

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky



Diplomová práce

Umění ve veřejném prostoru

„Mural art“ Pasty Onera

Bc. Gabriela Němečková

Vedoucí práce: Mgr. Irena Řehořová

Praha 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. ledna 2017

Bc. Gabriela Němečková

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí mé diplomové práce Mgr. Ireně Řehořové za cenné a přínosné rady v průběhu realizace práce. Poděkování patří taktéž umělci Pastovi Onerovi, který si udělal čas a ochotně poskytl odpovědi důležité pro praktickou část této práce. Dále děkuji rodině a přátelům za podporu a trpělivost při vykonávání diplomové práce.

V Praze dne 6. ledna 2017

Bc. Gabriela Němečková

Obsah

Abstrakt	5
Abstract	5
Klíčová slova	5
Keywords	5
Úvod	6
1. Veřejný prostor.....	8
1.1. Veřejný prostor jako prostor komunikace.....	10
1.2. Veřejný prostor a městské prostředí.....	15
1.3. Funkce veřejného prostoru	20
2. Vizualní umění	24
2.1. Obraz jako komunikační médium.....	29
2.2. Situovanost umění.....	32
2.2.1. Galerie	34
2.2.2. Městský prostor.....	36
3. Současné vizualní umění ve veřejném prostoru	41
3.1. Mural art a graffiti	43
3.2. Street art a mural art v českém kontextu.....	44
4. Případová studie.....	46
4.1. Pasta Oner	47
4.2. Metodologie	50
4.3. Analýza	51
4.3.1. „Choose to be happy“	52
4.3.2. „God saves we spend. They will ignore you until they need you“	55
4.3.3. „Nothing Word having comes easy“	58
4.3.4. „Last day in paradise“	60
4.3.5. Vyhodnocení.....	62
Závěr.....	67
Seznam literatury	69
Seznam internetových zdrojů.....	72
Seznam obrázků	74

Abstrakt

Práce se zabývá uměním ve veřejném prostoru a snaží se poukázat na to, jak je veřejný prostor uměním proměňován, jaké jsou funkce takového umění a jak se mění interpretační postoje diváka ve srovnání s percepcí umění v galerii. Teoretickým zakotvením práce jsou přístupy R. Sennetta a K. Lynche. Druhou část práce tvoří případová studie, jejímž předmětem je analýza velkoplošných obrazů Pasty Onera, namalovaných na zdech ve veřejném prostoru. V rámci analýzy budou sledovány výrazné prvky jeho tvorby, důraz bude kladen také na interakci díla s konkrétním prostředím, do kterého je zasazeno.

Abstract

Thesis is focused on art in public areas and tries to show how it is changed by the art, what are its functions and how are the interpretational roles of the viewer changed in comparison to the perception of art in a gallery. Theoretical part of the work is based on the concepts of R. Sennett and K. Lynch. Second part of the work is based on the case study which is focused on a analysis of a large-area paintings of Pasta Oner, which are painted on walls in public space. Part of the analysis are also dominant parts of his work, although accent is also made on the interaction of work of art with space in which it is placed.

Klíčová slova

Veřejný prostor, umění, Pasta Oner, mural art

Keywords

Public space, art, Pasta Oner, wall art, mural art

Úvod

Diplomová práce s názvem „Umění ve veřejném prostoru. Mural art Pasty Onera.“ se snaží jednak zaznamenat nejdůležitější názory na urbánní prostor, do kterého je nějakým způsobem záměrně (výtvarně) zasaženo, dále pracuje s mural artovými díly umělce Pasty Onera, která zkoumá a analyzuje. Tato práce je zaměřena na vizuální umění, které je tvořeno na svislé plochy, resp. zdi budov ve veřejném prostoru. Práce je pomyslně rozdělena na dvě hlavní části, jejichž spojením dochází k novému propojení dvou hlavních témat. Nejprve se věnuje teoretickým přístupům a faktům, které dávají základ druhé praktické části.

První kapitola je věnována teoretickým koncepcím, popisujícím charakteristiky veřejného městského prostoru. Veřejný prostor je místo, kde dochází k setkávání lidí s lidmi, ale i lidí s prostředím. Vzniká tak komunikace (nejen mezilidská) a konfrontace s prostředím. Dozvídáme se zde, v jakém vztahu jsou vzájemně lidé s lidmi a taktéž lidé s kulturou, která s veřejným prostorem vzniká. O veřejném prostoru se však dá hovořit pouze v souvislosti s městem. V první kapitole je tak dále popsán rozdíl mezi městským uspořádáním a obcí, ve které se o veřejném prostoru mluvit nedá. Stěžejními teoriemi této práce jsou *Mentální obraz města* Kevina Lynche a teorie vypovídající o konfúzi veřejného a soukromého života, kterou popsal Richard Sennet. V první kapitole jsou však popsány nejen tyto dvě teorie, nýbrž i další významné přístupy, které kladou teoretický základ pro spojení s praktickou částí.

Druhá kapitola vymezuje a charakterizuje (vizuální) umění, důraz je přitom kladen na komunikační funkci obrazů a na význam kontextu, v němž jsou prezentovány. Cílem této části je popsat rozdíly mezi uměním vystaveným v galerijním prostoru a uměním, které lze najít na veřejných prostranstvích.

Třetí kapitola pak dále rozebírá základní rozdíly v druzích veřejného umění, resp. street artu. Přestože ve veřejném prostoru se dnes může za umění považovat téměř cokoli a každá instalace, socha, či billboard se dají do veřejného prostoru zasadit a následně sledovat jejich vzájemný vztah, tak tato práce primárně pracuje s vizuálním uměním ve veřejném prostoru, přesněji řečeno s malířstvím. Veřejný prostor je místem neomezených možností. Je součástí veřejného prostředí, které umožňuje existovat velkému množství komunikačních a uměleckých interakcí, kde jednou z nich může být i umělecká činnost, kterou můžeme pro

účely této práce rozdělit na legální a ilegální. Tento rozdíl je specifikován dále v práci. Oba koncepty se alespoň částečně podílejí na proměně veřejného prostoru, který mohou dále ozvláštňovat, zkrášlovat, případně narušovat a ničit. Každý z výše zmíněných bodů však v sobě nese určitou originalitu, kterou svým působením do veřejného prostoru vnáší. My se zde zaměřujeme právě na to legální vizuální dvourozměrné umění na zdech domů ve veřejném prostoru, tedy na *mural art*¹ (bližší představení pojmu v kapitole 3.1. Mural art a graffiti). Dále je v kapitole uveden historický kontext vzniku street artu, ale i mural artu samotného.

Poslední kapitola je zároveň praktickou částí práce. Jedná se o případovou studii, pojednávající o díle současného českého umělce Pasty Onera, především o jeho velkoplošných obrazech umístěných ve veřejném prostoru, tedy o mural artu. V rámci případové studie se pokusím stanovit typické znaky jeho tvorby, které se na velkoplošných obrazech opakovaně objevují a interpretovat jejich význam. Pro rozbor jsou vybrána čtyři stěžejní mural artová díla Pasty Onera, z každého kalendářního roku jedno. Tato díla jsou následně analyzována pomocí vnějšího výkladu a vnitřní interpretace, tedy na základě přístupu převzatého od Pierra Bourdieu.

Možným přínosem této práce je objasnění několika problematických bodů, které vyvstávají při bližším zkoumání propojení dvou oblastí: výtvarné činnosti a veřejného prostoru a též příspěvek k diskuzi v českém prostředí, týkající se této tematiky. Cílem práce je ověřit hypotézy, že muraly Pasty Onera nemají sloužit jen estetizaci, tj. zkrášlení a vizuálnímu oživení veřejného prostoru, ale jsou využívány především jako platforma pro upoutání pozornosti ke společenským problémům, zároveň že záměrně volí nápadné umístění a formu, která je obecně srozumitelná pro širokou veřejnost. Dále se práce snaží zodpovědět následující výzkumné otázky: Jaký je rozdíl v možnostech interpretace díla vystavovaného v galeriích a naopak ve veřejném prostoru? Jaké prvky se dají považovat za charakteristické v mural artových dílech Pasty Onera? Dá se mural art Pasty Onera považovat za cílený?

¹ Mural art je název pro konkrétní styl tvorby. Jde o velkoplošnou malbu zhotovenou legálně ve veřejném prostoru. Je možné používat zkrácené označení „mural“.

1. Veřejný prostor

„Soustava veřejných prostorů jako základ městské kompozice prokázala svým několikasetletým trváním svou pozoruhodnou flexibilitu vzhledem k proměňujícím se formám provozu ve městech, stavebním úpravám jednotlivých budov i vzrůstající hladině zástavby.“ (Kratochvíl, 2015: 41) Veřejný městský prostor je v této práci chápán jako flexibilní a to nejen pro své možnosti využití. Dá se chápat i jinak, než jen k prosté přepravě mezi soukromými sférami domova a pracoviště. Tato kapitola se zaměřuje na veřejný prostor jako na místo, ve kterém se jeho obyvatelé setkávají s různorodými podněty. Dále popisuje možnosti vzniklé při využívání veřejného prostoru.

Veřejný prostor vyžaduje určitou schopnost ze strany občanů jak ho správně využívat a jak si v něm počínat tak, aby pobyt v něm byl co možná nejkomfortnější. Od dětství jsme učeni jak se chovat mezi cizími lidmi (a např. i cizinci), tedy na veřejnosti, ve veřejném prostoru, kde nejsme v soukromí a bezpečí domova. Jde o prostor, kde je zapotřebí dbát na určitá pravidla, která zajišťují možnost soužití v něm. Sociolog Pavel Pospěch mluví o řádu, díky kterému taková pravidla fungují: „...lidé se specifickým způsobem adaptují na prostředí, přičemž jde o pasivní, vnucenou adaptaci... Řád regulující soužití ve veřejném prostoru je utvářen a udržován v činnosti aktivně, neboť v jeho základu stojí konkrétní významy a konkrétní pravidla, která je třeba dodržovat prostřednictvím konkrétního jednání.“ (2015: 36, 37) Tento řád však není pouhou vlastností veřejného prostoru, ale spíše než to, je jeho nutnou podmínkou. „Jedině existence a setrvalá produkce řádu, tedy vnitřního regulativu prostoru, nám umožňuje pohybovat se světem cizinců s důvěrou a psychologickou jistotou.“ (Pospěch, 2015: 39) Naučené jednání a respektování řádu nás vede běžným životem, ve kterém se setkáváme s neočekávanými situacemi. Při konfrontaci s něčím, nebo někým, kdo je pro nás cizí, si nasazujeme tzv. masky, které nás chrání a zároveň usnadňují komunikaci s okolním světem (více níže). Cizí znamená jiné, než známe. Nějaké konkrétní místo ve veřejném prostoru znát můžeme, ale pokaždé v něm potkáme jiné (cizí) lidi, jiné (neznámé) situace, které onen prostor proměňují a činí ho pokaždé jiným. „Veřejný prostor je prostorem otevřeným, což má význam doslovný, tedy fyzický (prostor, do něžž můžeme vstoupit), i význam přenesený, tedy symbolický (prostor, do něžž vstoupit smíme).“ (Pospěch, 2015: 19) Jde tedy o prostor, který je dostupný a přístupný všem, což potvrzuje i zákon České republiky. Podle § 34 zákona č. 128/2000 Sb. jsou „Veřejným prostranstvím všechna náměstí,

ulice, tržiště, chodníky, veřejná zeleň, parky a další prostory přístupné každému bez omezení, tedy sloužící obecnému užívání, a to bez ohledu na vlastnictví k tomuto prostoru.“ (Kurzy.cz, 2017) Veřejný prostor tedy není prostorem soukromým, ve kterém platí pravidla na základě dohody s vlastníkem. Čímž vyvstává i problematika legálních a nelegálních ploch, na které je vizuální plošné umění (to, kterým se zabývá tato práce) ve veřejném prostoru tvořeno (více viz kapitola 3. Současné vizuální umění ve veřejném prostoru).

Ve veřejném prostoru primárně dochází k setkávání lidí, občanů. Pospěch vymezuje tři vlastnosti veřejného prostoru, které vystihují potenciál onoho prostoru. Jsou jimi sociální heterogenita, přítomnost cizinců a dualita atraktivity a ohrožení. Heterogenita znamená různorodost, která však vyžaduje určitou otevřenost, resp. otevřenost prostoru. Veřejný prostor je tedy otevřený prostor všem, kteří do něj chtějí vstoupit. Do veřejného prostoru vstoupíme tím, že opustíme prostor soukromý, kde heterogenita není žádoucí a ani se tu často nevyskytuje. „Bez ohledu na to, jakou definici pojmu veřejný prostor preferujeme, je sociální heterogenita vlastností, která k veřejnému prostoru náleží, a těžko si lze představit prostor, který by byl dlouhodobě užíván pouze jednou skupinou lidí, a přitom bychom o něm mluvili jako o veřejném.“ (Pospěch, 2015: 30) V takovémto heterogenním prostoru se předpokládá pohyb cizinců, čímž se dostáváme k druhé vlastnosti veřejného prostoru, totiž že účastníci veřejného prostoru jsou si vzájemně cizí. Z podstaty veřejného prostoru tak vychází přítomnost cizinců jako předpokládaný fakt. Podle sociologa Richarda Sennetta je pravděpodobné, že se ve městě budou setkávat cizinci. (1978: 48) Německý filosof a sociolog Georg Simmel považuje cizince za někoho „...kdo je zároveň blízký (sdílí s ním prostor města) a vzdálený (téměř nic o něm nevím).“ (Simmel, 2006: 63) Povaha cizince jakožto něčeho vzdáleného může budit strach, což dokazují i sociologové Walter Siebel a Jan Wehrheim: „Městský veřejný prostor jako prostředí cizinců může být vnímán jako zdroj ohrožení.“ (2003) Strach z takového ohrožení budí v lidech tendence nosit již výše zmíněné masky. Co to tzv. masky jsou a co znamená jejich užívání ve veřejném městském prostoru, popisuje sociolog Zygmunt Bauman (viz kapitola 1.1. Veřejný prostor jako prostor komunikace). Cizinec jako příčina strachu je tak vždy součástí veřejného prostoru. Strach z ohrožení v něm stojí proti atraktivitě. Jak ohrožení, tak atraktivita se ve veřejném prostředí nachází úplně stejně. Lidé jsou jednak lákáni tím, co dělají druzí lidé a proto se shromažďují na lidnatých

místech. Naproti tomu se v těchto lidnatých místech zvyšuje koncentrace strachu z nebezpečí přicházející právě od cizinců. (Pospěch, 2015: 32)

Existuje mnoho různých přístupů k tomu, co to veřejný prostor vlastně je a jak je chápán. Teoretik architektury Petr Kratochvíl (2015: 11, 12) je rozděluje do tří kategorií. První přístup je založen na filosofických, sociologických nebo politologických teoriích. Člověk je v tomto případě chápán jako součást nějakého celku, kterému lze říkat obec a v té jedinec koexistuje s ostatními v souladu s děním kolem něj. Druhá kategorie se zajímá o aktivitu, která se ve veřejném prostoru odehrává a o to jak je s prostorem nakládáno jeho uživateli. Třetí kategorie je víceméně zaměřená na architektonickou podobu veřejného prostoru. Tyto tři kategorie se dají zjednodušeně převést na „smysl“, „aktivita“ a „fyzická podoba“. Do první kategorie Kratochvíl řadí Hannah Arendtovou, Jürgena Habermase nebo Richarda Sennetta. Jejich jednotlivá pojetí veřejného prostoru jsou rozebrána v kapitole 1.1. Veřejný prostor jako prostor komunikace. Ve druhé kategorii lze najít Williama H. Whyta, Jana Gehla a Michaela Sorkina. Do třetí kategorie spadá Paul Zucker, Kevin Lynch, Christian Norberg-Schulz či Dalibor Veselý. První kapitolu provází popisy přístupů vybraných autorů, které jsou přínosné a vhodně aplikovatelné na téma této práce.

Ve veřejném prostoru dochází ke komunikaci, která může být verbální i neverbální. Spojení veřejného (městského) prostoru a komunikace je velice obsáhlé, proto je pro důkladnější pochopení problematiky veřejného prostoru třeba pole zkoumání oddělit. V následujících podkapitolách je popsáno dvojí pojetí veřejného prostoru, tedy veřejného prostoru jako prostoru komunikace a dále jako prostoru městského.

1.1. Veřejný prostor jako prostor komunikace

Veřejný prostor je nedílnou součástí veřejné sféry, ve které se odehrává mezilidská interakce. Základ této interakce je v komunikaci, na které závisí veškeré lidské bytí a jednání. Komunikace může být definována jako styk, styky. Komunikace probíhá ve chvíli, kdy je sdělována nějaká informace, resp. komunikace je tok informací. Vše kolem nás se dá považovat za nositele informace. Jelikož jsme v neustálé interakci s informacemi, lze říci, že stále komunikujeme. Jak bylo výše zmíněno, veškeré chování lidí na veřejnosti se děje podle

nějakého řádu. Tento řád zaručuje, že tichá, neboli nezaměřená (tedy komunikace bez konkrétního příjemce) komunikace funguje. Díky tiché komunikaci jsou spolu lidé ve veřejném prostoru schopni koexistovat bez větších problémů. Tichá komunikace zaručuje, že si lidé vzájemně dávají najevo svou přítomnost a zároveň respekt, čímž je umožněno soužití vzájemně cizích lidí v jednom prostoru. „Nutnost komunikace tedy můžeme považovat za jedno z pravidel veřejného prostoru.“ (Pospěch, 2015: 47) Nezaměřená komunikace souvisí se zdvořilou nevšímavostí (viz níže), která zaručuje vesměs klidný a neohrožený pobyt člověka ve veřejném prostoru.

Vzhledem k tématu práce je příhodné upozornit na fakt, že i umění, vizuální umění, tedy obrazy, komunikují, resp. sdělují nějakou informaci. Obrazů může být ve veřejném prostoru několik. Vesměs vše co je viděno okem se dá považovat za obraz. Filozof Miroslav Marcelli zmiňuje Mitchellův termín obrat k obrazu², k němuž dodává, že „...značná část komunikačních procesů, které probíhají v současné společnosti, se odehrává ve sféře vizuálního.“ (In Borecký a spol., 2011: 10) Obrazy a vlastně i vše, co se nachází v našem bezprostředním okolí k nám nějakým způsobem „mluví“, tedy předává nám určitou informaci, tedy s námi komunikuje, čímž nás nějak ovlivňuje. Tato práce však pracuje pouze s dvourozměrným vizuálním uměním, tedy s něčím, co je skutečně obrazem, jakýmsi ohraničeným vizuálním sdělením umístěným na určité ploše.

Jak je zmíněno výše, veřejné městské prostředí je mimo jiné prostor, kde se člověk setkává s cizinci nebo s něčím cizím a je zapotřebí vědět jak se chovat při konfrontaci s někým (něčím) takovým, tedy jak vhodně komunikovat. Zároveň však veřejný prostor poskytuje dostatečné pole působnosti pro nevšímavost. Městský prostor vyžaduje umění zdvořilosti, což je aktivita, která chrání jednoho člověka před druhým. Podstatou zdvořilosti je maska, která umožňuje sociabilitu nezávislou na okolnostech moci, neklidu a privátních pocitech. Zdvořilost tedy není privátní, je součástí sociálního prostředí, které Bauman nazývá občanské. Občanské prostředí jsou takové prostory, které mohou lidé sdílet jako veřejné osoby, aniž by si při tom museli sundat svoje masky a dávat tak najevo své vnitřní rozpoložení, myšlenky, sny nebo obavy. Město je občanské prostředí, které svým

² Obrat k obrazu (pictorial turn) je termín popsáný W. J. T. Mitchellem, který řeší, co od diváka obrazy chtějí a jak se vykládá jejich význam. Všechny obrazové projevy lze vykládat jazykem. Obrazy jsou vlastně počátkem veškeré další schopnosti vnímání, učení a následného chápání. (Mitchell, 1995: 11-14)

obyvatelům nabízí cosi, co je obecně prospěšné. Aby tomu tak doopravdy bylo a lidé k sobě byli slušní, je zapotřebí dodržovat onen výše zmíněný řád. Dále Bauman mluví o veřejných prostranstvích, které se od ideálního modelu občanského prostoru odchyľují. Veřejná prostranství umožňují člověku vyhnout se riziku, které přináší vzájemná výměna, nebo komunikace a jsou tedy navrženy právě kvůli očekávání, že se setkám s cizincem. (Bauman, 2002) Při setkání s cizincem je nutné dodržovat určitá pravidla, která zajišťují bezproblémovou interakci. Dá se zde použít Goffmanův termín *zdvořilá nevšímavost*, který popisuje chování dvou cizích lidí při setkání ve veřejném prostoru. Jde o akt, při kterém si lidé na krátkou chvíli vymění pohled, aby si vzájemně dali najevo svou přítomnost a vědomí o tom druhém. Kdyby oční kontakt trval příliš dlouho, jednalo by se o zírání, které na veřejnosti není vítané a mohlo by u jednoho z aktérů vyvolat agresivní jednání, které by bylo podníceno strachem z druhé, cizí osoby. (In Pospěch, 2015: 49) *Zdvořilá nevšímavost* je jedním z mnoha způsobů, či možností neverbální komunikace, která zaručuje hladký proces potkávání se s cizinci a koexistenci s nimi ve veřejném prostoru.

Hannah Arendtová, jakožto zástupkyně spíše filosofického přístupu k veřejnému prostoru, chápe veřejný prostor jako něco, co se jeví všem, kdo jsou jeho součástí a zároveň jako něco, co je společné všem, tedy nesoukromé. (Arendtová, 2007: 66, 69) Smyslem veřejného prostoru je tedy ustavovat jedinečnost člověka v protikladu k ostatnímu, co ve veřejném prostoru je. „Arendtovou tedy nezajímá veřejný prostor jako fyzické místo, veřejný prostor se může konstituovat kdekoliv prostřednictvím lidského jednání.“ (In Kratochvíl, 2015: 14) A dokonce lze podle Arendtové říci, že veřejný prostor je jediným místem, kde se odehrává skutečný život, tedy že „Společný svět mizí, je-li viděn již jen z jednoho hlediska, tento svět vůbec existuje pouze v mnohosti perspektiv.“ (2007: 76) Společný svět je tedy v podstatě místo, které je složené z jednotlivých lidských projevů a náhledů. Lidské jednání nebo také komunikace dává veřejnému prostoru vzniknout a ovlivňuje a proměňuje jeho podobu. Veřejný prostor vzniká až se společností a průběžně se neustále mění a dotváří. Avšak podoba veřejného prostoru dává jednotlivcům určitá vodítka i omezení k tomu, jak prostor využívat. „Fyzickou formu veřejného prostoru nelze přeceňovat; je tím, co nabízí pouhou příležitost veřejného života, nemůže ho sama konstituovat. Ale tuto roli zároveň nelze podcenit, neboť absence nebo nevhodnost takových prostorů může veřejný život podstatně oslabit.“ (Kratochvíl, 2015: 15) Pokud je veřejný prostor místem, které dotváří

jeho uživatelé, je nasnadě, že začne být využíván i jinak, než jen jako prostor dopravy či přepravy. Přestože Arendtová pojímá veřejný prostor jen jako prostor, ve kterém nejde o vzájemné poznání, ale pouze o snahu jednotlivce dosáhnout svého (uvádí to na příkladu modelu trhu, kde nejde o spřátelení se trhovce se zákazníkem, ale pouze o výměnu zboží za peníze), přesto je seberealizace určitých jedinců, či skupin přirozená již od počátku věků, kdy např. jeskynní lidé tvořili jeskynní malby (více v kapitole 2. Vizuální umění). Richard Sennett komentuje Arendtovou slovy, že „...soukromé okolnosti podle ní nemají ve veřejné sféře své místo.“ (In Kratochvíl, 2015: 15) Je však možné považovat za diskutabilní, zda už jen pobyt ve veřejném prostoru není podnícen soukromou okolností. I obyčejná přeprava, která se děje s využitím veřejného prostoru, je podnícena soukromou, privátní okolností, či potřebou. „Pojmu privátního v jeho původním privativním smyslu je třeba rozumět právě ve vztahu k mnohvrstevnatému významu veřejného prostoru.“ (Arendtová, 2007: 76)

S podobným přístupem se setkáme také u Jürgena Habermase, který k veřejnému prostoru přistupuje jako k oblasti, kde se vytváří veřejné mínění, které je podle něj řízeno státem, resp. že veřejná sféra zprostředkovává oblast mezi společností a státem. Její základní rolí je prostřednictvím formování veřejného mínění vykonávat kritickou kontrolu státní moci. Předpokladem je záruka svobody výměny názorů a jejich důležitým médiem je nejen přímý dialog, ale i tisk a média. (Habermas, 1995: 91) Ve veřejném prostoru se vytváří veřejné mínění a to v každém rozhovoru, při němž se soukromé osoby sdružují do publika. (Tamtéž: 92) Takové sdružení by mělo být podle Habermase bez nátlaku a s garancí toho, že se do publika sdružovat mohou. Pokud k tomu tedy mají jednotlivci možnost, sdružují se a dávají tak vzniknout nějakému povědomí o určitém sociálním problému. Mohou tak vznikat různé skupiny, organizace, akce, ale pod výrazem sdružování se do publika lze zařadit i běžnou konverzaci dvou sobě navzájem známých lidí, kteří se ve veřejném prostoru setkají.

Smyslem veřejné sféry se též zabývá tzv. *performativní škola*, do které se řadí například Richard Sennett. Kratochvíl jej řadí k teoretikům veřejného prostoru, které „...zajímají způsoby, jimiž se lidé předvádějí druhým ve veřejném prostoru... Sennettovi jde o projevy každodenního života, o gesta, rituály běžného chování, oblékání, způsoby promluvy.“ (2015: 18) Takto se na veřejnosti prezentujeme před druhými. Stejně tak se může za sebevyjádření považovat umělecká činnost, kterou lze ve veřejném prostoru nalézt. Sennett dále mluví o veřejném prostoru jako o něčem, co zabraňuje modernímu člověku

utužovat vlastní subjektivitu, která je pro něj velmi důležitá. Má dvojí, poněkud paradoxní, pohled na veřejný prostor. Jednak tvrdí, že hranice se mezi veřejnou a soukromou sférou potírají a z podstaty věci tomu nemůže být jinak. Každý člověk využívá jak soukromý, tak veřejný prostor. Zároveň však mluví o snaze budovat pevnou hranici mezi nimi. Veřejná sféra je údajně nebezpečná v tom, že setkání s cizincem může být ohrožující, jelikož cizinec je někdo, kdo nespadá do naší soukromé sféry, a tudíž k němu musíme být obezřetní. „Projevem tohoto hypostazování intimní sféry (Sennett mluví o tyranii intimacy) je ale i to, že do veřejné sféry promítáme svá očekávání a způsoby vnímání, jež odpovídají vztahům v soukromí.“ (Kratochvíl, 2015: 19, 20) Zde je tedy vysvětlené tvrzení o konfuzi soukromého a veřejného prostoru. Rozdíl shledává v hraní rolí. Podle Sennetta je veřejná sféra založena na věcných, neosobních vztazích, jednání zde je a musí být spojeno s hraním rolí v příslušných maskách. Jednání na veřejnosti je zaprvé jednáním v odstupu vůči sobě samému, v odstupu od vlastní bezprostřední minulosti, situace a potřeb; a zadruhé toto jednání zahrnuje zkušenost odlišnosti. (1978: 20, 21) Sennett dále uvažuje, že se takováto tvorba hranic, ve které se setkává odlišné, dá promítnout i na sociologický a urbánní prostor, ve kterém dochází k budování komunit a sousedských vztahů. Tudíž už i veřejný prostor je rozložitelný na „známé“ a „cizí“, přičemž před tím cizím zavíráme oči a ignorujeme to. Navrhuje proto podpořit setkávání s cizím, které chce nějakým způsobem udělat dostupnější a snesitelnější a celkově takovou zkušenost „...proměnit v pozitivní...“. Dále upozorňuje na vhodnost překrývání soukromé a veřejné sféry, tedy, že „...překrývání by bylo vhodné jako metoda, jak propojovat různé funkční a sociální oblasti města; jistá otevřenost a neurčitost možného využívání veřejných prostorů, která dovoluje vývoj v čase i výskyt něčeho neočekávaného a spontánního a dává šanci, aby se místo stalo ‚procesem příběhů‘.“. (Kratochvíl, 2015: 21) Opět se zde dostáváme k umění ve veřejném prostoru, které by se dalo na Sennettovu metodu aplikovat.

Veřejné umění přitahuje pozornost, dává vzniknout novým debatám a to jak uměleckým, tak i urbánním a sociálním. Vidíme zde, že veřejný prostor je dokonce vhodné využívat i jinak, než jak jsme zvyklí. Přitáhnout občany do ulic a seznamovat je s cizím může mít velice pozitivní dopad. Příkladem takové snahy ze strany města jsou akce „Městem posedlí“ a „Praha 11 streetart“, díky nimž vznikla mimo jiné některá z děl Pasty Onera, která jsou analyzována ve 4. části této práce (více viz kap. č. 4. Případová studie). Dalším takovým

příkladem je opět dílo Pasty Onera (též analyzované ve 4. části této práce), které vzniklo při rekonstrukci stanice pražského metra. Město (v případě mural artu i soukromá osoba, jelikož mural art je tvořen na objednávku majitelem nemovitosti) může takto napomoci k lepšímu a snazšímu žití ve městě, resp. město může napomoci menší konfuzi mezi soukromým a veřejným prostorem a pokusit se tak zlepšit sociální soudržnost svých obyvatel.

Veškeré výše zmíněné teorie ukazují, jak je možné pojímat veřejný prostor, jak se v něm chovat a jak v něm správně komunikovat. Jeho souvislost s komunikací je velice úzká. Veřejný prostor, tedy prostor města je vhodný k rozvoji komunikace, která dále zapříčiňuje lepší užívání jeho veřejného prostoru. Následující kapitola popisuje co se městem, městským prostředím přesněji rozumí a ukážeme si (nejen) urbanistické teorie, které korespondují s tématem této práce.

1.2. Veřejný prostor a městské prostředí

Veřejný prostor je převážně chápán jako prostor, který je ve městě. Vesnický prostor se nedá považovat za veřejný už jen proto, že v něm tak často nedochází ke konfrontaci s cizinci. Na vesnici se většina obyvatel vzájemně zná. Povětšinou jde o území rozlohou mnohem menší, než je město, takže i kontrola obecního pořádku je výrazně snazší. Proto je veřejný prostor spojován primárně s městem, městským prostředím, ve kterém je konfrontace s cizinci mnohem častější. Vztaženo na Prahu by se dalo říci, že interakce (ať už přímá či nepřímá) s cizincem je na denním pořádku.

„Podle rozšířené představy je prvním charakteristickým znakem města koncentrace většího počtu lidí na společném teritoriu. Právě počtem obyvatel se město už na první pohled odlišuje od osady, kolonie, vesnice... Žít ve městě, to neznamená mít jen společný prostor a jako člen společnosti přijímat zákony politického zřízení; znamená to též podílet se na obnově lidského potenciálu.“ Tento potenciál znamená sílu, kterou oplývají obyvatelé města, jejichž dalším aspektem je rodinný život, resp., že „...společnost si uvědomuje neúčinnost politických a mocenských prostředků při pokusech zrodit a udržovat život...“. Tak lze za aspekty města považovat prostor, zákon, sílu a život. (Marcelli, 2011: 39 – 41) Město tak mimo jiné disponuje prostorem, ve kterém se odehrává společenský život a to v protikladu k životu soukromému. Tato teorie potvrzuje Sennettovu tezi (viz výše) o hranicích mezi veřejnou a soukromou sférou života.

Město je útvar, o kterém se hovoří již od antiky. Antické město sloužilo jako určitý stát ve státě, který měl svou armádu a politický systém. S každou další epochou se charakter města proměňoval. Ve středověku hrozilo mimo město smrtelné nebezpečí v podobě lupičů apod., takže se města chránila hradbami. (Pirenne, 1928) Městský prostor byl však vždy určen pro střetávání lidí. Byl to, a stále je, prostor, ve kterém sice platí nějaká všeobecná pravidla a zákony, ale když se jimi člověk řídí, může tento prostor plnohodnotně využívat. V opačném případě je člověk společností odmítán a v horším případě i stíhán a souzen.

Každé jednotlivé město má svůj osobitý charakter a atmosféru. To řeší jedna z dalších teorií, o které se tato práce opírá a to teorie urbanisty Kevina Lynche. Jde o vizuální teorii mentálních obrazů města, která spočívá v tom, jak je město občany vnímáno. „Lynch zjistil, že obraz města je produktem dvousměrného procesu, který probíhá mezi pozorovatelem a prostředím – není tedy statický, ale v čase se vyvíjí a mění.“ (Popelová, 2012) Celá teorie tedy spočívá ve vnímání užívaného prostoru, který se každým dnem proměňuje, avšak určité základní prvky zůstávají. „Z pěti základních prvků, které strukturují naši mentální představu města – cesta, uzel, oblast, hranice, orientační bod – mají ony první dva velmi často podobu veřejných prostorů ulice a náměstí. Právě města, která mají jasně čitelné uzly v podobě výrazných náměstí a dobře uspořádanou osnovu ulic, umožňují, abychom si v mysli snadno vytvořili jejich přehledný obraz a snadno se v nich orientovali.“ (Kratochvíl, 2015: 34) Pokud jsou výše zmíněné základní prvky ve městě, které má „...jasně čitelné uzly v podobě výrazných náměstí a dobře uspořádanou osnovu ulic, umožňují, abychom si v mysli snadno vytvořili jejich přehledný obraz a snadno se v nich orientovali.“ (Tamtéž) Tento koncept se dá opět vhodně rozšířit pro tuto práci. Umění ve veřejném městském prostoru může mít i funkci jako zástupce významného prvku, díky kterému se ve městě občan lépe vyzná, tedy orientuje. Mural art (viz kap. 3. Současné vizuální umění ve veřejném prostoru), který je tvořený na zakázku, povětšinou na svém místě zůstává i několik let, tudíž se podle jednotlivých děl může člověk v prostoru lépe orientovat. V tomto případě nejde ani tak o výběr námětu díla, ale spíše o jeho barevnost a další jedinečnou charakteristiku konkrétního díla. V běžném životě občana určitého města přichází mnoho chvil, kdy si např. dává s někým sraz na určitém místě a výrazné dílo může být právě jedním z takových míst. Dále je takovéto dílo vhodným a jedinečným prvkem při slovním popisu cesty odněkud někam. Právě tzv. image města podle Lynche používáme při potřebě město nějak uchopit a zorientovat se

v něm. Při zkoumání městského prostoru hledí člověk na jeho čitelnost, která je vyvozena z přehlednosti a zapřičiňuje porozumění. Je-li něco čitelné, je to i srozumitelné, jelikož to přináší pochopení. Lynch zmiňuje, že stejně jako se zvíře orientuje v prostoru, tak i člověk používá „...poznávacích kapacit, jako je smysl pro barvu, tvar a pohyb, rozlišuje světelnou intenzitu, chuť, zvuk a hmatové vjemy.“ (Lynch, 2004: 2, 3) Což opět potvrzuje naši teorii, že umělecké dílo umístěné ve veřejném prostoru může být pomocným vodítkem k orientaci a uchopení města a má tak ve veřejné sféře svůj opodstatněný důvod. Vrátime-li se k čitelnosti a image města, je nutné upozornit na fakt, že každý jedinec soudí o věcech ve svém okolí podle jiných hodnot. Lynch zmiňuje, že „Možnost shody image se bude zpřesňovat a prohlubovat, pokud posuzovatelé budou rozděleni ve skupinách podle věku, pohlaví, profese, kulturní úrovně či temperamentu, anebo proto, že jsou s objektem blíže seznámeni. I když má každý jedinec o věci svou vlastní představu, přece, a to je důležité, dochází v rámci skupiny k zásadním shodám.“ (Tamtéž: 7) Tento přístup by se dal aplikovat obecně jako definice rozmanitosti názorů a to vesměs na cokoli. Stejně tak koresponduje s různími se názory na umění ve veřejném prostoru. Těmi se tato práce sice nezabývá, ale je více než jasné, že každá skupina vytvořená podle těchto kritérií by přinesla jiný názor na věc. Lynch však tento přístup popisuje jako urbanista, který má tvořit modely prostředí. Prostředky pro orientaci jsou v městském prostoru různé a „...Orientační systémy se užívají všude a mají mnoho variant, které se liší kulturně i místně.“ Orientační prostředky jsou nápomocné při rozlišování a členění okolí a může jimi být prakticky cokoli. (Lynch, 2004: 7) Tedy i umění může být orientačním prostředkem. Určité dílo ve veřejném prostoru může mít imageability, což je „...vlastnost objektu, která u každého pozorovatele vyvolává silný image. Může jít o tvar, zvláštní barevnost nebo uspořádání celého objektu... Město s vysokou mírou imageability, tzn. s vysokou mírou zjevnosti, čitelnosti či snad zřetelnosti se nám bude jevit i jako dobře utvářené, výrazné a obdivuhodné. Vzbudí pozornost našich smyslů a tím i zájem na věci se hlouběji podílet. Smyslové vnímání takového prostředí se tím nejenom zpřehlední, ale také rozšíří a prohloubí.“ (Lynch, 2004: 9, 10) Pokud tedy umělecké dílo ve veřejném prostoru funguje jako prvek sloužící k lepší orientaci v něm, tak zároveň může být i příčinou vyvolaného zájmu o něj samé.

Město však se skládá z různých druhů prostorů, který rozčleňuje sociolog Zygmunt Bauman. Charakterizuje ho jako urbanizovanou, tedy obydlenou oblast, která je specifická

vysokou hustotou obyvatel. Tito obyvatelé jsou hojně a často vystavováni vzájemnému kontaktu. (2008: 71) Tato definice je pro umění ve veřejném prostoru pozitivní. Čím více potenciačních recipientů totiž dílo má, tím známější a vyhledávanější se může stát a to nejen dílo samo, ale právě i město. Téma umístění vizuálního díla do městského veřejného prostoru je blíže rozvedeno v kapitole 2.2.2. Městský prostor.

Bauman tedy popsal čtyři kategorie veřejných míst, kdy každé z nich je něčím specifické. „Odlišnosti je možné zahrnout, pohlit je, lze jim zabránit a dokonce existují i místa, která se na každou z těchto eventualit specializují.“ (2002: 166) Každé místo tak podle něj má svůj víceméně předurčený způsob, jak se k němu dá přistupovat, nakládat s ním a jak ho využívat. Některá místa tak představují vhodnější prostředí pro vznik, či umístění uměleckého díla, než místa jiná.

První kategorií jsou místa *emická*, která svou podstatou vytlačují „jiné“. Jde o „...‘vyvržení’ těch druhých, jejichž podivnost a cizost se zdála naprosto nezdolná.“ (Bauman, 2002: 163) Jedná se o místa, která chce člověk rychle přejít a opustit, případně také místa, do kterých je nám zabráněn přístup a jsme tak nuceni je obejít. „Aktualizovanými ‚sofistikovanými‘ formami ‚emické‘ strategie‘ jsou prostorová separace, městská gheta, selektivní přístup do veřejných prostor a selektivní způsoby jejich využívání.“ (Tamtéž) ze své podstaty tato místa nejsou vhodná pro umístění výtvarného díla, přestože se určitě i zde nějaké specifické umění vyskytuje.

Druhou kategorií jsou místa *fágní*, která potlačují jinakost „jiných“. Jsou jimi prostory spotřeby, např. nákupní centra, koncertní sály, výstavní haly, turistická střediska, sportoviště, obslužné restaurace. Nákupní centrum se dá považovat za chrám spotřeby. Jedná se o přenos do jiného světa, i když je ve městě, není jeho součástí – zůstává jen čistý požitek. Zažíváme zábavu, kterou skutečná realita neposkytuje. Tato místa jsou přitažlivé díky své různosti smyslových vřuchů a barevnosti. Nakupující v nich nacházejí dojem sounáležitosti, jelikož pocit být součástí pospolitosti (všichni jsme stejní, myslíme na totéž) je pro člověka důležitý. Takováto soudržnost je dána a stává se očištným rituálem, nezná konfrontaci ani odlišnosti, dohady, úmluvy ani snahu, které jsou zapotřebí ke kompromisu (protože každý zde přišel ze stejného důvodu, přilákaly ho stejné abstrakce a téže motivy). Jde o bytí uvnitř, které vytváří pospolitost věřících (se stejnými cíly, hodnotami,

prostředky). Tento pocit identity je však podvrhem. (Bauman, 2002: 162) Místa fágni jsou pro umístění umění vhodné.

Třetí kategorií jsou tzv. *nemísta*, která „...nás odrazují od úvah o tom, že bychom se v nich mohli ‚usadit‘...“. (Bauman, 2002: 164) Cizinec zde může nějakou dobu pobývat, ale ne déle, než je nezbytně nutné. Jde například o letiště, dálnice, anonymní hotelové pokoje, nebo o veřejnou dopravu. „Momentální obyvatelé těchto ‚nemíst‘ se spíše vzájemně liší, každá jejich varianta má své zvyky a očekávání... po dobu jejich dočasného pobytu je třeba všechno toto učinit irelevantní. Ať jsou jejich další odlišnosti jakékoli, měli by se všichni řídit stejnými modely chování...“ (Tamtéž: 165) Modely chování mají být čitelné pro všechny, přičemž není brán ohled na odlišné jazyky. Při používání „nemíst“ není zapotřebí zdvořilosti, jelikož chování člověka je zde redukováno na pár zásad. Jde o prostředí bez symbolického vyjádření identity, vztahů či historie. Nemísta se postupně rozšiřují a „...kolonizují každý větší kus veřejného prostranství a přetvářejí jej k obrazu svému, zůstává čím dál tím méně příležitostí se umění zdvořilosti naučit.“ (Tamtéž: 166) Zde se umění může vyskytovat.

Čtvrtou kategorií jsou *prázdné prostory*, které činí odlišnosti neviditelnými, neboli zabraňují tomu, aby byly odlišnosti patrné. Jsou to místa, kterým není přisuzován žádný význam a ani nevěříme, že by nějaký význam byly schopny nést. Jde o místa, na něž člověk nevstupuje, protože by se v nich cítil ztracený a zranitelný, vyděšený pohledem druhých apod. Nevystává zde problém dohadů mezi odlišnostmi. Není nutno oddělit tato fyzicky, jsou nekolonizována. „...jsou to ‚zbytková místa‘. Taková, která zbudou, když na daných místech byla provedena konkrétní strukturalizační práce.“ (Bauman, 2002: 167) Na druhou stranu to nejsou jen „...odpadní produkty architektonických projektů a plánů... Mnoho prázdných prostor je ve skutečnosti nejen nevyhnutelným odpadem, ale také nezbytnou součástí procesu: mapování prostoru sdíleného větším množstvím rozličných uživatelů.“ (Tamtéž: 167) Každý obyvatel města má svou mapu města, která má svá prázdná místa. „...aby jakákoli mapa ‚měla smysl‘, je třeba některé oblasti města vynechat jakožto místa bez významu... Vynechání takových míst umožní zbytku zářit a překypovat významem.“ (Tamtéž: 168) V prázdných prostorech není zapotřebí umění. Avšak jelikož každý občan města považuje za prázdný prostor jiné místo, je jistější umisťovat umění spíše na místa fágni, či nemísta.

Kratochvíl dále upozorňuje, že v dnešní době se veškeré možné aktivity přesouvají do virtuální podoby. Lidé nepotřebují k obživě a sociálním kontaktům fyzický pohyb. K tzv. *deteritorializaci*³ dodává, že „Žijeme zároveň na mnoha odlišných místech, jsme zároveň všude, ale nikde plným způsobem.“ (Kratochvíl, 2015: 55) To může ohrožovat veřejný prostor a narušovat jeho (níže zmíněné) funkce. Umění by mohlo být jednou z možností, jak do veřejného prostoru vrátit život.

Můžeme vidět, že město není jednolitá zástavba budov. Jsou různé typy objektů a míst, které obyvatelé měst využívají. Každé místo je předurčeno pro nějaký typ chování nebo pro určitou aktivitu. V každém z nich se však vyskytuje nějaké umění. Co je to umění, je rozebráno v kapitole 2. Vizuální umění. Město je tedy prostor, který není soukromý, lidé při jeho používání dodržují nějaká pravidla a normální člověk se snaží veřejný prostor opustit ve stejném stavu, v jakém do něj vstoupil. Jaké jsou možnosti využívání veřejného prostoru, je popsáno dále v následující kapitole.

1.3. Funkce veřejného prostoru

Tato kapitola je zaměřena nikoli na lokalizaci veřejného prostoru, ale spíše na jeho sociální rozměr a funkce, které by měl naplňovat. Mezi hlavní funkce veřejného prostoru města, patří dozajista snaha o vzájemnou toleranci s cizím, odlišným. „Odlišností dnes obvykle míníme něco, co se týká pouze identity – rasy, tenderu nebo třídy.“ (Sennett, 2012: 23) Aristotelés však za odlišné považoval i něco jiného, přesněji pro něj odlišná byla například i činnost, nebo jednání, které se neztotožňuje s tím naším. (Aristotelés, 2009: 243) Podle Sennetta je základem Aristotelovy specifické politiky „Právě to, že ve městě dochází k mísení činností i různých identit...“. (2012: 23) Sennett dále tvrdí, že „...Aristotelés věřil, že když si lidé zvyknou na rozmanité, komplexní prostředí, přestanou jednat násilně při setkání s něčím zvláštním a cizorodým. Takové prostředí naopak vytvoří vhodné předpoklady pro to, aby o odlišných názorech a soupeřících zájmech diskutovali.“ (Tamtéž)

³ Deteritorializace je pojem Gillesse Deleuze znamenající zmenšování vzdáleností, nebo proces, v jehož rámci dochází ke zničení nebo opuštění starého teritoria a vystavení se tomu, co se ukazuje jako neznámé a nehostinné. Příkladem mohou být elektronické konference. (Deleuze, Guattari, 2010)

Pro moderní vývoj města je tak důležité, aby v něm docházelo ke konfrontaci s něčím novým, tedy opět cizím. Umění ve veřejném prostoru zde může zastupovat funkci informativní, je obecně určeno pro všechny obyvatele města a tak má možnost nastolovat nová témata a podněty k řešení. Umění tak městský prostor oživuje nejen vizuálně, ale i pomocí své obsahové stránky. Tu u vybraného vzorku muralů Pasty Onera zkoumá případová studie v kapitole 4.3. Analýza.

Veřejný městský prostor tak může lákat své občany i cizince k pobytu v něm právě uměním, které je schopné oslovit různé typy sociálních skupin a zároveň přilákat další občany. Díky jejich zvědavosti mohou nějaké takové dílo vidět a mít tak možnost udělat si na něj vlastní názor, ztotožnit se s určitou skupinou lidí, nebo naopak. Ze sociologického hlediska by se dalo říci, že i díky tomu se člověk může střetávat s lidmi se stejným názorem, sociálním postavením a věkem. „Veřejné prostory mají mnoho různých funkcí. Možnost příjemného nakupování, relaxace i pasivní zábavy jsou jejich součástí. Stejně tak v nich rádi budeme sledovat festivaly a jiné atrakce vytrhující z každodenního života a nabízející mimořádné zážitky.“ (Kratochvíl, 2015: 107) Veřejný prostor je tak vhodný pro pořádání společenských, kulturních a jiných akcí, které jsou jednak důležité pro společnost daného města a zároveň jsou důležité i pro občany samotné. Mohou se zde setkávat a seznamovat s ostatními obyvateli města, čímž se tvoří pevnější heterogenita a pocit sounáležitosti. „Možnost vidět a poslouchat jiné lidi ve městě nebo v obytné čtvrti znamená pro člověka nabídku hodnotné informace o okolním společenském prostředí obecně a zejména o lidech, s nimiž žije a pracuje.“ (Tamtéž: 23) Tento jev však stojí na samém vrcholu vysoce intenzivního přehledu různých forem kontaktů. (Tamtéž: 17) Člověk nikdy nežil sám, komunita, společnost, či rodina je pro jeho život důležitá a proto by měl znát město, ve kterém žije a být v něm „ukotven“. Člověk s vlastním vědomím občana určitého města bude spíše respektovat jeho zákony, zvyky a praktiky a bude spokojenější, než někdo mimo komunitu.

Jan Gehl stanovil tři typy funkcí, které vykazuje veřejný prostor. Jedná se o jakési požadavky, které jsou na veřejný prostor kladeny. Jsou to nezbytné venkovní aktivity (volitelné, nebo také funkční), rekreační aktivity a společenské aktivity. Nezbytné venkovní aktivity zahrnují například cestu do školy, na nákupy apod. Mezi volitelné, rekreační aktivity se řadí procházky, sezení na lavičkách apod. Jde o aktivity, které lze provozovat v příznivém

počasí a podle libosti. Společenské aktivity vznikají, pokud se (třeba i náhodně) setká ve veřejném prostoru více lidí, kteří mají společné téma. Může jít o maminky na dětském hřišti, nebo i obyčejné zdravení. Patří sem však i zdvořilá nevšímavost (viz výše). Jde tedy o akt vzniklý přirozeně z pohybu ve veřejném prostoru. (Gehl, 2000: 11-12) V moderní době je veřejný prostor využíván na základě volby člověka. Praktický život se přesunul do soukromé sféry domova a virtuálních médií. Proto nyní musí veřejný prostor o svou pozornost bojovat. Jsou s ním spojené aktivity jako rekreace, zábava a konzum, „...zároveň se obohacuje o nové možnosti tak, jak právě tato sféra života ve volném čase nabývá v západním světě na váze.“. (Kratochvíl, 2015: 25) Funkce veřejného prostoru podle Gehla tedy spočívá ve snaze přilákat pozornost občanů města a ve snaze o aktivní využívání prostoru. Proto by měl být veřejný prostor lákavým a pohodlným místem pro trávení času. I Gehl, jak Kratochvíl tvrdí, „...zmiňuje městský prostor jako příležitost k sebevyjádření všech sociálních skupin a prostředek k posílení sociální soudržnosti.“. (2015: 27)

Na základě koncepcí prezentovaných v předchozích kapitolách lze stanovit několik funkcí veřejného prostoru, k jejichž naplnění mohou přispět právě vizuální díla vytvořená pro veřejná prostranství, jimiž se zabývá tato práce. Veřejný prostor je místem, které přináší nové zážitky, dochází v něm k setkání s cizinci a také může být nositelem informačních procesů. Lidé se ve veřejném prostoru setkávají, přemisťují se z jednoho místa na druhé a také je to místo, kde se mohou něco dozvědět. Vizuální umění umístěné ve veřejném prostoru nese určité specifické poselství, které může plnit funkci informační a to nejen svým obsahem, ale vůbec umístěním díla, protože se podle něj mohou lidé v daném prostoru orientovat (viz Lynchova teorie výše). Za funkci veřejného prostoru se dá též považovat možnost propojení soukromého a veřejného života, o němž uvažuje Richard Sennett. Veřejný prostor má tu sílu zafungovat jako hlavní činitel v rozvoji a změně přístupu vůči sobě samému a to ze strany svých občanů. Funkce zpřístupnit se občanům může město vykonávat snahou o rozšíření veřejných akcí a to např. hudebních, sportovních, nebo uměleckých. Pod pojmem umělecké akce je myšleno vizuální umění ve veřejném prostoru, které je tvořeno jak občany, tak i umělci. Více o vizuálním umění v následující kapitole.

„Veřejné městské prostory slouží řadě banálních každodenních aktivit, které však svou obyčejností neztrácejí význam pro lidský život. Cesta do školy a zaměstnání, procházka s někým blízkým či osamělé bloumání po ulici, usednutí na lavičce, pozorování

kolemdoucích, setkání s přáteli i kontakt s cizinci, hry nebo účast na pouliční události, to vše jsou aktivity, které člověku bezděčně nabízejí zkušenost, již by nemohl získat v uzavřeném světě svého domova nebo pracoviště. Městský veřejný prostor je jevištěm i hledištěm zároveň, místem, kde vystupujeme jako herci pro druhé a odkud zároveň můžeme pozorovat dění, jež pro nás neustále připravují ostatní. Je místem vzájemné i bezeslovné komunikace.“. (Kratochvíl, 2015: 120) Tato definice vesměs shrnuje nejzákladnější stavební kameny všech výše zmíněných pojetí a přístupů k veřejnému prostoru, tedy je možné v souvislostech s případovou studií, která je součástí této práce, rozumět veřejnému prostoru jako místu, kde musíme dodržovat daná společenská pravidla a pobyt v něm náš život ovlivňuje. Existence určitých (třeba i nepsaných) pravidel je nezbytnou podmínkou pro existenci a fungování jakéhokoli veřejného prostoru. Pravidla zajišťují mimo jiné očekávatelnost a předvídatelnost aktivit, které se zde odehrávají. Tato očekávatelnost a předvídatelnost může být umocněna umístěním umění do veřejného prostoru. Vizualní umění může být připomínkou požadovaného chování, případně šokujícím námětem může fungovat jako sociokulturní připomínka tradic, které jsou důležité pro soudržnost společnosti. Následující kapitola mluví o vizuálním umění, jeho historii a schopnosti předávat informace.

2. Vizuální umění

Tato kapitola představuje a vymezuje (vizuální) umění tak, jak je k němu v této práci přistupováno. Nastiňuje historii obrazu, resp. vizuálního umění, které se vyskytovalo na zdech. V následujících podkapitolách je pak vizuální umění připodobněno k médiu, které má za úkol nějakým způsobem komunikovat s divákem. To se však může dít rozdílnými způsoby v závislosti na umístění takového umění. Proto je zde řešen i rozdíl mezi vystavováním děl ve veřejném městském prostoru a v galerii.

„Základním a klíčovým předpokladem estetického prožitku (umění, přírody, atd.) oproti mystifikaci je zaujetí kvalitou. Jejím úkolem je iniciovat estetický prožitek a uvést recipienta do estetického postoje.“ (Borecký a spol., 2011: 166) Dalo by se tak pro začátek říci, že umění má za cíl vyvolat v divákovi estetický prožitek, který je pro každého jedinečný.

Jelikož se tato práce zabývá uměním ve veřejném prostoru, je nutno si pojem (vizuální) umění a umělecké dílo vymezit. Umění je produktem svého autora, který tvoří na základě nějakých svých myšlenek, idejí, inspirací či asociací. „Umělec usiluje o proniknutí k podstatě zobrazovaného, o postižení vnitřní harmonie, a proto výtvarné dílo vypovídá více pravdy než skutečnost sama. Umělecké dílo tak zobrazuje spíše lidskou duši než skutečnost samu. Proto je umělecké dílo stále živé a současné, ať vzniklo v pravěku, nebo včera.“ (Bauer, 1998: 275) Umění tak zobrazuje vnitřní pochopení skutečnosti, světa. Je však důležité dokázat umění „minulé“ číst a vykládat. Je k tomu často potřeba znát společenský a sociální kontext doby, ve které dílo vzniklo. Nemůžeme několik desítek, nebo stovek let staré umění vykládat dnešním pohledem na svět, který prochází neustálým vývojem a změnami. „Svět je iluze a umění spočívá v prezentaci iluze světa.“ (Virilio, 2010: 36) Prezentace iluze světa je tedy převedení autorovy iluze světa do viditelného nebo také vizuálního stavu, tedy okem zachytitelného. To, že je umělecké dílo, resp. vizuální dílo nositelem nějaké informace se dozvíme blíže v kap. 2.1. Obraz jako komunikační médium. Avšak co se dá za umělecké dílo považovat je velice diskutabilní. Umění je obor, do kterého spadají výtvoři mající nějakou hodnotu a to ať už finanční nebo estetickou. Pro každého je uměním něco jiného a to na základě jeho názoru, pocitu, znalostí, ale i výchovy a sociálního postavení. Určit hranici co umění ještě je a co už ne, je velice složité. Většinou se tak o něčem soudí podle líbivosti a úspěšnosti u kritiků a záleží na vyjádření teorií umění.

Aby se však něco dalo nazývat uměním, je zapotřebí nejen dílo samotné, ale také divák, který dílo pomáhá dotvořit. (Graham, 2000: 26) Jelikož každý člověk disponuje jiným názorem na věc, vnímá určité dílo podle svých možností a znalostí. Vše, s čím člověk během svého života přijde do styku, ovlivňuje jeho znalosti a názory. Výtvarné dílo dokáže určité myšlenky, představy či věci převést na plochu, zpravidla dvourozměrnou a předat nějaký pocit, emoci, vyvolat psychický dojem. Tato práce pracuje s pojmem obraz jako s „...vizuálním nebo mentálním projevem, vznikajícím z určitého popudu, obsahujícím konkrétní vlastnosti a vyžadujícím určitou interpretaci.“ (Filipová, Rampley, 2007: 8) (Více v kapitole 2.1. Obraz jako komunikační médium.) Součástí výtvarného díla je tedy schopnost „...vyvolat v nás určité psychické stavy a procesy...“. Takto by se dal charakterizovat význam výtvarné formy. (Šabouk In Poche, 1975: 562) „Aktualizované psychické stavy jsou však vždy více či méně zprostředkovaně vztaženy k nějaké realitě ležící vně díla, které je zprostředkovalo. Bezprostředněji nás k realitě zaměřují podoby obsažené v dílech figurativního umění (ikonický znak). K určité realitě nás však zaměřují i ty složky uměleckého díla, které bezprostředně formulují odkaz k emotivním stavům. Tyto stavy jsou formulovány zejména ve vrstvě barevných, tvarových a lineárních harmonií, disonancí, kontrapunktů. Emotivní stavy jsou totiž vždy bezprostředně spjaty s hodnotovými systémy a jakýkoli odkaz k nim vždy vyvolává směřování k realitám, jichž se aktualizované stupně těchto systémů týkají... Výtvarné dílo je složitá významová struktura (struktura umělecká). Některé jeho prvky mají významově jednoduchý charakter: ‚vtahují‘ do díla lidskou zkušenost s jevy světa, což je umožněno předchozí fixací tzv. referenčních psychických struktur k vizuálním formám mimouměleckého světa... Obecně jde o dialektickou zpětnovazební syntézu prvků...“ (Tamtéž)

Vnímání umění obecně je individuální. Přestože umělecké dílo se nemění, jeho čtení je u každého jedince ovlivněno řadou různých faktorů, které pramení ze životních zkušeností a stylu života. „Umělecké dílo by mělo přenášet informaci o pocitu. Kritériem jeho kvality je potom kvalita toho přenosu. Někdy nepotřebuješ vzdělání, jenom ochotu vnímat svět kolem sebe... Pro skejtáka to může být třeba samolepka na prkně. Každý člověk na světě má nějaký receptory a zkušenosti, který ovlivňují jeho vnímání...“ (Gemrot In Zezula, 2016)

Již v úvodu je uvedeno, že se tato práce zabývá něčím, co lze zastřešit výrazem malířství. Obecně lze malířství kategorizovat podle funkce, námětu (žánru) a techniky. (Mráz,

2002: 11) Vztáhneme-li tyto tři kategorie na oblast mural artu, můžeme říci, že má funkci exteriérové velkoplošné malby, jejíž náměty se mohou velmi různit. Základní technikou bylo pravděpodobně použití voděodolné barvy, přestože je mnoho technik (např. plošná malba, kterou využívá Pasta Oner), jak malovat na zeď. Tato práce bude zaměřena především na první dva aspekty malby, tedy funkci a námět (viz kapitola 4).

Umění se rodí ve společnosti. S vývojem společnosti se současně vyvíjí i umění. Nelze umění odmyslet od společnosti a její kultury, jak píše Prokop: „Umění je druhem a významnou konstitutivní složkou duchovní kultury společnosti. Chápeme je jako jednotu výtvoru a činnosti, jako jednotu procesu tvorby, uměleckého díla a jeho působení (konzumu, recepce).“ (2014: 140) Určité umění je tak vždy zasazené do širšího kontextu dané doby. „Umění je v blízkém vztahu s ostatními formami a stránkami duchovní kultury a společenského života; vzájemné působení, jež existuje mezi uměním a ostatními duchovními formami, a jejich společné působení na celý materiální a sociální proces, se projevuje výraznou mnohofunkčností umění.“ (Tamtéž)

Pro lepší uchopení tématu je tedy zapotřebí nastínit historii obrazu. Obraz měl od svých počátků několik různých funkcí – náboženskou, symbolickou, estetickou, paměťovou, ekonomickou, dokumentární, informativní atp. Každá epocha si u umění zakládala na něčem jiném. Vzhledem k tématu práce bude popsáno jen to umění, které bylo namalováno na zdi.

Obecně za první obrazy na zdech můžeme považovat nástěnné malby v pravěkých jeskyních. „Námětem jeskynních maleb je převážně zvěř, kterou člověk organizovaně lovil... Kromě zvěře se také v menší míře objevují lidské postavy.“ (Mráz, 2002: 13) Člověk tedy od svých prapočátků měl snahu znázorňovat to, co je pro něj důležité nebo co se bezprostředně nachází v jeho okolí. Obecně se jeskynní malby zvířat považují za náboženské symboly, kterými se jeskynní lidé snažili znázornit akt lovu. Možná, že věřili v jeho následné reálné zformování a doufali v uskutečnění znázorněného aktu. Další možností je, že si znázorňovali počet ulovených zvířat. Jak to doopravdy bylo, dnes nevíme, ale pravdou zůstává, že jeskynní malby jsou dnes považovány za umění, které je tedy s člověkem spojeno od nepaměti.

Ve starověkém umění pak vznikla *freska*. Jde o malbu, která je trvanlivá, je tvořena na čerstvou vápennou omítku anorganickými pigmenty. Freska může být kombinována i s jinými technikami, např. s technikou *al secco*, což je „...technika nástěnného malířství pracující

s klahovou, kaseinovou a jinou temperou na suchou vápennou omítku.“. (Kožešník, 1980: 689, 61) Freska je však spíše součástí interiéru. Naopak mozaika, jakožto další středověká technika, byla dříve součástí městského prostoru. Neřadí se však mezi malby na zdi, avšak se jedná o výtvarné dílo, které bylo dříve součástí exteriérů budov. V raně křesťanském období dosáhla mozaiková výzdoba stěn vysoké umělecké úrovně. Náměty byly voleny ze Starého a Nového zákona, dále pak byly používány rostlinné a zvířecí ornamenty. (Bauer, 1998: 56) Mozaiky byly vyráběny z barevných skleněných kostiček.

Bauer uvádí, že nástěnná malba na našem území dosáhla svého vrcholu ve středověku, a to při výzdobě hradu Karlštejna ve freskách Mistra Theodorika. (1998: 84) Dále byly ve středověku velice rozsáhlé nástěnné malby v kostelích a dalších sakrálních stavbách. Námětem těchto maleb jsou především biblické motivy.

Novověký styl renesance přinesl další novinku ve zdobení zdí, a to *sgraffito*, které je geometrickou ozdobou fasád. Jde o „...techniku užívající spodní barevné omítky (černá, červená) a svrchní bílé; proškrabáním bílé omítky se vytvářejí ornamentální i figurální vzory.“. (Kožešník, 1982: 253)

Každé jednotlivé období i století s sebou přineslo jistou proměnu, která se započala ve společnosti a měla vliv na veškeré další lidské potřeby či projevy. „Výtvarné vědomí, ve kterém žijeme, se dalekosáhle odvíjí od ovoce, které přineslo rozhodnutí, tj. od velkých dějin západního umění, které křesťanským uměním středověku i humanistickou obnovu řeckého a římského umění a literatury vytvořilo společný jazyk forem pro společné obsahy našeho sebeuvědomění, a to až do 18. století, po velkou společenskou výměnu stráží a po politické a náboženské změny, se kterými nastoupilo 19. století.“ (Gadamer, 1995: 10 – 11) Tato dějinná evoluce pokračuje i ve 20. a 21. století. Dějinný vývoj vždy k „umění“ něco přidal a něco ubral. Vyvinul se však společensky sjednocený umělecký jazyk, který by se dal vztáhnout i na vizuální plošné sdělení. Na základě minulosti, která dnešní lidstvo přetransformovala, jsme schopni číst a přijímat současné umění. „Pojem dílo poukazuje na sféru společenského použití a tím i na společenské porozumění, na srozumitelnou komunikaci.“ (Tamtéž: 25) Na (umělecké) dílo je tak možno pohlížet dvojitě, tedy jednak jako na něco, co ze společnosti vychází, na druhou stranu je to společnosti i dáno. Pokud se tedy tento kruh uzavře a

společnost je schopna přečíst dílo, které je právě o ní a vychází z ní, tak se dá mluvit o komunikaci.

Jak je vidět, svislé plochy byly vždy využívány k tematickému vyjevení určité doby. Umění dnes se snaží zaujmout diváka zejména tím, že šokuje. Tzv. malování po zdech je určitou částí obyvatel města odsuzováno. Ale město, jeho život a proměny se nedají syrově oddělit od umění, které se v něm nachází. Umění je s městem spjato stejně jako s pohybem v něm, dopravou a také s komunikací. Ve veřejném městském prostoru můžeme zaznamenat určitý tok informací. Avšak „...prostor není nepřekonatelnou překážkou pohybu informací.“ (Postman, 2010: 82) Informace se může šířit i jinak než ve veřejném prostoru města. Oproti tomu výtvarné dílo zasazeno nějakým způsobem do veřejného prostoru, onen prostor ovlivňuje a proměňuje. Zároveň i dílo je informačně prostorem doplňováno a společně spolu koexistují.

Užité umění v kostelech, na fasádách domů, či mozaiky na zdech lze považovat za důkaz toho, že obrazy fungovaly v prostoru odjakživa. Víme, že vždy zastupovaly a stále zastupují nějaké sdělení, tedy komunikují s divákem. Proto lze obraz považovat za komunikační médium. V následující kapitole 2.1 Obraz jako komunikační médium je tato problematika podrobněji rozebrána.

Sociolog a antropolog Pierre Bourdieu však tvrdí, že ne každý divák je schopen dílo *dešifrovat* tak, jak bylo při jeho tvorbě autorem zamýšleno. „Jinak řečeno, ten, kdo analyzuje, musí za součást svého chápání uměleckého díla považovat i teorii onoho původního chápání jakožto praktické činnosti, bez teorie a pojmů, a vědět, že tuto činnost nahrazuje konstruováním dešifrovací mřížky a modelu, kterým by byly dané činnosti a díla zdůvodněny.“ (Bourdieu, 2010: 410) Je proto nutné každé (vizuální) dílo číst či dešifrovat nejen ze svého hlediska, které může být omezené, ale je také nutné brát v potaz kontext doby a místa jeho vzniku. Sociokulturní aspekt uměleckého díla napomáhá ono dílo dotvářet a umožňuje autentičtější vhled do námětu a formy díla. Od 15. století se postupně uvolňuje od striktního zadání, do té doby běžného, formy i námětu díla při jeho objednání. „...umělecké výrobní pole postupně získává na nezávislosti a malíři mají v rostoucí míře schopnost osvědčovat a prosazovat technickou zručnost (manifattura), tedy formu. Právě

formu – na rozdíl od námětu, který je jim ponejvíce určován – malíři mohou beze zbytku sami vládnout.“ (Tamtéž: 413)

Jak tvrdí sociolog Jiří Příbáň, „...umělecké či literární dílo v sobě vždy obsahuje filosofickou stopu.“ (2008: 42) Takovouto stopu je možné považovat a následně použít jako vhodný nástroj, s jehož pomocí je možné nahlédnout zasazení (jednotlivých) uměleckých děl do určité doby, stylu či kontextu. Může však jít o jakési sdělení, či poselství ze strany umělce, který dílo vytvořil. Podle Příbáňe se totiž dozvíme o umění a díle více, známe-li jeho obecný kontext. (Tamtéž: 48) Což doplňuje teorii Pierra Bourdieu. Proto budou v praktické části této práce (kap. 4. Případová studie) vybraná díla popsána, rozebrána a následně dojde k analýze výsledků.

2.1. Obraz jako komunikační médium

Každé umělecké dílo je tvořeno pro něco, tedy s nějakým záměrem. Pověštinou jde o předání určité informace nebo sdělení. Tato výměna se dá obecně pojmenovat jako konverzace či komunikace. Pakliže je umění nositelem informace, můžeme tvrdit, že komunikuje a to jak s divákem, tak se svým okolím a s okolním prostředím. Stejně tak fungují i komunikační média, se kterými by se umění dalo postavit na roveň. Přestože by se celá společnost, její kultura a veškeré procesy, které se v ní odehrávají, mohli přirovnávat k jedné velké konverzaci, tak tato kapitola se zabývá zejména uměním (obrazem, tedy vizuálním sdělením) jako komunikačním médiem. (Postman, 2010: 22) Komunikační médium je nositelem sdělení. Aby takové sdělení mohlo být vůbec přijato nějakým příjemcem, musí být jasné, jakým mluví jazykem. V případě výtvarného umění jde o jakýsi neverbální jazyk vizuálního umění, u kterého není zapotřebí, aby nositel informace a příjemce komunikovali stejnou řečí. Je však nutné, aby měl příjemce schopnost určité vnímavosti, empatie a snahu vizuálnímu sdělení porozumět. Pokud vizuální sdělení a divák mluví stejným „jazykem“, resp. rozumí-li divák, co mu dílo sděluje, spadá do cílové skupiny, na kterou je dílo zaměřeno. V případové studii se pokusíme stanovit a vymezit cílovou skupinu, pro kterou jsou mural artová díla Pasty Onera tvořena.

V případě vizuálního umění jde o komunikaci neverbální. Je však otázkou do jaké míry může být taková komunikace na vědomé úrovni. Pakliže by byla jen na vědomé úrovni, recipientem by byl pouze člověk, který aktivně vnímá své okolí, resp. konkrétní dílo. Recipient je však obecně považován za „...příjemce nějakého působení v sociální interakci“. (Kožešník, 1982: 88) V této práci se však dozvídáme, že pokud je veřejný prostor proměňován (například uměním), ovlivňuje i jeho občany, kteří prostor pouze využívají, ale nevěnují mu tolik pozornosti, aby vědomě vnímali každý umělecký projev v něm. Sociolog Niklas Luhmann říká, že „Vnímání je, ve srovnání s komunikací, nenáročnou formou získávání informací. Umožňuje informaci, která není odkázaná na to, že je vybírána a komunikována jako informace...i z evolučního pohledu je vnímání primárním a nejrozšířenějším způsobem (získávání) informace a pouze v málo případech se zhušťuje do komunikace.“ (2006: 466)

Jedním z hlavních záměrů umění tvořeného v městském prostoru může být snaha oslovit a zaujmout co nejvíce lidí. Mediální teoretik Neil Postman píše o tom, že „...informace odvozuje svou prestiž od toho, že zakládá možnost akce. V každém informačním prostředí přirozeně vstup (tj. to, o čem jsme informováni) vždy přesahuje výstup (tj. možnost akce založené na informaci)“. (2010: 86) To, že je dílo ve veřejném prostoru vystaveno pozornosti každého, kdo kolem něj projde, ještě neznamená, že ho zpozoruje, „přečte“ a ocení opravdu každý. Nevědomě ale své okolí vnímají všichni. Je tedy na jednotlivci jak dalece se nechá dílem oslovit, uvědomí si ho a bude o něm přemýšlet. Každý, kdo kolem díla alespoň párkrát projde, bude vědět, že „tam na té zdi něco je“. Je možné, že bude schopen popsat i základní barevnost, nebo dominantní tvar, který je v díle vyjeven. Záleží však na umělci, který takovéto dílo tvoří, aby pracoval i s teoriemi o vnímání. Avšak ať už obyvatel města ví, nebo neví co přesně je namalované ve veřejném prostoru, ve kterém se vyskytuje, tak můžeme říci, že na něj ona vizuální stránka veřejného prostoru nějak působí. Považujeme-li umění za médium, je nutné k němu také tak přistupovat, tedy přemýšlet o něm. Existuje několik teorií, které zkoumají působení informace z médií na člověka. Jednou z nich je například *závislostní teorie*, která vychází z domněnky, že „...médiá plní vůči publiku důležité, v podstatě nezastupitelné funkce. Hlavní důraz kladli autoři na ‚odstraňování nejistoty‘, na to, že média formulují postoje a rozšiřují ‚soustavu pravd‘. Tím, že nastolují i hlubší témata a předvádějí i názorové střety, objasňují také platnost hodnot ve společnosti.“ (Huk, 2008: 23) Závislostní teorie tedy spočívá v tom, že média nějak ovlivňují vnímání diváka, mohou ho povzbudit či

uklidnit. Vychází z předpokladu, že člověk potřebuje mít ve svých názorech a postojích oporu. Totéž je možné vnímat u výtvarných děl. Ta jsou také tematicky zaměřena a mohou sloužit jako opora pro určitou část diváků.

S vývojem nových technologií však přichází změny v pohledu na vztah média a publika. Nově se hovoří o možnostech různých interpretací. Jeden text či sdělení (ať už verbální či vizuální) může obsahovat prvky, které si každý recipient může vyložit jinak, jelikož „...jeden text v sobě může skrývat mnoho obsahů, mnoho vysvětlení, může být různým způsobem interpretován.“ (Huk, 2008: 23) Jelikož je možné vizuální sdělení převést do verbální či textové podoby, můžeme o vizuálním umění mluvit jako o textu, který je čitelný. Schopnost číst umělecké dílo je individuální záležitostí. Každý člověk je ovlivněn vším, co se mu v životě stane, s kým se potká a jaké má zkušenosti. Na tom všem záleží názorové a myšlenkové pochody, kterými recipient hodnotí své okolí. Na tomto principu stojí rozdílná interpretace přijímaných podnětů. Stejně jako média, tak i umělec si musí být tohoto jevu vědom. Jeho dílo je stejně jako v médiích sdělením, které je nutné uzpůsobit tak, aby bylo přijato podle záměru, se kterým bylo dílo nebo zpráva vytvořeno.

Veřejný prostor je plný určitých informací. Umění v tomto prostoru se dá považovat za další nositele informace, která však nemusí být nutně spojena s obsahem díla. Dílo může sloužit jako orientační bod (viz teorie Kevina Lynche v kap. 1.2 Veřejný prostor a městské prostředí). Jak píše Bauman „Na planetě, jež je zbrzděna ‚informačními dálnicemi‘, není ani potencionálně, natož ve skutečnosti možné, aby cokoli, co se kdekoli na světě přihodí, neproniklo do našeho vědomí. Neexistuje žádná terra nulla, nejsou žádná prázdná místa na mentální mapě...“ (2008: 15), což Lynchovu teorii vhodně doplňuje.

Pokud lze říci, že umění komunikuje, je nutno upřesnit jak. Je několik aspektů, na kterých informační výměna, tedy komunikace, probíhá. Aby se dalo mluvit o úspěšné komunikaci, je nutná srozumitelnost. Srozumitelnost umění se skládá ze 4 aspektů. Jako první můžeme uvést aspekt komunikační a sémantický, kdy na umění nahlížíme jako na druh výpovědi. „Předpokladem komunikativnosti je jasnost sémantické informace nesené uměleckým dílem.“ (Mathauser in Poche, 1975: 486) Čím konkrétnější je provedení uměleckého díla, tím srozumitelnější pro diváka je. „Naopak je-li srozumitelnost podceněna, dochází v umělecké tvorbě k přebujelé tvarové destrukci...“ (Tamtéž) Druhý aspekt

srozumitelnosti umění je zřetel ideový a výchovný, kdy „...spolu s tvarovou a sémantickou srozumitelností umění vstupuje nyní do popředí i jeho srozumitelnost ve vyšším, ideovém slova smyslu, tj. sepětí uměleckého díla s životními potřebami.“ (Tamtéž) Zatřetí jde o zřetel kulturní a psychologický, ve kterém srozumitelnost koresponduje s kulturní připraveností publika. „Lze-li od konzumentské obce jako celku očekávat určitý stupeň kulturní připravenosti, odpovídající danému prostředí a době, má umění právo žádat na konzumentovi psychickou spoluakci při vnímání uměleckého díla.“ (Tamtéž) Naopak divák, který nemá dostatečný stupeň kulturní připravenosti, může považovat dílo za nesrozumitelné. Čtvrtým aspektem je zřetel druhový a žánrový, který závisí na jednotlivých družích a žánrech umění, tedy na tematické zaměřenosti. (Tamtéž)

Bylo by vhodné zde zmínit i způsob, jakým je člověk poháněn ke změnám či určitému jednání. Bauman mluví o tom, že strach „...získává vlastní hybnou sílu...Strach nás podněcuje k defenzivnímu jednání. Když k němu dojde, dodají tyto naše činy strachu na naléhavosti a hmatatelnosti.“. (2008: 18) Strach můžeme považovat za jistý stimul, který spolehlivě zapříčiní změnu, nebo alespoň snahu o změnu. Strach se k nám dostává prostřednictvím informací, které získáváme z médií, ale právě i z veřejného prostoru. Veřejný prostor je tedy jedním z možností, jak upozornit na něco „strašného“, co stojí za zamyšlení. Ačkoliv si to většina občanů měst neuvědomuje, tak umělec, který ve veřejném prostoru tvoří, má velkou moc, jak se těmito lidem takzvaně dostat pod kůži, či do hlavy a má tak určitou sílu ovlivnit občany města. Strach či negativní pocit vyvolaný uměním může zapříčinit změny, které napomohou k lepší sociální soudržnosti. Avšak situovanost umístění díla má na celkový dojem z díla vliv. Následující kapitola proto rozebírá rozdíly v umístění umění do veřejného prostoru a do galerie.

2.2. Situovanost umění

Umění se vyvinulo a prolno do různých sfér života. Jsme jím naprosto obklopeni. Obyčejné a praktické věci získávají designový vzhled, máme možnost výběru zboží, které má různé tvary a barvy. Umění tak máme jak v soukromém, tak i ve veřejném prostoru. A proto je potřeba vymezit funkci umění na základě toho, kde je ono umění umístěno, do jakého kontextu je zasazeno a jak je využíváno. Můžeme se pokusit o kategorizaci umění na základě

jeho umístění, což by mohlo být domácí umění, vystavované umění v galeriích (galerijní činnosti je blíže popsána níže v podkapitole 2.2.1. Galerie), umění v kostelech, ve veřejném prostoru, dále pak umění ve specifických čtvrtích (příkladem nám může být Jižní město v Praze) a umění v centru města. „Městský veřejný prostor podporuje toleranci ke druhým, radost z městské zkušenosti, respekt ke sdílení a zájem o občanský život...“ (Pospěch, 2015: 67) Je-li městský veřejný prostor takto otevřený, není vůbec překvapivé, že se v něm umění vyskytuje a že se v něm dokonce vyvinul pro něj typický umělecký styl street art (více v kapitole 3. Současné vizuální umění ve veřejném prostoru). Umění, které se nachází mimo soukromou sféru, je veřejné. Na první pohled by se mohlo zdát, že soukromé znamená interiérové a veřejné exteriérové. Není tomu tak. I umění v interiéru může být na půdě veřejné sféry, toho příkladem je právě galerie. Někdy však může dojít k takovému potření hranic mezi soukromým a veřejným, že lidé určité veřejné místo považují „za svoje“. Stát se to může například v případě, kdy je určité veřejné místo jedincem velice často, ne-li denně, využíváno. Jakákoli změna takového místa je velice zásadní, viditelná a diskutovaná. Příkladem může být jedno z mural artových děl Pasty Onera analyzovaných v případové studii této práce. Konkrétně se jedná o dílo „Last day in Paradise“, umístěné ve vestibulu stanice metra Anděl, které mělo velmi překvapivě mnoho pozitivních ohlasů. „Zaplavilo to sociální síť a akce má obrovskou pozitivní odezvu. Možná je to tím, že se proměnila doba a lidi to zajímá mnohem víc. Možná jim ale nezbyvá nic jiného, když při čekání na metro musí u toho mural artu stát... Stanice metra je veřejný prostor, který je svým způsobem intimní. Lidé, kteří jezdí metrem pravidelně, mají asi nějaký vnitřní pocit, že jim ten prostor víc patří. Jsou na to místo zvyklí jako třeba na obývací. Vždyť tam stráví desítky minut denně.“ (Pasta Oner v rozhovoru pro Lidovky.cz, Zelenka, 2015) Toto dílo předčilo veškerá očekávání a Pasta Oner i dále v rozhovoru zmiňuje, že si je vědom úspěšnosti svých výstav, ale je překvapen nepoměrem vůči tomuto muralu, který byl vytvořen víceméně „jen tak pro zábavu“.

Umístění díla hraje významnou roli při čtení obsahu díla. Čas a prostor jsou neodmyslitelným kontextem, který dílo doprovází a doplňuje. Prostor ovlivňuje dílo a utváří výsledný dojem recipienta. Autor díla, v tomto případě výtvarník, dílo pomocí výběru umístění napomáhá k jeho snadnějšímu uchopení. Pokud jde o mural art, který je zpravidla tvořen na objednávku, umělec má možnost daný prostor dotvořit barevností, tématem díla, jeho dynamikou a stylem. Dochází k určité koexistenci mezi dílem a místem jeho umístěním.

Dílo může být umístěno buď v interiéru nebo v exteriéru, tedy v galerii nebo městském prostoru. Avšak mural art je čistě exteriérová umělecká činnost.

Abychom mohli zhodnotit, kde se potkávají funkce města a umění, je důležité vymezit funkce umění. Jak bylo řečeno v kapitole 2. Vizuální umění, obraz může mít různé funkce – náboženskou, symbolickou, estetickou, paměťovou, ekonomickou, dokumentární a informativní. Tyto funkce by se daly shrnout do tří základních celků, tedy funkce dekorovat, podnět k přemýšlení a konečně sebevyjádření. Co se mural artu týče, střetávají se v něm všechny tři funkce. Mural art dekoruje už jen tím, že je někde umístěn a je možné jeho vizuální kvality vidět a ocenit. Může být též podnětem k přemýšlení, to však záleží na stylu provedení a tématu díla. Téma díla může, ale také nemusí, být spojeno s autorovou potřebou sebevyjádření, které je do určité míry v každém díle, nicméně záleží na velkorysosti zadavatele. Někteří umělci se však nenechávají ovlivnit a koupit. Pasta Oner je ten příklad umělce, který si nenechává nic diktovat a převážně tvoří podle sebe, což dokazuje i odpověď, kterou poskytl přímo pro účely této práce (viz kapitola 4.3.5. Vyhodnocení).

Situovanost umění je tedy mnohá. Umístění vizuálního díla ve veřejném prostoru, alespoň co se mural artu týče, není náhodné. Jak bude ještě několikrát připomenuto, mural art je tvořen zpravidla na objednávku, tedy na legální plochu. Proto můžeme tvrdit, že je do určité míry cílený. Zacílení a proměna díla a okolí prostoru, ve kterém je umístěno si představíme v následujících dvou kapitolách.

„Pasta popsal kilometry zdí a vylil tuny sprejů a barev, aby se stal českou legendou, hrdinou, který z ulice přichází s pokorným sebevědomím na ctihodné území galerie, riskuje, že nebude pochopen.“ (Šimon, 2012) Pasta Oner, jehož mural art se zabývá případová studie této práce, zastupuje tvorbu v obou druzích prostoru, které jsou popsány v následujících kapitolách.

2.2.1. Galerie

Dalo by se říci, že v protikladu k umění tvořenému ve veřejném prostoru stojí galerie. Veřejný prostor je externí, naproti tomu galerie je interní, resp. je to zpravidla ohraničený prostor, v jehož interiéru jsou díla vystavována. Pokusíme se nastínit několik zásadních

rozdílů stojících mezi těmito dvěma možnostmi vystavování umění. Ve veřejném prostoru se dílo tvoří na místě. Výtvarník si na dané místo přinese potřeby pro svou tvorbu a začne tvořit. Kdežto v galerii se zpravidla vystavují díla, která vznikla v umělcově ateliéru. Ruku v ruce s tímto rozdílem jde i fakt, že vystavované umění není pouze v jedné galerii, ale je možné ho přemísťovat, takže cestuje. Ne všechny formy umění ve veřejném prostoru však je z povahy věci možné fyzicky přenášet.

Výtvarná činnost by se dala rozdělit na 2 základní skupiny. Někteří umělci tvoří pouze ve veřejném prostoru a ani neprahnou po výdělku za svou tvorbu. Jiní se snaží takzvaně prorazit a uživit se prodejem svých děl. Mezi těmito dvěma skupinami lidí je značný rozdíl, jak v povaze umělce, tak i ve stylu jeho tvorby. Existují samozřejmě výtvarníci, kteří z první skupiny volné činnosti pro uspokojení svých potřeb přešli do stavu, kdy se svou činností jsou schopni uživit. Příkladem je i Pasta Oner, jehož díla tato práce zkoumá. Svou první výstavu měl spolu s umělcem Rothem, jmenovala se „City Needs you!“ a proběhla roku 2003 v prostoru „Ateliér1“ v Praze. Pasta Oner však tou dobou tvořil zhruba 10 let v exteriéru. Je tedy umělec, který zná oba druhy vystavování. Tato práce je však zaměřena na zmíněný mural art, který je čistě exteriérovou činností.

Ve chvíli, kdy se umělcova tvorba začne vystavovat v galerii, zvedne se jeho prestiž a současně s tím přirozeně i cena jeho děl. Milovníci umění rádi zaplatí vstupné za záměrně uspořádaný a čistý galerijní prostor, v němž je strategicky umístěno několik (desítek, ale občas i stovek) děl, která jsou tematicky vybrána a seskupena. Buďto jde o výstavu konkrétního umělce, nebo se jedná o výstavu na určité téma (v tomto případě jsou v galerii soustředěna díla různých umělců, která například vznikla ve stejném období, nebo spadají do stejného žánru). Zde má galerijní činnost značnou výhodu oproti veřejnému prostoru, kde jsou díla (různých kvalit, autorů i žánrů) rozmístěna nestrategicky a v podstatě náhodně, tudíž není zaručeno, že se dílo střetne se zrakem zájemce o něj.

Ve veřejném prostoru je tedy obtížnější tvořit tak, aby dílo (pozitivně) zaujalo. Na druhou stranu dílo zasazené ve veřejném prostoru je obohaceno o ten konkrétní daný prostor, který dílo ve své podstatě spoluvytváří. Dílo s prostředím nějak koexistuje a ovlivňují se navzájem.

Prostor galerie je charakteristický tím, že vytváří ideální vystavovací podmínky pro dílo. Používá vhodné osvětlení, které záměrně dotváří požadovanou atmosféru díla. Dále umožňuje vystavit předem zvolené množství děl, které lze záměrně rozmístit v prostoru tak, aby jejich čitelnost byla co nejvhodnější (například lze díla umístit v dostatečně velké, či naopak malé vzdálenosti od sebe, nebo určit požadovanou výšku umístění díla). Dílo vystavené v galerii by mělo být umístěno co možná nejkomfortněji pro diváka, pokud však nekonformita čtení díla není záměrná. Galerie tak má lepší výchozí podmínky pro zorganizování prostoru výstavy tak, aby divák byl vůči dílu v ideální pozorovací vzdálenosti, která by měla zaručovat účelnou interakci díla s divákem.

2.2.2. Městský prostor

Umění ve veřejném prostoru města nemá potřebu vysvětlovat proč je zrovna takové jaké je. Na rozdíl od umění v galerii nepoužívá štítky s názvem a popisem díla. Interpretace je tak otevřenější, jelikož není vedena žádnými vysvětlujícími texty, ani názvem, které autor dílu připsal. Dává se na jednom jediném místě všem, kteří na dané místo přijdou. Díla se nedají ani koupit jako na některých výstavách v galeriích. Městský prostor poskytuje pro umění neomezené možnosti co do způsobu umístění, rozměrů a tematického zaměření týče. Proto mohou na celých fasádách domů vznikat mural artová díla.

Městské stavby nejsou jen syrovou hradbou mezi soukromým a veřejným životem, umění ve veřejném prostoru může plnit i funkci vztahu mezi nimi. Veškeré umění a dekorační prvky, které tvoří součást fasád domů ve veřejném prostoru, může občan použít jako informaci, která mu napomáhá v orientaci jak ve fyzickém, tak v sociálním světě. To potvrzují i teorie Kevina Lynche o obrazu města a Richarda Sennetta o rozdílnosti a neslučitelnosti veřejného a soukromého života (oboje viz 1. kapitola). Každá vnější stěna budovy je automaticky veřejná, jelikož je v přímé interakci s „cizincem“, kterému podle svého vzhledu nabízí možnost nechat se interpretovat. „V tomto dialogickém vztahu se umělecko-architektonickými prostředky moduluje atmosféra veřejného prostoru i dění a vztahy v něm.“ (Kratochvíl, 2015: 115) Kratochvíl cituje architekta Josefa Pleskota: „Charakter veřejného prostoru utvářejí nejen pozemky, které jsou v majetku obce, města

nebo státní, ale i okna, fasády domů, které projektujeme. To jsou i ty plochy na svislo, které patří veřejnému prostoru, to nejsou plochy privátní, to jsou de facto plochy veřejné, ty vytvářejí příznivou nebo nepříznivou atmosféru veřejných prostranství.“ (2015: 113) Uměleckým dílem ve veřejném prostoru se zpravidla nazývají ta díla, která „...nejsou pevnou a trvalou součástí budov, ale jsou umístěna nebo se odehrávají ve volném prostoru (a pokud s nějakou stavbou fyzicky souvisejí, pak obvykle jako dočasná instalace).“ (Tamtéž)

Umělecké dílo ve veřejném prostoru je mnohdy podníceno i „...programovou finanční podporou umění ve veřejném prostoru (ať již zákonnou povinností vynakládat určité procento investičních prostředků z výstavby na pořízení a osazení uměleckých děl, nebo vynakládáním prostředků různých městských fondů na „zkrášlování“ města).“ (Kratochvíl, 2015: 113) Je zapotřebí, aby si společnost připomínala a uvědomovala témata obecné rozpravy. Tím se společnost udržuje v chodu a vývoji. Umělecké dílo ve veřejném prostoru může být neustálou připomínkou všeho, co je pro společnost důležité. „...stejně tak nevyhasla schopnost uměleckých děl dotvářet městské prostředí tím, že je obohatí o kompoziční akcenty, podněty silných prožitků nebo prostě krásu.“ (Tamtéž: 114) Toto může být považováno za odpověď na otázku ohledně proměny veřejného prostoru s uměleckým dílem.

Umělec však může i městský veřejný prostor použít jako místo pro vystavení svého díla. Oproti galerii je veřejný prostor vhodnější pro vystavení díla v tom ohledu, že může dojít k oslavení širšího publika. Jak bylo nastíněno výše, umělec může mít potřebu „...vymanit se z uzavřeného světa galerií a jejich úzkého okruhu návštěvníků, oslovit běžného obyvatele města a stát se tak přímou součástí každodenního života i využívat venkovních prostor k projektům, které by v interiéru nebyly možné nebo by postrádaly smysl.“ (Kratochvíl, 2015: 114) Umění ve veřejném prostoru má možnost být uvolněnější a je v jasné stylové a typové opozici proti umění vystavovanému v galeriích.

Městský prostor, oproti galerijnímu, nemá možnost poskytnout divákovi tolik svobody, aby byl schopen zklidnit svůj každodenní stereotyp a pokusit se v něm najít dostatek času pro vnímání díla. „Procházející člověk, je jako Renoir ve svém pojízdném křesle, funguje jako kamera, přičemž anamorfismus je vytvářen změnou dimenzí, falzifikováním faktorů vzdálenosti a vzhledu.“ (Virilio, 2010: 68) Městem se totiž prochází,

není tak dostatek času a prostoru pro záměrně vybranou chvíli pro požitek z díla a snahu dílo nějak záměrně uchopit.

„Veřejný prostor města je prostorem dialogu, dialogu mezi lidmi navzájem i mezi přítomností a minulostí, místem hledání shody i ozřejmování odlišností, potvrzování stávajících norem i protestů proti nim. Umělecká díla tomuto poslání veřejného prostoru a artikulaci těchto dialogů mohou výrazně napomáhat.“ (Kratochvíl, 2015: 118) Zároveň jsou ona umělecká díla dialogem ovlivněna. Dílo umístěné ve veřejném prostoru sice může mít dobrou pozorovací vzdálenost, ale nevýhodou je, že tato vzdálenost je delší, takže neumožňuje sledovat detaily, naopak umožňuje lépe vnímat dílo jako celek. Díky větší pozorovací vzdálenosti nejsou tak velké požadavky ohledně kvality zpracování. Ruch města dotváří atmosféru díla. Oproti galerii je ve veřejném prostoru více úhlů, způsobů a možností jak dílo číst. Někdy je však čitelnost díla omezena a to např. ve stanici metra. Avšak je otázkou, do jaké míry je ona čitelnost důležitá pro daný obraz.

Umělecké dílo versus prostor, ve kterém je vystavováno, nebo umístěno mají vzájemný vztah. Prostor je ovlivňován dílem a dílo prostorem. Galerijní prostor je tedy záměrně rozvržen pro cílené ovlivnění, jelikož pracuje s dílem podle předem určeného konceptu. Jak bylo ukázáno výše, galerie má možnost dílu dotvořit chtěné podmínky, které ovlivní následnou interpretaci. S dílem ve veřejném prostoru se musí pracovat tak, aby výsledný dojem z díla byl co možná nejefektivnější. Ve veřejném prostoru je tedy možná poněkud těžší docílit požadovaných vztahů díla s prostorem. V obou prostorech se pohybují lidé, kteří si mohou vzájemně narušovat pohled, čitelnost a vzájemně si mohou vstupovat do pozorovací vzdálenosti. Při návštěvě galerie, která se považuje za do jisté míry formální místo, se nepředpokládá nějaký společenský problém. K tomu spíše dochází ve veřejném prostoru. I s tímto jevem musí umělec při realizaci díla počítat. Veřejný prostor je ještě ke všemu ohrožen mnohem více faktory, než jsou pouze lidé. Mění se zde světlo, teplota, povětrnostní podmínky, hustota obyvatel spolu s denní dobou, hustota provozu, počet aut, MHD apod. Všechny tyto faktory ovlivňují čitelnost díla a následný dojem z něj.

Obrazy i další umělecká díla disponují něčím, co Walter Benjamin nazývá aurou. Tu mají pouze originální díla. Ve chvíli, kdy je dílo reprodukováno, aura se ztrácí a taktéž se děje i při restaurování díla. (Benjamin, 1936) Díla vystavovaná v galerii i ve veřejném městském

prostředí mohou disponovat aurou. Rozdíl mezi nimi je však ten, že díla v galerii mohou být transportována a tím pádem také vystavována v jakékoli galerii po celém světě. Kdežto jakýkoli mural art má auru právě a jen na daném místě, ve kterém je. Ačkoli tomu tak je vzhledem k jeho velikosti a povaze, kdy není možné ho fyzicky přemísťovat, tak právě zde je patrný další rozdíl mezi galerijním a veřejným prostorem. Umění zasazené do veřejného prostoru a plošné vizuální umění, jakým je mural art, je specifické tím, že pokud ho chce divák zažít i s jeho aurou, musí přicestovat za dílem a za jeho jedinečností.

Umění ve veřejném prostoru je zadarmo, a tudíž je pro každého. Toto potvrzuje výrok Jana Gemrota⁴, který o umění ve veřejném prostoru tvrdí, že takovéto umění „mluví“ ke každému a každý je schopen ho číst: „Představ si partu skejťáků někde na pivu. Do galerie nechodí, nesledují to, neznají teorii a je jim to vlastně úplně fuk. Přesto to ale neznamena, že by nedokázali vnímat umění. Nemám rád takový to elitářství ‚zasvěcených kruhů‘. Umění by mělo být pro každého – pochopí ho i dělník, co celej život kope kanály. On potom bude to dílo ‚číst‘ podle vlastních zkušeností a třeba dojde k jiným závěrům než kunsthistorik, zatížený léty praxe a zavedeným způsobem myšlení.“ (Zezula, 2016) Veřejný prostor tedy poskytuje místo pro umění, které se dává každému svému divákovi tzv. „po svém“. Rozšiřuje tak hranice a obzory zavedených uměleckých teorií a vnáší do městského a následně i soukromého života každého jednotlivého diváka nové možnosti náhledu na umění, veřejný prostor a třeba i na životní podmínky. Chtě nechtě tedy ovlivňuje a to doslova všechny, kteří s ním (uměním) přijdou do styku. A stejně tak je jimi samo ovlivňováno.

Pasta Oner považuje mural art za způsob sdělení, jehož čitelnost musí být rychlá. „K mural artovým věcem přistupuji malinko trochu jinak. U té ateliérové tvorby jdu na hranu trochu takového, jde mi o to, aby ten divák měl čas a prostor se tím trochu jako zabývat... Musí tam být prostor pro to se tím dál nějak bavit minimálně. Kdežto u té ulice, tam je zase potřeba ten message říct jako hodně rychle. Tam je potřeba to vypálit, protože tam toho času zas tolik není. Byť třeba to vypadá, že si protiřečím, protože ty lidi tam tráví hodně času, ale tak ony to jsou desítky minut, nebo několika minuty, pokud je zrovna špička, ale v případě, že to máte v obýváku, tak jsou to hodiny, takže tam vlastně mi jde o to, aby ty lidi co nejdřív ten message chytli.“ (Pasta Oner In Veselovský, 2015) V ateliérové, či galerijní

⁴ Jan Gemrot je český malíř, který se občas zabývá i jinou formou výtvarné činnosti, např. spolupracuje na tvorbě videoklipů, nebo navrhuje obaly alb různých hudebních kapel.

tvorbě si tak může umělec s tématem a provedením díla více hrát. Sdělení v umění ve veřejném prostoru potřebuje být oproti tomu svižné.

Druhá kapitola nám přinesla vysvětlení pojmu vizuální umění. Byly představeny funkce a možnosti obrazu. Dále kapitola ukázala, jak může takové umění fungovat ve veřejném prostoru a zároveň nastínila i téma galerijní činnosti, která (na základě Sennettovy teorie – viz výše) stojí proti činnosti ve veřejném prostoru. V následující kapitole bude konkrétněji představeno a specifikováno umění, kterým se tato práce zabývá, konkrétně mural art. Budou vysvětleny pojmy street art a graffiti, které s mural artem souvisí. Celý tento druh umění bude zasazen do kontextu současného českého (pražského) dění a tím bude dokončena teoretická část, na kterou navazuje případová studie mural artů Pasty Onera.

3. Současné vizuální umění ve veřejném prostoru

Dnešní člověk je rozpolcený moderní uspěchanou dobou. Nemá čas věnovat se naplno aktivitám, které by ho uspokojovaly. Dost často si ani není jist tím, co by ho naplňovalo. Příbáň píše, že masová kultura dneška udržuje jistý směr, který sjednocuje jednotlivce, kteří tápou. „Proti lhostejnosti a zapomnění se bojuje masově sdílenými rituály dnešní pop-kultury, které mají vyplnit prázdnotu nitra rozmazaného člověka a odstranit jeho pochybnosti o smyslu vlastního života.“ (Příbáň, 2008: 29) Umění obecně tak může lidem pomoci ukotvit své názory a dopřává jim do určité míry pocit jisté sounáležitosti s ostatními jedinci stejného vkusu, názoru či vyznání. Tato teorie podporuje a doplňuje zjištění v minulých kapitolách. O městský veřejný prostor je potřeba se starat, aby se v něm jeho obyvatelé cítili dobře, bezpečně, pohodlně a aby v něm byli schopni a ochotni trávit svůj volný čas. Pobyt obyvatel ve veřejném prostoru je důležitým prvkem při utvrzování společenské soudržnosti. Již jsme se dozvěděli, že městský prostor potřebuje umět přilákat své občany a jednou z možností jak to udělat, je pustit do ulic umění. Umění ve veřejném prostoru má vliv na jeho atmosféru a současně ho pomáhá dotvářet a zkrášluje ho, čímž přitahuje pozornost obyvatel i cizinců.

Ve veřejném prostředí se pohybuje nespočetně umělců, jejichž um, dovednost a cíle jsou různé. Velkou skupinou jsou však ti, kterým jde o co nejpočetnější znázornění vlastní přezdívky či jména. V tomto případě se nejedná o opravdového umělce, ale spíše o někoho, kdo podlehl touze po dobrodružství a snaze „být vidět“. Tito *writeri*, jak se slangově nazývají, používají k vytvoření svých děl spreje. Nejčastějšími náměty jsou tzv. *tagy*⁵ a *piecy*⁶. Čím lépe je tag, nebo piece proveden, tím lépe. Také je důležitá četnost výskytů jednotlivých tagů a pieců. Většina writerů, tedy těch, kteří „malují“, sprejují a „píší“ po zdech, se při své aktivitě snaží zůstat v anonymitě. Výraz *graffiti* je odvozem od pojmu sgrafito (viz kap. 2. Vizuální umění), kterým se označuje dekorování omítek vyrýváním ornamentů. Tato technika spadá do renesance. (Dave 25, 2012) Graffiti je „Umělecký styl, který vznikl v New Yorku v 80. letech inspirován obrázky v newyorské podzemní dráze.“ Často využívá písmena a pracuje s barvou a stínem. (Gaffová, Oliverová, 2003: 184) Vznik graffiti přibližuje česká writerka

⁵ Tag je podpis writera

⁶ Piece znamená jedno dílo writera

s přezdívkou Sany: „Graffiti vzniklo na konci šedesátých let, kdy byla Amerika na pokraji bankrotu. Děti z chudinských čtvrtí chtěly být blíže lidem z Manhattanu, a proto na sebe začaly upozorňovat tím, že psaly svá jména a vzkazy na vlaky a vagony metra, které Manhattanem projížděly. Náplní graffiti bylo vždy psaní jména, důležitý byl tvar písma a styl. V osmdesátých letech se začal šířit streetart.“ (Rollko, 2016: 34) Informace o vzniku graffiti se však různí. Na webových stránkách o graffiti je uvedeno, že „Již ve 30. letech 20. století se v USA objevují jako prvotní projevy graffiti-artu značky mladistvých rebelů v černošských čtvrtích New Yorku. Tyto znaky původně odlišovaly teritoria jednotlivých gangů a ghatt. 60. léta - obrovský rozkvět graffiti způsoben rozvojem průmyslové výroby barev ve sprejích. Graffiti se rozšiřuje z Ameriky do velkých měst Evropy a Asie a dokonce se stává důležitým inspiračním momentem pro uznávané umělce, kteří ho později prosadí i v galeriích (Andy Warhol, J. M. Basquiat, Keith Haring).“ (xgraffiti.wgz.cz, cit. 2016) „Dnes streetartové legendy Banksyho, Jeana-Michela Basquiata nebo Keitha Haringa známe jako průkopníky.“ (Šimon, 2012) Tyto legendy se též staly vzory pro současné streetartové umělce. O Basquiatovi (1960-1988) s Haringem (1958-1990) by se dalo říct, že byli součástí samotného vzniku graffiti v 70., 80. letech v New Yorku. Ze současného zahraničního prostředí je momentálně nejviditelnějším street artovým umělcem právě angličan Banksy, který je specifický pro svou tvorbu přes šablony. Začal tvořit kolem roku 1990. Z ulice se postupně dostal k tvorbě obrazů a následně v roce 2006 i do galerie. „V Banksyho satirických obrazech se často setkáme s protiválečnými, protikapitalistickými či protivládními názory. Mezi motivy, které se opakovaně objevují v jeho dílech, patří hlavně krysy, opice, policisté, vojáci, děti a důchodci... Banksyho v současné době charakterizuje především tvorba pomocí šablon, které však zpočátku byly pouze doplňkem jeho ručně malované tvorby.“ (Vaňkát, 2015)

Vedle graffiti však ve veřejném prostoru stojí mural art. Společně zastupují tu část street artu, který se věnuje dvourozměrným plošným uměleckým malbám. Samozřejmě se však do street artu řadí i jiné druhy umění, tedy sochy, land art, různé videoprojekce, multimediální instalace, světelné show apod. V Pražském veřejném prostoru se však street artu daří. První street art se zde začal objevovat v 90. letech. Nejprve přišlo graffiti, ze kterého potom volně vzešel, po vzoru z ciziny, mural art. Pasta Oner o dnešním street artu mluví jako o něčem, co je „...společensky akceptovanější nebo více uchopitelnější...“ než

dříve. (Applikace, 9:22 – 12: 12., 2014) Obecně je dnes „jinakost“ více tolerována a tak je umožněn vznik a rozkvět nových tematických okruhů jak v umění, tak i v jiných sférách.

Vznik graffiti a street artu obecně není řízen, je to uvolněný styl, který si žije svým životem na ulici. Je to jeden z několika uměleckých projevů, který lze ve veřejném prostoru spatřit, avšak se svou výrazností, nápaditostí a originalitou přerostl ve styl, který dokáže člověka naprosto pohltit a zaškatulkovat do své sféry. „V podstatě se z graffiti stal umělecký styl, filozofické básně nebo přinejmenším styl životní. Ze znaku se zrodil univerzální rukopis nezaměnitelnosti kulturního paradigmatu. Vystupují anonymně, zásadně nesdělují svou identitu, libují si v překračování hranic...“ (Šimon, 2012)

Avšak veškeré pouliční umění by se dalo zastřešit pojmem street art⁷, který lze pojmout jako umělecký směr. Bohužel veškeré umění ve veřejném prostoru, tedy street art, není trvalou entitou. Některá díla mají doslova jepičí život. Kdokoli má moc dílo ve veřejném prostoru zničit nebo překrýt. I Pasta Oner si toto uvědomuje: „Street art je jedna velká pomíjivost. Ta díla se neustále překrývají a mizí. I ty nejlepší díla během chvíle zaniknou.“. (Zelenka, 2015) Přestože může mít street artové dílo tak krátký život, tak ti, co ho tvoří, jsou s tím smířeni a nevnímají to jako překážku k jeho tvorbě.

3.1. Mural art a graffiti

V následujících dvou podkapitolách je stanoven rozdíl mezi tím, co je graffiti a co je mural art. Pro tuto práci je zejména důležité vymezit pojem mural art, to však dost dobře není možné bez představení proti němu stojícímu graffiti. Rozdíl mezi nimi je zejména v zákoně, konkrétně v zákoně o Poškození cizí věci, Zákon č. 40/2009 Sb. § 228 (Trestní zákoník pro lidi. cz, 2009). Mural art na rozdíl od graffiti cizí věc nepoškozuje. Je totiž tvořen na zakázku, tedy legálně a také bývá mnohem větších rozměrů než běžné graffiti. Mural art je nástěnná velkoplošná malba aplikovaná na stěnu ve veřejném prostoru. Dříve byl mural art součástí výzdoby interiérů kostelů a chrámů, v dnešní době je to exteriérová záležitost spadající (stejně jako graffiti) pod street art. (Šimánková, 2014). Oba druhy výtvarného

⁷ Street art je veškeré umění, které lze najít v ulicích měst a ve veřejném prostoru

umění jdou ruku v ruce. Umělci, kteří tvoří mural artová díla často začínali jako writeři píšící na své tagy po zdech. Pasta Oner se k tvorbě mural artu dostal právě přes graffiti.

V jistých případech je hranice mezi graffiti a mural artem nejistá. Rozdíl mezi nimi se dá stanovit na několika základních znacích. Graffiti je více hybridní, tedy písmo není možné oddělit od samotného grafického základu. Naopak podstatou graffiti je spíše grafické zpracování nějakého textu (podpisu, zkratky či pojmu). U graffiti jde tedy spíše o vizuální podobu písma. Mural art je naproti tomu více figurativní. U něj jde spíše o obraz, kompozici a děj. Na základě toho, že vznikl z výzdoby interiérů kostelů a chrámů (viz výše), navazuje na určitou tradici. Další rozdíl můžeme vnímat v užitých technikách. Za graffiti se obecně považuje obraz, který vznikl sprejem nebo tlustou voděodolnou fixou. Při tvorbě mural artu se zpravidla používají kvalitnější akrylové barvy, fasádní barvy nebo interiérové báze.

Z nasbíraných faktů můžeme soudit, že mural art oproti graffiti obsahuje nějaké poselství. Graffiti nemá zaujmout širokou veřejnost, jde pouze o informaci, kterou přijmou lidé do graffiti zasvěcení. Kdežto mural art, jakožto dílo vytvořené na legální ploše a na objednávku, by měl nést informace, které je schopno vstřebat větší množství lidí nebo širší cílová skupina. Můžeme se tedy domnívat, že mural art je cílený (více viz kap. 4.3.5. Vyhodnocení). Pasta Oner je však žádán i v cizině. Byl například pozván Českým centrem v Moskvě, aby vytvořil mural art (viz obr. 3, níže) v ruském Magnitogorsku. Přesto však lze stanovit, že převážná většina mural artů Pasty Oner je ze své podstaty určena lidem, kteří navštíví Prahu. Proto je následující kapitola zaměřena na umění tohoto typu v českém prostředí.

3.2. Street art a mural art v českém kontextu

„První graffiti v České republice se objevilo kolem roku 1989 v Praze na sídlištích Jižního města. Dnes se s ním můžeme setkat prakticky v každém větším městě... Ústecký graffiti-umělec SAKE 33, neboli Tomáš Jelínek a jemu podobní profesionálové v oboru již dnes bývají vyhledáváni také pro komerční účely.“ (xgraffiti.wgz.cz, cit. 2016) Graffiti tedy může být cestou k úspěchu. Stejně tak tomu je i v případě Pasty Onera. Přestože se tato práce zabývá výhradně jeho mural artovou tvorbou, je důležité zmínit i jiné přední

přestavitele tohoto stylu. Na výzdobě stanice metra Anděl se spolu s Pastou Onerem podíleli Jan Kaláb, Michal Škapa (neboli Tron) a X-Dog. Všichni jsou to přední čeští street artisté, tvůrci mural artu, umělci a výtvarníci. V pražském prostoru se pohybuje něco kolem deseti hlavních tvůrců mural artu.

Dalším zajímavým street artovým umělcem je Timo, který žije a tvoří v Brně. Většina jeho děl vznikla nastříkáním textu na zdi přes šablony. Tvoří, dotváří a rýmuje a to zejména na nudné šedivé plochy brněnských zdí. Timo sice netvoří mural art, ale jeho street artový projev je velice silný. Na šedivé zdi vymýšlí vtipně poučné texty či obrázky a ke stávajícím vizuálním projektům je schopen trefně doplnit zajímavou pointu. Občané Brna si na jeho tvorbu již zvykli a respektují ji. Timova tvorba dělá soudobé Brno Brnem. Je to nový znak onoho města, který figuruje v jeho celkové atmosféře. Brněnští občané si veřejný prostor již bez Timových děl neumějí představit. To dokazuje Kratochvílovu teorii, že umělecké dílo má schopnost dotvářet a obohacovat veřejný prostor (viz kap. 2.2.2 Městský prostor).

Třetí kapitolou se povedlo uzavřít teoretický okruh, který tvoří podklad pro druhou, praktickou část této práce. Byl vymezen pojem mural artu, kterým se případová studie zabývá. Jsou tedy známa všechna teoretická východiska, na základě nichž bude v následující kapitole případová studie a její analýza vystavěna.

4. Případová studie

Čtvrtá kapitola je zaměřena na případovou studii umělce, jehož pseudonym je Pasta Oner. V českém veřejném prostoru se pohybuje několik dalších zajímavých umělců, avšak Pasta Oner byl vybrán pro tuto práci díky své dlouholeté činnosti a zároveň různorodosti své tvorby. Již několik let patří k nejznámějším a také nejuznávanějším pražským umělcům. Jeho díla můžeme vidět v centru Prahy, tedy ve veřejném prostoru. Stejně tak vystavuje svá díla i v galerii. Měl již několik výstav, jedna z jeho nejúspěšnějších výstav v galerii s názvem „Last Day in Paradise“ se uskutečnila v listopadu roku 2015. Pasta Oner a jeho tvorba nám tak posloužila i v další řešené problematice, tedy v pasáži o rozdílech mezi uměním ve veřejném prostoru a galerijní činností. Dále je pro nás výhodou jeho odhalená identita. Většina zajímavých umělců, kteří tvoří ve veřejném prostoru, si svou identitu chrání a není téměř možné je kontaktovat. Tvorba Pasty Onera je velice známá, oblíbená a žádaná. Dostupná jsou jeho díla lidem natolik, že již několik let vydává nástěnný kalendář, případně se dají pořídit obaly na mobilní telefony, tablety či notebooky s motivy jeho děl. V roce 2014 byla slavnostně otevřena nová prodejna oděvního řetězce C&A v Praze. Po otevření byl Pasta Onera dva dny přítomen a zájemcům tiskl motivy svých děl na denimové tašky.

Pasta Oner sám o své tvorbě v rozhovoru s Radanem Wagnerem pro čtvrtletník *Revue Art* přiznává: „Velká část mé tvorby by se dala přirovnat k automatickému textu v obraze. Některé moje náměty také začínají v textové podobě. Zpětná interpretace mého díla mě někdy velmi překvapí. Mytologie je asi příliš silné slovo, ale určitě tam dochází pro mě k překvapivým podvědomým spojením.“ (*Revue Art*, 2016: 10) Mural artová díla Pasty Onera se vždy skládají z textové a obrazové části. Jejich kombinací tak vzniká předem promyšlené sdělení. Čitelnost děl by měla být snadná, k čemuž však podle Pasty Onera ne vždy dochází. V této kapitole jsou u čtyř vybraných mural artových děl Pasty Onera sledovány dva hlavní body, tedy obsahová stránka a forma, které vycházejí z Bourdieuova přístupu dešifrování obrazů. Pro úplnost a komplexnost této diplomové práce je zapotřebí umělce Pastu Onera blíže představit.

4.1. Pasta Oner

Teoretická část položila základy ke způsobu zkoumání mural artových děl Pasty Onera. Při analýze bylo zapotřebí vyjádření od samotného umělce. Díky jeho vstřícnosti a ochotě se podařilo získat odpovědi (viz níže) na otázky, které vyvstaly při analýze jednotlivých mural artových děl. Již v roce 2015 na své výstavě „Last Day in Paradise“ přislíbil spolupráci na této diplomové práci. Byl tedy dle předchozí domluvy kontaktován přes Facebookový profil (<https://www.facebook.com/pasta.oner>). Vzhledem k jeho časové vytíženosti jsme se dohodli na položení čtyř otázek (1. Jaký je důvod častého použití Disneyovských postaviček?/ 2. Proč se ve Vaší tvorbě (v tomto případě ve Vašich muralech) pokaždé objevuje prvek rukou? Co pro Vás výjev rukou znamená a čím celkovou kompozici obrazu ovlivňují?/ 3. Ve třech ze čtyř analyzovaných muralů je modré pozadí. (Přestože Vaši tvorbu sleduji, tak jsem si toho nikdy nevšimla a neuvědomila si tento fakt.) Proč tedy na pozadí zrovna modrá barva?/ 4. Jak vybíráte náměty na svoje muraly? Berete v potaz prostředí? Přemýšlíte v souvislosti s tím o nějaké cílové skupině?). Získané odpovědi Pasty Onera jsou tematicky rozřazeny v kapitole 4. 3. 5. Vyhodnocení, jsou odlišeny kurzívou od ostatního textu a jsou označeny jeho jménem a datem, kdy od něj byly odpovědi obdrženy.

Pasta Oner je umělecký pseudonym českého výtvarníka. Vlastním jménem Zdeněk Řanda (narozen 28. 12. 1979) je znám v kruzích dnešního českého prostředí nejen jako nápaditý mnohostranný člověk, umělec, výtvarník, ale například i jako scénárista⁸. Postupně si jeho díla získala dlouhodobé místo v pražském veřejném prostoru a jeho osobnost se drží na výsluní české umělecké scény. Ve své tvorbě se často snaží poukázat na určitý společenský problém či tematiku.

Jeho tvorba se vyznačuje na první pohled rozpoznatelným rukopisem, což je jeden z nejdůležitějších faktorů každého umělce. Pasta Oner se však díky svému nadání, ale i chování a vstřícnosti dostal velmi rychle do povědomí lidí různých věkových i sociálních skupin, kterými je jeho tvorba i osobnost uznávaná a vyhledávaná. Není nedotknutelnou ikonou. Svým fanouškům jde naopak naproti a to nejen volbou témat svých děl, ale i aktivitou na veřejných či soukromých akcích a dále aktivitou na sociálních sítích.

⁸ Pasta Oner je jedním ze scénáristů českého filmu *Vejška* z roku 2014

Moderní umění má za snahu přiblížit se svým tématem skutečnému životu. (Přibáň, 2008: 62) Čerpá náměty z běžného života, čímž se snaží přiblížit divákovi. Pasta Oner je ten typ umělce, který se snaží se svými obdivovateli setkávat jak fyzicky, tak ve svých dílech, která dost často diváka šokují, co se tématu a zobrazených prvků týče. Podle Přibáně přesně takové umění být má, přesněji „Má-li být umění společensky kritické, musí vytvářet neklid a nejistotu a provokovat diváky k neustálým otázkám po smyslu a obsahu díla.“ (Přibáň, 2008: 70)

Pasta Oner se vypracoval na pozici, kdy si ho lidé, firmy nebo instituce zvou, aby pro ně vytvořil obraz, kresbu nebo pomaloval nějakou plochu či zeď. Postupně se tedy dostal na pozici jednoho z nejznámějších pražských a dalo by se říci, že i českých tvůrců mural artu. Přestože je mural art tvořený na objednávku, je otázkou, do jaké míry je námět předem dán zadavatelem, resp. klientem. Na základě odpovědi Pasty Onera ohledně cílové skupiny (viz níže) lze vyvodit, že námět někdy zadán je, někdy ne. Pokud ne, je pravděpodobně těžší vytvořit dílo tak, aby s ním byl zákazník spokojen. Pasta Oner však mural art v centru Prahy tvoří již několik let a je čím dál tím více viditelný a vyhledávaný. Sám tento viditelný vývoj přiznává v rozhovoru pro DVTV.cz (Veselovský, 2015). Stejně tak přiznává i časovou vytíženost, kvůli které si platí asistenty, kteří mu pomáhají. Za téměř přelomové by se daly považovat dva muraly ve stanicích pražského metra. Jedna ve stanici metra Anděl (viz obr. 4), druhá na Můstku. Obě malby byly umístěny na sádkartonové stěně zakrývající probíhající rekonstrukci stanic metra. Vytvoření těchto dvou děl v pražském metru bylo bez nároku na honorář.

V listopadu 2015 proběhla výstava Pasty Onera v pražské galerii Mánes s názvem „Last Day in Paradise“. Na její vernisáž se stála fronta a výstava měla velký úspěch. Stejnomený mural na Andělu ve stanici metra může být považován za určitou reklamu této výstavě, kterou Pasta Oner považuje za zlomovou. Jednak ji shledává jako velice úspěšnou a zároveň převratnou: „...pohled do instalace mé roční práce mě velmi posunul.“ (Wagner in Revue Art, 2016: 15) Podle Pražského deníku byla výstava „...jeho osobním komentářem k povaze spotřební společnosti a jeho pozici v ní.“ (Pražský deník, 12. 11. 2015: 8) „K vidění byly akrylové malby na plátna i instalace v prostoru... Bylo k vidění třeba 6 obřích zlatých lízátek, která jakoby padala ze stropu na zem... Mickey Mouse vylézající z vajíčka, obří kříž s neonovými blikajícími nápisy Welcome a Open a další...“ (Metro, 20. 11. 2015: 9) Nejedná

se však o jeho poslední galerijní výstavu od té doby. V květnu roku 2016 proběhla v galerii Nová síň výstava „Golden Boys“, kde se Pasta Oner prezentoval spolu s Martinem Krajcem. Další výstava proběhla v listopadu 2016 opět v Praze, nyní ve vznikajícím kulturním centru Pragovka Art District, ve White Pearl Gallery. Výstava nesla název „Near to Heaven“ na níž kurátorka Alexandra Karpuchina zvala představením Pasty Onera jako kritika a moralisty: „Ač je dnes jeden z nejvyhledávanějších pop artových malířů u nás, je do velké míry stále spojován i s hip-hopovou kulturou či pouličním uměním. Tradice přiznání a deifikování peněz a materiálních hodnot jako takových, je pro Pastu základním kamenem a inspirací. Pasta Oner však na ní reaguje použitím promyšlené, kritické ironizace a estetizace těchto dnešních společenských pilířů.“ (Karpuchina, cit. 2016)

Většina jeho námětů, která jsou realizovaná jako mural art, se dostanou i v různých barevných provedeních do formy plakátů, krytů na mobilní telefony nebo tablety. Pasta Oner je univerzální umělec a to v tom smyslu, že nesetrvává v jedné zaseté koleji, právě naopak. Přestože se tato práce zabývá mural artem a uměním ve veřejném prostoru, Pasta Oner si stejně jako v mural artu i dalších exteriérových aktivitách⁹, vede velice dobře i v interiéru. Je to malíř, grafik, writer, sochař a designér.

V tvorbě Pasty Onera se „...snoubí a zároveň i překračuje klasické žánrové kategorie pop artu a cartoon estetiky.“ (Kubesa, 2016) Jeho tvorba by se tak dala nepřímo zařadit do uměleckého směru Pop art, pro který jsou specifické velké barevné plochy a linie. Pověštinou používá jen základní barvy. Pop art vznikl zejména pro reklamní účely a to díky lehké čitelnosti jeho provedení. „Do uměleckého díla se dostává prostředí současné spotřební společnosti i její masovost a vliv reklamy. Umění, které vedlo k zdůraznění spotřební kultury a pozvedlo ji na uměleckou úroveň...“ (Bauer, 1998: 246) Pop art užívá kombinaci dostupných technik. Dále se tvorba Pasty Onera vyznačuje použitím cartoon estetiky, která spočívá v zobrazování komiksových postaviček kreslených seriálů.

⁹ Jako jedna z prvních exteriérových aktivit, kterými se Pasta Oner zapsal do veřejného prostoru (vyjma graffiti), byly polystyrenové polo plastické obrazy, umístované na viditelná a rušná místa v centru Prahy.

4.2. Metodologie

Jako základní metoda pro tuto část práce byla vybrána případová studie, která je vhodná pro detailní zkoumání jednoho určitého tématu. V případové studii jde o zachycení složitosti případu, o popis vztahů v jejich celistvosti... Předpokládá se, že důkladným prozkoumáním jednoho případu lépe porozumíme jiným podobným případům. Na konci studie se zkoumaný případ vřazuje do širších souvislostí. Může se srovnat s jinými případy.“ (Hendel, 2005: 104)

Případová studie má různé typy. Pro tuto práci je nejvhodnější osobní případová studie, kdy „...jde o podrobný výzkum určitého aspektu u jedné osoby.“ (Hendl, 2005: 104) Tato práce sleduje tvorbu mural artu Pasty Onera, obsahovou stránku a formu vyskytující se v této tvorbě.

Nejprve je každé dílo představeno z hlediska faktických údajů o něm. Je třeba, aby bylo zasazeno do teoretického kontextu a místa, do kterého zapadá a ve kterém je umístěno. Ze stejného důvodu je název každého díla přeložen do češtiny a to pro snazší pochopení daného tématu a možnost s názvem lépe pracovat. Sledována je obsahová stránka (námět) a forma. Následně je slovně popsána vizuální část díla, což lze nazvat *vnějším výkladem*. Dílo je tedy převedeno do textové podoby a jeho vizuální složky jsou podrobně rozebrány a popsány. Následuje tzv. *vnitřní interpretace*, ve které jsou jednotlivé prvky uvedeny do souvislostí. Jde o snahu nalézt sdělení obrazu a případný sociokulturní kontext s prostředím, ve kterém je dílo umístěno. (Bourdieu, 1998: 42) Pro Bourdieua je nezbytný proces dešifrování díla, který ozřejmuje umělecký kód, na jehož základě byl obraz vytvořen. Umělecký kód je klasifikační systém, který se projevuje při interpretaci pomocí užití slov. Bourdieu předpokládá, že každý malíř užívá jiný kód, který je historicky podmíněný. Proto se teoretická část věnuje mimo jiné uvedení do historického kontextu umění, které koresponduje s tematikou této práce, tedy s mural artem a uměním na zdech ve veřejném prostoru. Kategorie vnímání jsou totiž podle něj sociokulturně podmíněné (viz kap. 2. Vizuální umění). Aby byl obraz „čitelný“, je zapotřebí ho převést do pojmů. U moderního umění je zapotřebí použít jiný výkladový rámec, než u umění dřívějších dob. Moderní umění je vyvázáno z ekonomického rámce, je více podníceno specifickým viděním autora (umělcem), proto je nutné spíše sledovat záměr a způsob zobrazení, přesněji řečeno, jak je

již zmíněno výše, obsahovou stránku a formu. Tyto dvě hlavní linie budou sledovány právě pomocí vnějšího výkladu a vnitřní interpretace.

4.3. Analýza

V této kapitole dochází k samotné analýze vybraného vzorku děl. Aby mohla být analýza provedena, bylo vybráno záměrně několik nejznámějších mural artových děl Pasty Onera. Jako zkoumaný vzorek jsou tak vybrána největší díla z dokumentace, kterou má Pasta Oner na svých webových stránkách (www.pastaoner.cz). Aby byla analýza proveditelná, bylo vybráno vždy jedno nejzásadnější dílo v každém kalendářním roce a to tedy mezi lety 2012 – 2015. Konkrétně se jedná o díla „Choose to be happy“, „God saves we spend. They will ignore you until they need you“, „Nothing Word having comes easy“ a „Last day in paradise“.

V následujících kapitolách budou přiblíženy konkrétní mural artová díla, která budou zkoumána podle Bourdiueova vnějšího výkladu a vnitřní interpretace. Zároveň bude propojena podstata mural artu s teoriemi urbánního prostoru z první části práce.

4.3.1. „Choose to be happy“



Obr. 1 – „Choose To Be Happy“ (Pasta Oner, 2012)

Mural art s názvem „Choose To Be Happy“ vznikl v pražských Dejvicích roku 2012 jako součást doprovodných programů mezinárodní výstavy street artu a graffiti s názvem „Městem Posedlí“. Toto dílo je pro Pastu Onera typické, nese všechny rysy, díky nimž je velice snadno rozpoznatelné a přiřaditelné právě k Pasta Onerovi. Zároveň se jedná o jeden z jeho nejrozměrnějších muralů. Jak sám Pasta Oner v rozhovoru pro televizní pořad Aplikace uvádí, městská část Praha 6 se obávala negativních reakcí občanů, proto původně byla smlouva o tomto díle pouze na dobu určitou. K překvapení městské části se však objevilo mnoho pozitivních reakcí a tak je toto mural artové dílo stále k vidění v pražských Dejvicích. (Aplikace, 2014) Tento veřejný prostor by Bauman řadil pravděpodobně ke kategorii nemíst, kde se neočekává zdržení delší, než je pro situaci nezbytně nutné. (viz

kapitola 1.2. Veřejný prostor a městské prostředí) Stejně tak kolem tohoto muralu lidé procházejí, projíždějí v autech či v MHD.

Vnější výklad Obr. 1 – Jedná se o modře laděný podklad umístěný na fasádě domu. Dále je použita jen bílá, černá a béžová barva. Tomuto mural artu dominují tři pomyslné části obrazu, rozdělené horizontálně. V horní části jsou přes sebe namalované mráčky a komiksově bubliny. Spolu s nimi je v horní části umístěna ruka komiksově postavičky Mickey Mouse, jejíž ukazovací prst směřuje dolů a jakoby se téměř dotýká jedné ze čtyř rukou, které ukazují směrem nahoru a jsou naopak umístěny ve spodní části mural artu. V pozadí za rukama, ve středu obrazu, je nápis „Choose to be happy“, který by se do češtiny mohl volně přeložit jako „být šťastný je otázka výběru“, nebo „šťěstí je na tobě“.

Dole umístěné čtyři ruce jsou spíše hyperrealistické a to stylem malby, kterou jsou provedeny. Jsou v nadlidské velikosti a nezapadají do kontextu pop artu. Poněkud se odlišují od zbytku díla, které je pro Pastu Onera tak typické. Přesto dobře plní svou funkci, tedy tu, že přitahují pozornost. Mezi nimi je zakomponována malá ruka Mickey Mouse, která drží ceduli s nápisem „PASTA ONER“. Dole umístěné ruce ukazují vzhůru, resp. k textu, který je v zásadě uprostřed díla a zároveň k ruce Mickey Mouse, která zde zastupuje cartoon estetiku.

Vnitřní interpretace Obr. 1 – Ladění klidnějších barev navozuje vcelku klidnou atmosféru. Je otázkou, nakolik dílo splývá s okolní šedí městského prostoru. Přesto má sílu upoutat na sebe pozornost obyvatel Prahy. Na první pohled tento mural art neobsahuje žádné výjevy, které by měly vyvolat pocit nervozity. Nápis však zatahuje diváka více do děje díla. „Být šťastný je otázka výběru“ je sdělení, které poukazuje, že osud každého jednotlivce je jen v jeho vlastních rukách. V tento moment ony ruce, které ukazují vzhůru, vyjevují snahu o štěstí. Zároveň ukazovány na rukách míří na nápis. Jelikož jsou ruce umístěny v dolní části obrazu, vycházejí jakoby ze země. Dalo by se tak vyvodit, že jsou to ruce běžných lidí, kteří po tomtéž chodníku, téže zemi chodí.

Ruka Mickey Mouse vychází ze shora, z mraků. Ukazuje ukazovákem na nápis a zároveň se téměř dotýká s jednou ze spodních rukou. Ruka Mickey Mouse může být považována za určitou svrchovanou sílu, která se snaží na „motivační“ nápis poukázat, zároveň se pokouší doteku s pouhým člověkem. Námět dotýkajících se rukou může být převzat z Michelangelovy renesanční fresky v Sixtinské kapli s názvem „Stvoření Adama“,

kteřá představuje vdechnutí života prvnímu člověku, tedy Adamovi. Ruka Boha se dotýká jeho ruky a tím mu předává jiskru života.

Tento mural s divákem komunikuje zejména nápisem, které se dá považovat za sdělení určené každému, kdo ho čte a rozumí mu. O významu díla se mohou vést diskuze. Ty mohou přivést diváky k sobě, čímž může dojít k sociální soudržnosti (viz kapitola 2.1. Obraz jako komunikační médium). Zároveň tento mural pro své rozměry budí dojem u zájemců o dílo, kteří tak navštěvují veřejný prostor náměstí v Dejvicích pouze se záměrem dílo vidět.

4.3.2. „God saves we spend. They will ignore you until they need you“



Obr. 2 – Mural pro Jižní město 2013 (Pasta Oner, 2013)

Druhý vybraný mural je z roku 2013 a je umístěn na Jižním městě v Praze. Byl vytvořený pro projekt „Praha 11 Streetart“, ve kterém šlo o zvelebení trafostanic na Praze 11. „Impulz ke změně vzhledu trafostanic přišel přímo od vedení Městské části Praha 11, se souhlasem vlastníka objektů, Pražské energetiky. Náměty a zpracování pro jednotlivé trafostanice jsou od jedenácti autorů, které vybíral známý streetartový umělec Pasta Oner. Tvůrci dostali ke zdobení trafostanic volnou ruku, jediným omezením byla volba tématu, které by nemělo budit pohoršení.“ (Phatbeatz, 2013) Pasty Onera v tomto projektu namaloval dva muraly, které však budou zkoumány společně, stejně tak, jako jsou společně umístěny ve veřejném prostoru. Tento prostor by se dal charakterizovat dvěma Baumanovými kategoriemi. Buď se jedná o místo emické, jelikož tento prostor na sídlišti Jižního města není vyhledávaným místem pro trávení volného času, naopak povětšinou ho chce občan co nejrychleji opustit, jelikož tento prostor, který nic nepřináší. Občas se kolem trafostanic na Jižním městě seskupují teenageři místního sídliště. Avšak pro některé občany může tento prostor spadat do kategorie nemíst (viz kapitola 1.2. Veřejný prostor a městské prostředí).

Vnější výklad Obr. 2 – „God saves We spend“ – „Bůh šetří, my utrácíme“. Pozadí je tu dvoubarevné. Spodní část pozadí je modrá, horní je růžová. Na levé straně muralu jsou spojené, jakoby modlící se ruce. Uprostřed je nápis „God saves We spend“. Na pravé straně je lidská ruka, která si hází mincí.

„They will ignore you until they need you“ – „Ignorují tě, dokud tě nepotřebují“. Opět růžovo modré pozadí. Na levé straně je umístěn nápis „They will ignore you until they need you“, na pravé straně je ruka držící tubu, pravděpodobně s lepidlem. Pod ní je rozbitý hrnek, který má být slepen. Přestože by každá z nich mohla stát sama o sobě, společně tvoří strukturu, která nese určitý jasný význam.

Barevnost opět není nějak divoká. Jak v textovém, tak v obrazovém poli jsou použity v různých odstínech modrá, růžová, černá, bílá a šedivá. Barvy jsou však pastelové, jasné.

Vnitřní interpretace Obr. 2 – V obou těchto mural artech dochází k úplnému tematickému propojení obsahů textové i obrazové části. „Bůh šetří, my utrácíme“ má poukázat na spotřební společnost. Zároveň lze tento nápis vysvětlit nejen, co se peněz týče, ale celkově spotřebního života, který si neváží maličností a je dychtivý a chamtivý. Na to

navazuje druhý mural art „Ignoruj tě, dokud tě nepotřebují“, kde nám obyčejný rozbitý hrnek a vteřinové lepidlo napovídají, že dokud tyto dvě věci nepotřebujeme k tomu, abychom se buďto napili, nebo něco opravili, neumíme vidět podstatu a důležitost těchto věcí v našem životě. Téma spotřebitelského konzumního života, poukazuje na to, že si lidé neuvědomují, jak luxusní věci každý den ve svém životě používají a jak dobře se vlastně mají.

Umístění tohoto mural artu je v pražské čtvrti, která je typická komplexem sídlišť a obyvateli, kteří spadají do střední třídy, jejíž uspěchaný životní styl nedovoluje odhlédnutí od materiálního světa, který je obklopuje a ve kterém žijí. Tématem se tak Pasta Oner snaží dotknout svědomí každého takové člověka. Námět tak má určitý motivační charakter, který má obyvatelům (nejen) Jižního města připomenout pokoru a snahu být vděčný a pokorný. Téma obou muralů je tak adekvátní k prostoru, ve kterém jsou umístěny. Komunikují s lidmi použitou barevností a stylem malby, která na první pohled nepřiznává snahu motivovat a napravovat.

4.3.3. „Nothing Worth having comes easy“



Obr. 3 - Magnitogorsk mural (Pasta Oner, 2014)

Obrázek č. 3 nám ukazuje další z mnoha muralů Pasty Onera. Tento vznikl v červenci 2014 v Magnitogorsku na základě pozvání Pasty Onera Českým centrem v Moskvě. (Pasta Oner, 2014) Záměrně je do analýzy zařazen mural, který není v Praze. V opačném případě by se totiž studie omezila jen na toto město, což není cílem této práce. Pokud tedy Pasta Oner tvoří i v zahraničí, je nutné alespoň jeden příklad uvést a zahrnout ho do zkoumaného vzorku. Nevýhodou však je, že nám není znám veřejný prostor, ve kterém je toto dílo zasazeno. Přesto lze z fotodokumentace vyčíst, že se jedná o mural umístěný na fasádě domu. Jde tedy pravděpodobně o typ veřejného prostředí, kterému Bauman říká nemísta (viz kapitola 1.2. Veřejný prostor a městské prostředí).

Vnější výklad Obr. 3 – Mural z Magnitogorsku má modré pozadí. Na něm je v horní části umístěn nápis „Nothing worth having comes easy“, který by se dal volně přeložit do češtiny jako „nic snadného se nevyplatí“. V textovém i obrazovém poli se objevují růžová, fialová a žlutooranžová barva. Ze spodní části muralu vystupují dvě ruce. Jedna má být lidská, druhá Mickey Mouse, ta zde zastupuje cartoon estetiku. Lidská ruka drží jehlu a ruka Mickey

Mouse drží nit. Tento výjev budí dojem, že se obě ruce snaží navléci nit na jehlu. Za jehlou a nití jsou komiksové bubliny s ostrými špičkami, které běžně v komiksech evokují nějaký ruch, děj, problém, či nehladký průběh situace, na což poukazují i od bublin odlétající mráčky.

Vnitřní interpretace Obr. 3 – Dvě nesourodé ruce se pokouší navléci nit na jehlu, avšak na muralu se to nedaří. Nápis však dodává na trpělivosti a sděluje, že „nic snadného se nevyplatí“ a tak nám nezbývá přijímat věci tak jak jsou a snažit se s nimi „bojovat“. V případě, že se nevzdáme, můžeme zvítězit a dokážeme dovést věci do konce. Tento námět opět stojí proti rychlé konzumní společnosti, která si netrpělivě zvykla využívat tu snazší cestu, jelikož dnešní člověk si spíše koupí nové zboží, než aby se zdržoval opravou toho starého.

4.3.4. „Last day in paradise“



Obr. 4 – „Last Day in Paradise“ mural (Pasta Oner, 2015)

Na obrázku č. 4 je jeden z nejaktuálnějších mural artových projektů Pasty Onera, který se výrazně zapsal do povědomí pražanů. Jedná se o již několikrát v této práci zmíněný mural s názvem „Last Day in Paradise“ umístěný ve stanici Anděl na lince B. Mural byl po dobu rekonstrukce vestibulu stanice Anděl namalován na provizorních sádkartonových zdech zakrývajících rekonstrukci. Pasta Oner tak tvořil ve spolupráci s Dopravním podnikem hl. m. Prahy. (Pasta Oner, 2015) Tuto fotografii (Obr. 4) komentovalo na facebookovém profilu Pasty Onera (<https://www.facebook.com/PASTAONERfanpage/photos>) 42 lidí (ke dni 23. 5. 2016), z toho pouze 2 komentáře byly negativní a 3 neutrální. V rozhovoru pro Lidovky.cz Pasta Oner přiznává obrovskou pozitivní odezvu na své mural artové dílo ve stanici metra Anděl a naznačuje své vysvětlení pro tak velký ohlas: „Možná je to tím, že se proměnila doba a lidi to zajímá mnohem víc. Možná jim ale nezbývá nic jiného, když při čekání na metro musí u toho mural artu stát.“ (Zelenka, 2015)

Stanice metra je typ veřejného prostoru, který Bauman řadí do kategorie tzv. nemíst (viz kapitola 1.2. Veřejný prostor a městské prostředí). V tomto prostoru se člověk nezdržuje po dobu delší, než je nezbytně nutné, konkrétně v tomto případě zde cestující setrvá pouze několik minut, než mu přijede metro. Při tomto čekání si někteří cestující krátí čas například čtením, poslechem hudby nebo jen mlčky pozorují prostor a další cestující kolem sebe. Je to tedy místo, na kterém se člověk zastaví a tak má čas okolí vnímat. Zároveň může jít o informační bod typický pro stanici metra Anděl tak, jak je popsán v kap. 1.2. Veřejný prostor a městské prostředí Kevinem Lynchem. Tímto orientačním bodem se mohou cestující řídit při určení místa setkání, případně při snaze zjistit svou polohu při cestování metrem. Umístění do tohoto veřejného prostoru mural art bylo pro pražské metro něco nového, co však k překvapení všech, přineslo velkou vlnu pozitivních ohlasů. Stanice metra se tak ukázala jako vhodný prostor k umístění výtvarného díla.

Vnější výklad Obr. 4 – Nápis „Last day in Paradise“ v češtině „Poslední den v ráji“ lemuje horní okraj muralu na pražském Andělu. Opět je podkladem modré pozadí, na jehož levé straně je kreslená postavička Bugse Bunnyho držícího pravděpodobně (soudě podle králičích zubů na lebce) králičí lebku. Bugs Bunny zde zastupuje cartoon estetiku. Výjev levé části konotuje scénu ze Shakespearova Hamleta, kdy se Hamlet ptá lebky „Být, či nebýt“. Uprostřed muralu je namalovaná cedule, na níž stojí „Pasta Oner“, tedy autor tohoto díla. Na pravé straně je žena, které hledí směrem na Bugse Bunnyho a svou levou rukou si zakrývá údivem otevřená ústa. Dílo upoutává sytými barvami, ne však jejich divokým mícháním, či přechody. Opět se tu vyskytuje modrá, bílá a černá, které doplňuje červená a to v části nápisu a na části ženina oděvu, který je jinak oranžový. Vlasy má žena nafialovělé.

Vnitřní interpretace Obr. 4 – Žena zde zastupuje společnost. Její údiv či strach může pramenit z pohledu na králíka držícího lebku, tedy věc, která běžně k vidění není. Lebka může být vykládána jako symbol smrti nebo nebezpečí. Ve společnosti je to tedy nežádoucí výjev, čímž by se dal vysvětlit ženin vyděšený výraz. Celý výjev by se dal interpretovat jako vyděšená reakce na veškeré negativní nebo nežádoucí jevy ve společnosti, kterými mohou být jak „špatné“ chování, tak i civilizační problémy, se kterými se nynější svět potýká.

K tomuto muralu podal vnitřní interpretaci Pasta Oner v rozhovoru (dále je uveden přepis videozáznamu rozhovoru) s Veselovským, čímž doplňuje předchozí: „...zrovna ‚Last

Day in Paradise' je narážka, já hodně se snažím být ne úplně, jakože nějak ryze sarkastický, ale malinko narážím na různé věci, který se třeba dějí ve společnosti, což teď je jich spousta. A vlastně třeba tady to zrovna, ta lehce vyděšená dáma, která tam kouká na tu lebku, jako symbol nějaké smrti, je vlastně ironizace té naší západní civilizace, která neustále si na něco stěžuje, s něčím má neustále problém, ale už zapomíná na to, že žije v totálním ráji a blahobytu. Že je prostě na vrcholu té pyramidy světový a že si myjeme v pitné vodě ruce a že se můžeme udusit točeným salámem, když budeme chtít a utopit v pivu. I když budeme žít z podpory, tak se můžeme prostě otrávit jídlem v podstatě jako, přežrat se. Takže tohle všechno jsme zapomněli a třeba tohle je zrovna motiv, který by to mohl v těch lidech občas probudit.“ (Pasta Oner In Veselovský, 2015)

4.3.5. Vyhodnocení

V této kapitole dochází ke shrnutí poznatků z praktické části a k doplnění těchto poznatků o teorie z teoretické části. Na základě rozborů obsahové stránky a formy jednotlivých děl lze totiž stanovit kategorie, díky kterým je mural artová tvorba Pasty Onera snadno rozpoznatelná a charakteristická. Vnitřní interpretace byla vesměs zaměřena na obsahovou stránku každého díla. Nyní lze vyvodit společné rysy, které analýza přinesla. Jednotlivými kategoriemi tak jsou typické prvky či náměty. Naopak vnější výklad napomohl ke stanovení charakteristické formy muralů Pasty Onera. Jsou jimi zejména cartoon estetika a použitá barevnost.

Všechny čtyři analyzované muraly Pasty Onera vykazují hned několik zcela zřejmých společných rysů. Prvním takovým rysem jsou nápisy. Pasta Oner s písmem pracuje hodně a dalo by se teoretizovat, že vždy a to nejen ve svých muralech. Většina jeho děl obsahuje textovou část. Na webu www.mestemposedli.cz o něm napsali: „Jeho tvorba je inspirována především americkým pop-artem. Typické jsou pro něj kombinování textu s obrazem, výrazná obrysová kresba, čistá barevnost a uplatňování postav z dětských komiksů.“ (mestemposedli.cz, 2012) Používá specifický font, který je pro něj již charakteristický. Pokaždé se střídají verzálky a minuskule, avšak ve stejné velikosti. Každý nápis, který se v dílech Pasty Onera objeví, představuje určité motto. Co jednotlivé nápisy mohou znamenat je rozebráno výše v rozboru u každého muralu. Avšak vesměs jde o motivační citáty -

„Choose to be happy“, „God saves we spend. They will ignore you until they need you“, „Nothing worse having comes easy“ a „Last day in paradise“. Mota korespondují s náměty, které si Pasta Oner vybírá, konkrétně tedy používá náměty, které poukazují na konzumní společnost, jejíž rozměry nás v dnešním světě obklopují. Text doplňuje děj obrazu a naopak. Obrazová a textová část Pastových muralů je často kompatibilní a doplňuje se ve významu. Už fakt, že ve svých dílech téměř vždy pracuje s písmem, se dá charakterizovat jako jistá inspirace komiksem, který je na práci s textovou částí závislý. Inspiraci komiksem doplňuje použití cartoon estetiky (viz níže).

Dalším výrazným prvkem v dílech Pasty Onera je znázornění rukou. Téměř v polovině veškerých děl Pasty Onera se vyskytují buďto ruce „lidské“ nebo ruce kreslených postaviček. Ve zkoumaných muralech této práce je zobrazení rukou zastoupeno ve všech čtyřech případech. Prvek rukou se však objevuje i v jiných jeho dílech, které sice nebyly předmětem tohoto zkoumání, ale dokládá to i vyjádření samotného umělce získané pro tuto práci (viz níže). V případě použití rukou kreslených postaviček jde především o ruce kreslené postavičky Mickey Mouse od Walta Disneyho. V prvním a ve třetím muralu jsou ruce jak lidské, tak kreslené. Ve druhém zkoumaném díle, které je složeno ze dvou muralů, najdeme ruce pouze lidské. V posledním muralu sice samostatně žádné ruce nefigurují, ale na levé části je kreslený Bugs Bunny, který v ruce drží lebku, takže tu opět zobrazení ruky hraje významnou roli. Dalo by se jen spekulovat, proč jsou ruce (ať už lidské, nebo kreslených postaviček) tak oblíbeným a v této případové studii dokonce ve 100% používaným námětem. Díky vstřícnosti Pasty Onera se podařilo získat odpověď na otázku proč se v jeho tvorbě, konkrétně v jeho muralech, pokaždé objevuje prvek rukou: *Vzniklo to postupně. Jednou jsem to použil a pak mi to začalo dávat smysl, ruce jsou prostě pro člověka důležité a pomáhají mi při zobrazování některých témat. Lidské ruce jsou podvědomě určitý symbol a jejich používáním dokážeme hodně říct.* (Pasta Oner, 6. 12. 2016)

Volba a použití barev, se kterými Pasta Oner pracuje je už sama o sobě pro něj charakteristickým rysem. Jeho díla se vyznačují výraznými kontrastními sytými barvami. Při popisu jednotlivých zkoumaných muralů se překvapivě vždy objevila modrá barva na pozadí. Modrá barva je neutrální, takže výborná jako výchozí barva, na které se dá rozehrát vizuální děj. Pasta Oner sám však modrým pozadím nepřikládá žádnou velkou důležitost či význam: *Asi mám rád modrou ☺ Tohle je výtvarné umění, ne výroba automobilu ;).* (Pasta Oner, 6. 12.

2016) Pasta Oner pracuje s vlastnoručně namíchanými barvami, které tvoří z již předem namíchaných prefabrikovaných barev a nově vzniklým barvám dává své vlastní označení. V případě, že mu barva dojde, je velice těžké namíchat stejný odstín znovu. (Veselovský, 2015) Proto by se jeho využití barev a jeho práce s nimi dala považovat za jedinečnou a neopakovatelnou.

Jelikož se v dílech Pasty Onera dá zachytit vcelku vysoký výskyt komiksových postavíček (např. Disneyho Mickey Mouse nebo Bugs Bunny od Warner Bros), je možné shledat zobrazované komiksové postavičky, tedy cartoon estetiku, jako další z možných námětů, či charakteristických prvků v jeho tvorbě. Význam cartoon estetiky Pasta Oner vysvětluje (v odpovědi získané pro tuto práci) jako jemu blízký styl už od dětství: *Obecně používám cartoon estetiku. Žádný zvláštní důvod to nemá, zřejmě to má prostě kořeny v mém dětství v hluboké normalizaci, kdy do nás ládovali ruského Vlka a zajíce a já měl díky rodičům možnost koukat na Tom and Jerry, který mě teda bavili o dost více. Cartoon estetika mi umožňuje zobrazovat citlivá témata, aniž by to působilo vulgárně.* (Pasta Oner, 6. 12. 2016) Toto potvrzuje i kreslený králík Bugs Bunny z muralu „Last Day in paradise“, který drží lebku. Vážné téma je tak odlehčeno a zároveň přijatelněji podáno. Ve zkoumaných muralech spadají do cartoon estetiky právě ruce Mickey Mouse a králík Bugs Bunny. Pokud Pasta Oner tvrdí, že je používá pro zobrazení citlivých témat, dalo by se vysvětlit, že v těchto případech zastupují pozici Boha. V prvním muralu (Obr. 1) ruka Mickey Mouse ukazující směrem dolů může být považovaná za metaforu Boha, případně za (již zmíněnou) nápodobu s Michelangelovým Stvořením Adama. Stejně tak ve třetím muralu, kde Mickey Mouseho ruka drží nit, jíž se snaží trefit do oka jehly, lze vysvětlit jako Božskou možnost ovlivnit chod věcí. V posledním muralu je Bugs Bunny tím, kdo drží lebku, která je sama ve stylu cartoon estetiky. Odlehčený výjev symbolu smrti, kterou má obecně „v ruce“ Bůh, zde drží Bugs Bunny. Ve všech třech muralech, kde je použita cartoon estetika, se dá najít vztah mezi ní a určitou metaforou s Bohem.

Další skupinou řadící se do obsahové stránky díla jsou náměty, či témata mural artu Pasty Onera. Nápis „Choose to be happy“ (Obr. 1) lze chápat jako poselství, kdy si každý může vybrat styl a smysl života a být buď šťastný, nebo nešťastný. Spojení s Michelangelovou freskou „Stvořením Adama“ (viz popis Obr. 1) představuje způsob Pasty Onera, jakým pracuje s vážnými tématy. Pastu Onera s Michelangelem spojil i Šimon na Pastově webové

stránce slovy: „Bez nadsázky by Pasta mohl ve svém hořícím a dychtivém gejzíru invence přepsat Sixtinskou kapli od Michelangela, protože on je ve své síle Michelangelem 21. století.“ (Šimon, 2012) „Good saves we spend“ (Obr. 2) můžeme vysvětlit jako poukázání na fakt, že každému z nás je něco dáno, avšak nikdo nemá vše. S potenciálem, štěstím a nadáním, které je jednotlivci dáno, je šetřeno. Lidstvo však čerpá větší množství užitečných zdrojů (ať už fyzických nebo mentálních), než jaké samo má. „They will ignore until they need you“ (Obr. 2) může vyjadřovat sobeckost, která dnes není ojedinělým jevem. Většina lidí hledá jen zdroje, které by se ještě daly čerpat, avšak nic „nevrací zpět“. „Nothing worth having comes easy“ (Obr. 3) se dá chápat jako české přísloví „Trpělivost růže přináší“. Nic, co by se vyplatilo, nepříjde snadno. „Last day in paradise“ (Obr. 4), aneb „poslední den v ráji“, též název stejnojmenné výstavy Pasty Onera, která poukazovala na současnou spotřební společnost. Poslední den v ráji se dá chápat jako zatracení zítřka, to však závisí na nás a na našem uvědomění a chování.

Lze vyvodit, že témata, s nimiž Pasta Oner ve svých mural artech pracuje, souvisí se společenskými problémy. Jak bylo zmíněno výše, můžeme se v jeho tvorbě zpravidla setkat s tematikou, která souvisí s konzumní dobou, drogami a absurdnostmi ve společnosti. Tato témata by se měla dostat do povědomí obyvatel měst a zapříčinit tak možnost se vzniklým problémem něco dělat. Bauman to potvrzuje svým výrokem, že: „Města se proměnila ve skládky globálně počatých a globálně zrozených problémů.“ (Bauman, 2008: 81) Přestože tato věta není pro společnost lichotivá, potvrzuje důležitost, přínosnost a funkci umění ve veřejném prostoru. Avšak Pasta Oner nepracuje jen s tématy, kterými by se snažil o nápravu společnosti, ale v prvních dvou zkoumaných muralech můžeme vidět i spojitost s náboženskými projevy. Konkrétně tedy Obr. 1 může být vysvětlován jako pop-kulturní vyjádření doteku Boha s člověkem a Obr. 2 již přímo pracuje se slovem „Bůh“. Je tedy možné tvrdit, že se Pasta Oner inspirovuje klasickými náměty a obrazy tradičních umělců.

Vzhledem k podstatě mural artu, který je tvořen legálně a na objednávku je nutné zmínit i záměry Pasty Onera při uvažování nad tématem. Od místa by se mohl odvíjet námět, téma, které jde ruku v ruce s cílovou skupinou. On sám však tvrdí, že povětšinou jeho tvorba zacílená není. *Někdy pro mě prostředí hraje roli, jindy zase ne. Pokud se nejedná o zakázku, tak na nikoho vyloženě necílím. Vyjadřuju se svobodně k věcem, které mě zajímají, nebo je prostě jen chci říct. Je to vlastně dost jednoduché.* (Pasta Oner, 6. 12. 2016) Z tohoto výroku

se dají vyvodit dvě věci. Jednak informace o záměrné volbě tématu díla vzhledem k prostoru, ve kterém je umístěno. Záleží tedy na okolnosti a pravděpodobně i klientovi, který Pastu Onera najímá na tvorbu mural artu pro svou plochu. Některé mural arty tedy mají předem daný námět, jiné ne. Převažuje však ta část tvorby, jejíž témata jsou svobodně dána přímo Pastou Onerem. Dále lze vyčíst, že Pasta Oner tvoří od srdce a předem nepřemýšlí nad úspěšností svých děl. Je to pro něj možnost, jak se vyjádřit a prezentovat sebe a svoje názory.

Přestože Pasta Oner sám o své mural artové tvorbě tvrdí, že není cílená, je možno vymezit cílovou skupinu všemi diváky, kteří mají možnost ono určité dílo vidět, resp. kteří navštíví daný prostor, ve kterém se dílo vyskytuje. Dále může být cílová skupina vymezena těmi, kdo do této skupiny rozhodně nespádají. Analýza mural artu Pasty Onera přinesla určitá vymezení, konkrétně používání textu v anglickém jazyce, čímž vyčleňuje z cílové skupiny ty diváky, kteří anglický jazyk neovládají. Dále vyčleňuje děti, které neumí číst a stejně tak i ty, které sice umí dílo přečíst, ale nedokážou si jednotlivé výjevy v díle spojit do souvislosti.

Všechny zkoumané muraly jsou umístěny na tzv. nemístech, o kterých mluví Bauman (viz kapitola 1.2. Veřejný prostor a městské prostředí). Tyto prostory se vyznačují krátkodobým pobytem občanů, ve kterém se rozhodně nehodlají zdržovat déle, než potřebují. Jde o poměrně rychlý vstup i výstup z tohoto prostoru. Lidská pozornost je tak roztržena a zaměřena na několik podnětů najednou. Pokud má umění v této rychlosti „přežít“, je nutné, aby výtvarník bral tento fakt v potaz. Proto by se měl dílem lidem přiblížit nejen vybraným tématem, ale také co se rychlé čitelnosti týče. Člověk vnímá na základě nějakých fyziologických a psychologických daností. Ze světa kolem si vybírá jen pro sebe potřebné a užitečné fragmenty, které dále zpracovává. „Jedná se o zvláštní výběr spatřených věcí, o zachycení bezvýznamných faktů, které pozvolna přetvářejí skutečné předměty, z nichž vytvářejí jakési pozadí, ze kterého se náhle vydělí jiné určení smyslu...“ (Virilio, 2010: 37) Rychlost hraje významnou roli ve vnímání. „Prvotní látkou, kterou rychlost zasahuje, je oblast vidění.“ (Virilio, 2010: 59) Vidění však není dokonalé a může se stát, že klam způsobený „rychlým čtením“ díla zapříčiní významový posun, ke kterému vůbec dojít nemělo. Je tak nutné, aby umělec, který tvoří dílo ve veřejném prostoru, bral ohled na vysokou rychlost pohybu obyvatel města. „Obyčejnost města je vystřídána neobyčejnou pohyblivostí... v němž světlo dopravní rychlosti (audiovizuální a automobilové) obnovuje lesk slunečního světla.

Středem města už není divadlo (agora, fórum), ale film městských světel...“ (Virilio, 2010: 63)
V těchto světlech se prezentuje veřejné umění, které tak získává díky pozici ve středu města nejlepší stanovisko pro oslovení publika a možnosti stát se slavným.

Závěr

Všechna zkoumaná díla disponují charakteristikami, které byly pro umění ve veřejném prostoru definovány. Konkrétně tedy všechny čtyři muraly mohou ve veřejném prostoru, ve kterém jsou umístěny sloužit jako orientační bod v daném prostoru. Došlo zde tedy ke spojení teorie Kevina Lynche se zkoumaným vzorkem mural artových děl Pasty Onera. Lynchova teorie vypovídá o obrazu města, spočívající v mentálních mapách jeho obyvatel. Lynch zkoumá to, jak obyvatelé vnímají své město, jaká místa jsou pro ně zásadní pro orientaci v jeho prostoru, nebo jak vnímají barevnost města. Dále můžeme mluvit o proměně a dotvoření atmosféry veřejného prostoru s umístěním daných muralů. Tato atmosféra může mít schopnost přilákat občany, což je podle Sennetta a Gehla zapotřebí pro udržení soudržnosti společnosti a pro přijatelnější požitky z návštěvy města. Richard Sennett pojímá veřejný a soukromý život odděleně a snaží se navrhnout možnost, jak rozdíly mezi nimi potříit. Toho se dá, zkráceně řečeno, docílit mimo jiné uměním ve veřejném prostoru, které umí zaujmout diváka a také ho do veřejného prostoru přivést. Tímto spojením došlo k důležitému hledisku, na jehož základě tato práce vznikla.

Přestože se seberealizace jednotlivců ve veřejném prostoru výrazně proměnila, vyvinula a posunula, je běžná. Nejen umělecká realizace spoluutváří veřejný prostor. Bez umění, které se ve veřejném prostoru nachází, by veřejný prostor nebyl schopen udržet si schopnost „oslovit“ cizince a to nejen turisty, ale také obyvatele města, kteří nějakým způsobem veřejný prostor využívají pro svůj vlastní prospěch. Vizuální umění tak má dvě hlavní funkce ve veřejném městském prostoru, resp. proměňuje prostor na jedinečný, charakteristický sám o sobě, poskytuje neopakovatelnou atmosféru a slouží jako orientační bod.

Případová studie přinesla nové kategorie, které se dají považovat za charakteristické pro tvorbu mural artu Pasty Onera. Jsou jimi zejména použití námětu rukou a cartoon

estetiky v doprovodu (motivačního) nápisu, který je proveden pro něj typickým fontem. Typické je pro něj též používání sytých barev, které si umělec připravuje sám a tak jsou jedinečné. Ve všech čtyřech zkoumaných muralech převažuje na pozadí modrá barva. Pasta Oner tomuto faktu nepřikládá žádný zvláštní význam, avšak se nejedná o věc, která by byla bez rozboru zcela jasná. Tyto nově vzniklé kategorie se tak dají do určité míry považovat za jednotící charakteristické rysy tvorby mural artu Pasty Onera.

Jelikož se práce zabývá (vizuálním) uměním, bylo představeno, co do této kategorie spadá a jak je tento pojem chápán pro potřeby této práce. Dále byly vytyčeny hranice mezi uměním ve veřejném prostoru a uměním v galerii. Díla Pasty Onera slaví úspěch v obou možných prostorech, avšak nedá se říci, který způsob prezentace děl je lepší. Mural art ve veřejném prostoru však umožňuje oslovit i ty obyvatele města, kteří galerii nenavštěvují, tedy mnohem širší publikum. To je však omezeno na tu část publika, která ovládá anglický jazyk a je schopna si nápisy v muralech Pasty Onera přeložit. Zároveň je široká veřejnost snížena o ty, kteří při pohybu ve veřejném prostoru nemají šanci jeho díla zaznamenat a to vzhledem k povaze jejich umístění, které je povětšinou na nemístech, kterými lidé pouze procházejí. Pasta Oner je však čím dál tím více vyhledávaným umělcem, čímž se zvyšuje i zájem o jeho dílo a jejich znalost.

Právě o to ve své tvorbě usiluje Pasta Oner, který je již teď velmi významný a uznávaný. Svou tvorbou se snaží dotknout svědomí lidí a přimět je přemýšlet nad některými problémy současné společnosti.

Seznam literatury

ARENDOVÁ, Hannah. *Vita activa, neboli, O činném životě*. Praha: OIKOYMENH, 2007. Knihovna novověké tradice a současnosti, zv. 21. ISBN 978-80-7298-185-4.

ARISTOTELÉS. *Politika*. 3. vyd. Praha: Rezek, 2009. ISBN 978-80-86027-30-2.

BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. ISBN 80-858-3925-3.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta), zv. 21. ISBN 80-204-0966-1.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: život ve věku nejistoty*. Vyd. 1. Praha: Academia. XXI. Století, 2008. ISBN 978-80-200-1656-0.

BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. 1936.

BORECKÝ, Felix, FIŠEROVÁ, Michaela, ŠVANTNER, Martin, VÁŠA Ondřej. *Rozum, nerozum a přesvědčivost [sic] obrazů: svět cizinců a jeho regulace*. Vyd. 1. Praha: Togga. Vita intellectiva, 2011. ISBN 978-80-87258-73-6.

BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-364-7.

BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998. ISBN 80-718-4518-3.

FILIPOVÁ, Marta a Matthew RAMPLEY (eds.). *Možnosti vizuálních studií: obrazy, texty, interpretace*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister, 2007. ISBN 978-80-87029-26-8.

GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásneho: umenie ako hra, symbol a slávnosť*. Bratislava: Archa, 1995. Filozófia do vrečka (Archa), zv. 21. ISBN 80-711-5078-9.

GAFFOVÁ, Jackie, OLIVEROVÁ Clare. *Svět umění XX. století od postimpresionismu po digital art*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2003. ISBN 80-000-1179-4.

GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000. ISBN 80-858-3479-0.

GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění: obrazy, texty, interpretace*. Brno: Barrister, 2000. ISBN 80-85947-53-6.

HABERMAS, Jürgen. *The theory of communicative action: Lifeworld and system: a critique of functionalist reason*. Vol. 2. Cambridge: Polity, 1995. ISBN 0-7456-0770-5.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 407s, 2005. ISBN 80-736-7040-2.

HUK, Jaroslav. *Sociologie médií: (žurnalisté, politici a ti ostatní)*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2008. ISBN 978-80-86723-65-5.

KOŽEŠNÍK, Jaroslav a kolektiv autorů. *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. I. díl A – I. Vyd. 1. Praha: Academia, 1980.

KOŽEŠNÍK, Jaroslav a kolektiv autorů. *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. II. díl J– Pri. Vyd. 1. Praha: Academia, 1981.

KOŽEŠNÍK, Jaroslav a kolektiv autorů. *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. III. díl Pro – Ž. Vyd. 1. Praha: Academia, 1982.

KRATOCHVÍL, Petr. *Městský veřejný prostor*. Praha: Zlatý řez, 2015. ISBN 978-80-88033-00-4.

LUHMANN, Niklas. *Sociální systémy: nárys obecné teorie*. Brno: CDK Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006. Klasikové společenských věd. ISBN 80-732-5100-0.

LYNCH, Kevin. *Obráz města: The image of the city*. Praha: Polygon, 204s, 2004. ISBN 80-727-3094-0.

MARCELLI, Miroslav. *Mesto vo filozofii*. Bratislava: Kalligram, 2011. Filozofia do vrecka (Archa), zv. 21. ISBN 978-80-8101-400-0.

METRO. *Prožijte Poslední den v ráji*. Praha, 2015, (218).

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Pbk. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1995. ISBN 0-226-53232-1.

MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. Vyd. 4. Praha: Idea servis, 184s, 2002. ISBN 80-859-7039-2.

PIRENNE, Henri. *Středověká města*. Praha: Klementinum. 1928.

POCHE, Emanuel a autorský kol. ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1975.

POSPĚCH, Pavel. *Od veřejného prostoru k nákupním centrům: svět cizinců a jeho regulace*. Vydání první. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). Studie (Sociologické nakladatelství), 2015. ISBN 978-80-7419-186-2.

POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. 2., opr. vyd. Praha: Mladá fronta. 208s, 2010. ISBN 978-80-204-2206-4.

PRAŽSKÝ DENÍK. *Mánes vystavuje tvář pražského graffiti*. Praha, 2015, (264).

PROKOP, Dušan, PŮTOVÁ, Barbora (ed.). *Kultura, estetično, umění: pojmové variace*. Praha: Malá Skála, 2014. ISBN 978-80-86776-12-5.

PŘIBÁŇ, Jiří. *Pod čarou umění*. Artlab2007 v nakl. KANT, 2008. ISBN 978-80-86970-59-2.

ROLLKO, N.A. *Graffiti je závislost*. *Týden*. **XXIII** (11), 2016.

SENNETT, Richard, KRATOCHVÍL, Petr (ed.). *Architektura a veřejný prostor: texty o moderní a současné architektuře IV*. Praha: Zlatý řez, 2012. ISBN 978-80-903826-4-0.

SENNETT, Richard. *The fall of public man*. New York: Vintage Books, 1978. ISBN 0-394-72420-8.

SENNETT, Richard. *The fall of public man: nárys obecné teorie*. New York: Vintage Books, 1978. Klasikové společenských věd. ISBN 03-947-2420-8.

SIEBEL, Walter, WEHRNHEIM Jan. *Deutsche Zeitschrift für Kommunalwissenschaften*. *Security and the Urban Public Sphere*, 2003 42/1. ISSN 1617-8203

SIMMEL, Georg. *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Vyd. 2. Praha: Sociologické nakladatelství, 2006. Klas (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-86429-59-8.

VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. Myšlenky (Mladá fronta), zv. 21. ISBN 978-80-87378-21-2.

WAGNER, Radan. Pasta Oner: Cítím se svobodně. *Revue Art: Čtvrtletník o současném umění*. 2016, (1). ISSN 1214–8059.

Seznam internetových zdrojů

APPLIKACE.CZ. 2014 [online]. [cit. 6. 9. 2016]. Dostupné z <<http://www.applikace.cz/porad-serie-1-dil-9>>

DAVE 25. 2012 *Bigg boss.cz*. Dějiny graffiti umění před TAKI183. [online]. [cit. 23. 4. 2016]. Dostupné z: <<http://www.biggboss.cz/news/1799>>

KARPUCHINA, Alexandra. *Pasta Oner – Near to Heaven*. [online]. [cit. 6. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.phatbeatz.cz/pasta-oner-near-to-heaven>>

KUBESA, Pavel. 2016 *GOLDEN BOYS: Pasta Oner & Martin Krajc*. [online]. [cit. 6. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.onename.phatbeatz.cz/golden-boys>>

KURZYCZ. 2017 ZÁKON O OBCÍCH. [online]. [cit. 3. 1. 2017]. Dostupné z: <<http://zakony.kurzy.cz/128-2000-zakon-o-obcich/paragraf-34/>>

MĚSTEM POSEDLÍ. 2012 [online]. [cit. 17. 4. 2016]. Dostupné z: <<http://www.mestemposedli.cz/#pasta-oner>>

PASTA ONER. [online]. [cit. 18. 4. 2016]. Dostupné z: <<http://www.pastaoner.cz>>

PASTA ONER. *Elektronická konverzace s Pastou Onerem na Facebook.com* [online], 6. 12. 2016, <https://www.facebook.com/pasta.oner?fref=ts>

PHAT BEATZ. 2013 [online]. [cit. 6. 9. 2016]. Dostupné z: <<http://www.phatbeatz.cz/praha-11-streetart-2013>>

POPELOVÁ, L. 2012 *Obraz města - sociální rozměr ve stěžejním díle Kevina Lynche*. [online]. [cit. 29. 9. 2016]. Dostupné z: <<http://lenkapopelova.webnode.cz/news/obraz-mesta-socialni-rozmer-ve-stezejnim-dile-kevina-lynche1/>>

KOMRSKOVÁ, Michala. 2011. *Pasta: Umění je obchodní artikl jako kterýkoli jiný*. In: *Proti šedi*. [online]. [cit. 29. 9. 2016]. Dostupné z: <<http://www.protisedi.cz/article/pasta-umeni-je-obchodni-artikl-jako-kterykoli-jiny>>

ŠIMÁNKOVÁ, Iva. 2014. Mural art. In: *Arts Lexikon* [online]. [cit. 18. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Mural_Art>

ŠIMON, Patrik. 2012 *Pasta je Michelangelo 21. století*. [online]. [cit. 11. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.pastaoner.cz/en/history>>

VAŇKÁT, Jaroslav. 2015 *Umění ulice – 2. díl: Banksy*. [online]. [cit. 4. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://www.streetfame.org/umeni-ulice-2-dil-banksy/>>

VESELOVSKÝ, Martin. 2015 *Výtvarník Pasta Oner: Nápad nevysedíte, musí přijít sám*. In: *DVTV*. [online]. [cit. 7. 12. 2016]. Dostupné z: <<https://video.aktualne.cz/dvtv/vytvarnik-pasta-oner-napad-nevysedite-musi-prijit-sam/r~dc1895902c9011e58a300025900fea04/>>

TRESTNÍ ZÁKONÍK PRO LIDI.CZ. *Předpis č. 40/2009 Sb.* [online]. 2009 [cit. 18. 4. 2016]. Dostupné z: <<http://www.zakonyprolidi.cz/cs/2009-40#cast1>>

XGRAFFITI. 2016 *Graffiti historie*. [online]. [cit. 4. 12. 2016]. Dostupné z: <<http://xgraffiti.wgz.cz/rubriky/graffiti-historie>>

ZELENKA, J. 2015 *Proč lidi zajímá až vyzdobené metro? Ptá se umělec Pasta Oner*. *Lidovky.cz*. [online]. [cit. 23. 5. 2016]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/proclidizajimaazvyzdobenemetroptaseumelecpastaonerpq4/design.aspx?c=A150712_153736_In_domov_jzl>

ZEZULA, Dominik. 2016. *Jak vnímat umění (podle Jana Gemrota)*. [online]. [cit. 2. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.excellentmag.cz/m/interview/interview/a/jak-vnimat-umeni-podle-jana-gemrota?utm_source=Facebook.com&utm_medium=FB-quote&utm_term=M+F-18-29&utm_content=gemrot_quote&utm_campaign=gemrot>

Seznam obrázků

Obrázek 1 – Pasta Oner. *Choose To Be Happy*. [online]. Praha 2012. Dostupné z: <<http://www.pastaoner.cz/en/gallery/choose-to-be-happy>>

Obrázek 2 – Pasta Oner. *Mural pro jižní město*. [online]. Praha 2013. Dostupné z: <<http://www.pastaoner.cz/en/gallery/mural-pro-jizni-mesto-2013>>

Obrázek 3 – Pasta Oner. *Magnitogorsk mural*. [online]. Praha 2014. Dostupné z: <<http://www.pastaoner.cz/en/gallery/magnitogorsk-mural>>

Obrázek 4 – Pasta Oner. *Last day in paradle mural*. [online]. Praha 2015. Dostupné z: <<http://www.pastaoner.cz/en/gallery/last-day-in-paradise-mural>>