

Posudek oponenta bakalářské práce

Luisa Maria Rusnáková: Od graffiti do galerií

Autorka se velmi precizně zamýšlí nad „konceptuálním rozporem mezi *graffiti* a *světem umění*“. Po zevrubném zkoumání příslušného teoretického diskurzu a po rozboru několika příkladů konkrétních trajektorií tvorby autorů graffiti dospívá k závěru, že „graffiti není a nemůže být součástí světa umění“, respektive, že díla, která jsou v kontextu uměleckých institucí jakožto graffiti prezentována, ve skutečnosti „graffiti dle všeho nejsou, i když na něj odkazují.“

Intenzivní snaha autorky především o zřetelné vymezení zvolených pojmů „graffiti“ a „svět umění“ je klíčová, neboť dosud se s těmito kategoriemi v dané oblasti pracovalo dost vágně a neurčitě. Autorka se neuchyluje k přejímání stereotypních mínění, každý krok své argumentace podrobuje kritické reflexi a prokazuje tak, že je schopna teoretické respektive už filosofické práce v tom nejlepším slova smyslu. Autorčina zjištění jsou už díky takto precizní argumentaci relevantní a nosná.

Termín „svět umění“ (převzatý původně od Arthura Danta) chápu zhruba řečeno jakožto typ „diskursivní formace“ (jiný typ představuje třeba „právní diskurz“ atd.). Analogicky k otázce práce bychom se mohli např. ptát, zda sbírání mincí tvoří či může tvořit součást jakéhosi „finančního diskurzu“ apod. Už při kladení těchto otázek cítíme rozpor, ale zároveň pozoruhodnou blízkost a potenciální prostupnost. Pojmové vymezení lze zřetelně ohraničit, ale jakýsi materiál daných oblastí (ať už jsou to určité typy obrazů, mince nebo něco jiného) hranice přetéká, z hlediska „materiálu“ jsou hranice diskurzů nestabilní, prostupné, pohyblivé. Třeba malba umístěná ve středověku v gotické katedrále po svém přenesení do moderního muzea umění mění roli, kterou hraje pro diváka. Je to pořád tatáž malba? Je graffiti realizované v galerii stále tímž typem obrazu jako když se nalézalo na ulici? Změnil se zjevně kontext, rámeček, par-ergon (slovy Derridy). Ale co se odehrálo s „materiálem“? Mince, kterou

neplatím v obchodě, ale kterou si vřadím do numismatické sbírky, změnila roli, náhle ji vidím jinýma očima, oceňuji na ní jiné hodnoty, možná teprve teď jí věnuji pozornost.

Graffiti však v prvotním rámci není tak jasně funkčně definováno jako třeba mince ve „finančním diskurzu“. Už na ulici není úplně jasné, jakou roli graffiti hraje (a tato nejasnost je vlastní i samotným tvůrcům graffiti). Sekundární kontext „světa umění“ je pak paradoxně mnohem lépe formulovatelný, srozumitelný, kontrolovatelný. Mince je naproti tomu kontrolovatelná v prvotním i druhotném rámci stejně. Graffiti už na „ulici“ trochu odkazuje k par-ergonu „světa umění“ – jeho autoři vytvářejí skici, důležitá je pro ně signatura, rukopis atd. Vývoj graffiti jakoby nevědomky odkazoval k legendám o vývoji malířství (od obrysu, přes stínování, barevnost, kompozici), jak je zaznamenal třeba Plinius ve své „Historia naturalis“. Tyto vstupní odkazy ke „světu umění“ naznačují jistou tendenci k překročení diskursivních hranic respektive k dourčení (slovy Ingardena). Neurčitost prvotního kontextu lze ilustrovat na příkladu přípisu, který vložil malíř Jan van Eyck do obrazu „Manželé Arnolfini“. Přípis praví: „Johannes de Eyck fuit hic 1434“. Autor říká, že „byl tu“, jeho svědectví má cosi dokazovat na způsob notářského ověření. Ale důkaz čeho je tu podáván? Co zde autorita, arbitr signuje? Autoři graffiti si prý svým dílem zajišťují přítomnost Já v daném místě. Jde však o výrok „XY est hic“ nebo „XY fuit hic“? Časové určení je tedy též neurčité. Jediné průkazné je místo a (šifrovaná) identita. Jde o přivlastňování místa? Přivlastňoval si Jan van Eyck obraz, který už zjevně prodal? Prvotní rámec tedy naznačuje jen touhu po kategorizaci, dourčení, ovšem bez jistoty o tom, jakým směrem má toto zařazování vést. Autorka si toto rozostření velmi dobře uvědomuje a moment dourčení (v našem případě vstup do „světa umění“) označuje za cosi, co již nespadá pod pojem graffiti.

Autorčina bakalářka je velmi kvalitní, obsáhlá a argumentačně propracovaná. Dílčí nedostatky vidím v užívání termínu „estetika“ (třeba str. 26: „Důležitost formy v porovnání s obsahem se projevuje také prostřednictvím cílené estetizace děl...“). V případě např. technického výkresu lze asi chápat formu jako odhlížejší od estetizace. Ale v případě graffiti či jiného mimo-utilitárního obrazu (což je třeba i složka většiny designu apod.) je moment estetického působení samozřejmý a vztah k transferu „obsahu“ je velmi komplikovaný. I autorkou zmiňovaná „ornamentálnost“ graffiti (slovy Rafaela Schactera) nemusí ubírat na obsažnosti (třeba uvažování

Aloise Riegla o ornamentu bývá sice řazeno do ranku „formalistických“ teorií umění, ale přesnější by bylo říci, že spíše otevírá nové možnosti, jak termín „obsah“ chápat – třeba ve smyslu „exemplifikace“, jak naznačuje Nelson Goodman).

Práci vřele doporučuji k přijetí a navrhuji hodnocení mezi 1 a 2 podle průběhu obhajoby.

Václav Hájek