

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a knihovnictví

Česká literatura

Mgr. et. Mgr. Katarína Horák Belejová

Textové intervence do městského veřejného prostoru

Disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zbyněk Fišer, Ph.D.

Brno, 2019

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....
Mgr. et Mgr. Katarína Horák Belejová

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucímu práce doc. PhDr. Zbyňku Fišerovi, Ph.D., za jeho odborné vedení a podnětné připomínky, ale zejména za lidský přístup, vstřícnost a často tolik nezbytnou motivaci. Mé velké díky patří také mým přátelům, rodině a především manželovi Romanovi, bez něhož by to nešlo.

Obsah

Úvod	5
1. Vymezení pojmů	9
1.1 Vizualně verbální díla.....	9
1.1.1 ... a literatura	9
1.1.2 ... a street art a graffiti.....	14
1.2 Veřejný prostor	17
2. Vymezení oblasti zkoumání – umění, či čmáranice na stěně?	21
3. Složky díla a interpretační přístupy k nim.....	28
3.1 Text.....	28
3.2 Obraz	32
3.3 Umístění díla	34
4. Kategorizace vizualně-verbálních děl ve veřejném prostoru	38
5. Vizualně-verbální díla na území města Brna.....	46
5.1 Brno poetizované.....	47
5.2 Brno aktivizované.....	55
5.3 Brno zviditelněné.....	69
5.4 Brno strukturované	74
5.5 Brno oficiální a vizualně-verbální díla	80
6. Bristol	82
Závěr.....	94
Seznam použitých zdrojů	103

Motto:

*„... and the words of the prophets
are written on the subway walls
and tenement halls.“*

(Simon and Garfunkel, Sound of Silence)

Úvod

Hned v úvodu je potřeba jasně akcentovat návaznost této práce na předcházející diplomovou práci její autorky *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*. Z této práce nejen že přebíráme objekt výzkumu, tedy díla umístěná do veřejného prostoru propojující vizuální a verbální sdělení, ale přebíráme i její tezi o tom, že tato díla jsou tvořena třemi základními, vzájemně souvisejícími a neoddělitelnými složkami: rovinou vizuální, verbální a konkrétním umístěním daných děl, přičemž k jejich úspěšné interpretaci musíme vždy zohledňovat všechny tři výše zmíněné komponenty.

Toto pojednání se však, na rozdíl od výše zmiňované diplomové práce, snaží o širší pojetí představeného typu děl – neomezuje se pouze na díla se společensky-kritickým obsahem, ale dává si za cíl prozkoumat celé tematické pole této tvorby, kategorizovat ji, uvést ji do širšího kontextu literární a výtvarné tradice a prozkoumat její vztah k veřejnému prostoru. Kromě toho je výstupem této práce systematický interpretační model použitelný na vizuálně-verbální díla bez ohledu na jejich tematické zařazení.

Objekt zkoumání této práce, tedy vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru, se může zdát jako velice netradiční téma pro literární analýzu, avšak je nutno si uvědomit, že literatura a výtvarné umění se v historii umění potkávají a prolínají pravidelně a jejich vztah je podrobován kritické analýze a zkoumání již řadu století, jak dokládají například tradiční díla *O umění básnickém*, kde Horatius prvně představil později často reflektovaný výrok „ut pictura poesis“ (česky zhruba: jak malířství, tak poezie), nebo *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie* Gottholda Ephraima Lessinga. Blízkost literatury a výtvarného umění se pak v rámci umělecké tvorby jako takové začala akcentovat zejména na přelomu 19. a 20. století, kdy avantgardní básníci zapojili do svých děl vizuální hravost, přičemž tyto tendence vyústily až ve vznik vizuální či optické poezie. Tato práce vnímá vizuálně-verbální díla umístěná do veřejného prostoru jako pokračování této linie literatury. Jiří Valoch ve své stati „Umělecké experimenty a proměny knihy“ v 70. letech situaci charakterizoval takto:

„Snaha přiblížit se možnostem jiných prostředků masové komunikace, totiž těch, které mají možnost bezprostřednějšího a rychlejšího působení, jako například televize, film či světelné noviny, a především snaha o přizpůsobení se důrazu na vizuální percepci, která je, jak se zdá, nejbližší soudobému vnímateli, nucenému přijímat velká množství

nejrůznějších informací v poměrně krátkém čase, se projevila především v pokusech o vizualizaci knihy, při níž vizuální a verbální rovina tvoří jediný neoddělitelný celek.“¹

Stejně tak jako proměny média knihy, o nichž Valoch hovoří, lze vnímat i vizuálně-verbální umělecká díla ve veřejném prostoru. Nejenže se v nich v nedělitelný celek propojují obrazová a textová složka, ale rovněž reflektují posun percepčních priorit dnešního člověka směrem od vnímání textu k vnímání a zpracovávání vizuálních podnětů a přicházejí se zcela novým médiem prezentace. S velkou mírou zjednodušení bychom mohli říci, že díla, jimiž se tato práce zabývá, rozšířila v literatuře již známou a zavedenou kombinaci text + jeho vizuální zpodobení o další kategorii, a to jeho umístění ve veřejném prostoru, a naopak se zcela oprostila od tradičního média, jímž jsou literární díla ve své fyzické formě přenášena. Toto vymanění se z tradičních metod fyzického zpracování uměleckých děl předpokládá dokonce už Karel Teige, když psal:

„Bude (obraz) ještě obrazem? Zajisté ne věčně. Obraz je buď plakátem, veřejné umění jako kino, sport, turistika? Jeho místem je ulice; nebo je poesíí, čistě výtvarnou poesíí, bez literatury? Pak jeho místem je kniha, kniha reprodukcí, jako kniha básní. Nikdy není správné nalepiti jej na zeď pokoje. Tradiční zarámovaný obraz znenáhla je opouštěn a pozbývá faktické funkčnosti.“²

Na tomto místě je rovněž možné zmínit formu básně-plakátu, kterou ve svém výše zmíněném pojednání popisuje Jiří Valoch. Ten také připomíná, „že Franco Vaccari realizuje svou knihu *Strip-Street* jako polysémantický celek fotografií ‚nalezených básní‘, tj. nápisů na zdech z různých měst a různých zemí.“³ Ačkoli se v tomto případě jedná o poněkud odlišný typ materiálu, než s jakým zde pracujeme my, můžeme tuto skutečnost vnímat jako doklad toho, že „poezie ulice“ proniká do literatury a bylo by chybou ji opomíjet a teoreticky a kriticky nereflektovat.

Netradičnost a novost zkoumaného tématu s sebou však nese i mnohá úskalí. Jedno z největších představuje takřka neexistence odborné literatury, která by se tématu věnovala, a také neexistence metodologie takového výzkumu. Proto jsme nuceni sáhnout po zdrojích, které se věnují tématům příbuzným, či alespoň částečně se překrývajícím s naším polem

¹ VALOCH, Jiří. „Umělecké experimenty a proměny knihy“. In JEŘÁBEK, Dušan; KOPECKÝ, Milan; PALAS, Karel (eds.). *Literárněvědné studie: profesoru Josefu Hrabákovi k šedesátinám*. Vyd. 1. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1972, str. 264.

² TEIGE, Karel cit.in KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie*. Praha, 2013. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Csc, str. 38.

³ VALOCH, Jiří. „Umělecké experimenty a proměny knihy“. Op. cit., str. 265.

zájmu. Činíme tak například hned v první kapitole, kde se v rámci ustanovení a definic pojmů pro účely této práce snažíme mimo jiné naznačit pozici vizuálně-verbálních děl v rámci literatury a výtvarného umění. V rovině interpretací textové a výtvarné složky si zde pomáháme výzkumy na téma experimentální poezie či street artu. Abychom byli schopni pracovat i se třetí složkou díla, tedy jeho umístěním v rámci veřejného prostoru, saháme po pojmosloví a konceptech ze sociologie veřejného prostoru, který se snažíme pro účely této práce definovat a představit jeho parametry relevantní pro naše pojednání.

V další části, poté, co jsme stanovili nástroje, jimiž lze vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru uchopit, se přesouváme k vymezení samotného materiálu zkoumání a poukazujeme na to, že ne vše, co najdeme napsané ve veřejném prostoru, lze považovat za objekt zkoumání naší práce. Odpovídáme tak zejména na otázky vztahující se k tomu, kde leží hranice umělecké interpretovatelnosti tohoto typu děl.

Následující kapitola je věnována hlubšímu pohledu na strukturu děl, tedy jejich jednotlivé složky – text, obraz, umístění a jejich vzájemnou provázanost. U každé z těchto složek se snažíme vytyčit prvky, které by při interpretacích neměly být opomenuty.

Posléze se snažíme naznačit možnosti kategorizace tohoto typu děl z různých pohledů. Různorodost zkoumaného materiálu si totiž žádá jeho přehledné rozčlenění a rovněž je nutno podotknout, že určení typu díla pak může při jeho samotné interpretaci výrazně zjednodušit výběr interpretačních nástrojů.

Po teoretickém ukotvení pojmů a nastolení interpretační metodologie demonstrujeme její využitelnost provedením analýzy vizuálně-verbálních děl na území města Brna. Abychom byli schopni prokázat aplikovatelnost interpretačních postupů i v širším kontextu, do poslední kapitoly práce zařazujeme stručnou analýzu vizuálně-verbálních děl v britském městě Bristol, která slouží zejména k ověření předložených tezí. V závěru zhodnocujeme funkčnost navrženého interpretačního přístupu a nastolujeme otázky k dalšímu bádání.

1. Vymezení pojmů

Pakliže hodláme v této práci uvažovat o vizuálně-verbálních dílech ve veřejném prostoru a pokusíme se vytvořit základ jejich interpretace tak, aby mohla být plnohodnotně reflektována na poli literárněvědného a uměnovědného výzkumu, měli bychom se nejprve pokusit o jejich zařazení do širšího kontextu literárního pole a pole výtvarného umění. Jelikož si ale v tomto případě kvůli složitosti kompozice těchto děl sestávajících jak z textu a obrazu, tak z jejich samotného fyzického umístění nemůžeme vystačit pouze s poznatky literární vědy či dějin umění, v druhé části této kapitoly předkládáme několik pojmů a teorií sociologie veřejného prostoru, které budeme v pozdějších analýzách využívat.

Žádný umělecký směr nikdy nevznikl, aniž by nenavazoval na již existující umělecké směry nebo proudy, či se vůči nim vymezoval. Podle studie „Definovat umění historicky“ od Jerrolda Levinsona platí, že:

„umění se nutně ohlíží zpět (i když v některých případech nikoli vědomě) a právě tento fakt definice umění musí zohlednit. Ignorovat jej znamená přehlédnout jediné uspokojujivé vysvětlení jednoty umění napříč časem a jeho bytostně plynulého vývoje – způsobu, jakým umění daného okamžiku zahrnuje, nikoli pouze následuje to, co jej předcházelo.“⁴

Podobně o oddělení umělecké a neumělecké oblasti uvažuje i Morris Weitz, který ho sice staví na rodinných podobnostech, ale i přesto vyzdvihuje předchozí zkušenost, již má recipient s uměním, a chápe proces identifikace uměleckého díla jako jeho srovnávání s již zavedenými uměleckými díly.⁵ Zkusme tedy vyjít z podobného myšlenkového diskurzu a v rámci snahy o legitimizaci pojmu vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru na poli literárních studií se nyní pokusíme usouvztažnit vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru v rámci dějin literatury a posléze také v rámci dějin výtvarného umění.

1.1 Vizuálně verbální díla

1.1.1 ... a literatura

V tomto bodě je zřejmě nejlogičtější začít naše úvahy u začátků propojování literatury s výtvarným uměním, a to konkrétně v době, kdy začal být text vizuálně konstruován tak, že při změně jeho výtvarného či vizuálně kompozičního pojetí by už nemohl být považován za

⁴ LEVINSON, Jerrold. Definovat umění historicky [online]. *Aluze*: 3 (2008), s. 46.

⁵ BENDOVIÁ, Helena. Definice umění a počítačové hry [online]. *Game Art: Web o umění počítačových her*.

tentýž – tedy v době, kdy písmo a jeho výtvarné ztvárnění začaly být neoddělitelně spjaté. Ještě než s tímto krátkým exkurzem začneme, považujeme za nutné poznamenat, že se v tomto případě nejedná o snahu podrobně zmapovat historii propojení výtvarna a literárna, nýbrž poukázat na určité znaky a tendence této symbiózy, ke kterým budeme později v textu odkazovat.

Začátky tendencí nedělitelného propojování textu a obrazu v umělecké tvorbě je možno pozorovat zhruba na přelomu 19. a 20. století, v období avantgardy. Jak poznamenává Marie Mravcová ve své studii „Postup montáže v poezii poetismu“, civilizační vývoj, technický pokrok a změna životního stylu ve velkoměstech postupně přeměnily lidské vnímání, které se jejich působením přiklonilo blíže k vizuální percepci. „Nová senzibilita preferovala oko. Odtud optičnost avantgardní kultury, v jejímž rámci ztratil svou prestiž též pojmový význam slova, nově ‚pasovaného‘ na zprostředkovatele co možná konkrétní smyslové představy.“⁶ Zde stojí za zmínku zejména fakt, že Mravcová tuto změnu připisuje zrychlení a dynamičnosti světa a „telegrafickému principu“ a novou senzibilitu považuje za „anti-kontemplativní“⁷. Zejména si zde povšimneme návaznosti vizuálního vjemu a zrychleného vnímání, ke kterému se později budeme odkazovat při popisu funkčního vztahu výtvarného a literárního sdělení a uzpůsobení díla tzv. „spěchajícímu příjemci“, který je pro veřejný prostor typický.

Změnu percepčního nastavení reflektovali v oblasti literatury zejména avantgardní básníci, a to typicky Apollinaire se svými kaligramy či Marinetti s básněmi-diagramy. V rámci tohoto období je pro náš výzkum však zřejmě nejdůležitějším bodem rys, který byl charakteristický mimo jiné také pro českou avantgardní scénu, konkrétně pro poetisty, a to práce s typografií textu. Mravcová v tomto ohledu zdůrazňuje zejména fakt, že „v souvislosti s *Pantomimou* a *Na vlnách TSF* psal Karel Teige o poslání typografie ‚dobásnit‘ text, transponovat poezii do vizuální sféry“⁸ a Mravcová zde mluví také o „programovém vyhlášení zoptičtění básně“. Používáme-li zde široký pojem typografie, řadíme pod něj jak uspořádání textu, tak výběr konkrétních fontů, či klasické zvýraznění ve formě kurzívy anebo tučného písma. Eva Krátká však ve své práci *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie* akcentuje také Teigeho důraz na výběr fontu jako takového.

⁶ MRAVCOVÁ, Marie. Postup montáže v poezii poetismu. *Česká literatura*: 35, 4 (1987), str. 289.

⁷ Ibid., str. 289.

⁸ Ibid., str. 302.

Teige volá po zachování „korespondence mezi charakterem písma a textu, aby tisková forma byla rezultátem funkce a obsahu textu“⁹ a připisuje tak výběru fontu určité symbolické funkce schopné odrážet zmiňované poslání a obsah textu. Jak jsme již dříve ukázali v práci *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*, vizuálně-verbální díla s typografií také výrazně pracují, a to nejen tehdy, kdy typografie zviditelňuje či zvýrazňuje určité pasáže textu, ale je sama nositelem svébytného kulturního kontextu, v podobném smyslu jak o ní kdysi uvažoval Teige. Jestliže však Teige prosazoval, aby typografie odpovídala textu a souzněla s ním, tvůrci vizuálně-verbálních děl už ji používají jako významotvorný prvek a často celkového sdělení svých prací dosahují právě *za pomoci* volby fontu a typografického zpracování, místo aby s nimi pouze korespondovaly. Tento vztah vystihl (i když v kontextu zavádění nového pojmu liberatury) velmi příznačně Wojcieg Kalaga ve svém článku „Slovo, ikona, prostor: liberatura, čili totální literatura“:

„takové texty si odmítají obléci své ‚roucho‘, neboť to se stalo nedílnou součástí jejich těl, a přestalo být tudíž rouchem – jeho vnějškovost byla vymazána: to, co vidíme či čeho se dotýkáme, již není ornamentálním přídavkem, nýbrž něčím, co k dílu neodmyslitelně patří.“¹⁰

V tomto ohledu můžeme vizuálně-verbální díla považovat za následovníka avantgardní poezie, který práci s fontem rozvíjí na další úroveň. Rovněž tak si na tyto významotvorné prvky vzpomeneme později, při sestavování interpretačního modelu vizuálně-verbálních děl.

Společně s Krátkou je také třeba připomenout, že v tomto období vzniká i báseň-plakát, na jehož vývoji se výrazně podílel i László Moholy-Nagy se svým „typofotem“, o němž sám Nagy psal jako o „nejpřesnější vizuální formě komunikace“.¹¹ Krátká zde, podobně jako Mravcová, spatřuje původ vzniku této umělecké formy na pomezí literatury a výtvarného umění ve změně, již prodělalo vnímání moderního městského člověka – pracují totiž jak s textovou a typografickou složkou, tak s obrazovou složkou netvořenou grafémy, nýbrž jiným vizuálním materiálem. Naprosto stejné postupy jsme popsali i v naší předchozí práci u vizuálně-verbálních děl, kde jsme využití této kombinace připisovali „zrychlenému vnímání“ danému negalerijním, a tudíž antikontenplativním prostředím. Kvůli tomu, že má

⁹ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie*. Op. cit., str. 39.

¹⁰ KALAGA, Wojciech. SLOVO, IKONA, PROSTOR: předmluva ke knize *Liberatura čili totální literatura* [online]. *Advójka*: 24 (2010).

¹¹ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie*. Op. cit., str. 39.

recipient na ulici podstatně méně času vnímat dílo než například v galerii či muzeu, musí být sdělení jasně čitelné, čemuž právě kombinace textu s obrazem výrazně napomáhá, přesně jak to před zhruba sto lety naznačil už Moholo-Nagy. I v tomto bodě tedy můžeme nalézt přímou spojitost mezi postupy avantgardního umění a vizuálně-verbálními díly.

Zajímavé je také to, že, jak pokračuje ve svých úvahách Krátká, poetisté proklamovali i potřebu masového šíření svých obrazových básní mimo konzervativní médium knihy, například prostřednictvím filmu či pohlednic.¹² V tomto kontextu Krátká cituje Halase a jeho úvahy o tom, že pohlednice by mohla „vyrůst na nejprospěšnější propagační a reklamní prostředek nové krásy, nových forem, nové poezie.“¹³ Je tedy zjevné, že avantgardní básníci přinejmenším uvažovali o tom, že poezie (potažmo literatura obecně) by se měla šířit i nekonvenčními způsoby, aby se dostala mezi co nejširší publikum, podobně jako se šíří v dílech umělců vstupujících svými díly do veřejného prostoru. Zamyslíme-li se nad médiem pohlednice hlouběji, zjistíme, že tento navrhovaný způsob šíření literatury má s šířením vizuálně-verbálních děl společný ještě jeden rys – a to nevyžádanost. Stejně jako adresát pohlednice není na její obsah či doručení předem nijak připraven, ani příjemce vizuálně-verbálního díla není v momentě setkání s tímto dílem nijak naladěný na to, že by měl stanout tváří v tvář umění jakéhokoli druhu. Je jim tedy společná určitá guerillovost¹⁴, určitý útok na vnímání svého příjemce, rys neočekávanosti a překvapivosti. I zde tedy můžeme vidět jistou návaznost mezi uměním ve veřejném prostoru a avantgardními uměleckými tendencemi nebo alespoň úvahami tvůrců patřících k avantgardě.

Pokud bychom se měli pohybovat na chronologické ose naznačeného vývoje, další zastávkou a objektem bádání by měla být nesporně experimentální poezie, konkrétně, budeme-li se odvolávat na kategorizaci *Prvního stanoviska mezinárodního hnutí*¹⁵, její poddruhy poezie objektivní a poezie vizuální. Zde je však potřeba jisté opatrnosti. Ačkoli například Krátká tvrdí, že „vizuální poezie šedesátých let [...] odkazuje k pokusům učinit z grafické a významové stránky slov nedílnou součást umělecké komunikace, a rozvinout

¹² KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie*. Op. cit., str. 41–42.

¹³ HALAS, František. Cit. in KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie*. Op. cit., str. 42.

¹⁴ Termínu *guerillový* zde využíváme podobně jako v našich předchozích pracích, tedy ve smyslu umělecké strategie, ne ve smyslu hodnotově podbarveném.

¹⁵ GARNIER, Pierre. První stanovisko mezinárodního hnutí. In: HIRŠAL, J; GRÖGEROVÁ, B. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 98-103.

dále to, co začala promýšlet už evropská avantgarda,¹⁶ Emil Juliš ve své stati „Pohledná poezie“ tvrdí, že „v experimentální poezii je akcentována formální stránka, určitý systém“¹⁷ a dále že „v experimentální poezii konstruktivní princip (tj. to, JAK je text udělán, vytvořen) v některých případech vystupuje zcela do popředí, stává se předmětem, tématem daného textu: „obsah“ je vyjádřen nejen obrazem [...], ale současně výstavbou, postupem“¹⁸. Podobně to vidí i Peter Steiner, který v článku „Moc obrazu: vizuální poezie Václava Havla“ uvažuje následovně: „Vizuální poezie si [...] klade za cíl osvobodit slova od ‚spojovacích drátů syntaxe‘ [...] a strukturovat svá sdělení na základě zcela jiných, asociativních principů.“¹⁹ Experimentální poezie se tedy v mnoha případech dostává do bodu, kdy je forma povýšena nad obsah, experiment jako tvůrčí princip nabývá na důležitosti často na úkor čitelnosti sdělení. Toto však u vizuálně-verbálních děl nacházíme velmi ojediněle. Jak jsme již totiž psali výše, vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru se většinou snaží být obecně srozumitelná, a to už svým samotným umístěním určeným široké veřejnosti. Jestliže u jisté části experimentální poezie vizuální ztvárnění může působit matoucím dojmem, ve vizuálně-verbálních dílech ve veřejném prostoru působí směrem ke zjednodušení čtení a přizpůsobuje dílo specifickým podmínkám jeho recepce, jak již bylo naznačeno výše.

To však neznamená, že bychom měli experimentální poezii z uvažování o vizuálně-verbálních dílech zcela vynechat, protože mezi nimi existuje mnoho paralel a postupů, které tvůrci z experimentální poezie čerpají. Zde zmiňme například problematiku mimoverbální sémantiky, o níž Tereza Dědinová tvrdí, že doplňuje „verbální význam textu o další související nebo kontrastující obsah“ a dále ji popisuje takto:

„Mimoverbální sémantika vzniká na základě grafických vlastností textu, který může být uspořádán do rozličných figurativních či nefigurativních znaků. Typickým příkladem nositele mimoverbální sémantiky je barva, ať již použitá pro zdůraznění určitého znaku (vybarvení písmen) nebo sama se znakem stávající (černá barva na místě slova ‚černé‘).“²⁰

Využití takových prvků můžeme chápat jako rozvinutí avantgardních snah o zoptičnění básně až k sémantizaci vizuálního zpracování textu – tedy přesně takového využití grafického

¹⁶ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie*. Op. cit., str. 12.

¹⁷ JULIŠ, Emil a Jan ŠULC. *Nevyhnutelnosti*. Praha: Torst, 1996, str. 5-6.

¹⁸ Julišův nepublikovaný komentář ke sbírce *Vědomí možnosti*, cit. dle Kosák 2015: 502. IN: KOLÁR, Robert. *Emil Juliš: Pohledná poezie*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV, ČR, str. 6.

¹⁹ HAVEL, Václav. Slovo o slovu [online]. *Antologie textů z disentu a exilu*, původně 1978.

²⁰ DĚDINOVÁ, Tereza. Vizuální poezie v díle Václava Havla. *Eslavistica Complutense*, 13, 1 (2013), str. 32.

zpracování psaného písma, jaké jsme už dříve v textu přiřadili právě k námi zkoumaným vizuálně-verbálním dílům ve veřejném prostoru. V případě technik tvorby děl a vytváření jejich významu tedy lze o experimentální poezii uvažovat jako o předchůdci vizuálně-verbálních prací.

Mezi avantgardní a experimentální poezií a vizuálně-verbálními díly bychom při hlubším zkoumání mohli jistě nalézt ještě mnoho podobných paralel (i rozdílů), jelikož to však není cílem této práce, spokojíme se nyní s výše uvedenými a budeme je považovat za důkaz teze, že vizuálně-verbální díla lze považovat za pokračovatele literární linie, která sahá až k přelomu 19. a 20. století. Proto je zcela legitimní uplatňovat na ni interpretační nástroje, které nalézáme při teoretické reflexi a interpretaci těchto dvou literárních období, ovšem zásadně s přihlédnutím ke specifikám tohoto druhu umění, mezi něž se řadí zejména forma jejich prezentace a z ní vyplývající zvláštní recepční situace charakterizovaná nepřipraveností recipienta na střet s uměleckým dílem a absence prostředí umožňujícího hlubší kontemplaci díla.

1.1.2 ... a street art a graffiti

Chceme-li zařadit vizuálně-verbální díla k již zavedenému pojmu ve výtvarném umění, a legitimizovat tak použití interpretačních metod z jeho okruhu pro účely této práce, dostáváme se do mnohem jednodušší situace, než tomu bylo na poli literatury. Můžeme zde totiž operovat se široce zavedeným pojmem street art. Ani v tomto případě se však nevyhneme jistým obtížím.

První, a pravděpodobně nejvýraznější z nich je nejednoznačnost výkladu tohoto pojmu. Co všechno street art zahrnuje? Co k němu lze zařadit, a co už ne? A má vůbec nějakou všeobecně platnou kategorizaci, s níž bychom mohli pracovat, podobně jako s kategorizací experimentální poezie?

Nahlédneme-li do některých z antologií věnovaných street artu, například do publikací *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, *Světový street art*, *Street Art: Poésie Urbaine* či *Street Art / Today*,²¹ zjistíme, že pod zastřešující pojem street artu se vejde vše od maleb a plakátů

²¹ HUNTER, Garry. *Světový street art*. Brno: CPress, 2017.; LUONG, Elise a Bjørn van POUCKE. *Street art/today: the 50 most influential street artists today*. Tíelt: Lannoo, (2016).; PUJAS, Sophie. *Street Art: Poésie urbaine*. Paříž: Tana Éditions, 2015.; SCHACTER, Rafael. *World Atlas of Street Art and Graffiti*. Londýn: Aurum Press, 2013.

až pro třírozměrné sochařské realizace, či dokonce interaktivní instalace, jejichž pojítkem je vesměs pouze umístění do veřejného prostoru. Nemůžeme tak mezi street art a vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru dát jednoduše bez dalšího zkoumání rovnítko; spíše by bylo vhodné vnímat je jako samostatnou podkategorii street artu.

Bohužel nám však nepomáhají ani stávající kategorizace těchto děl. V publikaci *Street Art / Today* nalézáme rozdělení dle využitých vizuálních prostředků na abstraktní, surrealistické, naivní a „toyism“, figurativní, hyperrealistické nebo urbánní intervence,²² žádná z těchto kategorií však není postavena na základě využití textové složky. V knize *Světový street art*²³ Garry Hunter kategorizuje streetartová díla podle techniky jejich provedení na šablony, plakáty, malbu a 3D miniatury a ostatní média. Ani toto rozdělení však nezohledňuje využití textové složky. Hunter dokonce doslova píše:

„Měli bychom si dávat pozor, abychom street art nezaměňovali s graffiti, pro něž je typické zejména textové vyjádření. Musíme ho rovněž odlišovat od tzv. tagů. Ty tvoří pouze osobní loga a v kvalitním street artu mají jen malý význam; většinou slouží jako podpis doplňující větší a komplexnější díla.“²⁴

Sondra Bacharachová ve své studii „Street Art and Consent“ graffiti definuje jako spektrum děl, které z jedné strany ohraničují tagy, „nenáročné, rychlé a snadno proveditelné zápisy vlastního pseudonymu jedinečným a na první pohled rozeznatelným způsobem,“²⁵ (přel. K. H. B.) až po „masterpieces – vysoce propracované, ornamentální a dekorativní provedení vlastního pseudonymu.“²⁶ (přel. K. H. B.) Jedná se tedy o díla, která jsou založená na vizuální práci s textem, a tudíž bychom mohli lehce sklouznout k jejich ztotožnění s vizuálně-verbálními díly, o nichž pojednává tato práce. Vizuální zpracování textu je však u graffiti ryze dekorativního charakteru a nikterak nepřispívá ke čtení díla, stejně jako textová složka nenese žádné sdělení, vyjma identity jeho tvůrce. Obě složky tedy lze považovat za nesémantické.

Musíme si rovněž uvědomit ještě další zásadní skutečnost, která vizuálně-verbální díla od graffiti odlišuje. Jak totiž Bacharachová rovněž tvrdí, graffiti představují:

²² LUONG, Elise a Bjørn van POUCKE. *Street art / Today: the 50 most influential street artists today*. Op cit.

²³ HUNTER, Garry. *Světový street art*. Op.cit..

²⁴ HUNTER, Garry. *Světový street art*. Op. cit., str. 8

²⁵ BACHARACH, Sondra. Street Art and Consent [online]. *The British Journal of Aesthetics*, 55, 4 (2016), str. 483.

²⁶ Tento výraz nepoužívá jako hodnotící, spíše přebírá označení používané samotnou graffiti komunitou.

„označení teritorií gangů a často jsou spojovány s ničením urbánního prostoru. Jelikož primární motivací jejich vzniku je právě ono vyznačení teritoria, jsou často směřovány na určitou skupinu (např. jiný gang) a jejich účelem je ustanovení vlastní přítomnosti v rámci graffiti komunity (ve smyslu: toto místo jsem si přivlastnil).“²⁷ (přel. K. H. B.)

Tento pohled na podstatu graffiti se objevuje rovněž i v dříve zmiňované publikaci *Street Art / Today*: „Kreativní proces založený téměř výlučně na tagu²⁸, využívají graffiti umělci téměř výhradně ke komunikaci mezi sebou prostřednictvím vysoce esoterického jazyka, který je pro lidi mimo graffiti kulturu téměř nesrozumitelný.“²⁹ (přel. K. H. B.) Takovouto exkluzivitu však u vizuálně-verbálních děl nenajdeme – ta naopak přizpůsobují svoje výrazové prostředky tomu, aby byla srozumitelná co nejvíce příjemcům, případně sdělovala určité poselství. Zároveň je nutno připomenout, že autoři vizuálně-verbálních děl neusilují o teritoriální exkluzivitu, ani si svými díly nesnaží vymezit prostor či hranice svého území. Veřejný prostor si nepřivlastňují, pouze do něj zasahují. Ostatně i dnes nejznámější brněnský streetartový umělec Timo tvrdí:

„Pro mě je [...] možnou cestou do jiných než vyšlapaných míst především street art. Od graffiti se liší přemýšlivějším přístupem a uměřeností, do prostoru vstupuje citlivěji, pouze jej doplňuje. Často používá známého jazyka, vlastně si jen pohrává s významy, přeskupuje je a mění. Nesnaží se tolik těšit z vlastní nesrozumitelnosti. Naopak chce být pro ostatní čitelný, respektovat dané podmínky a naroubovat se na ně.“³⁰

Z tohoto úhlu pohledu jsou vizuálně-verbální díla přirovnatelná spíše ke street artu v pojetí Bacharachové, která rozdíl mezi street artem a graffiti definuje na základě několika bodů, mezi něž řadí například i publikum a zprávu, kterou chtějí sdělit.³¹

Z výše uvedeného bychom tedy mohli vyvodit závěr, že ani termín graffiti ani termín street art není pro vizuálně-verbální díla dostačující, avšak s oběma z nich sdílí některé výrazné společné prvky. Jelikož je však podobnost s graffiti veskrze pouze formálního charakteru a tkví jen v propojení vizuální a textové složky a vizualizaci písma, z hlediska interpretace je pro nás tato příbuznost téměř bezpředmětná. Budeme proto vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru považovat za dosud neustavenou podkategorii street artu, která pracuje se

²⁷ Ibid., str. 483.

²⁸ Stylizovaném podpisu.

²⁹ LUONG, Elise a Bjørn van POUCKE. *Street art/today: the 50 most influential street artists today*. Op. cit., str. 16.

³⁰ TIMO. Graffiti [online]. *Graffiti estranky*: říjen 2018.

³¹ „a) publikum, jemuž je dílo určeno (pro tvůrce graffiti jsou to ostatní tvůrci z komunity, kdežto pro streetartisty je publikem široká veřejnost) b) zpráva, kterou chtějí sdělit (vlastnictví a přítomnost na daném místě vs. společenské nebo politické sdělení)“ BACHARACH, Sondra. *Street Art and Consent* [online]. Op. cit., str. 483.

specifickým vyjadřovacím materiálem, a je proto potřeba ho v závislosti na něm i zkoumat, a tedy zabývat se těmito díly mezioborově a aplikovat na ně i postupy literární analýzy, jak jsme již ukázali v předchozí podkapitole.

Na závěr této části se ale přeci jen ještě na chvíli zastavme u Bacharachové pojetí street artu, protože můžeme nalézt ještě jeden prvek, který v naší práci musíme zohlednit, a to jeho guerillovost. Bacharachová tento rys streetartových děl považuje za inherentní a s jeho pomocí odlišuje street art (a graffiti) od umění ve veřejném prostoru. Umění instalované do veřejného prostoru podle ní často naprosto nereflektuje reálné mínění a preference společnosti, do jejíhož prostoru je umístěno, nýbrž je projevem mocenské kontroly nad veřejným prostorem.³² Jelikož jedním z cílů naší práce je také určit vztah vizuálně-verbálních děl k veřejnému prostoru, to, jestli je dílo do prostoru zasazeno legálně, či ne, budeme brát rovněž v potaz a jednotlivá díla budeme v závislosti na způsobu jejich vytvoření interpretovat. Abychom však byli schopni ponořit se do dalších úvah o povaze vztahu veřejného prostoru a vizuálně-verbálních děl do něj vsazených, musíme nejdříve osvětlit pojem veřejný prostor a způsob, jak k němu budeme v tomto textu přistupovat.

1.2 Veřejný prostor

V této části práce chceme jednak definovat pojem veřejného prostoru vyhovující pro účely naší práce, rovněž však chceme představit určité termíny spojené s diskuzí o veřejném prostoru, které budeme později využívat jak v sestavení interpretačního modelu, tak při interpretacích děl samotných. Je nutno však upozornit, že zde neusilujeme o kritické zhodnocení daných pojmů ani nehodláme přispět k jejich přesnějšímu teoretickému vymezení, pouze je uvádíme jako materiál, s nímž budeme v této práci dále operovat, a pomocné nástroje, jejichž prostřednictvím se budeme snažit nahlížet na problematiku, která stojí v centru tohoto pojednání, tedy na interpretaci děl vizuálně-verbálního charakteru v městském veřejném prostoru.

Pojmem veřejný prostor se lze zabývat z mnoha pohledů, například v rámci architektonických diskuzí nebo urbanistické debaty. My se však zaměříme na jeho pojetí z pohledu sociologického, nejde nám totiž tolik o jeho fyzickou podstatu, kterou zkoumají právě architektura či urbanismus, jako spíše o jeho symbolickou hodnotu a jeho význam pro

³² BACHARACH, Sondra. Street Art and Consent [online]. Op. cit., str. 484.

společnost a veřejnost. Kontrast mezi fyzickým a konceptuálním pojetím veřejného prostoru však reflektuje i sociologický pohled. Pavel Pospěch ve své studii „Městský veřejný prostor: interpretativní přístup“ například uvažuje o veřejném prostoru v kontextu prostoru politické diskuse, která se může snadno odehrávat například na internetu.³³ Ten je ale pro naši práci příliš široký, protože zde uvažujeme o fyzických dílech ukotvených do veřejného prostoru. Na druhou stranu je však pouze fyzické vymezení nedostatečné, protože nebudeme sledovat působení děl na fyzický prostor ve smyslu změn barev stěny či narušení struktury hmoty, nýbrž na vnímání městského prostoru jakožto nesoukromé sféry. Zde nám k vymezení pojmu veřejný prostor může pomoci další kontrast, pomocí něhož sociologové veřejný prostor definují, a to rozdíl mezi pojmy *veřejné prostranství* a *veřejný prostor*, přičemž první ze zmíněných chápou jako „ta místa ve městě, která jsou volně dostupná.“³⁴ Jedná se tedy o jejich fyzickou podobu zkoumanou například již zmiňovaným urbanismem. Naproti tomu veřejný prostor „je až tím, co na těchto prostranstvích vzniká následkem jejich užívání“ a „až jednáním aktérů.“³⁵ Pospěch dále konstatuje pro naši práci velmi důležitý fakt, a to že „v této souvislosti se hovoří o diskurzu utváření veřejného prostoru jako oblasti, která poskytuje příležitosti pro debatu a diskusi. Tuto oblast je možné označit jako veřejnou sféru.“³⁶ Podobně, tedy jako prostor komunikace a diskuze, chápe veřejný prostor i Habermas.³⁷ Přesně tato „diskuze a debata“ ve veřejném prostoru je tím, co nás v našem textu zajímá, a vizuálně-verbální díla chápeme jako prostředek této diskuze, nesmíme ji však, jak jsme již dříve naznačili, zcela odstříhnout od fyzické podoby veřejného prostoru. Proto budeme-li v tomto textu mluvit o veřejném prostoru, budeme ho chápat spolu s Pospěchem jako „prostor, který je utvářen na veřejných prostranstvích města.“³⁸ Pojdme se však ještě podívat na některé jeho rysy a vlastnosti, k nimž se budeme v dalších částech práce odvolávat.

³³ POSPĚCH, Pavel. Městský veřejný prostor: interpretativní přístup. *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 01, 49 (2013), str. 81.

³⁴ POSPĚCH, Pavel. *Nákupní centra a veřejný prostor: studie o regulaci městského prostoru*. Brno, 2012. Disertační práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Radim Marada, PhD. Str. 16.

³⁵ *Ibid*, str. 16.

³⁶ *Ibid*, str. 16.

³⁷ HABERMAS, Jürgen in ŠULEŘOVÁ, Michaela. Potenciál a limity městského prostoru [online]. *Sociální studia* 03,2 (2006): 41-63 [cit. 16.2.2019].

³⁸ POSPĚCH, Pavel. Městský veřejný prostor: interpretativní přístup, str. 78.

Hannah Arendtová veřejnou sféru považuje za sféru politického jednání, která kontrastuje se sférou soukromého jednání, pro niž jsou typické procesy „produkce a reprodukce“.³⁹ Vymezení veřejného prostoru na základě dichotomie „veřejné vs. soukromé“ pro nás bude podstatné zejména v případě, budou-li díla umístěná do veřejného prostoru pracovat s tématy, která bychom běžně řadili do „soukromé sféry“. Tuto soukromou sféru můžeme na základě pojetí „městského řádu“ Pavla Pospěcha popsaného v článku „Městský veřejný prostor: interpretativní přístup“ identifikovat tak, že její projevy na veřejnosti jsou ostatními vnímány jako porušení tohoto řádu – Pospěch jako příklady uvádí třeba manželskou hádku, provádění hygieny apod.

U řádu upravujícího chování městského veřejného prostoru se ještě chvíli pozdržme. Podle toho, co jsme totiž uvedli v předchozí kapitole, víme, že vizuálně-verbální díla tento řád (dokonce i ten zákonný, ne pouze konsenzuální) často porušují. Pospěch v této souvislosti píše:

„Respektování či porušování řádu nemá význam jen pro samotné soužití aktérů, ale zpětně ovlivňuje i řád samotný. Sociální kontrola a ‚vnější‘ regulace prostoru nemají za následek pouze vyloučení těch či oněch jednotlivců, ale přisuzují kontrolovanému prostoru i určitou definici, určitou hodnotovou charakteristiku.“⁴⁰

Zajímavé je zde pro nás zejména ono „zpětné ovlivnění řádu samotného“, neboť nepřímo poukazuje na to, že zásah do veřejného prostoru ho může pozměnit. My se tedy budeme ptát, zejména na to *jak* zásahy ve formě vizuálně-verbálních děl tento prostor mění. Bez povšimnutí by ale neměla zůstat ani druhá část uvedené citace, která zmiňuje „definici“ a „hodnotovou charakteristiku“ míst veřejného prostoru. Tu budeme využívat u samotné interpretace děl, kdy veřejný prostor budeme, podobně jako textovou a vizuální složku díla, vnímat jako sémantickou jednotku nesoucí část významu díla.

Tento přístup a jeho relevanci bychom mohli doložit ještě na dvou samostatných případech sociologického uvažování o veřejném prostoru. V článku „Město a veřejný prostor“ Martin Matějů přiřazuje veřejným prostorům tyto charakteristiky:

- „(1) jsou koncentrovány kolem určitých kulturních významů a hodnot,
- (2) jsou spjaty se symbolikou míst a dějů,
- (3) vytvářejí ničím jiným nenahraditelné socializační prostředí,

³⁹ ARENDTOVÁ, Hannah. Cit in POSPĚCH, Pavel. *Nákupní centra a veřejný prostor: studie o regulaci městského prostoru*. Op. cit., str. 16.

⁴⁰ Ibid, str. 5–6.

- (4) plní důležitou sociálně integrační funkci,
- (5) jsou prostředím pro setkávání lidí a jejich projevy, interakci a komunikaci,
- (6) umožňují prezentaci individuálních či skupinových výkonů a utváření a prosazování (slovy S. Sontagové) nové senzibility – citlivosti a vnímavosti.⁴¹

Všimněme si zde zejména bodů jeden a dva, vyzdvihující „kulturní významy a hodnoty“ a „symbolikou míst a dějů“, neboť právě v těchto znacích veřejného prostoru budeme nejčastěji hledat jejich významotvornou hodnotu. Budeme si tedy všimnout prvků, jako jsou vazby míst k určitým osobnostem, historickým událostem, přítomnost soch a pomníků a podobně.

Za pozornost však jistě stojí i bod šest, v němž se mluví o „prezentaci individuálních či skupinových výkonů a utváření a prosazování [...] nové senzibility a vnímavosti“. Pakliže nahlédneme na tuto vlastnost z perspektivy naší práce, zjistíme, že pro veřejný prostor by měly být intervence, které zkoumáme, přirozené a že sociologie předpokládá, že právě od nich se odvíjí změna percepce tohoto prostoru – a přesně povahu této změny se snažíme v našem textu popsat.

Mimo výše zmiňované symbolické hodnoty míst budeme zohledňovat také strukturovanost veřejného prostoru. Budeme zde opět vycházet z teorie městského řádu v pojetí Lyn Loflandové, jak ho popisuje Pospěch:

„městský řád je pro ni především „návodem ke čtení“ druhých. V tomto smyslu proto rozeznává řád vzhledový (v jehož rámci posuzujeme druhé na základě jejich vzhledu, což je podle Lofland(ové) charakteristické pro raně industriální město) a řád místní (kdy jsou druzí identifikováni podle místa, kde se s nimi setkáme, což je charakteristické pro město pozdní modernity).“⁴²

My se zde zaměříme především na „řád místní“ a tento „návod na čtení“ budeme aplikovat ne na čtení druhých, nýbrž na čtení vizuálně-verbálních děl, které také budeme posuzovat na základě toho, kde jsou umístěna. Je však potřeba dovysvětlit, že v tomto případě nemáme na mysli konkrétní umístění jako takové, ale čtení sociálního kontextu daného místa – přesněji řečeno – budeme zkoumat, zda je místo umístěné na sídlišti, ve vyloučené lokalitě, v centru města, industriální zóně či jinde, a toto zařazení budeme uplatňovat v celkové interpretaci analyzovaných děl. Na skutečnost, že k ovlivňování významu děl umístěných ve veřejném prostoru poukazují i teoretici streetartové tvorby, jejíž příbuznost s vizuálně-verbálními díly tkví právě ve způsobu jejich prezentace, jsme upozornili již v předchozí podkapitole.

⁴¹ MATĚJŮ, Martin. Město a veřejný prostor [online]. *Český lid*, 90, 3 (2003), str. 226-227.

⁴² POSPĚCH, Pavel. Městský veřejný prostor: interpretativní přístup. Op. cit., str. 84.

V antologii *Street Art / Today* se například přímo píše: „Malba na ulici se stává součástí městské architektury: ovlivňuje ji vše, co je kolem ní, a tím se liší od podivných pláten pověšených v uměleckých galeriích.“⁴³ (přel. K. H. B.)

Posledním důležitým bodem, který bychom v souvislosti s rysy veřejného prostoru podstatnými pro tuto práci rádi zmínili, je přístupnost tohoto prostoru pro veřejnost a jeho meze. Pospěch v rámci této problematiky poukazuje na Mitchellovy „dvě možné koncepce veřejného prostoru“ a tvrdí, že „veřejnost“ prostoru je stále znovu utvářena skrze konflikt mezi nimi⁴⁴. Zjednodušeně bychom mohli říci, že první koncepce akcentuje otevřenost veřejného prostoru a jeho přístupnost lidem, kteří do něj mohou vstupovat a vyjadřovat tak své „protikladné (nejen) politické názory“. Druhá vyzdvihuje spíše regulovanost veřejného prostoru a omezení možnosti vstupu do něj. W. J. T. Mitchell pak v této souvislosti tvrdí, že stav veřejného prostoru z hlediska jeho přístupnosti je „utvářen a udržován skrze soustavnou opozici mezi těmito koncepcemi, z nichž jedna žádá řád a kontrolu a druhá prostor pro politickou činnost a nezprostředkovanou interakci.“⁴⁵ Pro nás je tento náhled na věc podstatný tím, že na vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru budeme nahlížet jako na prostředníky tohoto soupeření prolamující kontrolu nad veřejným prostorem a umožňující svobodný přístup k němu a komunikaci skrze něj. Koneckonců to, že umělecké intervence do veřejného prostoru tuto problematiku nejen ztělesňují, ale často ji i tematizují, jsme dokázali už dříve.⁴⁶

2. Vymezení oblasti zkoumání – umění, či čmáranice na stěně?

To, že vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru jako umělecký žánr můžeme řadit do velké skupiny, kterou chápeme jako umění, jsme již dokázali v předchozí kapitole usouvstažněním tvorby tohoto typu v rámci dějin literatury a dějin výtvarného umění. Stále však nevíme, co všechno k vizuálně-verbálním dílům do veřejného prostoru vlastně řadit.

⁴³ LUONG, Elise a Bjørn van POUCKE. *Street art/today: the 50 most influential street artists today*. Op. cit., str. 90.

⁴⁴ Cit in POSPĚCH, Pavel. *Nákupní centra a veřejný prostor: studie o regulaci městského prostoru*. Op. cit., str. 13.

⁴⁵ MITCHELL, W. J. T. Cit in POSPĚCH, Pavel. *Nákupní centra a veřejný prostor: studie o regulaci městského prostoru*. Op. cit., str. 13.

⁴⁶ BELEJOVÁ, Katarína. *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*. Brno: Masarykova Univerzita, 2014. Magisterská diplomová práce.

Jinak řečeno, nemáme dosud klíč k tomu, abychom materiál nalezený ve veřejném prostoru dokázali jednoznačně identifikovat jako umělecký, a tedy literárně či uměnovědně interpretovatelný. Přirozeně totiž tušíme, že ne každý nápis, který najdeme ve veřejném prostoru, lze považovat za vizuálně-verbální dílo, i když ze své podstaty musí být nějak vizuálně ztvárněn, a že například nápisy typu „Miluji Aničku“ nebo „Pepa je vůl“ do oblasti našeho bádání nespádají. Intuice samotná by ale zřejmě nebyla tím správným metodologickým přístupem, a tak se v této kapitole budeme snažit dát třídění nalezeného materiálu pevný a logický systém.

Pokud bychom se zaměřili na otázku spočívající ve snaze rozřadit textové intervence do veřejného prostoru na umělecké a neumělecké, dostáváme se na pole estetické filozofie a v podstatě se ptáme, kde hledat hranici mezi uměním a neuměním. Teorií, které se věnují podobným snahám, bylo v dějinách estetiky nesčetně mnoho. Bylo by jistě zajímavé věnovat se všem z nich dopodrobna a vztáhnout je k našemu objektu bádání, my se ale vzhledem k prostoru vymezenému pro tuto práci budeme muset spokojit s některými z nich, a to konkrétně s těmi, které se objevují zhruba ve stejnou dobu jako street art, pod nějž jsme vizuálně-verbální díla v rámci výtvarného umění zařadili, tedy zhruba od 60. let 20. století. Činíme tak z toho důvodu, že souhlasíme s Paulem Ziffem, který píše že „jak vznikají nové typy děl, jak se mění charakter společnosti a proměňuje role umění v ní, bude velmi pravděpodobně třeba zrevidovat naši definici uměleckého díla, a nebude to v dějinách poprvé.“⁴⁷ Na ilustraci tohoto tvrzení není třeba nijak zdlouhavě popisovat, že například mimetická teorie je po nástupu avantgard a postmoderny již do značné místy přežitá a vyprázdněná.

Jednou ze zásadních teorií, které se od námi definovaného období objevily, je teorie institucionální, kterou představují zejména filozofové George Dickie a Arthur Danto. V rámci této teorie je za umění považováno vše, co instituce patřící do uměleckého světa⁴⁸ za umění uznají. S touto teorií ale vzhledem k povaze vizuálně-verbálních děl příliš neuspějeme, zejména proto, že tato jsou ze své podstaty neinstitucionální či dokonce antiinstitucionální.

⁴⁷ ZIFF, Paul. Úkol definovat umělecké dílo. In Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Barrister & Principal : Brno, 2010, s. 54.

⁴⁸ Umělecký svět je zde používán ve smyslu, v jakém ho ustanovil Arthur Danto, viz například DANTO, Arthur. Svět umění. In Kulka, Tomáš; Ciporanov, Denis (eds.). *Co je to umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Nakladatelství Pavel Mervart: Praha, 2010.

Mohli bychom však využít druhý z pohledů institucionální teorie, který Danto představuje takto:

„Ve chvíli, kdy je něco považováno za umění, stává se předmětem interpretace. Jeho existence coby uměleckého díla na tom závisí a pokud je jeho nárok na uznání toho, že je uměním, zamítnut, přichází také o svou interpretaci a stává se jen obyčejnou věcí. Interpretace je v jisté míře funkcí uměleckého kontextu díla. [...] Umění neexistuje bez těch, co mluví řečí světa umění a kdo mají dost znalostí na to, aby rozpoznali rozdíl mezi uměleckými díly a reálnými věcmi a aby věděli, že nazvat reálnou věc uměleckým dílem znamená interpretovat ji [...].“⁴⁹

Mohli bychom se tedy považovat za součást uměleckého světa, a protože například Dickie má za to, že jakýkoli člen světa umění má právo udělit dílu pozici ve světě umění, prohlásit, že tím, že je dílo interpretovatelné, získává statut umění, a tak ho můžeme jako umění interpretovat. Dostali bychom se však do spárů nežádoucí definice kruhem, a tak tuto teorii raději opustíme.

Jako další z vlivných teorií dvacátého století bychom mohli zmínit teorii intencionální, tedy tu, která se odvolává na záměr autora stvořit umění a umělecký statut jím podmiňuje. Levinson k tomuto píše:

„[...] klíč k adekvátní a objevené definici umění spočívá v určení toho, s jakým *záměrem* umělecké dílo vzniká, jaký druh *vnímání* se vyžaduje od diváka. [...] Moje představa je zhruba následující: umělecké dílo je věc zamýšlená tak, aby byla vnímána-jako-umělecké-dílo: vnímána jakýmkoliv ze způsobů, jakým byla umělecká díla existující před ní adekvátně vnímána.“⁵⁰

Stejně jako u předchozí definice však i zde při aplikaci na náš objekt bádání pohoříme už jen tím, že si uvědomíme, že autoři námi zkoumaných děl jsou často buď anonymní, nebo úplně neznámí, a tak se o jejich intencích nemůžeme nic dozvědět. Jak jsme ukázali již v předchozích pracích na toto téma, anonymita autorů je často nejen faktem, ale dokonce i součástí jejich umělecké strategie, a tak by bylo aplikování intencionální teorie příliš násilné.

Nakonec se však přeci jen dostáváme k teorii, kterou bychom pro náš předmět zkoumání mohli využít. Jedná se konkrétně o Gautovu klastrovou teorii umění. Gaut při vytváření své teorie navazoval na Wittgensteinovo pojetí rodových podobností a podobně jako Wittgenstein u pojmu hry tvrdí Gaut při definici pojmu umění, že se jedná o koncept, který není pevně ukotvitelný, nýbrž musí být otevřený a zároveň dostatečně variabilní, aby dokázal

⁴⁹ DANTO, Arthur. Cit in: BENDOVIÁ, Helena. Definice umění a počítačové hry [online]. Op. cit.

⁵⁰ LEVINSON, Jerrold. Definovat umění historicky [online]. Op. cit, str. 47.

pojmout všechny druhy umění vytvořené v minulosti i ty, které přijdou v budoucnosti. Gaut tedy tvrdí, že umění můžeme definovat na základě stanovení určitého klastru kritérií, dodává však, že

„z klastrového pojetí [...] vyplývá, že pro použití pojmu [umění] stačí, splňuje-li objekt nikoli všechna kritéria, nýbrž pouze některá. Zadruhé, žádné vlastnosti nejsou jednotlivě nutnými podmínkami pro to, aby objekt spadl pod pojem. [...] Zatřetí, ačkoli nemáme jednotlivě nutné podmínky pro užití takového pojmu, existují pro něj disjunktivně nutné podmínky: totiž musí být pravda, že pokud objekt spadá pod pojem, platí některá kritéria.“⁵¹

Zároveň však upozorňuje na skutečnost, že tato kritéria nejsou pevně stanovena a právě podle vývoje umělecké praxe je do klastru možné kritéria postupně přidávat. Díky této variabilitě se Gautova klastrová teorie používá zejména v souvislosti s nově vznikajícími uměleckými druhy, jako jsou například počítačové hry, studium komiksu a podobně. Gaut však nezůstává jen u teoretického vymezení klastru, nýbrž sám sestavuje deset základních kritérií, podle nichž by měly být artefakty aspirující na status uměleckého díla posuzovány, a to:

„1) mít pozitivní estetické vlastnosti, jako být krásný, ladný, elegantní (vlastnosti, z nichž může pramenit estetický prožitek);

2) vyjadřovat emoce;

3) být intelektuálně odvážný;

4) být formálně komplexní a koherentní;

5) mít schopnost sdělovat komplexní významy;

6) projevovat individuální pohled na věc;

7) být výsledkem tvořivé imaginace;

8) být artefaktem nebo provedením vyprodukovaným s mimořádnou dovedností,

9) přináležet k existujícímu uměleckému druhu;

10) být výsledkem záměru vytvořit umělecké dílo.“⁵²

Jak jsme naznačili výše, Gaut však na umělecké dílo neklade nároky spočívající v tom, že by mělo splňovat všechna tato kritéria, nýbrž alespoň některá z nich. My tedy budeme postupovat dle jeho návrhu a nyní stanovíme ten soubor kritérií, která by měla splňovat vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru, a jejich široké pojetí zúžíme tak, aby se stala pro naši studii použitelnými a srozumitelnými.

⁵¹ GAUT, Berys. "Umění" jako klastrový pojem. In KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV (eds.). *Co je to umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Pavel Mervart, 2010, 380.

⁵² Ibid, str. 383.

Vybrané body budou na základě našich předchozích studií tyto: 3) intelektuální odvaha; 4) formální komplexnost a koherence; 5) schopnost sdělovat komplexní významy; 6) projevování individuálního pohledu na věc; 7) výsledek tvořivé imaginace.

Daný výběr byl proveden na základě eliminace nevyhovujících prvků, a to takto: Bod (1) pomíjíme z toho důvodu, že jej vnímáme spíše jako kritérium pro hodnocení starších uměleckých děl, kdy byla umělecká hodnota děl⁵³ určována právě estetickou libostí či nelibostí. Je nutné podotknout, že vyloučení tohoto kritéria neznamená, že námi zkoumaná díla *nemohou* být esteticky líbivá, jen tím konstatujeme, že to u nich nepovažujeme za stěžejní. Bod (2) jsme pak nezařadili z toho důvodu, že se opět vztahuje spíše k dílům vzniklým v jiném období a kopíruje dnes již upozadovanou expresivní definici umění. Kritérium číslo (8) do našeho klastru nevčleňujeme kvůli tomu, že onu „mimořádnou dovednost“ chápeme jako kritérium zručnosti, které však například u konceptuálního umění nebo u experimentální poezie, které jsme dříve označili jako příbuzné vizuálně-verbálních děl, prokazatelně nehrají při určení jejich uměleckého statutu roli. Bod (9) je z našeho pohledu neaplikovatelný, protože snaží-li se naše práce vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru jako nový druh umění teprve popsat, nemůžeme jeho existenci podmiňovat umělecký statut díla. A nakonec bod (10) pomíjíme z důvodu, který jsme uvedli již výše jako argument proti využití intencionální teorie umění jako podmínku kategorizace tohoto druhu umění – a sice nemožnost identifikovat intenci autora z důvodu jeho anonymity. Jelikož jednotlivá díla nejsou prezentována způsobem, který by intenci vytvořit umělecké dílo přímo vyjadřoval (galerie, knižní publikace, již zavedený umělecký druh), a autor sám se z důvodu anonymity ke svému záměru vytvořit umělecké dílo nemůže přihlásit, mohli bychom při snaze aplikovat bod 10 jako kritérium pro určení umělecké hodnoty díla uvíznout v kruhu spekulací o tom, zda autor svoje dílo nezamýšlel jako politický či společenský manifest či jiný primárně neumělecký druh tvorby.

Nyní přistupme k vysvětlení relevantních bodů a jejich upřesnění. Bod (3) „být intelektuálně odvážný“ chápeme jako zpracování za účelem toho, aby bylo dílo podrobno intelektuální recepci. Je nutno ujasnit, že slovo „intelektuální“ zde neužíváme ve smyslu hodnotícím, tedy intelektuálně *náročný*, nýbrž vybízející k zamyšlení. To nám pomůže odlišit vizuálně-verbální díla například od reklamy, již se v mnoha ohledech podobají (použitím vizuálního i verbálního vyjádření a umístěním do veřejného prostoru). Účelem reklamy však

⁵³ V Mukařovského proměnlivém pojetí.

není nutit recipienty k zamyšlení, nýbrž je motivovat ke koupi produktu či využití služeb. Kritérium (4) být „formálně komplexní a koherentní“ budeme ve vztahu k našemu výzkumu aplikovat tak, že od zkoumaných děl budeme vyžadovat, aby všechny tři jejich popsání složky, tedy obraz, text a umístění, byly významově přínosnou a nedílnou součástí díla. Jinými slovy, každá z nich musí při interpretaci díla nést nějaký význam. Požadavek (5), „mít schopnost sdělovat komplexní významy“, budeme chápat v opozici k individuálním významům a budeme jej podmiňovat tím, aby dílo nepromlouvalo jen k jedné určité osobě, či uzavřené skupině osob, ale mělo komplexní, obecně platný význam pro veřejnost. Bod (6), „projevovat individuální pohled na věc“, budeme zase číst v protikladu ke společnému, skupinovému či oficiálnímu pohledu na věc, což nám pomůže odlišit vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru například od stylizovaných nápisů obecné povahy, kupříkladu informačních tabulí či dopravních značek, které taktéž představují vizuálně příznakové texty ve veřejném prostoru. Poslední z bodů, tedy bod (7) formulovaný Gautem jako „být výsledkem tvořivé imaginace“ pak budeme používat v opozici vůči masové produkci, která je spíše výsledkem repetitivního výrobního procesu a jejímž výstupem jsou sériově vyráběné produkty. My pod výsledkem tvořivé imaginace budeme rozumět jedinečné, tedy dříve nerealizované dílo.

Pojďme si ukázat, jak bude takové hodnocení v praxi fungovat a jestli potvrdí schopnost odlišit uměleckou textově-vizuální intervenci do veřejného prostoru od podobných forem vyskytujících se ve stejném prostředí. Jako materiál našeho pokusu si vybereme čtyři rozdílné příklady využití textu ve veřejném prostoru, přičemž jedno z nich už jsme dříve jako



vizuálně-verbální dílo interpretovali, u dalšího bychom možná mohli mluvit o umění, nebudeme ho však řadit mezi vizuálně-verbální díla, u třetího předpokládáme, že uměním nebude, a u čtvrtého víme, že se o umění nejedná, ale jedná se o kombinaci textu a jeho vizuálního ztvárnění ve veřejném prostoru. K tomu, abychom dílo zařadili do kolonky vizuálně-verbální dílo, budeme požadovat, aby splňovalo všechna námi vybraná kritéria, protože možnost jejich selektivního výběru už jsme uplatnili dříve.⁵⁴

	Příklad 1	Příklad 2	Příklad 3	Příklad 4
Být intelektuálně odvážný	0	1	0	1/0
Být formálně komplexní a koherentní	0	1	0	1
Mít schopnost sdělovat komplexní významy	0	1	0	1
Projevovat individuální pohled na věc	1	1	1	0
Být výsledkem tvořivé imaginace	0	1	1	0
Výsledek:	0	1	0	0

Na základě výsledků tohoto jednoduchého testu můžeme zhodnotit, že navržený systém třídění je funkční, protože dokázal odlišit nejen umělecké projevy od neuměleckých, ale také odlišit vizuálně-verbální díla od jiných projevů se stejnými formálními rysy, tedy přítomností

⁵⁴ Obr. č. 1 zachycuje nápis „Ostřihám ťe do hole berane! Koloman Vem ho berane!!!“ vyvedený fixkou na kachlíkovém podkladu. Obr. č. 2 představuje nápis „albertina 144 km“ realizovaný ve formě evokující reklamy na prodejny Albert, provedeno barvou na omítce. Na obr. č. 3 vidíme těžce čitelná písmena ve formě graffiti a tagu provedená sprejem na omítce. V případě obr. č. 4 se jedná o potišťený papír se stanoviskem ke zrušení přechodu pro chodce nalepený na dopravní značce.

vizuální a verbální vrstvy a umístění do veřejného prostoru.⁵⁵ Na jeho základě tedy budeme vybírat materiál, s nímž budeme dále v textu pracovat.

3. Složky díla a interpretační přístupy k nim

3.1 Text

Chceme-li se zabývat textovou složkou námi zkoumaných děl, je vhodné, abychom se nejdříve vypořádali se šíří pojmu „text“ a uvedli, že když mluvíme v této práci o textu, myslíme jím text ve smyslu vycházejícím z definice *Nového encyklopedického slovníku češtiny*, která zní:

„T. se v obecném jazykovém úzu rozumí ‚tištěný n. psaný záznam jazykového projevu‘ (SSJČ, 1989 VI:154) v rozsahu delším než věta, který je smysluplný, formálně i obsahově uzavřený, mající určitou funkci a podle druhu či typu t. i určitou strukturu, která se konkretizuje v interakci.“⁵⁶

V našem pojetí textu je důležitá zejména realizace jazykového kódu prostřednictvím fixovaného záznamu, v našem případě písma. Nicméně, vzhledem k povaze textů, které tato práce zkoumá, se zde v našem chápání textu odkláníme od požadavku, aby byl text delší než věta.

Je nutno podotknout, že spíše než o vyjmenování konkrétních prvků, jichž si máme na textové úrovni při interpretacích všimnout, které jsme už provedli v našich předchozích pracích a zde se ho jen lehce dotkneme, v této podkapitole usilujeme spíše o naznačení toho, jak se interpretace textu u vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru liší od interpretace textu v klasických literárních útvarech, a co mají naopak společného.

Vzhledem k tomu, že existuje množství interpretačních přístupů k textu, zkusíme vyjít ze souhrnného hesla „interpretace textu“ uvedeném v *Novém encyklopedickém slovníku češtiny* a využít pro přehlednost jeho syntetické povahy. Hned v úvodu tohoto hesla se dočítáme že:

„Hausenblas (1996), pojímá interpretaci jako fázi či složku recepce textu, která následuje po vnímání materiálních nositelů znaků a skládá se z identifikace znakových

⁵⁵ Jsme si vědomi faktu, že při určitých hraničních případech může být tento přístup k identifikaci vizuálně-verbálních děl nefunkční, pro účely této práce ho však sledujeme dostatečným.

⁵⁶ NEKULA, Marek. TEXT [online]. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.). *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017.

jednotek a vlastní interpretace, při níž „příjemce postupně vytváří ve své mysli obsahově sémantický komplex, [...] smysl komunikátu, textu.“⁵⁷

Z této definice čtení textu pro nás vyplývá základní informace, která tkví ve formulaci „následuje po vnímání materiálních nositelů znaku“. V souvislosti s tímto postulátem je důležité si uvědomit, že recipient nejdříve vnímá onu zmiňovanou materiální stránku textu, tedy v definici textu jako takového „záznam jazykového projevu“, což v našem případě znamená vizuální provedení textu. V tomto kontextu vzpomeňme také na teorie předestřené v první kapitole našeho pojednání, které se zabývaly dominancí vizuální percepce před jinými druhy vnímání, či fakt, že de Saussiere považoval jazyk za znak arbitrární, kdežto povaha vizuálního zobrazování je referenční, takže její rozklíčování musí být logicky rychlejší. Z toho všeho vyplývá, že při vnímání vizuálně příznakově ztvárněného textu jeho příjemce text čte až v *kontextu* vizuální informace, tedy mimojazykové složky díla. Ačkoli klasické interpretace literárního textu způsob fixace textu většinou pomíjejí, vzhledem k intremediální povaze zkoumaných děl musíme tuto postoupnost brát při interpretaci v úvahu a při interpretaci textové složky vždy *vycházet* z kontextu, který tvoří jeho výtvarné zpracování.

V rámci výše zmiňovaného encyklopedického hesla dále čteme následovně:

„Daneš (1988), přetisk Daneš (1999), rozlišuje interpretační operace na úrovni sémantické (konstrukce propozic a makropropozic), tematické (konstrukce tematických jednotek), kompoziční (konstrukce vztahů mezi jednotkami textu), referenční (vztažení složek textu ke skutečnosti), na úrovni ilokučních funkcí a na úrovni evaluační (uplatnění hodnotících názorů a postojů); viz Daneš (1999:342). Za hlavní postup při interpretaci textu pokládá Daneš uplatnění inferencí, které se sice opírají o textová ‚vodítka‘, avšak jsou do velké míry subjektivní; interpretace textu je tak v zásadě mentální konstrukcí podloženou recipientovými znalostmi, schopnostmi a postoji; viz Daneš (1999:345–349).“⁵⁸

V této definici nalézáme pro nás hned dvě podstatné informace, přičemž jedna z nich nepřímou potvrzuje skutečnost předloženou v předchozím odstavci. Jedná se o zohlednění výše zmíněných „inferencí“ do interpretačního postupu. Budeme-li se totiž zaměřovat pouze na textovou složku námi zkoumaných děl, můžeme zbylé dvě složky, tedy vizuální provedení a umístění díla vnímat právě jako „inference“, tedy „doplňování informací, které nejsou výslovně vyjádřeny, jako procesy usuzování, vyvozování nových informací z informací

⁵⁷ MAREŠ, Petr. INTERPRETACE TEXTU. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.). *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017.

⁵⁸ Ibid.

známých, domýšlení, překlenování mezer, jako každá přidaná informace⁵⁹, které nutně ovlivňují výsledné čtení díla. Druhá, avšak snad ještě důležitější informace uvedená v citátu odkazujícím se na Danešovo pojetí interpretace shrnuje, čeho všeho si při interpretaci textu obsaženém ve vizuálně-verbálních dílech ve veřejném prostoru budeme všímat. Stejně jako běžné literární texty je budeme analyzovat na „úrovni sémantické (konstrukce propozic a makropropozic), tematické (konstrukce tematických jednotek), kompoziční (konstrukce vztahů mezi jednotkami textu), referenční (vztažení složek textu ke skutečnosti), na úrovni ilokučních funkcí a na úrovni evaluační (uplatnění hodnotících názorů a postojů)⁶⁰, protože už v minulých pracích jsme dokázali, že určité literární prostředky, k jejichž odhalení dojdeme právě zmíněnými interpretačními strategiemi, se na tvorbě významu u námi zkoumaných děl významně podílejí.⁶¹

Dané slovníkové heslo zmiňuje také definici interpretace textu podle P. A. Bílka v následujícím znění:

„Bílek (2003) později charakterizuje i.t. jako mentální akt, ‚který vychází z impulsů daných jednak předchozí zkušeností s jazykem a jeho používáním [...], jednak z impulsů nabídnutých rozpoznáním pravidel daného textového světa‘; i.t. je ‚poznávacím procesem, racionalizací zážitku z četby, poslechu či vizuálního vnímání‘ a představuje vyjádření ‚konceptuální reprezentace textu v paměti‘; v souvislosti s tím získávají důležitost takové kategorie, jako je jazykem strukturovaný význam, reference a smysl vyrůstající z propojení významu, reference a kontextu.“⁶²

Z tohoto pojetí interpretace vyvstává kromě potvrzení našeho předchozího předpokladu o důležitosti kontextu a referenčních pojítek také další podstatný bod, jež při interpretacích nesmíme pomíjet, a to reflexe „předchozích zkušeností s jazykem a jeho používáním“. V tomto případě by se u vizuálně-verbálních děl nemělo jednat pouze o zkušenosti ve formě gramatických a stylistických pravidel, které tvoří naši přirozenou jazykovou výbavu, nýbrž i o zkušenost s různými jazykovými útvary či zažitými obraty a uvažování o tom, do rejstříku jakých uživatelů či typů jazykových sdělení daný textový materiál běžně spadá. Je tedy namístě zamýšlet se při interpretacích vizuálně-verbálních děl například nad tím, zda použitý

⁵⁹ NEBESKÁ, Iva. INFERENCE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017.

⁶⁰ MAREŠ, Petr. INTERPRETACE TEXTU. Op. cit.

⁶¹ Viz závěr předchozí práce BELEJOVÁ, Katarína. *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*, kde se na textové úrovni ukázalo jako zvláště významotvorné například kondenzace textového sdělení, využívání osobních zájmen, mezitextové navazování, využívání literárních figur a další.

⁶² MAREŠ, Petr. INTERPRETACE TEXTU. Op. cit.

jazykový obrat patří k nějakému druhu žargónu či argotu, zda si ho typicky spojujeme například s úřední řečí, literárně estetizovaným vyprávěním, či jiným příznakovým stylem a podobně. Jak jsme již naznačili předtím, vzhledem k povaze vizuálně-verbálních děl budeme pracovat zejména s primárními, tedy nejzjevnějšími asociacemi, které se s textovou vrstvou pojí, a to z důvodu jejich zrychlené, nekontemplativní recepce spěchajícím kolemjdoucím, na což jsme poukázali již dříve.

Dále je nutno vzhledem k tendencím posledních let zaměřovat interpretaci děl především na jeho čtenáře podotknout, že se budeme snažit celou dobu držet v rámci čtení nevybočovat z *intentio operis*, tedy záměru díla, jak jej na základě Ecových tezí definuje výše zmíněné encyklopedické heslo. Budeme se tedy snažit nalézt „soubor textových instrukcí, který vymezuje množinu přijatelných interpretací a umožňuje falzifikovat ty, jež instrukcím neodpovídají.“⁶³

V rámci úvah nad povahou čtení textové roviny vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru nelze opomenout další z aspektů interpretací, které heslo, z něhož vycházíme, zmiňuje, a to rozdíl mezi prereflexivní a reflexivní interpretací. Prereflexivní interpretaci zmiňovaná stať chápe jako situaci, kdy je recipient schopen

„pojímát text jako realizaci relativně pevného a jednoduchého textového vzorce (např. předpověď počasí, smuteční oznámení, pozvánka na přednášku), přiřazuje ho na základě dosavadní komunikační zkušenosti k obdobným textům, které už interpretoval, a spontánně aplikuje internalizovaná schémata porozumění.“

Do kontrastu s tímto typem čtení a interpretace je pak postaveno reflexivní čtení, které je spojováno s „komplikovanější a nepředvídatelně strukturovanými texty.“ Taková interpretace je: „založena na uvědomované formulaci hypotéz o významové platnosti složek textu, modifikaci a případném odmítnutí dřívějších hypotéz a – při přijetí předpokladu koherence a celistvosti textu – snaze skloubit jednotlivé hypotézy do nerozporného celku.“⁶⁴

Ačkoli by se mohlo zdát, že při čtení veškerých uměleckých děl by mělo docházet k druhému typu vnímání (jak ostatně predikuje i slovníkové heslo, z něž vycházíme), musíme se vůči takové premise v souvislosti s vizuálně-verbálními díly ohradit. Jejich jazyková sdělení jsou totiž často formulována přesně tak, aby prvotní čtení textu, byl-li by zbaven svého vizuálního ztvárnění, mířila na první typ recepce. Až kontext místa, média či výtvarného zpracování ho pak posouvá k recepci druhého typu, přičemž tyto preexistující

⁶³ MAREŠ, Petr. INTERPRETACE TEXTU. Op cit.

⁶⁴ Ibid.

umělecké formy umělci využívají zcela záměrně.⁶⁵ Děje se tak především s využitím apropriací či parodií textově-vizuálních struktur, které se ve veřejném prostoru vyskytují bok po boku s námi zkoumanými díly. S touto strategickou a promyšlenou hrou interpretací budeme muset při analýze textové stránky rovněž počítat a mít ji na paměti.

3.2 Obraz

Čtení obrazové složky díla by mělo už z podstaty použité matérie probíhat jinak než čtení textů. Jednu základní informaci si však z části o interpretaci textu převezmeme. Budeme-li vycházet z toho, co jsme uvedli v předchozí podkapitole, dojdeme ve vztahu k vizuální složce díla k jasnému závěru – že právě interpretací jejího významu bychom měli při čtení vizuálně-verbálních děl začínat, protože vnímání vizuálního zpodobení, jakožto nelineárního, rychleji uchopitelného vyjádření vnímání smyslu textu předchází. Koneckonců, podobně uvažují i Marita Sturkenová s Lisou Cartwrightovou při popisu recepce reklamy či politického plakátu jakožto forem propojujících obraz a text: „Obrazy diváka vedou k určité interpretaci, a to dvěma způsoby: nejdříve pohlédne na obraz a po přečtení textu doplní jeho význam.“⁶⁶ Text je pak podle nich přítomen proto, aby „určitým způsobem ovládal a omezoval množství významů obrazu.“⁶⁷ Nesmíme zde zapomínat rovněž na fakt, že v případě děl ve veřejném prostoru jsme jako modelového recipienta určili spěchajícího chodce, který má na recepci jen krátkou dobu a při setkávání se s těmito díly není v rozpoložení uzpůsobeném na složitější rozklíčování smyslů děl, s čímž jejich autoři počítají a své sdělení se svému publiku snaží předat v záměrně kondenzované podobě, čemuž ono zmíněné „omezování významu“ zcela odpovídá.

Dále je nutné si uvědomit, jak budeme obrazovou složku díla vnímat. V tomto směru se inspirujeme Janem Zálešákem a bude nás zajímat

„především to, že s nimi lze nakládat jako se znaky, respektive fenomenálně přístupnými aspekty znaků. V užším slova smyslu jsou znaky předmětem sémiotiky, ovšem můžeme říct, že všechny úvahy o umění se vždy tak či onak dotýkají jeho znakové povahy.

⁶⁵ Viz například Timovo dílo „Přechod zrušen“ a jeho rozbor v BELEJOVÁ, Katarína. *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*. Op. cit.

⁶⁶ STURKENOVÁ, Marita a Lisa CARTWRIGHTOVÁ. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009, s. 42

⁶⁷ Ibid.

V nejobecnější definici je znak něčím, co stojí za něco jiného, přičemž je tento akt zastoupení rozpoznán účastnou myslí.⁶⁸

Budeme se tedy snažit dopátrat toho, co obrazový znak reprezentuje. Zálešák však upozorňuje na úskalí takového snažení a tvrdí: „Zatímco význam jazykového znaku je ukotven jeho postavením ve struktuře jazyka (jeho příslušností do paradigmatických řad a jeho syntaktickou valencí), u obrazového znaku podobnou zastřešující ‚jazykovou‘, strukturu hledáme jen obtížně.“⁶⁹ Z toho vyplývá, že význam obrazového znaku musíme hledat jinde. Je jednoduché dopátrat se denotátů, jedná-li se o obraz figurativní s rozpoznatelnou mírou mimeze (tedy v Piercově pojetí o ikon). Složitější je to pak u obrazů či prvků abstraktních, jako je například font písma nebo barva, které jsou, podobně jako jazyk spíše znaky arbitrárními, a spojitost s jejich denotátem budeme hledat, podobně jako Zálešák či Lisa Cartwrightová s Maritou Sturkenovou,⁷⁰ na základě určité kulturní fixace. V tomto bodě je nutné zmínit, že při předchozím zkoumání vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru jsme zjistili, že významotvorné prvky mohou spočívat ve zdánlivě drobných maličkostech, jako je volba barvy pozadí, volba fontu, odklon od použití očekávané či typické typografie, ale také samostatně stojící vizuální prvky, jimiž je text doplněn, a nespočívají pouze v jeho provedení. To potvrzují i Sturkenová a Cartwrightová, když tvrdí, že:

„obrazy dekódujeme tak, že interpretujeme určité záchytné body směřující k zamýšlenému, nezamýšlenému i doporučenému významu. Tyto body mohou být formální prvky jako je barva, stíny černé a bílé, tóny, kontrasty, kompozice, hloubka, perspektiva a styl, který je divákovi předkládán.“⁷¹

Teprve po dekódování nastává podle nich fáze samotné interpretace na základě sociálního a historického kontextu.

Jelikož jsme jako jeden z tvůrčích principů využívaných ve vizuálně-verbálních dílech ve veřejném prostoru již dříve uvedli kondenzaci významu a zkratku, nepředpokládáme, že by autoři tvořící tento typ děl chtěli být za každou cenu novátorští, naopak budeme pracovat s premisou, že se snaží o srozumitelnost svého sdělení, a tak využívají všeobecně známých

⁶⁸ ZÁLEŠÁK, Jan. *Rámce interpretace: K interpretaci obrazů v odborných diskurzích a ve výtvarné výchově*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Str. 14.

⁶⁹ Ibid, str. 15.

⁷⁰ Cartwright a Sturken tvrdí, že některé obrazové znaky lze interpretovat na základě sémiologických či dokonce lingvistických postupů, neboť jsou stejně arbitrární jako jazyk. (STURKENOVÁ, Marita a Lisa CARTWRIGHTOVÁ. *Studia vizuální kultury*. Op. cit., str. 22.)

⁷¹ Ibid, str. 36.

konotací obrazových prvků v kultuře, v níž tvoří. Jasným dokladem takového postupu je například využívání obecně známých log či logotypů, na něž jsme už poukazovali v předchozích pracích. Nebudeme se tedy zaměřovat na hledání možných nových symbolů, spíše budeme hledat již zavedené spojitosti a kontexty a budeme se ptát, jak odklon od běžného zobrazování (je-li přítomen) přispívá k tvorbě významu celého díla. Jedním z našich hlavních nástrojů na poli interpretace vizuální složky bude na základě zmíněné potřeby zrychlené recepce díla komparace s již existujícími vizuálními projevy, a to bez ohledu na to, zda se bude jednat o projevy umělecké nebo mimoumělecké.

Z výše zmíněného vyplývá, že spíše než metody tradiční estetiky nebo umělecké kritiky budeme při analýze obrazové části klást důraz na nástroje využívané vizuálními studiemi, a tedy zcela pomineme například klasické hodnocení estetického účinku (který jsme již výše zhodnotili u děl tohoto typu jako irelevantní) a budeme se soustředit spíše na kontextuální odkazování jak k mimoumělecké realitě, tak k intertextuálnímu odkazování v rámci uměleckého světa. Podobně jako Marita Sturkenová a Lisa Cartwrightová v jejich stěžejním díle *Studia vizuální kultury* budeme, jak jsme naznačili již výše, vycházet z premisy, že „význam [...] vytváříme prostřednictvím pochopení objektů a entit v jejich specifických kulturních kontextech.“⁷²

3.3 Umístění díla

Mnoha aspektů spojených s konkrétním umístěním děl jsme se dotkli už v kapitole věnující se definici veřejného prostoru a jeho specifickým. V této části se proto zaměříme na konkrétní otázky, s nimiž se budeme při hodnocení kontextové složky díla přímo setkávat.

V první řadě musíme zopakovat důležitou premisu, kterou jsme nastolili už v našich předchozích pracích, a to potřebu odlišovat významotvorné prvky provedení díla od prvků vynucených prostředím, tedy daným fyzickou podstatou jejich umístění – například strukturou materiálu, velikostí použitelné plochy a podobně.⁷³ Musíme si tedy uvědomit, že fyzické dispozice umístění mohou mít na dílo vliv, kterému nesmíme přikládat sémantický charakter, protože bychom se tak vystavili zbytečnému riziku dezinterpretace.

⁷² Ibid, str. 22.

⁷³ BELEJOVÁ, Katarína. *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*. Op. cit., str. 28

Budeme-li se však věnovat vstupu umístění díla do interpretačního rámce, narazíme hned na několik rovin, v nichž tak můžeme činit. První důležitou otázkou by při čtení díla mělo být, jak bylo do veřejného prostoru umístěno. Bylo do veřejného prostoru umístěno legálně, či nikoli? A nese v sobě tedy prvek guerillovosti? Ačkoli by se tato otázka mohla zdát příliš formalistická, není tomu tak. Je-li dílo umístěno do veřejného prostoru ilegálně, nemusí to být pouze v důsledku nemožnosti proniknout do něj na oficiální bázi, ale může se jednat i o strategii. Jak tvrdí Michael de Notto, teoretik street artu a graffiti, umělecká díla svou ilegální podstatou otevírají „dialog dotýkající se širších strukturálních otázek, jako například v čem spočívá umění, co je veřejné a co soukromé a řadu dalších společensko-politických problémů.“⁷⁴ (přel. K. H. B.) Ostatně, kolektiv autorů ve studii s názvem *Street Art, Sweet Art? Reclaiming the „Public“ in Public Place* také poukazuje na to, že tvůrce uměleckým vstupem do veřejného prostoru tento prostor navrácí do rukou veřejnosti a vytrhává jej z výsostného vlivu developerů či reklamních agentur, které si ho stále více přivlastňují.⁷⁵ Pokud navíc dílo tuto problematiku „neveřejnosti“ veřejného prostoru tematizuje, je určitě nutné strategii umístění díla v interpretaci reflektovat.

V souvislosti s předchozími pracemi na toto téma je však potřeba pozastavit se ještě u *požadavku* na guerillovost díla, aby mohlo být vůbec legitimizováno jako objekt našeho zkoumání. Narážíme zde totiž na fakt, že někteří umělci umísťují díla do veřejného prostoru po dohodě s určitou institucí. Typicky takto v brněnském prostředí vystupuje umělec prezentující se pod pseudonymem Timo, když svá díla umísťuje například nad vstupem do Krytu 10-Z na Husově ulici nebo na vnější stěně divadla Husa na provázku, ve většině svých děl však pracuje na bázi ilegality. Znamená to, že bychom tato „legalizovaná“ díla měli ze svých úvah zcela vyloučit? Domníváme se, že ne, a to z toho důvodu, že svolení dané instituce vnímáme jako spoluúčast na tvorbě takovéto intervence, tedy instituci vnímáme jako spoluautora daného díla. Konkrétně výše zmiňované instituce totiž nemají k veřejnému prostoru stejná práva jako oficiální struktury například při umísťování pamětních plakátů a podobně.⁷⁶ Díla zasazená do veřejného prostoru za pomoci konkrétní instituce tedy budeme

⁷⁴ „[...] dialogue concerning larger structural questions, such as what constitutes art, what is public and what is private, and a variety of other socio-political questions.“ DE NOTTO, Michael. *Street Art and Graffiti: Resources for Online Study*. Op. cit. s. 209.

⁷⁵ VISCONTI, Luca M., John F. SHERRY, Stefania BORGHINI a Laurel ANDERSON. Street Art, Sweet Art? Reclaiming the “Public” in Public Place [online]. *Journal of Consumer Research* 37, 3(2010).

⁷⁶ Tento nerovný vztah lze dokumentovat mimo jiné na příkladu nástěnných maleb od autorů Vasila Artamonova a Alexeje Klyuykova na ulici Údolní. Tyto byly realizovány na zakázku Domu umění města Brna

do našeho pojednání zahrnovat a instituce budeme považovat za spoluautory těchto děl. Zároveň se však budeme ptát na to, co takové zapojení pro dílo znamená, a budeme danou instituci vnímat jako součást nutného interpretačního kontextu daného díla.

Druhou rovinou, v níž budeme kontext umístění díla vnímat, bude symbolická hodnota míst, do nichž jsou díla zasazena. Symbolickou hodnotu takových míst můžeme demonstrovat například na pojmu „místa paměti“. Zde se nevyhneme odkazu kulturního historika Pierra Nory, který k diskuzi o místech paměti přispěl zcela zásadním způsobem. Nora vnímá místa paměti jako jisté body (materiální i abstraktní), které vytváří spojení mezi minulostí a přítomností, a které zpřítomňují minulost. Ve svém pojetí těchto míst je Nora ovšem zásadním způsobem kritický. Píše, že

„místa paměti existují proto, že už neexistují prostředí paměti. [...] Kdybychom ještě obývali svou paměť, nepotřebovali bychom jí zasvětit určitá místa. [...] Místa paměti jsou především zbytky, jsou krajní podobou, v níž paměti utvářené vědomí přetrvává v historii, která se k němu obrací, protože je nezná, [...] rodí (se) a žijí z pocitu, že neexistuje žádná spontánní paměť [...].“⁷⁷

Nora tedy v místech paměti vidí zakonzervované body, které statickým způsobem nahrazují fluidní žitou paměť. Nora se dále vyjadřuje také k různým typům míst paměti. Zmiňuje místa paměti ve formě rituálů, tradic, záznamů a podobně. Pro nás jsou ale podstatná místa, která Nora označuje jako topografická, „která vděčí za vše své přesné lokalizaci a svému zakořenění v půdě“⁷⁸ a místa „monumentálních památníků. Jedná se o sochy nebo památníky věnované mrtvým, jejichž význam vyplývá z jejich vlastní existence. Jejich umístění sice zdaleka není bez důležitosti, přesto by však mohly být oprávněně lokalizovány jinde, aniž by se tím změnil jejich význam.“⁷⁹ Z našeho pohledu pak budou zajímavé také „stavební celky, které vytvořil čas a které odvozují svůj význam ze složitých vztahů mezi svými prvky: jsou zrcadly světa, nebo určité epochy.“⁸⁰ V naší práci budeme pojmem *místa paměti* v zájmu zjednodušení komunikace označovat právě tyto tři druhy míst: místa topografická, místa památníků a stavební celky odrážející určitou epochu či

v rámci bienále Brno Art Open – Sochy v ulicích. Po uplynutí dočasného povolení k umístění díla do veřejného prostoru musely být malby i přes opakované protesty Domu umění odstraněny. Více viz: DŮM UMĚNÍ MĚSTA BRNA. Tiskové vyjádření k odstranění malby Vasila Artamonova a Alexeje Klyuykova [online]. *Dům umění města Brna*.

⁷⁷ NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. Problematika míst. In: BENZA, Alban, ed. *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*, Praha: CEFRES, 1998, str. 8–11.

⁷⁸ Ibid., str. 17.

⁷⁹ Ibid., str. 17.

⁸⁰ Ibid., str. 17.

historické období, protože právě ony skýtají fyzický prostor k realizaci vizuálně-verbálních děl. Dále je nutno zmínit ještě jeden aspekt míst paměti, kterým se zabývá ve svém článku „Místa paměti a jejich postavení v historickém a společenském ‚provozu‘“ Milan Hlavačka. Hlavačka ve své studii upozorňuje, že místa paměti mohou být často konstruována na základě jakéhosi ideologického výkladu paměti, který slouží vládnoucí vrstvě k afirmaci svých postojů a k výstavbě a udržování tzv. master narratives. Zároveň však podotýká, že „místa paměti mohou přispět také k rozbití master narratives, tedy tzv. oficiálních lineárních dějin které místo kritické analýzy dějin představují spíše selektování historické skutečnosti za účelem vytváření či potvrzení skupinových identit“⁸¹ a tvrdí, že v „odhalování míst paměti nejde primárně o (akademickou) analýzu minulosti, ale spíše o projekt jejího využívání v současnosti.“⁸² Právě na tento Hlavačkův přístup bychom chtěli navázat. V tomto textu tedy budeme na místa paměti nahlížet jako na „jakési bodové světlo soustředěné na jevišti dějin do jediného místa“⁸³, která se budeme snažit dle Hlavačkova požadavku posuzovat na základě jejich fungování v přítomnosti a budeme si všimat, jakým způsobem od nich vizuálně-verbální díla odvozují svůj celkový význam. Zajímavé však bude také sledovat, jakým způsobem tato díla místa paměti, a potažmo konkrétní veřejný prostor, aktualizují či zviditelňují.⁸⁴ O tom však hlouběji pojednáme až v dalších kapitolách.

Třetí otázka, kterou si v souvislosti se začleněním konkrétního umístění děl ve veřejném prostoru budeme klást, se vztahuje k aktuální hodnotě daného místa, tedy jak danou část města vnímají jeho obyvatelé. Tohoto bodu jsme se ale již dotkli v kapitole věnované veřejnému prostoru obecně, a tak zde jen pro přehlednost připomeneme, že pro čtení děl je důležité, zda se dílo nachází například v industriální zóně, sociálně vyloučené čtvrti, prominentní čtvrti či místě s hustou koncentrací nezávislých kulturních institucí.

Poslední bod, který bychom na tomto místě rádi zmínili, se poněkud vymyká dosavadnímu důrazu stávající kapitoly na způsob čtení umístění v rámci interpretace jednotlivých děl, avšak rozhodně přispívá ke čtení vizuálně-verbálních děl jako celku a zčásti legitimizuje

⁸¹ Hlavačka, Milan. Místa paměti a jejich postavení v historickém a společenském ‚provozu‘. In: *Místa paměti česko-německého soužití. Sborník příspěvků z konference pracovní skupiny Česko-německého diskusního fóra Místa paměti v Chebu 5. 6. 2010*. Praha: Antikomplex pro Collegium Bohemicum, 2011, s. 17.

⁸² Ibid., str.18.

⁸³ Hroch, Miroslav. „Paměť a historické vědomí v kontextu národní pospolitosti“. In: ŠUSTROVÁ, Radka a Luba HÉDLOVÁ, eds. *Česká paměť: národ, dějiny a místa paměti*. Praha: Academia, 2014, s. 34.

⁸⁴ Více o problematice míst paměti a guerillových vizuálně-verbálních děl zde: BELEJOVÁ, Katarína. Místa paměti a guerillová vizuálně verbální díla: životodárná a funkční symbióza [online]. *Fresh Eye*. Publikováno 26. 06. 2016.

jejich často opovrhovaný způsob prezentace a vysvětluje jeho důležitost. Vycházíme zde z dobře známého postulátu Waltera Benjamina, který ve svém článku „Dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ píše:

„co ve věku technické reprodukovatelnosti díla hyne, je jeho aura. Proces je symptomatický; jeho význam přesahuje oblast umění. Reprodukční technika, jak bychom to mohli obecně formulovat, vyděluje reprodukované dílo z dosahu tradice. Zmnožováním reprodukce klade na místo jedinečného výskytu tohoto díla výskyt masový. A tím, že reprodukci dovoluje, aby vyšla vstříc vnímání – v jeho nynější situaci, aktualizuje reprodukované.“⁸⁵

Taková ztráta aury, tedy „Zde a Nyní“ uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, na němž se nachází“,⁸⁶ však vizuálně-verbálním dílům nehrozí, protože jsou už ze své podstaty nereprodukovatelná – nelze je totiž vytrhnout z jejich fyzického kontextu, aniž by se tím neporušila jejich celistvost. Umísťování takových děl do konkrétních míst ve veřejném prostoru tak může být, ač nezáměrně, odpovědí na problém, který Walter Benjamin zformuloval už v roce 1936, ovšem v umělekovědných kruzích rezonuje s velkou naléhavostí i dnes.

4. Kategorizace vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru

Budeme-li stavět na všech poznacích, které jsme o vizuálně-verbálních dílech dosud uvedli a připočítáme-li k tomu v literatuře zavedené systémy dělení street artu, jež jsme určili jako umělecký druh, ze kterého se vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru vyčleňují, nabízí se nám hned několik funkčních druhů kategorizací, které bychom zde rádi představili. Zároveň bychom chtěli poukázat na to, k čemu jsou jednotlivá dělení vhodná, a co nám mohou v rámci interpretací přinést.

Prvním z dělení, které jsme svým způsobem využili už v našich předchozích pracích, je dělení **podle tématu**. V minulosti jsme zkoumali například pouze ta díla, která měla společensko-kritický obsah, lze však najít i další velké tematické okruhy, které vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru zpracovávají. Tímto způsobem postupuje například Banksy, jeden z nejvýraznějších představitelů graffiti, ve své autorizované monografii

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. Původně publikováno 1936.

⁸⁶ Ibid.

*Banksy: Wall and Piece.*⁸⁷ Takové členění však pro naši práci nepovažujeme za vhodné, protože vzhledem k šíři našeho záběru bychom byli limitováni jen vybranými tématy a museli bychom vyloučit díla, která by do zvolených kategorií nezapadala. Tento princip třídění však do budoucna může jistě dobře posloužit například v případech, kdy se výzkum bude zaměřovat právě na analýzu reprezentace určitých témat, nebo v případě, že centrem výzkumu bude konkrétní umělec či časový úsek, v němž budou patrné jasné tematické linie tvorby. Druhou možností, kterou využívá například kniha *Světový street art* Garryho Huntera, je kategorizace **podle způsobu provedení a techniky tvorby**. Hunter zde streetartová díla člení na hlavní skupiny tvořené šablonovou tvorbou, plakáty, malbou a 3D miniaturami a skupinu zastoupenou ostatními médii. Poslední skupina pak zahrnuje různé progresivní



Obrázek č. 1: TIMO: Pamětní deska



Obrázek č. 2: Užaslé: Vyšívání dečka

metody práce, jako je například malba do špíny usazené na zdech, tesání do stěn, lept a podobně.⁸⁸ Takové rozdělení by se jistě (snad s výjimkou využití 3D miniatur) dalo aplikovat i na vizuálně-verbální díla a při interpretacích bychom se mohli zaměřovat na postulát Marshalla McLuhana z první poloviny 60. let 20. století, který hlásá, že „medium is the message“.⁸⁹ U street artových děl bývá samotné médium přímo tematizováno či využíváno jako součást sdělení. Jako příklady zde mohou posloužit již zmíněná díla vytvořená tak, že jejich tvůrci vymývají texty a obrazy do usazené špíny na budovách. Jak píše Hunter, „nejenže (tak) vylepšují stav zanedbaného veřejného prostoru, zároveň o sobě dávají vědět prostřednictvím nového druhu tvorby, který je sám o sobě naplněn mnoha

⁸⁷ BANSKY. *Wall and Piece*. London: Random House, 2005.

⁸⁸ HUNTER, Garry. *Světový street art*. Op. cit.

⁸⁹ MCLUHAN, Marshall. Medium is the Message. In: *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

významy.⁹⁰ Rovněž tak bychom se mohli zamýšlet nad médiem tvorby skupiny Užaslé, které tvoří v Brně a jako médium jim slouží ručně háčkované a vyšívání dečky. Stejně sem můžeme zařadit již zmiňovanou Timovu bronzovou plaketu umístěnou na stěně divadla Husa na provázku (oboje viz obrázky) Je však nutno říci, že v mnoha případech je médium tvůrců vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru odvozeno zejména od praktické potřeby mít dílo co nejrychleji hotové, aby se tvůrci vyhnuli dopadení policií. S pohledem na technický způsob provedení díla je tedy třeba, chceme-li jej využívat v rámci interpretací, nutno nakládat s opatrností, abychom se vyhnuli případnému přeinterpretování (podobně jako jsme již na podobné nebezpečí poukazovali u vizuální složky děl a jejich parametrů daných prostředím jako takovým).

Další velice častý druh kategorizace streetartových děl je jejich **dělení podle autora**. Tento způsob třídění materiálu se relativně překvapivě objevuje téměř ve všech dostupných antologiích, i když často jen na úrovni podkapitol či podkategorií. Pracují s ní například autoři publikací *Street Art / Today*,⁹¹ *The World Atlas of Street Art and Graffiti*,⁹² *Street Art: Poésie Urbaine*.⁹³ Takové dělení je však z pohledu naší práce značně problematické, a to hned z několik důvodů. Prvním z nich je skutečnost, že velká část streetartového umění je anonymní. A nemluvíme zde jen o anonymitě ve smyslu využívání pseudonymu za účelem zakrytí pravé identity z důvodu možných právních postihů, ale o naprosté anonymitě spočívající v nepodepisování děl. V streetartových publikacích i v komunitách zajímajících se o tento druh umění je velmi častou praxí jakési hádání autorství na základě charakteristického stylu umělce a jeho kontinuity.⁹⁴ Autorství však bez podpisu nikdy nelze určit s naprostou jistotou, a tak je tato metoda kategorizace velice spekulativního charakteru. Samozřejmě je nutné si uvědomit, že takovéto třídění je z pohledu antologií usilujících o prezentaci toho nejvýraznějšího ze světového streetartu zcela pochopitelná. Tvorba některých autorů je opravdu natolik signifikantní, že ji od ostatních lze rozeznat na první pohled, někteří si ze svých pseudonymů vytvořili dokonce jakési značky, prostřednictvím nichž pak vstupují i do světa galerijně prezentovaného umění, případně svá díla sdílí pomocí

⁹⁰ HUNTER, Garry. *Světový street art*. Op. cit., str. 114.

⁹¹ LUONG, Elise a Bjørn van POUCKE. *Street art/today: the 50 most influential street artists today*. Op. cit.

⁹² SCHACTER, Rafael. *World Atlas of Street Art and Graffiti*. Op. cit.

⁹³ PUJAS, Sophie. *Street Art: Poésie urbaine*. Op. cit.

⁹⁴ Viz například facebooková skupina TIMO. V rámci této skupiny se u jednotlivých příspěvků členové často dohadují, zda se jedná o Timovu práci, či ne.

sociálních sítí hned po jejich realizaci, nebo dokonce dokumentují proces vlastní tvorby. Typicky si takto počíná například Banksy.⁹⁵ V takovém případě samozřejmě nelze o autorství pochybovat. V českém prostředí je však taková praxe spíše neobvyklá a výjimku představuje jen několik tvůrců v čele například s Timem⁹⁶ nebo Toy Box.⁹⁷

Druhým důvodem pro obtížnou využitelnost kategorizace děl podle autorů je, v návaznosti na důvod první, fakt, že kvůli anonymitě značné části autorů bychom je ze zkoumání museli buď vynechat, nebo je všechny zařadit do nicneříkající kolonky „anonymní“, čímž by v rámci interpretací takové schéma zcela pozbylo relevance.

Nicméně potenciál takového dělení shledáváme při zaměření se na konkrétní autory a proměnlivost jejich tvorby, nebo v pracích analyzujících prvky přímo odvislé od identity autora, například vliv genderu autora na vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru.

Další, z našeho pohledu nejzajímavější způsob kategorizace vizuálně-verbálních děl se odvíjí od **typu jejich vztahu k veřejnému prostoru**. Jednodušeji řečeno, je tato kategorizace postavena na otázce, co jednotlivá díla s veřejným prostorem dělají, případně jak proměňují jeho vnímání. Toto dělení pro nás vidíme jako nejnositelnější z toho důvodu, že předmětem této práce je zkoumání vizuálně-verbálních děl na území města Brna, a tedy v konkrétním, ohraničeném veřejném prostoru. Než ale přistoupíme k typům jednotlivých děl, zmiňme, jak na veřejný prostor a jeho čtení působí umělecké intervence v obecné rovině. V první řadě je nutno se vrátit k pojetí veřejného prostoru, který jsme načrtli v úvodu této práce, a vymezení rozdílu mezi veřejným prostorem jako sférou interakce a komunikace a veřejným prostranstvím. Zdá se totiž, že streetartové intervence můžeme vnímat jako určitou spojnicí mezi těmito dvěma pojmy – jako něco, co z fyzického veřejného prostranství činí veřejný prostor. Ze stěny či zdi se stává podpůrné médium komunikace, prostředek dialogu mezi umělcem a jeho publikem. Rozhodnutí umělce využít ke svému sdělení právě toto médium nezřídka otevírající závažná společenská témata upozorňuje na faktickou neveřejnost veřejného prostoru, který je ve své podstatě velice uzavřený a jehož podobu kontroluje úzce vymezená skupina lidí. Zároveň ale také rozbíjí ukotvený řád veřejného prostoru.

⁹⁵ Viz například KONRÁD, Daniel. Reportáž: Banksy, vtipný, milovaný fantom ulic. Jen na výstavě ztrácí půvab [online]. *Aktuálně.cz*, 17. 9. 2018.

⁹⁶ Timo pořádá i výstavy v galeriích, viz například Galerie Pitevna; viz ČTK. Galerie Pro arte vystavuje snové malby výtvarníka Tima. Totožnost neodhalil, street artu se nevzdává [online]. *Hospodářské noviny*, 20. 9. 2017.

⁹⁷ Viz <http://toybox.cz/>.

Další způsob, jak streeartová díla bez ohledu na jejich téma či provedení ovlivňují veřejný prostor jako takový, úzce souvisí s vytvářením veřejné identity, jak ji popisuje Jane Jacobsová. Tato teoretička

„vidí potenciál měst v jejich diverzitě, homogenitě a hustotě. Pokud budou, podle Jacobsové, cizí lidé ve městě procházet ulicemi společně, budou ulice příjemné, bezpečné a svůdné. Vidina svobodného a bezpečného města pro Jacobsovou [...] tkví v jeho různorodosti a mnohosti forem. [...] Protože pro to, aby bylo město bezpečné, musí existovat předpoklad vzájemné podpory. Ten vzniká právě na základě důvěry utvářené množstvím ve své podstatě nedůležitých kontaktů mezi lidmi na ulicích. Vzniká součtem náhodných, běžných setkání, která umožňují pocítit veřejnou identitu a dávají vzniknout síti veřejného respektu a právě důvěry.“⁹⁸

Streetartová díla k vytváření této veřejné identity přispívají tím, že umožňují neznámým lidem sdílet recepci uměleckého díla. Vytrhávají je z nezúčastněného a automatizovaného pohybu po městě, a tak otupují jejich letargii a umožňují, aby více vnímali své okolí a otevřeli své vnímání směrem k ostatním kolemjdoucím, což Jacobsonová považuje za velmi důležité. Mimo to jim vizuálně-verbální tvorba ve veřejném prostoru poskytuje možnost sdílené zkušenosti recepce uměleckého díla. Jak ukážeme v následujících kapitolách, autoři děl toho dosahují mimo jiné tím, že v jazykové složce svých děl často volí využití inkluzivního „my“, čímž demonstrují jistou spolupatičnost a skupinovitost namísto individuality, která je pro veřejný prostor běžně příznačná. A právě taková společná zkušenost, sdílená recepce nastolených témat či uvědomění si vzájemných podobností mohou v lidech vyvolat pocit určité pospolitosti a přimět je „procházet ulicemi společně“, jak to požaduje Jacobsonová.

V rámci zpřesňování konkrétních kategorií určených na základě typu vztahu děl k veřejnému prostoru jsme se inspirovali podobným přístupem u Borghiniové a kol., která pohled „funkce“ díla ve veřejném prostoru aplikuje na street art jako celek. Borghiniová vyčleňuje v rámci street artu několik typů děl, které charakterizuje takto:

- (i) tagy představující rané fáze street artu byly používány k šíření jména jednotlivce. Jejich kořeny sahají do New Yorku do 70. let 20. století a v této době měly napadat nicotnost a škaředost společenského života prostřednictvím opakování jmen nebo rebelských hesel na veřejných zdech;
- (ii) vysoce stylizované nápisy jakožto ryzí realizace estetických provedení; tyto byly úzce propojeny s potřebou sebeurčení v komunitě přátel;
- (iii) využití samolepek s kresbami a symboly ve veřejných prostorech, prostřednictvím nichž se měly mezi širokou veřejností šířit krátká poselství;

⁹⁸ ŠULEŘOVÁ, Michaela. Potenciál a limity městského prostoru. Op. cit., s. 47.

- (iv) využití šablon jakožto nápodoba postupů reklamy a marketingu prostřednictvím opakování stále stejných forem a symbolů (např. osobních log) na mnoha místech;
- (v) poetické útoky [...] založené na psaní poezie na nevýrazná místa veřejného prostoru (např. zdi, parapety, stahovací kovové rolety, schránky) s cílem dodat těmto prostorům lyrický a hodnotný obsah;
- (vi) urbánní design, který přímo odkazuje k estetizujícím postupům, které mají za cíl zkrásnění veřejné architektury a veřejných prostor.⁹⁹ (přel. K. H. B.)

Bohužel, tuto typizaci nemůžeme bezezbytku převzít, protože zahrnuje i projevy ve veřejném prostoru, které jsme již dříve od vizuálně-verbálních děl dříve odlišili (tagy, graffiti) a neverbální projevy. Dále pak u této kategorizace spatřujeme problém v tom, že není konzistentní ve stanovení výchozích předpokladů. Zatímco se Borghiniová v prvním bodě odvolává na tagy a graffiti, oboje tradičně prováděno sprejem, v dalších bodech klade důraz na způsob provedení (samolepky, šablony). My se pokusíme jako hodnotící kritérium využívat pouze téma a možné interpretace díla, nikoli techniku jeho provedení. Nicméně při vymezování vlastních kategorií budeme z výše uvedené typologie vycházet, a jak později uvidíme, některé z kategorií s nezbytnými úpravami převezmeme. Nyní už ale přikročme k samotnému představení námi navrhovaných typů vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru podle jejich vztahu a účinku na místo jejich realizace.

První důležitý typ děl z tohoto pohledu představují díla, která (A) **zviditelňují** to, co se ve veřejném prostoru už nachází. V tomto případě můžeme jako případ uvést například díla umístěná na „místa paměti“ jejichž koncepci jsme představili výše. Taková místa jsou jakýmsi zakonzervovanými připomínkami historie ve veřejném prostoru, mají svou symbolickou hodnotu a jsou projevem oficiální kultury. Často se však stává, že procházíme-li kolem takového místa paměti opakovaně, přestaneme jej jako místo paměti vnímat a jeho symbolický potenciál si už zcela neuvědomujeme. Dochází k automatizaci jeho vnímání, slovy Šklovského „věc jde kolem nás, jako by byla zabalena, víme, že existuje podle místa,

⁹⁹ (i) tags represent an early expression of street art meant to spread an individual's name, originating in New York in the 1970s and contesting the marginality and ugliness of social life through the repetition of nicknames or words of rebellion on public walls; (ii) highly stylized writing is a pure practice of aesthetic exercise related to the need for self-affirmation within a community of peers; (iii) sticking is the practice of pasting drawings and symbols in public spaces so as to spread short messages to a broader audience; (iv) stencil mimics the marketing practices of advertising and branding by replicating the same form or symbol (e.g., personal logos) in multiple places; (v) poetic assault is one of the emerging practices of street art, consisting in the writing of poetry on dull public spaces (e.g., walls, parapets, rolling shutters, mailboxes) to infuse them with lyrical and graceful content; and (vi) urban design mostly relates to an aesthetic practice applied in favor of the beautification of public architecture and urban style.“ BORGHINI a kol. cit in: VISCONTI, Luca M., John F. SHERRY, Stefania BORGHINI a Laurel ANDERSON. Street Art, Sweet Art? Reclaiming the “Public” in Public Place [online].

keré zaujímá, ale vidíme jenom její povrch.“¹⁰⁰ Šklovskij ve své stati „Umění jako metoda“ dále uvažuje, jakým způsobem lze tuto automatizaci vnímání narušit, a nachází ji v tzv. ozvláštňení. Poznává, že

„pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda ‚ozvláštňení‘ věci a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem, a musí být prodlužován.“¹⁰¹

Zamyslíme-li se nad tímto konceptem, který tvrdí, že odautomatizování vnímání určité věci závisí na jejím ozvláštňení a srovnáme ji s principem, na němž funguje symbióza míst paměti a guerillových vizuálně verbálních děl, zjistíme, že místa paměti jsou tímto spojením dle Šklovského teorie ozvláštňena. Jsou postavena do nového kontextu a nové situace, čímž podněcují oživení symbolické hodnoty místa paměti. Místo paměti tak opět ožívá a stává se viditelným i v kontextech přesahujících jeho fyzickou existenci. Umělecký zásah do míst paměti (a do veřejného prostoru obecně) tak může vyvolat diskuzi nad místem paměti, které samo o sobě nebylo už pro veřejnou debatu zajímavé.

Druhým typem fungování vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru je situace, kdy vizuálně-verbální díla veřejný prostor (B) **poetizují**. Zde můžeme vidět paralelu s bodem (v) typologie podle Borghiniové. My tento typ páce s veřejným prostorem vnímáme podobně jako tvorbu ready-made objektů. Umělec pracuje s preexistujícím materiálem, který staví do nového kontextu a nových souvislostí a dodává mu poetickou či uměleckou funkci, která u něj předtím nebyla přítomna. Jelikož jsme již dříve ukázali, že umístění díla a plocha, na které je vizuálně-verbální dílo umístěno, je jeho nedílnou součástí, lze konstatovat, že se tato plocha taktéž stává uměleckým dílem. Někdy však dochází i k poetizaci na konkrétnější úrovni, a to když vizuálně-verbální dílo odkazuje k funkci místa své realizace. Nepleťme si však tuto funkci se symbolickou hodnotou místa. V tomto případě máme na mysli spíše zastávky, odpadkové koše, rozvodníkové skříně a podobně – tedy předměty či místa, která jsou ve veřejném prostoru umístěna za nějakým praktickým účelem. Jak si ukážeme později v interpretacích, některá vizuálně-verbální díla jsou schopna těmto ordinárním funkcím dodat poetickou rovinu nejen pouze vlastní existencí, nýbrž i jejich tematizováním.

¹⁰⁰ ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Umění jako metoda* [online]. Str. 5.

¹⁰¹ Ibid., s. 6.

Třetí skupinou jsou díla, která mají funkci společensky (C) **aktivizující**. Tato funkce plynule navazuje na historický vývoj textových vstupů do veřejného prostoru. Jak pozoruje například Hunter, ve veřejném prostoru se nápisy či obrazy se společensky kritickou tematikou objevovaly už od začátku lidských společenství a zmiňuje například šíření protivládních obsahů v Shakespearově době.¹⁰² Později se stalo psaní na stěny přímo vyjádřením společenského protestu, a to zejména ve vypjatých historických momentech, jak ostatně v mnoha případech dokládá i odborná literatura.¹⁰³ Beneš a Hrníčko ve své knize *Nápisy v ulicích* dokonce vyjmenovávají i mnoho prvků, které jsme zde zmiňovali v souvislosti s vizuálně-verbálními díly, a chápou je jako charakteristické projevy politických nápisů či plakátů. Patří mezi ně například propojování textu a obrazu jako takové,¹⁰⁴ dále jejich neoficiální charakter, samozřejmě umístění ve veřejných prostorech, jejich guerillovost a podobně. Poněkud úsměvnou, avšak výmluvnou skutečností je v tomto kontextu i fakt, že Emma Ottová ve své studii „Graffiti in the 1990s: a Study of Inscriptions on Restroom Walls“ zabývající se nápisy na veřejných záchodcích vyzorovala a na základě kvantitativní analýzy potvrdila, že nápisy s politickými tématy tvořily druhou nejpočetnější skupinu písemných projevů na veřejných toaletách.¹⁰⁵ Vidíme tedy, že vizuálně-verbální díla ze své podstaty a historického vývoje podobných druhů intervencí do veřejného prostoru mají silnou tendenci vyjadřovat se k dění ve veřejném prostoru, zviditelňovat problémy, které se v něm vyskytují, a aktivizovat lidi, kteří se v něm pohybují. Ostatně, tuto skutečnost jsme už dostatečně popsali v našich minulých pracích.



Obrázek č. 3: Protiokupační nápis v azbuce (česky asi: okupanti domů) z roku 1968 na zdi v Černých Polích, fotografie z března 2019.

¹⁰² HUNTER, Garry. *Světový street art*. Op. cit., str. 7.

¹⁰³ Viz například KOPEČEK, Pavel. *Cílem byla svoboda: odbojové hnutí na Přerovsku, Kojetínsku, Hranicku a Lipnicku v období nacistické okupace v letech 1939-1945*. Praha: Epoque, 2015. Erudica nebo PETRÁŇOVÁ, Lydia: Kam s nimi? Hesla a nápisy v ulicích z listopadu 1989, *Český lid* 96, 2009, s. 421–444, případně na toto téma přímo zaměřená publikace Beneš, Bohuslav; Hrníčko, Václav: *Nápisy v ulicích*, Masarykova Univerzita, Brno, 1993.

¹⁰⁴ BENEŠ, Bohuslav a Václav HRNÍČKO. *Nápisy v ulicích*. Brno: Masarykova univerzita, 1993, celá kapitola 4.

¹⁰⁵ OTTA, Emma. Graffiti in the 1990s: A Study of Inscriptions on Restroom Walls [online]. *The Journal of Social Psychology*, 133, 4 (1993): 589-590.

Je samozřejmé, že tato typologie není zcela vyčerpávající – jistě bychom v závislosti na neuvěřitelně heterogenitě zkoumaného materiálu našli spoustu dalších méně početných skupin či podskupin, které bychom mohli v rámci vizuálně-verbálních děl vymezit. Nicméně se v následující praktické části budeme snažit kategorizace podle typu vztahu k veřejnému prostoru, která vymezuje tři základní druhy těchto děl, a to díla **zviditelňující**, **poetizující** a **aktivizující**, držet a prostřednictvím vybraných děl se pokusíme ukázat její funkčnost pro interpretaci vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru.

5. Vizuálně-verbální díla na území města Brna

Jak jsme již naznačili výše, existuje množství různých přístupů a úhlů zkoumání, které lze na vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru aplikovat. My však budeme vycházet z toho, že objekt naší pozornosti je určen právě vymezením konkrétního prostoru, tedy města Brna. Zdá se nám proto logické, abychom strukturu bádání usouvztažnili s tímto předpokladem, a tudíž budeme interpretace děl a zkoumání jejich působení odvozovat od jejich typologie na základě vztahu k veřejnému prostoru, kterou jsme představili v předchozí kapitole. Budeme se tedy v zásadě zaměřovat na tři základní pohledy: Brno poetizované, Brno zviditelněné a Brno aktivizované. Samozřejmě by bylo možné namítnout, že stejně dobře bychom mohli interpretační část práce strukturovat na základě konkrétní lokality umístění děl a díla řadit například dle městských částí, takový přístup by však byl vesměs pouze popisný, nikoli analytický. I přesto se však ke konci této kapitoly dotkneme určitého místního rozdělení s cílem poukázat na to, jak vizuálně-verbální díla dokážou město strukturovat. Nebudeme však vycházet z faktických hranic městských částí, nýbrž se pokusíme zmapovat určité části, které vizuálně-verbální díla svou přítomností vytvářejí. Tento přístup nám pak vytvoří čtvrtý typ náhledu na téma, a to Brno strukturované. Pro celistvost pokrytí tématu pak na konec kapitoly zařazujeme také reakce oficiálních institucí na vizuálně-verbální díla v Brně a poukážeme na to, jak je poetiky námi zkoumaných děl využíváno ve správě veřejného prostoru. Abychom však zcela neopomenuli ani jiné možnosti náhledu na vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru, v samotném závěru práce se na analyzovaná díla podíváme i optikou dělení podle autora nebo tématu.

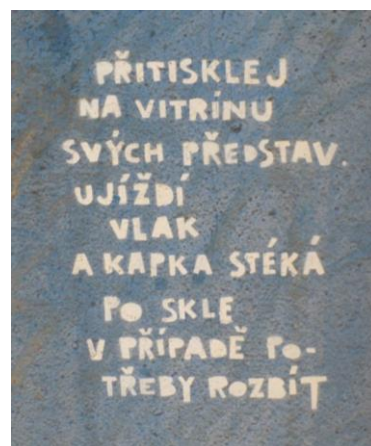
Je třeba také otevřeně uvést, že se nebudeme snažit o vyčerpávající výčet všech vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru, což by vzhledem k jejich četnosti, proměnlivosti a pomíjivosti nebylo koneckonců ani dobře možné, spíše se budeme snažit zachytit hlavní tendence a ta díla, která nejvíce rezonovala ve veřejných diskuzích.

Co se týče analýzy jednotlivých uvedených děl, budeme se snažit soustředit na dle našeho názoru ústřední významy a cíleně opomíjet významy vedlejší, neboť takový přístup odpovídá zrychlené recepci guerillových vizuálně-verbálních děl a modelu spěchajícího příjemce, který není na složitější recepci připraven. V tomto ohledu se interpretace vizuálně-verbálních děl zásadně liší od recepcí (experimentální) poezie, která z podstaty svého média představovaného knihou či galerijní prezentací vytváří recipientovi prostor ke komplexnějším kognitivním procesům při recepci jednotlivých počinů.

5.1 Brno poetizované

V typologii vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru jsme ve čtvrté kapitole tohoto textu vyčlenili dva druhy poetizace, a to poetizaci veřejného prostoru jako celku a poetizaci jednotlivých funkcí či prvků veřejného prostoru. Nyní postupně uvedeme konkrétní případy, kterými se tyto typy děl projevují v Brně.

Zřejmě nejčetnější skupinu těchto děl na území města Brna tvoří Timovy básničky.¹⁰⁶ Jedná se o krátké poetické texty, které se vyznačují klasickou básnickou skladbou a využitím prostředků typických pro poezii, včetně využití rýmů, rytmičtějších, vysoce metaforického jazyka a podobně. Jejich umístění bývá různé – objevují se na sloupech veřejného osvětlení, na zastávkách hromadné dopravy, na zdech, na sloupech mostů. Stejnou různorodost můžeme pozorovat i u tematického zaměření básní, které se pohybují od



Obrázek 3: TIMO: Báseň I

introspektivních úvah (Přitisklejš / na vitrínu / svých představ. / Ujíždí / vlak / a kapka stéká po skle / v případě po- / třeba rozbít), přes milostnou poezii (Symetrická – asi / jsi / tvé do culíku vlasy v jeden bod / ústí / a nemohu / jinam / mi / lu / ju / l) až po ryze lyrické výjevy (Tichotík / přes kopec hvízdá / někdo na někoho / těsto kyne / před západem slunce / a kopání zevnitř / říká: vstupte, dále / vaří voda na čaj, / hvízdá, / píská.). V některých případech můžeme nalézt návaznost tématu básně na konkrétní umístění, a to kupříkladu na židenickém vlakovém nádraží, kde se vyskytuje několik básní s tematikou vlaků, cesty či odjezdů (viz

¹⁰⁶ Jejich autorství lze jasně určit, i přestože nebývají podepisovány. Timo je totiž prezentuje v obrazovém provedení na autorských výstavách a rovněž je zařazuje do svých sborníků a publikací. Viz například: DANIEL, Petr a Pavel ŠEŠULKA: Během chůze Brnem. Brno: Host, 2010, Timův katalog (nedatováno, bez ISBN) nebo Timovy výstavy.

první citovaná báseň výše, případně „Vlak, co polyká / pražce / a poslední písmena / na obrazovce / ty oblečená, / do stínu spuštěných / žaluzií, / vysušené mouchy mlčí za skly / a razítko na konec / místo pusy. / tečka“. Typickým případem takového odkazování je i báseň na stěně poblíž autobusového nádraží Zvonařka: „Autobazar na Zvonaře / pomíjivý jak v Himaláji / drobné vlaječky se chvějí / za plotem tetovaný mladý / kráčí po kačírku / vybírá koně pod kapotou / lupl zapalovač, / z hloubi vydechl. / Rozhodně to nemá lehký, / pojede někam, / kde je to hezký“. V rámci celé série však nelze mluvit o jednotné strategii, protože některé básničky se opakovaně objevují na různých lokacích, a tak jejich svázanost s konkrétním místem není tak silná jako u jiných děl. O sérii v tomto případě můžeme uvažovat na základě toho, že všechny básně mají stejný způsob provedení – například charakteristické písmo či způsob typografického zalomení textů. Využití tohoto vysoce distinktivního písma může být do jisté míry vnímáno jako funkční, protože vezmeme-li v úvahu recepční situaci náhodného spěchajícího kolemjdoucího, kterou jsme již v textu několikrát zmiňovali, opakováním stejné formy umělec docílí toho, že čtenář bude předpokládat poetické sdělení a naladí se na určitou recepční vlnu. Ke čtení už tedy přistoupí na základě podobné zkušenosti se stejně ztvárněnými díly a bude očekávat text s literárními prvky, a ne například sdělení o použití vodního hydrantu či jiné ryze instruktivní texty, které jsou ve veřejném prostoru běžné. Jak jsme předjímalí v předchozích částech textu, vizuálně příznakové sdělení předchází čtení verbálního sdělení a určuje rámec, v němž pak recipient text vnímá. Je nutno si ale uvědomit, že tento předpoklad platí pouze tehdy, pohybuje-li se recipient po Brně pravidelně. Tato funkce vizuálního sdělení je tedy nejen kulturně specifická, ale dokonce výrazně lokálně specifická. Ve vztahu s veřejným prostorem není třeba chodit pro interpretaci příliš daleko. Díla tohoto typu do něj vnášejí ryze poetický obsah, který by pravděpodobně obstál i jako svébytné literární dílo. Podobnou strategii se po celé České republice prezentuje také platforma *Guerilla poetring* organizovaná ostravskou básnířkou Blankou Fišerovou,¹⁰⁷ která pravidelně nabádá lidi k rozmisťování lístečků s básněmi náhodně ve veřejném prostoru. Tyto lístečky mají být nadepsány heslem „báseň pro tebe“. Dané označení má pobídnout kolemjdoucí k reakci. V tomto bodě si můžeme vzpomenout na dříve zmíněnou funkci veřejného prostoru jako prostoru k setkávání lidí a vytváření prostředí k jejich interakci, která ústí v „procházení městem společně“, jak jsme v tomto kontextu dříve citovali Jacobsonovou, a konstatovat, že právě guerilla poetring

¹⁰⁷ Viz například HORÁLKOVÁ, Eliška a LEKEŠOVÁ, Stáňa. Blanka Fišerová je autorkou projektu básní v ulicích. Vylepuje je i na policejní auta [online]. *Český Rozhlas Dvojka*, 12. 12. 2014.

k takovému vytrhnutí z nezúčastněného pohybu po městě vybízí a navazuje mezi lidmi komunikaci. Básně se však v rámci guerilla poetringu do veřejného prostoru dostávají i tak, aby byly viditelné na první pohled – například se vylepují do výkladů, nebo píšou křídou na chodník. Sama autorka projektu Blanka Fišerová hovoří o potřebě dostat poezii do ulic i v kontextu širší společenské akce na platformě určitého provokativního jednání: „Myslím [...], že provokace spočívá v něčem jiném, než v ničení věcí. Spíše v tom, aby se člověk v daném okamžiku, kdy báseň najde, zamyslel. Nejde o to posprejovat celé město, ale třeba upozornit na to, že ve veřejném prostoru se v dnešní době nesmí skoro nic.“¹⁰⁸ Sama tudíž naráží i na další funkci, ke které se však dostaneme později, a to na funkci aktivizační. Každopádně na výše zmíněných případech lze demonstrovat, že velmi silnou linii poetizačních vizuálně-verbálních děl lze spatřovat v umístění ryze poetického materiálu do veřejného prostoru.

Druhá linie, kterou jsme již dříve naznačili, pracuje s mnohem jednodušším, na první pohled nepoetickým textovým materiálem, který však v kombinaci se svým provedením či umístěním vytváří nečekané poetické významy.

Jako první z příkladů bychom mohli uvést v brněnském městském prostoru opakující se nápis „*Neboj*“, který se ve městě opakuje hned na několika místech. Objevuje se například v podchodech, na elektrických skříních, či na jiných místech, které jsou tradičně asociovány s určitým druhem nebezpečí. Jeho autorství se obecně připisuje Timovi a objevuje se většinou ve formě nápisu, který je vyveden fontem, jenž působí velice neutrálně a bylo by možná si jej splést s oficiálními nápisy objevujícími se ve veřejném prostoru. Právě v kontrastu formy a velice osobního obsahu sdělení pak dochází k poetickému vyznění celého díla. Ačkoli je textová složka velmi minimalistická, je nutno se jí při interpretaci zabývat trochu detailněji. Prvním, co nás při přečtení tohoto nápisu ve veřejném prostoru pravděpodobně zarazí, je, že nám



Obrázek 4: TIMO: *Neboj*

¹⁰⁸ HOUFKOVÁ, Kateřina. Guerilla Poetringu: Chci dostat poezii mezi lidi, říká Blanka Fišerová [online]. *Munimedia.cz*, 13. 5. 2016.

skrze text někdo tyká. V tomto bodě si vzpomeňme na dichotomii veřejné vs. soukromé, na jejíž základě se definuje veřejný prostor, jak jsme na to upozornili v kapitole věnované jeho definici. Využitím tykání, které si asociujeme spíše s druhou ze jmenovaných sfér, dílo tuto relativně ostrou hranici rozmazává a překračuje, čímž otvírá veřejný prostor směrem k soukromému prožívání a „polidšťuje ho“. Mimo to je třeba také zamyslet se nad rozkazovacím způsobem slovesa, které dílo využívá. Podobným způsobem ve veřejném prostoru různé druhy autorit sdělují restriktivní nebo direktivní informace. Uklidňující a dalo by se říci až pečující věta „Neboj!“ se s nimi pak staví do ostrého kontrastu, čímž do jisté míry upozorňuje na povahu ostatních nápisů ve veřejném prostoru a poukazuje na jeho hierarchizaci. Bez povšimnutí by nemělo zůstat ani samotné sdělení jako takové, které pracuje s konceptem strachu. Již dříve zmiňovaný Pavel Pospěch ve své studii o veřejném prostoru pracuje s pojmem „městský strach“, který přebírá z Baumanovy *Tekuté modernity*. Pospěch píše, že „Bauman jím označuje úzkost, kterou v nás vyvolává zkušenost pobytu ve veřejném prostoru města. Městský strach je reakcí na přítomnost mnoha neznámých lidí, jejichž úmysly, motivy a povahy nedokážeme předvídat, avšak jsme nuceni s nimi sdílet fyzický prostor města.“¹⁰⁹ Je možné se tedy domnívat, že aniž bychom jakkoli předpokládali autorovu znalost tohoto teoretického konceptu, dílo s vnímáním „městského strachu“ pracuje, snaží se jej zmírnit a veřejný prostor zpříjemnit a polidštit. Na podobném principu, tedy s využitím tykání a zpřítomňováním témat ze soukromé sféry ve sféře veřejné pracují i mnohá další díla, která se na území města Brna objevují. Za všechny můžeme zmínit alespoň několik z nich, například „*Máš celý život před sebou*“, „*Vidíš*“, „*Seš normální*“, „*Sladíš?*“ a podobně.

Dále pak můžeme v Brně identifikovat další poměrně velkou skupinu děl, která pracují přímo s poetizací konkrétních funkcí míst. Mezi tato díla můžeme počítat například nápis „*Let's wait*“ (česky přibližně: Čekajme) na konečné zastávce tramvají na Kraví hoře. Tento nápis byl dlouhou dobu umístěn přímo na přístřešku zastávky a zjevně



Obrázek 5: TIMO: *Let's wait!*

¹⁰⁹ POSPĚCH, Pavel. *Nákupní centra a veřejný prostor: studie o regulaci městského prostoru*. Op. cit., str. 1.

odkazoval k funkci zastávky jako místa, kde se primárně čeká. Nápis byl vyveden ve velmi neutrálním fontu připomínajícím oficiální nápisy ve veřejném prostoru. Zaměříme-li se opět na tvar, v němž je sloveso použito, zjistíme, že se jedná o první osobu množného čísla. Není tedy v exkluzivní formě („čkejte“), jakou bychom ve veřejném prostoru nejspíše očekávali, nýbrž rozměňuje hranici mezi původcem textu a jeho příjemcem. Rovněž tak poukazuje na určitou skupinovitost daného okamžiku, kdy všichni lidé na zastávce, ač ve své podstatě anonymní a neznámí jedinci, sdílejí v daném okamžiku určitou situaci a prožívají něco, co je spojuje – byť se jedná jen o obyčejné čekání. Opět se tak setkáváme s principem, který jsme už popsali výše, a k němuž se odvolávala i dříve citovaná Jacobsonová – vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru podněcují lidi k tomu, aby veřejným prostorem procházeli společně a sdíleli jistou zkušenost, která pak může být určující pro jejich následné chování a přijímání druhých.

Dalším typem poetizace veřejného prostoru prostřednictvím vizuálně-verbálních děl je práce s naprosto obyčejnými prvky veřejného prostoru, které z pohledu veřejnosti působí

v estetické rovině negativně, nebo dokonce rušivě. Jako příklad bychom mohli uvést nápis „Problémy odložte zde“ nalepený na odpadkovém koši. I zde, podobně jako u výše zmíněných případů, můžeme pozorovat prolínání veřejné a soukromé sféry, v tomto případě dokonce i materiálního a duchovního



Obrázek č. 6: Problémy odložte zde

světa člověka. Umělec (tentokrát naprosto anonymní) se obrací k vnitřnímu, soukromému světu kolemjdoucího, což není u oficiálních nápisů ve veřejném prostoru zcela běžné, a navíc působí uklidňujícím, vstřícným až pečujícím způsobem. Všimněme si znovu se objevující apropriace běžných nápisů typu „Deštníky odkládejte zde“. Umělec záměrně pracuje s variováním již existujícího textového materiálu, který se změnou některých z jeho aspektů (text, provedení, umístění) mění v poetický materiál. Za povšimnutí stojí také inkorporace esteticky spíše negativně působícího objektu do struktury uměleckého díla, čímž i předmět sám o sobě nabývá poetický potenciál. Jak jsme již uvedli dříve, paralelu s takovým tvůrčím principem můžeme najít třeba v ready-made objektech, u nichž je umělecké hodnoty také dosaženo změnou kontextu, v němž se vyskytují.

Podobným způsobem bychom mohli číst i dílo nacházející se poblíž Mendelovy univerzity v brněnských Černých Polích. Jedná se o díru ve zdi doplněnou nápisem v angličtině „To wonderland“, tedy „Do říše divů“. Tento nápis můžeme chápat jako aluzi na známé dílo Lewise Carrola *Alenka v říši divů* (anglicky *Alice in Wonderland*). Podobně jako Alenka



Obrázek 7: To wonderland

je i recipient díla vybízen, aby vstoupil obyčejně působícím přechodným portálem do fantazijního světa. Tato paralela je ještě umocněna tím, že stejně jako v Carrolově pohádce, kde byly různé kouzelné předměty označeny psanými instrukcemi k použití (koláček s nápisem Sněž mě, lahvička s lístečkem Vypij mě), i zde jde o výzvu pomocí textového nápisu. Budeme-li následovat tuto nabízející se analogii, dílo kolemjdoucího recipienta vyzývá k vystoupení ze světa zaběhlých a stereotypně daných významů a rozehrává fantazijní hry, podobně jako Carrolův text. Svou strohostí, absencí barevnosti i umístění na zašlé stěně pak dílo také akcentuje šed' a monotónnost veřejného prostoru, přičemž zároveň nabízí jistou formu fantaskního úniku z něj. Opět tedy na kolemjdoucího působí tak, že se jej snaží vytrhnout z bezmyšlenkovité chůze městem, zvýšit jeho senzibilitu a oautomatizovat jeho náhled na veřejný prostor.



Obrázek 8: TIMO: Právě teď

V rámci této linie poetizačních vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru můžeme zmínit rovněž dílo realizované u řeky Svratky v Obřanech. Jedná se o nápis „právě teď“ na vybetonované části koryta. Nápis je, podobně jako v několika předchozích případech, vyveden neutrálním černým písmem, bez kapitálek či interpunkce. Tentokrát se však ze strany autora nejedná o oslovování kolemjdoucího, pouze o vytvoření poetické situace jako takové. Umístěním díla nad vodní hladinu, v níž se nápis zrcadlí, je docíleno určité dynamičnosti díla, protože odraz ve vodě se neustále proměňuje. Tato proměnlivost je však v kontrastu se statickým vyzněním nápisu, který se soustředí na konkrétní chvíli, na přítomný okamžik. Kontrast statického a dynamického v díle pak zdůrazňuje plynutí času a faktickou neuchopitelnost stávající chvíle, která už v momentu jejího uvědomění si dávno pominula. Na tomto příkladu můžeme prakticky demonstrovat uplatnění teze z předchozích kapitol, podle níž se okolí díla stává jeho nedílnou součástí, a tudíž se prostředí jako takové stává uměleckým dílem a získává uměleckou (a v tomto

případě i poetickou) hodnotu. Jako podobné případy bychom mohli uvést rovněž nápis „mám rád nádoby na kraji stolu / když těsně nepadá dolů“ provedený v několika realizacích, například na ulici Pellicova v Brně, vždy se zlomem textu přesně na konci využitelné plochy.



Obrázek č. 9: TIMO: Mám rád nádoby...

Jiným typem poetizace veřejného prostoru je například dílo skupiny Užaslé instalované ku příležitosti komentované procházky Brnem v rámci Týdne výtvarné kultury v roce 2016 s tématem *Napiš obraz*. Týden výtvarné kultury v daném roce zdůrazňoval právě propojení vizuálního ztvárnění a verbálního vyjádření a na popud organizátorky procházky¹¹⁰ členky skupiny pracující s tzv. guerilla knittingem, tedy guerillovým pletením či háčkováním, vytvořily dečku s nápisem „Míla má mísu. Slovo má moc.“ a umístily ji do uličky Václava Havla, kde procházka končila. Toto dílo můžeme číst v několika rovinách. První z nich, poetizační, se odvíjí od manifestu skupiny zveřejněném na jejich facebookových stránkách:



Obrázek 10: Užaslé: Míla má mísu. Slovo má moc.

„Probud'me se do úžasu!

Probud'me v sobě úžas. Je nenahraditelný. Je to lék.

Vrátí nám nevinnost a vše nás bude trvale neudržitelně bavit.

Probud'me v sobě umění žasnout a získáme vlastní palivový článek. A krom toho i bonus: utržené sluchátko se spolehlivým signálem.

Probud'me se do úžasu – mění každodennost v létající koberec. Naše směřování bude bezchybné a naše možnosti nebetyčné.

Žasněme na plný úvazek a zapalme se cele pro naši věc. Buďme vodiči ve všech směrech. Šířme se o něm směle.

Buďme bez oddechu užaslí a jednou provždy se zamilujeme. Do života.“¹¹¹

Jak je vidět z uvedeného textu, autorky samy akcentují potřebu ozvláštňování vnímání, poetizaci každodennosti. Podobně jako autor díla „*To wonderland*“, i ony naznačují, že monotónnosti a šedi reality lze uniknout prostřednictvím fantazie a umění a zdůrazňují potřebu takového

¹¹⁰ A zároveň autorky této práce.

¹¹¹ UŽASLÉ. Programové prohlášení – „krátký sloupek“ [online]. Facebook, 17. 2. 2016.

vytržení z monotónnosti. Ostatně to dokládá i jeden z jejich statusů na Facebooku uveřejněný o něco později po manifestu: „Se schopností žasnout máme šanci, že život bude stát za to. Bez ní to bude stát za starou belu. Neutrální možnost, tedy něco mezi tím, bohužel patrně neexistuje.“¹¹² Jejich nápis „Slovo má moc“ v kontextu dané procházky, která se právě slovními intervencemi do veřejného prostoru zabývala, naznačuje, že slova v jejich pojetí mají rovněž potenciál představovat vytrhnutí z nezúčastněného pohybu po městě a každodenní rutinu proměnit v poetický zážitek. V kontextu umístění díla v uličce Václava Havla, které si autorky zvolily samy, bez ohledu na plánovanou trasu procházky, nabývá sdělení o moci slov dalšího rozměru, jelikož osobnost Havla samotného se, jak známo, s mocí slova (ať už v souvislosti se Sametovou revolucí, nebo s jeho literární tvorbou) silně asociuje. Konkrétně to lze demonstrovat například na dvou Havlových textech: „Slovo o slovu“ a „Moc bezmocných“, v nichž se zabývá právě problematikou síly slova na formování světa a společností. V „Slově o slovu“ Havel například píše: „Vedle slova elektrizujícího společnost svou svobodou a pravdivostí je tu i slovo hypnotizující, šálivé, fanatizující, zběsilé, podvodné, nebezpečné, smrtonosné. Slovo – šíp,“¹¹³. Nápis Užaslych lze tedy interpretovat i v kontextu moci slova zasahovat do celospolečenského dění, aktivizovat a měnit řád věcí veřejných.

Autorky však zároveň poukazují i na normativní stránku jazyka a na to, jak je důležité zacházet s ním opatrně. I zde lze pozorovat návaznost na Havlovo „Slovo o slovu“, kde Havel varuje před nepromyšleným používáním jazyka, jelikož může vyvolat nežádoucí důsledky a zmiňuje

„onen ďábelský způsob, jímž nás dokážou slova zrazovat, nejsme-li při jejich užívání trvale obezřetní, A často – bohužel – i docela malá a jen chvilková ztráta obezřetnosti může mít tragické a neodčinitelné následky. Následky dalekosáhle překračující nehmotný svět pouhých slov a dalekosáhle vstupující do světa až po čertech hmotného.“¹¹⁴

V samotném díle Užaslych si můžeme po všimnout, že oba nápisy jsou posazeny jakoby na řádku a v úrovni vrchní části malých písmen jsou doplněna pomocnou linkou, která asociuje dětskou písanku. Navíc i první část sdělení, tedy „Míla má mísu“ evokuje čítankové věty, které patří k prvnímu, s čím se člověk v rámci psaného jazyka ve škole setká. Při propojení všech těchto atributů pak vyvstávají otázky, které dílo nastoluje: Jak moc si

¹¹² ---. Společné vlákno jazykem všedního dne [online]. *Facebook*, 29. 2. 2016.

¹¹³ HAVEL, Václav. Slovo o slovu [online]. *Antologie textů z disentu a exilu*, původně 1978, str. 4.

¹¹⁴ *Ibid.*, str. 9.

uvědomujeme sílu slov? Učíme se sice správnému gramatickému užití jazyka, učí nás ale někdo i jeho korektnímu používání ve všech jeho souvislostech?

Třetí rovinou, na niž lze dílo vnímat, je genderové čtení. Užaslé genderovou otázku dlouhodobě reflektují nejen tematicky ve svých dílech (viz například jejich realizace „*Chrabrostí muž ženu probouzí*“), v sebepojetí skupiny, kdy už jejich název Užaslé je genderově příznakový, či dokonce v druhém, rozšířeném manifestu, kde píší: „Jako žasnoucí partyzánky nebojujeme zbraněmi mužů, na ty jsou naše háčky krátké. Bojujeme klubíčkem.“¹¹⁵ Genderový prvek tak vplétají i přímo do struktury svých děl tím, že využívají strategii založenou na háčkování, pletení a vyšívání, tedy činnostech, které jsou obecně spojovány spíše se ženami. V tomto



Obrázek 11: *Chrabrostí muž ženu probouzí*.

konkrétním díle lze genderový podtón nalézt v již zmiňovaném využití čítankové věty „Míla má mísu“ jako narážku na genderově stereotypní využití jazyka v těchto typech textů, kdy se ženám tradičně přiřazují atributy spojené s ručními pracemi a péčí o domácnost (Ema mele maso), kdežto mužům archetypálně maskulinní prvky (Pepa má sílu).¹¹⁶ Dovětek „slovo má sílu“ pak může být chápán i jako upozorňování na propagaci diskurzu postaveného na nežádoucích stereotypch skrze tyto zdánlivě nevinné, avšak po desetiletí opakované věty. Tato rovina díla by však spíše zapadala do následující kapitoly, a tak nyní přesuňme pozornost k vizuálně-verbálním dílům, které veřejný prostor a jeho obyvatele aktivizují a zpřítomňují v něm důležitá společenská témata.

5.2 Brno aktivizované

Společensko-kritický rozměr vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru jsme již popsali v našich dřívějších pracích. V předchozích kapitolách tohoto textu jsme rovněž naznačili, že streetartové intervence jsou ve své podstatě samy o sobě společenskokritickým počinem. Strategie jejich tvorby se totiž neslučuje s představou oficiálního řádu ve veřejném prostoru, nýbrž narušuje vliv oficiálních struktur a distribuci rozhodovací moci nad podobou veřejného

¹¹⁵ ---. Společné vlákno jazykem všedního dne [online]. Op.cit.

¹¹⁶ KRBCOVÁ, Lenka. Kdo vlastně mele maso? [online]. *Reflex*, 31. 8. 2009.

prostoru klasicky založenou zejména na finančních možnostech a zájmech subjektů, které si veřejný prostor pronajímají k umístění reklamy či propagačních plakátů. V této části nás však budou zajímat zejména konkrétní témata, s nimiž tvůrci vizuálně-verbálních děl pracují na území města Brna.

Jak jsme zmínili výše, v předchozích kapitolách, streetartové formy jsou ideální k rychlým reakcím na dění ve veřejném prostoru, protože nepodléhají schvalovacím procesům, a tak mohou aktuální témata reflektovat bez jakékoli případné cenzury. Tudíž je lze považovat za jistý projev lidové tvořivosti, za novodobý folklór. Ostatně, podobnou paralelu nabízejí i Bohuslav Beneš a Václav Hrníčko ve své publikaci *Nápisy v ulicích*, kde se zabývají revolučním plakátem či revolučními nápisy na zdech, tedy formou velice blízkou vizuálně-verbálním dílům, obzvláště pak vizuálně-verbálním dílům zpracovávajícím společensky zásadní témata. Beneš s Hrníčkem píšou: „[...] jde nesporně o historické dokumenty, svědčící, řekněme, o vyjadřování necenzurovaných představ neoficiálních nositelů dějin“ a zdůrazňují v těchto typech sdělení právě potřebu rychlé reakce: „Nesvědčí [...] právě neoficiálnost nápisů o okamžité potřebě sdělit výzvu, informaci nebo vyznání nebo cokoli jiného, co je důležité zprostředkovat od určitého jedince určitému jedinci nebo určité skupině?“¹¹⁷ Ve srovnání s knižním zpracováním takových témat či jejich zpracováním prostřednictvím galerijní prezentace jsou vizuálně-verbální díla navíc specifická v tom, že neprocházejí produkční fází, a tak jsou už ze své podstaty schopna reagovat na aktuální dění mnohem rychleji a jejich společensko-kritický potenciál se tak nerozměňuje v čase. S tímto faktem pracují zejména díla, která reagují na politické dění a tematizují politické problémy. A právě tato díla tvoří v rámci aktivizačních vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru v Brně jednu z nejpočetnějších a nejvýraznějších skupin.

Typickým příkladem reakce na aktuální dění je například nápis „*Miloš Zeman je kunda.*“ podepsaný jménem Ferdinand Peroutka a umístěný pod mostem u sjezdu z dálnice směrem na letiště v Tuřanech. Jeho původcem je pravděpodobně opět Timo, jelikož se podobně strukturovaný



Obrázek 12: TIMO: *Miloš Zeman je kunda.*

¹¹⁷ BENEŠ, Bohuslav a Václav HRNÍČKO. *Nápisy v ulicích*. Op. cit., str. 7.

nápis jen s jiným obsahem objevil jinde a hlásal „*To už bylo*“ – *Timo*. Nápis „Miloš Zeman je kunda“ je napsán černou barvou na bílém pozadí, přičemž toto bílé pozadí bylo vytvořeno společně s dílem, tudíž je jednoznačně jeho součástí, nejen nahodilým povrchem. Typ písma, v němž je nápis vyveden, evokuje font používaný v oficiálních tiskovinách či v novinách. Tento nápis se objevil v březnu roku 2016, kdy eskalovala kauza týkající se prezidentova nařčení Ferdinanda Peroutky z obdivu k nacistické ideologii a Peroutkova domnělého prohlášení že „Hitler je gentleman“. Začátkem března roku 2016 rozhodl obvodní soud o nutnosti omluvy Hradu za zmíněné vyjádření prezidenta Zemana,¹¹⁸ hradní kancelář se však v době vzniku díla omluvit odmítla a podala proti rozsudku odvolání. Můžeme zde tedy pozorovat jasnou návaznost díla na celospolečenské dění. Dílo však netematizuje pouze tuto jednu aféru, odvolává se také na dřívější kauzu týkající se prezidenta Zemana, a to konkrétně na jeho výrok „Kunda sem, kunda tam“ v živém vysílání Českého rozhlasu, který se dočkal velmi silné mediální i společenské odezvy, Zeman se však i za něj odmítl jakkoli omlouvat.¹¹⁹ Dílo tak můžeme číst na několika rovinách. První z nich se týká manipulací s citacemi, kdy si tvůrce nápisu hraje s rolí objektu domnělé citace a jeho původce. V tomto apropriovaném díle se nevyjadřuje Zeman o Peroutkovi, nýbrž naopak. Peroutkovi je přisouzen citát, který mu původně vložil do úst Zeman, ovšem ten se nyní stává sám jeho objektem. Autor tak promyšlenou změnou rolí klade otázky o skutečném původu výroků. Přestože dílo bylo mluvčím Hradu interpretováno jako zneuctění památky Ferdinanda Peroutky,¹²⁰ lze ho číst i naprosto opačným způsobem, a to v rámci zvýrazňování kontrastu vyjadřovacích prvků, které oba muži, s jejichž jmény dílo pracuje, používají či používali. Autor díla zároveň staví i na kontrastu expresivního jazyka s velmi konzervativním a strohým provedením celého nápisu. Samo provedení „černé na bílém“ pak vybízí k interpretacím v rovině zpochybňování relevance výroků oficiálních struktur, jelikož fiktivní citace, již dílo využívá, je už z podstaty své anachroničnosti na první pohled mystifikační, jelikož veřejné působení Ferdinanda Peroutky spadá do doby před veřejným působením Miloše Zemana, a tudíž ho Peroutka nemohl komentovat. Stejně tak se zde samotným provedením ve fonu evokujícím novinový text výrazněji tematizuje role médií, která je přítomna i ve verbálních

¹¹⁸ KUBIŠTOVÁ, Pavla. Peroutkova vnučka zvítězila nad státem. Omluvte se, nařídil Hradu soud [online]. *Idnes.cz*, 2. 3. 2016.

¹¹⁹ Autor neuveden. Hrad: Zeman se za vulgaritu neomluví, kritici jsou pokrytci [online]. *Aktuálně.cz*, 4. 11. 2014.

¹²⁰ „Ubožáci, kteří stojí za touto akcí, si neuvědomují, že nejvíce uráží právě Ferdinanda Peroutku“, tweet Jiřího Ovčáčka Zdroj: HROMKOVÁ, Dominika. V Brně se objevil obří hanlivý nápis proti Zemanovi. Obratem ho přetřeli [online]. *Idnes.cz*, 6. 3. 2016.

sdělení jako takovém – a to jak v osobě novináře Peroutky, tak ve využití expresivního výrazu, který byl Milošem Zemanem pronesen právě v mediálním prostoru a rozpoutal debatu ohledně role médií při zprostředkování podobných excesů. Dílo však neexistovalo dlouho. Pouhých pár dnů po jeho realizaci bylo přetřeno bílou barvou.

To však nezůstalo bez odezvy a na stejném místě se záhy objevil nový počín, který kopíroval zatřenou plochu a sestával jen z uvozovek, opět podepsaných Ferdinandem Peroutkou. Využitý font i kompoziční rozdělení jednotlivých prvků pak přesně kopírovaly původní nápis, o návaznosti těchto dvou děl tedy nemůže být pochyb. Ve své druhé metamorfóze pak dílo nabývá opět dalších významů a nové poetiky. Nasnadě je interpretace postavená na tématu cenzury a nemožnosti vyjádření pohledu na aktuální dění, podíváme-li se však pod toto nejjednodušší čtení, nalezneme i několik dalších významů. Jeden z nich spočívá ve skutečnosti, že na základě přístupu Hradu, který navzdory soudnímu rozhodnutí odmítal omluvu, a tudíž nerespektoval právní postih plynoucí ze lži, se vytváří precedent, podle něhož můžeme Peroutkovi (a posléze vlastně komukoli jinému) beztrestně vkládat do úst libovolné myšlenky či výroky a prázdné uvozovky tak vyplňovat. Tento pohled na dílo pak do jisté míry reflektoval i internetový nástroj, který vznikl na bázi daného díla a s jehož pomocí si mohl kdokoli vytvořit obrázek ve stylu díla s jakýmkoli Peroutkovým (či něčím jiným) citátem.¹²¹ I přestože se pravděpodobně jednalo o satirický počín, v dané době velmi dobře odrážel pozici vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru v rámci novodobé lidové tvořivosti, na niž jsme upozorňovali výše, a umožňoval jeho samovolné šíření mezi lidmi. Zároveň však velmi výstižně ztělesňoval jednoduchou možnost přisuzování libovolných výroků de facto komukoli. V další rovině lze pak dílo interpretovat jako poukázání na fakt, že sám Peroutka se už vůči těmto nařčením nemůže nijak bránit, ani jim oponovat, a instituce, které by měly být zodpovědné za ochranu práv a pověsti jednotlivce, nejsou schopny osobnost po její smrti bránit. Neméně relevantní čtení „prázdná v uvozovkách“ pak představuje domněnka, že mohl-li by sám Peroutka tuto kauzu nějak komentovat, dost možná by se mu nedostávalo slov.

V linii politických komentářů k aktuální situaci na tomto konkrétním místě se na podzim 2016 na opět přemalovaném místě objevil nápis „*Nelžu, nelžu, nelžu*“, tentokrát podepsaný jménem někdejšího jihomoravského hejtmána Michala Haška. Použitý font se od předchozích realizací mírně liší, jeho konotace však zůstávají velmi podobné. Krátce před

¹²¹ Tato stránka je stále dostupná na odkazu: <http://milos.kvalitne.cz/>.

vytvořením díla byl Michal Hašek spojován s kauzou týkající se jeho fiktivní mluvčí, jež z veřejných prostředků inkasovala relativně vysoký plat za nedohledatelné služby.¹²² Podobně jako v případě lánské schůzky¹²³ z roku 2013, kdy byl po několika velmi razantních výstupech v médiích, kde prezentoval, že se žádné schůzky nezúčastnil, přichycen při lži, pak Hašek i v roce 2016, v době vytvoření daného díla, opakovaně trval na neexistenci zmiňované mluvčí. Tvůrce díla tak v době, kdy se na Haška opět upírala negativní veřejná pozornost, připomíná bývalé kauzy spojené s jeho osobou. Bez povšimnutí by nemělo zůstat ani umístění díla, které kauzu lánské schůzky připomínalo na stejném místě, kde se dříve v tom stejném roce objevovala díla, v jejichž centru pozornosti, stejně jako v centru lánské aféry, stál Miloš Zeman. Opakováním slova „nelžu“ a jeho použitím v přítomném čase, nikoli například v čase minulém, pak tvůrce díla jasně předpokládá opakující se vzorec chování a zpřítomňuje nepravdivost hejtmanových tvrzení z minula. Strategií umístování děl na stejná místa, díky němuž pak tvoří určitý uzavřený narativ, se budeme zabývat ještě v dalších podkapitolách. Na tomto místě však stojí za zmínku, že díla vystavěná na principu fiktivní citace se po Brně v posledních letech objevují relativně pravidelně a povětšinou se věnují právě politickým tématům. V některých případech je citovaný objekt přítomen nikoli v textové složce, jako tomu bylo u výše zmíněných případů, či například dílech „*A vy jste kdo?*“ – Václav Klaus, „*Otepluje se*“ – Václav Klaus, či „*Rád utracím vaše peníze*“ – Miloš Zeman, ale ve složce vizuální, ve formě portrétu, preexistujícího materiálu, či jeho apropiace. Jako příklady takových děl lze uvést například dílo „*Prezidentem může být každý*“ s podobiznou Miloše Zemana, v naší dřívější práci reinterpretovaný komunistický volební plakát s podobiznou Josefa Tuffara a komunistickým heslem „S lidmi pro lidi“, opakované počiny skupiny Užaslé na soše Masaryka „*Žasnu*“, „*Padnu*“, „*Mizím*“ (více o nich viz další podkapitola) či „*Ad: Re:vivat veritas v naší zemi*“, nebo upravený předvolební plakát Tomia Okamury a jeho SPD s heslem „*Odvaha říkat pravdu*“ doplněný o bublinu s nápisem „*Su piča*“, jež slovem „*su*“ akcentuje



Obrázek 12: TIMO: *Su piča*.

¹²² Autor neuveden. Za Haška léta komunikuje neexistující mluvčí, skrývá se za ní lobbistka [online]. *Idnes.cz*, 19. 7. 2016.

¹²³ Například v rozhovoru s titulkem: „U Zemana jsem nebyl. Nelžu.“ Více viz ŠRAJBROVÁ, Markéta. Lhář, absurdní dramatik, komik. Internet griluje Haška [online]. *Idnes.cz*, 30. 10. 2013.

Okamurův neustále zdůrazňovaný moravský původ, který má legitimizovat jeho boj proti migrační vlně a zdůrazňovat jeho český původ. Dále se pak po Brně objevují četné podobizny různých politiků s různými komentáři jako například stylizovaná podobizna Miloše Zemana s dovětkem „*Obraz doby*“, či různé obměny a kombinace masarykovského hesla „*Nebát se a nekrást*“.

Druhou podkategorií aktivizujících vizuálně-verbálních děl v městském prostoru v Brně spatřujeme v počinech, které tematizují problematiku využívání veřejného prostoru, kontrolu nad ním a distribuci moci v něm. Jak jsme již uvedli výše, na toto téma reagují všichni tvůrci vizuálně-verbálních děl umístěných do veřejného prostoru guerillovým způsobem, a to samotnou strategií své práce, která nabourává hegemonickou pozici oficiálních struktur v prostorech určených široké veřejnosti a dává vystoupením z regulačního řádu prostor k vyjádření něčeho, co můžeme považovat za žitou kulturu, žitou kolektivní paměť a projev novodobého folklóru.¹²⁴ Typickým příkladem

takového druhu děl je například „Místo pro vaši reklamu“ umístěné u vchodu na Ústřední hřbitov města Brna. Vizuálním stylem provedení nápis přesně kopíruje oficiální tabule, vedle nichž je umístěn. Podobně jako v případech uvedených výše využívá černé písmo velmi strohého rázu na bílém pozadí, které je vytvořeno přímo pro potřeby díla, takže jej při jeho čtení musíme brát rovněž



Obrázek 14: TIMO: Místo pro vaši reklamu

v úvahu. Toto bílé pozadí podtrhuje paralelu s oficiálními nápisy svým přísně geometrickým provedením. Ani ve verbální rovině nápis nikterak nevybočuje z konvenčních textů běžně umístěvaných do veřejného prostoru – formulace „*Místo pro vaši reklamu*“ je obvykle používaným obratem, nad nímž by se, nebýt jeho umístění, pravděpodobně nikdo nepozastavil. Právě umístění díla v tomto případě hraje zásadní roli. Hřbitov jakožto místo piety s duchovním rozměrem ostře kontrastuje s monetizací veřejného prostoru. Komeracionalizace jeho vstupní brány působí pohoršujícím dojmem, což ostatně dokládá i fakt, že dílo bylo velmi brzy po své realizaci přetřeno. Vytvořením přímého

¹²⁴ Některým z případů tematizujícím dostupnost veřejného prostoru jsme se věnovali již v přechozích pracích – viz například analýza díla *Přechod zrušen* od Tima z práce BELEJOVÁ, Katarína. *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*. Op. cit., str. 84–86.

a bezprostředního kontrastu mezi komerčním a duchovním však tento počín zprostředkovával otázky týkající se zahlcení veřejného prostoru reklamou a její všudypřítomnosti. Rovněž pak, vzhledem k tomu, že dílo záměrně pracuje s formátem oficiálních struktur, které hřbitov, a potažmo celý veřejný prostor spravují, vybízí k uvažování nad tím, kdo veřejný prostor tímto způsobem zhodnocuje, kdo z reklamních ploch benefituje a jak takové zacházení veřejný prostor jako celek ovlivňuje.

Obdobným způsobem, tedy minimalistickým vizuálním provedením, se k problematice stratifikace veřejného prostoru vyjadřuje dílo „*Vivat privat!*“ umístěné na betonové zátarase oddělující soukromá parkovací místa od veřejného prostoru na Římském náměstí v centru Brna. Na tomto náměstí bylo původně v rámci jeho plánované revitalizace zřízeno soukromé parkoviště ohrazené vyšší zdí.



Obrázek 15: TIMO: *Vivat privat!*

Tato stavba však, vzhledem k tomu, že se jedná o historické centrum města, vzbudila vlnu nevole a odporu. Za všechny citujme alespoň názor jednoho z Brňanů uveřejněný v článku týkajícím se daného tématu v Brněnském deníku: „Nelíbilo se mi, že z přístupného místa někdo udělal soukromé parkoviště. Zvláště ve středu města, kde se má chodit pěšky.“¹²⁵ Celé náměstí má přitom podle oficiálního informačního webu města Brna značnou historickou hodnotu: „Celý blok i s ulicí a náměstím je součástí brněnské městské památkové rezervace. V roce 1997 byl v severní části náměstí prováděn archeologický výzkum, při němž byla objevena studna ze 13. století a sklepy jednoho z původních gotických domů.“¹²⁶ Po soudních průtazích bylo rozhodnuto o zbourání zmiňované zdi a ta byla nahrazena právě betonovými kvádry vymezujícími plochu soukromého parkoviště, které zůstalo navzdory protestům zachováno. Nápis „*Vivat privat!*“, který se na nich objevil, je tedy nutno číst právě v tomto lokálním kontextu jako upozornění na privatizaci městského veřejného prostoru a problematické zacházení s ním. Využití latinského jazyka pak můžeme číst jako odkaz

¹²⁵ JEŘÁBEK, Petr. Úřad rozhodl: Zeď z Římského náměstí musí pryč [online]. *Brněnský deník.cz*, 6. 2. 2012.

¹²⁶ TIC Brno. Římské náměstí [online]. *Go to Brno*.

k historické hodnotě náměstí a spojovat ho s faktem, že se jedná právě o Římské náměstí. Autor zde tedy rozehrává hru s asociacemi spojujícími slovo „vivat“ a obecně užití latiny s antikou a určitými vyššími ideály, které v tomto případě musely ustoupit právě soukromým zájmům ztělesněným zřízením zmiňovaného parkoviště.

Věnujeme-li se tematizování veřejného prostoru ve vizuálně-verbálních dílech v Brně, nesmíme jistě opomenout ani problematiku přímého dozoru nad veřejným prostorem prostřednictvím kamer. Toto téma se ve streetartových počinech objevuje celosvětově, což dokládá například jeho opakované využívání snad nejslavnějším streetartovým umělcem současnosti, Banksym.¹²⁷ To, jak silné toto téma je, ilustruje například fakt, že se mu v podobném pojetí věnují očividně různí umělci, což můžeme vypožorovat na různém stylu jejich tvorby. Jako první uvedme případ pracující s preexistujícím materiálem, a to konkrétně kamerou samotnou. K ní byla přidána komiksová bublina s nápisem „Abych tě lépe viděla“. Jak jsme uvedli již výše, tato tvůrčí strategie silně evokuje principy práce umělců tvořících tzv. ready made díla, kdy jsou předměty bez umělecké funkce postaveny do nového kontextu, čímž



Obrázek 16: *Abych tě lépe viděla*

získávají uměleckou hodnotu. Další ze strategií popisovaných v předchozích kapitolách, kterou autor tohoto díla využívá, je práce s obecně známým textovým materiálem. V tomto případě se jedná o citát z české verze pohádky o Červené karkulce, již pronáší vlk přestrojený za Karkulčinu babičku. Tím, že je tato věta přisouzena kameře, nutí nás uvažovat nad paralelami mezi kamerou a vlkem z pohádky. Jako první nám v tomto kontextu vyvstane koncept skrytého nebezpečí (vlk) v přestrojení za prvek pozitivní (babička). Tak ostatně argumentují i odpůrci kamerových systémů, kteří tvrdí, že spíše než o nástroj k zaručení bezpečnosti veřejnosti se jedná o nástroj kontroly a sledování. Zajímavé je také to, že autor zde využívá větu z pohádky, tedy z formátu běžně určeného dětem, který je tradičně považován za jeden ze způsobů, jimiž se formuje náhled dětí na svět a ustavuje v dětském vnímání koncepty dobra a zla. V kontextu tohoto díla se může jednat o narážku na to, že je veřejnosti stejným způsobem narativu, tedy v přeneseném smyslu slova pohádkou,

¹²⁷ Viz například BANSKY. *Wall and Piece*. Op. cit., str. 86–87.


podsován pohled na sledovací techniku jako ochranný a pozitivní prvek ve veřejném prostoru. Podobně jako u děl, které jsme analyzovali v části věnované poetizačním vizuálně-verbálním dílům, i zde je využito přímé oslovování recipienta a autor opět zvolil formu tykání, přestože ve veřejném prostoru ve spojení se sledovacími systémy bychom očekávali spíše vykání udržující si určitý odstup a použitá fráze by byla dostatečně srozumitelná i ve formě vykání, tedy „Abych vás lépe viděla“. Volbu přímého oslovení v kombinaci s tykáním můžeme číst ve dvou rovinách. Zaprvé jako potřebu přímého oslovení recipienta a upozornění ho na fakt, že zdůrazňovaná forma dohledu se týká i jeho osobně. Zadruhé pak podobně jako u děl v předchozí podkapitole překračuje hranici mezi sférou veřejnou a soukromou – tentokrát však ne v rámci sblížení jednotlivců ve veřejném prostoru, nýbrž jako upozornění na posouvání a rozměňování této hranice bez svolení jednotlivců za účelem snahy o dosažení větší bezpečnosti. To odpovídá i metafoře s nebezpečným vlkem převlečeným za hodnou babičku, kdy dílo představuje kamerový dohled jako potenciálně zneužitelný prvek obecně prezentovaný jako prospěšný. Tykání bychom v tomto případě však mohli číst i jako projev nadřazenosti a zdůraznění hierarchizace veřejného prostoru, kdy je jednotlivec podřazen systému do té míry, že může být sledován na každém kroku. Dílo zdůrazňující vidění a pozorování si v silně postmoderním tónu pohrává také s výměnou rolí pozorujícího a pozorovaného – zatímco tradičně je recipient díla jeho pozorovatelem, v tomto případě i dílo samotné (protože kamera je bezesporu nedílnou součástí tohoto počínu) pozoruje svého recipienta.¹²⁸

Trochu jiným způsobem pak se stejným tématem nakládá dílo umístěné na hradbách pod Petrovem, v Denisových sadech. Jedná se o fialově nasprejovanou kameru s nůžkami přestřihujícími její kabel, doplněnými o textové citoslovce „Cvak!“. U tohoto díla stojí za povšimnutí minimalismus textové složky, která slouží jako zdůraznění akce odehrávající se na obrázku: textová složka upozorňuje kolemjdoucí na dějovost, která je v díle přítomna, a slouží k soustředění a usměrnění pozornosti recipienta. V rovině významu pak můžeme toto dílo číst nejen jako odkaz k nežádoucímu sledování a jako jeho kritiku, ale také jako antisystémový počín, který jediným gestem svou guerillovou povahou narušuje ustavený řád oficiálního veřejného prostoru, a zároveň pobízí občana k reevaluaci tohoto řádu a zamyšlení se nad jeho přínosností a relevancí.

¹²⁸ Sledování občana ve veřejném prostoru se stává tématem uměleckých prací ve světě i v ČR čím dál častěji. Jako příklad českého umělce jmenujme například fotografku Jolanu Havelkovou a její cyklus *Citlivá data* (viz Zbyněk Fišer: *Výzva pro všechny smysly*. Artikl 10/2018, str. 8–9.).

Další výraznou skupinu aktivizačních vizuálně-verbálních děl v brněnském veřejném prostoru představují díla apelující na komunitní vnímání. Jde vlastně o podobný princip, jaký jsme popsali u děl poetizujících, s tím rozdílem, že v tomto případě díla potřebu komunitní sounáležitosti přímo tematizují svým obsahem, nejen sekundárně, jak tomu bylo u děl poetizujících.

Jako jeden z příkladů takových aktivizujících děl bychom mohli uvést dílo umístěné poblíž konečné zastávky tramvají na Kraví hoře. Na zídce ohraničující tamější park se nachází nápis „*Ztratil se kocour*“.



Obrázek 17: TIMO: *Ztratil se kocour*

Podobně některým z předchozích analyzovaných děl i zde je nápis vyveden na vyběleném pozadí, černým, výrazně oficiálně působícím fontem v kapitálkách. Co se týče umístění díla, jedná se o hranici parku, tedy území, které je využíváno zejména k rekreačním aktivitám. Právě díky tomuto kontextu a výraznému provedení pak zdánlivě obyčejný nápis, který ve veřejném prostoru potkáváme relativně běžně ve formě natištěných oznámení s prosbou o pomoc při hledání zaběhlých domácích zvířat, nabývá nových významů. Prvním, co recipienta na tomto díle musí nutně zaujmout, jsou jeho proporce, které odpovídají spíše oficiálním nápisům typu „Soukromý pozemek, nevstupovat!“ nebo reklamním bannerům. V tomto případě si však zvýšenou pozornost vyplývající z nepřehlédnutelnosti díla nárokuje sdělení, které, jak jsme to už pozorovali u několika předchozích děl, překračuje meze soukromého a veřejného. Tento přesah tkví v tom, že se zde osobní, soukromý problém ztraceného mazlíčka prezentuje jako věc hodná veřejné pozornosti. Čteme-li ji v zaběhlém kontextu prosby o pomoc, v níž se běžně vyskytuje, prostřednictvím tohoto počínu dostává apel na komunitní fungování sousedské společnosti („Pomozte mi najít kočku“) nemalý prostor, který by tradičně vyplňoval spíše reklamní materiál nebo oficiální sdělení. Dílo tak můžeme vnímat jako upozornění na důležitost vzájemné pomoci v komunitě a potřebu pro vytváření prostoru k její prezentaci na veřejných prostranstvích. Rovněž ho ale můžeme číst jako poskytnutí prostoru pro vyjádření jednotlivce sdělujícího určitý osobní problém v kontrastu k běžnému využívání prostoru pro komerční účely ve prospěch komerčních společností. Toto čtení podporuje i fakt, že dílo je umístěno právě na místě, kde se odehrávají převážně volnočasové aktivity korespondující se soukromou sférou lidské činnosti a tento

prostor je konstruován právě tak, aby byl takovým činnostem otevřen.¹²⁹ Trvanlivost nápisu (ve srovnání s papírovým oznámením) nadto akcentuje trvalou, permanentní potřebu oné komunitní kooperativnosti.

Dalším dílem pracujícím s konceptem určité pospolitosti, spolupatříčnosti a skupinovosti je dílo „my + oni = my“. Tento nápis, umístěný na obrubníku na zastávce na Staré osadě, je proveden na začerněném podkladu bílou barvou a využívá úhledného psacího písma. Toto provedení můžeme interpretovat hned několika způsoby a nastavuje několik rámců vnímání. Zprvčé reverzí klasického



Obrázek 18: TIMO: my + oni = my

užití písma černou barvou na bílém podkladu se dostáváme mimo sféru oficiálních sdělení, což zdůrazňuje i zvolené psací písmo, které vzbuzuje spíše pocit osobního vzkazu než formálního oznámení očekávaného ve veřejném prostoru. Druhý interpretační rámec, který toto pojetí díla nastoluje, lze nalézt v symetričnosti písma a jeho ukázkovém sklonu, který evokuje předepsané vzory v dětské písance. Tomuto výkladu nahrává i strukturace sdělení, které připomíná jednoduchý početní příklad, a navíc využívá základních jazykových prvků – prostých osobních zájmen. V rámci verbální roviny díla je nutno si povšimnout zejména inkluzivního užití množného čísla „my“ v rámci něhož se tvůrce díla ztotožňuje s recipiency a vytváří tak pocit skupinovosti, sounáležitosti a komunity. Důležité sdělení tohoto díla však spočívá v tom, že tato skupinovost by neměla být exkluzivní a vymezovat se vůči jiným skupinám, nýbrž propaguje otevřenost a prolínání různých celků. Ve spojení se „školním, písemkovým“ rámcem nastoleným vizuální složkou pak můžeme interpretaci směřovat k vyzdvihování potřeby vnímat skupinovost a komunitu jako přirozenou věc, která by měla být společnosti vštěpovaná od malička, a výzvu k výchově zaměřené ke spolupatříčnosti. Ani u tohoto díla však nesmíme opomenout společenský kontext vzniku díla a vnímat jej v širších souvislostech. Nápis se objevil zhruba v polovině roku 2018, v době exponovaných celospolečenských diskusí o přijímání uprchlíků. V této souvislosti se nelze ubránit čtení směřujícímu k dané problematice – jako prohlášení o integrovatelnosti nově příchozích

¹²⁹ Ve srovnání například s komunikacemi, náměstími či například autobusovými zastávkami, které mají jiné než oddechové funkce.

skupin obyvatelstva. Při tomto čtení pak vyvstává také nová interpretace barevného provedení díla reverzním zdůrazněním polarity černé a bílé odkazuje k rasistickým tendencím v této debatě. Jako podporu takového čtení bychom mohli uvést předpoklad, že pokud by byl nápis realizován například v duhových barvách, vztahovali bychom ho spíše k integraci LGBT komunity a podobně.¹³⁰

Zajímavé je sledovat i odpověď, již se tomuto dílu záhy po jeho uskutečnění dostalo a která odkazuje právě k poslední zmíněné interpretaci pracující s uprchlickou otázkou. Nápis byl totiž přestříkán a vedle něj bylo dopsáno „Žid Brno“. V tomto případě se jedná o jasnou narážku na hnutí



Obrázek 19: zničené dílo

Žít Brno, které je zastáncem přijímání uprchlíků, a dokonce v reakci na celostátní politiku navrhovalo přijetí určitého počtu běženců přímo městem Brnem,¹³¹ což vyvolalo ostrou kritiku části veřejnosti,¹³² za jejíž součást můžeme považovat i zničení výše uvedeného díla.¹³³ V této rovině interpretace by však bylo dílo vhodnější řadit k dílům s politickým podtextem, což nám ukazuje, že zvolené podkategorie se často překrývají a nelze je vnímat jako přísně oddělené entity.

S podobným tématem, tedy s vyzdvihováním podobností navzdory rozdílům se značným politickým přesahem pracuje i dílo „*Vystup z řady*“ realizované na stěně kolem pilíře mostu poblíž brněnského Hlavního vlakového nádraží skupinou In Dust Troll ve spolupráci s organizací Amnesty International. Ačkoli by se mohlo zdát, že heslo „*Vystup z řady*“ nabádá k individualizaci, celá akce, v níž bylo dílo instalováno, se prezentovala pod názvem „*Vystupme z řady a smažme rozdíly*.“¹³⁴ Tento počín je mnohem komplexnější a členitější než ostatní zmiňované, což můžeme přičítat faktu, že bylo realizováno legálně a časová

¹³⁰ Viz výše zmíněná teorie Tomáše Kulky o funkčnosti jednotlivých prvků uměleckého díla, kdy je prvek funkční tehdy, když jeho změnou dojde k změně výkladu díla.

¹³¹ HLOUŠKOVÁ, Pavla a Růžena MACHÁLKOVÁ. Žít Brno: Desítky uprchlíků můžeme přijmout, město je k cizincům vstřícné [online]. *Brněnský deník.cz*, 19. 7. 2018 [cit. 17. 2. 2017].

¹³² HORÁKOVÁ, Veronika. Zasloužíte provaz, píší odpůrci migrace členům Žít Brno [online]. *Idnes.cz*, 23. 7. 2018 [cit. 17. 2. 2017].

¹³³ Pro úplnost je nutno dodat, že přestříkaný nápis nepovažujeme za materiál k interpretaci, protože nevykazuje promyšlenost vizuální složky, a tudíž neprojde dříve stanovenými výběrovými kritérii stanovenými na základě Gautovy klastrové teorie umění.

¹³⁴ ARMUTIDISOVÁ, Nela. Brněnská skupina Amnesty International: Street art a zahájení brněnské části kampaně Amnesty International Brno [online]. *Ekolist.cz*, 19. 5. 2015 [cit. 17. 2. 2017].

náročnost provedení tudíž nebyla nijak limitována. Dílo sestává ze tří hlavních částí: první z nich představuje nápis v ručně psaném fontu „Vystup z řady“ na mostě. Druhá část sestává z černých a bílých slov vyvedených v neutrálních tiskacích písmenech pod mostem, na stěně. Tato slova jsou vždy trojpísmenná a můžeme je vnímat jako variace jedné formy, vždy s obměnou jediného písmene: ZEN, ZED, ZEĎ, ŠEĎ, SEĎ, TEĎ, JEĎ,... (viz obrázek).



Obrázek 20 – 24: In Dust Troll: Vystup z řady

Všechna slova by navíc bylo možno vztáhnout k okolnímu prostředí či dalším částem díla. Třetí část tvoří opakující se obraz sedící postavy, rovněž v homogenních černých a bílých variacích, jen na konci je na samostatném, barevně ohraničeném prostoru tatáž postava, ovšem provedená pouze v barevném obrysu a oproti ostatním postavám nakloněná dozadu, takže ve srovnání s nimi působí značně dynamičtěji. Celé dílo je mnohvrstevné a bylo by možné interpretovat jej mnoha různými způsoby, my se však budeme držet linie, kvůli níž ho zmiňujeme právě na tomto místě. Variacemi téhož prvku v rovině jazykové (trojpísmenná slova) i vizuální (sedící postavy) je docíleno toho, že recipient si uvědomuje jak podobnosti, tak rozdíly mezi použitými jednotlivostmi, a stejné vnímání se pak díky použití lidských postav v díle nabízí i v souvislosti se čtením společnosti jako takové: navzdory rozdílům je

mezi všemi jejími členy jistá příbuznost. Vystoupení z řady, které tematizuje jedna ze složek díla, pak neznamená individualizaci ve smyslu odtržení se od společnosti, nýbrž vystoupení z řady černobíle myslících jedinců, kteří svět vnímají pouze v polaritách dobra a zla. Toto čtení podporuje i barevná postava, která je jako jediná oživená jak aktivizací v podobě náklonu, tak živostí použitých barev. Vezmeme-li v potaz také umístění díla na okraji jedné z vyloučených brněnských lokalit, navíc v místě, kde se tato lokalita setkává s centrem města, je tato interpretace ještě umocněna. Rovněž role organizace Amnesty International (jakožto humanitárního uskupení vymezujícího se proti rasismu či exkluzi jakéhokoli druhu) při realizaci díla daný výklad výrazně posiluje.

Dalším příkladem aktivizujícího díla věnujícího se posilování komunitního vnímání a potřebě pěstování vztahů mezi jednotlivci ve veřejném prostoru, jíž jsme se věnovali v předchozích kapitolách například prostřednictvím teorie Jane Jacobsonové, může být dílo nacházející se opět poblíž zastávky MHD na Staré osadě. Jedná se o dílo „*Slyšíme se?*“.

Opět jde o dílo se značnými konotacemi ke sféře formalizované komunikace, a to z důvodu použitého fontu a barevnosti pro danou flokuli (viz podobné příklady výše). Paralelu s předchozími díly můžeme vidět i ve využití inkluzivního tvaru slovesa. Nicméně v tomto případě pracuje autor díla s přímým oslovením příjemce a pokládá otázku, na niž se obvykle očekává odpověď, tedy navazuje kontakt a očekává interakci. Znovu se tak vytváří jakési pojítko mezi neznámými lidmi a tematizuje navazování vztahů s neznámými, kteří se kolem nás ve veřejném prostoru pohybují. Zároveň však otázku můžeme vnímat jako mírně filosofující a číst ji tak, že se autor ptá,



Obrázek 25: TIMO: *Slyšíme se?*

zdali se obecně ve společnosti mezi sebou vůbec vnímáme a jsme schopni komunikace mezi sebou. Přičteme-li kontext daný vizuálním ztvárněním, interpretace se rozšiřuje o rovinu, v níž se tematizuje komunikace mezi oficiálními strukturami a jednotlivcem a její funkčnost. Nesmíme opomenut ani fakt, že nápis se nachází nad vchodem do podchodu, jehož akustickým specifikem je obecně tvorba ozvěny. Vzhledem k tomu, že nápis sám odkazuje k sluchovému vjemu, nabízí se představa efektu zvolání otázky právě do tohoto prostoru a následné ozvěny, což evokuje pocit prázdnoty a osamělosti, a obloukem se tak dostáváme ke zpochybňování funkčnosti komunikace mezi jedinci ve veřejném prostoru. Tak, jako jsme

u dvou předešlých děl konstatovali jejich přesah k politickým tématům, zde bychom mohli konstatovat, že toto dílo stojí rovněž na pomyslném pomezí, tentokrát však na pomezí mezi poetizujícími a aktivizujícími díly – vyzývá totiž k zamyšlení se nad komunikačním potenciálem ve veřejném prostoru, zároveň si však pohrává i s geniem loci daného místa.

5.3 Brno zviditelněné

Třetím typem vizuálně-verbálních děl, na něž bychom chtěli v rámci hlubších interpretací poukázat, jsou díla, která zviditelňují symbolickou hodnotu svého umístění. V této podkapitole budeme pracovat s konceptem míst paměti, který jsme představili již v dřívějších částech textu, a budeme poukazovat na to, že umístění díla na takto symbolicky nosné místo není přínosné jen pro dílo samo, ale i pro zvolené místo paměti.

Prvním z děl, které jsme vybrali pro analýzu z tohoto úhlu pohledu, je již zaniklý nápis „*Václav Klaus*“ v Uličce Václava Havla poblíž Divadla Husa na provázku. Jelikož toto dílo budeme interpretovat v souvislosti s místem paměti, musíme se nejdříve podívat na umístění a jeho symbolickou hodnotu. Ulička Václava Havla v Brně byla takto pojmenována na popud souboru divadla Husa na provázku, které bylo s dramatikem Havlem úzce propojeno. Samotné pojmenování bylo procesem velmi složitým a doprovázelo ho mnoho kontroverzí, nakonec však dospěl do úspěšného konce.¹³⁵ Samotné pojmenování však pravděpodobně nestačí k tomu, abychom danou lokaci považovali za místo paměti, v takovém případě by totiž místem paměti byla každá ulice či každé náměstí. Důvod, proč považovat toto místo za místo paměti, však můžeme vyargumentovat na základě přílohy k oficiálnímu podání návrhu na pojmenování uličky, kde se píše:

„(Havlova) přirozená skromnost a duchovní orientace logicky vybízejí k pojmenování právě uvedené komunikace, neboť se nejedná o žádnou dopravní tepnu, ani o honosnou třídu, nýbrž o nevelkou komunikaci, jakousi uličku, spojující symbolicky brněnskou katedrálu s Divadlem Husa na provázku. Ona blízkost komunikace s divadelní budovou je v tomto případě zásadní, protože osoba Václava Havla je s Divadlem Husa na provázku neodmyslitelně spjata.“¹³⁶

Toto místo tedy má symbolický potenciál, který byl oficiálně uznán a můžeme o něm uvažovat jako o oficiálním místu paměti.

¹³⁵ VALÁŠEK, Lukáš. 2 853+31=5 960 je chyba? Ne, prý falešné hlasy pro Havlovu ulici [online]. *Idnes.cz* 11. 3. 2013 [cit. 17. 2. 2017].

¹³⁶ 18. Zasedání ZMČ BS konané dne 16. 10. 2013. Návrh na pojmenování veřejného prostranství na území MČ Brno-střed [online]. Příloha č. 3: Návrhy na pojmenování veřejného prostranství doručené MČ BS.

Nedlouho po pojmenování ulice se pod tabulkou s jejím názvem objevil nasprejovaný nápis „Václav Klaus“. Tento nápis je proveden imitací rukopisu Václava Havla a je doplněn o typické havlovské srdíčko. Vizualní složka zde tedy opět funguje jako kontextualizační prostředek, který propojuje postavy dvou z českých prezidentů.

Zamyslíme-li se nad možností interpretace tohoto díla, můžeme narazit hned na několik zajímavých výkladů. Prvním a nejjednodušším z nich je poukázat na rozdíl ve vnímání obou prezidentů v rámci obecného povědomí, přičemž každý z nich reprezentuje zcela jiný hodnotový žebříček. Dílo tak může upozorňovat na to, že forma prezidentského úřadu zůstává konstantní, mění se však jeho obsah, jeho představitel a s ním i hodnoty,



Obrázek 26: TIMO: Václav Klaus

které představuje. Ačkoliv se toto konstatování může zdát banální a příliš očividné, lze k němu dojít na základě formálně-obsahové interpretace díla. Dílo totiž pracuje se stabilní, obecně identifikovatelnou formou reprezentovanou vizualní složkou (Havlovým podpisem s tradičním srdíčkem), která je naplněna novým, nečekaným obsahem reprezentovaným verbální složkou (jménem Václava Klause), a tudíž nejen upozorňuje na naplňování staré formy novým obsahem a na proměnu poměrů, ale zároveň přináší i určitý popud ke srovnávání těchto dvou osobností. Zde je nutno všimnout si již zmiňovaného detailu červeného srdíčka u podpisu a uvědomit si, že ačkoliv je tento symbol u podpisu Václava Havla charakteristický, není jeho nedílnou součástí a Havlův podpis se objevuje jak s ním, tak i bez něj. Srdce je tudíž prvkem, který byl umělcem záměrně zvolen, je příznakový, a tudíž je třeba se mu při interpretaci věnovat. Jeho význam lze odvodit například od rozdílných situací, ve kterých se můžeme setkat s podpisem bez srdce a s ním. Podpis bez kresby můžeme v rámci takového uvažování asociovat se sférou oficiální, státnickou a seriózní a lze očekávat, že tento typ podpisu se objeví na oficiálních smlouvách, státnických dokumentech či dekretch. Naproti tomu verzi se srdíčkem můžeme považovat za součást neoficiální Havlovy osobnosti, za součást jeho osobního, neformálního, nestátnického světa a objevíme ji spíše na dokumentech neoficiálního rázu. Na základě této úvahy pak můžeme tvrdit, že umělec „havlovskou“ složkou tohoto díla, formou podpisu, zdůrazňuje spíše jeho civilní a lidskou stránku než jeho prezidentskou a státnickou osobnost, a tedy přesně to, čím

se Havel od svého nástupce odlišoval. Václav Klaus je naproti Václavu Havlovi vnímán primárně jako politik a státník a jeho „lidská“ stránka je upozadována. Dílo tak mimo zvýraznění kontrastu mezi těmito dvěma politiky upozorňuje také na to, co může být vnímáno jako jeden z největších rozdílů mezi danými dvěma osobnostmi.

Všimněme si, že v celé dosavadní interpretaci jsme nepoukazovali na hodnocení prezidentů, pouze jsme konstatovali jejich odlišnosti. Dle našeho názoru totiž dílo samotné, bereme-li jej nezávisle na jeho prostředí, žádné takovéto hodnocení neevokuje. Jeho konečná interpretace závisí na doplnění kontextu, ve kterém je dílo prezentováno. A právě zde vstupuje do interpretace Ulička Václava Havla, místo paměti, které jsme představili v předchozích odstavcích. Je nutno ještě podotknout, že nápis byl umístěn do těsné blízkosti tabulky označující jméno ulice, je tudíž očividné, že je třeba propojení místa a díla brát jako záměr a při interpretaci s ním počítat. Prozatím jsme dospěli k závěru, že dílo konstatuje rozdíl mezi veřejným vnímáním dvou prezidentů. Jelikož je ale dílo umístěno do Uličky Václava Havla, tedy do prostoru, který je Havlovi jaksi připisován, zjistíme, že osoba Klause v něm působí nepatříčně, až cize. To, co bylo bez kontextu daného umístěním pouhým kontrastem obsahu a formy (Klausovo jméno a Havlův styl podpisu), se s přičtením vlivu zvoleného místa (Ulička Václava Havla) stává cizorodým obsahem doplněným do formy, kterou vnímáme jako primární. Pokud bychom si představili pomyslné misky vah mezi „havlovskou“ a „klausovskou“ složkou díla, kontext do dříve vyrovnaného stavu přináší značnou převahu stránky havlovské a naše tendence interpretovat dílo prohavlovsky vzrůstá. Vezmeme-li navíc v úvahu povahu daného místa paměti a jeho asociaci s divadelním světem, tedy onou nepolitickou osobností Václava Havla, která je v díle akcentována, můžeme konstatovat, že dílo v pozitivním smyslu akcentuje lidskou spontaneitu a hravost Václava Havla v kontrastu s Klausovou oficiálností. Navíc bychom mohli uvažovat ještě o výkladu vycházejícím z již zmíněné nepatříčnosti a cizorodosti Klausovy přítomnosti na Havlově místě (paměti), což by bylo možné generalizovaně vnímat jako vyjádření úhlu pohledu, z něhož se samotné Klausovo působení v roli prezidenta ČR jeví nepatříčně a cize.

Z pohledu místa paměti pak umístění tohoto díla funguje jako podtržení pozitivních hodnot entity, které má dané místo paměti symbolizovat. Ačkoliv lze dílo vnímat jako politický komentář reagující na dobové dění, je zároveň kontextualizací minulosti vzhledem k dobovým poměrům: aktualizuje odkaz Václava Havla, jenž představuje symbolické pozadí daného místa paměti, vzhledem k situaci v době vzniku díla. Dílo tedy vzhledem k místu paměti funguje na základě výše zmíněného zviditelnění, neboť recipienta nutí uvažovat

o tom, co místo paměti symbolizuje v nových, aktuálních podmínkách, a místo samo je tímto způsobem oživováno. Důležitost tohoto místa a jeho umělecký potenciál se pak prokázal i v následující době tím, že se v tomto prostoru začala objevovat další díla s prezidentskou tematikou. O tom však blíže pojednáme až v nadcházející podkapitole.

Druhým příkladem díla, které zviditelňuje své umístění a jeho symbolickou hodnotu, je série děl již dříve zmiňované skupiny Užaslé na podstavci sochy Tomáše Garrigua Masaryka, které je jako pomník ze své samotné podstaty místem paměti. Užaslé zde vytvořily sérii tří děl, kterou nazývají „*Co ty na to?*“, my o ní však v zájmu přehlednosti budeme mluvit jako o masarykovském triptychu. Všechna tři díla byla instalována stejným způsobem a měla velmi podobná vizuální provedení spočívající v umístění háčkované dečky v národních barvách na podstavec sochy pomocí gumiček. Jednalo se tedy o absolutně neinvazivní způsob umístění, který sochu nijak trvale nepoškodil. I navzdory tomu však díla vzbudila silnou veřejnou reakci a dokonce se dočkala i policejního zásahu.¹³⁷ Samotné nápisy zněly: „*Žasnu*“, „*Padnu*“ a „*Mizím*“.



Obrázek 27–29: Užaslé: masarykovský triptych

První z nich se na soše objevil v únoru 2016, kdy se společenská debata věnovala především tématu přijímání uprchlíků, přičemž první z běženců přijala Česká republika koncem ledna 2016, což toto téma ve společnosti značně posílilo. Druhý z nápisů se na soše objevil v pondělí 23. října 2017, po víkendu, v němž se odehrály parlamentní volby. Třetí část triptychu se na Masarykově podstavci objevila v únoru 2018, těsně pro prezidentských volbách. Samy autorky pak v médiích poslední akci komentovaly takto:

„Masarykův poslední vzkaz odráží mimo jiné rozčarování z prezidentské volby. Společenská situace se v posledních dnech v souvislosti s volbami vyostřila. Opět jsme

¹³⁷ ZLATKOVSKÝ, Milan. Masaryk v Brně žasnul, zadržela mu to však policie [online]. *Respekt.cz*, 16. 2. 2016 [cit. 17. 2. 2017].

proto k dialogu přizvaly morální autoritu našeho prvního prezidenta. Ptaly jsme se samy sebe, jak by asi reagoval, co by mohl vzkázat,‘ uvádí umělkyně. Právě Masarykův odkaz a jeho morální hodnoty podle nich ze společnosti mizí. ‚Například jeho krédo Nebát se a nekrást. Masaryk je pro nás osobnost, jakých je v dnešní době málo, nebo nám možná zcela chybí. Člověk, který byl pevný v názorech, ačkoli byly společensky neatraktivní. Ačkoli musel čelit osočování a útokům.‘¹³⁸

Chceme-li tuto sérii interpretovat v její celistvosti, nesmíme zapomenout zmínit ani drobné, přesto však důležité rozdíly ve vizuálním provedení děl. Ta se liší v tom, že první dílo bylo realizováno jako bílá dečka s celistvým modrým obháčkováním a ukončeným červeným nápisem, u druhého díla byl nápis ukončen visící, jakoby nezapořitou nití a u třetího z nich byl nápis umístěn na podkladu, který nebyl pravidelný, jeho lemování nebylo plně obháčkováno a nápis byl podobně jako v druhém případě neukončený. Pokud bychom tedy všechny tři části triptychu postavili vedle sebe, působily by dojmem, že se v čase rozpadají, párou a, řečeno jazykem samotného díla, mizí. Vidíme tedy, že vizuální provedení má v tomto případě dvojí funkci – národními barvami navozuje kontext uvažování nad dílem v politicko-národním diskurzu a postupnou metamorfózou tvaru zdůrazňuje vyprchávání masarykovských idejí ze společnosti, jak to ostatně formulovaly i samotné autorky. Zamyslíme-li se nad konkrétním umístěním díla a tím, jak se s dílem vzájemně ovlivňují, zjistíme, že socha Masaryka funguje jako určitý fokalizátor sdělení, čemuž dopomáhá i formulace nápisů v první osobě jednotného čísla. I přestože by nápisy byly stejně identifikovatelné ve třetí osobě – tedy jako „Žasne“, „Padne“, „Mizí“ – využití první osoby nechává Masaryka skrze dečky promlouvat a propůjčuje jinak němé reprezentaci symbolu hlas. Masaryk tak obrazně dostává možnost vyjádřit se k aktuálním událostem. I když se ne každý recipient musí s prezentovaným pohledem na Masarykovu imaginární reakci ztotožnit, tento počín může příjemce pobídnout k vytvoření vlastní verze Masarykovy reakce na současné dění ve společnosti. Užaslé tak svými díly Masarykův odkaz aktualizují pro širokou veřejnost. Samotné dílo zase čerpá z možnosti využít preexistující sadu symbolických hodnot ztělesňovanou Masarykem (humanismus, demokracie, snášenlivost, slušnost), a tak svoje sdělení zprostředkovat v kondenzované formě, která je pro spěchajícího kolemjdoucího z hlediska čitelnosti zásadní.

Podobný případ díla umístěného na pomníku, tedy na stejném typu místa paměti, představuje nápis na podstavci pomníku rudoarmějce na Moravském náměstí. Tento nápis se

¹³⁸ PEKÁRKOVÁ, Zuzana. Mizím. Masarykovy upletly poslední dečku. [online]. *Brněnský deník.cz*, 6. 2. 2018 [cit. 17. 2. 2017].

objevil na místě v listopadu 2015, tedy v době probíhající rusko-ukrajinské krize. Nápis v azbuce doslova hlásá „Putin chujlo!“, heslo, které se silně pojí s ukrajinským protiputinovským hnutím a které vzniklo v období majdanské revoluce. Podobně jako v předchozím případě i zde nacházíme princip, na jehož základě je verbální složka přisouzena



Obrázek 30: Putin chujlo

postavě sochy, tentokrát se však nejedná o přisouzení na verbální rovině, tedy první osobou jednotného čísla, jako tomu bylo v případě Masarykovského triptychu, nýbrž v rovině vizuální – konkrétně použitím komiksově bubliny. Navíc zde figuruje i použití azbuky, která sice ztěžuje čtení široké veřejnosti, nicméně odpovídá jazyku a písmu většiny skutečných členů Rudé armády. Jistou paralelu s triptychem Užasných zde shledáváme i ve faktu, že ani na tomto místě nejde o první podobnou intervenci – rok předtím nesl podstavec nasprejované srdce s barvami ukrajinské vlajky a ještě dříve nápis „26. 4. 1945 Díky“. Z toho je patrné, že i zde dochází k určitému vrstvení významů, zajímavé ale je, že v tomto případě jsou na jednom místě prezentovány různorodé myšlenkové proudy. Samotný nápis „Putin, chujlo!“ v jeho konkrétním kontextu pak můžeme číst buď tak, že se rudoarmějce-osvoboditel přidává na stranu kritiků současného ruského prezidenta a poskytuje pohled na možný kontrast mezi osvobozením jedné země a zabráním části země jiné, na druhou stranu však v tomto případě může jít i o ironický odkaz ke kontroverznímu přijímání sochy, jejímž prostřednictvím je výrazná pozice v centru Brna vyhrazena právě představiteli armády, která Českou republiku dlouhodobě okupovala. V takovém případě je přisouzení výše zmíněného hesla spíše aktem jakési sarkastické hry, kterou s divákem autor díla rozehrává. Ať tak či onak, v každém případě dílo opět propojuje určitý historický fenomén s aktuálním děním a nutí tak recipienta vnímat témata přítomnosti ruské armády na českém území s přítomností ruské armády na ukrajinském území ve vzájemných souvislostech.

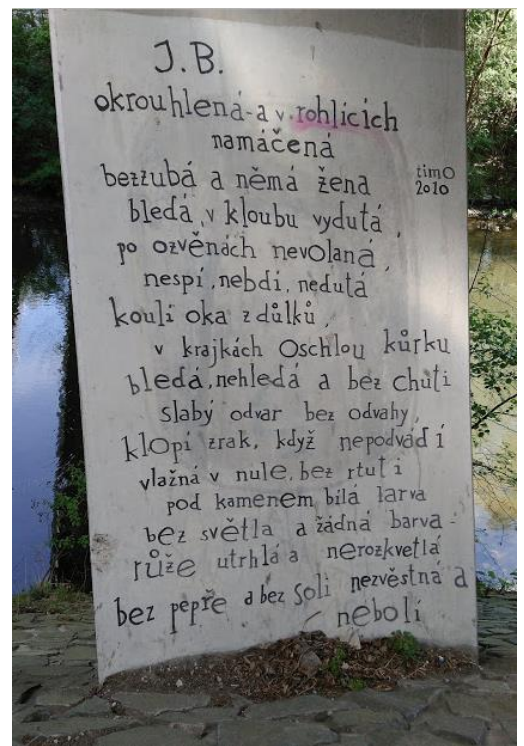
5.4 Brno strukturované

Na rozdíl od zaměření předchozích podkapitol na různá témata děl, v následující části textu se budeme věnovat tomu, jak vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru město strukturují, jak mezi sebou vzájemně komunikují a jak mění naše vnímání veřejného prostoru.

Asi nejvýraznější případ strukturace veřejného prostoru v Brně představuje samovolně vzniklá streetartová galerie pod jedním z mostů poblíž brněnského výstaviště. Na pilířích tohoto mostu a na přilehlých pilířích či zídkách po obou stranách řeky je rozmístěno množství různorodých streetartových děl, přičemž mnoho z nich spadá i do kategorie vizuálně-verbálních. Některé počiny jsou miniaturní, jako například výše zmíněné Timovy básničky, jiné dosahují velikosti velkoformátových pláten. Původcem této galerie pod mostem je již několikrát zmiňovaný Timo, jehož podpisy se na daném místě objevují velice často. Fanouškovský portál vzniklý k zaznamenávání Timových děl uvádí, že na daném místě bylo, či stále ještě je 64 děl různého typu.¹³⁹ Celý prostor je streetartovými počiny doslova prosycen a téměř kamkoli se kolemjdoucí podívá, nalézá další a další díla (viz obrazová galerie na další straně). Důležité však je, jak tento prostor působí na „spěchajícího kolemjdoucího“, kterého jsme si v úvodu stanovili jako modelového recipienta. Ten je takto definovatelný pouze v případě, že narazí na dílo v místě, kde by jej nečekal. V tomto případě však zahlcení díly způsobí spíše to, že donutí kolemjdoucího zpomalit, či přímo zastavit, prostor prozkoumávat a díla aktivně vyhledávat – některá z nich totiž nejsou při pouhém „prolétnutí“ prostorem viditelná. Tímto navýšením koncentrace v kombinaci s typem prostoru, který působí uzavřeně a díky své poloze pod mostem je dokonce i zastřešený, se zde simuluje prostředí reálné galerie a můžeme se domnívat, že tak autor či autoři, byť možná nevědomě, vytvořili scénu, která poskytuje podmínky pro změnu recepčního nastavení směrem k tomu, které se podobá vnímání návštěvníka oficiální výstavní instituce. K ideálu známému pod pojmem „white cube“, jakožto prostoru, který se snaží eliminovat při vnímání díla veškeré vnější ruchy,¹⁴⁰ má však stále daleko. Ve svém mírně chaotickém uspořádání se totiž podobá spíše kabinetu kuriozit známému zejména z období renesance a rozhodně neaspiruje na omezení okolních vlivů při recepci díla. Nicméně i přesto jednoduchou strategií vrstvení a hromadění velkého množství děl do relativně malého a omezeného veřejně přístupného prostoru tento postup mění přístup příjemce k dílům, a proto si zde umělec mohl dovolit využívat i komplexnějších obrazových a textových útvarů, než jaké jsme popisovali dosud.

¹³⁹ Otevřená mapa Timových děl vytvářena fanoušky [online]. *Mapotic* [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.mapotic.com/timo>.

¹⁴⁰ Viz O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapid press, 1985.



Obrázek 31–37: Timova „galerie“

Druhým typem strukturace veřejného prostoru, který v Brně pozorujeme, je vrstvení děl v čase. Zde se můžeme odvolat na příklady, které jsme uvedli v předchozích podkapitolách, například na sérii citátových děl umístěných na pilíři vedle dálnice, dále pak na triptych Užasných nebo na různorodé počiny na podstavci sochy rudoarmějce. Jak vidíme i na tak malém vzorku, jaký představují tyto tři případy, tento typ seriality děl není nutně závislý na jejich spojení s místem vyšší symbolické hodnoty, protože v jednom ze tří zmíněných příkladů je místem realizací obyčejný dálniční pilíř. Jak jsme již naznačili výše, díla se v tomto druhu propojení rozvíjejí v čase a vytvářejí tak vlastně jakýsi postupně se vytvářející narativ identifikovatelný na základě podobnosti v provedení (podobnost deček a užití jediného slova ve stejné osobě v případě triptychu, formát citátu provedeného černým písmem na vyběleném pozadí v případě citátové série) či na základě tematické podobnosti (téma ukrajinsko-ruských vztahů) v kombinaci s jejich totožným umístěním. Tímto způsobem umělci vytvářejí místa, která bychom mohli nazvat centry pozornosti, a to na jednoduchém principu – jedu-li kolem pilíře, na němž se už několikrát objevila výrazná díla podobného typu, sleduji, zda se časem neobjeví další, a budu mít přirozenou tendenci jej s předešlými díly srovnávat.

Další typ komunikace mezi díly, který můžeme na brněnských příkladech pozorovat, je jejich tematické propojení s prostorem. Na rozdíl od prvního typu – tedy hromadění různorodých děl bez tematické či formální podobnosti – se zde na vymezeném prostoru objevují díla, která pracují s podobnými tématy. Typickým příkladem takového postupu je již zmiňovaná Ulička Václava Havla, kde se postupně objevilo hned několik děl s prezidentským zaměřením. Po výše analyzovaném podpisu Václava Havla/Klausa, který byl přetřen, se na naprosto stejném místě objevil nápis „*A vy jste kdo?*“ – *Václav Klaus*. Jen o pár desítek metrů dál později přibýlo dílo „*Ing. Miloš Zeman, prognostik*“ doplněné kresbou lebky a na druhé straně uličky, na dveřích Divadla Husa na provázku, se střídavě objevují dvě díla realizovaná Timem: „*Prezidentem může být každý*“ s portrétem Miloše Zemana a „*Zeman z hrobu*“ ve formě parodující Zemanovy předvolební billboardy s původním textem „*Zeman znovu*“. Touto kombinací děl, která vzhledem k jejich různorodosti rovněž nelze považovat za sourodou sérii, je docíleno toho, že se daný prostor stává místem ke srovnávání těchto děl a jejich



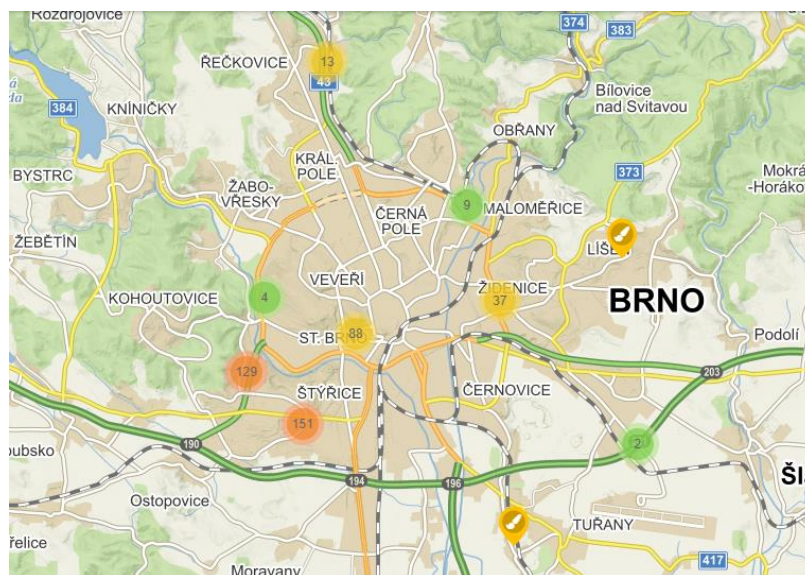
Obrázek 38: TIMO: Zeman z hrobu

vzájemné kontextualizaci. Konkrétně v těchto místech se setkávají všichni tři polistopadoví prezidenti, a i přestože například dílo „Ing. Miloš Zeman, prognostik“ samo o sobě Zemanovo působení v roli prezidenta nikterak netematizuje a v jiném umístění by mohlo být čteno například v souvislosti se Zemanovou kariérou v Prognostickém ústavu, jeho umístěním do lokace, která je prezidentským takto silně protknuta, se čtení díla posouvá právě do kontextu jeho působení jako hlavy státu. Můžeme tedy dojít k závěru, že vizuálně-verbální díla nejen využívají stávajícího symbolického, sociálního či kulturního kontextu, ale jsou schopna si tento kontext svým vrstvením v čase či prostoru rovněž vytvářet, či již existující kontext zviditelňovat.

Nalézáme však i případy, kdy mezi sebou jednotlivá díla komunikují napříč vzdálenostmi i časem, například jen formou svého provedení. Tohoto typu propojení jsme se již dotkli v podkapitole o poetizujících vizuálně-verbálních dílech, konkrétně u Timových básní. Ty jsou totiž většinou provedeny stejným fontem a nesou velice podobné rysy strukturace textu do veršových jednotek. Ačkoli by se dalo jistě mluvit i o autorském rukopisu, jelikož například právě Timo v průběhu času vystřídal již několik verzí realizace poetických textů, můžeme předpokládat i to, že tento rukopis recipientovi usnadňuje orientaci ve veřejném prostoru – když spěchající kolemjdoucí vidí tento typ písma, na základě předchozí zkušenosti ví, že se jedná o vizuálně-verbální dílo s poetizujícím obsahem a při samotném čtení je už na tuto skutečnost připraven. Podpůrnou skutečností pro tuto tezi může být jednak schéma čtení, které jsme výše definovali společně se Sturkenovoou a Cartwrightovou a podle něhož vnímání vizuální informace předchází vnímání informace textové, a nastavuje tak rámec čtení, ale i to, že kromě Timových textů se v podobném provedení začaly v posledních letech objevovat i úryvky textů skupiny Ňuňu, které však dosahují mnohem nižší technické, vizuální i literární kvality a spíše než jako obohacení kulturního prostoru fungují jako propagace dané hudební skupiny, která ostatně stejným typem písma zhruba v roce 2016 zaplavila Brno i ryze propagačním sloganem „Poslouchej Ňuňu“. Vzhledem k velké míře podobnosti se tedy můžeme domnívat, že danou formu prezentace nezvolili náhodně, nýbrž na základě předpokladu, že tímto zpracováním přitáhnou pozornost. Takový postup by odpovídal tezi o identifikaci dané formy s konkrétním typem poetického obsahu.

Nakonec je pro úplnost potřeba zmínit ještě jeden aspekt rozmístování vizuálně-verbálních děl po městě, který se pojí s teritorialitou graffiti a street artu jako takového. Tento rys pouliční tvorby zdůrazňuje ve své eseji „Graffiti“ i sám Timo, kde píše: „Jedná se o jízdu individualistů, egoistů, kteří občůravají, tedy vymezují svá území.“¹⁴¹ Jak jsme již dříve uvedli, toto teritoriální vymezování sice není street artu zcela vlastní, možná nevědomě na něj však jistým způsobem navazuje, čehož si můžeme povšimnout například zhuštěným výskytem Timových děl třeba v Novém Lískovci, kde Timo určitou dobu žil. Tato díla se věnují většinou životu na sídlišti (například „*Rychle postavené krychle*“, „*Pan elák*“,¹⁴² „*Cizí majetek*“). Nicméně je potřeba si uvědomit, že podobně by fungovala vlastně na jakémkoli jiném sídlišti – nejhustěji jsou tato díla přesto zastoupena právě v místě Timova bydliště. Jistá teritorialita, daná pravděpodobně praktickými důvody a znalostí terénu, se tak i přes odklon od dalších prvků graffiti kultury při tvorbě vizuálně-verbálních děl zachovala.

Můžeme také vysledovat ohniska tvorby vztahující se pravděpodobně k počtu procházejících či projíždějících lidí, a tedy k širší případného publika. Taková exponovaná místa můžeme v Brně vidět například kolem trasy tramvaje kolem ústředního hřbitova, směrem do Modřic. Na úseku několika



Obrázek 39: Mapa Timových děl

zastávek se zde nachází hned několik děl, z nich jmenujme například „*To už bylo*“ – Timo, „*(závorka)*“, „*Punkers*“, „*Zde stojíte*“, „*Nikdo nic nemá*“. Tato nerovnoměrnost rozmístění, kdy v Lískovci vidíme přes 100 výskytů Timových děl, kdežto například v Černých Polích nebyla zdokumentována žádná, je dobře ilustrovatelná mapou zaznačených výskytů Timových děl, která sice jistě není vyčerpávající, nicméně pro obecnou představu dostačující (viz obrázek č. 38). Tento pohled na vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru sice

¹⁴¹ TIMO. Graffiti [online]. *Graffiti estranky*: říjen 2018 [cit. 16.2.2019].

¹⁴² Obrazová dokumentace nezachována, nicméně zmínku o díle lze dohledat například zde: <https://www.rave.cz/forum/1208/>.

neslouží k prohloubení analýz dané problematiky, avšak může sloužit k eliminaci desinterpretačních omylů tím, že si uvědomíme různé aspekty, podle nichž se tvůrci rozhodují, kam umístí svoje díla. S vědomím, že umístění díla se může odvíjet například od místa bydliště autora, se nebudeme zbytečně pouštět do přeinterpretování toho, proč je například dílo „*Rychle postavené krychle*“ realizováno právě v Lískovci, a ne například v Líšni, když jasně odkazuje na problematiku panelákové výstavby obecně.

5.5 Brno oficiální a vizuálně-verbální díla

Aby byl obraz brněnských vizuálně-verbálních děl kompletní, je vhodné na závěr zařadit ještě krátké pojednání o tom, jakým způsobem tato díla pronikají do oficiální prezentace města Brna. Objevuje se zde totiž zajímavý paradox. Graffiti (a tedy i street art – zákon mezi těmito dvěma druhy nerozlišuje, viz níže) je kvalifikováno vyšší trestní sazbou než jiné druhy vandalství a je zákonem stanoveno jako samostatný druh přestupku takto: „Kdo poškodí cizí věc tím, že ji postříká, pomaluje či popíše barvou nebo jinou látkou, bude potrestán odnětím svobody až na jeden rok nebo peněžitým trestem.“¹⁴³ Navzdory této skutečnosti však oficiální instituce jeho postupů či přímo děl využívají ke své prezentaci, a tím pádem do jisté míry legitimizují jeho postupy.

Jako konkrétní příklady takových postupů přímo v Brně můžeme zmínit dlouhodobé aktivity Turistického informačního centra (TIC), které k propagaci Brna vizuálně-verbální díla použilo například ve formě série pohlednic,¹⁴⁴ jejichž ústředním motivem je mimo jiné také Timovo dílo „b jako brno“



Obrázek 40: TIMO a TIC

realizované v centru města, v Denisových sadech. Ironií je, že město Brno, jehož je TIC

¹⁴³ Trestní zákon č. 140/1961 Sb., paragraf 257b [online]. *Trestní zákoník: Trestné činy proti majetku*, 1. 1. 2009 [cit. 17. 2. 2017].

¹⁴⁴ TIC Brno. Pošlete TIMA kamarádům [online]. *TIC BRNO*, červen 2017 [cit. 17. 2. 2017].

příspěvkovou organizací, později nechalo totéž dílo odstranit jako nežádoucí. S Timovou osobou se pojí i další prolínání vizuálně-verbálních děl a oficiálních prezentačních aktivit města. Timo pro TIC rok po vydání série pohlednic s jeho realizacemi ve veřejném prostoru navrhl například sérii pohledů využívající jeho rukopis nebo sérii hrníčků pro adventní trhy v roce 2018. V obou případech se, podobně jako u většiny jeho prací, mísí verbální a vizuální složka, a to konkrétně ve formě komiksových bublin.

Druhý typ využívání streetartových strategií se rovněž pojí s Turistickým informačním centrem města Brna, konkrétně s festivalem Re:Publika konaném na brněnském výstavišti ku příležitosti 100. výročí vzniku republiky. Jednou z forem na hranici doprovodného programu a propagace akce bylo oficiální, městem schválené umístování citátů ze stěžejních děl československé literatury do veřejného prostoru, například na chodníky, dopravní prostředky či stěny různých institucí. Vizuálně-verbálním dílům se tyto realizace podobají hned v několika ohledech: zaprvé, podobně jako poetizující vizuálně-verbální díla přinášejí do veřejného prostoru literární materiál, a tak ho obohacují o kulturní rozměr, zadruhé využívají zkratkovitého vyjádření přizpůsobeného spěchajícím kolemjdoucím a zatřetí jsou do veřejného prostoru umístěna způsobem evokujícím streetartové postupy, tedy slovy výše citovaného trestního zákoníku postříkáním, pomalováním či popsáním barvou nebo jinou látkou. Lze tedy konstatovat, že ač jsou tvůrčí postupy street artu často vnímány a oficiálními místy prezentovány jako nežádoucí, nacházejí si cestu i do oficiálního proudu umění.

Posledním příkladem pronikání vizuálně-verbálních děl do oficiálních aktivit města je stále častější najímání umělců věnujících se tomuto druhu umění k legální výzdobě veřejných prostranství. Pro ilustraci lze zmínit například výzdobu podchodů v Líšni,¹⁴⁵ podchodu u Hlavního nádraží,¹⁴⁶ na vlakovém nádraží v Židenicích¹⁴⁷ či oprýskané zdi na ulici Jaselká, vyzdobené a signované různými tvůrci, včetně žáků. Díla tohoto typu jsou ve většině případů realizována na zakázku, s předem daným tematickým zadáním, a jejich autoři mají vytvořeny podmínky k jejich realizaci, proto je k nim potřeba přistupovat interpretačně jinak než u guerillových vizuálně-verbálních děl, jimž jsme se věnovali v této práci. Je třeba brát v úvahu zejména fakt, že takto vyhotovená díla už neplní funkci názorové opozice vůči

¹⁴⁵ VRBECKÁ, Zuzana. Podmořský svět v podchodu či Garfield. Za výzdobu starostové sprejerům i platí [online]. *Brněnský deník.cz*, 6. 2. 2018 [cit. 17. 2. 2017].

¹⁴⁶ ČTK. Frekventovaný podchod k nádraží v Brně ozdobí legální graffiti [online]. *Archiweb*, 25. 8. 2006 [cit. 17. 2. 2017].

¹⁴⁷ Pasatur. Graffiti na Židenickém nádraží graffiti [online]. *Turistika*, 18. 7. 2013 [cit. 17. 2. 2017].

oficiálním narativům a nelze jim přisuzovat ani pozici v rámci lidové tvorby či novodobého folklóru¹⁴⁸.

Ve všech výše zmíněných případech však dochází k prolínání více či méně guerillových vizuálně-verbálních děl a oficiálních intervencí do veřejného prostoru i veřejných prostranství. Mimo jiné je tato skutečnost jasným důkazem toho, že díla tohoto typu se po vzoru zahraničí¹⁴⁹ čím dál více usídlují ve veřejném prostoru i v Brně a stávají se jeho přirozenou a do jisté míry i žádanou součástí.

6. Bristol

Abychom byli schopni prohlásit náš navržený interpretační model vytvořený na příkladu analýzy a interpretací vizuálně-verbálních děl na území města Brna za funkční, musíme jeho použitelnost ověřit i na jiném městě. Zkusíme tedy analýzu postavenou na kategorizaci odvíjející se od vztahu děl k veřejnému prostoru a vycházející ze tří zásadních kategorií, tedy děl poetizujících, aktivizujících a zviditelňujících, a definované interpretační strategie zmíněné v předchozích kapitolách aplikovat i na vizuálně-verbální díla v jiném městě. Tím ověříme, zda jsou dané strategie využitelné i v dalších případech. Jelikož díla a jejich interpretace v této kapitole slouží pouze ke srovnání a kontextualizaci hlavní části, nebudou prováděny tak detailně jako analýzy brněnských děl.

Jako město pro srovnání jsme zvolili britský Bristol. Volba na něj padla z několika důvodů. Prvním z nich byla jeho podobnost s Brnem z pohledu jejich obecné charakteristiky – obě města patří mezi univerzitní, ne však hlavní města svých zemí, která mají relativně rozvinutou alternativní kulturní scénu, k níž vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru obvykle řadíme. Tato města jsou si rovněž blízká charakteristikou svých tvůrců, jelikož na obou scénách figuruje jedna dominantní osobnost, která strhává většinu mediální pozornosti – v případě Brna se jedná o Tima, v případě Bristolu o Banksyho¹⁵⁰. Nicméně

¹⁴⁸ Díla tohoto typu bychom mohli zařadit spíše do oblasti užitého umění vytvořeného na objednávku za cílem estetického pozvednutí veřejného prostoru. Díla mají často přímo zadanou tematiku (například v podchodu na nádraží v Židenicích se jednalo o zadání „Brno“), a tak mohou být vnímána také jako funkční prezentace daných témat.

¹⁴⁹ Viz například SCHACTER, Rafael. *World Atlas of Street Art and Graffiti*. Op.cit.; CHAMBERLIN, Lou. *Street Art International*. Richmond, Victoria, Australia: Explore Australia Publishing Pty, is a division of Hardie Grant Publishing, 2016; BARTLETT, Ed. *Street art*. Carlton, Victoria: Lonely Planet Global Limited, 2017.; SCHAAL, Timo. *Streetart in Germany*. München: riva, 2017; apod.

¹⁵⁰ O jejich podobnostech jsme pojednali v naší diplomové práci *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a verbální složku ve veřejném prostoru*.

mezi městy panují z hlediska k přístupu ke street artu a jeho odnožím a příbuzným formám vyjádření jako například graffiti rozdílné přístupy. Bristolská scéna je výrazněji semknutá a pořádá různé festivaly, výstavy a happenings, díky kterým se tvůrcům otevírá větší a výraznější prostor i k legální tvorbě, která však ve srovnání s například dříve zmiňovaným židenickým nádražím není realizována na zakázku, nýbrž vyvěrá zevnitř komunity. Tím pádem ji lze považovat za stejně autentickou jako guerillová díla a lze ji srovnat s tvorbou pro různé instituce (jako například brněnské divadlo Husa na provázku nebo Atomový kryt na ulici Husova, které jsme zmiňovali v první části této práce), jež poskytují tvůrcům vizuálně-verbálních děl prostor, aniž by je jakkoli omezovaly zadáním zakázky. Výsledkem bohatosti bristolské scény i silné tradice tamějšího street artu je i větší koncentrace pouličních děl ve městě – je však potřeba podotknout, že se do značné míry jedná o díla obrazová a textová složka se vyskytuje jen v menší části z nich.

Dále je potřeba uvědomit si rozdíly, na které při interpretacích narazíme již z podstaty kulturně či jazykově podmíněné konstrukce jednotlivých děl. Jako příklad zde můžeme uvést absenci tykání a vykání při oslovování recipienta, které jsme u brněnských děl označili za zásadní. U bristolských děl něco takového logicky očekávat nemůžeme, protože angličtina tento rozdíl v oslovování na rozdíl od češtiny nezná.

Je důležité zmínit také rozdíl v získávání materiálu k analýze, tedy ve výběru konkrétních děl. Přestože jak v případě Brna, tak v případě Bristolu byl materiál k analýze získán ze tří základních zdrojů, a to z osobní zkušenosti, z literatury a z internetu, v případě Brna jsme mohli vývoj některých míst (ulička Václava Havla, pilíř pod mostem, Timova galerie u řeky) sledovat dlouhodobě, a tak jsme mohli srovnávat tato díla na základě vlastního pozorování a kontaktu s kontextem jejich vzniku. V případě Bristolu však můžeme pracovat jen s krátkodobou osobní zkušeností a dále se spoléhat pouze na útržkovité informace z internetu¹⁵¹, sociálních sítí, či publikací¹⁵², které svou pozornost věnují spíše nejvýraznějším a ikonickým autorům a dílům, než soustavnému zkoumání. Další omezení v takovém srovnání představuje neznalost úzkého kontextu jednotlivých děl a neschopnost přesně a detailně se zabývat různými symbolickými významy a jejich konotacemi, které mohou jednotlivá místa či lokální kulturní ikony představovat pro místní obyvatele, jimž jsou primárně určeny. Je nutno si totiž uvědomit, že v případě brněnské analýzy jsme často

¹⁵¹ Zejména se stránkou *Bristol Street Art*; <http://www.bristol-street-art.co.uk/>.

¹⁵² Hlavně WRIGHT, Steve. *Banksy's Bristol: Home Sweet Home*. Bristol: Tangent Books, 2007 a BULL, Martin. *Banksy Locations (and a Tour) Vol. 2*. London: Shellshock Publishing, 2010.

pracovali s detailní obeznámeností s lokální problematikou (například „my + oni = my“ přemalováno na „Žid Brno“, ulička Václava Havla a její návaznost na divadlo Husa na provázku a znalost formy Havlova podpisu nebo obeznámenost s vnitřní politickou situací a událostmi v ní). Pokud se tedy budeme pouštět do analýzy vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru v prostředí, které nám není důvěrně známé, musíme počítat s tím, že nebudeme schopni obsáhnout všechny jejich významy nebo konotace, které by se jejich běžnému recipientovi, na něž se zaměřují, vybavily. Tento problém se bude týkat zejména těch skupin děl, které při recepci s takovými znalostmi počítají, tedy u děl aktivizujících a děl zviditelňujících.

Stejně jako v případě pohledu na brněnská vizuálně-verbální díla se nejprve podíváme na díla poetizujícího charakteru. Jako první příklad jsme vybrali Banksyho dílo „*Designated Picnic Area*“ (česky zhruba: Prostor vyhrazený k piknikování). Tento nápis je vyveden v rohu oprýskané boční uličky, která, jak píše Martin Bull, je tak maličká, že nemá ani jméno.¹⁵³ V místě nápisu není ani náznak trávníku, či čehokoli, co by evokovalo příjemná prostranství, která bychom si s piknikem běžně spojovali. Nápis je vyveden v kapitálkách, neutrálním oficiálním fontem a připomíná tak oficiální nápisy ve veřejném prostoru. Co se týče textové složky, i v této rovině dílo věrně kopíruje úřední jazyk a bezezbytku přebírá jeho výrazové prostředky, jelikož stejné nápisy můžeme opravdu nalézt na místech vyhrazených k pikniku. Apropracie je zde tedy dosaženo zejména umístěním díla na neočekávané místo. Jeho význam pak můžeme číst ve dvou rovinách: jako pobídku, která vyzývá k uspořádání pikniku i na zdánlivě nepatřičném místě a vybízí k hledání příjemných aspektů dané lokace, anebo jako kritiku regulace veřejného prostoru a striktního určování funkce a využití jeho jednotlivých částí.

Podobným způsobem funguje i jiné Banksyho bristolské dílo, jež jsme analyzovali v práci *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a verbální složku ve veřejném prostoru – „Designated Graffiti Area“*. V souvislosti s ním jsme konstatovali, že rovněž pracuje s apropracií klasických oficiálních nápisů, ke kterým se odvolává jak formou nápisu, tak strukturací sdělení. Subverze je zde však na rozdíl od prvního případu provedena i textovou složkou, kdy domnělá autorita vymezuje hranice nelegální tvůrčí činnosti. Nahlédneme-li na toto dílo optikou jeho vztahu k veřejnému prostoru, zjistíme, že je opět možné uvést několik rovin jeho interpretací. Stylizovaný nápis určuje prostor, do kterého je

¹⁵³ BULL, Martin. *Banksy Locations (and a Tour) Vol. 2*. Op. cit, nestránkováno, BR 15.

vsazen, jako prostor k vytváření děl, jako pouliční malířské plátno, a tím mu dodává jistý poetický rozměr. Na druhou stranu však v sobě nese paradox regulace činnosti, která je ze své podstaty neoficiální a antiautoritářská, a tak klade otázky vztahující se k užívání veřejného prostoru a jeho otevřenosti. Dílo bychom tedy mohli rovněž zařadit do skupiny aktivizujících a politizujících děl, ale i do skupiny děl zviditelňujících, jelikož odkazuje k určitému problému ve veřejném prostoru.

Pracuje-li dílo „*Designated Graffiti Area*“ s postupem, jímž část veřejného prostoru přetváří ve velké plátno, další z bristolských děl, nápis „*This artwork is undergoing diagnostic tests in preparation for renovation*“ (česky asi: Toto umělecké dílo právě prochází diagnostickými testy před renovací) jej přetváří přímo v samozvaný galerijní prostor. Nápis vyvedený v neutrálním fontu je rámován kresbou evokující cedule, které se umísťují do galerií v případě, že je vystavený exponát dočasně nedostupný.



Obrázek 41: This artwork is undergoing diagnostic tests in preparation for renovation

Tvůrce díla tak propojuje ulici s uměleckou sférou a povyšuje obyčejnou vnější stěnu budovy na prostor hodný k prezentování umění. U obou těchto děl bychom mohli najít podobnost s brněnským dílem „*Problémy odložte zde*“. Ve všech těchto případech totiž dochází k fiktivní proměně funkce veřejného prostoru ze sterilních, užitkových ploch k prostoru pro imaginaci a tvůrčí činnost.

Další z počínů, které bychom mohli označit jako poetizační, představuje nápis „*You don't need planning permission to build castles in the sky*“ (česky zhruba: Ke stavbě vzdušných zámků nepotřebujete povolení). Autor pracuje s vizuální složkou ve dvou rovinách: jednou je užití neutrálního fontu a druhá spočívá v práci se zakřivením nápisu do tvaru úsměvu



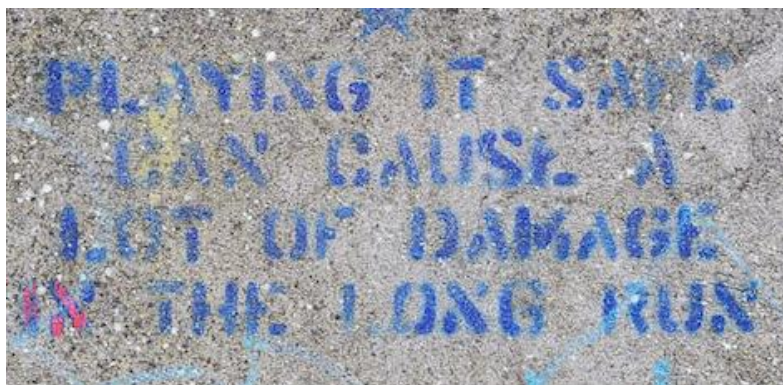
Obrázek 42: You don't need planning permission to build castles in the sky

a využitím dalších prvků na vybraném místě k docílení dojmu očí. Dílo jako celek pak působí jako usmívající se tvář. Tyto dva prvky, tedy neutrální, sterilní font a usmívající se tvář, se

dostávají do kontrastu tím, že první odkazuje k chladné oficialitě, kdežto druhý působí uklidňujícím, pozitivním dojmem. Podobné pnutí mezi dvěma polohami se odehrává i na textové úrovni. Na jednu stranu se zde využívá odkaz ke stavebním povolením asociovaným s byrokracií a oficialitou, na druhou stranu se autor díla obrací k vnitřnímu světu recipienta prostřednictvím zmínky o vzdušných zámcích. Dochází tak k prolnutí světů oficiálního, veřejného a soukromého. Dílo v textové rovině recipienta přímo oslovuje a celé sdělení vyznívá uklidňujícím dojmem. Stejně tak je tomu i na rovině vizuální – dílo se na svého příjemce doslova usmívá. V tomto případě bychom mohli upozornit na paralelu s vyzněním Timova díla „*Neboj*“ a na skutečnost, že toto dílo pomáhá recipientovi uniknout „městskému strachu“ o němž jsme se zmínili v kapitole pojednávající o veřejném prostoru. I toto dílo, stejně jako Timův počín, na rozdíl od většinou restriktivních či varovných nápisů ve veřejném prostoru vnáší do ulic pozitivitu a dává veřejnému prostoru poetický rozměr.

Posledním bristolským dílem ze skupiny poetizačních děl, které zde zmíníme, je nápis „*Playing it safe can cause a lot of damage in the long run*“ (ve volném českém překladu:

Sázka na opatrnost může z dlouhodobého hlediska způsobit velké škody). Font provedení je nenápadný, bez jakýchkoli výrazných rysů, a tak bychom zde opět mohli mluvit o využití odkazu k oficiálním nápisům. Obsah



Obrázek 43: *Playing it safe can cause a lot of damage in the long run*

textového sdělení je však na oficiální nápis překvapivě poetický, až filozofující a jak píše i Martin Bull, podobá se *Truismům* Jenny Holzer,¹⁵⁴ o nichž jsme rovněž pojednávali již v našich dřívějších pracích. Podobně jako Timovy básně zmiňované v předchozí kapitole, i tento nápis nese vlastní poetický potenciál a přenáší jej do veřejného prostoru, který tím poetizuje.

Podíváme-li se na tato díla komplexně, zjišťujeme, že pracují s velmi podobnými prvky jako poetizační díla v Brně. Patří k nim mimo jiné využívání oficiálních fontů, které jsou pak postaveny do kontrastu s nečekaným obsahem či umístěním, poetizace funkcí veřejného

¹⁵⁴ Ibid., nestránkováno, BR4.

prostoru, přímé oslovování recipienta a vytváření příjemnějšího prostředí nebo umístováním svébytného poetického materiálu do veřejného prostoru.

Bristolští tvůrci však nijak nezaostávají ani v oblasti děl, která v rámci veřejného prostoru působí aktivizačně. Jako typický příklad můžeme jmenovat dílo „*What are you doing to help?*“ (česky zhruba: Co děláš, abys pomohl?). Toto dílo je umístěno do úrovně cesty, pod obrubník, a je vyvedeno černými písmeny na bílém podkladu. Tentokrát se však jedná o hravý, mírně rozkolísaný font evokující osobnější styl



Obrázek 44: *What are you doing to help*

komunikace vycházející od někoho, kdo je recipientovi postavením roven, nikoli od oficiální autority, která mu je nadřazená. Tomu odpovídá i forma struktury textového sdělení využívající jak přímého oslovování, tak formu otázky, která není pro oficiální nápisy typická a která na rozdíl od restrikcí či instrukcí otevírá konverzaci a v běžné komunikační situaci by na ni byla očekávaná odpověď, reakce recipienta. Už samotná forma sdělení je tedy do jisté míry aktivizující, neboť vybízí přinejmenším k zamyšlení. Umístěním díla do prostoru, kde se pravděpodobně scházejí lidé bez domova, získává dílo společensko-kritický rozměr a apeluje na recipientovo zapojení se do řešení sociálních problémů. Obdobnou strategii využívající otázky a přímého oslovování recipienta bychom mohli najít například v brněnském díle „*Slyšíme se?*“.

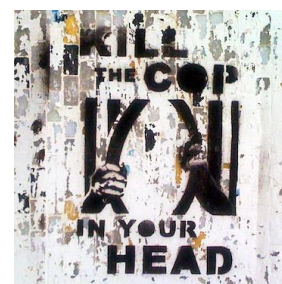
S tématem aktivistických apelů pracuje i další bristolské dílo, které bychom mohli zařadit do kategorie aktivizujících, a to „*Stop eating animals*“ (česky přibližně: Přestaňte jíst zvířata). Tento počín ve srovnání s dřívějšími formami práce s nápisy přirozeně se vyskytujícími ve veřejném prostoru posouvá jejich využití ještě o něco dál. Jejich strukturu a provedení totiž nenapodobuje, nýbrž



Obrázek 45: *Stop eating animals*

přímo využívá existující veřejný text, instrukci, dopravní značku, která je ve veřejném prostoru instalována, přetváří ji a rozšiřuje její význam. Jak můžeme vidět na obrázku, autor díla záměrně zvolil podkladovou barvu samolepky korespondující s podkladovou barvou dopravní značky a i výběr využitého fontu přizpůsobil původnímu fontu značky. Autorův dodatek působí jako nedílná a přirozená součást instrukce, povelu a značka jako samozřejmá součást díla. Jediný aspekt, jímž se přidaný nápis liší od toho, co bychom u dopravní značky běžně očekávali, je sklon nápisu, který neodpovídá centrálnímu textu STOP. Je však možné, že v tomto případě se nejedná o záměr, nýbrž o důsledek nutnosti instalovat dílo v rychlosti. Na textové rovině můžeme opět pozorovat přímé oslovování příjemce, tentokrát se silným apelem v oblasti ekologických a etických témat. Co se týče strategie tvorby a tvůrčích prostředků, můžeme zde nalézt silnou podobnost například s Timovým dílem „*Su piča*“, které využívalo politický plakát a autor přidáním krátkého textu změnil jeho význam, nebo dílu „*Abych tě lépe viděla*“, které využívá jako svou součást průmyslovou kameru.

S podobně apelativním způsobem vyjádření se setkáváme i u díla „*Kill the cop in your head*“ (česky přibližně: Zabij polda ve své hlavě), které rovněž pracuje s přímým oslovováním recipienta. V tomto případě se jedná o vysoce stylizovaný nápis, který je doplněn obrazovým prvkem zpodobujícím ruce rozevírající mříže.



Obrázek 46: *Kill the cop in your head*

Tato obrazová složka tematizuje motiv úniku, ale zároveň také určitého vymanění se restrikcím a omezování. Jelikož textová složka se obrací k vnitřnímu světu recipienta, dílo proti sobě staví vnitřní svobodu a vnější restrikce symbolizované mřížemi na vizuální rovině a slovem „cop“ (česky polda) v rovině textové. Dílo tedy recipienta aktivizuje k překročení omezení stanovených společnostmi a autocenzury z nich vyvěrající a k rozvíjení vlastního nitra. Vzhledem ke guerillové strategii tvůrce a umístění díla do veřejného prostoru je zpracované téma umocněno i na této rovině, protože samo o sobě představuje překročení regulace za účelem tvůrčí činnosti. Přímým oslovováním recipienta a využitím obrazové složky se toto dílo podobá například brněnskému dílu „*Vystup z řady*“.

Další druh bristolských aktivizačních děl ve veřejném prostoru představuje dílo „*Think Local, No Tesco*“ (česky asi: Myslete lokálně, ne Tescu), který lze považovat za komplexní politické prohlášení. Toto dílo se



Obrázek 47: *Think local: No Tesco*

nachází v bristolské čtvrti Stokes Croft, která je známá jako „značně hipsterská, kontrakturní oblast s množstvím uměleckých obchodů“¹⁵⁵ (přel. K. H. B.). V této oblasti došlo v roce 2011 k masivním protestům proti otevření nové pobočky řetězce TESCO na úkor lokálních obchodů.¹⁵⁶ Zmiňované dílo bylo vytvořeno jako oznámení a pozvánka na jeden z protestů, přičemž udává dokonce i místo a čas shromáždění: 22. září ve 2 hodiny odpoledne a doplňuje je texty: „Our Council Must Listen. Make your voice count“ (česky zhruba: Naše radnice musí poslouchat. Ať je váš hlas slyšet) a „93 % of local people say no to Tesco!“ (česky: 93 % místních říká Tesco ne!). Vizualní složka díla pracuje s mnoha motivy, mezi něž patří například zpodobení demonstranta s typickým megafonem a transparentem jakožto odkazy na organizovaný protest a vysoce stylizované písmo evokující nezávislou scénu. V jistém ohledu bychom toto dílo mohli považovat nejen za jednoznačně aktivizující, ale i za zviditelňující, protože pracuje s tématem místních problémů, které ve veřejném prostoru hmatatelně zpřítomňuje. Na tomto místě je vhodné podotknout, že dané dílo na svém místě přetrvalo až dodnes a je neustálou připomínkou protikorporátního zaměření dané oblasti. Dokonce by bylo možné považovat jej za alternativní místo paměti připomínající události, které vedly k zachování svébytného rázu čtvrti. S charakteristikou prostoru, do něž bylo dílo umístěno, podobně pracuje brněnské dílo „Vystup z řady“, které sice na rozdíl od bristolského „Think Local“ staví na sociálních otázkách, nicméně se rovněž odvolává ke genui loci dané lokality.

Podíváme-li se na všechna zmíněná bristolská aktivizující díla souhrnně, zjistíme, že v nich nalézáme obdobné opakující se tvůrčí strategie jako u děl brněnských. Konkrétně bychom mohli jmenovat práci s materiálem, který se ve veřejném prostoru přirozeně vyskytuje, s přímým oslovováním recipienta a kladením otázek, které vybízejí k (alespoň intelektuální) interakci s dílem, s tematizováním problematických aspektů lokalit, do nichž jsou umístěny a podobně. Stejně jako u brněnských děl se zde objevují zejména témata, která rezonují společností – v případě Brna i Bristolu to byly sociální nerovnosti („Vystup z řady“ a „What are you doing to help“), ale i aktuální témata spojená s danou lokací („my + oni = my“ jako dílo tematizující přijímání uprchlíků v Brně, Timova série děl s citáty jakožto reakce na

¹⁵⁵ „It's a very hippyish, counter-culture type of area with lots of arts shops,“ BOWCOTT, Owen. *Bristol riot over new Tesco store leaves eight police officers injured* [online]. *The Guardian*: 22. 4. 2011 [cit. 24. 2. 2019].

¹⁵⁶ Ibid., nestránkováno.

aktuální politické dění nebo „*Think Local*“ v Bristolu jako reakce na nežádoucí zásah do jedné z tamějších čtvrtí).

Poslední z kategorií, na niž zaměříme pozornost, jsou zviditelňující vizuálně-verbální díla. Jak jsme již uvedli v úvodu kapitoly, interpretace tohoto typu děl může být vzhledem k jejich povaze a častému vztahování se k lokálním místům paměti složitější, pokud ji neprovádí dlouhodobý obyvatel daného města, který je schopen citlivěji reagovat na různé vrstvení významů vyplývajících z jejich návaznost na místa paměti. Přesto se o interpretaci několika takových děl pokusíme. Jako první z nich představíme Banksyho dílo „*The Mild Mild West*“ (česky: *Mírný, mírný západ*). Jedná se o nasprejovaný



Obrázek 48: BANKSY: *The Mild Mild West*

obraz doplněný textací. Obraz

představuje bílého plyšového medvídka s Molotovovým koktejlem v ruce, stojícího proti policejní jednotce. Ve zpodobení medvídka a policistů je na první pohled patrný velký rozdíl – medvídek je vyveden v měkkých liniích a je jediným prvkem obrazu, na kterém jsou využity i jiné barvy než černá a bílá. Naproti tomu je policejní jednotka vyvedena v relativně ostrých, dokumentárně a realisticky působících liniích a co se týče barevného provedení, dominuje zde černá. Tento způsob zachycení jednotlivých složek odráží tenzi, která v době vzniku díla existovala mezi policií a alternativní kulturou. Jim Paine, který se podílel na návrhu díla, v knize Stevea Wrighta *Banksy's Bristol: Home Sweet Home* tvrdí, že medvídek s Molotovovým koktejlem v ruce má představovat dvojakost alternativní scény, „směsici zatvrzelosti a měkkosti“.¹⁵⁷ Nápis „*The Mild Mild West*“ je parafrází ustáleného spojení „*The Wild Wild West*“ spojovaného s divokým západem stereotypně charakterizovaným přestřelkami, nepokoji a střety mezi ozbrojenými složkami a civilisty. Podle teorie některých autorů, například Martina Bulla, dílo představuje reakci na konkrétní zásah policie na Winterstoke Road na přelomu let 1997 a 1998. Podle jiných, k nimž se přiklání i výše zmiňovaný Jim Paine, je reakcí na tehdejší situaci obecně. Ať tak nebo tak, podobně jako u díla „*Think Local. No Tesco*“ můžeme i zde o tomto díle uvažovat jako o alternativním

¹⁵⁷ „the mixture of hard and fluffy.“ WRIGHT, Steve. *Banksy's Bristol: Home Sweet Home*. Op. cit., str. 24.

místě paměti upomínajícím právě na střety mezi policií a alternativní scénou, jako neoficiálnímu památníku těchto událostí. Přetrvávající důležitost díla pro členy této scény, která se dnes sdružuje v komunitní organizaci People's Republic of Stokes Croft,¹⁵⁸ můžeme spatřovat ve skutečnosti, že když bylo dílo opakovaně úmyslně poškozeno, členové komunity ho okamžitě vyčistili a navrátili do původního stavu.¹⁵⁹

Podobných děl vytvářejících svébytná místa paměti ustavené alternativní kulturou bychom v Bristolu našli více. Za všechny jmenujme ještě jedno: „*The New Pollution*“ (česky zhruba: Nové znečištění), na němž se rovněž podílel také Banksy. Jedná se o komplexní, mnohvrstvé dílo, které využívá figuraci, estetiku graffiti i textovou složku. Mimo nápisu „*The New Pollution*“ je ve spodní části



Obrázek 49: BANKSY: *The New Pollution*

díla také nápis „*Dedicated to pure class... Abi. Rest in Peace*“ (česky přibližně: Věnováno čisté třídě... Abi. Odpočívej v pokoji). Podle Martina Bulla se jedná o připomínku členky alternativní scény Abigail Clayové, která ve věku 21 let zesnula na následky astmatického záchvatu, který utrpěla během večera tráveného s přáteli. Dílo k této skutečnosti odkazuje i na obrazové složce, kdy jeden z centrálních prvků představuje vosu s dýchací maskou,¹⁶⁰ která útočí na letící rakety. S tímto výkladem souhlasí také Steve Wright, který zprostředkovává i pohled fotografa Marka Simmonse, který dílo zachytil. Simons rozšiřuje pohled na dílo ještě o obecnou rovinu: „[Dílo] bylo umístěno poblíž rušného uzlu hromadné dopravy, coby kamenem dohodil od základních škol a chirurgie. Obsahuje silnou symboliku – maskovanou zmutovanou včelku,¹⁶¹ útočící bomby, a samozřejmě ironické

¹⁵⁸ Více informací viz <https://prsc.org.uk/mission/about/>.

¹⁵⁹ BULL, Martin. *Banksy Locations (and a Tour) Vol. 2*. Op. cit, nestránkováno, BR10.

¹⁶⁰ Ibid., nestránkováno, BR17.

¹⁶¹ Zde se interpretace mírně od předchozí liší, když místo vosy zmiňuje včelu.

umístění – vše se podílí na tom, co chtěl autor sdělit.“¹⁶² (přel. K. H. B.) Neméně zajímavý je ale i vývoj osudu tohoto díla. Když bylo v roce 2006 bez varování strženo developerem, který na jeho místě plánoval výstavbu, vyvolalo to vlnu nevole místních obyvatel. Ta byla tak silná, že přiměla daného developera pojmenovat novou stavbu „Abi Clay Court“, jako památku na Abi.¹⁶³ Alternativní místo paměti tak vyústilo ve vznik oficiálního místa paměti.

A právě v tomto posunu lze spatřovat zásadní rozdíl mezi zviditelňujícími díly ve veřejném prostoru v Brně a Bristolu. Jestliže v Brně vizuálně-verbální díla využívají již existující místa paměti, v Bristolu je pozice jejich tvůrců a komunity, která je obklopuje, natolik silná, že je schopna místa paměti sama vytvářet, a to nejen na úrovni guerillových děl, ale i na úrovni oficiální. Určitou paralelu v prolínání oficiálního a guerillového skrze vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru bychom mohli najít ve využití Timova díla „b jako brno“ jako motivu pro oficiální pohlednice města Brna. Nicméně v tomto případě se nejedná o vznik nového místa paměti, pouze o využití díla ke komerčním účelům. I přes tento zásadní rozdíl však můžeme konstatovat, že koncept míst paměti a jeho využití pro interpretaci vizuálně-verbálních děl je funkční a nosný v obou případech.

Co se týče strukturace města a veřejného prostoru dané vizuálně-verbálními díly, podobně jako v případě Brna, i v Bristolu můžeme nalézt ohniska, kde se vizuálně-verbální díla vyskytují ve větší koncentraci. Jednou z nich je již zmiňovaná čtvrt Stokes Croft. V tomto případě je hustý výskyt děl dán především charakterem dané lokality a typem jejich obyvatel, kdy zmiňovaná komunitní organizace The People's Republic of Stokes Croft tvorbu tohoto typu silně podporuje, jak můžeme číst i v prohlášení na jejich webových stránkách: „Rozséváme po městě vizuální sdělení, čímž se snažíme vytvořit povědomí o určitých tématech a problémech. Přímou akci vnímáme jako prostředek, jímž lze věci popohnat kupředu, otevřít diskuzi a dekriminalizovat tuto tvorbu.“¹⁶⁴ Ve vyšší koncentraci děl na tomto prostoru bychom mohli vidět paralelu s hustším výskytem Timových děl v okolí jeho bydliště. I v tomto případě totiž vidíme jistou podmíněnost umístování děl praktickými

¹⁶² „It was sited on a bus commuter traffic junction in Bristol, just a stone's throw away from primary schools and a doctor's surgery. Powerful symbolism – the masked mutant bee, the attacking bombs, and, of course, the irony of location – it all worked towards of what he was saying.“ WRIGHT, Steve. *Banksy's Bristol: Home Sweet Home*. Op. cit., str. 95.

¹⁶³ BULL, Martin. *Banksy Locations (and a Tour) Vol. 2*. Op. cit, nestránkováno, BR17.

¹⁶⁴ „We place visual messages around the city to create awareness about certain topics and issues. We see direct action as a means to move things forward, start discussions, and disconnect it from criminality.“ The People's Republic of Stokes Croft: Activism [online]. Dostupné z: <https://prsc.org.uk/mission/about/>.

důvody, a i v případě Bristolu je třeba tento fakt brát při interpretacích v úvahu, jak jsme to navrhovali již v kapitole zaměřené na Brno. Co se týče vrstvení děl s podobnou tematikou, nejsme schopni jej na základě dostupných informací relevantně posoudit a tato problematika bude vyžadovat další studium.

Nicméně na základě všech zmíněných případů a jejich interpretací lze zhodnotit, že interpretační přístup navržený v této práci na příkladu města Brna je možné po nezbytných úpravách daných kulturními specifiky a jazykem zvolené lokace použít i na jiná města.

Závěr

Tato práce úzce navazuje na předchozí studii *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*, pracuje s jejími závěry a ty dále zpracovává a rozšiřuje. Rozdílnost uchopení nastoleného tématu a rozšíření náhledu na něj spočívá zejména ve třech rovinách. První rovinu představuje rozšíření tematického pole zkoumaných děl, druhou systematické zkoumání vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru jako samostatné umělecké formy s konkrétními parametry, které je vymezují vůči jiným druhům ať už literárního nebo vizuálního umění, a třetím z těchto bodů bylo nastolení možnosti zkoumání těchto děl v konkrétním vymezeném prostoru, přičemž pozornost byla zaměřena zejména na to, jak tato díla s prostorem komunikují.

Prvním krokem bylo vymezení pojmů, s nimiž v práci primárně operujeme, konkrétně pojmů vizuálně-verbální díla a veřejný prostor. Při definici vizuálně-verbálních děl a pokusu o jejich klasifikaci v rámci uměleckého systému jako takového jsme vycházeli z předpokladu již dříve postulovaného například Jerroldem Levinsonem, že každý druh umění nutně navazuje na historicky ho předcházející umělecké počiny. Snažili jsme se tedy vizuálně-verbální díla usouvztažnit s příbuznými žánry či proudy v dějinách literatury a výtvarného umění.

V rámci hledání místa vizuálně-verbálních děl na poli literární tvorby (1.1.1) a její teoretické reflexe jsme na základě podstaty vizuálně-verbálních děl spočívající zejména v jejich propojování obrazu a slova hledali podobné tendence v literatuře, kde jsme jako předchůdce vizuálně-verbálních děl identifikovali především avantgardní proudy z přelomu 19. a 20. století. Kromě propojení dvou výrazových složek jsme zde vyzdvihli ještě několik dalších podobností, a to zejména přizpůsobení děl nové senzibilitě určené zrychleným vnímáním recipientů, silný důraz na typografickou stránku textů, či alternativní formy prezentace literatury spojené s masovým šířením a potřebou dostat díla k co největšímu počtu příjemců.

Dále jsme pozorovali silnou spojitost mezi vizuálně-verbálními díly a experimentální poezií. Zde jsme rovněž poukázali na podobnost ve využívání vizuálních prvků a důležitost konkrétní fyzické realizace textu, kterou mají oba druhy společnou, nicméně jsme upozornili i na důležitý rozdíl: a sice, že zatímco vizuálně-verbální díla se většinou snaží vizuální stránkou podpořit srozumitelnost sdělení, experimentální poezie často pracuje s vizuální

složkou zcela opačně, čtení díla komplikuje a vyžaduje výraznější intelektuální vklad ze strany recipienta. To je samo o sobě dáno i popsaným způsobem zrychlené recepcce a modelového spěchajícího recipienta, který se na rozdíl od čtenáře experimentální poezie zprostředkovávané většinou v knižní či galerijní podobě ocitá ve zcela jiném recepčním prostředí, které hlubší a intelektuálně náročnější interpretaci ze své podstaty ani nedovoluje. Z tohoto důvodu jsme při samotných interpretacích dávali přednost zejména těm významům, které mohou díla nabývat na základě zjevných a primárních asociací a kognitivněji náročnější čtení jsme uváděli pouze jako doplňkové varianty.

Z pohledu výtvarného umění jsme postupovali metodologicky stejným způsobem. Našli jsme vizuálně-verbálním dílům nejbližší styly a proudy a načrtli jsme jejich podobnosti i rozdíly. Pracovali jsme zejména s koncepty graffiti a street artu. Zde jsme se museli vypořádat s nejednoznačností těchto pojmů v literatuře: někteří badatelé totiž street art a graffiti vnímají jako částečně se překrývající, další zase poukazují na jejich rozdílnost spočívající zejména v širí oslovovaného publika. Co se týče vztahu vizuálně-verbálních děl ke street artu, konstatovali jsme, že vizuálně-verbální díla mohou být chápána jako jeho podkategorie, a to na základě mnoha společných rysů jako způsobu realizace a umístění či práce s veřejným prostorem a také na základě toho, že se oba tyto směry snaží oslovovat široké publikum, a nejen uzavřenou komunitu svých tvůrců. Graffiti naopak považujeme za předchůdce či vývojový předstupeň vizuálně-verbálních děl, přičemž vizuálně-verbální díla na graffiti navazují zejména v oblasti metodiky práce a propojování textu a vizuálního sdělení. Tato spojitost je však spíše formálního charakteru, a tak při interpretacích využíváme spíše postupů vztahujících se ke street artu.

Výše popsaným propojením vizuálně-verbálních děl s jistými literárními i výtvarně-uměleckými proudy jsme dokázali, že vizuálně-verbální díla patří jak do skupiny děl literárních, tak do skupiny děl výtvarných, a tudíž na ně můžeme používat interpretační postupy zavedené v rámci věd zkoumajících tato dvě pole umělecké tvorby.

Dalším důležitým pojmem, který jsme museli v úvodu práce ukotvit, byl veřejný prostor. Zde jsme pracovali s několika sociologickými teoriemi a snažili jsme se představit definici veřejného prostoru relevantní pro naši práci a rovněž zdůraznit určité aspekty veřejného prostoru, s nimiž dále pracujeme při interpretacích. Naprosto zásadním bodem se zde ukázal být fakt, že veřejný prostor by měl být konstruován jako prostor komunikace – a přesně tak s ním tvůrci vizuálně-verbálních děl nakládají jak při samotných realizacích, tak v rámci zpracovávaných témat. Typickými příklady, které jsme později uvedli, jsou díla „*Slyšíme*

se?“ nebo „*Míla má mísu. Slovo má moc.*“ Důležitým úhlem pohledu na veřejný prostor se ukázal být kontrast mezi veřejnou a soukromou sférou, kterou jsme pozorovali hned u několika analyzovaných děl, například „*Neboj!*“, „*Ztratil se kocour*“ nebo „*Problémy odložte zde*“. Dále jsme se v této části věnovali řádu veřejného prostoru, jehož zpochybňování také tematizovalo hned několik analyzovaných děl – za všechny jmenujme alespoň textovou intervenci „*Abych tě lépe viděla*“. Posléze jsme upozorňovali také na důležitost hodnotové charakteristiky míst ve veřejném prostoru. Poukázali jsme na to, že konkrétní umístění je potřeba vnímat v jeho celistvosti, včetně jeho symbolických významů, jak jsme viděli například u masarykovského triptychu, ale i s ohledem na jeho sociální kontext, jako například u děl „*Ztratil se kocour*“, „*Let's wait*“ nebo „*Vystup z řady*“. V této části jsme na základě Mitchellovy teze zdůraznili i potřebu reflektovat pnutí mezi restrikcemi chování ve veřejném prostoru a neomezeným vstupem do něj. Uvedli jsme, že prostředníky soupeření mezi těmito dvěma způsoby užívání veřejného prostoru jsou právě i vizuálně-verbální díla ve veřejném prostoru, přičemž z pozdějších kapitol toto soupeření tematizují například díla „*Abych tě lépe viděla*“ nebo „*Prostor pro vaši reklamu*“.

Další část práce (2) se věnovala zejména stanovení metodologie, na jejímž základě by bylo možné určit, která díla z nepřeberného množství nápisů v ulicích lze charakterizovat jako vizuálně-verbální. V tomto bodě jsme museli zhodnotit několik estetických teorií vytvořených k vymezování hranice mezi uměním a neuměním. Jako nejvhodnější jsme nakonec identifikovali Gautovu klastrovou teorii umění, která je odvozena od Wittgensteinova konceptu rodových podobností. Gaut stanovuje určitou skupinu vlastností, které pak používá k hodnocení díla, a uvádí, že abychom dílu mohli přisoudit uměleckou hodnotu, musí splňovat jednu nebo více, ne však nutně všechny tyto podmínky. Díky této otevřenosti jsme byli schopni výběrem několika z Gautových kritérií stanovit klastr, který používáme k hodnocení vizuálně-verbálních děl. Jelikož jsme však už možnost selektivity využili dříve, od vizuálně-verbálních děl k jejich kvalifikaci požadujeme splnění všech námi vybraných podmínek. Tuto teorii jsme otestovali na souboru děl, který jsme sestavili tak, aby obsahoval jak intuitivně umělecká díla, tak neumělecké počiny. Jelikož teorie naše intuitivní zařazení potvrdila, shledali jsme ji funkční.

Ve třetí kapitole jsme se věnovali především samostatnému teoretickému rozboru tří dříve stanovených složek vizuálně-verbálních děl: textu, vizuální složce a konkrétnímu umístění díla.

V rovině verbální (3.1) jsme se snažili zejména o zdůraznění rozdílů mezi běžnou interpretací literárního textu a textu ve vizuálně-verbálním díle. Poukázali jsme zde především na fakt, že z důvodu přirozeného percepčního nastavení člověka vnímáme nejprve rovinu vizuální a až posléze rovinu verbální, verbální složku tedy nutně čteme až v kontextu, který nastaví vizuální rovina díla. To se později potvrdilo hned u několika děl, nejvýrazněji zřejmě u díla „*Cvak!*“. Rovněž jsme zdůraznili důležitost nejrůznějších inferencí při čtení vizuálně-verbálních děl. Nakonec vyjmenováváme složky, jichž si budeme při čtení textové vrstvy všimnout, konkrétně roviny sémantické, tematické, kompoziční, či referenční. Poukázali jsme rovněž na to, že čtení textové složky vizuálně-verbálních děl se bude navzdory pravděpodobnému očekávání odehrávat v rovině prereflexivní interpretace, a až doplnění textu o vizuální a kontextuální faktor nás přesune ke čtení reflexivnímu. Tato teze se nám potvrdila zejména u děl typu „*Ztratil se kocour*“, „*Abych tě lépe viděla*“ či „*Místo pro vaši reklamu*“, tedy u textů využívajících zažitých floskulí.

V rovině vizuální (3.2) jsme opět zdůraznili, že vjem vizuální složky předchází vjemu verbální složky a verbální složka prvotní čtení zejména zužuje a usměrňuje. Všechny interpretace jsme tedy vedli tímto způsobem – jako konkrétní příklady můžeme uvést například práci s vizuálním ztvárněním evokujícím oficiální nápisy, které se v Brně objevují ve velkém množství. Stanovili jsme rovněž postup, na jehož základě se na úrovni vizuálního sdělení v návaznosti na požadavek srozumitelnosti děl budeme snažit uplatňovat zejména asociace postavené na všeobecně zažitých kulturních symbolech. V případě, že jsou v díle nějak pozměněny, je třeba se ptát, jak odklon od jejich tradiční podoby přispívá k celkovému významu díla. Jako zásadní prvek analýzy vizuální složky jsme obecně stanovili vztahování se k mimoumělecké realitě. Jeden z případů uplatnění takového postupu je například identifikace kamery v díle „*Cvak!*“ jako symbolu prostředků kamerového dohledu, místo abychom se zaměřovali například na barvu jejího zpodobení nebo na její zjednodušené zobrazení.

Třetí část stanovení interpretačních priorit se věnovala interpretaci umístění díla (3.3). Prvním aspektem, který v tomto ohledu navrhujeme analyzovat, je to, jak bylo dílo do prostoru umístěno – zda se jedná o oficiální, či guerillový počín a jak konkrétní způsob umístění komunikuje s tématem díla. Tato premisa se ukázala důležitá například u díla „*Cvak!*“, kde samotné umístění díla představuje porušení oficiálního řádu veřejného prostoru, a navíc jej tematizuje, nebo v případě díla „*Ztratil se kocour*“ a „*Místo pro vaši reklamu*“, jež rovněž upozorňují na problematiku omezení přístupnosti veřejného prostoru,

kteřou díla řeší právě intervencí do něj za pomoci guerillových strategií. Dále se opět vracíme k potřebě věnovat se při interpretacích symbolické hodnotě umístění díla a představujeme společně s Pierrem Norou tzv. místa paměti jako epicentra oficiální historie, neboli v souladu s postmoderními teoriemi kultury „master narratives“. V interpretační části tento pojem využíváme zejména u děl, která veřejný prostor zviditelňují, konkrétně při analýze děl v Uličce Václava Havla a na podstavci sochy Tomáše Garrigua Masaryka. V závěru této části také poznamenáváme, že vizuálně-verbální díla právě díky svému umístění do konkrétního prostoru, který vnímáme jako nedělitelnou součást díla, můžeme považovat za řešení problému ztráty aury uměleckých děl, jak ho pojmenoval Walter Benjamin.

Čtvrtou část práce (kapitola 4) věnujeme pokusům o vnitřní kategorizaci vizuálně-verbálních děl. Na základě literatury zaměřující se na prezentaci streetartových počinů nastolujeme několik typů možných přístupů a snažíme se určit, k jakému typu výzkumu týkajícímu se vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru by byly využitelné. Na základě stávající literatury zde představujeme návrhy na kategorizaci podle (1) tématu, (2) podle způsobu provedení a techniky tvorby či (3) podle autora. Jako nejlogičtější a nejnositelnější typ rozdělení s ohledem na důraz naší práce na analýzu současné situace vizuálně-verbálních děl v Brně shledáváme dělení děl (4) podle jejich vztahu k veřejnému prostoru a stanovujeme tři základní kategorie, a to díla, která veřejný prostor poetizují, díla, která ho zviditelňují a díla, která působí aktivizačně. Podle tohoto klíče pak členíme samotnou analýzu vizuálně-verbálních děl na území města Brna, která tvoří pátou část celé práce.

Samotnou analýzou (kapitola 5) rozčleněnou do tří podkapitol jsme dospěli k několika zásadním zjištěním, jimiž lze stav vizuálně-verbálních děl na území Brna popsat. První z nich spočívá ve skutečnosti, že výše zmíněné kategorie, tedy díla poetizující, aktivizující a zviditelňující jsou dále dělitelné, a navíc se v určitých dílech překrývají. Z děl, která bychom mohli přiřadit k více kategoriím, jmenujme například masarykovský triptych od skupiny Užaslé, který by obstál jako dílo zviditelňující, ale také jako aktivizující, nebo dílo, které můžeme současně řadit do skupiny poetizujících i aktivizujících děl, například „*Slyšíme se?*“.

Co se týče možnosti vytváření dalších výrazných podskupin děl, zjistili jsme, že v rámci děl poetizujících můžeme vyčlenit ta, která do veřejného prostoru přinášejí svébytný poetický materiál (reprezentované např. Timovými básněmi), a díla, která cíleně poetizují určité situace či místa, například „*Let's Wait*“ nebo „*Právě teď*“. V rámci děl aktivizujících můžeme mluvit o a) dílech se společensky a politicky kritickým zaměřením, jejichž

konkrétními představiteli jsou například citáty osobností pod dálničním mostem nebo dílo „*my + oni = my*“, b) dílech komentujících problémy týkající se veřejného prostoru jako takového, například „*Abych tě lépe viděla*“, „*Vivat Privat*“ nebo „*Místo pro vaši reklamu*“ a c) o dílech aktivizujících k větší propojenosti mezi lidmi a komunitnímu životu, zastoupených počiny „*Slyšíme se?*“ nebo „*Ztratil se kocour*“. Od těchto podkategorií můžeme odvozovat i nejčastější tematické okruhy, které bychom mohli definovat jako politické, společenské, osobní, vztahující se k veřejnému prostoru jako takovému a podobně.

Zaměříme-li se na pohled odvozený od kategorizace podle tvůrců, vidíme, že jasně dominantní roli mezi vizuálně-verbálními díly v brněnském městském prostoru hraje Timo, a to nejen z pohledu množství jeho realizací, nýbrž i z pohledu vnějšího, kdy je jako jediný z uvedených tvůrců zahrnut i do oficiální prezentace města Brna, a lze ho tak považovat již za nedílnou součást brněnského veřejného prostoru. Pozornost si jistě zaslouží i zmiňovaná skupina Užaslých, jejíž realizace vzbudily výraznou veřejnou pozornost, a skupina In dust we trust, které bylo k tvorbě svěřeno vysoce exponované místo v centru Brna. Zbytek tvůrců je víceméně anonymní nebo jejich díla nelze řadit mezi vizuálně-verbální počiny.

Můžeme rovněž vysledovat i určité tendence, které se prolínají tvorbou napříč tématy. Lze k nim řadit například velmi častou práci s parodizací nebo apropriací oficiálních instrukcí ve veřejném prostoru. Na textové úrovni se tak děje hlavně prostřednictvím slovních formulací obvykle ve veřejném prostoru používaných, například „*Místo pro vaši reklamu*“ nebo „*Problémy odložte zde*“. Na vizuální úrovni se tak děje zejména použitím neutrálního fontu a záměrně vybělené podkladové plochy. Tento postup podle dříve zmíněných interpretačních strategií přispívá k nastavení kontextu, kde se pracuje buď s kontrastem oficiální vs. soukromé, jako v například v případě děl „*Neboj*“ nebo „*Ztratil se kocour*“, nebo s ironizací postupů oficiálních institucí, jako u díla „*Místo pro vaši reklamu*“.

Dalším prvkem, který sledujeme napříč všemi typy děl, je práce s oslovením recipienta, a to většinou ve formě tykání. U většiny děl se jedná o snahu překlenout hranici mezi soukromým a veřejným prostorem a na tomto překročení pak stavět další významy díla. Toto můžeme pozorovat například u děl „*Neboj*“ či „*Abych tě lépe viděla*“. Je však nutno uvést, že se občas setkáváme i s vykáním („*Problémy odložte zde*“), jde však pouze o ojedinělé případy.

Relativně často se vyskytuje také využití inkluzivního tvaru slovesa v první osobě množného čísla, a to například u děl „*Let's wait*“, „*my + oni = my*“ nebo „*Slyšíme se?*“. Takové užití vytváří pocit sounáležitosti mezi jinak nezúčastněnými individualitami ve

veřejném prostoru, ale také vytváří jisté pojítka mezi autorem a příjemcem díla, přičemž v tomto případě nehraje anonymita tvůrce zásadní roli, neboť skrze dílo se propojují dva jedinci, kteří se vzájemně neznají – tak, jako autor předem nemůže znát příjemce díla, tak příjemce nezná autora, čímž se jejich vztah stává vyrovnaným a rovnocenným.

Častým principem tvorby je také prisuzování textu fiktivnímu původci, a to jak ve formě domnělého citátu u citátové série, tak ve formě přímého zpřítomnění původce buď prostřednictvím vytvořeného obrazu („*Prezidentem může být kdokoli*“) nebo ve formě práce s již existujícím objektem (masarykovský triptych, „*Putin chujlo*“, „*Abych tě lépe viděla*“ nebo „*Problémy odložte zde*“). Takový postup lze vnímat jako usnadnění procesu, jehož prostřednictvím recipient dílo rozklíčuje, neboť staví na jemu dobře známých kulturních faktech či zkratkách, které dokáže ihned identifikovat.

Obecně je převzatý a různými způsoby apropriovaný materiál v dílech tohoto typu užíván velmi často, a to na všech třech rovinách, textové („*Abych tě lépe viděla*“, „*Místo pro vaši reklamu*“ nebo „*Míla má mísu*“), vizuální (kamera v díle „*Abych tě lépe viděla*“, koš v díle „*Problémy odložte sem*“) i v případě umístění, většinou ve formě míst paměti (sochy, Ulička Václava Havla). Ve všech případech umělec pracuje s předem existujícím materiálem tak, že využívá jeho běžných konotací a zavedené symboliky, a tím usnadňuje recipientovi čtení díla a odkrývání jeho významů.

Rovněž se potvrdila teze stavějící na Šklovského teorii o automatizaci vnímání každodennosti a schopnosti umění prostřednictvím ozvláštňení tuto automatizaci prolomit. V našem případě se jedná o odautomatizování náhledu na veřejný prostor, v němž se recipient denně pohybuje. S touto strategií přímo pracují například díla „*To wonderland*“ nebo „*Problémy odložte zde*“, v širším pojetí například masarykovský triptych, který nutí recipienta vnímat Masaryka v nových kontextech daných aktuálními událostmi či proměněným společenským diskurzem.

Je potřeba zmínit také tendenci mnoha děl bezprostředně reagovat na aktuální dění ať už ve veřejném prostoru („*Vivat Privat*“), nebo na národní („*Prezident je kunda*“ – F. Peroutka, masarykovský triptych), či dokonce mezinárodní politické scéně („*Putin chujlo*“, „*my + oni = my*“). Na základě tohoto poznatku můžeme konstatovat, že vizuálně-verbální díla v Brně, nebo alespoň jejich značná část, fungují jako nová městská lidová tvorba, jak o ní uvažovali Beneš a Hrníčko, i jako forma vyjádření společenských nálad na veřejnosti.

Výraznou tendencí, již jsme pozorovali, je také nápadná serialita děl, které je docíleno většinou opakováním či jemným variováním formy díla (ustálená forma básní, jen lehce se měnící forma deček Masarykovského triptychu nebo citační série). Vytváření takových sérií pak čtení recipientovi buď usnadňuje čtení díla, jelikož se může recepčně nastavit na očekávaný obsah, nebo ho čtení obohacuje o nový kontext tvořený ostatními díly série. Je však nutno také podotknout, že jednotlivá díla mají svůj význam i samostatně a neznalost ostatních částí série nikterak neomezuje jejich samostatné pochopení.

V mnoha případech, které jsme interpretovali, byla pro pochopení díla nutná znalost společenského či lokálního kontextu. Jednalo se například o díla „*Ztratil se kocour*“ (nutná znalost typu lokality), „*Vystup z řady*“ (potřeba povědomí o hranicích vyloučené lokality) či „*Vivat privat!*“ (nutnost obeznámenosti se stavebním vývojem na místě). Nejednalo se však zdaleka o všechny případy. Přesto lze bezesporu konstatovat, že brněnská vizuálně-verbální díla jsou do jisté míry orientovaná lokálně, přímo na obyvatele Brna.

Mimo to jsme byli schopni stanovit několik různých způsobů, jimiž vizuálně-verbální díla veřejný prostor v Brně strukturují. Zaprvé jsou v případě vysoké kumulace na jednom místě schopna vytvářet samostatný recepční prostor, jako je tomu u galerie pod mostem. Zadruhé jsou schopna svým vrstvením na jednom místě v čase schopna vytvářet místa pozornosti, jako jsme to pozorovali například na pilíři pod mostem směrem na letiště, a zatřetí jsou schopna vytvářet alternativní místa paměti či posilovat význam těch stávajících, jako například v případě uličky Václava Havla a vytvářet tak nové kontexty pro své čtení.

To, že vizuálně-verbální díla v Brně tvoří důležitou součást veřejného prostoru, jsme nakonec stručně dokázali i na skutečnosti, že jej samotné oficiální městské instituce zahrnují do svých aktivit a cíleně s nimi pracují.

Nakonec jsme po srovnání a ověření relevance předloženého interpretačního modelu aplikovali stejný přístup i na město Bristol. Toto srovnání přineslo jednak potvrzení využitelnosti navržených postupů i pro další města, na druhé straně ale ukázalo také jeho limity a potřebné úpravy na základě konkrétního města, které bude tímto způsobem nahlíženo. Upozornili jsme zejména na jazyková a kulturní specifika, která s sebou nutně nesou potřebu jejich zohlednění, a také na nutnost hloubkové znalosti analyzovaného prostředí, a to včetně vývoje veřejného prostoru, historických a lokálních reálií.

Jelikož jsme však byli schopni na základě výše navržených interpretačních principů popsat a analyzovat vizuálně-verbální díla na ohraničeném území z mnoha perspektiv, poukázat na

jejich společné tematické i tvůrčí tendence a popsat, jak tato díla komunikují vzájemně mezi sebou a také se svým prostředím, můžeme konstatovat, že navržený interpretační model je funkční a doufáme, že bude stát na začátku bohatého zkoumání guerillových vizuálně-verbálních děl ve veřejném prostoru ve větším rozsahu.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje:

- BANSKY. *Wall and Piece*. London: Random House, 2005. ISBN 978-1844137879.
- BARTLETT, Ed. *Street art*. Carlton, Victoria: Lonely Planet Global Limited, 2017. ISBN 978-1786577573.
- BELEJOVÁ, Katarína. *Tvorba významu a společenská kritika v dílech propojujících vizuální a jazykovou složku ve veřejném prostoru*. Brno: Masarykova Univerzita, 2014. Vedoucí práce: doc. PhDr. Zbyněk Fišer, Ph.D.
- BENEŠ, Bohuslav a Václav HRNÍČKO. *Nápisy v ulicích*. Brno: Masarykova univerzita, 1993. ISBN 80-210-0323-5.
- BULL, Martin. *Banksy Locations (and a Tour) Vol. 2*. London: Shellshock Publishing, 2010. Nestránkováno. ISBN 978-0-9554712-3-0.
- DANIEL, Petr a Pavel ŠEŠULKA. *Během chůze Brnem*. Vyd. 2. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-385-2.
- DANTO, Arthur. Svět umění. In KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV (eds.). *Co je to umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Pavel Mervart, 2010. 440 str. ISBN 978-80-87378-46-5.
- DĚDINOVÁ, Tereza. Vizuální poezie v díle Václava Havla. *Eslavística Complutense*, 13, 1 (2013), 31-38. ISSN 1988-2912.
- FIŠER, Zbyněk. Výzva pro všechny smysly. *Artikl* 10/2018, str. 8–9.
- GAUT, Berys. "Umění" jako klastrový pojem. In KULKA, Tomáš a Denis CIPORANOV (eds.). *Co je to umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Pavel Mervart, 2010. 440 str. ISBN 978-80-87378-46-5.
- GARNIER, Pierre. První stanovisko mezinárodního hnutí. In: HIRŠAL, J; GRÖGEROVÁ, B. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 98-103.
- HLAVAČKA, Milan. Místa paměti a jejich postavení v historickém a společenském provozu. In: *Místa paměti česko-německého soužití. Sborník příspěvků z konference pracovní skupiny Česko-německého diskusního fóra Místa paměti v Chebu 5. 6. 2010*. Praha: Antikomplex pro Collegium Bohemicum, 2011, s. 16-27. ISBN 97421-2-28-80-904.

HORATIUS, Quintus Flaccus, STEHLÍKOVÁ, Eva, ed. *O umění básnickém*. Přeložil Dana SVOBODOVÁ. Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-0988-4.

HROCH, Miroslav. Paměť a historické vědomí v kontextu národní pospolitosti. In: ŠUSTROVÁ, Radka a Luba HÉDLOVÁ, eds. *Česká paměť: národ, dějiny a místa paměti*. Praha: Academia, 2014, 457 str. ISBN 978-80-200-2411-4.

HUNTER, Garry. *Světový street art*. Brno: CPress, 2017. ISBN 9788026417026.

CHAMBERLIN, Lou. *Street Art International*. Richmond, Victoria, Australia: Explore Australia Publishing Pty, is a division of Hardie Grant Publishing, 2016. ISBN 978-1741174854.

JULIŠ, Emil a Jan ŠULC. *Nevyhnutelnosti*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-78-5.

KOPEČEK, Pavel. *Cílem byla svoboda: odbojové hnutí na Přerovsku, Kojetínsku, Hranicku a Lipnicku v období nacistické okupace v letech 1939-1945*. Praha: Epoque, 2015. Erudica. ISBN 978-80-7425-285-3.

KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie*. Praha, 2013. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Csc.

KOLÁR, Robert. *Emil Juliš: Pohledná poezie*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV, ČR, 2016. Edice Seminář České knihovny, sv. 1. Verze publikace: XI/2016.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon, čili, O hranicích malířství a poesie*. Praha: SNKLHU, 1960. Teorie a kritika (SNKLHU).

LUONG, Elise a Bjørn van POUCKE. *Street art / Today: the 50 most influential street artists today*. Tiel: Lannoo, 2016. ISBN 9789401426978.

MCLUHAN, Marshall. Medium is the Message. In: *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. ISBN 978-0262631594.

MRAVCOVÁ, Marie. Postup montáže v poezii poetismu. *Česká literatura*: 35, 4 (1987), str. 289-305.

NORA, Pierre. Mezi paměti a historií. Problematika míst. In: BENSA, Alban, ed. *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*, Praha: CEFRES, 1998, s. 7–31. Cahiers du CEFRES. ISBN 80-902196-3-2.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapid press, 1985. ISBN 0-932499-05.

PETRÁŇOVÁ, Lydia: Kam s nimi? Hesla a nápisy v ulicích z listopadu 1989. *Český lid* 96, 2009, s. 421–444.

POSPĚCH, Pavel. *Nákupní centra a veřejný prostor: studie o regulaci městského prostoru*. Brno, 2012. Disertační práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Radim Marada, PhD.

PUJAS, Sophie. *Street Art: Poésie urbaine*. Paříž: Tana Éditions, 2015. ISBN 979-1-03010-067-9.

SCHAAL, Timo. *Streetart in Germany*. München: riva, 2017. ISBN 978-3868833379.

SCHACTER, Rafael. *World Atlas of Street Art and Graffiti*. Londýn: Aurum Press, 2013. ISBN 978-1-78131-073-1.

STEINER, Peter. Moc obrazu: vizuální poezie Václava Havla. *Estetika*: 44, 1-4 (2007), 107-124.

STURKENOVÁ, Marita a Lisa CARTWRIGHTOVÁ. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-556-1.

VALOCH, Jiří. „Umělecké experimenty a proměny knihy“. In JEŘÁBEK, Dušan; KOPECKÝ, Milan; PALAS, Karel (eds.). *Literárněvědné studie: profesoru Josefu Hrabákovi k šedesátinám*. Vyd. 1. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1972, s. 263-271.

WRIGHT, Steve. *Banksy's Bristol: Home Sweet Home*. Bristol: Tangent Books, 2007. 103 s. ISBN 978-190647700-4.

ZIFF, Paul. Úkol definovat umělecké dílo. In Zahrádka, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia*. Vybrané problémy současné estetiky. Barrister & Principal : Brno, 2010, 486 str. ISBN 978-80-87474-11-2.

Internetové zdroje:

BACHARACH, Sondra. Street Art and Consent. *The British Journal of Aesthetics* [online]. 2016, 55(4), 481-495 [cit. 2019-02-16]. DOI: 10.1093/aesthj/ayv030. ISSN 0007-0904. Dostupné z: <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article-lookup/doi/10.1093/aesthj/ayv030>.

BELEJOVÁ, Katarína. Místa paměti a guerillová vizuálně verbální díla: životodárná a funkční symbióza [online]. *Fresh Eye*. Publikováno 26. 06. 2016 [cit. 16. 2. 2019]. Dostupné z: <http://fresh-eye.cz/mista-pameti-a-guerillova-vizualne-verbalni-dila-zivotodarna-a-funkcni-symbioza/2016/06/>.

BENDOVÁ, Helena. Definice umění a počítačové hry [online]. *Game Art: Web o umění počítačových her*. Publikováno 1. 2. 2014 [cit. 16. 2. 2019]. Dostupné z: <http://cas.famu.cz/gameart/page.php?page=14>.

BENJAMIN, Walter. *Dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* [online]. Původně publikováno 1936 [cit. 16. 2. 2019]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>.

BOWCOTT, Owen. *Bristol riot over new Tesco store leaves eight police officers injured* [online]. *The Guardian*: 22. 4. 2011 [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/uk/2011/apr/22/bristol-riot-police-injured>.

DE NOTTO, Michael. Street art and graffiti: Resources for online study [online]. *College & Research Libraries News*, 75,4 (2014) 208-211 [cit. 2019-02-17]. DOI: 10.5860/crln.75.4.9109. ISSN 2150-6698. Dostupné z: <http://crln.acrl.org/index.php/crlnews/article/view/9109>.

HAVEL, Václav. Slovo o slovu [online]. *Antologie textů z disentu a exilu*, původně 1978 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: http://www.disent.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Havel_kriticky_sbornik_1989_04_slovo_o_slovu.pdf.

HOUFKOVÁ, Kateřina. Guerilla Poetring: Chci dostat poezii mezi lidi, říká Blanka Fišerová [online]. *Munimedia.cz*, 13. 5. 2016 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: <http://www.munimedia.cz/prispevek/guerilla-poetring-chci-dostat-poezii-mezi-lidi-rika-blanka-fiserova-10778/>.

KALAGA, Wojciech. SLOVO, IKONA, PROSTOR: předmluva ke knize *Liberatura čili totální literatura* [online]. *Advojka*: 24 (2010) [cit. 16. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2010/24/slovo-ikona-prostor>.

LEVINSON, Jerrold. Definovat umění historicky [online]. *Aluze*: 3 (2008), 46–57 [cit. 16. 2. 2019]. Dostupné z: http://aluze.cz/2008_03/revue.php.

MAREŠ, Petr. INTERPRETACE TEXTU. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.). *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017 [cit. 16.2.2019]. Dostupné z: [https://www.czechency.org/slovník/INTERPRETACE TEXTU](https://www.czechency.org/slovník/INTERPRETACE%20TEXTU).

MATEJŮ, Martin. Město a veřejný prostor [online]. *Český lid*, 90, 3 (2003), 225-228 [cit. 17.10.2018]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42639152>.

NEBESKÁ, Iva. INFERENCE. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.). *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017 [cit. 16.2.2019]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/INFERENCE>.

NEKULA, Marek. TEXT [online]. In: Petr Karlík, Marek Nekula, Jana Pleskalová (eds.). *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny*, 2017 [cit. 16.2.2019]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/TEXT>.

OTTA, Emma. Graffiti in the 1990s: A Study of Inscriptions on Restroom Walls [online]. *The Journal of Social Psychology*, 133, 4 (1993): 589-590 [cit. 2019-02-17]. DOI: 10.1080/00224545.1993.9712188. ISSN 0022-4545. Dostupné z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00224545.1993.9712188>.

POSPĚCH, Pavel. Městský veřejný prostor: interpretativní přístup. *Sociologický časopis / Czech Sociological Review* 01, 49 (2013), 75-100 [cit. 16.2.2019]. Dostupné z: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=256977>.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Umění jako metoda* [online]. Původně publikováno 1925 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/490259/mod_resource/content/1/Sklovskij_Umeni_jako_metoda.pdf.

ŠULEŘOVÁ, Michaela. Potenciál a limity městského prostoru [online]. *Sociální studia* 03,2 (2006): 41-63 [cit. 16.2.2019]. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006. ISSN 1214-813x. Dostupné z: https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/viewFile/5535/4633.

The People's Republic of Stokes Croft: *Activism* [online]. *The People's Republic of Stokes Croft* [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <https://prsc.org.uk/mission/about/>.

UŽASLÉ. Programové prohlášení – „krátký sloupek“ [online]. *Facebook*, 17. 2. 2016 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/uzasle/>.

---. Společné vlákno jazykem všedního dne [online]. *Facebook*, 29. 2. 2016 [cit. 2019-02-17]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/uzasle/>.

TIMO. Graffiti [online]. *Graffiti estranky*: říjen 2018 [cit. 16.2.2019]. Dostupné z: <http://www.graffiti.estranky.cz/clanky/brnograffity.html>.

VISCONTI, Luca M., John F. SHERRY, Stefania BORGHINI a Laurel ANDERSON. Street Art, Sweet Art? Reclaiming the “Public” in Public Place[online]. *Journal of Consumer Research* 37, 3(2010), 511-529 [cit. 2019-02-17]. DOI: 10.1086/652731. ISSN 0093-5301. Dostupné z: <https://academic.oup.com/jcr/article-lookup/doi/10.1086/652731>.

ZÁLEŠÁK, Jan. *Rámce interpretace: K interpretaci obrazů v odborných diskurzích a ve výtvarné výchově*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. PaedDr. Radek Horáček, PhD.

Jiné citované zdroje:

Trestní zákon č. 140/1961 Sb., paragraf 257b [online]. *Trestní zákoník: Trestné činy proti majetku*, 1. 1. 2009 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://zakony.kurzy.cz/140-1961-trestni-zakon/paragraf-257b/>.

Otevřená mapa Timových děl vytvářena fanoušky [online]. *Mapotic* [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.mapotic.com/timo>.

Pocta brněnskému šilenci, fanouškovské diskuzní fórum [online]. *Rave* [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.rave.cz/forum/1208/>.

Publicistické články z poznámek pod čarou:

ARMUTIDISOVÁ, Nela. Brněnská skupina Amnesty International: Street art a zahájení brněnské části kampaně Amnesty International Brno [online]. *Ekolist.cz*, 19. 5. 2015 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://ekolist.cz/cz/zpravodajstvi/tiskove-zpravy/street-art-a-zahajeni-brnenske-casti-kampane-amnesty-international>.

Autor neuveden. Hrad: Zeman se za vulgarity neomluví, kritici jsou pokrytci [online]. *Aktuálně.cz*, 4. 11. 2014 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/zeman-se-za-vulgarity-neomluvi-kritici-jsou-pry-pokrytci/r~cee27d6c641511e48ee3002590604f2e/?redirected=1550407218>.

Autor neuveden. Za Haška léta komunikuje neexistující mluvčí, skrývá se za ní lobbistka [online]. *Idnes.cz*, 19. 7. 2016 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z:

https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/hasek-ma-neexistujici-mluvci-proutnikova-mrencova.A160718_211337_domaci_fka.

ČTK. Frekventovaný podchod k nádraží v Brně ozdobí legální graffiti [online]. *Archiweb*, 25. 8. 2006 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/n/domaci/frekventovany-podchod-k-nadrazi-v-brne-ozdobi-legalni-graffiti>.

ČTK. Galerie Pro arte vystavuje snové malby výtvarníka Tima. Totožnost neodhalil, street artu se nevzdává [online]. *Hospodářské noviny*, 20. 9. 2017 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://art.ihned.cz/umeni/c1-65887830-timo-pro-arte-galerie-vystava-praha-street-art-noc-malba-krajina>.

DŮM UMĚNÍ MĚSTA BRNA. Tiskové vyjádření k odstranění malby Vasila Artamonova a Alexeje Klyuykova [online]. *Dům umění města Brna*, [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.dum-umeni.cz/cz/aktuality/detail/id/59>.

HLOUŠKOVÁ, Pavla a Růžena MACHÁLKOVÁ. Žít Brno: Desítky uprchlíků můžeme přijmout, město je k cizincům vstřícné [online]. *Brněnský deník.cz*, 19. 7. 2018 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: https://brnensky.denik.cz/zpravy_region/zit-brno-desitky-uprchliku-muzeme-prijmout-mesto-je-k-cizincum-vstricne-20180719.html.

HORÁKOVÁ, Veronika. Zasloužíte provaz, piší odpůrci migrace členům Žít Brno [online]. *Idnes.cz*, 23. 7. 2018 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/brno/zpravy/vyhruzky-zit-brno-uprchlici.A180723_112834_brno-prilohy_vh.

HORÁLKOVÁ, Eliška a LEKEŠOVÁ, Stáňa. Blanka Fišerová je autorkou projektu básní v ulicích. Vylepuje je i na policejní auta [online]. *Český Rozhlas Dvojka*, 12. 12. 2014 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/blanka-fiserova-je-autorkou-projektu-basni-v-ulicich-vylepuje-je-i-na-policejni-7508752>.

HROMKOVÁ, Dominika. V Brně se objevil obří hanlivý nápis proti Zemanovi. Obratem ho přetřeli [online]. *Idnes.cz*, 6. 3. 2016 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/brno/zpravy/zeman-brno-napis-peroutka.A160306_112324_domaci_pas.

JEŘÁBEK, Petr. Úřad rozhodl: Zed' z Římského náměstí musí pryč [online]. *Brněnský deník.cz*, 6. 2. 2012 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z:

https://brnensky.denik.cz/zpravy_region/urad-rozhodl-zed-z-rimskeho-namesti-musi-pryc.html.

KONRÁD, Daniel. Reportáž: Banksy, vtipný, milovaný fantom ulic. Jen na výstavě ztrácí půvab [online]. *Aktuálně.cz*, 17. 9. 2018 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z:

<https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/art-of-banksy-vystava-lazarides-toronto-kanada-galerie/r~02e9a81aba6111e895620cc47ab5f122/>.

KRBCOVÁ, Lenka. Kdo vlastně mele maso? [online]. *Reflex*, 31. 8. 2009 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/stary-reflex-reflex-cz/34827/kdo-vlastne-mele-maso.html>.

KUBIŠTOVÁ, Pavla. Peroutkova vnučka zvítězila nad státem. Omluvte se, nařídil Hradu soud [online]. *Idnes.cz*, 2. 3. 2016 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z:

https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/zacina-soud-o-peroutkovi.A160301_170846_domaci_pku.

Pasatur. Graffiti na Židenickém nádraží graffiti [online]. *Turistika*, 18. 7. 2013 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.turistika.cz/mista/graffiti-na-zidenickem-nadrazi/detail>.

PEKÁRKOVÁ, Zuzana. Mizím. Masarykovy upletly poslední dečku [online]. *Brněnský deník.cz*, 6. 2. 2018 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z:

https://brnensky.denik.cz/zpravy_region/mizim-masarykovi-upletly-posledni-decku-20180205.html.

ŠRAJBROVÁ, Markéta. Lhář, absurdní dramatik, komik. Internet griluje Haška [online]. *Idnes.cz*, 30. 10. 2013 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/lhar-absurdni-dramatik-komik-internet-griluje-haska/r~3d4814ce417111e3909e0025900fea04/>.

TIC Brno. Římské náměstí [online]. *Go to Brno* [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.gotobrno.cz/misto/rimske-namesti/>.

VALÁŠEK, Lukáš. 2 853+31=5 960 je chyba? Ne, prý falešné hlasy pro Havlovu ulici [online]. *Idnes.cz* 11. 3. 2013 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z:

https://www.idnes.cz/brno/zpravy/v-ankete-o-lucku-vaclava-havla-se-hlasovalo-falesnymi-listky.A130510_212743_brno-zpravy_lva.

Zápis z 18. Zasedání ZMČ BS konaného dne 16. 10. 2013. Návrh na pojmenování veřejného prostranství na území MČ Brno-střed. [online]. Příloha č. 3: Návrhy na pojmenování veřejného prostranství doručené MČ BS [cit. 2. ledna 2016]. Dostupné z: http://www.brno-stred.cz/file/4567_1_1/.

ZLATKOVSKÝ, Milan. Masaryk v Brně žasnul, zadržla mu to však policie [online]. *Respekt.cz*, 16. 2. 2016 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/politika/masaryk-v-brne-zasnul-zatrhla-mu-to-vsak-policie>.

TIC Brno. Pošlete TIMA kamarádům [online]. *TIC BRNO*, červen 2017 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: <https://ticbrno.cz/aktuality/informacni-centra/poslete-tima-kamaradum-2017>.

VRBECKÁ, Zuzana. Podmořský svět v podchodu či Garfield. Za výzdobu starostové sprejerům i platí [online]. *Brněnský deník.cz*, 6. 2. 2018 [cit. 17. 2. 2017]. Dostupné z: https://brnensky.denik.cz/zpravy_region/podmorsky-svet-v-podchodu-ci-garfield-za-vyzdobu-starostove-sprejerum-i-plati-20180714.html.

Zdroje obrázků:

Obrázek 1: TIMO: Pamětní deska

Bluesnote. *Pamětní deska TIMO - Brno, Czech Republic*, vloženo 28. 5. 2017 [online]. *Waymarketing* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z: http://www.waymarking.com/waymarks/WMVVAR_Pametni_deska_TIMO_Brno_Czech_Republic.

Obrázek 2: Užaslé: Vyšivaná dečka

Městská policie Brno. *Fotografie dečky na tanku*, vloženo 12. 6. 2017 [online]. *Idnes.cz* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/brno/zpravy/ruzovy-tank-brno-hackovany-transparent-uzasle.A170612_154048_brno-zpravy_krut.

Obrázek 3: Protiokupační nápis na zdi v Černých polích

Archiv autorky.

Obrázek 3: TIMO: Báseň 1

MARTINKOVÁ, Wendy. *Název neuveden*, vloženo 4. 8. 2018 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212848858804442&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 4: TIMO: Neboj

ŠVÉDOVÁ, Jana. *Název neuveden*, vloženo 9. 3. 2017 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1444899035541272&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 5: TIMO: Let's wait!

ŠVÉDOVÁ, Jana. *Název neuveden*, vloženo 9. 3. 2017 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1444899022207940&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 6: Problémy odložte zde

Archiv autorky.

Obrázek 7: To wonderland

Archiv autorky.

Obrázek 8: TIMO: Právě teď

VALNOHOVÁ, Markéta Sára. *Název neuveden*, vloženo 27. 9. 2017 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215270544750627&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 9: TIMO: Mám rád nádobí...

POKORNÝ, Štěpán. *Název neuveden*, vloženo 4. 2. 2018 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10213983186885244&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 10: Užaslé: Míla má mísu. Slovo má moc.

Archiv autorky.

Obrázek 11: Chrabrostí muž ženu probouzí.

Užaslé. *Název neuveden*, vloženo 17. 2. 2016 [online]. *Facebook: profil skupiny Užaslé* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/uzasle/photos/rpp.1379491642365772/1555434124771708/?type=3&theater>.

Obrázek 12: TIMO: Miloš Zeman je kunda.

HAVLÍČEK, Václav. *Název neuveden*, vloženo 6. 3. 2016 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10205236174159670&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 13: TIMO: Su piča.

DUBJAK, Petr. *Název neuveden*, vloženo 31. 5. 2018 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1968305589846862&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 14: TIMO: Místo pro vaši reklamu

ŠMÍDOVÁ, Iva. *Název neuveden*, vloženo 30. 9. 2015 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=797457920364983&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 15: TIMO: Vivat privat!

KALÍŠEK, Petr. *Název neuveden*, vloženo 6. 5. 2015 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10205336438071174&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 16: Abych tě lépe viděla

SÖRENSEN, Dave Jörgen. *Big Brother*, vloženo 26. 7. 2018 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2004876469547620&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 17: TIMO: Ztratil se kocour

ŠVÉDOVÁ, Jana. *Název neuveden*, vloženo 9. 3. 2017 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1444899015541274&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 18: TIMO: my + oni = my

SÖRENSEN, Dave Jörgen. *Název neuveden*, vloženo 20. 8. 2018 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2055983627770237&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 19: zničené dílo

GREEN, Petr. *Název neuveden*, vloženo 8. 9. 2018 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10214547709704328&set=p.10214547709704328&type=3&theater>.

Obrázek 20–24: In Dust Troll: Vystup z řady

AMNESTY INTERNATIONAL BRNO. *Vystupme z řady a Smažme rozdily (album)*, vloženo 21. 5. 2015 [online]. *Facebook: profil Amnesty International Brno* [cit. 20. 2. 2019].

Dostupné z:

<https://www.facebook.com/AmnestyBrno/photos/a.10153321135567812/10153321135652812/?type=3&theater>.

Obrázek 25: TIMO: Slyšíme se?

HANZL, Pavel. *Název neuveden*, vloženo 21. 7. 2018 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10209529207947468&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 26: TIMO: Václav Klaus

VÝTVARKA LUŽÁNKY. *Název neuveden*, vloženo 13. 10. 2014 [online]. *Facebook: skupina TIMO* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=906819389329697&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 27–29: Užaslé: Masarykovský triptych

Užaslé. *Žasnu*, vloženo 14. 2 2016 [online]. *Facebook: profil skupiny Užaslé* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/uzasle/photos/a.1379499259031677/1562864110695190/?type=1&theater>.

Užaslé. *Padnu*, vloženo 23. 10. 2017 [online]. *Facebook: profil skupiny Užaslé* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/uzasle/photos/a.1379895192325417/1889373928044205/?type=3&theater>.

Užaslé. *Mizím*, vloženo 3. 2. 2018 [online]. *Facebook: profil skupiny Užaslé* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/uzasle/photos/a.1379501192364817/1939755196339411/?type=3&theater>.

Obrázek 30: Putin chujlo

SOUKUPOVÁ, Jana. *Putin chujlo*, 30. 10. 2015 [online]. *Idnes.cz* [cit. 20. 2. 2019].

Dostupné z: https://www.idnes.cz/brno/zpravy/pamatnik-na-moravskem-namesti-putin.A151130_2209047_brno-zpravy_tr.

Obrázek 31–37: Timova „galerie“

Archiv autorky.

Obrázek 38: TIMO: Zeman z hrobu

CHVILA, Václav. *Název neuveden*, vloženo 17. 2. 2018 [online]. *Facebook: skupina*

TIMO [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215765721959481&set=g.249761179094&type=1&theater&ifg=1>.

Obrázek 39: Mapa Timových děl

Printscreen [online]. *Mapotic* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné z:

<https://www.mapotic.com/timo>.

Obrázek 40: TIMO a TIC

TIC. *Název neuveden*, 12. 12. 2018 [online]. *Brněnská drbna* [cit. 20. 2. 2019]. Dostupné

z: <https://m.brnenskadrbna.cz/zpravy/spolecnost/12692-foto-darkum-z-brna-letos-vevodi-hrnky-od-sprejucijeho-basnika-a-dve-nove-knihy-o-brne.html>.

Obrázek 41: This artwork is undergoing diagnostic tests in preparation for renovation

STAPLE, Justin. *This artwork is undergoing diagnostic tests in preparation for renovation*

[online]. *Bristol Street Art*: 3. 10. 2009 [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.bristol-street-art.co.uk/category/stencil-street-art/photo/artwork-undergoing-diagnostics>.

Obrázek 42: You don't need planning permission to build castles in the air

LEATHER, Robert. *You don't need planning permission to build castles in the air*

[online]. *Bristol Street Art*: 7. 12. 2011 [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.bristol-street-art.co.uk/category/textual-street-art/photo/planning-permission>.

Obrázek 43: Playing it safe...

STAPLE, Justin. *Playing it safe...* [online]. *Bristol Street Art*: 9. 12. 2009 [cit. 24. 2.

2019]. Dostupné z: <http://www.bristol-street-art.co.uk/gallery/photo/playing-it-safe-banksy>.

Obrázek 44: What are you doing to help

STAPLE, Justin. *What are you doing to help* [online]. *Bristol Street Art*: 29. 3. 2009 [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.bristol-street-art.co.uk/category/textual-street-art/photo/what-are-you-doing-to-help>.

Obrázek 45: Stop eating animals

STAPLE, Justin. *Stop eating animals* [online]. *Bristol Street Art*: 1. 12. 2009 [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.bristol-street-art.co.uk/category/signs-street-art/photo/stop-eating-animals>.

Obrázek 46: Kill the cop in your head

STAPLE, Justin. *Kill the cop in your head* [online]. *Bristol Street Art*: 2. 12. 2009 [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.bristol-street-art.co.uk/category/stencil-street-art/photo/kill-the-cop-in-your-head>.

Obrázek 47: Think Local. No Tesco

STAPLE, Justin. *Think Local. No Tesco* [online]. *Bristol Street Art*: 6. 9. 2010 [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.bristol-street-art.co.uk/category/facade-street-art/photo/think-local-no-tesco/2>.

Obrázek 48: The Mild Mild West

STAPLE, Justin. *The Mild Mild West* [online]. *Bristol Street Art*: 27. 9. 2008 [cit. 24. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.bristol-street-art.co.uk/gallery/photo/mild-mild-west-banksy>.

Obrázek 49: The New Pollution

BULL, Martin. *The New Pollution*. In: *Banksy Locations (and a Tour) Vol. 2*. London: Shellshock Publishing, 2010. Nestránkováno, BR17. ISBN 978-0-9554712-3-0.