoru. *“(…) je veřejné proto, že je manifestací takových uměleckých aktivit, které chápou pojem veřejnosti jako genezi a předmět analýz.”*<sup>61</sup> Není jím proto umělecký artefakt, jenž prostor pouze dekoruje nebo kultivuje.

## 2. c (Ne) čitelnost díla

*“Na rozdíl od návštěvy muzea či galerie si za normálních okolností neplánujeme, že se půjdeme podívat na umění ve veřejném prostoru nebo na reklamu, ty nás obklopují v průběhu všedního dne a někdy se stane, že nás nějaké výrazné dílo přiměje se zastavit a prohlédnout si jej pozorněji.”*<sup>62</sup> Této skutečnosti v největší míře zneužívá street- art, který se svou podbízivostí a kvantitou zarývá do podvědomí kolemjdoucích, aniž by vždy nesl nějakou zprávu, které může laik porozumět. Moment překvapení tak většinou nese u estetického prožitku záporné znaménko. *Graffiti*, a stejně tak jeho, o něco méně konzervativní mladší odnož *street - art*, se vyjadřují znaky, které jsou pro nekompetentního jedince nečitelné.<sup>63</sup> Takovéto ozvláštnění v podobě *“estetického prožitku, sloužícího jako nástroj odblokování vštípených vzorců chování”* zde tím pádem recipienta sice nutí k zaujetí aktivního postoje, nicméně veskrze negativního až opovrhujícího. Výtvar pak snadno začne vnímat jako parazitický.<sup>64</sup>

U intervencí do veřejného prostoru, které právě díky guerillové povaze často zůstávají anonymní. se základní schéma estetického zkoumání z *“autor - estetický objekt - vnímatel”* často mění na *“estetický objekt - vnímatel.”*<sup>65</sup> A jelikož *“(…) ne všechny estetické objekty nebo potenciálně estetické objekty jsou uměleckými díly”*, náhodný kolemjdoucí je vržen do nejisté pozice, zda se vůbec jedná o umělecké dílo

---

<sup>60</sup> Do češtiny nejlépe přeloženo asi jako kulturní sabotáž. *Culture Jamming*.

<sup>61</sup> Phillips, Patricie- citováno z katalogu výstavy Artwall - pražské galerie pod širým nebem za léta 2005 a 2006- Centrum pro současné umění Praha.

<sup>62</sup> Sei, Keiko 2004. Konečná krajina. Sestavil Vladimír Havlík, Praha; One Woman Press, str. 88.

<sup>63</sup> Takovým jedincem bývá zpravidla člověk vyznávající jiný *lifestyle*.

<sup>64</sup> Zuska, Vlastimil: Estetika - úvod do současnosti tradiční disciplíny, Triton, Praha 2001, str. 58, volná citace.

<sup>65</sup> Zuska, Vlastimil: Estetika - úvod do současnosti tradiční disciplíny, Triton, Praha 2001, str. 21.

nebo pouhý artefakt.<sup>66</sup> Při všední cestě do práce se člověk nestaví do role vnímatele. Při zpozorování objektu, který zhodnotí jakožto objekt estetický, samozřejmě postrádá kontext galerie, v němž je zvyklý estetický objekt nahlížet jakožto umělecké dílo. Závisí pak na kulturním pozadí vnímatele, jak danou estetickou situaci zhodnotí a bude-li se objektem dále zabývat. Dalším přitěžujícím faktorem pro percepci takovýchto děl je obvyklá absence vědomí pozadí autora. Časté zkratkovité přezdívkové autorů<sup>67</sup>, nebo naprosté vynechání signatury vede diváka k deziluzi, jelikož je zvyklý vnímat dílo v rámci nějakého uměleckého směru, ke kterému umělec patří.

Komplikovanost čtení umění ve veřejném prostoru jsem zde popsal na nejextrémnějším příkladu, totiž graffiti. V jeho případě nejde o snahu komunikovat s okolím, *“(…) ale o předvádění holé přítomnosti.”*<sup>68</sup> Díky izolovanosti současné graffiti scény i jeho konzervatismu dnes *“neodmyslitelně patří k současnému městskému koloritu jako druh výzdoby”* a tím pádem není uměním ve veřejném prostoru.<sup>69</sup>

Pro hodnotné umělecké dílo ve veřejném prostoru by mělo platit: *“Událost čtení je samotným obsahem poselství. Umělec, uvažuje-li o tom, kdo bude jeho poselství číst a jak mu bude rozumět, musí soustředit své tvůrčí myšlení nikoliv na soukromé vize a ideály, ale na reálné podmínky a mechanismy čtení a porozumění druhých lidí. Charakter umělecké tvorby je komunikační, což mění tradiční představivost umělců a i kritiků založenou na monologu a ateliérové tvorbě.”*<sup>70</sup> Příkladem z praxe je instalace *Olgoj Chorchoj* mladého sochaře a writera, vystupujícího na ulici pod pseudonymem Epos257. V červnu 2009 nainstaloval na chodníky pod viaduktem na Florenci plastovou rouru, která se jako legendární červ “provrtává” do povrchu a zase z něj vylézá. Někdy se jen letmo ukáže, jindy ční nad povrchem několik i metrů potrubí a “leze” prostorem, dokud se opět neprovtá do šikmé dlážděné stěny. Samotná akce byla za bílého dne z důvodu utajení provedena v pracovním oděvu, čímž umělec nedal kolemjdoucím žádnou nápovědu. Instalace, jejíž proces byl bezesporu nedílnou součástí díla, byla tímto prezentována jako běžný instalatérský zásah.

---

<sup>66</sup> Něco umělého, v užším slova smyslu něco vytvořeného člověkem. Viz Zuska, Vlastimil: *Estetika - úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001, str. 26.

<sup>67</sup> U street- artu označované jako: A.K.A, one, nick, name aj.

<sup>68</sup> Magid, Václav: text ke knize *CAP (Crew Against People)*, Bigg Boss, Praha 2007, str. 2.

<sup>69</sup> Zde si jakožto největší “úlet” ve smyslu extenze písma do prostoru dovoluji zmínit 3D graffiti pražského writera, legendárního Pointa. Citace Magid, Václav: text ke knize *CAP (Crew Against People)*, Bigg Boss, Praha 2007, str. 7.

<sup>70</sup> Hlaváček, Ludvík: *Pokus o české “veřejné umění”, Ateliér*, 1998, č. 23, str. 2.

Zabetonované roury, rvoucí se z dlažby, zůstaly na místě několik týdnů a je otázkou kolik kolemjdoucích shledalo artefakt uměleckým objektem. Vzhledem k rafinované volbě materiálu a suverénnímu umístění se totiž nepoučený chodec mohl spíše divit nešikovnému provizoriu nebo eroru ze strany městské správy.

Existenci dosud ilegálních projektů v ulicích nemůžeme kategoricky odsuzovat. Jde o přirozený vývoj a kreativní adaptaci člověka na život ve městě. Stejně jak tomu tak bylo dřív u často nepochopených avantgard, i dnes by umění mělo být hnacím motorem společnosti, a tak by nebylo správné se snažit jeho vývoj násilně zastavit. Tomáš Žižka: *“Udržitelnost alternativy také v centru se stala nedílnou součástí strategie každé větší kulturní metropole, nejen z důvodů rozmanitosti kulturní nabídky, ale také kvůli pochopení města (i centra) jako živého organismu pro místní obyvatele. Ztráta tohoto teritoria pro vlastní obyvatele může mít za následek některé nežádoucí jevy. Právě proto jsou site specific projekty schopny se umělecky vyslovit nebo přispět k otevřené diskuzi o problémech určité lokality a uvolňovat společenské napětí v současné dynamické době.”*<sup>71</sup>

## **2. d Hodnota (i)legálnosti daného díla**

V textu často skloňuji ilegalitu jako hodnotící prvek. Není tomu tak, že by dílo překračující zákon mělo být nějak kvalitnějším. Ilegální nebo neoficiální dílo shledávám zajímavým proto, že si jeho tvůrce musí být vědom i jiných aspektů tvorby než obvykle, mít na paměti i nepříjemné konsekvence svého jednání. Nejde mi zde o tvorbu záměrně překračující zákony. Nemusí to být díla, jejichž tvůrci nutně končí u soudu. Myslím si, že čím je umělec volnější, tím opravdovější může být jeho práce. Tvorba oproštěná od oficiálních hodnot, bez hlavičky sponzora či galerie, tvořena mimo pravidla systému se nachází v jiných dimenzích. Nejenže se umělec dostává do diametrálně jiného pole působnosti tím, že za svůj ateliér pojme celé město, ale bere na sebe i jiné závazky vůči samu sobě. Dostává téměř neomezenou možnost výrazových prostředků, s čímž na něj padá i větší zodpovědnost vůči společnosti, které své dílo prakticky vnucuje.

Posunem na ulici ztrácí umění drahocennosti a nedotknutelnosti. Stává se z něj sociální fenomén. Autor se vzdává jistot - ať už ekonomických či například

---

<sup>71</sup> Tento názor se sice vztahuje k oficiální site specific tvorbě, ale jde bez problému vztáhnout i k dílům svobodnějším - neoficiálním. ŽIŽKA, Tomáš. Průmyslové dědictví / Industrial Heritage. Praha 2008. str. 223.

bezpečnostních - zajišťovaných uzavřenými výstavními prostory. Ačkoli to zní jako klišé, tak dává své dílo všanc veřejnosti. Na oplátku si ukrájí kus soukromého majetku a definuje si ho jako své plátno. Nerespektování zákonů by mělo být zapříčiněné respektem veřejného zájmu, představovaného živou diskuzí. Takovýto tvůrce tedy staví původní morální hodnoty nad ty umělé - justiční. Překračuje zákon proto, aby dosáhl své svobody projevu - nemá na vybranou.

Díky morální relativitě se však dostáváme na tenký led. Jednoznačně lze této situaci snadno využít i pro zviditelnění autora. Spoléhání na šok a kontroverznost - punc ilegality jakožto známky rebelie, kterou se systém a komerční společnosti naučily rychle vstřebávat, otevře umělci dveře dokořán. Zájem médií o extravagance nebo lačnost reklamních *cool hunters* po nových fenoménech reklamního průmyslu může být pro neprozřetelného tvůrce následnou dehonestací.<sup>72</sup> Podobný osud potkal projekt Romana Týce, který v Praze několikrát uskutečnil akci *Cap Cop Cup*. Nenápadně se na ulici dostal ke strážníkům a ve správnou chvíli jim přímo z hlav ukradl čepici. Vytvořil si pravidla hry, kdy měla každá "kořist" jistou hodnotu, existovaly bonusy v podobě dvou čepic ukradených najednou apod. Následně se o projektu dozvěděla komerční internetová televize, z umělce udělala adrenalinového sportovce a sportovní firma ho začala sponzorovat běžeckým oblečením a teniskami. *"Hra fungovala pár let, a když byla příležitost, Roman Týc ji prostě prodal, tak jako jiní střelí obraz. Udělal stejnou zkušenost jako dadaisté, tedy že prodat se dá všechno. I trestný čin."*<sup>73</sup> Problematice komercializace pouličního umění a schopnosti systému absorbovat alternativní kulturu se věnuji v kapitole 5. Veřejné umění ve struktuře systému.

---

<sup>72</sup> Cool huntera definuje Naomi Kleinová v knize: profesionální stopař kultury mladých. Kleinová, Naomi: Bez Loga, Argo, Praha 2005, str. 72.

<sup>73</sup> Wohlmuth, Radek: Roman Týc, Umělec 1/2004.

### 3. Základní vymezení oblastí umění ve veřejném prostoru a jejich specifika

Jelikož měla práce prozatím pouze tyto mantinely - veřejný prostor, neoficiální (ilegální) okolnosti vzniku díla, současnost na území České Republiky - je potřeba nyní rozdělit tendence v tomto širokém rámci.

Umělci z různých oblastí využívají často tytéž techniky. Streetartisté přejímají klasické techniky malby, jindy zas malíři, jinak ničím nevybočující z konvenčního uměleckého provozu, sáhnou po stylech vlastnějších spíše graffiti. Sociální intervence v podobě performancí mají mnohdy podobné rysy jako jistý druh land-artu a důrazem na fyzickou přítomnost aktéra zároveň spadají do body-artu. Nelze tedy dělení provést na základě formálních (ne) podobností. Základním faktorem si určím poselství, chcete-li zprávu, kterou dílo komunikuje. Taktéž zmíním důvod existence díla ve veřejném prostoru. Na základě těchto dvou činitelů rozdělují širokou škálu tvorby na: *povrchní a kritickou*.

#### 3.a Tvorba *povrchní*

Do této skupiny bezesporu spadají dekorativní formy pouliční tvorby. Oproti graffiti, které jsem už ze svého hledáčku de facto vytěsnil, se ve městě nachází mnoho děl, které jistým způsobem reflektují současný stav společnosti, avšak nenesou nijak hlubší poselství, neusilují o komunikaci. Takovéto díla tedy vycházejí z uvědomění si stavu společnosti a kultury, nicméně nestaví se k nim kriticky a pouze jí berou za své pole působnosti. Mám na mysli především dnes již klasické formy *street artu*.<sup>74</sup> *“Street art je forma veřejného monologu.”*<sup>75</sup> Nesnaží se být koncentrovaným odbojem proti systému, pouze v něm hledá svou pozici a snaží se (stejně jako graffiti) vydobýt si svůj kousek města.

Nelze však říci, že by byly veškeré výrazové prostředky street artu využívány k plytkým účelům. Vedle přehršle prázdných nálepek, plakátů a objektů se na ulici nachází i díla využívající stejných technik k angažovaným sdělením. Ve světě se jedná především o aktivistický stencil art, kdy jsou na fasády domů přes šablony

---

<sup>74</sup> *street art* je druh umění ve veřejném prostoru, který využívá technik lepení plakátů, nálepek, malování válečky, instalace 3D objektů, mozaiky aj.

<sup>75</sup> Pospiszyl, Tomáš: úvod ke knize *Street Art Praha*, Arbor Vitae, Praha 2007, str. 2

sprejovány podobizny politiků s nelibivými komentáři apod. Tento fenomén se již dá zařadit do druhé kategorie, kdy se tvůrci kriticky vyjadřují k fungování systému. U nás je tento fenomén zastupován poměrně malou částí tvůrců (hnutí Antifa, Bestie, Cheetism, atd.), kteří často zůstávají v anonymitě, jelikož jim nejde o zviditelnění svého pseudonymu, ale právě vypíchnutí společenského problému.

Zajímavý aspektem je moment amatérství. Kdokoli se může stát pouličním umělcem, není potřeba být studovaným profesionálem. Snadná možnost seberealizace, faktor atraktivního nočního zevlování a absence tvůrčí kontroly seshora jsou tak často příčinami vzniku nekvalitních výtvorů. Kromě myšlenkové vyprahlosti tak někdy street art nemá ani hodnoty, které původně nesla díla, z kterých lačně čerpá (většinou z těchto oblastí: grafický design, pop art, reklamní rétorika, typografie atd.).

Ke street artu se ale naopak někdy přiklání i studenti uměleckých škol nebo již řemeslní profesionálové. Láká je razantní styl exhibice, volnost žánru a jistě také možnost anonymity. Zatím street art není na akademické půdě, nestojí za ním instituce, a proto nemůže být přijatý mezi vysoké umění. Někomu se to líbí a jinému ne. *“Dějiny avantgard jsou plné subjektivního dělení na idylické období před veřejným úspěchem a kompromisním obdobím spolupráce s galeristy, veřejných zakázek, akademických ocenění a nakonec i společenského akceptování či dokonce uznání.”*<sup>76</sup>- stejně tak tomu je i v tomto případě. Této problematice je věnována kapitola *Veřejné umění ve struktuře systému*.

Pravděpodobně nejvýraznějším činem, který svou podstatou ještě spadá do škatulky street artu jsou *Semaforey*. *“V Praze, 8. dubna 2007 Roman Týc pozměnil v padesáti semaforech pro chodce „poslušné“ siluety panáčků, za siluety připodobňující nás v nečekaných situacích. Chodci mohli vidět na místo stojících panáčků, panáčka čůrajícího, kakajícího, pít z láhve, ležícího, opřeného, sedícího, se psem, s pistolí u hlavy, oběšeného, o berlích bez nohy, i maminku s dítětem.”*<sup>77</sup> Vytříbený vtíp se setkal s nadšením společnosti. Naopak státní aparát ukázal svou omezenost a ješitnost. I přesto, že Týc de facto nezpůsobil žádnou finanční ani jinou újmu (profesionálně je vyměnil za skla předělaná, dokonce nabídl, že čistá skla vrátí), bylo

---

<sup>76</sup> Pospiszyl, Tomáš: úvod ke knize Street Art Praha, Arbor Vitae, Praha 2007, str. 2.

<sup>77</sup> Citace z portfolia Romana Týce

Davidu Brudňákovi soudem přikázáno uhradit částku 142 000 Kč. U soudu uvedl: *"Moje vazba na Romana Týce je silná. Ale ne tak, aby docházelo k záměně osob, protože naše fyziognomie je zcela odlišná"* a dále využil práva nevypovídat. Tentýž večer v pořadu Čt24 Brudňák řekl, že vězení je pro něj přijatelnější trest než neúměrně vysoký finanční postih.

### **3. b Tvorba kritická**

V této obsáhlejší kapitole zmíním několik možných druhů vstupu do veřejného prostoru. Žánry se volně prolínají, jak povahou sdělení tak technikou tvorby. Stěžejním rysem těchto směrů je využívání veřejného prostoru jakožto jediného možného místa, kde konkrétní dílo může vzniknout. Autor tvoří pro konkrétní prostor, v konkrétním, tedy nenáhodně vybraném čase. Tyto díla se setkávají s větší odezvou (jak kladnou tak zápornou) a to především díky kritice směřované státu nebo představitelům konzumní společnosti. Vyjadřují se k problematickým momentům dějin, morálce a zodpovědnosti národa před sebou samým. Kritizují fenomény současného sociálního života. Ty jsou sice podrobovány rozboru v intelektuálních a vědeckých kruzích, neprofesionální veřejnost je však přes hegemonii mediálního balastu nemá šanci zaznamenat. Tvorba takovýchto umělců působí jako experimentální léčba - dají silnou injekci (společnosti), ta zabere nebo ne a podle toho se vyvíjí další vakcína.

### **Politické umění ve veřejném prostoru - několik stálic naší scény**

Tato scéna, pokud zmiňuji pouze tvorbu mimogalerijní, je u nás poměrně omezena. Kromě známých Rafanů, Pode Bal a z nich nejmladších Guma guar, se nové tváře neobjevují. Čas od času se mimo bezpečí galerie vydá někdo ze starší generace, ale mladí umělci, kterým jde především o to *být v pohodě* se politickým tématům vyhýbají.<sup>78</sup> Politické umění se snaží o zviditelnění politických praktik a tím pádem na sebe strhává pozornost médií. *"Sama umělecká nezávislost jako první předpoklad tvorby se stává politickým činem, a to i proti vůli umělce!"*<sup>79</sup> Bývá investigativní a

---

<sup>78</sup> Termín *být v pohodě* používá Václav Magid k popisu nenáročnosti současných subkultur. Magid, Václav: text ke knize CAP (Crew Against People) , Bigg Boss, Praha 2007.

<sup>79</sup> Jirí David v rozhovoru pro portál artservis.info  
[http://www.artservis.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=136&Itemid=13](http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=13) 27. 8. 2009.

počítá s mediálním obrazem díla - ten je někdy jeho "zhmotněním", finálním produktem.

"Nevýhoda" politického umění u nás je především právě v jeho političnosti. "Česká kultura se možná příliš brzo vzhledla v koncepci umění jako transcendentální a nadčasové kreativity uměleckého génia a po bolševické éře, obtěžkané ideologickou zátěží angažovaného umění, se dnes na většinu společensky zodpovědného, kritického, či dokonce kolektivního umění hledí s nedůvěrou jako na produkt módní propagandy, která de facto nemá s uměním co dělat."<sup>80</sup>

Politické umění má na výběr ze dvou možností. Buď volit jednoduché symboly - vyjadřovat se zkratkovitými metaforami (např. akce Rafanů- *Demonstrace demokracie*)<sup>81</sup> . Tyto pak mohou být prezentovány na veřejnosti bez obavy z neporozumění. Nebo pomocí složitých postupů, podobajícím se spíše vědeckým studiím, kritizovat politickou situaci za zdmi galerie (veřejný prostor není svou povahou příhodný pro prezentování obsáhlých teorií, na kterých umělci v galeriích mnohdy staví). Neznamena to, že by "venkovní" umění bylo primitivní. Právě jeho nutná zkratkovitost (pokud má být poselství vyslyšeno) nutí umělce ke zručnější formulaci. To, zda jí dosáhl, si ověří v přímé konfrontaci s veřejností. První variantu popisují Rafani ve svých *Východiskách*: "Obecnost nám přijde demokratičtější, protože umožňuje, aby východiska byla srozumitelná i nezasvěceným čtenářům."<sup>82</sup> Jednoduchou formu i způsob komunikace zvolil i Ivan Vosecký ve své instalaci *Izrahell* (28. leden 2009, trvání 15:00 - 16:00, poté odstraněno policií).<sup>83</sup> I přes krátké trvání instalace byl dopad akce jistě efektní.

Momentem dialogu se někdy stává samotný náraz na hranice systému - v praxi setkání s policií, případné soudní řízení. Pointa může být skrytá právě tady - zde vzniká nejen zájem veřejnosti, ale i samotné dílo. Na rozdíl od akčních umělců totalitní doby jsou dnešní aktéři těchto tahanic nejen mnohem připravenější, ale především svobodnější. Právě proto jsou dnešní umělecké hrátky se systémem stále drzejší. Relativizování zákonů a svobody slova se stává náplní prací Rafanů i

---

<sup>80</sup> Pachmanová, Martina: Umění a veřejnost, Ateliér, 1998, č. 23, str. 1.

<sup>81</sup> Při akci *Demonstrace demokracie* Rafani v den výročí vzniku Československa zapálili několik českých vlajek. Ty však nenesly originální barvy nýbrž odstíny šedé. Ve chvíli byli policií zadrženi.

<sup>82</sup> Umělecká skupina Rafani: *Východiska*, text manifestačního rázu na webu artlist.cz, <http://artlist.cz/?id=976> 25. 8. 2009.

<sup>83</sup> Ivan Vosecký se skupinou pomocníků nainstaloval nad Letenský tunel na Nábřeží E. Beneše rozměrný nápis *Izrahell*, složený z několikametrových červených písmen.

skupiny Pode Bal. V již zmíněné *Demonstraci demokracie* nebo *ReAction Painting* (Pode Bal, 2005) museli tvůrci represivní reakci očekávat a jejich dílo by bez ní snad ani nemělo smysl.<sup>84</sup> Dnešní pozice provokujícího umělce je poměrně bezúhonná (díky ekonomickým, společenským i politickým okolnostem), zatímco za bolševika znamenala konfrontace se systémem kariérní i životní katastrofu.

Zařazení tvorby skupiny Guma guar do mé práce je sporné. Až na pár nálepek nedá považovat za umění ve veřejném prostoru (tak jak jsem ho doposud ohraničil - nezapadá především z důvodu ukotvení v galeriích). Snad jen časté reakce tisku na jejich kontroverzní výstavy. Pokud by tedy mediální výstupy měly být samotným uměleckým dílem (což nevylučuji a u jiných tomu tak někdy je), nevím proč se tvůrci namáhají s tvorbou v galerii a netvoří přímo ve volném prostoru. Jejich projekty by pak nemusely šokovat pouze pár teoretiků v galerii, ale širokou veřejnost, které by přece aktivistické dílo mělo být určeno. Aktivismus je někdy vnímán jakožto radikální směr využívající umělecké řemeslo, ale jako takový není uměleckým druhem ani směrem.<sup>85</sup> Oproti politickému umění by jeho povaha měla být radikálnější a názorově vyhraněnější. *“(…) jen díky stereotypní nechuti či neschopnosti je zařadit mezi společensko - vědní disciplíny, či vůbec skupinu samostatnou, narážíme na ně stále v oblasti výtvarného umění, chcete- li vizuální kultury, a to snad jen proto, že jsou vidět.”*<sup>86</sup>

## **Adbusting v plenkách**

Adbusting spadá pod široký pojem *culture jamming* (viz výše). Je formou protestu proti privatizaci veřejného prostoru, jehož nejnápadnějším indikátorem je reklama. Reklamní plochy se stávají terčem kreativních útoků po celém světě. Někdy se jedná o cílenou destrukci, jindy o zručné přeměňování významů. Remixování obsahů a

---

<sup>84</sup> Oficiální vyjádření Pode Bal- ReAction Painting 2005: Členové skupiny namalovali v okolí Karlova mostu 2 obrazy se symbolem srpů a kladiva a 2 obrazy se symbolem hákového kříže. Akce byla ukončena v 18.30 na Policii ČR. Policie ČR obrazy zabavila a nechala podrobit odbornému zkoumání. Posléze vrátila členům skupiny v březnu 2006 obraz s komunistickou symbolikou, zatímco obrazy s nacistickou symbolikou nevrátila.

<sup>85</sup> Definice aktivismu dle wikipedie: označuje intenzivní prosazování určitých cílů z přesvědčení, z osobní motivace, v nejrůznějších oblastech společenského života. <http://cs.wikipedia.org/wiki/Aktivismus> 25. 8. 2009.

<sup>86</sup> Hanel, Olaf: *Samá chvála?* Ateliér, 1998, č. 23, str.12. Citát se neváže k aktivismu, ale umění ve veřejném prostoru. Z textu však vyplývá Hanelovo vnímání tohoto termínu ve stejném smyslu jako já vnímám termín *aktivismus*.

rekontextualizace, dříve známá pod pojmem *détournement* (viz výše), zde přichází do praxe, je aplikována v reálném prostředí. Na rozdíl od umění politického má adbusting po celém světě de facto ty samé nepřítelé. Terče jejich útoků jsou nadnárodní koncerny, řetězce rychlého občerstvení, mediální magnáti apod. Neznamená to, že by ovšem metodami culture jammingu nebyla kritizována i politická moc, která si ostatně veřejný prostor skrze reklamu výrazně nárokuje.

Nejvýraznější akcí tohoto typu se u nás doposavad jeví happening uspořádaný skupinou Ztohoven: *Znásilněný podvědomí* (2003). Členové této diverzní skupiny ve všech stanicích pražského metra překryli světelné reklamy svými logy - obrácenými otazníky. Na akci se podílely desítky lidí, napadeno bylo téměř 800 citylightů. Akce byla uskutečněna během několika hodin a druhý den byla umělci uspořádána ilegální vernisáž ve vestibulu stanice metra Dejvická. Tento suverénní krok jen podtrhl předmět celé akce - vraťte nám naše město! Odkazy na webové stránky skupiny s manifestem byly jediným vodítkem k získání bližších informací a pohnutek autorů. Zkratkovitost a jednoduchá forma vznášení společensky závažných otázek je této skupině vlastní.

Radikálnější a neméně ambiciózní byla nedávná akce Think Pink. Anonymní skupina autorů, jejíž členové se navzájem často ani neznali, napadla 6. září 2008 desítky billboardů kolem dálnice D1 ve směru na Prahu. Některé byly kompletně přetřeny, jinde se pracovalo s textem samotné reklamy a jeho přeměnou. Jediným výrazovým pojitkem bylo použití růžové barvy. Některé billboardy byly doplněny i 3D instalacemi. Tato akce, vykazující spíše stopy aktivismu, po umělecké stránce neměla příliš velkých kvalit. Razantnost a bezprostřední kontakt s publikem této několikanásobné instalace je však na místní poměry nevídaná. Bohužel se nedočkala příliš velké odezvy v médiích. Lze za tím hledat tlaky mediálních agentur, nebo právě neochotu autorů o následné mediální výstupy. Největším hybatelem se ukázala zloba ze strany firmy spravující billboardy. Na svobodomyšlnou skupinu mladých lidí byla vypsána půlmilionová odměna. Stejně tak, jako chtěla skupina demonstrovat, že někam billboardy prostě nepatří, soukromý subjekt demonstroval svou sílu v podobě finančního obnosu. Rozsáhlá akce s obrovským potenciálem se stala příkladem toho, jak nezbytné je být připraven na mediální komunikaci (popřípadě sám mediální zájem vyprovokovat). V tomto ohledu se umělec nebo skupina musí částečně transformovat na pr agenturu, mít jasné slogany a tiskového mluvčího. Stejně tak jako reklamní agentury vstřebávají techniky guerillové tvorby, je potřeba pracovat s údernou reklamní rétorikou a suverénní prezentací. Absence

webových stránek (často jediný komunikační kanál) a pochopitelná anonymita autorů zapříčinila, že kromě nepříliš povedeného videa dokumentujícího akci, se zpětně o Think Pink nedá skoro nic dovědět. Jak píše Jana Rychlá v jediném rozhovoru se zástupci skupiny: “*Jde o jednu z prvních culture jamming akcí, jež se odehrála v České republice...*”<sup>87</sup> O tom, že má cenu podobné akce organizovat, že se mladá generace chce naplno vyjadřovat a nemusí k tomu být umělecky zdatná, značí fakt opakovaného napadnutí billboardů o 25. 11. 2009 . Tentokrát na dálnici D5, opět růžovou barvou.

Klasickou adbustingovou technikou je kolážové přetváření původního reklamního sdělení. Ve větší míře ho u nás jako první provozovali streetartisti Pasta a Ahoy. Někdy mezi lety 2001 - 2003 pozměňovali sdělení billboardů pomocí jednoduché techniky dolepování komiksových bublin. To se stalo oblíbeným způsobem jak doslova vnutit reklamě svůj slogan. Pasta (jinak pracující pro reklamní agentury) s Ahoyem (na pouliční scéně se už několik let nevyjadřuje) nekomunikovali nijak podstatné ideje. Většinou jim šlo o zviditelnění svého jména na tom nejefektivnějším možném místě. Bublinové techniky využil i student Václav Bícha ve svém bakalářském projektu *Stealboarding*.<sup>88</sup> Od Pasty se liší sdělením. Od obvyklých sprejerských ataků (především předvolební agitky bývají často dotvářeny sprostými piktogramy a jednoduchými dehonestujícími hesly) zase technickým zvládnutím. Hlavní posun zde je ve sdělení, kdy si umělec přímo nárokuje veřejný prostor - do bublin vkládá hesla “Mě se nikdy nezbavíte. Toto je můj prostor a nikdy vám ho nevrátím”. Explicitní hesla jsou typickým obsahem takovéto pouliční anti - propagandy. Často primitivní vtip se stírá s vážností těchto sdělení kdy na vás vyčpělá pop star Helena Vondráčková volá “Serte na to co se kolem vás děje a konzumujte.”

Výtvarnější pojetí zvolil Epos257 ve své sérii akcí *Urban Shoot Painting (2008 - 2009)*. Vyhledává prázdné (dosud nepolepené) billboardy, ideálně co největší, aby je mohl následně zkrášlit po svém. Paintballovým samopalem do každého z nich vystřelí stovky barevných nábojů. Aktivistický apel akce je zřejmý, a zároveň se jedná o vizuálně zajímavé dílo. Stékající barevné kaňky na několikametrové ploše připomínají barvou postříkaná plátna umělců action - paintingu.

---

<sup>87</sup> Rychlá, Jana: Zasáhli jsme na citlivém místě, A2 kulturní týdeník, ročník IV, 24. 9. 2008, str. 20

<sup>88</sup> “*Za pomoci komiksových bublin, nechávám aktéry billboardů mluvit proti nepřiměřenému množství billboardů a proti privatizaci veřejného prostoru všeobecně.*“ - Bícha, Václav: obhajoba bakalářské práce *Stealboarding*, FUD UJEP, 2007

Kromě těchto větších akcí se u nás bohužel mnoho na poli adbustingu neudálo. Šlo by sem zařadit jisté počiny skupiny Pode Bal (subvertisingová *Extrémní* kampaň 1998), několik větších výlepů streetartové party Shadowz nebo počítačové montáže prezentované na internetu (např. skupina Guma guar). Za krátkou zmínku stojí i mladá umělkyně Efox. Na jaře 2008 přetvořila desítky plakátů nacionalistického zpěváka Daniela Landy.<sup>89</sup>

Adbusteři svou tvorbu často ani nepovažují za ilegální. Stejně tak jako reklama vchází do našich životů, tak my máme právo s ní polemizovat, nesouhlasit a dát to najevo. Na větší protesty vůči vlezlé reklamě si však budeme muset počkat.

### **Mediální manipulace**

Představiteli mediální manipulace je de facto většina bájných postav. Čechům vrozený smysl pro humor tak skrze legendárního Švejka, přes Járu Cimrmanna prosakuje až k tvorbě Ztohoven. Historicky bychom měli zmínit ještě mystifikaci Jana Schmida z Ypsilonky - *“koncem padesátých let předstíral, že objevil další sloku národní hymny od Josefa Kajetána Tyla, kterou ve skutečnosti napsal sám.”*<sup>90</sup> Sedmého října 1989 bylo v Rudém Právu otištěno blahopřání k narozeninám Ferdinandovi Vaňkovi (Ferdinand Vaněk je postava z Havlovi hry Audience) - ve skutečnosti se na fotografii vyjímal portrét disidenta Václava Havla, což byl skutečný oslavenec a tehdy nepřítel režimu číslo jedna.<sup>91</sup> V osmdesátých letech chartisté plánovali po vzoru polské Solidarity napadení vysílání Československé televize. Mělo jít o dosazení vlastního hlasatele do programu, jehož projevem by se prezentovaly svobodné myšlenky. K uskutečnění ovšem z technických důvodů nedošlo.<sup>92</sup>

Doposavad nejviditelnějším aktérem na poli účelové mystifikace ve prospěch poukázání na mystifikaci skrytou je skupina Ztohoven. V akci *Mediální realita* (2007), se několik členů této skupiny dostalo ke kameře v Černém dole. Z této automatické kamery jsou každé ráno do odbavovacího střediska firmy Sitour posílány záběry krkonošské krajiny. Skupina po několika letech plánování dospěla k jednoduchému

---

<sup>89</sup> videoreportáž na <http://aktualne.centrum.cz/video/?id=192523> , 26. 8. 2009

<sup>90</sup> Hvížd'ala, Karel: Reality show o ledvinu, aneb kde je únosná hranice mystifikace. <http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/karel-hvizdala.php?itemid=875> , 26. 8. 2009

<sup>91</sup> zdroj <http://fuckthecomunism.blog.cz/0703/vaclav-havel-alias-ferdinand-vanek> , 26. 8. 2009

<sup>92</sup> dle telefonního rozhovoru s Petrem Uhlem, léto 2007

řešení jak se do videosignálu napojit. Díky přímému propojení firmy Sitour s raním vysíláním ČT se tak jimi odvysílaný signál dostal na obrazovky všech diváků, kteří měli zhruba v 8:00 zapnutý kanál ČT2. Zvoleným obsahem “pirátského” vysílání byl fiktivní výbuch mezi panoramaty krajiny. Jednoduchá video montáž byla opatřena webovou adresou skupiny, kde si divák mohl přečíst manifest. Dle Ztohoven to bylo “*Jemné narušení tohoto systému, apel na čistý rozum člověka...*”<sup>93</sup> Ješitná Česká televize ovšem rozjela soudní mašinerii, a případ není ani dnes, pod dvou letech od samotné akce, dořešen (více v kapitole. *Současné veřejné umění ve struktuře systému*).

Za mediální manipulaci lze považovat i projekt *Milan Knížák - umělecké sdružení*, kterému se budeme věnovat v kapitole *Posun do galerie a mediální obraz díla*.

Provázanost české mediální sféry s politikou a mediálními agenturami je do očí bijící. Svědčí o tom nekonfliktně sestavená Rada ČT, parlamentní Rada pro rozhlasové a televizní vysílání to má dokonce v názvu. Co činí bariéru pro umělecké infiltrování se do standardních médií je technologie. Nejen potřebná vzdělanost v oboru, ale postihy spojené s “pirátstvím” jsou prvky odrazující umělce od tohoto způsobu komunikace. Strašidelný fakt, že se mediální prostor v dnešní době stal “skutečností” by měl být kriticky reflektován nejen v teoretické rovině. Skupiny radikálně smýšlejících jedinců se však raději stahují do svých subkultur, tvoří si vlastní informační platformy. Stává se tak to samé jako za totality - pelíškování.

### **Sociální intervence: Think Global, Act Local**

Asi nejprovazovanější formou umění ve veřejném prostoru v našem geopolitickém kontextu je invazivní způsob interakce s okolím, nazývaný sociální intervence. Prolínání s jinými kapitolami mé práce je v tomto případě nevyhnutelné.

Od akčních umělců z 60. až 80. let se současná tvorba výrazně konkretizovala. Je to logické. Ve složitě uspořádané společnosti, se již nejeví efektní usilovat o rozsáhlé přeměny. Ke globálním problémům se vyjadřují aktivisté, politiku necháváme na politikovi, na umělcích zůstává mravenčí práce lokálního charakteru. Ustoupení od

---

<sup>93</sup> viz manifest skupiny na jejich oficiálních webových stránkách: [http://ztohoven.com/cz/medialni\\_realita](http://ztohoven.com/cz/medialni_realita) , 26. 8. 2009

obecných problémů směrem k privátnímu okolí může být taktéž zapříčiněným věčným egocentrismem uměleckého génia. Otevřeným řešením soukromých problémů se dílo stává veřejným, tím pádem sociálně interaguje.

Díky absenci skutečně radikálního umění, se u nás i roztomilé hrátky s okolím jeví společensko - kriticky. Nelze jim upřít schopnosti práce s jimi vybranými objekty, ale skutečný dopad na okolí bývá mizivý, někdy až nepozorovatelný. Některá díla jen používají veřejný prostor, přitom ale netvoří pro něj, stávají se uměním pro umění.

V současnosti se s pojmem sociální intervence setkáváme nejčastěji ve spojitosti s umělkyní Kateřinou Šedou. Její práce se podobá aktivitám společensko prospěšné charity. Stejně jako Boudník nebo Knížák se snaží o kultivované soužití jedinců ve společnosti. Taktéž využívá rozesílá nevyžádanou korespondenci (*Každej pes, jiná ves*, Nová Líšeň 2007). S pedagogickou trpělivostí a něhou usiluje o sociální vědomí. Její akce jsou někdy promyšlenou hrou (např. *Každej pes, jiná ves*, Nová Líšeň 2007) jindy symbolickým gestem (*Furt dokola*, 2008). V druhém zmíněném se Šedá vypořádala i s přenosem sociálně laděného díla do galerie, kdy *“pozvala dvacet sousedů na Bienále do Berlína, kde jednotlivé dvojice sousedů čekaly už připravené kopie plotů. Ty potom za pomoci dovezených pomůcek překonali.”*<sup>94</sup> Tento příklad nemá co do činění s neoficiální tvorbou. Uvádím ho zde proto, že je příkladem silné osobnosti tvůrkyně, která se nenechala prostorem galerie omezit, ba naopak do něj doslova vnesla sociální rozměr díla.

S dalšími zajímavými počiny přichází Skupina Ládví. Ta se svými konkrétními urbanistickými návrhy snaží vnést na světlo otázku (ne) funkčnosti totalitních sídlišť v Ďáblicích. Jejich činnost je, jak sami říkají, *veřejně prospěšná*. Fungují jako jakýsi správce lokality Ládví, kde sází záhony, opravují vybavení dětských hřišť apod. Snaží se o navázání zpřetrhaných sociálních vazeb na ohraničeném prostoru - tím si sami vytyčili rámec a na rozdíl od poměrně abstraktních požadavků (např. ze strany skupiny Ztohoven) mají konkrétní zájmy. Kromě nepovolených zásahů ve veřejném prostoru se angažují i na oficiální rovině, kdy v březnu 2006 požádali o odstranění reklamního poutače ze zdi hřbitova (*Žádosti o odstranění poutače* bylo vyhověno). Pokud nešlo o recesistický jednorázový projekt, mohla by skupina postupem let získat významného statutu - nemám na mysli uměleckého nýbrž společenského. Kdyby se jim podařilo překlenutí byrokratických nástrah, bylo by to praktické smísení

---

<sup>94</sup> wikipedia: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Kate%C5%99ina\\_%C5%A0ed%C3%A1#cite\\_note-7](http://cs.wikipedia.org/wiki/Kate%C5%99ina_%C5%A0ed%C3%A1#cite_note-7) 26. 8. 2009

umění a skutečného života - kreativní spoluvytváření životního prostředí. Snad tvůrcům vydrží síla a zdravý nadhled.

Na konec zmíním dvojici umělců: Vasil Artamonov a Alexey Klyukov - jejich projekt *Jak jsme pomáhali...* (duben 2006). Tvoří ho pět akcí s výstižnými názvy: *Okopávání zahrady, Natírání plotu, Natírání vrat garáže, Natírání stromu vápnem, Sazení stromu*. Dvojice jednak působí v obvyklém galerijním provozu, kde představuje post-konceptuální směr tvorby. Na druhou stranu jsou členy kontroverzní graffiti crew *CAP*. Jejich tvorba se tak nachází někde mezi galerií a ulicí. Někde na této cestě se nachází video z výše zmíněné akce. *“Společným jmenovatelem prvních čtyř je prospěšná práce prováděná bez vědomí osob, kterým je adresována, tajně a nelegálně. Jedná se o vnitřně protikladnou činnost, již je možné vykládat současně jako péči o majetek bližního i jako poškození cizí věci. Pátá akce představuje zásah do veřejného prostranství.”*<sup>95</sup> Na videu, dokumentujícím akci, vidíme dvě postavy jak v mrazu vykonávají absurdní činnosti (není běžné se v mrazu pokoušet rýt záhony nebo natírat plot). Výsledek pak působí paradoxně, jelikož se zde snoubí angažovaná forma (video působí formálně jako syrový záznam guerillové akce) s absurdním obsahem. Samotným autorům pravděpodobně šlo o poukázání na dnes oblíbený fenomén společensky angažovaného umění a jeho styl zde parodují. Fakt, že za prospěšné akce se leckdy schovává jen neschopnost kvalitní tvorby v jiných oblastech.

Kapitolu končím tímto příkladem, jelikož je potřeba rozlišovat mezi kvalitním a nekvalitním uměním ve veřejném prostoru stejně jako u jiných druhů tvorby. Právě vznik nových projektů na tomto poli by měl skoncovat se zdánlivou “výjimečností” dosavadních děl. Nelze se za roušku angažované tvorby alibisticky schovávat a mít tím zaručenou exkluzivitu. Hrozí totiž, že díky nedostatku angažované tvorby začneme být vděční za jakékoli umění tohoto typu a takováto nenáročnost není na místě.

---

<sup>95</sup> Vasil Artamonov a Alexey Klyuykov [http://www.etcgalerie.cz/?path=2006/005\\_jak\\_jsme\\_pomahali](http://www.etcgalerie.cz/?path=2006/005_jak_jsme_pomahali)  
26. 8. 2009

#### 4. Tvorba jakožto sociální obřad

Důležitým faktorem některých uměleckých akcí bývá samotný proces tvorby, nebo i jeho připravování. Nemusí nutně jít o důraz na obřadnost během performance (např. uměle vytvořené sociální experimenty Kateřiny Šedé), ale o vnitřní stav jedince nebo spřízněné skupiny, který ve výsledném dílu není ani explicitně reflektován. Demonstrovat tento rozdíl lze na akcích Milana Knížáka a Romana Týce.

Zatímco pro Knížáka byly jeho rané akce jasným sociálním obřadem, Týcova tvorba je rituální sama svou podstatou - rituál se neprojevuje až samotnou akcí. Záměrně kolem sebe šíří fiktivní informace, vystupuje pod různými pseudonymy a tím se mytizuje jeho osoba. V nitru je tak jeho performativní tvorba bližší divadlu než by se mohlo zdát. Staví se do různých rolí, z nichž každá nese určité rozličné znaky a tím pádem je nutno ji přiřadit jiný název a ohraničit ji. Tento problém osobní identity poté rozvíjí ve svých konkrétních projektech, které pro něj často působí jako způsob osobní terapie. Stejně jako Knížák se vrhá do extrémních tělesných situací (nejvýrazněji v akci *Povodeň*, kdy se v roce 2002 při povodních plavil po rozbouřené Vltavě centrem Prahy na improvizovaném voru). Jindy se záměrně vrhá do vyhocených situací (*Cap Cop Cup*), aby tím zkoušel svou sílu a flexibilitu systému. Extrémní životní i tvůrčí pozice tohoto tvůrce ho staví do jakéhosi myšlenkového vakua - ne však tvůrčího.

Skupinové rituály připomínají i akce diverzní skupiny Ztohoven. Již samotný fakt, že skupina není pevným seskupením konkrétního počtu osob je pro společnost často nepřijatelný. Nejvýrazněji se toto projevilo při soudním procesu, vzniknuvším po mediální performance *Mediální realita*. Neurčitý počet anonymních osob nebyl ničím uchopitelný, a tak si systém musel viníky vytyčit sám, uměle. Podařilo se identifikovat 7 členů, ale další kteří se na projektu i přímo podíleli polapeni nebyli. Ztohoven se jeví jako klan, hnutí, které plynule mění své členy, zatímco zůstává jen tvrdé jádro. Důležitým atributem v jejich dosavadních akcích je přísné střežení příprav a informační embargo. Dokud nebyli identifikováni někteří členové, vykazovala jejich tvorba podobné rysy (ve smyslu informačního embarga) jako B.K.S. V neposlední řadě je nutné zmínit moment adrenalinového prožitku - zatím každá akce měla formu skupinového happeningu, který jasně porušoval určité paragrafy. Kromě fyzicky náročných akcí, podobajícím se extrémnímu sportu (*Otazník nad hradem*, 14. leden 2003), se dostávají do vypjatých poloh vůči státní moci. Přestože ji přímo

nenapadají, pouze trefně zasazují podněty k diskusi, se stávají *vandaly, piráty, hackery nebo výtržníky* - jak jsou médii často nazýváni. Prakticky jen drzejší měrou narážejí na hranice zodpovědnosti a kolektivního uvědomění, stejně jak tomu činili akční umělci, nebo například akademičtější Rafani a Pode Bal.

Rituál se z tvorby ve veřejném prostředí vytrádit nemůže. Kořeny lidské tvořivosti leží ve skupinových akcích, které bychom dnes mohli označit za multižánrové happeningy (nástěnné malby, tance, zpěv, šamanské hlásání věšteg atd.) . I dnes se umělec staví do role novodobého proroka. Rozměry publika i myšlenkový záběr se liší v závislosti na jeho tvůrčím potenciálu, ale i době. Zatímco za minulého režimu bylo ilegální samotné shlukování-se (rituálem se stávalo setkání více jedinců, jelikož se museli rafinovaně kamuflvat a vytvářet informační šum), dnes je potřeba podstatně složitějších kreativních postupů k relevantnímu dopadu celých akcí.

## 5. Presentace a její úskalí

Nutnost prezentace svého výtvoru je niternou záležitostí samotného umělce. Někteří jsou spokojeni se samotným uskutečněním své performance, pro jiné je dokumentace a prezentování stěžejním krokem k tíženému účinku.

### 5. a Kritika galerijního provozu

Kritika galerijního světa, jakožto autonomního prostoru pro intelektuální smetánku, je vyjadřována rozličnými způsoby. Někdo vystavuje pouze v "nezávislých" galeriích, jiný považuje za nezávislý pouze prostor veřejný - tedy ten, který patří všem a není nikým sponzorován (ať už státem, či soukromými subjekty). Využití netradičních forem a remixování forem dosavadních je také způsobem, jak vyjádřit omezenost uměleckého světa. Pro někoho je to samotný výraz protestu, co činí obsah jeho tvorby. Jindy je vytržení z norem pouze nutným krokem k dosažení tíženého sdělení.

Liší se také jednotlivé výpady proti tomuto fenoménu. Někdy jde o kritiku konkrétních institucí nebo osob, jindy celkový nesouhlas s oddělením umění od neprofesionální veřejnosti. V tomto smyslu mnoho tvůrců nepovažuje galerii za veřejný prostor (a s nimi i já v této práci). V současnosti je jednoznačně nejviditelnějším terčem konkretizované kritiky Národní galerie, především její dlouholetý ředitel Milan Knížák. Nejsofistikovaněji se ke kritice postavila skupina Guma guar, která založila *Milan Knížák - umělecké sdružení*. Vznikla při příležitosti výstavy "Podivný Kelt" v pražské Galerii Vernon od 18. 1. do 15. 3. 2008. *"Výstava divákovi představuje kopie děl Milana Knížáka z let devadesátých, kdy jsou tato díla opatřena velmi přehnanými cenami....když se zamyslíme nad absurdní situací, která kolem postavy Milana Knížáka panuje, kdy jako ředitel Národní galerie kupuje sám od sebe za přehnané ceny umělecká díla, je tento projekt varujícím upozorněním na fakt zneužívání moci."*<sup>96</sup> Kontroverznost výstavy se možná neproslavila tak jako jednoduchý protest umělců Poda Bal (*Cihla*, 2002) . *"Po té co generální ředitel Národní galerie Milan Knížák veřejně prohlásil, že ho názory veřejnosti na fungování veřejné instituce Národní galerie, nezajímají, Poda Bal přilepil cihlu rozpůlenou na dvě části na výlohu NG. Národní galerie odstranila "svojí" vnitřní půlku. Druhá*

---

<sup>96</sup> recente portálu artservis.info .

[http://www.artservis.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=332&Itemid=9](http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=332&Itemid=9) 20. 8. 2009

"veřejná" -venkovní- půlka cihly zůstala jeden a půl roku."<sup>97</sup> Pode Bal se tak dostalo možná očekávatelné reakce ředitele, který se s kritikou jeho osoby vyrovnal pomocí černého humoru. Odstraněním vnitřní půlky cihly dal jasně najevo, že "jeho" galerie veřejným prostorem prostě není. Jednoduchou prací se symbolikou Knížák tak nějak absorboval tuto kritiku a instalaci de facto přehodil znaménko.

Jednoznačnost nesouhlasu s vedením Národní galerie v podobě skupinové akce mladých výtvarníků přímo v galerii snad nepotřebuje komentáře - *Společná defekace ve Veletržním paláci v Praze v rámci protestní akce namířené proti vedení NG v osobě Milana Knížáka (2004)*.

Projevem nezávislosti na uměleckých institucích může někdy být i jejich ignorace. Příkladem je Roman Týc. Galeriemí vyžadovaná profesionalita udržuje talent na uzdě svou sterilní chladností, strachem z riskování. Akademické vzdělání, může být omezující. Naopak naivní hravost, diletantství a vědomí toho, že některá díla prostě postrádají obecně uznávané estetické hodnoty, je pro něj osvobozující prvek v tvorbě i životě.

## **5. b Posun na oficiální rovinu**

Materiální pouliční díla neprocházejí historickou zkouškou v čase. Zanedbatelný zlomek jich v městské krajině zůstane dostatečně dlouho na to aby je bylo možno časem kanonizovat. K historickému hodnocení neoficiálního umění ve veřejném prostoru nemáme dosud dostatečný časový odstup (vyjma sociálních intervencí v podobě veřejných performancí či happeningů, které se od 60. let úspěšně etablují) . Potřebná doba pro případnou kanonizaci uměleckých děl je odlišná. U většiny projektů tohoto druhu však historické hodnocení vychází pouze z dokumentace (většinou fotek či videa) , čímž je dílo vytrženo z původního kontextu, a ten, jak jsme si už řekli, je v tomto případě stěžejní. Nešikovné konzervování v případě street artu prezentuje například publikace Street Art Praha<sup>98</sup>. V knize se nachází velký počet fotek, na kterých je stickerka v postprodukcí vyříznuta z původní fotografie a vedle jiných výtvorů jednoduše importována na jednobarevnou plochu. Jindy sice fotografie zabírá přilehlé okolí fotografovaného objektu, ale příliš detailně. Kromě nešikovné grafické úpravy kniha taktéž postrádá jakoukoli koncepci a tudíž se jedná o pouhou

---

<sup>97</sup> vyjádření Pode Bal k akci.

[http://www.podebal.cz/2006/index.php?option=com\\_content&task=view&id=34&Itemid=46](http://www.podebal.cz/2006/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=46) 20. 8. 2009

<sup>98</sup> Lékó, István: Street Art Praha, Arbor vitae, Praha 2007

změť stovek nepopsaných fotek, z nichž se dozvídáme jen fakt existence street artu v Praze. Takováto nekvalitní publikace pak v historickém měřítku mystifikuje, danou scénu nemapuje a tvoří nereálný obraz o etapě uměleckých dějin. To je ovšem faktem i ve všech jiných oblastech.

Nejde opomenout ani častou nevěli autorů se vůbec v tisku objevovat. Streetartista ovšem nemůže vzhledem k povaze své tvorby pracovat s copyrightem (I když k tomu určité osobnosti na světové scéně dospěli - např. Obey nebo Banksy) tudíž má mizivou možnost jakémukoli reprodukování svého *piecu* zabránit.<sup>99</sup>

Brilantně se problematikou vystavování pouliční tvorby v galerii vyrovnal Epos257 v projektu *Kokon*: *“projekt realizovaný pro výstavu STREET ART PRAHA, který reaguje na otázku smysluplnosti prezentovat street art v galerii, pro výstavní prostor vznikl model konkrétní části Prahy včetně názvů ulic, kdo se v něm zorientoval jako v mapě, mohl v parku Karlově náměstí, zhruba 300 m od galerie najít reálnou instalaci, nápovědou byl i název u makety „Pravdu hledej venku“. Samotná maketa zároveň vyjadřovala parodii na slovní spojení street art, protože jsem skutečně ztvárnil ulici. Kokon visel vysoko mezi stromy nad jednou z cestiček, byl napojen na lampu pouličního osvětlení a spolu s městem se i rozsvěcel a zhasínal.”<sup>100</sup> Nutno dodat, že tento multimediální umělec na ceduli s návštěvním řádem parku dolepil explikaci svého projektu (se stejnou grafickou úpravou jakou je veden oficiální text správy parků) . Zručnost výtvarného projevu zde Epos spojil s konceptuálním pozadím, přičemž bylo dílo stále dobře čitelné. Charakter hry, zvýraznění propasti mezi galerií a ulicí, demonstrace problematiky rekonstruování street artu v galerii - to jsou přednosti tohoto projektu. Ukázal, že žánr street artu nemusí být omezeným formalismem.*

## **5. c Rekonstrukce / Mediální výstupy**

V rámci vedení osobního portfolia je dokumentace vlastních děl srozumitelná. Někdy si třeba umělec přizve kamaráda fotografa, jindy guerillovou akci zaznamenává sám na video. Syrové dokumentace v podobě jednoduchých videí nebo fotografií s doprovodným textem jsou však některým tvůrcům nedostačující. Někdy se rekonstrukce díla stává jediným možným způsobem jak se o něm dovědět, jindy

---

<sup>99</sup> *piece* = označení pouličního uměleckého objektu

<sup>100</sup> autorův text k “výstavě”. <http://epos257.cz/?lng=cz&s=works&t=/cocoon> 26. 8. 2009

kvalitně zpracovaná dokumentace přesáhne svůj rámec a “osamostatňuje se”. Její existence je hodnotná i bez nutnosti divákova předešlého seznámení s původní akcí. Na základě vlastní akce vytvoří tvůrce nový umělecký objekt. Je pak na tvůrci zda považuje prvotní akci za podstatnou, zda dokumentací rozšiřuje rámec své práce nebo ji díky ní jen dále šíří.

*“Mediální obraz dále rozšiřuje vlastní prostor výstavy a zpřístupňuje tak její sdělení širokým vrstvám obyvatelstva – sdělení se demokratizuje. Je odtrženo od svých uměleckých souvislostí a stává se všemi kladnými i zápornými stránkami na těchto souvislostech nezávislým. Výstavní prostor, jeho odraz v médiích a ve společnosti nazýváme totálním prostorem. Totální prostor je principem sebevědomého umělce.”<sup>101</sup>* Tuto ideu *totálního prostoru* do praxe převedla skupina Ztohoven. Nenechala média komentovat svou akci, ale přímo ji v médiích bez povolení implementovala (*Mediální realita*, 2007) . Dostala se tím však do složité situace. Mediální obraz, který ve svůj prospěch fakticky zmanipulovala, nebyl médiím logicky vlastní. Pro média (zejména ČT) bylo nutné akci remedializovat - vytvořit mediální obraz odpovídající jejich gustu. Dalekosáhlé dopady a vysoký zájem veřejnosti byly pro dosud anonymní skupinu překvapením. Několik členů skupiny poskytlo rozhovory do rozličných deníků a televizí a tím pro některé kritiky trochu nešikovně popřeli svůj původní plán. Na jejich příkladu se ukázalo jak nezbytně nutné je být připraven na mediální komunikaci a nenechat se zmást jejími praktikami.

Nešikavné zacházení s mediálním prostorem je zřetelné i u skupiny Guma guar. Ta sice s aktivistickým přesvědčením kritizuje komercializaci všedního života, místo radikálních akcí však přistupuje k pacifistickým kompromisům. Místo subvertisingového napadání placených reklamních ploch se již několikrát zúčastnili oficiálních billboardových “výstav” (Bratislava 2004, Praha 2007).

S prací s médii se umělec dostává do zodpovědné role. Měl by mít jasnou představu o tom co chce komunikovat (to i umělec na jiném poli) a povědomí o tom, jak s jeho zprávou mohou média naložit. Tak se například ze Ztohoven stali v roce 2007 mediální otloukánci. Z tvůrkyně Efox zase reportáž na webu [aktuálně.cz](http://aktuálně.cz) udělala

---

<sup>101</sup> Rafani: Východiska. <http://artlist.cz/?id=976> 26. 8. 2009

roztomilé děvče, čímž byl zastřen význam její tvorby upozorňující na kontroverzní postavu Daniela Landy (*Pandalizace* viz výše).

## 6. Současné veřejné umění ve struktuře systému

To, jak je dnešní systém v jistém smyslu flexibilní, dokazuje jeho schopnost “ (...) z protestu učinit svou vlastní normu.”<sup>102</sup> Nedochozí k přímé cenzuře, nelze již kategoricky odmítat a stavět na dogmatech. O to rafinovanější je nynější model *tekuté společnosti*, kdy modernita rozkládá vše a systém je pružný.<sup>103</sup> Skrze masovou zábavní kulturu a populistickou politiku se *tekutost* pojmů rozšířila do celé společnosti. Podle Marcuseho *represivní tolerance* vyjadřuje to, že ve společnosti, která uznává toleranci jako normu a vyznačující se indiferentním hodnotovým pluralismem, musí zůstat racionální kritika neúčinná. Tolerance jako zdánlivě stejné zacházení se všemi orientacemi potlačuje podle Marcuseho ospravedlnitelné zájmy.<sup>104</sup> “ (...) od veřejnosti se očekává, že umělce nechá svobodně pracovat, a ten se naproti tomu zavazuje, že jediným kritériem jeho díla bude autentické a opravdové vidění světa.”<sup>105</sup>

Skrze grantové dotace, obsazování v kulturních radách nebo přímo ve vládě si politika kupuje umělce. Zatímco za totality se umělec musel bát vyjádřit svobodný názor, dnes je pro něj výrazem svobody absence politických témat v jeho tvorbě. Politicky nekorektní umění se svou složitostí schovává v galeriích a navíc je svým experimentálním výrazem tak špatně čitelné, že by ani v případě nelibosti nemuselo být cenzurováno - široká veřejnost si k němu stejně nenajde cestu.

To, jak je reklama progresivní, se můžeme přesvědčit dennodenně na ulicích. Když začala mladá generace dávat najevo svůj nesouhlas s obsazováním veřejného prostoru komerčními plochami, nebylo nic snadnějšího než si je zaplatit a naučit se jejich jazyku. Výsledkem je guerillová reklama, často podprahově působící zejména na mladistvé.<sup>106</sup> “Ačkoli rozdíl mezi uměním, uměním ve veřejném prostoru a reklamou mohou být poněkud nejasné, umění ve veřejném prostoru často funguje jako most mezi uměním a reklamou, neboť často obsahuje prvky obou těchto

---

<sup>102</sup> Příbáň, Jiří: Pod čarou umění, Kant, Praha 2008, str. 112.

<sup>103</sup> Bauman, Zygmunt: Tekutá modernita, Mladá fronta, Praha 2002.

<sup>104</sup> H./Moore, B./Wolff, R.P.: *Kritik der reinen Toleranz*, Frankfurt 1970. Citováno z <http://www.phil.muni.cz/fil/etika/texty/studie/polsko.html>

<sup>105</sup> Příbáň, Jiří: Pod čarou umění, Kant, Praha 2008, str. 112.

<sup>106</sup> Tomuto fenoménu se dopodrobna věnuje Kleinová, Naomi: Bez Loga, Praha, Argo 2005.

*kategorií.*<sup>107</sup> Tímto mostem se stala schizofrenní tvorba adbusterů, kteří po nocích demolují reklamní plochy a přes den se v reklamní agentuře věnují vymýšlením nových sloganů.

Placení své vlastní kritiky státem se projevuje například u Names Festu- prvního velkého graffiti a street art festivalu u nás (2008). Akce s rozpočtem podobným popovým koncertům by se bez sponzoringu velkých komerčních subjektů neobešla. Co v dnešní době už ani nepřekvapí jsou dotace z pokladny Magistrátu hlavního města Prahy, skupiny ČEZ nebo třeba Ministerstva kultury. Posledním velkým "skandálem" pro kritiky z řad umělecké obce bylo přijetí ceny NG333 skupinou Ztohoven (cena má již v názvu finanční obnos 333 000 Kč, hlavním partnerem je kontroverzní ČEZ) . *"Je skutečně etika konkrétního uměleckého díla pouhým podbízivým a vlastně líbivým, i když mnohdy rafinovaným, přesto často dojímavým klišé (...) ?"*<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Sei, Keiko 2004. Konečná krajina. Sestavil Vladimír Havlík, Praha; One Woman Press, str. 84.

<sup>108</sup> Jiří David v rozhovoru pro portál artservis.info  
[http://www.artservis.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=136&Itemid=13](http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=13) 26. 8.2009

## 7. Závěr

V případě dnes již klasických technik pouliční tvorby, jako je street art, adbusting a jejich odnože se u nás aktivně zapojuje především neprofesionální mládež. Vedle sportu a zájmových kroužků se pouliční tvorba a stává formou trávení volného času. Na rozdíl od USA, kde má tvůrčí kritika konzumu logicky delší tradici, se u nás v tomto směru nezapojují jedinci ze starší generace. Není na co navazovat a tak tato scéna prozatím okoukává styly a zjišťuje své možnosti. Zároveň je patrná absence větších zájmových hnutí schopných kreativní, dobře mířené kritiky. V jiných metropolích jsou obvyklé skupinové výlepy s jasným agitačním tónem. Uskutečňují je bojovníci za lidská práva, utiskovaná etnika, homosexuálové či radikální feministky nebo například mladí levicově smýšlející intelektuálové (u nás se podobně angažuje snad jen levicová Antifa, soustředí se především na kritiku policejních praktik a neonacistického extremismu). Je zřejmé, že k organizaci takovýchto kreativních vpádů do veřejného prostoru je ovšem nutná společná idea. Hnací motor, zažehnutý nespokojeností a aktivitou.

Nedá se zde mluvit o jednotných subkulturách, ale spíše komunitách vyznávajících podobný styl života. Punk nebo mladší freetechno se staly spíše módní pózou a průkopníci těchto směrů většinou končí u vzpomínání nad pivem. Romantická melancholie a stesk po “ryzosti starých dobrých časů” je historicky spojuje s podobně neúspěšným undergroundem. Zatímco underground se nacházel v opravdu těžké kulturně společenské roli, současným potenciálním rebelům stojí v cestě spíše sebezahleděnost. Mladá generace potenciálních tvůrců je líná, zhýčkaná dostatkem, umlčena luxusem. Vypadá to, jako bychom si ze svých dějin vyvodili jen ta východiska, z kterých plyne jednoduchý život a bezkonfliktnost. Na druhou stranu je zvláštní, že se dějinná zkušenost nepřenáší i ve schopnosti odhadnout míru osobní svobody. Generační segregace a plytké myšlenkové pozadí ústí v nepoučené bezpáteřní díla, jejichž nejsvobodnějším znakem je pomyslná nálepka “free”.

Co se týče profesionálů, tedy “papírových” umělců, setkáváme se nejčastěji s jejich nesouhlasem nad nedostatkem grantů a štědrých kupců umění. Kariérismus je vlastní každému umělci usilujícímu o společenskou akceptovanost. *“Vztah umění ke společnosti, respektive společnosti k umění, je zásadní okolností ovlivňující způsob,*

*jakým druhem umění lze kýžené akceptace dosáhnout.*"<sup>109</sup> Vinu tedy nenese pouze umělec, ale také (především) jeho nenáročné okolí. Snaha oddělit umělecký diskurz od toho politického ústí v autocenzuru. Ta je dnes více než za minulého režimu dobrovolným kompromisem mezi umělcovo svobodomyšlností a bezkonfliktním proplouváním životem.

Jakoby se česká společnost již odevzdala svému osudu, který si přitom sama určila. Letargie a schopnost nechat se nést proudem se staly našimi předními vlastnostmi, které pravděpodobně povedou k zániku naší identity. Je jen otázkou kdy to bude a jestli si toho vůbec někdo všimne.

*“Jednou z klíčových antimonii současného umění je, že chce a musí být důsledně utopické, protože sociální realita je utopii stále více na překážku. Zároveň by ale nemělo být utopické, aby ho nebylo možné obviňovat z vytváření iluzí a poklidu. Kdyby se utopii podařilo umění naplnit, přestalo by existovat.”*<sup>110</sup> - to by si měli současní umělci uvědomit a vytvářet kritické umění, které ukáže, že český veřejný prostor existuje - pouze je sshován pod pokličkou mediální masáže a politického balastu.

---

<sup>109</sup> Milan Salák v rozhovoru pro portál artservis.info  
[http://www.artservis.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=136&Itemid=13](http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=13) 26. 8.2009

<sup>110</sup> Adorno: Estetická teorie, citováno z knihy Pod čarou umění - Příběh, Jirí, Kant 2008, str. 59

## 8. Použitá literatura

### Knihy

1. Morganová, Pavlína: Akční umění, Votobia, Olomouc 1999
2. Alternativní kultura, příběh české společnosti 1945- 1989, Nakladatelství Lidových novin, Praha 2001, editor Josef Alan
3. Příběh, Jiří: Pod čarou umění, Kant, Praha 2008
4. Kleinová, Naomi: Bez Loga, Argo, Praha 2005
5. Greil, Marcus: Stopy rtěnky, Votobia, Olomouc 1998
6. Debord, Guy: Společnost Spektáklů, INTU, Praha 2007
7. Bauman, Zygmunt: Globalizace (Důsledky pro člověka), Mladá Fronta, Praha 2000
8. Bauman, Zygmunt: Tekutá modernita, Mladá fronta, Praha 2002.
9. Debord, Guy: Společnost Spektáklů, INTU, Praha 2007, str. 92.
10. Sei, Keiko 2004. Konečná krajina. Sestavil Vladimír Havlík, One Woman Press, Praha 2004
11. Postman, Neil: Ubavit se k smrti (Veřejná komunikace ve věku zábavy) , Mladá fronta, Praha 1999
12. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 4- 5, Vědecko- výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze 2008
13. Lékó, István: Street Art Praha, Arbor vitae, Praha 2007
14. Banksy: Wall and Piece, Century, London 2005
15. Magid, Václav: text ke knize CAP (Crew Against People) , Bigg Boss, Praha 2007.
16. Overstreet, Martina: In graffiti we trust, Mladá fronta, Praha 2006
17. Gerald Raunig: Art and Revolution. Art Activism in the Long 20th Century, Vienna 2005
18. Zuska, Vlastimil: Estetika - úvod do současnosti tradiční disciplíny, Triton, Praha 2001

### Internet

19. wikipedia.org
20. artlist.cz
21. nyx.cz
22. adbusters.org
23. woostercollective.com
24. ztohoven.com

25. artservis.info
26. epos257.cz
27. aktualne.cz
28. podebal.cz
29. gumaguar.bloguje.cz
30. strictlycritical.blogspot.com

### **Další**

31. Umělecké dílo ve veřejném prostoru- Sorosovo centrum současného umění Praha, 1997
32. A2- číslo 39, ročník IV, 24. 9. 2008
33. Artwall, katalog výstavy pražské galerie pod širým nebem za léta 2005 a 2006- Centrum pro současné umění Praha
34. Ateliér, 1998, č. 23
35. Groupe Guma Guar portfolio 2003 - 2009
36. Katalog Pode Bal 1998 - 2008
37. Roman Týc portfolio 2003 - 2008
38. Pouliční Umění, teorie na ulici, editor Filip Jakš, o. s. Interaktiv.cz, Praha 2008
39. Umělec 1/2004
40. Bícha, Václav: Bakalářská práce *Problém privatizace veřejného prostoru a formy uměleckého boje proti tomuto jevu*, FUD UJEP 2007

## **9. Poděkování:**

Tomáš Pospiszyl, Ludvík Hlaváček, Jiří David, Milan Kozelka, Roman Týc, Lucie Šiklová, Vít Janeček, Miloš Vojtěchovský, Jiří Příbáň