

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KOMENSKÉHO V BRATISLAVE

Andrea Bátorová

**Umenie ako život a život ako umenie:  
od ready-made k street-artu**

2020

UNIVERZITA KOMENSKÉHO V BRATISLAVE

© Mgr. Andrea Bátorová, PhD.

Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra kulturológie, 2020

Recenzenti

prof. PhDr. Viera Gažová, PhD.

doc. PhDr. Zuzana Slušná, CSc.

Jazyková korektúra: Mgr. Erika Hubčíková

Grafická úprava: Ing. Peter Rybár

Rozsah 71 strán, vydanie prvé, 9,68 AH, vyšlo ako elektronická publikácia.

Univerzita Komenského v Bratislave, 2020

978-80-223-5010-5

# Obsah

Úvod .....	05
<b>1. Každodennosť a výtvarné umenie .....</b>	<b>09</b>
1.1. Marcel Duchamp a koncepcia ready-made .....	09
1.2. John Cage a aleatorika .....	11
1.3. Nový realizmus .....	15
1.4. Fluxus a akčné umenie .....	17
1.4.1. Fluxus .....	18
1.4.2. Výber umelcov hnutia Fluxus a ich diel .....	20
1.4.3. Happening .....	21
<b>2. Každodennosť a moderný tanec .....</b>	<b>27</b>
2.1. Isadora Duncan .....	28
2.2. Martha Graham a Doris Humphrey .....	29
2.3. Merce Cunningham .....	30
2.4. Yvonne Rainer .....	31
2.5. Nemecký Ausdruckstanz a tanečné divadlo .....	32
2.5.1. Tanečné divadlo Piny Bauschovej .....	35
<b>3. Každodennosť a divadlo .....</b>	<b>40</b>
3.1. Konstantin S. Stanislavskij: umenie ako mimézis .....	40
3.2. Antonin Artaud: divadlo krutosti .....	41
3.3. Jerzy Grotowski: chudobné divadlo .....	43
3.4. Tadeusz Kantor: divadlo smrti .....	45
<b>4. Street-art: umenie v každodennosti .....</b>	<b>48</b>
4.1. Graffiti: štýly, techniky a typológia .....	51
4.2. Stručný vývoj graffiti v Európe .....	54
4.3. Blek le Rat .....	55
4.4. Banksy .....	57
4.5. Shepard Fairey .....	60
4.6. Street-art a teória Pierra Bourdieuho podľa Julii Reineckeovej .....	61
4.6.1. Rozdelenie foriem kapitálu a subkultúrny kapitál v street-arte .....	64
<b>Bibliografia .....</b>	<b>68</b>

*„Umelecké dielo je vždy umeleckým dielom iba krátky čas.*

*Životnosť umeleckého diela je kratšia než život človeka.*

*Impresionistický obraz prestal byť po 20 rokoch impresionistickým obrazom.*

*Prežil iba preto, že existujú kurátori.*

*Ale dejiny umenia nie sú umenie samo.“*

MARCEL DUCHAMP

## Úvod

V rukách držíte študijnú oporu, ktorá vychádza z prednášok uskutočnených na pôde Katedry kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave v rámci predmetu dejiny umeleckej kultúry. Konceptia prieniku každodennosti do umenia bola zásadná pre vývoj umenia 20. storočia. Otvorila umelcom celý rad nových tém, definícií, techník a metód práce. Umenie už nemá byť odťažitú, nemá existovať niekde vo svojej uzavretej štruktúre, ale má byť živé a žijúce. Umenie má čerpať zo života ľudí a tým sa k nim priblížiť. Dá sa konštatovať, že „nie“ vyslovené vysokému umeniu a jeho inštitucionalizovanému kontextu bolo zároveň aj „nie“ adresované vyumelkovanosti a umelosti. Prvým zásadným krokom týmto smerom bolo vytvorenie koncepcie ready-made Marcelom Duchampom, ktorý ním zaviedol úplne novú definíciu umenia ako takého.

Spoločensko-politické zmeny ako prvá a druhá svetová a následne aj studená vojna zohrávali kľúčovú rolu. Tak umelci, ako aj diváci cítili potrebu tvoriť a vnímať také umenie, aby dokázalo zarezonovať a zodpovedalo aktuálnemu stavu spoločenského vývoja. Mnohí umelci chcú tvoriť umenie pre masu a nie pre elitu. „*V mene rovnosti všetkých pred tvárou kultúry,*“ napísal v roku 1918 Vladimir Majakovskij, „*nech sa slobodné slovo tvorivej osobnosti nájde napísané na križovatkách, stenách domov, plotoch, strechách, uliciach našich miest, v dedinách, na autách, konských vozoch, električkách a oblečení všetkých občanov. (...) Nech sa ulice stanú pre každého oslavou umenia.*“<sup>1</sup> Podobne ako ruskí futuristi krátko po revolúcii vyhlásili ulicu za miesto protestu a revolúcie, pokračovali týmto smerom v 50. a 60. rokoch aj členovia Situacionistickej internacionály. Špeciálne vývoj, kde sa stretáva umenie bezprostredne s „hlasom ľudu“ v uliciach, kumuluje v prelomových obdobiach revolúcie, ako to bolo v roku 1968. V máji toho roku francúzsky kritik umenia Pierre Restany sformuloval svoju výzvu: „*Zbúrať ďalšiu buržoáznú Bastilu – po Sorbonne Múzeum moderného umenia mesta Paríža!*“ Krátko nato aktivisti zaútočili na tieto parížske inštitúcie. Nasledovalo obsadenie Vysoké školy výtvarných umení v Paríži, kde začali študenti v rámci tzv. Atelier Populaire vyrábať plagáty s heslom „*Krásna je na uliciach*“ (fr. *La beauté est dans la rue*). I keď bola situácia v Bratislave, pokiaľ ide o spoločensko-politický kontext, úplne iná, možno konštatovať, že jej prejavy sa od tých parížskych až tak nelíšili. Po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy do vtedajšej Československej socialistickej republiky v auguste 1968 slovenský umelec Alex Mlynárčik a švédsky umelec Erik Dietman zverejnili apel: „*Viac ako kedykoľvek predtým –*

1 Z kolektívneho vyhlásenia *Dekrét č. 1 o demokratizácii umení*, ktoré bolo uverejnené vo futuristických novinách, citované podľa: Majakovskij Vladimir, Werke, Kossuth Lajos (ed.), Bd. V: Publizistik. Aufsätze und Reden, Berlín/Frankfurt nad Mohanom 1973, str. 423.

*patria nám ulice a steny domov. (...) Padali diktátori, padali dogmy, prešli tisícročia, no vždy zostal človek so svojimi láskami, snami a nádejami.*<sup>2</sup> Priamy dosah na bežného človeka majú umelci iba v jeho každodennom živote.

Predkladané študijné materiály sú rozdelené na dve časti. V prvej časti sa sústreďujeme na prienik každodennosti do umenia, v druhej časti na prienik umenia do každodennosti. V rámci prvej časti budeme analyzovať tri oblasti, pričom sa sústreďujeme najprv na vybrané aspekty výtvarného umenia (tvorba M. Duchampa, J. Cagea, nový realizmus, Fluxus, happening), následne tanca (moderný tanec, výrazový tanec alebo Ausdruckstanz, tanečné divadlo) a napokon divadla (Stanislavského divadlo ako mimézis, Artaudovo divadlo krutosti, Grotowského chudobné divadlo a Kantorovo divadlo smrti). V tejto časti sumarizujeme poznatky a analyzujeme inovatívne umelecké koncepcie a postupy 20. storočia, ktoré pramenia z priameho využitia prvkov reality, respektíve niečoho, čo sa vymyká dovtedajším estetickým kategóriám alebo voči nim zostáva indiferentné, prípadne nové kategórie vytvára. Odrazovým mostíkom je tu Duchampova koncepcia ready-made. Umelecké stratégie najneskôr od 50. rokov využívali nielen predmety z bežného života, ale aj jeho ostatné komponenty, ako napríklad zvuky či pohyby – skrátka: elementy, ktoré tvoria každodennú realitu okolo nás. Vo výtvarnom umení našiel časté uplatnenie tzv. nájdený predmet (fr. objet trouvé), napríklad v asamblážach nových realistov. V hudbe to bolo využitie bežných zvukov, ako to praktizoval John Cage, ktorý tvrdil, že hudba je „*vyrábanie zvukov*“. Dá sa hovoriť o „útoku“ na pojem aury umeleckého diela, ako ju definoval Walter Benjamin vo svojom diele *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*.<sup>3</sup> Prienikom každodennosti do umenia dochádza k procesu „odauratizovania“, sprofanovania, uzemnenia. Film a videoumenie s týmto cieľom čoraz častejšie siahali po surovom originálnom filmovom materiáli akéhokoľvek druhu (angl. footage). Pokiaľ ide o divadlo, v skratke možno povedať, že nastal príklon k novým metódam samotných hereckých techník (K. Stanislavskij), inováciám vnútornej štruktúry divadelnej hry (A. Artaud) či originálnemu spôsobu riešenia významu predmetov, rekvizít na javisku a ich vzťahu k hercom (J. Grotowski, T. Kantor). Špecifický význam mal moderný tanec, ktorý svojou požiadavkou navrátiť sa k pôvodnému významu tanca ako slobodnému výrazu priniesol viaceré inovácie, ako napríklad tancovanie naboso, vytvorenie celkom nového pohybového slovníka či principiálne zapojenie vnútorných pocitov a skúseností tanečnice do tanečného prejavu. To išlo ruka v ruku s odklonom od prísnych predpísaných noriem baletu, od dokonalosti a vyumelkovaného neprirodzeného perfekcionizmu. Nadväzujúc na pohybový slovník moderného tanca, americká choreografka Yvonne Rainer integrovala do tanca pohybové prvky, ktoré pripomínajú bežný pohyb chodca na ulici (angl. pedestrian).

2 Restany Pierre, INDE, Bratislava: SNG 1996.

3 Benjamin Walter, Iluminácie, Bratislava: Kalligram 1999, str. 194 – 224. Dielo vyšlo pôvodne pod názvom *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* v roku 1935.

V rámci tohto vývoja tanec dospel do štádia tzv. tanečného divadla, keď sa stalo jedným zo základných znakov zobrazenie každodenných tém v spoločenskom kontexte. Tanečné divadlo reprezentoval súbor formátov, ktoré spájajú hovorenú reč, spev, všetky možné tanečné štýly a obyčajné, každodenné pohyby, súc, podľa Susanne Schlicherovej, „*zrkadlom, ktoré mení proporcie bez toho, aby bolo nerealistické*“. V „choreografii náhody“ Mercea Cunninghama sa počítalo aj s tým, že tanečníci sa môžu zraziť, alebo s tým, že sa musia jeden druhému vyhnúť. Choreograf bol zástancom absolútnej autonómie tanca, hudby a výtvarného umenia. Pokiaľ ide o zásadné inovácie vyplývajúce z prieniku každodennosti do umenia, možno tiež spomenúť opustenie tradičného priestoru divadla smerom do každodenného života. Predstavenia sa uskutočňujú mimo inštitucionalizovaných lokalít, napríklad v obchodných centrách alebo na uliciach, kde nie je striktno oddelený priestor javiska od publika. Predstavenie prebieha takpovediac v strede bežného diania a možno ho dokonca sledovať z rôznych strán. Táto priestorová situácia v podstate ruší a vypúšťa tzv. štvrtú stenu, ktorou bola v klasickom divadle „stena“ medzi divákmi a vystupujúcimi.

Druhá časť študijných materiálov sa zameriava na umenie, ktoré sa objavuje v každodennej realite – na street-art. Sústredili sme sa predovšetkým na zhrnutie poznatkov o vývoji graffiti v USA a v Európe. Ďalej predstavujeme základné štýly, techniky a typológiu graffiti, ako aj diela, vývin a názory jej najvýznamnejších predstaviteľov (Blek le Rat, Banksy a S. Fairey). Práve graffiti sú mnohokrát súčasťou protestu proti etablovaným štruktúram, zásadne zamerané proti konzumizmu, kapitalizmu a hegemonným štruktúram. Členovia tejto scény mnohokrát využívajú na šírenie svojich názorov pololegálne či ilegálne spôsoby, ako aj metódy tzv. gerilového marketingu. Keďže sa street-art považuje za subkultúru, v závere druhej časti predstavujeme teóriu tzv. subkultúrneho kapitálu v street-arte podľa Julie Reineckeovej, ktorá zaujímavým spôsobom reflektovala a analyzovala teóriu o subkultúre, ako ju definovala britská sociologička Sarah Thornton, a teóriu o poli a kapitáli francúzskeho sociológa Pierra Bourdieuho.

Študijný text má byť pomôckou na zorientovanie sa v danej problematike, a to naprieč menovanými žánrami, t. j. výtvarným umením, tancom, divadlom a street-artom. Nenárokuje si komplexnosť a autorka si je vedomá, že by sa do tejto publikácie dali doplniť ešte mnohé ďalšie žánre (napríklad hudba, film, literatúra atď.), iné zásadné umelecké koncepcie, smery či konkrétne umelecké diela. Predložený text má poslúžiť ako sprievodca vyselektovanými témami, ktorý umožní uchopiť interdisciplinárny pohľad, ktorý je pre komplexnosť problematiky pre študentov ťažšie prístupným terénom. Ťažšie prístupným je predovšetkým z toho dôvodu, že sa pri rôznorodých umeleckých žánroch a odlišnej praxi zaoberajú predmetnými umeleckými dielami rôzne vedecké disciplíny: výtvarným umením kunsthistorici, divadlom a tanečným umením divadelní vedci či muzikológovia, prípadne alternatívnymi prejavmi ako

street-artom okrem odborníkov z rôznych sfér mnohokrát aj laici. Predkladaný študijný text sumarizuje základné informácie a známe fakty, pričom ich obohacuje o stručné vysvetlenia, exkurzy a k danej téme relevantné rozširujúce vedomosti. Rovnako text poskytuje prehľad o základnej terminológii, v ktorej sa treba, ak hovoríme o daných umeleckých koncepciách a smeroch, orientovať. Text má pomôcť prepojiť spomenuté žánre na horizontálnej rovine, a to na základe spoločného menovateľa vzťahu každodennosti a umenia. Tým sa dopĺňa ich vertikálna existencia o nové uhly pohľadu a vytvára sa naprieč nimi uvedomenie si daných inovatívnych princípov ako princípov, ktoré boli hnacím motorom a transformovali pole kultúry 20. a 21. storočia, zodpovedajúc špecifikám a znakom každého zo žánrov. Pre záujemcov o hlbšie poznanie je taktiež k dispozícii zoznam rozširujúcej literatúry uvedený na konci skrípt.



# 1. Každodennosť a výtvarné umenie

## 1.1. Marcel Duchamp a koncepcia ready-made

V období pred prvou svetovou vojnou (1900 – 1914), keď vznikali rôzne avantgardné hnutia, sa rapídne menila tvár umenia. Rozvíjali sa nové smery ako fauvizmus, kubizmus, expresionizmus (Brücke, Blauer Reiter), futurizmus, abstraktné umenie, ktoré sa poväčšine zameriavali na maliarstvo. V kontexte inovácií a uplatňovania originálnych riešení v umeleckej praxi patrí výnimočné miesto francúzskemu umelcovi Marcelovi Duchampovi, ktorý svojou koncepciou ready-made priniesol úplne nové ponímanie objektu alebo plastiky. Bez toho, aby sme sa venovali bližšie ostatným početným tvorivým počinom Duchampa, v nasledujúcich riadkoch sa sústredíme výlučne na túto jeho koncepciu a jej vývoj. Je to dôležité, pretože koncepcia ready-made priamo súvisí s témou presahovania každodennosti do umenia. Zároveň ako jedna z kľúčových umeleckých myšlienok prvej polovice 20. storočia zásadne ovplyvnila vývoj umenia druhej polovice 20. storočia, o čom svedčia ďalšie príklady umeleckých smerov ako nový realizmus či happening.

Marcel Duchamp (1887 – 1968) sa svojou koncepciou ready-made snažil vymaniť z dovtedajšieho vnímania umeleckej produkcie ako takej. Vybranými predmetmi chcel dosiahnuť negáciu základných pojmov ako estetika, štýl a vkus. Duchamp nemal záujem vytvoriť nový typ plastík, avšak neubránil sa tomu, aby boli jeho ready-mady za ne považované. Umelec sa snažil predovšetkým demonštrovať, že umenie je otázkou dohody, umelec ako taký, jeho zážitky, jeho život, jeho pocity s dielom, podľa neho, nemajú nič spoločné. Tým zneagoval romantickú predstavu o autorovi, ktorá panovala v 19. storočí. Umenie má podľa jeho názoru klásť otázky o podmienkach existencie umenia a byť subverzívne.<sup>1</sup> Ready-made sa definuje ako priemyselne zhotovený objekt, ktorý sa tvorivým gestom umelca presúva do oblasti umenia, pričom je tento objekt zbavený svojej pôvodnej funkcie a úžitkovosti. Duchamp sa snažil vytvoriť niečo, čo nie je ani umením, ani antiumením. Niečo, čo sa vyznačuje indiferentnosťou voči všetkým estetickým kategóriám. Chcel vytvoriť dielo, ktoré nie je umeleckým dielom v zmysle umeleckej tvorby ako individuálneho výrazu.

Za prvý ready-made sa považuje *Bicycle Wheel* (Bicyklové koleso), dielo, ktoré Duchamp vytvoril v roku 1913. Je to vidlica z bicykla s kolesom namontovaná dolu hlavou na drevenej stoličke bez operadla. Sám umelec o tomto výtvore povedal, že z neho pôvodne neplánoval urobiť umelecké dielo. Výraz ready-made sa objavil až v roku 1915, keď odi-

---

1 Podobne ako Duchamp sformulovali svoj program aj ruskí konstruktivisti v 20. rokoch.

šiel do USA. Dokonca neskôr – v roku 1956 – ironicky poznamenal, že na ready-made si nikto nemal ani spätne spomenúť, pretože dielo tvoria tí, ktorí sa naň pozerajú, ktorí ho čítajú, ktorí sa svojím potleskom alebo zatratením postarajú o to, aby prežilo. Ďalšie plastiky, ktoré sa zaraďujú do kategórie ready-made, sú *Bottle Dryer* (Sušič na fľaše, 1914) a *In Advance of the Broken Arm* (V predtuche zlomenej ruky, 1915/1964)<sup>2</sup>. Tieto spomínané ready-mady stáli po vytvorení nejaký čas v Duchampovom ateliéri a boli až dodatočne zaradené na výstavy. *Sušič na fľaše*, vytvorený v roku 1914, sa dostal na výstavu až v roku 1936 (išlo o výstavu surrealizmu „Exposition surréaliste d’objets“ v Paríži), a aj to iba jeho replika, ktorú odfotil Man Ray. Prvé „originálne“ ready-mady dokonca zmizli, keď sa Duchamp sťahoval z USA do Európy. Preto sa dodatočne vytvorili ich repliky, ktoré sa potom vystavovali.

Najznámejším ready-madeom je *Fountain* (Fontána, 1917): pisoár, aký sa montoval do verejných WC. Duchamp zrušil jeho pôvodnú funkciu, otočil ho, postavil na podstavec ako umelecké dielo a podpísal ho pseudonymom R. Mutt. Týmto ready-madeom umelec narušil základné pravidlá tradičného chápania umenia ako estetického objektu. V čase jeho vzniku prebiehali prípravy na výstavu Spoločnosti nezávislých umelcov (angl. Society of Independent Artists) v Grand Central Palace v New Yorku, pričom v jej výberovej komisii zasadal aj samotný Duchamp. Dielo *Fontána* vyvolalo živé diskusie, ktorých sa ako člen komisie zúčastnil bez toho, aby ostatní vedeli, že je autorom diela. Dielo bolo komisiou jednoznačne odmietnuté a Duchamp sa vzápätí zriekol svojho členstva v nej. Napriek odmietnutiu zapôsobilo dielo provokatívne a okruh umelcov okolo Duchampa sa postaral o jeho publicitu. V roku 1917 časopis *The Blind Man* uverejnil čiernobielu fotografiu od Alfreda Stieglitza, ktorá toto umelecké dielo spopularizovala. Na otázku, či možno považovať ready-made za umelecké dielo, Duchamp odpovedal, že problém spočíva v tom, že treba najprv definovať, čo je umenie. Ready-made je v jeho pomínaní ironický komentár k faktu, že neexistuje žiadna nemeniteľná definícia umenia.

V rokoch 1928 – 1942 sa Duchamp úplne stiahol z umeleckého sveta a venoval sa šachu ako profesionálny hráč. Napriek tomu v súkromí naďalej pracoval na menších projektoch. V rokoch 1935 – 1941 zhotovil viaceré exempláre série nazvanej *La Boîte-en-valise* (Škatuľa v kufri). Sú to kufriky menších rozmerov, do ktorých uložil rôzne miniatúry a reprodukcie svojich diel rôznych žánrov, čím vznikli akési miniatúrne rozkladacie archívy jeho najvýznamnejších diel. Tým okrem iného posunul svoje každodenné predmety – ready-mady – do kontextu umenia. Trojdimenzionálna antológia je v podstate prenosnou dokumentáciou jeho umeleckých diel.

---

2 Prvý Duchampov ready-made po jeho presťahovaní sa do USA, umelec ho považoval za typický americký objekt.

V súvislosti s problematikou ready-made treba zmieniť aj neskorší vývoj tejto koncepcie. Ako už bolo spomenuté, ready-mady sa na výstavy zaraďovali dodatočne, pričom sa neskôr často vytvárali ich viacnásobné repliky. V podstate to korešpondovalo s Duchampovým názorom, podľa ktorého sú tieto objekty vymeniteľné a nahraditeľné. V roku 1964 umelec vytvoril sériu replík svojich dohromady 14 ready-madeov pre Galériu Schwarz v Miláne, čím znehoval svoju pôvodnú koncepciu ready-made. Umelecké dielo existuje podľa neho vtedy, keď sa naň pozrel divák. Až dovtedy je to len niečo, čo bolo urobené a čo môže znova zmiznúť bez toho, aby niekto o tom vedel. Múzeá nie sú ničím iným ako nádobami na veci, ktoré prežili a ktoré sú pravdepodobne priemerné. Obrazy prežili nie preto, že sú pekné, ale podľa pravidiel náhody. Umelecké dielo je vždy umeleckým dielom iba krátky čas. Životnosť umeleckého diela je kratšia než život človeka. Impresionistický obraz prestal byť po 20 rokoch impresionistickým obrazom. Prežil iba preto, že existujú kurátori. Ale dejiny umenia nie sú umenie samo. S fenoménom ready-made priamo súvisí hra s kontextom umenia, teda posúvanie vecí do kontextu umenia, ktoré nespĺňajú základnú tradičnú predstavu o umení ako o umelecky zhotovenom objekte.

## 1.2. John Cage a aleatorika

Americký skladateľ John Cage (1912 – 1992) študoval u Arnolda Schönberga. V roku 1937 sa zoznámil s tanečníkom Merceom Cunninghamom, s ktorým ho potom spájala dlhoročná spolupráca. V prednáške v roku 1937 Cage navrhol nahradiť pojem hudba pojmom „*vyrábanie zvukov*“ (angl. production of sound) a v roku 1940 predstavil prvú kompozíciu pre preparovaný klavír. O dva roky neskôr prišiel do New Yorku, kde býval u nemeckého umelca Maxa Ernsta a zberateľky umenia Peggy Guggenheimovej. Vďaka nim spoznal ďalších známych umelcov, ktorí v tom čase žili v americkom exile, napríklad Andrého Bretona, Marcela Duchampa či Pieta Mondriana. Prvé spoločné vystúpenie s Merceom Cunninghamom a jeho tanečníkmi absolvoval v roku 1944. V USA udržiaval kontakty s abstraktnými expresionistami ako Jackson Pollock, Robert Motherwell a Willem de Kooning. V rokoch 1945 – 1947 študoval zenovú filozofiu na Kolumbijskej univerzite, čo ho v roku 1950 inšpirovalo ku komponovaniu s princípom náhody. Dopracoval sa k tzv. aleatorike – tvorbe s využívaním náhody. Pojem pochádza z latinského slova „alea“ (kocka) a vyjadruje skutočnosť, že pri každom hode môže dopadnúť na inú stranu. Cagea silno ovplyvnila konfuciánska kniha *I-t'ing* (Kniha premien) z 12. storočia p. n. l., ktorá obsahuje všetkých 64 možných hexagramov (hexagram je v tomto kontexte obrazec zo šiestich horizontálnych čiar, znázorňujúci archetypovú situáciu, pričom každá z čiar predstavuje buď princíp jang, alebo jin), čo vznikli náhodnými operáciami a týkajú sa možnosti hádzania mince. V rámci Cageovej tvorby bolo dôležitým vystúpením *Untitled*

*Event* (Bez názvu) v jedálni Black Mountain College v roku 1952, ktoré sa považuje za tzv. protohappening, teda predchodcu happeningu. V rokoch 1956 – 1960 vyučoval na New School for Social Research v New Yorku, kde k jeho žiakom patrili umelci George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, ako aj Allan Kaprow, ktorých svojimi nápadmi a originálnym vnímaním zásadne ovplyvnil.

Pre vývoj tvorby Johna Cagea mal veľký význam úzky kontakt s Marcelom Duchampom, ktorý umelec udržiaval od roku 1942 po svojom príchode do New Yorku. Cage sa inšpiroval jeho filozofiou ready-made a preniesol jeho metódu do tzv. organizácie zvukov (angl. organisation of sound)<sup>3</sup>. Pri svojich vystúpeniach nevyužíval tradičné hudobné nástroje, ale nájdené „nástroje“ ako rádio, čiže možno hovoriť o tzv. nehudobnom vyrábaní zvukov. Skladateľ vytvoril vlastný systém notácie, v ktorom sa využívali rôznorodé zvuky rozličným spôsobom (napríklad zaznamenáva aj frekvenciu rádia alebo jeho hlasitosť). Pri svojich vystúpeniach využíval aj preparovaný klavír – t. j. rôzne upravený klavír, pričom sa na ňom hralo podľa klasických nôt, ale výsledok nezodpovedal žiadnej tradičnej hudobnej notácii. Podľa Cagea má byť vyrábanie zvukov oslobodené od zaužívaných hudobných noriem, tradičných nástrojov a foriem prezentácie. Divák sa má sústrediť na jednotlivé zvuky a konanie vystupujúcich, pričom ani jedno, ani druhé nemá mať vyššie postavenie v rámci celej kompozície. Cage neuznáva hierarchizáciu jednotlivých zložiek kompozície, podľa jeho názoru si majú byť rovnocenné, čím chce dosiahnuť estetickú indiferentnosť: žiadna krása, žiaden štýl, žiaden výraz, žiaden žáner. Vystúpenia sa odohrávajú v čase a v priestore, pričom Cage využíva tzv. časové zátvorky (angl. time brackets). Tie sa prvýkrát objavili v spomínanom predstavení *Bez názvu*, ktoré sa konalo v roku 1952 počas letnej školy na Black Mountain College v tamojšej jedálni. Stoličky boli usporiadané do štyroch trojuholníkov, ktorých špicatý koniec smeroval k stredu miestnosti. Medzi trojuholníkmi sa ponechali široké priechody, priestor v strede neslúžil ako pódium, pretože väčšina vystúpení sa odohrávala práve v priestore medzi trojuholníkmi. Na stoličkách boli položené biele šálky pre divákov aj účinkujúcich. Predstavenia sa zúčastnili rôzni umelci, ktorí v tom čase pôsobili na Black Mountain College ako pedagógovia: Robert Rauschenberg zavesil svoje *White Paintings* (Biele maľby) na strop, Cage čítal na rebríku text o vzťahu hudby a zenového budhizmu, na koniec svojho príspevku predviedol partitúru so starým rádiom. Rauschenberg ďalej prehrával platne na gramofóne a premietal abstraktné zábery na stenu a na strop, klavirista Henri Tudor hral na preparovanom rádiu, neskôr prelieval vodu z jedného vedra do druhého, básnik Charles Olson a poetka Mary Caroline Richards prednášali svoje básne medzi divákmi, Merce Cunningham tancoval spolu s tanečníkmi v strede, ako aj medzi divákmi, skladateľ Jay Watts hral na rôznych hudobných nástrojoch. Počas celých 45 minút

3 Tento pojem používal Cage už od roku 1937.

trvania predstavenia simultánne prebiehalo v celej sále viacerou aktivít. Všetko sa skončilo tým, že prišli štyria chlapci, ktorí naliali divákovi do šálok kávu.

Príprava na spomínané predstavenie spočívala v tom, že Cage rozdal všetkým účastníkom partitúru, v ktorej boli naznačené už zmienené časové zátvorky. Tie určovali každému účastníkovi, ako dlho a ako často má aktivitu vykonávať. Partitúra neurčovala presne, aký typ aktivity to má byť. Na jednej strane to pre účastníkov znamenalo slobodu, pretože každý urobil v danom čase, čo chcel, na druhej strane to bolo aj obmedzujúce, pretože každý musel dávať pozor na predpísané trvanie a na opakovanie. V každom prípade možno hovoriť o vzniku novej formy umeleckého diela – tzv. protohappeningu, predchodcu happeningu. Nôvum tejto formy spočívalo v skutočnosti, že sa zrušilo striktné rozdelenie na priestor aktérov (pódium) a priestor pre diváka (publikum). Ďalším znakom bola otvorenosť konania a tým aj celého výsledku.

Novátorstvo Cageovej koncepcie sa však prejavilo aj v ďalších rovinách. V klasickom ponímaní bolo predstavenie štruktúrované na isté etapy, ktoré boli naznačené napríklad zdvihnutím alebo spustením opony, prípadne prestávkou. Tradične sa tiež odohrával na javisku dej, kde jedna postava reagovala na druhú, čím sa vyvíjala istá kauzálna reťaz – dejová línia, ktorá divákovi pomáhala pochopiť vývoj. V predstavení *Bez názvu* sa aktivity odohrávali súčasne a neboli dopredu presne určené, čo viedlo k tomu, že aktéri neboli o nich vzájomne informovaní. Znamená to, že neexistovala žiadna záväzná štruktúra ani dejová línia, nič sa z ničoho nevyvíjalo, nič na ničom nestavalo. Prepojenia jednotlivých aktivít vznikali čisto náhodne, často sa dokonca navzájom rušili. Nevznikali teda kontinuálne vystavané vzťahy, vznikala len neusúvzťažnosť a nezávislosť. Cage takto vytvoril nový typ časovosti, namiesto časovej kontinuity je to súbor tzv. časových ostrovov. Každý z nich mal svoj rytmus, svoje tempo aj intenzitu, čím došlo k rozdrobeniu klasického poňatia času v umeleckom predstavení. Namiesto neho nastúpila nesúvislosť, diskontinuita a zlomkovitosť. Vyvrcholením a radikalizáciou tejto Cageovej stratégie bola opera *Europas 1 & 2*.

Cage používal vo svojej tvorbe náhodu ako metódu: tým, že nechá určovať konanie zúčastnených náhodou, zabraňuje tradičnému vystupňovaniu napätia. Náhoda umožňuje vznik jednotlivých zvukov bez súvislého a na seba nadväzujúceho priebehu. Zvuky tak vznikajú bez ohľadu na to, či sú zaujímavé, alebo nudné. Pri Cageových predstaveniach vzniká simultánnosť deja, preto venoval vo svojej tvorbe pozornosť vytváraniu komplexných situácií. Predstavenie je komplexné vtedy, keď prebiehajú súčasne rôzne a nezávislé aktivity. Tie môžu byť realizované rôznymi osobami v rôznych médiách a odohrávať sa simultánne v jednom alebo aj vo viacerých priestoroch.

Jednou z najznámejších Cageových kompozícií je *4'33"* (1952), ktorá pozostáva z troch častí odlišnej dĺžky. Trvanie jednotlivých častí sa dá odčítať z partitúry. Počas prvého predstavenia tejto kompozície vyšiel na pódium hudobník, sadol si za klavír, otvoril ho a ďalej nič neurobil, iba mlčal. Keď tento stav trval príliš dlho, diváci sa postupne v sále začali hýbať a rozprávať. Samotné zvuky vznikali v koncertnej sále a stali sa súčasťou a zároveň obsahom kompozície. Inšpiráciou k vytvoreniu *4'33"* boli *White Writings* (Biele rukopisy) od amerického autora Marka Tobeyho, ktorý ich tvoril od roku 1935, ako aj spomínané *White Paintings* od Roberta Rauschenberga (1951).

Grafická notácia je rozšírenou formou písomného zachytenia hudby. Namiesto klasických nôt a notovej osnovy môže umelec zapísať hudbu aj inými formami, ktoré slobodne stvární na papieri. Po prvýkrát boli notácie Johna Cagea vystavené v roku 1958 v Stable Gallery v New Yorku, čím sa tieto záznamy dočkali uznania aj ako forma výtvarného umenia. V súvislosti s tvorbou J. Cagea treba spomenúť knihu *Notations* (Notácie, 1969), ktorú zostavil s Alison Knowlesovou, americkou umelkyňou patriacou k okruhu umelcov hnutia Fluxus. Jej muž Dick Higgins vlastnil vydavateľstvo Something Else Press. Cage si založil súkromný archív notácií iných autorov a plánoval ho prezentovať na výstave. Z toho vznikla myšlienka na vydanie knihy s notáciami, ktoré mal vo svojej zbierke. V Something Else Press vyšla teda kniha *Notations*, ktorá má cca 300 strán a obsahuje reprodukcie rukou písaných grafických záznamov a notácií rôznych skladateľov a výtvarných umelcov. V podstate je to istý typ antológie a základná kniha vtedajšej súčasnej hudby, ktorá dokumentuje nové tendencie v umení. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť prelínanie a vzájomné ovplyvňovanie sa medzi výtvarnými prejavmi a hudbou. V knihe sú uverejnené napríklad záznamy od Igora Stravinského, Karlheinz Stockhausena alebo Pierra Bouleza, ďalej od Wolfa Vostella, Dietera Rotha či Milana Knížáka, ako aj od skupiny Beatles. Vizuálnu stránku publikácie mala na starosti A. Knowles, pričom veľkú rolu zohrával princíp náhody. Náhoda určovala tak grafický dizajn (veľkosť jednotlivých písmeniek bola vybraná náhodou), ako aj obsah. Autori mohli poskytnúť do publikácie aj svoje texty. Tie sa do knižky zaradili taktiež podľa princípu náhody, pričom vizuál pripomínal písomné prejavy hnutia dada.

Z neskoršieho obdobia Cageovej tvorby možno spomenúť spoluprácu s americkou umelkyňou Lois Longovou na *Mud Book* (Kniha blata, 1983). Prvé spoločné návrhy na knižku vznikli už v 50. rokoch. Pôvodný plán bol vydať ju ako detskú publikáciu. Nenašli vydavateľa, a preto vyšla až v roku 1983, keď bol Cage známym umelcom. Je to umelecká kniha s peknou väzbou, ilustrácie pôvodne vyhotovila L. Long gvašom a vodovými farbami, v knižke sú sieťotlače týchto malieb. Kniha je návodom na „pečenie“ a formovanie koláčov z blata. Je rozdelená na dve časti – prvou je návod na zhotovenie „mud pie“ (jednoduchého

okrúhleho koláča), druhú časť tvorí návod na zhotovenie „mud layer cake“ (koláča s viacerými vrstvami, medzi ktorými sú napríklad kamienky atď.).

### 1.3. Nový realizmus

Noví realisti bola skupina umelcov, ktorí sa zhromaždili okolo osoby Pierra Restanyho v roku 1960. Umelci sa zameriavali na využitie bežných predmetov z obyčajného života vo svojich dielach, čím vznikala v ich ponímaní nová realita. Jedným z ich predchodcov bol nemecký umelec Kurt Schwitters, autor pojmu „Merz“ (1919), ktorý rozšíril techniku koláže smerom k objektovosti využitím nájdeneho objektu (fr. objet trouvé). Schwitters ako jeden z prvých začal využívať „chudobné“ materiály, čo súviselo aj s medzivojnovou situáciou a krízou v Nemecku. Od roku 1923 začal postupne zaplňať miestnosti svojho domu v Hannoveri, čím vznikol tzv. Merzbau. Tento pojem už neoznačoval umelecké dielo, ktoré sa dalo zavesiť na stenu, ale prostredie, v ktorom sa návštevník mohol pohybovať. Veľkou inšpiráciou pre nový realizmus bol aj Marcel Duchamp a jeho koncepcia ready-made.

Umelci nového realizmu čerpajú témy a motívy z každodennosti a snažia sa o to, aby materiály a motívy obyčajného človeka prenikli do „vysokých“ sfér umenia. Snažia sa celkovo presadiť nové vnímanie umenia ako takého. Prispeli tak k úplne novému poňatiu objektu, ako aj k vývinu smerov ako akčné umenie, happening a performancia, pretože integrovali do svojich diel akciu a pohyb. Rovnako využívali – podobne ako John Cage – pri vzniku diel aj princíp náhody. Ako príklady možno uviesť strieľanie z pušky na vlastné asambláže v podaní Niki de Saint Phalle alebo otláčanie namaľovaných ľudských tiel na plátna – tzv. Antropometrie – od Yvesa Kleina. Zároveň bol nový realizmus tendenciou, ktorá stála v opozícii k informelu a k abstraktnej maľbe, pretože sa umelci venovali spracovaniu skutočnosti. Viacerí členovia skupiny, ako napríklad Arman alebo Jean Tinguely, sa riadili heslom „*Dodati l'ordure nouvelle vie*“ a hľadali svoje materiály a predmety na smetiskách alebo blších trhoch. Tie potom integrovali do svojich kompozícií. Nepotrebné veci sa týmto počínom dostali do nových súvislostí a nadobudli nový zmysel. Teoretik umenia Lawrence Alloway použil na označenie tendencií v umení, ktoré využívali odpad, v roku 1961 pojem „junk art“. Noví realisti využívajú vo svojich dielach zmienené nájdene predmety. Ako bolo spomenuté v kapitole o diele M. Duchampa, nájdene predmety boli dôležitou súčasťou diel tohto umelca a hrali významnú rolu v dielach dadaistov. Na rozdiel od ready-made však do nájdeneho objektu umelec nezasahoval.

Prvý *Manifest nového realizmu* vyšiel v apríli 1960 v katalógu k výstave v Galérii Apollinaire v Miláne. V októbri manifest, ktorý napísal francúzsky kritik umenia Pierre Restany, podpísali umelci Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel

Spoerri, Jean Tinguely, Jaques Villeglé. Neskôr sa k skupine pridali ďalší umelci, medzi inými i César či Niki de Saint Phalle. V súvislosti s týmto hnutím sa často spomína aj umelec bulharského pôvodu Christo. Hoci nebol riadnym členom, považuje sa za predstaviteľa nového realizmu, keďže mal k tejto filozofii blízko a s umelcami tohto okruhu ho spájalo priateľstvo.

V spomínanom *Manifeste nového realizmu* sa píše: „*Nový realizmus = nové priblíženie schopnosti vnímať skutočnosť.*“ Umelcom tohto hnutia záležalo na úplne novom vnímaní umenia, čo sa snažili dosiahnuť aj zavedením viacerých celkom nových umeleckých techník do svojej praxe. Dekoláž (opak koláže) je technika, ktorú umelci F. Dufrêne alebo J. Villeglé odpozorovali priamo z ulice. Všimli si steny polepené vrstvami plagátov, ktoré sa postupne na rôznych miestach odlepovali (alebo boli čiastočne odtrhnuté a prelepené inými plagátmi). Vo svojich dielach sa snažili napodobniť tieto „plagátové“ pouličné steny. Akumulácia bolo nakopenie predmetov do rôznych nádob (plastových alebo sklenených), ako to vo svojej tvorbe praktizoval napríklad Arman. Kompresiou, t. j. stlačením zväčša plechov a autošrotu, vznikali rôznorodé plastiky – takto tvoril César. Ďalšiu zaujímavú techniku vytvoril Daniel Spoerri, ktorý vystavoval tzv. *Fallenbilder* (Obrazy pasce). V podstate ide o zakonzervovanie situácie stolovania bez to, aby do nej umelec akokoľvek zasiahol. Spoerri pozval na večeru priateľov a po ich odchode pripevnil všetky predmety (taniere, príbor, ohorky cigariet, servítky atď.) na stolovú dosku. Tú potom otočil a zavesil na stenu ako klasický obraz. Vznikla tak trojdimenzionálna asambláž, ktorá zachytávala danú situáciu z bežného života. Ďalšou originálnou technikou boli antropometrie (otlačky ľudských tiel) a obrazy tvorené ohňom od Yvesa Kleina. Špeciálnu kategóriu tvoria tzv. nezmyselné mašiny (fr. méta-mécaniques) od švajčiarskeho umelca Jeana Tinguelyho. Boli to rozličné stroje, ktoré umelec poskladal, pričom nemali skutočný zmysel alebo úžitok. Niektoré z týchto „strojov“ sa dokonca samy zničili, ako to bolo v prípade veľkej plastiky v Múzeu moderného umenia v New Yorku v roku 1960. Akciu a strelbu z pušky integrovala do tvorby svojich diel francúzsko-americká umelkyňa Niki de Saint Phalle. Takto vytvárala sériu prác nazvanú *Tirs* (Výstrely, 1961 – 1963). Do svojich asambláží, ktoré obsahovali rôzne nájdené objekty, zakomponovala balóny naplnené rôznymi farbami. Keď potom na svoje diela strieľala z pušky, balóny praskli a farba z nich sa vyliala, čím vznikali rozličné náhodné farebné efekty. Posledným príkladom je tzv. paketáž či ambaláž – zabalenie nájdených predmetov do rôznych, väčšinou polopriesvitných obalov, ako to praktizoval Christo. Ten zabalil a omotal povrazom obrazy, vozík či neskôr aj sochy či stromy v exteriéri. Neskôr túto techniku v spolupráci so svojou manželkou Jeanne-Claude preniesol na veľkorozmerné objekty a plochy, pričom sa preslávil zabalením architektonicky významných stavieb, ako napríklad mostu Pont Neuf v Paríži (1985) či budovy Ríšskeho snemu v Berlíne (1995).



#### 1.4. Fluxus a akčné umenie

Situácia okolo roku 1960 sa vyznačovala rôznorodosťou a pluralitou umeleckých smerov ako pop-art, op-art, minimalizmus (alebo „minimal art“), konceptuálne umenie, chudobné umenie (alebo arte povera) a iné, ktoré sa naplno rozvinuli v priebehu 60. rokov. V 50. rokoch sa pozornosť celého umeleckého sveta v USA sústredila na dielo Jacksona Pollocka, ktorý svojou akčnou maľbou a technikou „dripping“ (t. j. liatím, striekaním, kvapkaním farieb) inovoval maliarsky prejav. Zároveň sa Pollock považuje za jedného z tých umelcov, ktorí zrušili dovtedajšie hranice umeleckých žánrov a inovovali umelecký prejav predovšetkým zapojením svojho tela a pohybu okolo obrazu do tvorby. Pri jeho akčnej maľbe začína byť zaujímavý samotný proces tvorby, pretože do neho vedome zapája akciu a aktivitu. Taktiež začal byť relevantný aspekt subjektívneho pocitu autora v momente kreatívneho aktu, ktorý pri maľovaní na plátno takpovediac prenáša svoje vnútorné pohnútky a duševné poryvy.

V priebehu 50. rokov sa americkí umelci etablovali na svetovej scéne, a to najmä v západnej časti starého kontinentu. Vďaka tomu mohli predovšetkým putovným výstavám organizovaným Múzeom moderného umenia v New Yorku, ktoré sa konali v hlavných mestách západnej Európy. Dôležitý míľnik predstavovalo i Benátske bienále, na ktorom sprostredkovala širokej verejnosti diela amerických umelcov mecenáška Peggy Guggenheim, ako aj výstava „Documenta II.“ v roku 1959 v nemeckom meste Kassel. Koncom 50. rokov bol Jackson Pollock už etablovaným umelcom. Zároveň v USA už tvorila mladšia generácia umelcov (narodených okolo 1930), ktorí posúvali hranice umenia ešte ďalej. Napríklad Allan Kaprow napísal v roku 1958 slávny text *The Legacy of Jackson Pollock* (Odkaz Jacksona Pollocka), kde píše o tom, že Pollockova technika „dripping“ by sa mala preniesť z obrazu na celé okolie, a propaguje myšlienku kreácie prostredia – environmentu – a následnej aktivity v ňom. Je zaujímavé, že i keď Kaprow vo svojej tvorbe na J. Pollocka (ktorý ešte stále produkoval finálny obraz s cieľom zavesiť ho na stenu galérie) v podstate priamo nenadviazal, definoval Kaprow svoje snaženie ako Pollockovo dedičstvo, čím si trochu pomohol pri etablovaní svojich vlastných myšlienok. Kaprow písal v tom čase o tom, že sa nemá tvoriť nič výnimočné, ale umenie sa má sústrediť na tzv. new concrete art – jednoduché, konkrétne, hmatateľné umenie, ktoré sa zakladá na blízkosti ku každodennému životu. Bezprostredne to znamená, že sa Kaprow snažil dosiahnuť anti-metafyzický prístup k tvorbe, čo prinieslo celkom novú orientáciu v kreatívnom procese. Podkopalo sa tým všetko, čo sa dovtedy považovalo za kvalitné umenie. Nový realista Yves Klein sa v prejave v hoteli Chelsea v New Yorku v roku 1961 vyjadril takto: *„Je mi ľúto, že istí umelci medzi vami sú toho názoru, že som nebezpečný pre budúcnosť umenia, že som jedným zo strašných a škodlivých produktov našej epochy, ktoré treba bezpodmienečne zničiť, kým sa to zlo rozvinie. S poľutovaním musím priznať, že to nebol môj zámer a že je mi potešením odkázať tým,*

*čo veria na budúcnosť rozmanitosti nových možností, ktoré možno v mojej tvorbe využiť: dajte si pozor! Nič sa dosiaľ nevykryštalizovalo, neviem povedať ani to, čo sa stane teraz. Jediné, čo viem, je, že dnes už nepociťujem včerajší strach pred spomienkou budúcnosti.*<sup>4</sup>

Smery, ktoré vznikli a rozvíjali sa v 60. rokoch ako napríklad pop-art, op-art, minimal art, konceptuálne umenie či arte povera, vychádzajú vo väčšine prípadov z toho, že metafyzické a iluzionistické aspekty v umení znamenajú jeho zničenie. Mnohí predstavitelia týchto smerov sa usilovali svoje snaženie podložiť aj textami, pričom viacerí boli nielen umelcami, ale aj teoretikmi (napríklad Allan Kaprow, George Maciunas či Donald Judd mali vyštudované aj dejiny umenia).

### 1.4.1 Fluxus

Za zakladateľa hnutia Fluxus (doslovný preklad z latinčiny: „tok, prúd, rozliaty, roztečený“) sa považuje litovsko-americký umelec George Maciunas (1931 – 1978). Narodil sa v Litve, no koncom druhej svetovej vojny s rodičmi utiekol do Nemecka, odkiaľ v roku 1948 odišiel do USA. Študoval architektúru v kombinácii s dejinami umenia, pričom sa už ako 20-ročný začal venovať zapisovaniu rôznych tabuliek a vyrábaniu rôznych diagramov o dejinách, v ktorých systematizoval a katalogizoval svoje poznatky. Jeho cieľom bolo vytvoriť úplne novú encyklopédiu umenia. Zaoberal sa najmä dejinami mýtov, kultúrami nomádov a sibírskych kmeňov, neskôr aj celými dejinami umenia. Počas celého svojho života Maciunas navštevoval množstvo koncertov klasickej hudby a podnikal so svojou matkou poznávacie cesty za architektonickými pamiatkami po celej Európe. Hoci ho odborná verejnosť vníma ako jedného z tých umelcov druhej polovice 20. storočia, ktorí prevrátili umenie naruby, zároveň ostal umelcom, ktorý dokonale poznal buržoáznu a tzv. vysokú kultúru. Dá sa preto hovoriť o parodoxe a „dvojakej tvári“ Maciunasa.

Hnutie Fluxus treba vnímať ako voľné združenie cca 50 umelcov, nemožno o ňom hovoriť ako o skupine, a to z viacerých dôvodov. Mnohí umelci do neho patrili iba istý čas alebo ich z hnutia vylúčil jeho zakladateľ. Niektorí sa za členov Fluxu vyhlásili sami, ako napríklad nemecký umelec Joseph Beuys, ktorý svoje aktivity od roku 1947, ako aj svoju výstavu spätne označil za Fluxus. Podobne nemecký umelec Wolf Vostell chcel zaujať miesto vedúceho hnutia bez konzultácie s G. Maciunasom. Skôr teda možno hovoriť o spoločnej platforme a o medzinárodných spoločných aktivitách. Fluxus sa dá charakterizovať ako antiinštitucionálne hnutie, ktorého prívrženci sa pokúšali o užšie prepojenie umenia a života.

Maciunas sa popri architektúre zaujímal aj o typografiu a grafický dizajn. Po krátkom experimente, keď vlastnil AG Gallery v New Yorku, sa zamestnal v americkej armáde ako

4 <http://www.yvesklein.de/manifesto.html> (prístupné dňa 2.9. 2020).

grafický dizajnér a dlhé roky pôsobil v Nemecku vo Wiesbadene. Z tohto dôvodu mal Fluxus veľký vplyv a ohlas práve v tejto krajine. V roku 1962 sa vo Wiesbadene konal „Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik“ (Fluxus – medzinárodný festival najnovšej hudby), ktorý organizoval Maciunas. Bol to hudobný festival, na ktorom sa predstavili, ako prezrádza názov, „najnovšie“ tendencie hudby. Koncerty však boli stratové, návštevnosť malá a médiá sklamané. Prezentovali sa tu experimentálne diela ako napríklad *Counting Song* (Počítajúca pieseň) od Emmetta Williamsa, ktorá spočívala v tom, že umelec ukazoval na každého v publiku a nahlas počítal. La Monte Young na festivale predstavil svoju *Composition 1960 #7 “To be held for a long time”* (Nechať dlho znieť), čo bola niekoľkohodinová kompozícia. Dick Higgins tu predviedol *Drip Music* (Kvapkaná hudba) od Georgea Brechta. Táto kompozícia spočívala v tom, že Higgins vyliezol na rebrík a vylieval vodu z kanvice do misky, ktorá bola položená na zemi. Zvuky, ktoré vznikali, boli „kvapkanou hudbou“. Na tomto príklade sa dá dobre demonštrovať skutočnosť, že umelci z hnutia Fluxus nekládli dôraz výlučne na prezentáciu svojich diel, ale predvádzali aj diela ostatných spriaznených umelcov, ako to bolo v prípade G. Brechta. Umelci teda vyzdvihovali kolektív a vymeniteľnosť autora/interpreta, čím istým spôsobom negovali klasické ponímanie hudby. Napriek tomu, že festival vo Wiesbadene nemal úspech, pretože na pódiu bolo mnohokrát viacej ľudí než v publiku, Maciunas sa nevzdával a zorganizoval ďalší koncert v Kodani.

V roku 1963 napísal Maciunas *Manifest Fluxu*, ktorého kľúčovými pojmami sa stali slová „čistiť“, „podporovať“ a „spájať“ (angl. purge, promote, fuse): „*Vyčisti svet od buržoáznej choroby, intelektuálnej, profesionálnej a komerčnej kultúry, vyčisti svet od mŕtveho umenia, imitácie, vyumelkovaného umenia, abstraktného umenia, iluzionistického umenia, seriálneho umenia, vyčisti svet od, europeizmu*“. (...) *Propaguj živé umenie, antiumenie, propaguj neumeleckú realitu, ktorá môže byť pochopená všetkými ľuďmi, a nie iba kritikmi, diletantmi a profesionálmi*.“<sup>6</sup> Cieľom autora bolo vytvoriť neindividuálne a neprofesionálne umenie. Maciunas tým nadviazal na idey ruskej avantgardy 20. rokov a na aktivity časopisu *LEF*, ktorý založil Vladimir Majakovskij, pričom vnímal Fluxus ako organizáciu, ktorá spája umelcov bojujúcich proti tzv. serióznej kultúre. Mal stále finančné problémy, pretože väčšinu aktivít hnutia financoval zo svojich súkromných peňazí alebo sponzorských darov. Okrem iného sa snažil financovať aktivity Fluxu usporiadaním koncertov. Možno spomenúť sériu koncertov, ktoré organizoval v prospech vydania *An Anthology* – antológie, ktorú plánoval vydať spolu s La Monte Youngom v roku 1961. Nakoniec ju vydal v spolupráci s Jacksonom Mac Lowom v roku 1963, keď nazbieral dostatok financií. Maciunasovým cieľom bolo prostredníctvom vydávania antológií, ktoré by si zberatelia kúpovali, financovať činnosť hnutia, čo sa však ukázalo ako utópia. Sám umelec sa snažil realizovať výmenný obchod, napríklad robil zadarmo grafický dizajn pre

5 <https://www.moma.org/collection/works/127947> (prístupné dňa 4.9. 2020).

priateľov – medzi inými aj pre režiséra experimentálnych filmov Jonasa Mekasa. Rovnako sa podieľal na grafickom dizajne rôznych edícií vydávaných pod hlavičkou Fluxu, ktorý je pre toto hnutie charakteristický a stal sa jeho poznávacím znamením.

Jedným z Maciunasových nápadov boli trojdimenzionálne antológie vo forme kufríkov. Vzorom mu bola séria *Škatuľa v kufri* (1935 – 1941) od M. Duchampa.<sup>6</sup> Ako príklad možno uviesť dielo *Fluxkit 1*, ktoré zhotovil v roku 1964. Bol to akýsi typ encyklopédie v kufríku, ktorá vychádzala vo forme edície. *Fluxkit 1* obsahoval 25 rôznych príspevkov od umelcov ako G. Brecht, D. Higgins, J. Jones, A. Knowles, G. Maciunas, B. Patterson, La Monte Young a ďalších, ako aj jeden exemplár vyššie spomínanej publikácie *An Anthology*. I keď mal byť obsah jednotlivých vydaní identický, v konečnom dôsledku má skoro každý *Fluxit* iný obsah, keďže nevyšli naraz. Neskoršie vydanie – *Fluxkit 2* z roku 1966 – už obsahuje dohromady 40 príspevkov (tzv. multiples). K pôvodným autorom sa pridali umelci ako Eric Andersen, Robert Filliou, Ben Vautier a napríklad aj český umelec Milan Knížák. Pre príspevok každého autora vytvoril Maciunas grafický dizajn, takže vydania majú príbuzný vzhľad. Tento postup podporoval pôvodný Maciunasov plán upriamiť pozornosť na kolektív autorov, aby autorstvo jednotlivých členov nebolo tak ľahko rozpoznateľné. Túto myšlienku kolektívneho autorstva, ktorú zastávala už ruská avantgarda v 20. rokoch, sa mu však nepodarilo celkom presadiť. Dokonca viedla k rôznym nezhodám, pretože mnohí autori nesúhlasili s tým, aby sa ich individuálna tvorba zamlčovala.

#### 1.4.2. Výber umelcov hnutia Fluxus a ich diel

Americký umelec George Brecht (1926 – 2008), pôvodne vyštudovaný chemik, bol jedným z najvýznamnejších predstaviteľov hnutia Fluxus. Študoval u J. Cagea a svojimi myšlienkami o umeleckej tvorbe ovplyvnil množstvo mladých okolo seba (o jeho vplyve na svoju tvorbu hovoril aj A. Kaprow).

Pre Brechtovo dielo bola charakteristická tvorba kartičiek s textom, ktoré obsahovali krátke texty (niekedy iba slová). Kartička *Exit* (Východ) je typickou „slovnou udalosťou“ (angl. word event) a podľa názoru Maciunasa bola typickým fluxusovým dielom. Obsahovala iba slovo „exit“, meno umelca a dátum vzniku (jar 1961). Ľudia môžu vykonávať tento event, akýmkoľvek spôsobom si želajú, je to ich rozhodnutie. Autor si zakladal na náhode a na dielach, ktoré sú nenápadné. Pri textoch na kartičkách väčšinou vynechával slovesá, používal vo veľkej miere podstatné mená, čím chcel zredukovať možnosť akéhokoľvek ďalšieho ovplyvňovania potenciálneho aktéra. Slovná udalosť sa tak potom môže, ale aj nemusí vykonať. Všetko sa ponecháva na dobrovoľné rozhodnutie čitateľov. Spomínané kartičky

6 Pozri kapitolu 1.1.

figurujú buď jednotlivo, alebo ako zbierka – ich súbor vyšiel v škatuľke pod názvom *Water Yam* (1963), ktorý sa odvtedy dočkal viacerých edícií.

Ďalším dôležitým dielom G. Brechta bolo podujatie *Three Chair Events* (Tri stoličkové udalosti), ktoré sa prvýkrát uskutočnilo v roku 1961 v spolupráci s Martha Jackson Gallery v New Yorku. Umelec vytvoril kartičku a rozložil do priestoru tri stoličky: jednu v galérii, ktorá bola nasvietená, druhú na toalete a tretiu umiestnil na ulici pred galériou. Táto udalosť potom fungovala ako inšpirácia pre jej rôzne variácie na iných miestach, keďže výber stoličiek bol relatívny, takže sa mohli použiť tie stoličky, ktoré boli poruke. Niekedy dokonca G. Brecht nepoužíval na realizáciu tejto udalosti stoličky, ale iné objekty (napríklad knihu).

Ďalším príkladom z dielne hnutia Fluxus sú kreácie Joea Jonesa, ktorý začal v 60. rokoch preparovať hudobné nástroje, ktoré potom vďaka zabudovaným mechanicky poháňaným malým strojčekom hrali samy. Strojčky boli spočiatku napojené na elektrickú energiu, neskôr v 70. rokoch sa autor preorientoval na solárnu energiu. Zaujímavá bola aj inštalácia týchto umeleckých objektov: nástroje umiestnil do výkladu galérie takým spôsobom, že bolo možné stlačiť gombík a „spustiť“ ich zvonka z ulice. Využívanie solárnej energie vtípne okomentoval výrokom, že jeho hudbu vyrába slnko. Okolo roku 1966 pospájal jednotlivé nástroje do „orchestrov“, čím vznikol aj tzv. Mechanical Flux Orchestra. Orchestre potom vystavovali v galériách formou interaktívnej inštalácie, ktorú mohol spustiť priamo návštevník.

### 1.4.3. Happening

Allan Kaprow (1927 – 2006), ktorý sa považuje za zakladateľa happeningu, študoval vedu o výtvarnom umení na Kolumbijskej univerzite v štáte New York pod vedením známeho kunsthistorika Meyera Schapiroa. Kaprow bol jediným z umelcov, ktorý popri umeleckej tvorbe vyučoval na Douglass College na Rutgersovej univerzite.<sup>7</sup> Ako akademik vyučujúci dejiny umenia aj maľbu mal záväzok v rámci svojej kariéry publikovať odborné články. Cieľavedome si pestoval imidž umelca a kunsthistorika. Zachoval sa list, kde sa sťažuje svojmu učiteľovi Meyerovi Schapirovi, že mu pri prijímaní do zamestnania sľúbili, že budú jeho experimentálnu tvorbu akceptovať aj ako tvorbu odbornú. Keď sa tak nestalo, napísal v roku 1958 kultovú esej *The Legacy of Jackson Pollock* (Odkaz Jacksona Pollocka), v ktorej nielen definoval celkom novú umeleckú formu happeningu, ale aj geniálne teoreticky ukotvil svoj umelecký názor a svoje dielo v tvorbe jedného z najetablova-

<sup>7</sup> V rokoch 1953 – 1961 vyučoval Kaprow na Douglass College na Rutgersovej univerzite v New Brunswicku v štáte New Jersey. V rokoch 1961 – 1969 pôsobil ako docent na katedre výtvarného umenia na Newyorskej štátnej univerzite v Stony Broke, v rokoch 1969 – 1973 ako prodekan na Kalifornskom inštitúte umení vo Valencii. Zvyšný čas pracoval ako profesor na katedre vizuálneho umenia na Kalifornskej univerzite v San Diegu (v roku 1994 odišiel do dôchodku).

nejších amerických umelcov vtedajšej doby. Kaprow sa v eseji paradoxne stavia do pozície dediča Pollockovho diela a zároveň vyhlasuje novú éru umenia, v ktorej je umením nielen obraz visiaci na stene, ale aj obyčajná skutočnosť. Ako píše americký kunsthistorik Philip Ursprung, Kaprow v eseji formuloval dve provokatívne tézy: „Prvou (tézou) je (Kaprowovo) vyjadrenie, že moderné, respektíve neskoromoderné umenie bolo prekonané smrťou Pollocka. Dávno pred tým, ako sa zaužíval pojem postmoderna, situoval sa Kaprow do pozície, z ktorej posudzoval umenie 40. a 50. rokov ako ukončený dejinný fenomén. Druhou (provokatívnou tézou) je (jeho) názor, že Pollock ako umelec zobral istú úlohu. (...) Kaprowove vyhlásenia týkajúce sa Pollockových gest, jeho telesného bytia v obraze, jeho záujmu o surrealistický postoj, jeho činnosti, ako aj jeho, akrobatického aspektu interpretácie svedčia o umeleckom obraze, ktorý zrelativizoval imidž autora stojaceho, za a, nad svojím dielom a nabražil ho imidžom umelca, ktorý stojí, vo vnútri scény, ktorú – ako zdôrazňuje Kaprow – nemôže prebliadnuť ako celok ani umelec, ani divák.“<sup>8</sup> Vo svojej teórii happeningu Kaprow ďalej nadviazal na futuristické manifesty, ktoré mohol dobre spoznať prostredníctvom výstav „Twentieth-Century Italian Art“ (1949) a „Futurism“ (1961). Okrem futurizmu mali pre vznik teóriu environmentu a happeningu rozhodujúci vplyv aktivity dadaistov a ich spoločná činnosť v umeleckom klube Cabaret Voltaire v Zürichu. Podstatné je tiež spomenúť teoretické názory Pieta Mondriana, o ktorého umeleckej koncepcii Kaprow písal svoju diplomovú prácu. Rovnako ho inšpiroval „Merzbau“ od Kurta Schwittersa, ktorý využíval tzv. chudobné materiály a tvoril environmenty.

Kaprow začal v druhej polovici 50. rokov vytvárať environmenty – prostredia, v ktorých často využíval predmety každodennej potreby, ako aj neestetické materiály, ktoré kombinoval na spôsob koláže či asambláže. Návštevníci mohli s prostredím manipulovať, dotýkať sa ho a transformovať ho. Jedným z jeho známych environmentov bolo napríklad prostredie *Push and Pull* (Tlačiť a ťahať, 1963). Kaprow študoval aj kompozíciu u Johna Cagea na New School for Social Research v New Yorku, ktorý ho veľmi ovplyvnil. Predovšetkým ho inšpirovalo Cageovo vnímanie diela ako súboru simultánných akcií a činností – teda skutočnosť, že upustil od klasickej následnosti a tradičných súvislostí. S tým priamo súvisel aj odklon od lineárnosti a naratívosti, ktoré v umení dovtedy fungovali.<sup>9</sup> Vo svojej knihe *Assemblages, Environments & Happenings* (Asambláže, environmenty a happeningy, 1966) Kaprow definoval happening takto: „Happening je asamblážou udalostí, ktoré sa realizujú v rôznom čase na viac než jednom mieste. Materiálne prostredia happeningu vznikajú tým, že sa špeciálne vybudujú alebo priamo preberú, čo je poruke, ale aj tým, že sa len trošku upraví. A rovnako tak môžu byť originálnymi alebo úplne bežnými aj aktivity v rámci happeningu. Na rozdiel od divadelnej hry sa happening môže udiť v supermarkete, počas šoférovania na blavnom ťahu, pod bromadou starých handier či v kuchyni u kamaráta, a to

8 Ursprung Philip, Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art, Mníchov: Silke Schreiber 2003, str. 61 (preložené s malými úpravami).

9 Pozri kapitolu 1.2.

*buď naraz, alebo postupne. Ak postupne, celé to môže trvať aj viac než rok. Happening sa uskutočňuje podľa plánu, ale bez nácviku, obecnstva alebo opakovania. Stále je to umenie, ale už má bližšie k životu.*<sup>40</sup>

Za vôbec prvý happening sa považuje *18 happenings in 6 parts* (18 happeningov v 6 častiach), ktorý sa uskutočnil ako viacdňová udalosť v Reuben Gallery v New Yorku v roku 1959. Počas happeningu, na ktorý sa vopred rozposlali pozvánky, bol priestor galérie rozdelený paravánmi s priesvitnou fóliou na tri časti, v ktorých sa v rámci šiestich večerov uskutočnilo spolu 18 happeningov, pričom každý večer vystúpili šiesti aktéri – traja muži a tri ženy z okruhu umelcových známych. Škála činnosti aktérov sa pohybovala od tanca cez recitáciu, hudbu, maľbu, nahlas prednesené úvahy až po banálne činnosti ako vytlačanie šťavy z pomarančov či zapalovanie zápalky. Podstatnými komponentmi tohto prvého happeningu boli dva faktory. Tým prvým bola simultánnosť jednotlivých akcií, čo v divákoch vyvolávalo pocit, že niečo vo vedľajšej miestnosti prepásli. Divák túto umeleckú formu už nedokáže obsiahnuť ako celok, keďže je schopný vnímať iba tú časť, ktorú má práve možnosť sledovať. Zároveň však dochádza k roztriešteniu jeho pozornosti, pretože stále ešte vníma (vidí a najmä počuje), že sa za priesvitnými stenami niečo deje. Divák sa paralelne s dianím stáva súčasťou happeningu – je lokalizovaný do stredu diania, neexistuje tu niečo také ako rám obrazu. Druhým faktorom bola práca s publikom, ktoré sa stáva materiálom umelca a je vyzvané na spoluprácu.<sup>11</sup> Aktivitu aj pohyb v galérii však mal Kaprow presne naplánované a účastníci to mali dodržiavať. Umelec im svoj plán sprostredkoval kartičkami, na ktorých bol detailne vypracovaný rozvrh jednotlivých aktivít. Návštevníci, ktorí kartičky dostali hneď po príchode do galérie, tak boli napríklad informovaní, že začiatok aj koniec každej časti happeningu oznámi zazvonenie zvonu alebo že na konci celej akcie zaznie zvon dvakrát. Dozvedeli sa tiež, že nemajú tleskať po každej časti, ale ak chcú, môžu zatlieskať celkom na konci.

Ako upozorňuje vo svojich analýzach rakúsky kunsthistorik Joachim Diederichs, treba si uvedomiť, že samotný happening, ako aj Kaprowovo ponímanie happeningu sa vyvíjalo a menilo v čase.<sup>12</sup> Pre happening z konca 50. rokov preto neplatí to isté ako pre happening konca 60. rokov. Preto aj definíciu happeningu v spomínanej eseji *Odkaz Jacksona Pollocka*, ktorú sformuloval koncom 50. rokov, sám Kaprow neskôr revidoval, aktualizoval a transformoval.

Kaprowovo dielo možno v období medzi rokmi 1959 – 1969 rozdeliť do troch etáp.<sup>13</sup>

Prvá etapa (1959 – 1963) sa začína prvým happeningom v roku 1959. Happening bol vtedy ešte rozdelený do dvoch pólov: na umenie a život. K participácii publika ešte nedo-

10 Kaprow Allan, *Assemblages, Environments & Happenings*, New York: Abrams 1966.

11 Treba poznamenať, že v tomto prvom happeningu ešte spontánna účasť divákov nebola vítaná.

12 Diederichs Joachim, Allan Kaprow (dizertačná práca), Bochum: Ruhr-Universität 1975.

13 Nasledujúce rozdelenie je prevzaté z analýz Joachima Diederichsa.

chádzalo, a ak áno, bolo to podľa dopredu dohovorených pokynov a nacvičených aktivít. Autor sa sústredil na vytvorenie prostredia a na priebeh happeningu. Spontánne aktivity neboli vítané. Takýmto typom happeningu je napríklad spomínaných *18 happeningov v 6 častiach* alebo aj happening, ktorý vznikol v environmente *Yard* (Dvor, 1961). Toto prostredie bolo súčasťou významnej výstavy „Environments, Situations, Spaces“ (Prostredia, situácie, priestory) v Martha Jackson Gallery v New Yorku. Kaprow na zadnom dvore galérie nahromadil pneumatiky, dielo podľa neho „fungovalo“ iba v tom čase, keď sa v ňom pohybovali ľudia. V prvej etape Kaprow ešte mal ambíciu usmerňovať pohyb, ako aj činnosť návštevníkov/účastníkov v pripravených prostrediach.

V druhej etape (1963 – 1967) majú účastníci väčšiu slobodu konania, pričom Kaprow integruje akcie do bežného života (tzv. non-art) a s tým súvisiace nové kontexty. Viac než na priestore a mieste diania záleží na dianí samotnom. Kaprow už nenazýval svoje diela happeningmi, ale „*aktivitami*“ (angl. activity), pričom začína tvoriť podľa hesla „*Umenie ako život a život ako umenie*“ (angl. Art as life and life as art). Akcie prebiehali vo verejnom alebo súkromnom priestore, no primárne v obyčajnom prostredí. Príkladom happeningu z tohto obdobia je *Calling* (Volanie, 1965). Išlo o komplexne zorganizovanú akciu na viacerých miestach v New Yorku, ako aj v lesoch navôkol. Účastníkov rozdelili do viacerých skupín, ktoré vykonávali rôzne činnosti. Jedna skupina napríklad omotala fóliou druhú skupinu ľudí takým spôsobom, aby nevideli, čo sa okolo nich deje – týchto zviazaných jedincov potom autom previezli a vysadili uprostred hlavnej stanice, kde zostali ležať bez toho, aby vedeli, kde sa nachádzajú, kým ich niekto „nevyslobodil“. Podobne v lese za mestom niektorých účastníkov zavesili na stromy dolu hlavou a tí museli kričať, aby ich niekto zvesil. Ako vyplýva z jej opisu, akcia sa vyvíjala už samostatne, pretože prebiehala súčasne na rôznych miestach a rolu zohrával aj prvok náhody, ako napríklad reakcia okoloidúcich. Autor a organizátor celého diania nemohol byť na všetkých miestach súčasne, i keď určil celkovú koncepciu daného happeningu.

V poslednej, tretej etape (1967 – 1969) Kaprow začal klásť na štruktúry vedomia subjektu väčší dôraz než na samotnú aktivitu. Zaujímalo ho, ako sa dá vedomie meniť, ako funguje, prípadne i to, ako sa dá ovplyvniť. Umelcovi už primárne nejde o fyzickú aktivitu, ale skôr o mentálne procesy. V projekte *Fluids* (Kvapaliny, 1967) nechal Kaprow postaviť po meste 20 geometrických „stavieb“ z ľadových kvádrov. Tie sa okamžite začali roztápať, zanikať, miznúť. Do popredia sa tak dostáva časová dimenzia diela a jeho pomínelnosť, ako aj procesuálne aspekty. Ako píše J. Diederichs: „*V 18 happeningoch v 6 častiach išlo o objekty, ku ktorým bol priradený subjekt, v tomto prípade ide o subjekt, ktorý si daný objekt privlastňuje. (...) Komunikácia je podmienkou pre dielo a dielo je podmienkou pre komunikáciu. Komunikácia sa stala cieľom aktivity.*“



**Bibliografia:**

- Becker Jürgen, Vostell Wolf (eds), *Happening, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek: Rowohlt 1965.
- Borchardt-Hume Achim, *Keeping it Real. From the Ready-Made to the Everyday*, Londýn: Whitechapel Gallery 2010.
- Chalupecký Jindřich, *Umění dnes*, Praha: Československý spisovatel 1967.
- Conzen Ina, *Art Games: Die Schachteln der Fluxuskünstler, Sohm Dossier 1*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart 1997.
- Diederichs Joachim, *Allan Kaprow (dizertačná práca)*, Buchum: Ruhr-Universität 1975.
- Doherty Claire (ed.), *Situation*, Londýn: Whitechapel Gallery and The MIT Press 2009.
- Dreher Thomas, „Seine Prinzipien in der bildenden Kunst – eine Skizze wie man Cage und an ihm vorbei weiterdenken kann“, in: *Kunst als Grenzbescheidung. John Cage und die Moderne*, Ulrich Bischoff (ed.), Neue Pinakothek, München, Düsseldorf: Winterscheidt 1991.
- Dreher Thomas, *Performance Art nach 1945*, Mníchov: Wilhelm Fink 2001.
- Esser Werner, Kunz Bettina, Steffen Egle, *Fluxus! „Antikunst“ ist auch Kunst*, Kolín nad Rýnom: Snoeck Verlagsgesellschaft 2012.
- Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt nad Mohanom: Suhrkamp 2004.
- Goldberg RoseLee, *Performance Art*, Londýn: Thames and Hudson 1988.
- Hoffman Justin, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Mníchov: Silke Schreiber 1995.
- Jappe Elisabeth, *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Mníchov: Prestel 1993.
- Kaprow Allan, *Assemblages, Environments & Happenings*, New York: Abrams 1966.
- Kellein Thomas, „Fröhliche Wissenschaft“. *Das Archiv Sohm*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart 1986.
- Kunz Bettina, Six Barbara, „It's John. John Cage.“ *Zum 100. Geburtstag*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart 2012.
- Masuda Yoko S., „Die Geburt des Shooting Painting und der Nana Power“, in: *Niki de Saint Phalle (Catalogue raisonné, Monographie)*, Lausanne: Edition Acatos 2001.

- Phelan Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londýn: Routledge 1993.
- Porębski Mieczysław, „Tadeusz Kantor“, in: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Ryszard Stanisławski, Christoph Brockhaus (eds.), 1 Band, Bonn: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen 1994.
- Restany Pierre, *Un manifeste la nouvelle peinture. Les nouveaux réalistes*, Paríž: Éditions Planète 1968.
- Sandford Mariellen R., *Happening and Other Acts*, Londýn: Routledge 1995.
- Schilling Jürgen, *Aktionskunst – Identität von Kunst und Leben?*, Luzern a Frankfurt nad Mohanom: C. J. Bucher 1978.
- Schmidt-Burkhardt Astrit, *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlín: Akademie Verlag 2005.
- Ursprung Philip, *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, Mníchov: Silke Schreiber 2003.

**Elektronické zdroje:**

<http://www.yvesklein.de/manifesto.html> (prístupné dňa 2. 9. 2020)

<https://www.moma.org/collection/works/127947> (prístupné dňa 4. 9. 2020)

## 2. Každodennosť a moderný tanec

*„Nezaujímajú ma ani tak to, ako sa ľudia pohybujú, ale čo nimi hýbe.“*

PINA BAUSCH

Moderný tanec (angl. modern dance) je označenie špecifického druhu amerického tanca pre javisko, ktorý je antitézou akademickému klasickému baletu. Definuje sa ako slobodný výraz, mimo štylizovaných a kodifikovaných možností klasického tanca. Cieľom moderného tanca je, aby sa z ľudského tela stal optimálny výrazový prostriedok. V Nemecku sa tento smer nazýva „výrazový tanec“ (nem. Ausdruckstanz). Skladateľ Louis Horst, ktorý stál pri vzniku moderného tanca, vyhlásil, že priekopníci moderného tanca a ich nasledovníci vydobýli naspäť vzt'ah, ktorý človek pôvodne mal so svojím telom. Získali späť tú dôvernosť, ktorú človek pociťoval k napínaniu svalov pri každodenných pohyboch. Tie podľa neho nemajú nič spoločné s vedomím baletky o línii, tempe či rovnováhe a dramatickom portretovaní nejakej roly. Skôr je to o vnútornom jemnocite tanečníka pre každú jednu časť tela, silu celého tela a pre priestor navôkol. Moderný tanec predstavuje protipól k prísnemu sledu krokov a pohybov klasického baletu, pretože je slobodným pohybom, ktorý jedinec subjektívne vytvára. Namiesto baletných špičiek sa tancuje naboso. Zatiaľ čo pohybový kódex baletu je jasne zadaný, skladá sa z presne určených formálnych elementov, z istého „pohybového slovníka“, pri modernom tanci chýbajú pevné systematické predlohy. V priestore sa dajú, rovnako ako pri baletе, odpozorovať rozličné tanečné figúry a telesné konfigurácie, odlišujú sa však princípmi slobodného pohybu ako takého. Moderný tanec nie je podriadený pravidlám postoja, rovnako rytmický priebeh pohybov nemusí nutne zodpovedať hudbe. Ťažiskom je, ako sa vyjadril Werner Jakob Stüber, sprostredkovanie telesnej skúsenosti a zážitku seba samého.

Moderný tanec, ako ho poznáme dnes, sa objavil v období po prvej svetovej vojne. Toto povojnové obdobie vyžadovalo formy, ktoré by boli dostatočne živé na to, aby boli prijateľné „znovuzrodeným“ človekom. S posilneným uvedomením si ľudského subjektu prišla aj zmena v jeho pohybe. Telo je základný inštinktívny a intuitívny nástroj. To malo vplyv aj na rozdielne užívanie tela ako nástroja. Vyvinula sa úplne nová sústava moderných tanečných techník, ktoré boli ovplyvnené pantomímou, avantgardnými prúdmi, ako aj exotickými prvkami. Navyše sa tanec stal zrkadlom spoločenského diania. Preto sa iniciátori moderného tanca snažili vytvoriť formu, ktorá by zodpovedala skúsenosti modernej priemyselnej spoločnosti 20. storočia. Technický pokrok, zvýšenie produktivity, zvýšená mobilita a túžba po

úspechu priniesli razantné zmeny v spoločnosti a v kvalite života, ktorá sa prenášala aj do kultúrnej sféry. Od roku 1926 sa začal, zodpovedajúc tomuto vývoju, rozvíjať aj moderný tanec, ktorý v tomto období úplne odmietal akékoľvek prepojenie s klasickým baletom. I keď v modernom tanci neexistuje žiaden jednotný štýl či jednotná technika, dá sa skonštatovať, že spoločným menovateľom je skutočnosť, že choreografi a protagonisti moderného tanca vyvíjajú vždy antagonistické princípy pohybu.

Moderný tanec sa tiež zvykne označovať ako „absolútny tanec“, pretože umožňuje rozsiahlejšie využitie priestoru. Francúzsky učiteľ spevu a rétoriky François Delsarte (1811 – 1871) ako jeden z prvých skúmal a analyzoval tanec. Vytvoril systém, ktorý sa v mnohom stotožňoval s neskoršími princípmi moderného tanca. Delsarte skúmal pravidlá telesného výrazu tým, že pozoroval, ako sa ľudia rozličného pôvodu a rôzneho spoločenského postavenia pri verbálnych vyjadreniach pohybujú a ako gestikulujú. Jeho hlavnou prácou bolo sprostredkovať tanečníkom, ako môžu kontrolovať každú časť tela tak, aby sa zhodovala s ich pocitmi a myšlienkami. Ďalej skúmal, aké odlišnosti sú v pohyboch duševne chorých a zdravých ľudí. Ako prvý objavil prepojenie medzi pohybom a psyché, čo neskôr prispelo aj k rozvoju moderného tanca, ktorý je založený na prepojení vonkajšieho pohybu a protagonistovho vnútra.

## 2.1. Isadora Duncan

Počiatky moderného tanca boli ešte silne ovplyvnené a prepojené na mystické a mytologické predstavy. K tomuto prúdu patrí aj Isadora Duncan (1878 – 1927), americká tanečnica, ktorá symbolizuje zrod nového druhu tanca – tanca bez stereotypných pohybov, bez typickej baletnej hudby a bez klasických baletných kostýmov. I. Duncan začala tancovať už ako malé dieťa a ako tínedžerka vyučovala tanec deti z okolia, keďže jej rodina bola chudobná a musela si privyrábať. V USA bola členkou viacerých divadelných súborov, avšak pocítovala obmedzenia, preto sa v roku 1898 presťahovala do Londýna. Tu začala podľa vzoru antických váz a sôch v zbierke Britského múzea vytvárať menšie tanečné etudy. V roku 1900 sa presťahovala do Paríža, kde sa zase inšpirovala antickou zbierkou v Louvri. Základom jej tanca bol prirodzený pohyb, ktorý kontrastoval s prísnymi pravidlami baletu. Štýl, ktorý sama vyvinula, prezentovala na rôznych miestach, a to tak na pódiu, ako aj na večierkoch, kde vystupovala priamo medzi ľuďmi či v exteriéri v prírode. Tanečnica sa stala inšpiráciou pre mnohých umelcov, napríklad aj pre francúzskeho sochára Augusta Rodina.

Isadora Duncan vnímala tanec ako evolúciu: podľa nej sa každý pohyb zakladal na tom predošlom, tanec teda chápala ako organický vývoj pohybov, pričom sa snažila prinavrátiť tanec do jeho pôvodného stavu. Myslí sa tým stav tanca pred baletom, keď fungoval ako

rituál, ako niečo sväté či magické. Preto sa snažila hľadať vzory v antickom umení (inšpirovala sa výjavmi na gréckych vázach, ale aj sochami či freskami), inšpiráciu čerpala aj z ľudových tancov a do svojich vystúpení integrovala prirodzené pohyby odpozorované z prírody. Ako kostým zvolila podobnú drapériu, aká sa nosila v starom Grécku. Tá jej umožňovala voľný pohyb (na rozdiel od baletného korzetu) a navyše tancovala bosá (bez baletných špičiek). Snažila sa nájsť vyjadrenie ľudského ducha (angl. human spirit) cez pohyb tela. Tanec mal byť vyjadrením vnútorných pocitov a pohnútok individua a nie vysoko technickou vumelkovanou záležitosťou. Perličkou zo života umelkyne je, že bola bisexuálka a viedla na vtedajšiu dobu mimoriadne nekonvenčný bohémsky život (mala dve mimomanželské deti od dvoch rôznych otcov, bola komunistkou atď.).

## 2.2. Martha Graham a Doris Humphrey

Moderný tanec po prvej svetovej vojne rozvinuli jeho predstaviteľky Martha Graham (1894 – 1991) a Doris Humphrey (1895 – 1958). Ako už bolo spomenuté, konštrukcia slobodného tanca spočívala v slobodnom výraze, mimo štylizovaných a kodifikovaných možností klasického tanca. Tanec sa aj u Marthy Grahamovej a Doris Humphreyovej stal formou sebaujadrnenia a skúsenosti s vlastným telom. Protagonisti moderného tanca vyvíjali vždy antagonistické princípy pohybu. Doris Humphrey tento fakt formulovala ako zákon „padnúť a vzchopiť sa“ (angl. fall and recover) a Martha Graham tento princíp nazvala systémom „stiahnutia a uvoľnenia“ (angl. contraction and release). Oba princípy sú založené na kontrole dychu. Teórie obidvoch tanečnic boli prevzaté takmer každým teoretikom moderného tanca. Pre vývoj moderného tanca v USA bola ďalšou určujúcou osobnosťou Ruth St. Denis (1878 – 1968), ktorá s manželom Tedom Shawnom v roku 1915 v Los Angeles založila školu nazvanú Denishawn School of Dancing and Related Arts, ktorú navštevovali aj Doris Humphrey a Martha Graham.

Martha Graham bola predstaviteľkou prvej fázy tzv. historického moderného tanca. Táto fáza sa začala v roku 1930 a dosiahla vrchol počas 30. rokov, pričom sa dá hovoriť o „antibaletnom baletе“. V roku 1924 založila vlastnú školu nazvanú Martha Graham School of Contemporary Dance, ktorá sa stala miestom zrodu nielen jej tanečných predstavení, ale aj nových ideí. Tanečnica reflektovala udalosti svojej doby a snažila sa sprostredkovať pohybom humanistické a spoločensko-kritické obsahy. Patrila do Rooseveltovej éry (1933 – 1945), pričom od roku 1946 používala vo svojich psychologizujúcich tanečných obrazoch Freudovu psychoanalýzu. Sled pohybov v jej ponímaní nemá byť harmonický a klasický, pretože to nezodpovedá realite navôkol – teda rozličným spoločenským protikladom a konfliktom daného času. Riadila sa mottom „*Psychológiu danej krajiny možno objaviť cez jej pohyb*“ a snažila sa z tanca

spraviť zrkadlo danej doby. Podľa nej je forma tanca ovplyvnená spoločenskými podmienkami a moderný americký tanec je očistený od všetkého nepodstatného. Harmonická a klasická forma slúži podľa jej názoru iba na odlákavie pozornosti od podstatných spoločenských javov. Na konci svojho života vyhlásila: „*Tanec je univerzálny. Existujú iba dva druhy tanca: dobrý a zlý.*“<sup>1</sup> Mnohé dôležité osobnosti moderného tanca druhej polovice 20. storočia uvádzajú ako svoj veľký vzor práve M. Graham a jej filozofiu (v podobnom zmysle tvorila napríklad aj nemecká tanečnica a choreografka Pina Bausch, ktorá ju obdivovala).

Doris Humphrey navštevovala v Los Angeles školu Denishawn, kde začala vytvárať v roku 1919 svoje prvé choreografie (napríklad *Valse Caprice*). V tejto škole zotrvala 10 rokov a následne s tanečníkom Charlesom Weidmanom a tanečnicou Pauline Lawrenceovou založili v New Yorku Humphrey-Weidman School and Company. Škola organizovala svoje vystúpenia v Little Theater v Brooklyne. V roku 1949 dostala Humphrey štipendium na napísanie knihy *The Art of Making Dance* (Umenie vytvárať tanec), ktorá patrí k najdôležitejším publikáciám o choreografovaní tanca. Hlavná časť knihy sa venuje tzv. silným a slabým poliam na pódiu a vplyvu pohybu a póz na priestor.

### 2.3. Merce Cunningham

Takzvanú tretiu generáciu amerického moderného tanca reprezentujú Alwin Nikolais a Merce Cunningham. Títo tanečníci už nechápu tanec ako umenie výrazu, ale ako sprostredkovanie krásy čistého fyzického pohybu. Pohyb nemá „niečo znamenať“, má proste „byť“ – ako sebestačná jednotka a skutočnosť. Tanečník tým dostal novú úlohu. Už sa nevníma ako osoba – ako subjekt, ktorý je motivovaný svojou skúsenosťou, ale iba ako nositeľ „objektívneho, teda čistého pohybového diania“. Werner Jakob Stüber napísal: „*V novom umení už nie je v popredí charakterová rola tanečníka. Význam novej tanečnej figúry spočíva skôr v jej schopnosti priameho svedectva prostredníctvom pohybu, formy, času a priestoru.*“<sup>2</sup> Prichádza teda k „odpersonalizovaniu“ tanca, ako aj jeho vykonávateľa – tanečníka.<sup>3</sup>

Pre M. Cunninghama (1919 – 2009) boli improvizácia a náhoda dôležitými faktormi kreatívnej choreografickej práce. Ako dieťa začínal so stepom a spoločenskými tancami, v roku 1939 sa stal členom Martha Graham Dance Company, kde pôsobil ako tanečník šesť rokov. S Johnom Cageom, s ktorým sa spoznal začiatkom 40. rokov, ho spájalo celoživotné pria-

1 Schmidt Jochen, *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*, Berlín: Henschel Verlag 2002, str. 96.

2 Stüber Werner Jakob, *Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag 1984, str. 85.

3 Uvádza sa príklad, keď sedel tanečník na stoličke a nehýbal sa. Vynorila sa otázka, či to možno považovať za tanec, keďže sa nehýbal. Avšak keď snímali kamerou tanečnickovu tvár zblízka a preniesli ju na veľké plátno, diváci videli, že jeho tvár sa hýbe množstvom minimálnych pohybov. Tento experiment mal poukázať na to, že aj takéto minimálne pohyby patria k tancu.

teľstvo a partnerstvo, čo sa odrazilo aj v jeho choreografiách. Obaja bývali vo štvrti Soho v New Yorku, kde sa stretávali s rôznymi umelcami, najmä s maliarmi, s ktorými časom začali spolupracovať na spoločných projektoch. Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Frank Stella, Jasper Johns, Robert Morris sa podieľali na scénografii pre vystúpenia Cunninghamovej tanečnej skupiny. Vo svojej tvorbe sa nenechal „zaškatuľkovať“, využíval aleatoriku (*Suite by Chance* – Náhodná zostava, 1953; *How to Pass, Kick, Fall and Run* – Ako prihrať, kopnúť, padnúť a utekať, 1965), vytváral prepojenie tanca a happeningu (*Theatre Piece* – Divadelné dielo, 1960) alebo pop-artu (*Rainforest* – Dažďový prales, 1968). Vo svojej filozofii tanca vychádzal z fyzikálnych poznatkov a z budhistickej viery. Pokiaľ ide o pohyb tanečníkov v priestore, určoval im orientačné body, podľa ktorých sa pohybovali, avšak neurčoval im napríklad to, ako dlho majú na jednotlivých bodoch zotrvať. Pri tejto „choreografii náhody“ sa počítalo aj s tým, že tanečníci sa môžu zraziť, alebo s tým, že sa musia jeden druhému vyhnúť. Tanečníci u Cunninghama vykonávali v priestore pohyby nezávisle od seba: priestor, tanec a hudba boli v jeho ponímaní od seba nezávislé faktory a nemali byť v žiadnej kauzálnej súvislosti. Cunningham bol zástancom absolútnej autonómie tanca, hudby a výtvarného umenia. Preto mnohé jeho choreografie vznikali v spolupráci so skladateľom Johnom Cageom a klaviristom Davidom Tudorom. Sám choreograf opísal svoj systém tvorby takto: pokiaľ tvorí choreografiu podľa „hodu mincou“, teda podľa náhody, objavuje v tejto hre prameň, ktorý nie je produktom jeho vôle, ale je energiou a zákonom, ktorému podlieha. Dôležitý je pre neho pocit, že je pri komponovaní v kontakte s týmto prirodzeným prameňom, ktorý zďaleka presahuje jeho vlastné schopnosti niečo vymyslieť.

Ako M. Cunningham uviedol, k svojej estetike sa dopracoval tým, že sa inšpiroval Einsteinovou vetou: „*V priestore neexistujú pevné body.*“ Z toho vyvodil záver, že pokiaľ neexistujú žiadne fixné body v priestore, je každý bod rovnako zaujímavý a pohyblivý. V praxi to znamenalo, že odstránil synchronný pohyb a symetriu. Tanečníci sa pohybujú každý individuálne, navyše nezávisle od hudby, čo sa divákovi veľmi namáhavo sleduje. Jeho inovatívne choreografie všade na svete sprevádzali škandály. Pokiaľ ide o scénografiu, jeho tanečné scény boli poväčšine abstraktné. Boli to priestory bez obsahu a bez emócií. Tiež treba uviesť, že tanec a choreografia sa vnímali menej ako divadelné predstavenie a skôr sa priradzovali k akčnému umeniu, performancii či happeningu.

## 2.4. Yvonne Rainer

Yvonne Rainer (nar. 1934) patrila k hnutiu Judson Dance Theater, ktoré bolo rebéliou voči panujúcim konvenciám moderného tanca, čo sa medzičasom už etablovali. Považuje sa za jednu z priekopníčok postmoderného tanca. Zaujímavosťou je, že sa k štúdiu tanca

dostala až v dospelosti. Keď v roku 1956 prišla do New Yorku, zapísala sa najprv na kurzy herectva. Kurzy tanca a baletu začala navštevovať až ako 25-ročná, pričom Martha Graham, u ktorej ich absolvovala, si spomínala na to, že nemala veľký talent. V roku 1960 študovala hudobnú kompozíciu v Cunninghamovom štúdiu u Roberta Dunna. Spolu so spolužiakmi skomponovala *Concert of Dance* (Koncert tanca, 1962), ktorý predstavili v kostole Judson Memorial. Y. Rainer prezentovala tri choreografie. Jedna z nich – *Ordinary Dance* (Obyčajný tanec) – bola choreografiou, v ktorej prepojila obyčajné pohyby s recitáciou svojho autobiografického textu. Umelkyňa pokračovala v tvorbe vlastných choreografií, ktoré boli eklektické, teatrálné a mnohokrát aj surrealistické. Pohyby v nich boli často protichodné, nelogický prerušené alebo na seba plynulo nenadväzovali. Rainer tanečníkom „naordinovala“ civilné oblečenie a do vystúpení miešala aj laikov. Do svojich choreografií začala integrovať aj každodenné pohyby, ktoré odpozorovala z bežného života (angl. pedestrian).

Mnohí choreografi moderného tanca preferovali predovšetkým v New Yorku v 60. rokoch aj tzv. voľnú scénu a prezentovali svoje diela v múzeách, kostoloch, prírode, na uliciach či strechách veľkomiest. Tento druh performancie na nekonvenčných miestach v strede pulzujúceho života vyhovoval americkej mentalite s jej túžbou po slobode a nezávislosti. Na jednotlivca sa nazeralo ako na bytosť, ktorá čelí neprehľadnej a egoistickej spoločnosti a hľadá východisko z anonymity a spoločenského chladu. I keď moderný tanec zostal viac-menej americkou záležitosťou, mal veľký vplyv na vývoj európskeho tanca – napríklad silno ovplyvnil nemecký Ausdruckstanz a jeho hlavnú predstaviteľku Pinu Bauschovú.

## 2.5. Nemecký Ausdruckstanz a tanečné divadlo

Výrazový tanec (nem. Ausdruckstanz) označuje tanec, ktorý sa rozvinul v Nemecku v rokoch 1910 – 1933 a nadviazal na umelecký smer zvaný nemecký expresionizmus. Je to slobodný tanec, ktorý stojí v opozícii voči klasickému baletu. Choreografi a tanečníci sa snažia tancom odzrkadliť pocit odcudzenia v čase industrializovanej masovej spoločnosti. Ausdruckstanz sa nazýval aj moderným tancom (nem. moderner Tanz), slobodným tancom (nem. freier Tanz), absolútnym tancom (nem. absoluter Tanz), abstraktným tancom (nem. abstrakter Tanz), plastickým tancom (nem. plastischer Tanz) či novým nemeckým tancom (angl. new German dance). Jeho priekopníkom bol švajčiarsky hudobný pedagóg Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950), profesor na ženevskom konzervatóriu, ktorý postupne začal vytvárať systém tzv. rytmickej náuky o pohybe. Tento systém sa nazýva aj rytmická gymnastika. É. Jaques-Dalcroze chcel totiž tancu prinavrátiť jeho niekdajšiu podobu, keď tanečník prostredníctvom telesného pohybu transformoval rytmické zvuky do vyjadrení v priestore. Jeho rytmickú náuku ďalej rozvinul Rudolf von Laban (1879 – 1958), ktorý



bol tanečníkom, choreografom, ako aj teoretikom tanca. Von Laban sa považuje za jednu z najvýznamnejších osobností moderného tanca na svete. Narodil sa v Bratislave v šľachtickej rodine francúzskeho pôvodu a štúdium absolvoval na Akadémii výtvarných umení v Paríži. Von Laban vymyslel náuku o pohybe ako komplexný systém stojaci v opozícii proti klasickému baletu, pričom sa snažil prekonať morálne spoločenské zákony. Jeho mottom bolo prepojenie pohybu, hudby a hovoreného slova. Významnou teoretickou publikáciou je *Kinetographie Laban* (Labanova kinetografia), ktorú vydal v roku 1928. Predstavil systém notácie – zachytenia pohybu, ktorému sa hovorí aj „labanotácia“ (angl. Labanotation). Tento spôsob notácie sa používa dodnes a je veľmi obľúbený a rozšírený.

V roku 1920 založila Mary Wigman (1886 – 1973), nemecká tanečnica a choreografka, školu nazvanú Mary Wigman-Schule v Drážďanoch, ktorá sa stala centrom nemeckého výrazového tanca. Neskôr po druhej svetovej vojne mala choreografka štúdio v západnom Berlíne. Ausdruckstanz je vždy výrazom vnútorného pohnutia, konglomerátom času, sily a priestoru. Ako bolo spomenuté v úvode, vychádzal z expresionizmu, ktorý hľadal nový obraz človeka. V tanci sa mohli vyjadriť emócie ako strach, túžba, nádej, ale i protiklady a sny. Telo má slúžiť na zviditeľnenie neviditeľného a podvedomého.

Žiak R. von Labana Kurt Jooss (1901 – 1979), nemecký tanečník a choreograf, nasledoval jeho náuku a pretavil ju do veľkoformátových baletov. Podarilo sa mu vytvoriť syntézu a prepojil klasický balet s von Labanovou filozofiou. Namiesto klasickej statiky vyžadoval plynulý pohyb a snažil sa zdôrazniť hmotnosť, respektíve prepojenie so zemou – gravitáciu (napríklad v baletе je to naopak). Jooss patrí k predchodcom tzv. tanečného divadla. Na medzinárodnej scéne sa preslávil protivojnovým baletom *Der Grüne Tisch* (Zelený stôl). Predstavil ho v lete 1932 (t. j. krátko pred nástupom Adolfa Hitlera na post ríšskeho kancelára a s tým spojeným začiatkom nacistickej diktatúry v Nemecku) na choreografickej súťaži v Paríži, kde zaň získal prvú cenu. Predstavenie bolo kritické a varujúce, vlastne odrážalo situáciu v krajine. Tento balet sa stal jedným z najčastejšie hraných predstavení v 30. až 50. rokoch. Samotný autor napísal do programu v roku 1932: „*Veríme v tanec ako v nezávislú a autonómnú formu divadla, formu, ktorá nemôže byť nabhadená hovoreným slovom, jej rečou je totiž výrazový pohyb ľudského tela v čistej a štylizovanej podobe. Naša snaha smeruje najmä k divadelnému tancu, ktorý považujeme za najplodnejšiu syntézu vysokej dramatickej sily výrazu a čistého tanca. Snažíme sa dosiahnuť tanečné umenie a formu choreografie, ktoré stavajú na teórii a praxi nového moderného tanca, ako aj klasického baletu. Základom našej práce je zviditeľniť ďalekosiahle a komplexné oblasti ľudského čítania a konania.*“ Choreograf sa stal učiteľom a inšpiráciou pre mnohých nasledovníkov, jednou z najznámejších bola jeho žiačka Pina Bausch.

Tzv. tanečné divadlo vzniklo v 60. rokoch ako hnutie zamerané proti etablovaným formám umenia. Hoci jeho začiatky v Nemecku možno datovať do revolučného roku 1968,

označenie „Tanztheater“ prvýkrát použil Rudolf von Laban ešte v 20. rokoch. Neskôr, v 70. rokoch sa toto označenie používalo na odlišenie od baletných súborov a od roku 1973 začala tento pojem používať nemecká choreografka Pina Bausch. Tanečné divadlo neoznačovalo istý štýl či estetiku, ale priklonenie sa k novej tanečnej reči. Mladým choreografom sa pohybový repertoár niekdajšej akademickej techniky zvanej „danse d'école“ a jej virtuozita zdali obmedzujúce. Inšpiroval ich najmä americký moderný tanec, ako aj Ausdruckstanz. K priekopníkom tanečného divadla patrili Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Hans Kresnik a Gerhard Bohner, ktorých nazývali „veľkou päťkou“ (angl. The Big Five). Prvé tri predstaviteľky boli absolventkami Folkwang-Hochschule v Essene (dnes Folkwang Universität der Künste) a boli žiačkami Kurta Joossa. Tanečné divadlo predstavilo spoločensko-kritické témy, využívalo techniku montáže, koláže a opieralo sa o prvky z revue. Bol to súbor formátov, ktoré spájali hovorenú reč, spev, všetky možné tanečné štýly a obyčajné, každodenné pohyby.

Hlavnou inováciou tanečného divadla bolo vymanenie choreografie z pohybov, ktoré na seba nadväzovali, oslobodenie sa od obmedzení literatúry a zameranie sa na skutočnosť. Koncentráciou na reálne témy a skutočný stav sa tanečné divadlo oslobodilo od čisto esteticko-umeleckej recepcie a umožnilo divákovi vnímať ho sociologickým spôsobom. Choreografie často demaskujú skutočnosť a spoločenské vzory správania, ktoré bývajú skryté, a tým odhaľujú ich pravú povahu. Vymedzujú sa voči tým, ktorí sugerujú intaktný a ideálny svet, a odhaľujú skutočný stav v spoločnosti bezprostredne a priamo. Tanečné divadlo neodrážalo skúsenosti, ale skúsenosti vytváralo. Ako sa vyjadril nemecký tanečný teoretik Norbert Servos: réžiu viedla „*gramatika pocitov*“, ktorú neriadila žiadna konvenčná dejová línia. Tanečnému divadlu sa podarilo prekonať tradičné formy klasického baletu vrátane baletných špičiek, pričom v ňom dominovala individuálna biografia tela jednotlivých tanečníkov. Koncept inscenácie tanečného divadla využíval pohyb, hudbu, svetlo, priestor, farbu a tón ako rovnocenné veličiny. Ľudské telo v ňom predstavuje túžbu po slobode, radosť a šťastie, ale aj utrpenie. Tým predstavuje obsahovo, ako aj tematicky nový žáner. Veľký vplyv na tanečné divadlo mali teórie o divadle od Bertolta Brechta. Charakteristickými znakmi boli odcudzenie a gestický princíp. V tanečnom divadle bol kritériom umenia sám život, spracovávalo reálne, každodenné dianie, okolnosti a skúsenosti, čím nadviazalo na Brechtov model epického divadla, ktoré preberalo scény z bežného života, napríklad z ulice. V tanečnom divadle sa súkromné stalo verejným, bolo to „*totálne telesné divadlo*“, ktoré zahŕňalo všetky artikulačné možnosti ľudského tela a divadla, považujúc ich za rovnocenné. Obsahovo sa tanečné divadlo zameralo na spoločenské normy a konvencie alebo vzťah medzi pohlaviami, pričom zaradilo do choreografií každodenné pohyby a reč. Charakteristická preň bola technika koláže, bezprostredný kontakt s publikom, zavedenie nových štruktúr rozprávania,

ktoré boli založené na viacerých samostatných scénach a často aj na tzv. umeleckom tvorivom procese (angl. work in progress). Prakticky to znamenalo otvorenosť diela, ktoré môžu daní interpreti dotvárať podľa svojich dispozícií. Napriek všetkých menovaným spoločným znakom malo tanečné divadlo už od 70. rokov heterogénny charakter.

Ako sa odlišovalo tanečné divadlo od iných umelecko-dramaturgických inscenácií? Choreografi tanečného divadla mali predovšetkým špecifickú metódu práce: tanečníci a tanečnice sa stávali súčasťou spomenutého umeleckého tvorivého procesu. Prakticky boli spoluautorami predstavenia, pretože do neho zapájali osobné príbehy, zážitky a pocity. Tento koncept bol charakteristický aj pre Pínu Bauschovú. Okrem toho sa v tanečnom divadle väčšinou nepoužívali kulisy, ako to bolo zvykom v tradičnom baletе či divadle. Tanečníci využívali voľný priestor, ktorý sa stal „javiskom“ a ktorý ovládali svojimi pohybmi. Pokiaľ ide o hudbu, v tanečnom divadle sa využívali všetky formy hudby zo všetkých období. Málokedy sa však využívali originálne kompozície, ktoré boli vytvorené pre baletné predstavenia. V tradičných predstaveniach rytmus tanca ladí s rytmom hudby, čo v tanečnom divadle nemuselo byť podmienkou. Charakteristickým znakom bolo tiež to, že sa okrem hudby často využívali aj videonahrávky či filmové zábery, čiže to boli mnohokrát multimediamiálne predstavenia.

Keďže tanečné divadlo odrážalo realitu, zážitky a pocity divákov, diváci nezažívali tanečné divadlo „na diaľku“. Mnohokrát im chýbal klasický odstup, ktorý má recipient od predstavenia. Tanečné divadlo publikum oslovovalo, vstupovalo s ním do priamej neverbálnej komunikácie a tým ho vtáhovalo do deja. Zo sociologického, pedagogického a antropologického hľadiska bola orientácia na telo výsledkom procesu odcudzenia v našom každodennom živote. Dôsledkom procesu modernizácie je, že telo sa stalo akoby posledným refúgiom (t. j. útočiskom) vlastnej identity. Zaujímavé je, že tanečnému divadlu sa venovali prevažne ženy, tak choreografky, ako aj tanečnice. Susanne Linke je toho názoru, že je to preto, lebo ženy sú pripravenejšie podeliť sa o svoje pocity a vnútorné pohnútky. Spomínaná „veľká päťka“ transformovala nemeckú tanečnú a divadelnú scénu, čo ovplyvnilo aj vývoj tanca vo svete. Tanečné divadlo je podľa nemeckej tanečnej teoretičky Susanne Schlicherovej „*zrkadlom, ktoré mení proporcie bez toho, aby bolo nerealistické*“.<sup>4</sup>

### 2.5.1. Tanečné divadlo Piny Bauschovej

Začiatkom 70. rokov začala Pina Bausch (1940 – 2009), vlastným menom Philippina Bausch, pôsobiť v nemeckom meste Wuppertal. Vtedy ešte nikto netušil, že svojou činnosťou zreformuje nemecký a aj svetový balet a vytvorí jeho celkom novú formu – tzv. tanečné

4 Schlicher Susanne, *TanzTheater – Traditionen und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987*, str. 12.

divadlo, v ktorej spojila pohyb, tanec, spev, pantomímu a herectvo. Stala sa najvýznamnejšou choreografkou svojej doby a kultovou osobnosťou. Pina Bausch zrušila bežnú dejovú líniu a rozdelila dej do jednotlivých scén, ktoré boli prepojené ako koláž či montáž. Východiskovým bodom jej predstavení bolo jedno gesto, zobrazenie či vyjadrenie istého pocitu. Scény boli dramatické a burcovali publikum, pretože vyvolávali silné emócie. Mnohé predstavenia boli vnímané ako radikálne a veľmi intenzívne.

Ako dieťa začala P. Bausch navštevovať hodiny baletu a učiteľka si všimla, že je veľmi ohybná a nadaná. V roku 1955 ako 14-ročná začala študovať balet na Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen v Essene u Kurta Joossa. Charakter tejto školy sa odrazil aj v spôsobe jej vnímania tanca. Choreografka často spomínala, že sa učili rôzne umelecké žánre – okrem tanca napríklad aj výtvarné umenie a fotografiu. Vedenie školy vytváralo spolupráce medzi jednotlivými „ateliérmi“. Vznikali tak zaujímavé prepojenia, keď napríklad študenti fotografie navštevovali tréningy tanca alebo baletu a na nich fotografovali, tanečnice zas sedávali ako model pre študentov maľby. Prestupovanie žánrov sa prejavilo intenzívne v jej neskoršej práci, ktorá je založená na interdisciplinarite. V rokoch 1959 – 1962 získala P. Bausch DAAD štipendium a vyštudovala na slávnej Juilliard School v New Yorku u Marthy Hillovej. Jednak mala možnosť spoznať prácu známych choreografov ako Louisa Horsta, Josého Limóna a Antonyho Tudora, jednak spoznala americký moderný tanec. V roku 1961 získala angažmán v newyorskej Metropolitan Opera. Po troch rokoch sa vrátila do Nemecka na pozvanie Kurta Joossa a stala sa sólistkou v novozaloženom Folkwang-Ballett, s ktorým bola nasledujúce roky na svetovom turné.

Od roku 1968 začala pracovať na vlastných choreografiách. Jej prvotinami boli *Fragment* (1968) s hudobným sprievodom od Bélu Bartóka a *Im Wind der Zeit* (Vo vetre času, 1969), s ktorou vyhrala v Kolíne nad Rýnom prvú cenu v súťaži choreografov. V roku 1969 nastúpila na miesto Kurta Joossa ako riaditeľka Folkwang-Ballett a začala vyučovať ako docentka na Folkwang-Hochschule v Essene. V nasledujúcich rokoch tvorila ďalšie choreografie, ako napríklad *Nachnull* (Po nule, 1970), v ktorej sa po prvýkrát vzdialila od tradície moderného tanca, či *Tannhäuser-Bacchanal* (1972) a *Wiegenlied* (Uspávanka, 1972). Pri týchto choreografiách využívala umelkyňa hudobné kompozície, ktoré spracovávala a transformovala tak, aby vyhovovali pohybovému spektru moderného tanca. Od začiatku divadelnej sezóny 1973/1974 pôsobila P. Bausch ako riaditeľka baletu v meste Wuppertal, kde mala umeleckú autonómiu. Dokonca sa jej podarilo dosiahnuť premenovanie miestneho baletu na Tanztheater Wuppertal. Prvým projektom, ktorý tam vytvorila, bol *Fritz – Tanzabend von Pina Bausch* (Fritz – tanečný večer Piny Bauschovej, 1974) s hudbou Gustava Mahlera. Kritika bola nemilosrdná a označila predstavenie výrazmi ako „polhodinový hnus“ a podobne. Naopak, jej tanečná opera *Iphigenie auf Tauris* (Ifigénia v Tauride, 1974) zaznamenala veľký

úspech. V tlači ju označovali za jednu z najdôležitejších udalostí baletnej sezóny. V roku 1975 vytvorila P. Bausch variant predstavenia *Orpheus und Eurydike* (Orfeus a Eurydika), ako aj *Le sacre du printemps* (Svätenie jari) s hudbou Igora Stravinského. Ako bolo spomenuté, prvé choreografie boli ešte úzko prepojené s moderným tancom. Postupne však P. Bausch zmenila štýl a vytvorila choreografie, ktoré sa pre ňu stali charakteristickými: prepájali tanec, spev, pantomímu, hovorené slovo a každodenné gestá. Počas prvých rokov ju ostro kritizovali, prvé pozitívne a oceňujúce kritiky sa objavili až začiatkom 80. rokov. Kritici predovšetkým oceňovali spoločensko-kritickú dimenziu jej predstavení. Okrem domácej scény žala úspechy so svojím ansámbľom aj v zahraničí. V roku 1983 ju pozvali na Festival d'Avignon, ktorý patrí k najväčším divadelným festivalom na svete. V roku 1984 získala Cenu nemeckej kritiky za rozvoj nových estetických meradiel, ktoré ďaleko presahujú nemeckú tanečnú scénu. Choreografka a jej súbor boli natoľko populárni, že v rokoch 1977 – 2006 absolvovali 300 host'ujúcich predstavení vo vyše 40 krajinách. Zaujímavé je, že počas dlhších pobytov v rámci turné sa P. Bausch nechala inšpirovať daným okolím a vytvárala predstavenia v kooperácii s tamojšími tanečníkmi a choreografmi: tak vznikli choreografie ako *Only you* (Iba ty) v Los Angeles, *The Window Washer* (Čistič okien) v Hongkongu, *Masurca Fogo* (Ohnivá mazurka) v Portugalsku, *Água* (Voda) v Brazílii alebo *Ten Chi* (Nebo a zem) v Japonsku. Spôsob, akým pripravovala predstavenia, bol tiež zaujímavý. Svojim tanečníkom dávala otázky a úlohy, ktoré sa týkali jednotlivých scén a situácií v predstavení. Tieto otázky a úlohy vytvárala na základe intuície. Snažila sa podnietiť fantáziu tanečníkov (napríklad, že si má tanečnica predstaviť niečo malé, zraniteľné, ako aj niečo nebezpečné, čo možno takémuto malému, slabému predmetu urobiť). Zo vzniknutých improvizácií čerpala materiál, snažila sa nájsť pohyby a gestá, ktoré sa v rámci tanca ešte takto neprezentovali. Všetky odpovede si zaznamenávala, a to bez hodnotenia a bez komentára. Vznikla z toho obrovská zbierka materiálu, z ktorej napokon približne 90 % vytriedila a vo finálnom predstavení nepoužila.

Technika koláže a montáže sa preniesla aj do spôsobu inscenovania, na scéne sa často odohrávali paralelne viaceré deje. Rovnako dôležitým stylistickým prostriedkom bolo aj opakovanie deja. V choreografiách sa pravidelne objavuje viacnásobné opakovanie tej istej scény, čo malo vplyv na psychiku diváka. Jednotlivé komponenty v rámci predstavenia, podobne ako v revue, nasledovali za sebou, aj keď nebol medzi nimi súvislý príbeh. Jednotlivé časti sledovali vlastnú vnútornú logiku. Samotná autorka povedala: „*Moje predstavenia nerastú od začiatku do konca, ale zvnútra dovonka.*“ Mnohokrát až do generálnej skúšky nebolo jasné poradie jednotlivých scén. Znakom nového prístupu P. Bauschovej k tancu bol aj fakt, že si vyberala tanečníkov, ktorí nemali ideálne telesné proporcie a ktorí nereprezentovali klasický ideál tanečníka. Skôr vyžadovala, aby boli sami sebou – teda aby sa neidealizovane boli schopní postaviť na scénu sami za seba. Na scéne mali používať nielen tanec, ale aj hovorené slovo

a mimiku. Navyše mali byť schopní ukázať aj svoje slabé stránky. Napríklad u nej vystupovali tanečníci, ktorých by v iných súboroch považovali už za „pristareých“ a súcich na odchod do „tanečného dôchodku“. Choreografka sa vyjadrila, že ju až tak nezaujímajú tanečníci, ktorí všetko urobia perfektne na počkanie. Skôr rada pracovala s tými, ktorí sa ešte dostatočne nepoznajú a možno prostredníctvom tanca objavia niečo nové. Tento prístup vyžadoval veľmi otvorený, úzky a dôverný vzťah medzi ňou a tanečníkmi, s niektorými z nich spolupracovala aj niekoľko rokov.

Keďže tanečné divadlo nie je iba čistým tancom, pre P. Bauschovú bola mimoriadne dôležitá scénografia. Scéna mala tiež odrážať vnútorné pocity a psychologické deje. Hlavným scénografom bol Rolf Borzik, za ktorého bola umelkyňa vydatá. Borzik zomrel v roku 1980 ako 36-ročný na leukémiu. Pre jeho scény boli charakteristické prírodné materiály ako voda, pôda, tráva, vetvy, klinčeky, suché listy a podobne. Tieto súčasti scény sa inštalovali až úplne na konci skúšok, aby neovplyvňovali kreatívny proces tanečníkov pri vytváraní choreografie. Predstavenia rozoberali osobné a zároveň univerzálne témy: strach, teror, smrť, lásku, túžbu, vzťahy medzi pohlaviami a často pocit opustenosti. Počiatkové choreografie sa viac zameriavali na zobrazenie studenej a nemilosrdnej reality, tie neskoršie obsahujú viac pozitívnych aspektov. Do choreografií P. Bausch neraz zakomponovala aj rôzne detské hry, muži mali často oblečené ženské šaty, z jemnosti sa stalo násilie a naopak. Ako príklad sa dá uviesť predstavenie *Arien*, ktoré zobrazuje nešťastnú lásku medzi ženou a hrochom. V známom predstavení *Café Müller* (Kaviareň Müller), ktoré vzniklo v roku 1978, sa potkávajú tanečníci cez stoličky a stoly, rozložené na pódiu, a pohybujú sa medzi „prekážkami“ dokonca aj so zatvorenými očami.

### **Bibliografia:**

- Au Susan, *Vom klassischen Ballett zum Modern Dance*, Berlín: Parthas Verlag 2020.
- Carter Alexandra, *The Routledge Dance Studies Reader*, Londýn: Routledge 1998.
- Duncan Isadora, *I've only danced my life*, Berlín: Parthas Verlag 2016.
- Kostelanetz Richard, Merce Cunningham. *Dancing in Space and Time: Essays 1944-1992*, Cambridge (MA): Da Capo Press 1998.
- Lambert-Beatty Carrie, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge (MA): MIT Press 2011.
- Legg Joshua, *Introduction to Modern Dance Techniques*, Princeton: Princeton Book Company Publishers 2011.
- Linsel Anne, Pina Bausch. *Bilder eines Lebens*, Hamburg: Edel 2013.

Huschka Sabine, *Moderner Tanz: Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

McDonagh Don, *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*, Atlanta: A Cappella Books 1970.

Schlicher Susanne, *TanzTheater – Traditionen und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.

Schmidt Jochen, *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 2002.

Stüber Werner Jakob, *Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag 1984.

Wood Catherine, Yvonne Rainer: *The Mind is a Muscle*, Londýn: Afterall 2007.

### 3. Každodennosť a divadlo

*„Život sám osebe je postačujúcim materiálom na divadelnú tvorbu.*

*Dospel som k tomuto záveru pomerne neskoro, ale som presvedčený,  
že divadelné umenie nevyžaduje literatúru.“*

TADEUSZ KANTOR

#### 3.1. Konstantin S. Stanislavskij: umenie ako mimézis

Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863 – 1938), vlastným menom Konstantin Sergejevič Alexejev, sa narodil v bohatej ruskej rodine a začal používať pseudonym Stanislavskij, aby nepoškodil reputáciu svojej rodiny. Spolu s Vladimirom Nemirovičom-Dančenkom založili v roku 1898 Moskovské umelecké divadlo (MCHT), od roku 1920 nazývané Moskovské umelecké akademické divadlo (MCHAT). Jeho základnou metódou bolo prepojenie medzi vnútornými a vonkajšími procesmi pri tvorbe, pričom herec mal v sebe vyvolať cit pre danú rolu prostredníctvom telesných úkonov. Telesná existencia roly prispieva k vybudovaniu jej duševného života, pretože sú priamo prepojené. Telo je materiál, ktorý sa dá spracovávať príkazmi, disciplínou a cvičením. Na druhej strane uchopiť nestálu duševnú stránku je oveľa ťažšie. Telesná stránka sa teda stáva akousi „baterkou“ pre tú duševnú. Stanislavskij presadil, aby obdobie divadelných skúšok trvalo oveľa dlhšie, než bolo zvykom, čím sa mu podarilo vzdialiť sa od tradičných techník, akými herci našťudovávali svoje úlohy. Tým dosiahol, že herci mohli svoje roly znázorniť oveľa individuálnejšie než dovtedy. Prvou inscenáciou, ktorá preslávila Stanislavského štýl, bola *Čajka* od Antona Pavloviča Čechova v roku 1898. Dovtedy bolo divadlo iba vernou adaptáciou textu či literárnej predlohy, Stanislavskij však v tomto predstavení zaviedol úplne nové poňatie divadla. Stanislavského štýl sa vyznačoval snahou dosiahnuť, aby dej na pódiu bol „*taký ako v živote*“. Stanislavského metóda znamenala, že sa herec má so svojou rolou do veľkej miery identifikovať. Zakladal si na skúsenostiach a pocitoch hercov, na ich tzv. emocionálnej pamäti. Keď túto metódu považoval za prekonanú, vyvinul tzv. metódu fyzických dejov. V tejto metóde sa vnútorné pohnútky prejavujú navonok – teda vonkajšou akciou. Neskôr ju zdokonalil a prepojil vnútorný svet s vonkajšou akciou, čím vznikol tzv. psychofyzický dej.

Stanislavskij napísal veľa textov (mnohé sa zachovali iba ako rukopisy), ktoré boli uverejnené po jeho smrti, ako napríklad dielo *Tréning a dril*. Stanislavského systém inšpiroval v práci mnohých hercov a režisérov – to je aj prípad metódy Stelly Adlerovej a Leeho



Strasberga, ktorá mala slúžiť ako orientačný návod pre začínajúcich hercov. Znáмым pojmom zo Stanislavského metódy je „akoby“ alebo „čo by bolo, keby“. Znamenalo to, že herci mali zažívať podobné situácie ako ich postavy. V prípade, že podobnými zážitkami nedisponovali, mali sa snažiť vo svojom živote nájsť situácie, ktoré by im pomohli to, čo sami nezažili, dôveryhodne stelesniť. V Stanislavského poňatí bola tiež dôležitá praktická práca herca s rekvizitami. Tie majú slúžiť ako predmety, vďaka ktorým sa herec dokáže vcítiť do svojej roly, aj keby ten pocit, ktorý má znázorniť, v ten konkrétny deň necítil. Známe Stanislavského teoretické dielo *Práca herca na sebe samom: denník žiaka* bolo istým spôsobom učebnicou pre mnohých jeho súčasníkov. Ako príklad hereckej techniky podľa Stanislavského môže poslúžiť hra s tenisovými loptičkami: herci nehovoria svoj text, ale hádžu si loptičky spôsobom, aby to vyjadriло, čo chcú komunikovať človeku, s ktorým vedú „rozhovor“. Všetky „organické elementy vlastnej duše“ musia byť prepojené s rolou, aby ju herec mohol znázorniť pravdivo. Potom môže nasledovať tzv. opätovné emocionálne vyvolanie daného pocitu v danom momente (angl. emotional recall).

Podľa Stanislavského názoru je síce koncept herectva dôležitejší než prežitie samotnej roly, avšak hranie na scéne sa má čo najviac priblížiť ľudskému správaniu a komunikácii v bežnom živote. Stanislavskij sa preto označuje za predstaviteľa naturalizmu, ktorý sa dá dosiahnuť pozorovaním, napodobňovaním či spomienkami. V predstaveniach ide o prepojenie a vzájomné pôsobenie medzi telom a dušou. Herec má prostredníctvom postoja, mimiky a gestiky sprostredkovať svoje pocity. Stanislavskij vyžadoval úplnú pravdivosť a znázornenie zhodné so skutočnosťou – tzv. divadlo identifikácie. Jeho metóda sa zakladala na dvoch kľúčových princípoch: umení prežívať a tvorivom momente pravdy. Pritom v popredí má byť intuícia, herec nemá príliš rozmýšľať nad tým, čo cíti a ako hrá. Preto herec nemá tie pocity iba „zahrať“, ale má ich skutočne prežívať – „akoby“ bol naozaj tou osobou, ktorú znázorňuje.

### 3.2. Antonin Artaud: divadlo krutosti

Antonin Artaud (1896 – 1948) bol francúzsky básnik a dramatik. Artaud propagoval druh divadla, ktoré bolo nedostatočné alebo ktoré bolo divadlom v kríze, čo nazýval aj „divadlom krutosti“. V 20. rokoch sa pridal k hnutiu surrealizmu. V roku 1938 publikoval knihu esejí *Divadlo a jeho dvojník*. Zaujímavosťou z Artaudovho života je, že dlhé roky bojoval s duševnou chorobou a bol závislý od ópia.

V prvom *Manifeste divadla krutosti* z roku 1932 napísal, že text, hovorené slovo a pohyb nemajú predstavovať jednotu, teda nemajú byť skoorinované. Divadelné predstavenie má byť „inscenovaným výjavom“, pričom úlohu textu v divadle treba minimalizovať.

„Namiesto toho, aby sa používali texty, ktoré sú považované za definitívne (...), by malo ísť o prelozenie podriadenia divadla textu a znovunájdenie divadla ako reči medzi gestami a myslením.“<sup>1</sup> Podľa Artauda slovo a reč strácajú v rámci divadla svoje prioritné miesto a namiesto nich má divadlo sprostredkovať skôr vizuálny zážitok. Predovšetkým však divadlo už nemá byť únikom od reality, ale má ju odrážať so všetkými strašnými vecami a zážitkami, ktoré k nej patria. Divák má byť v stave, ako keď sa zobudí a na chvíľu si nie je istý, či sa mu len niečo snívalo, alebo sa to stalo naozaj. Dramatik sa v nadviazaní na sen a podvedomie inšpiroval prúdom surrealizmu. V divadle však nemala byť zobrazená tá „obyčajná“ realita, ale tá „výnimočná“ – teda tá, ktorá je napríklad v ľudskom podvedomí, kde často vládne strach, panika, obavy, neistota, negatívne pocity atď. Proti umelému udržiavaniu konvenčných umeleckých foriem, ktoré nezodpovedajú aktuálnemu stavu spoločnosti, sa Artaud vyjadril aj vo svojej eseji *Koniec s majstrovskými dielami* (1933): „Treba ukončiť predstavu majstrovských diel, ktoré sú iba pre takzvané elity a ktorým väčšina nerozumie. (...) Majstrovské diela minulosti sú dobré pre minulosť: ale pre nás také diela dobrými nie sú. Máme právo povedať, čo bolo povedané, a aj to, čo ešte nebolo povedané, a to takým spôsobom, ktorý nám má vyhovovať, ktorý je bezprostredný a priamy, ktorý zodpovedá súčasnému čítaniu a ktorému bude každý rozumieť. (...) Pokiaľ dnes masa nerozumie Oidipovi, tak to nie je vina nás, ale Oidipa.“<sup>2</sup>

Artaud navrhuje teda koncepciu divadla krutosti, v ktorom „telesné a násilné obrazy roztriešťa a hypnotizujú citlivosť diváka, ktorý je uväznený akoby vo víre vyšších síl“. Koncepcia takéhoto divadla bola postavená na troch premisách. Prvou bol rozptýlený text: text na scéne nesleduje žiadne diskurzívne súvislosti a rámce hovoreného slova, ako to je bežné v západnej tradícii inscenácie. Touto fragmentáciou textu Artaud predstavil svoju rebeliu voči civilizácii a kultúre. Druhou premisou divadla krutosti bolo poškodené telo: Artaud sa predovšetkým inšpiroval divadlom na Bali. Mimické znaky či isté typy gest v ňom vystupujú ako samostatné veličiny. Ďalej bolo pre neho dôležité stelesnenie dychu a dýchania, ktoré podľa neho zobrazovalo prepojenie medzi pódium a divákom. Treťou premisou Artaudovej koncepcie bol potlačený hlas: blokovanie hlasu, artikulácie či nemožnosť byť vypočutý zohrávajú dôležitú rolu. V predstaveniach sa využívajú mnohé znepokojujúce zvuky, ktoré pôsobia negatívne na diváka alebo mu dokonca spôsobujú bolesť, či vyvolávajú nepríjemný pocit.

Predstavenie nemalo byť mimézis, čiže napodobňovaním skutočnosti, ale malo byť skutočnosťou samou osebe. Divadlo nemalo byť zástupcom reality, ale samotnou realitou, ktorá je v Artaudovom ponímaní krutá a strašná. Dôsledkom bolo, že všetky dovte-

1 Brauneck Manfred, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare, Hamburg: Rowohlt 2009, str. 414.

2 Ibid, str. 417.

dajšie tradičné formy spojené s divadlom zanikli: zrušila sa hranica medzi priestorom pódiu a publika (tzv. štvrtá stena), zrušila sa estetická hodnota či nehodnota inscenovaného diania a zrušila sa dualita herec – režisér. V centre pozornosti majú byť popri literárnej predlohe všetky prostriedky a elementy, ktoré k divadlu patria. Podľa umelca malo byť divadlo krutosti zrozumiteľné každému a divák sa mal vďaka nemu preniesť do stavu tranzu. Dôležité mali byť rituálne kostýmy, ktoré mali vplývať na senzibilitu recipienta. Publikum sa nachádzalo vždy v strede priestoru, pódium bolo situované okolo neho, a to dokonca na rôznych úrovniach. Toto usporiadanie umožnilo dynamický dojem z diania v priestore. Na diváka malo predstavenie vplývať aj tým, že tematizovalo rôzne emocionálne aspekty, ako napríklad strach, úzkosť či paniku (nielen jednotlivca, ale aj masy). Divadlo krutosti nemá obsahovať nič zbytočné či neplánované. Má sa realizovať podľa určitého rytmu a konkrétnych pravidiel. Dramatik sa snažil nadviazať na skutočnosť, ktorá je pre neho strašná, a zobrazit' ju v divadle.

Artaud sa považuje za predchodcu umenia performancie, pretože vynášiel formu divadla, ktorá nie je reprezentatívna. Je to divadlo svojej vlastnej energie, čo malo veľký vplyv na mnohých významných teoretikov a umelcov, ktorý na Artaudovu koncepciu nadviazali a rozvinuli ju ďalej. Do tejto skupiny patrili napríklad režiséri Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Rainer Werner Fassbinder, filozofi ako Jacques Derrida, Gilles Deleuze či Michel Foucault. *Manifest divadla krutosti* tiež prispel k legitímácii mnohých radikálne odlišných foriem divadla, ktoré sa naň vzťahovali aj v druhej polovici 20. storočia.

### 3.3. Jerzy Grotowski: chudobné divadlo

Jerzy Grotowski (1933 – 1999) bol poľský režisér a divadelný teoretik. Patril k jedným z prvých predstaviteľov divadelnej avantgardy, bol spoluzakladateľom tzv. divadelnej antropológie. Ešte počas štúdia v roku 1959 začal spolu s literárnym kritikom Ludwikom Flaszenom viesť v Opole Divadlo 13 radov (poľ. Teatr 13 Rzędów), ktoré bolo neskôr premenované na Divadelné laboratórium 13 radov (poľ. Teatr Laboratorium 13 Rzędów)<sup>3</sup>. Ako už prezrádza slovo „laboratórium“ v názve, bolo to experimentálne divadlo. V rokoch 1961 – 1968 sa venoval Grotowski výučbe hercov. Pritom sa mu ako stále dôležitejšie javilo prepojenie medzi životom a divadlom. Ľudské telo sa stalo centrom jeho skúmania v rámci tzv. divadelnej antropológie a vznikol koncept jeho „chudobného divadla“. Chudobné divadlo je založené predovšetkým na tom, že do deja sa nezapája nič, čo do neho nepatrí. Znamená to, že v ňom figurujú herci a isté predmety, ktoré sú na scéne. Tento „kontingent“ by mal potom vystačiť na realizáciu celej inscenácie vrátane zvukovej zložky. Cieľom chudobného divadla

3 K divadlu patrili herci Rena Mirecka, Antoni Jaholkovski a Zygmunt Molik, neskôr aj Ryszard Cieślak a Zbigniew Cykutis.

je dosiahnuť zredukovanými prostriedkami ich zázračnú premenu a vytvoriť multifunkčné riešenia, vďaka ktorým vznikne maximálny efekt, a z obmedzených prostriedkov vzniknú nové „svety“.

V roku 1965 sa divadlo presťahovalo do Vroclavu, kde získalo oficiálny status inštitútu, čím sa názov zmenil na Divadelné laboratórium 13 radov – Výskumný inštitút hereckej metódy (poľ. Teatr Laboratorium 13 Rzędów – Instytut Badań Metody Aktorskiej). V roku 1975 sa jeho názov opäť zmenil – tentokrát na Inštitút Laboratórium (poľ. Instytut Laboratorium). Ako píše Grotowski vo svojom manifeste *Za chudobné divadlo*, herec tu nemal učením získať pevný „arzenál“ schopností a nemal dostať do daru „zázračné vrece plné trikov“. Grotowského metóda nebola deduktívna, teda nespočívala v naučení sa schopnostiam. Všetko v metóde je založené na „dozrievaní“ herca, ktorý prechádza do extrémnych polôh svojich možností, a to tým, že sa celkom obnaží a vyjaví svoje najhlbšie vnútro. Herec sa realizuje vo svojom úplnom odovzdaní. Ide o techniku podobnú tranzu, pri ktorej aktér integruje všetky psychické a fyzické sily, ktoré pramenia z najhlbších vrstiev jeho samého, z jeho pudov, a ktorá sa dá prirovnať k „osvieteniu“.<sup>4</sup> Významnými predstaveniami boli *Orpheus* (Orfeus) podľa Jeana Cocteaua (1959) a *Kain* podľa Lorda Byrona (1960). Hra *Kain* sa považuje za prvé inovatívne predstavenie, pretože obsahovala prvky pantomímy, satiry a kabaretu, okrem iného aj bojové techniky ako boxovanie a zápasenie. Predstavenie *Dziady* (Slávnosť na počesť mŕtvych, 1961) podľa Adama Mickiewicza sa prvýkrát hralo v strede publika, pričom diváci boli dokonca vyzvaní, aby na predstavení participovali. Experimentálne formy Grotowski ďalej uplatnil v hrách *Kordian* podľa Juliusza Słowackého a *Akropolis* (obe 1962) podľa Stanisława Wyspiańskiego. Dej prvej sa odohrával na psychiatrickej klinike, pričom herci (prípadne aj diváci) sedeli a ležali na poschodových posteliach, ktoré sa nachádzali roztrúsené v publiku. Druhá hra sa odohrávala v koncentračnom tábore a herci počas hry stavali absurdnú konštrukciu z rúrok.

Pokiaľ ide o metódu J. Grotowského, nikdy neinscenoval predstavenia presne podľa literárnej predlohy, ale dopĺňal ju improvizáciou či asociáciami hercov. Týmto postupom niektoré predlohy získali úplne novú podobu, jednotlivé inscenácie sa líšili dokonca od jedného predstavenia k druhému, čo poukazuje na fakt, že inscenovanie bolo v ponímaní režiséra živým procesom. J. Grotowski svoju inovatívnu metódu predstavil po celom svete formou prednášok, seminárov a workshopov. Od roku 1975 sa odvrátil od divadla ako predstavenia a tvoril už iba tzv. parateatrálné experimenty (angl. special projects). Tie boli založené na hľadaní skúsenosti, účastníci boli konfrontovaní s rôznymi, niekedy aj hraničnými situáciami (napríklad išli na niekoľko dní do prírody). V rokoch 1976 – 1982 pracoval režisér spo-

4 Brauneck Manfred, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare, Hamburg: Rowohlt 2009, str. 422.

lu s medzinárodnou skupinou 36 vybraných osôb na projekte nazvanom *Theatre of Sources* (Divadlo zdrojov), v rámci ktorého skúmali pôvodné divadelné techniky. Študijné cesty ho zaviedli do Mexika či na Haiti. V rokoch 1983 – 1986 pokračoval tzv. objektívnou drámou (angl. objective drama) – počas tejto etapy využíval tanec, zaklínanie, rytmus a priestor. Posledné roky strávil vo Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards fázou, ktorú charakterizoval ako „*umenie ako prostriedok, v ktorom, tak ako v istých starých tradíciách, ide pozornosť venovaná umeniu ruka v ruke s prístupom k vnútru ľudskej bytosti*“.<sup>5</sup>

J. Grotowski sa snažil o očistenie divadelného aparátu (tzv. bohatého divadla) a návrat k pôvodu hereckého umenia. Vo svojom texte *Za chudobné divadlo* píše, že divadlo môže existovať „*bez šminiek, bez kostýmov a scény, bez oddeleného pódia, bez osvetlenia a zvukových efektov*“. Dôležité je, aby herci hrali sami za seba, snaží sa, aby stratili psychické zábrany. Herec stojí pred divákom takpovediac „nahý“. Režisér používal na dosiahnutie tohto stavu tvrdý fyzický a psychický tréning. Od hercov vyžadoval „*prekročenie seba samého*“, podľa jeho názoru je „*herec vo svojej role stvoriteľom, modelom a stvorením v jednom*“. Zodpovedajúc tejto predstave vyžadoval, aby herci viedli nekonzumný spôsob života, aby sa zbavili materiálneho bohatstva a žili v kolektíve podobne ako komúna.

### 3.4. Tadeusz Kantor: divadlo smrti

Tadeusz Kantor (1915 – 1990) patrí k popredným avantgardným umelcom druhej polovice 20. storočia, pričom predstavuje križovátku medzi divadlom a akčným umením. Prvé snahy možno sledovať už v rokoch 1942 – 1944, keď počas okupácie Poľska nacistami viedol experimentálne Nezávislé divadlo (poľ. Teatr Niezależny). Najdôležitejšími inscenáciami tejto skupiny, ku ktorej patrili ako herec aj Karol Wojtyła – neskorší pápež Ján Pavol II. –, boli *Balladyna* (konala sa v súkromnom byte) od Juliusza Słowackého a *Powrót Odysa* (Návrat Odysea) od Stanisława Wyspiańskiego. V roku 1948 sa Kantor stal profesorom na Akadémii výtvarných umení v Krakove. Pôvodne študoval maliarstvo a maľoval spočiatku surrealisticky a potom figurálne. V roku 1955 založil spolu s priateľmi experimentálne „autonómne“ divadlo Cricot 2, kde formou kabaretu a potulného cirkusu realizovali svoje predstavenia a happeningy. Spočiatku hrávali najmä hry Stanisława Ignacyho Witkiewicza, neskôr Kantor začal zakomponovávať do hier svoje vlastné spomienky, napríklad z detstva. Tieto hry nemali statický charakter, často ich menil a hercov korigoval, ako majú hrať. Kantor dokonca vyžadoval, aby sa po jeho smrti tieto hry nehrali, pretože sú podľa jeho názoru príliš úzko prepojené s jeho osobnosťou a prítomnosťou na scéne. Dôležitú úlohu pripisoval Kantor objektu, a to v jeho najjednoduchšej podobe – teda nájdenému, každo-

5 V origináli: „*Art as vehicle, in which, as in certain old traditions, the attention for art goes together with the approach of the interiority of the human being.*“

dennému a „chudobnému“ objektu. Svoje umenie umiestnil do sféry, ktorú začiatkom 60. rokov nazýval „*realitou najnižšieho rangu*“. Tá je samostatne vyvinutým estetickým konceptom, ktorý nadviazal na nájdený objekt a ready-made. Od dadaizmu sa však vedome dištancoval, pretože v jeho vnímaní objekty môžu vyvolávať aj emócie. Vo svojej tvorbe sa Kantor inšpiroval predovšetkým dielom anglického divadelného teoretika, herca, režiséra a scénografa Edwarda Gordona Craiga, ktorého mal možnosť spoznať vďaka svojmu učiteľovi Karolovi Fryczovi, ktorý bol Craigovým žiakom. Rovnako čerpal inšpiráciu z tvorby Oskara Schlemmera, ktorý pôsobil ako scénograf na škole umenia Bauhaus v nemeckom meste Dessau a bol autorom svetoznámeho baletu *Triadisches Ballett* (Balet triád, 1922). Okrem iného sám umelec menoval ako veľké vzory režisérov Vsevoloda Emilieviča Mejerchoľda, ako aj Jevgenija Bagrationoviča Vachtangova a jeho fantastický realizmus v spolupráci so židovským divadlom Habima v Moskve.

Kantorova hra *Umrta klasa* (Mŕtva trieda, 1975) nesie autobiografické črty a dnes ju možno vidieť vystavenú formou inštalácie v Pinakotéke moderny v Mníchove. Rekonštrukcia spomienok na detstvo nemá podľa neho obsahovať nič viac než momenty, obrazy, negatívy, ktoré sú zachované v detskej pamäti pomocou výberu z enormného množstva reálnych faktov, výberu (umelecky) veľmi významného, pretože sa neomylné dostáva k pravde. V detskej pamäti je zachovaný iba jeden rys situácie, charakteru, udalosti, miesta a časového momentu. Celá spomienka na život človeka je pre Kantora zaznamenaná jediným slovom, jedinou vlastnosťou.

*Mŕtvou triedou* začal režisér etapu tzv. divadla smrti, ktoré obsahovalo autobiografické reflexie a úvahy o smrti. Divadlo smrti bolo v jeho ponímaní aj divadlom bábok. „*Jediná pravda v umení*,“ vyjadril sa umelec, „*je zobrazenie vlastného života bez hanby odkryť vlastný osud*.“ Kým mnohí režiséri stavajú na hereckých výkonoch, Kantor „degradoval“ hercov na úroveň rekvizít a ďalších technických zložiek predstavenia, ako boli svetlá či hudba. Jeho výstižné slová „*moje postavy nemajú dušu, nemajú vnútro, sú tu, aby ma počúvali*“ hercov vystrašili, ale aj motivovali. V určitom zmysle, samozrejme pod prísnyim Kantorovým vedením, boli herci aj neherci spolutvorcami inscenácií. Kantor vytvoril vo svojich hrách tzv. bioobjekt, v ktorom prepojil hercov s určitým predmetom na scéne. Museli sa naň naviazať, a to doslova fyzicky. Samotné rekvizity neboli pre Kantora bezcennými haraburdami, personifikoval ich vlastnosti. Herci si ich museli brávať aj na záverečné klaňania.

Kantor sa považuje za jedného z prvých umelcov v bývalom východnom bloku, ktorí vytvorili happening. V roku 1965 zorganizoval prvý happening *Cricotage* vo Varšave. O dva roky neskôr realizoval *Panoramyczny happening morskí* (Morský panoramatický happening), keď

6 Brauneck Manfred, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare, Hamburg: Rowohlt 2009, str. 291.

sa postavil na stoličku do vôd Baltského mora a pred prítomnými ľuďmi dirigoval vlny. Spoločensky zarezovala aj *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* (Hodina anatómie podľa Rembrandta, 1968), čo bola parafráza na slávny Rembrandtov obraz *Hodina anatómie u doktora Tulpa*. Bol to tzv. živý obraz, odkazujúci na dejiny umenia, pričom spolu s priateľmi zobrazili situáciu presne podľa Rembrandtovej maľby. Zatiaľ čo Rembrandt zobrazil pitvu orgánov, Kantor chcel zobrazit' „vypitvanie“ oblečenia. Mužovi ležiacemu na stole preparovali jeho šaty a z vreciek mu vypadávali cigarety, ceruzky, kefka aj neobvyklé veci, ktoré človek pri sebe bežne nenosí.

### **Bibliografia:**

- Antonin Artaud, Divadlo a jeho dvojník, Bratislava: TÁLIA-Press 1993.
- Brauneck Manfred, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare, Hamburg: Rowohlt 2009.
- Brockett Oscar B., Dějiny divadla, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008.
- Grotowski Jerzy, Das arme Theater, Velbert: Friedrich 1970.
- Kantor Tadeusz, Ein Reisender – seine Texte und Manifeste, Norimberg: Institut für moderne Kunst 1988.
- Schechner Richard, Performancia: teórie, praktiky, rituály, Bratislava: Divadelný ústav 2009.
- Schorlemmer Uta, Tadeusz Kantor. Er war sein Theater, Norimberg: Institut für moderne Kunst 2005.
- Stanislavskij Konstantin S., Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle, Lipsko: Henschel 2007.

## 4. Street-art: umenie v každodennosti

*„Svetu chcem skôr ukázať to, že mestské umenie je viac než len umením rebélie, je to umelecká forma, ktorá svedčí o poézii a každodennom živote a je odrazom našej spoločnosti.“*

BLEK LE RAT

Výrazom street-art sa označujú rozličné, predovšetkým nekomerčné formy umenia vo verejnom priestore, teda rôzne techniky, materiály či objekty. Môžu byť dočasné alebo aj trvalé. Street-art sa definuje ako samozvané zanechanie nejakých vyjadrení, znakov a podobných prejavov v urbánnom priestore s cieľom komunikovať s ľuďmi, ktorí ich vnímajú. Na rozdiel od graffiti, ktoré sú tiež súčasťou street-artu, prevažuje obrazová alebo objektová stránka a nie písmo či meno autora. Dá sa teda povedať, že motív je dôležitejší než písmo. Pojem street-art označuje poväčšine nepísané umelecké graffiti, šablóny (angl. stencils), nálepky, plagáty a inštalácie vo verejnom priestore. Do street-artu sa počíta aj tzv. adbusting scéna – t. j. kreatívne dopĺňanie už existujúcich, prevažne komerčných médií, ako sú bilbordy, reklamy a plagáty (napríklad volebné).

Pojem street-art vznikol približne okolo roku 2005, i keď ako hnutie by sa dal označiť už okolo roku 2000. Street-art, graffiti, umenie vo verejnom priestore (angl. public art) spadajú spoločne pod urbánne umenie (angl. urban art). Umelci využívajú rôznorodé médiá (markéry, štetce, maliarske valčeky, spreje, nálepky, plagáty atď.). Pri tvorbe nevyužívajú iba steny a múry, ale aj ostatné súčasti mestského prostredia, ktoré môžu poslúžiť ako podložka (pouličné osvetlenie, zastávky, dopravné tabule, stĺpiky, odpadové koše, semaforey a podobne). Street-art vzniká väčšinou na už existujúcich plochách. Od začiatku jeho vzniku ostáva otvorená otázka jeho legálnosti. Poznáme street-artové diela, ktoré sú legálne, avšak poväčšine sú ilegálne. To je dôvod, prečo mnohí umelci pracujú anonymne alebo pod pseudonymom. Ich autorstvo nestojí v popredí, ich cieľom je skôr dosiahnuť kreatívnym, často aj anarchickým zásahom pretvorenie urbánneho prostredia. Street-art vo svojej podstate vznikal ako alternatíva či dokonca ako protipól ku konzumizmu či vládnucemu spoločensko-politickému poriadku (kapitalizmus, komunizmus).

V nasledujúcom odseku sa budeme stručne venovať terminológii z oblasti kultúrnych štúdií, ktorá sa používa v súvislosti so street-artom, napríklad „kultúra mladých“ (angl. youth culture), „protikultúra“ (nem. Gegenkultur) či „scéna“. Všetky tieto pojmy označujú skupiny



zväčša dospievajúcich mladých ľudí, ktorí sa odlišujú od mainstreamu predovšetkým tým, ako trávajú svoj voľný čas. S tým súvisí aj istý špecifický štýl či vnútorný postoj, alebo istý typ reči. Pritom sa to týka nielen adolescentov, teda osôb mladších než 18 rokov, ale aj tých, ktorí ešte nedosiahli ekonomickú nezávislosť od rodičov. Vzhľadom na skutočnosť, že sa street-artu venuje stále viac ľudí, možno hovoriť o subkultúre. Po nemecky sa o street-arte hovorí často aj ako o tzv. Streit-Art-Subkultur, čo možno preložiť ako „subkultúra umenia sa hádať“. Ako Gegenkultur sa podľa definície anglického sociológa Anthonyho Giddensa z roku 2001 označujú skupiny, ktoré nezdierajú existujúce normy a hodnoty panujúceho systému a odmietajú ich. Giddens tým nadviazal na definíciu amerického sociológa Johna Milтона Yingera z roku 1977, ktorý „counterculture“ v tom čase definoval ako súbor hodnôt istej skupiny, ktorá ostro protirečí dominantným normám a hodnotám spoločnosti, ku ktorej patrí. Kanadská etnografka a sociologička kultúry Sarah Thornton, ktorá vydala spolu s austrálskym literárnym vedcom a kulturológom Kenom Gelderom v roku 1997 knihu *The Subcultures Reader*<sup>1</sup> (Antológia subkultúr), konštatovala, že všetci autori, ktorí definovali subkultúry, sa zhodujú v jednom bode: subkultúra je sociálna skupina, ktorá sa organizuje okolo spoločných záujmov a aktivít. V tomto zmysle je street-art subkultúrou, ktorá sa združuje na základe praxe, že bez vyzvania tvorí diela vo verejnom priestore. Ďalším znakom subkultúr je podľa Thorntonovej skutočnosť, že sa odlišuje a vyhráňuje od iných skupín (ako aj od mainstreamu). Street-art sa odlišuje od mainstreamu nielen vonkajším vzhľadom, ale predovšetkým záujmom o umenie a dizajn a s tým spojenou aktivitou – zviditeľnením vo verejnom priestore.

Street-art, ktorý bol pôvodne zameraný proti konzumizmu, sa paradoxne stal aj platformou a spôsobom šírenia reklamy. Reklamné agentúry sa od začiatku snažia integrovať kódy subkultúr do svojej sféry. Vzhľadom na to, že street-art sa stal populárnym, pričom zasahoval ľudí (najmä mladú generáciu) v ich každodennom prostredí, známe značky začali využívať na jednej strane jeho vizuál, na strane druhej jeho médiá. Ako príklad môže poslúžiť firma Nike, ktorá vyprodukovala obrovské reklamy, ktoré spočiatku vôbec nepôsobia ako reklama, ale ako street-art. Firmy začali napríklad rozdávať nálepky (angl. stickers) či plagáty na nalepenie (angl. paste-ups). Firma Sony dokonca zriadila street-artovú galériu v berlínskej štvrti Mitte, aby spropagovala svoju novú hernú konzolu PlayStation. Vyvolala tým vlnu nevôle v tamojšej umeleckej komunite, ktorá kritizovala skutočnosť, že firma zneužíva street-art na svoje komerčné účely. Podobne firma Gauloises zvolila street-artový imidž v projekte „Place de la Créativité“ na svojej stránke, kde pracuje s tým, že verejnosť vníma street-art ako niečo, čo je „cool“ a „hip“. Značka ponúka street-artové sprevádzania po meste, čím sa v podstate priživuje na street-arte. Navonok to vyzerá, akoby pre street-art niečo aj robila, avšak opak je pravdou.

1 Thornton Sarah, Gelder Ken (eds.), *The Subcultures Reader*, Londýn: Routledge 1997.

Mnohí street-artoví umelci, ktorí svoje diela predávajú a týmto spôsobom si zarábajú, si vyslúžili kritiku za to, že sú komerční. Príkladom je Miss.Tic (nar. 1956), francúzska street-artistka, ktorá patrila k prvým umelcom, ktorí začali v 80. rokoch tvoriť na ulici. Typické sú pre ňu práce cez šablónu, na ktorých sú tmavovlasé prít'azlivé mladé ženy, často aj dvojice. Miss.Tic svoje obrazy často kombinuje aj s krátkymi básňami. Sama hovorí, že jej umenie sa nedá jednoznačne „zaškatuľkovať“, dokonca ani pod pojem street-art. Mnohí ju kritizovali najmä za to, že začala pracovať v ateliéri a vzdialila sa tak od tvorby na ulici. Umelkyňa sa však ohradila argumentom, že vonkajšok potrebuje vnútrajšok, pričom ateliér je laboratórium ulice a ona sa nenechá „zamknúť vonku“. Na výčitky typu, že jej pôvodne undergroundové umenie sa stalo komerčným, má tiež jasnú odpoveď: „*Nestojím mimo tohto sveta. Aj ja mám výdavky, musím platiť ateliér a dane, nikto mi nič len tak nedaruje.*“ Na to, aby mohla organizovať výstavy, potrebuje peniaze, pretože nie je – podľa jej vlastných slov – ani bohatou dedičkou, ani majetnou dôchodkyňou. Preto musí brať aj zákazky, napríklad od reklamných agentúr. Pokiaľ je to dobrá spolupráca a vie sa identifikovať s produktom, vníma to ako uznanie svojej práce.

Pri šírení street-artu zohráva dôležitú rolu aj internet. Umelci sú prostredníctvom neho schopní zasiahnuť jednak širokú verejnosť, na druhej strane zostávajú v anonymite a miznú v mase. Dá sa povedať, že graffiti a internet majú niečo spoločné. Ako príklad stačí uviesť umelca Banksyho, ktorý je jednou z ikon street-artu, i keď zostáva v anonymite a nikto nevie, kto vlastne je. Jeho tajomné vystupovanie dokonca zvyšuje jeho popularitu. Spolupráca s internetom viedla v minulosti aj k inovatívnym projektom, akým je vytvorenie aplikácie Street Art Istanbul. Vďaka aplikácii, ktorú si možno zadarmo stiahnuť, v hlavnom meste Turecka Páhko nájdete street-artové diela na mape aj s príslušným komentárom. Zároveň sú fotografie týchto diel dostupné aj na Facebooku, Twitteri či Instagrame. Skupina street-artových umelcov pôsobiacich v Antverpách a Heerlene vymyslela projekt „Street Art Cities“. Je to platforma, na ktorej sú zdokumentované diela z viac než 100 miest po celom svete. Každé mesto má svojich tzv. lovcov street-artu, ktorí sledujú miestne dianie a v prípade výskytu nových umeleckých diel platformu aktualizujú.

Street-art sa dá vďaka svojej naviazanosti na konkrétnu lokalitu mnohokrát len ťažko vystaviť v múzeu. Často vidíme iba fotografie diel, či už na internete, v katalógu, alebo v galérii. Tie však nemôžu sprostredkovať ich reálne dimenzie spojené s prostredím, v ktorom sa skutočne nachádzajú. Pôsobenie diela v jeho lokálnom kontexte sa dá naplno precítiť len priamo na mieste. Virtuálna platforma Universal Museum of Art preto poskytuje pod názvom „A Walk Into Street Art“ možnosť virtuálnej prehliadky miest so street-artovými dielami.<sup>2</sup> Aj keď ide „len“ o virtuálnu realitu, projekt sa snaží sprostredkovať autentický zážitok práve ukázaním toho, v akých dimenziách dielo existuje či ako a kde je v priestore umiestnené.

2 <https://the-uma.org/exposition/a-walk-into-street-art/> (prístupné dňa 24. 7. 2020).

#### 4.1. Graffiti: štýly, techniky a typológia

Etymológia slova „graffiti“, ktoré je plurálovou podobou talianskeho výrazu „graffito“, siaha až do gréčtiny, v ktorej „graphein“ znamená „písať“ či „kresliť“. Najrozšírenejšou formou graffiti je tzv. style writing/graffiti writing/writing, kde je *základným elementom obrazovej kompozície písmo (písmená a čísla)*. Autor – poväčšine anonymný alebo vystupujúci pod pseudonymom – sa snaží o *ich* jedinečné a inovatívne zobrazenie, v popredí tak stojí estetická stránka.

Zrod graffiti súvisel s trendom, ktorý sa prvýkrát objavil v USA vo Filadelfii a dostal pomenovanie „getting up“. Tento výraz znamená šírenie svojho štylizovaného podpisu – tzv. tagu – na plochách v meste. Trend začali writeri Cool Earl a Cornbread.<sup>3</sup> V roku 1969 sa v New Yorku objavil naraz v piatich štvrtiach tag „Taki 183“, a to nielen na stenách, ale aj vo verejných dopravných prostriedkoch. Spustilo to vlnu písania – tzv. tagovania. Z rýchleho a jednoduchého tagovania sa vyvinul tzv. piece, čo je názov pre náročnejšie vypracované a farebné meno/pseudonym. Do Európy sa graffiti dostali najmä vďaka filmom. Začiatkom 80. rokov boli veľmi populárne filmy *Wild Style* (1982), *Style Wars* (1983), ako aj *Beat Street* (1984). Za najinovatívnejšiu éru graffiti bývajú označované roky 1972 – 1975. V tomto čase sa rozvinul aj 3D štýl, čím nápisy akoby vystupovali do priestoru ulice. Tiež boli vyvinuté ďalšie štýly: tzv. bubble letters (bublinové písmo), blockbuster style (blokované, hranaté písmená), wild style (prepletené, ťažko čitateľné písmená) a Broadway style (elegantné písmená). Popri nápisocho sa objavovali v graffiti aj figuratívne obrázky – tzv. characters. V roku 1975 bol pomaľovaný prvýkrát celý vagón vlaku. Práve dopravné prostriedky sa stali obľúbeným miestom pre graffiti – keďže sa pohybujú a prepravujú ľudí, boli ideálne na získanie širokého publika. Spomínané „getting up“ bolo jedným z hlavných cieľov autora, ktorý sa mohol stať tzv. kráľom linky (angl. King of the Line) či dokonca kráľom mesta (angl. All City King), ak sa mu podarilo rozšíriť čo najviac tagov. Radosť z titulu kráľa mesta však zväčša netrvala dlho, pretože mesto tagy čoskoro buď očistilo, alebo premaľovalo. Práve tieto graffiti si vyslúžili ostrú kritiku, pretože sa museli pravidelne čistiť, s čím sa spájali veľké náklady. Priemerný vek tagerov sa pohyboval okolo 14 až 16 rokov, takže riziko trestného stíhania bolo vzhľadom na ich vek nízke. Keďže pomaľovanie vlakov bolo pre starších problematické, začali maľovať na steny a priamo v uliciach. Poväčšine sa mladí tageri po dosiahnutí 16. roku už boja rizika a maľujú legálne. Práve na miestach, kde sa stretávali mladí, t. j. na basketbalových ihriskách, v parkoch, na školských dvoroch a podobne, vznikli tzv. Halls of Fame – miesta, kde mohli sprejeri sprejovať. Hlavné pravidlo graffiti znie, že nikto nepremaľováva piece alebo tag niekoho druhého. Ak sa tak stane, nazýva sa to „cros-

3 Waclawek Anna, *Graffiti und Street Art*, Berlín, Mníchov: Deutscher Kunstverlag 2012, str. 12.

sing“, čo prakticky znamená vyzvanie na súboj. Graffiti predovšetkým fungujú ako znak v rámci istej komunity, v ktorej chce autor graffiti dosiahnuť uznanie. Kultúra writingu má za cieľ pokojné, mierové súťaženie a riešenie konfliktov na umeleckej úrovni, čo pomenúva výrazom „zápas“ (angl. battle). Táto filozofia sa podpisuje aj pod pokojný a podnetný priebeh medzinárodných súťaží, akou je napríklad Write4Gold, kde nastupujú umelci proti sebe najprv na národnej a na záver na svetovej úrovni. Túto mierovú formu kultúry writing treba odlišovať od gangov a ich praxe.

Medzi najznámejších súčasných európskych predstaviteľov graffiti patria napríklad Loomit, DAIM, Dare, Darco a *mnobí ďalší*. Darco (nar. 1968), vlastným menom Darco Gellert, je nemecko-francúzsky umelec, ktorý pracuje v Paríži. V roku 1985 založili spolu s kamarátmi umelecký kolektív FBI-Crew (Fabulous Bomb Inability), do ktorého patrili aj už spomínaní Loomit a DAIM. V roku 1989 sa Darco stal prvým umelcom, ktorého odsúdili za poškodzovanie majetku. Francúzske železnice povolili umelcovi, aby si trest odpracoval prostredníctvom tvorby graffiti – vznikla tak obrovská nástenná maľba s rozlohou 1000 m<sup>2</sup> na parížskej stanici Gare du Nord. Počas Majstrovstiev sveta vo futbale v roku 1998 vytvoril v Nantes obrovskú maľbu v spolupráci s Loomitom a Daimom. Vôbec najvyššia nástenná maľba vznikla pod jeho vedením v Hamburgu (spolupráca s Daimom) v roku 1995. Obraz je 30 m vysoký a 11 m široký. Na jeho nasprejovanie spolupracoval s kolektívom umelcov, ktorí dohromady spotrebovali 1000 sprejov.

Graffiti pritom nevznikajú len maľovaním a sprejovaním, existuje viacero techník. Môžu vznikáť aj vyškrabávaním – tzv. scratchingom, a to na plochy buď plastové, alebo sklenené. Vyškrabávanie môžeme často vidieť na verejných dopravných prostriedkoch, prípadne autobusových zastávkach. Tento spôsob sa rozšíril po tom, čo maľované graffiti zvykla rýchlo odstrániť čistiaca služba. Vyškrabávané graffiti – tzv. scratchiti – sa nedajú len tak očistiť, spôsobujú oveľa väčšie škody, pretože sa poškodený povrch musí zbrusovať a leštiť. Preto vo verejných dopravných prostriedkoch v poslednom čase začali využívať fólie, ktoré sú nalepené na sklách. Navyše majú tieto fólie často nejaký vzor, ako napríklad v Berlíne je to Brandenburská brána, aby sa narušil vizuálny efekt prípadných scratchiti. Ďalšou technikou graffiti je tzv. etching, teda leptanie kyselinou. Používa sa na to špeciálna kyselina, ktorá je síce zriedená, avšak stále pre človeka nebezpečná. Preto je graffiti tohto typu trestným činom. Pri tzv. reverse graffiti (otočenom graffiti) sú špinavé plochy vo verejnom priestore očistené vodou, mydlom cez šablónu, čím vzniká akoby „obrátené“ graffiti – čiže nenanáša sa, ale vzniká odoberaním. Ďalší typ predstavuje tzv. machové graffiti, ktoré je vytvorené machom. Umelec je tak istým spôsobom aj záhradníkom. Z príkladov možno spomenúť projekt „ARTotale“, v rámci ktorého nemecký umelec DTagno (nar. 1976), vlastným menom Daniel Tagno, takýmto graffiti prispel ku skrášleniu areálu kampusu Leuphana Uni-

versität Lüneburg. V posledných rokoch sa veľmi rozšírili tzv. virálne graffiti. Sú to šablóny, ktoré obsahujú „DNA“, teda kódy, ktoré vedú na webovú stránku, kde sa dá ešte nenastriekané graffiti stiahnuť ako šablóna, vďaka čomu možno graffiti donekonečna reprodukovat'. Virálne graffiti sú často iba skice, ktoré si môže každý kreatívne doplniť. Vznikajú tak rôzne variácie na jednu tému po celom svete.

Inou formou graffiti je tzv. gang graffiti, ktoré sa rozšírilo už v 30. rokoch 20. storočia predovšetkým v Los Angeles. Gang graffiti – na rozdiel od style writingu – používajú tzv. tags (krátke nápisy) na označovanie svojho revíru (tzv. turf). Nápisy majú varovať gangy, že vstupujú na územie iného gangu. Prekročenie hraníc či dokonca nastriekanie nápisu svojho gangu v inom revíri sa považovalo za otvorenú provokáciu a vyvolávalo vojnu. Pri gang graffiti, ktoré tak muselo byť zhotovené veľmi rýchlo, je preto estetická funkcia sekundárna. Poväčšine sú nápisy veľmi jednoduché, písmená nie sú prepojené a nápis je jednofarebný. Gang graffiti prekvitali najmä v 70. až 90. rokoch. Špeciálnou formou gang graffiti je tzv. pichação, ktoré pôvodne pochádza zo Sao Paula z konca 70. rokov. Aktéri – tzv. pichadores – pochádzajú z tzv. favel, t. j. najchudobnejších častí mesta s chatrčami a nízkou životnou úrovňou. Keďže nemajú čo stratiť, snažia sa umiestniť graffiti na nebezpečné a nedostupné miesta, ako napríklad do extrémnych výšok. Tieto graffiti sú väčšinou jednofarebné tags zhotovené sprejom alebo maliarskym valčekom, mnohokrát vo veľkosti ľudskej postavy. Základné tvary sú pretiahnuté a úzke, pričom využívajú jednoduché písmo, runy či typografu a logá heavymetalových skupín.

Veľmi rozšíreným typom graffiti je tzv. adbusting, ktorý sa objavuje vo verejnom priestore napríklad na plagátoch alebo iných reklamných plochách, najmä billboardoch. Často naň možno naraziť napríklad počas volebnej kampane, keď ľudia kandidátom na plagátoch, billboardoch či panelových pútačoch dokreslia fúzy, bradu alebo rohy. Cieľom adbustingu je kritizovať konzumnú spoločnosť a komerciu. Politické graffiti sa týkajú tém ako ideológia, náboženstvo, antisemitizmus, rasizmus, diskriminácia menšín atď. Politické graffiti je častým javom v totalitných systémoch, kde je následne prenasledované. Väčšinou je anonymné a objavuje sa na frekventovaných miestach, ako sú veľké námestia či hlavné ulice. Od roku 1958 sa rozšíril jeden z najznámejších motívov politického graffiti – znak mieru. Špeciálnym typom graffiti sú tzv. murals, t. j. maľby obrovských rozmerov. Objavujú sa prevažne na miestach s problematickou históriou, ako napríklad v Severnom Írsku, Baskicku, ale aj Los Angeles či Lisabone. Nezanedbateľnou formou graffiti je aj „záchodové graffiti“, ktoré je celosvetovým fenoménom. Do tejto skupiny patria všetky možné vyjadrenia na verejných toaletách: mená, básne, heslá, vtipy, karikatúry a iné. I keď tie zväčša nemajú umelecký rozmer. Podobne sú nápismi pokryté verejné miesta, ktoré navštevujú turisti. Ako príklad možno uviesť hrob Jima Morrisona alebo Oscara Wildea na cintoríne Père-Lachaise v Paríži.

Graffiti fungujú často ako politický barometer, predovšetkým v politicky nestabilných časoch bývajú graffiti vyjadrením spoločenského chaosu a nepokoja. Graffiti teda môžu byť indikátorom spoločenského vývoja, pričom záleží aj na tom, ako sa k nim stavia vláda danej krajiny, teda či ich obsah toleruje, alebo zaň autorov graffiti prenasleduje.

## 4.2. Stručný vývoj graffiti v Európe

Ťažko sa dá s istotou určiť, kedy sa objavili prvé graffiti. Jedny z najstarších vznikli v Egypte, pričom nešlo o hieroglyfy v chrámoch či palácoch, ale o vyškrabávané nápisy súkromného charakteru, ktoré sa našli na vonkajšej fasáde chrámov, na sochách a podobne. Najneskôr od roku 2700 do 2200 p. n. l. sú známe graffiti v rôznych jazykoch. Taktiež sú známe graffiti z obdobia Rímskej ríše z miest Pompeje a Herculaneum, ktoré zanikli v roku 79. Tieto graffiti nám umožňujú lepšie si predstaviť tamojší bežný život. Mnohé z nich sa nachádzajú aj v gladiátorských arénach a štadiónoch a sú na nich zobrazení gladiátori. V podstate vo všetkých starých kultúrach sa objavujú graffiti: u Mayov, u Vikingov (runový nápis na balustráde z 9. storočia v Hagii Sofii v Konštantínopole od Vikinga Halvdana). Od začiatku 17. storočia ľudia zanechávajú graffiti na tzv. Inscription Rock (Skale nápisov) v Novom Mexiku v USA. Už pôvodní obyvatelia Ameriky tam zanechávali tzv. petroglyfy – nápisy na skale. Prvý nápis zanechal dobyvateľ don Juan de Oñate v 17. storočí, odvtedy tam zanechalo nápis asi 2000 ľudí, momentálne je to už zakázané. Anglický maliar William Hogarth (1697 – 1764) zobrazil motív graffiti vo svojich medirytinách. Zobrazoval ich väčšinou ako typické pre miesta, v ktorých sa nachádzal hlavný protagonista jeho grafík v „zlej spoločnosti“ – teda miesta ako väzenie, blázinec či uličky v zlej štvrti. Jeho známy grafický cyklus *The Four Stages of Cruelty* (Štyri štádiá krutosti) bol sériou medirytín, ktorú uverejnil v roku 1751. V tejto sérii vidíme na rôznych miestach spomínané graffiti. V 30. rokoch 19. storočia boli v Paríži populárne tzv. gamins – hruškové graffiti. Ako príklad môže poslúžiť litografia od Augusta Bouqueta s textom „*Čmárajte si tie prasačiny inde, vy nebanebníci!*“ (fr. *Voulez vous faire vos ordures plus loin, polissons!*), uverejnená v periodiku *La Caricature* 17. januára 1833. Hlavným motívom týchto „gamins“ bol francúzsky kráľ Ľudovít Filip Orleánsky, ktorý sa stal terčom zosmiešňovania, pretože jeho hlava vyzerala ako hruška. Graffiti často zanechávali aj vojaci počas svojich vojnových ťažení, čo bolo veľmi populárne napríklad počas napoleonských vojen. V známom obraze Jacqua-Louisa Davida *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* (Napoleon prechádza cez Alpy) z roku 1800 sú tiež formou nápisov zachytené mená vodcov, ktorí prešli úspešne cez Alpy (na skale na zemi vľavo sa nachádzajú mená „Annibal“, „Karolus Magnus Imp.“ a „Bonaparte“). Podobne anglický spisovateľ Lord Byron zanechal v Grécku, kde bojoval, svoje graffiti – nápis na Poseidonovom chráme na myse Sounion v roku 1810. Ďalej sú známe nápisy od Josepha

Kyselaka, ktorý v 19. storočí veľa cestoval a zanechával po sebe nápisy v rôznych lokalitách. Jedným z najznámejších graffiti je slogan „Kilroy was here“ (Kilroy tu bol), ktorý sa objavil v 40. rokoch a bol rozšírený aj počas 50. rokov. Existuje viacero verzií vysvetlení pôvodu tohto nápisu. Jedna z nich hovorí, že nápis sa objavil v roku 1939 na amerických vojenských lodiach a v prístavoch, respektíve nápis sa objavoval všade tam, kde sa americká armáda pohybovala. Zaujímavosťou bolo, že sa objavoval na ťažko dostupných miestach (napríklad veľmi vysoko). „Kilroy“ bol symbolom superhrdinu, vojakom, ktorý sa všade dostal skôr, než tam dorazili jeho spolubojovníci. Mal symbolizovať moc americkej armády. V USA boli tiež umelci, ktorí tvorili graffiti a nepatrili k writingu – ako napríklad Keith Haring, Jean-Michel Basquiat či Richard Hambleton.

V Európe koncom 70. a začiatkom 80. rokov robili graffiti najmä punkeri. V tom čase bol hlavným centrom európskeho graffiti Amsterdam. Nápisy tohto typu sa v Európe objavujú ešte pred writingom amerického typu, avšak nemajú žiaden estetický či umelecký rozmer, čo súvisí s punkovou kultúrou. Keďže sa graffiti v Európe vyvíjalo nezávisle od writingovej kultúry, vznikli tu formy graffiti, ktoré sa zameriavajú viac na obraz než na písmo. Graffiti vyvolávali kontroverzné reakcie a ľudia ich poväčšine vnímali ako vandalizmus. Možno spomenúť švajčiarskeho umelca Harald Naegeliho (nar. 1930), ktorý od roku 1977 na stenách v Zürichu striekal svoje typické figúry, za čo bol odsúdený na deväť mesiacov väzenia a zaplatenie mastnej pokuty. Dnes je uznávaným umelcom. Vo Francúzsku začal v roku 1963 tvoriť graffiti Gérard Zlotykamien (nar. 1940). Zo začiatku maľoval kriedou a štetcom, neskôr začal používať sprej. Jeho hlavným motívom boli striekané symbolické figúry jednoduchých tvarov, ktoré nazýval „Éphémères“ (efemérni, t. j. miznúci alebo ohrození). Hlavnými témami jeho graffiti sú vojna, fašizmus a komunizmus. Umelec sa narodil počas druhej svetovej vojny a bol židovského pôvodu, čo sa odrazilo aj v jeho dielach. Jednej noci v roku 1979 zanechal Zlotykamien maľby, vytvorené sprejovaním akrylových farieb, na 15 stenách v nemeckom meste Ulm, veľká časť z nich však bola následne zničená. Jedine na Ulmskej univerzite rozpoznali ich umeleckú hodnotu a dodnes sú jeho maľby jej súčasťou. V 80. rokoch sa stal centrom európskeho graffiti Paríž s umelcami ako Gérard Zlotykamien, Blek le Rat či Claude Costa, ktorý od roku 1983 maľoval na plagáty v parížskom metre (skorá forma adbustingu).

### 4.3. Blek le Rat

Blek le Rat (nar. 1952), vlastným menom Xavier Prou, sa zvykne nazývať aj „otcom stencilových graffiti“, pretože tvorí cez šablónu (fr. pochoir). Blek le Rat začal tvoriť graffiti v Paríži v roku 1981. Počas svojho štúdia vypomáhal na detskom ihrisku, kde videl,

ako deti kreslili na steny rôzne motívy. Graffiti ho však oslovili už dávnejšie, počas jeho návštevy New Yorku v roku 1971, aj preto začal so svojim kamarátom Gérardom Dumassom maľovať graffiti najprv na americký štýl. Po krátkom čase s tým však prestali, pretože takéto graffiti sa do Paríža vôbec nehodili, a radšej maľovali vlastné motívy cez šablónu. Túto techniku poznal umelec z cesty po Taliansku, kde bol so svojimi rodičmi ešte v 60. rokoch. Spomínal si, že vtedy videl touto technikou vytvorený Mussoliniho portrét, ktorý zostal v uliciach ešte od druhej svetovej vojny. Počas svojho štúdia architektúry a grafiky na slávnej Akadémii výtvarných umení v Paríži v Paríži sa zoznámil s rôznymi grafickými technikami. Jednou zo základných techník bola sieťotlač, ktorá bola veľmi podobná šablónovej technike.

V rokoch 1981 – 1983 pod pseudonymom Blek le Rat vystupoval aj jeho kamarát Gérard Dumas. Pri výbere umeleckého mena sa inšpirovali francúzskym prekladom talianskeho westernového komiksu *Blek le Roc* (v talianskom origináli *Il Grande Blek* – Veľký Blek) z roku 1958, pričom „rat“ (potkan) je anagramom slova „art“ (umenie). Ich prvým motívom boli práve potkany, pretože ich považovali za „jediné slobodné zvieratá v meste“, ktoré sa navyše rozmnožujú a rozširujú v uliciach rovnako ako street-art. Prvé diela sa objavili v parížskej štvrti Montparnasse, ktorá bola v tom čase štvrťou intelektuálov. Jednou z posledných spoločných aktivít Proua a Dumasa bolo postriekanie okolia Pompidouovho centra, múzea moderného umenia, na Silvestra 1983. Okrem potkanov boli ich motívmi tanky či portréty.

Xavier Prou alias Blek le Rat začal samostatne tvoriť v roku 1984, pričom jeho motívom sa stali ľudské postavy. Veľmi ho inšpiroval kanadský umelec Richard Hambleton, ktorý v uliciach New Yorku, ale aj v Paríži maľoval ľudské figúry v životnej veľkosti, ktoré sa označovali ako „shadowmen“ (tieňoví muži). Veľkou inšpiráciou mu bol aj biografický dokumentárny film o Davidovi Hockneym *A Bigger Splash* (1973), v ktorom Hockney maľuje na stenu postavu muža. Popularitu získal Blek le Rat predovšetkým dielom *Old Irish Man* (Starý Ír, 1983), ktorý sa ľudovo nazýval *Buster Keaton*, *Charlie Chaplin* a podobne. Následne sa preslávil striekanými portrétmi známych osobností, napríklad Toma Waitsa (Paríž, 1984), Andyho Warhola, François Mitterranda, Krista, Josepha Beuysa či ruského vojaka. Umelec sa orientuje vždy aj podľa toho, v akej lokalite street-art tvorí (v Paríži maľuje iné motívy ako napríklad v severnej Afrike). V Maroku namaľoval pouličného predavača, v Berlíne vojaka na Checkpointe Charlie, jednom z najznámejších hraničných priechodov rozdeleného Berlína, na stanici v Buenos Aires muža s kufrom. Mnohokrát boli tieto postavy podobné samotnému umelcovi, čo viedlo k dohadom, či je to autoportrét. Zatiaľ čo dovtedy sa graffiti vnímalo ako rebélia proti niečomu, Blek le Rat priniesol novú kvalitu: „*Svetu chcem skôr ukázať to, že mestské umenie je viac než len umením rebélie, je to umelecká forma, ktorá svedčí o poézii a každodennom živote a je odrazom našej spoločnosti.*“ V roku 1986 označil francúzsky denník *Le*



*Monde* jeho umenie ako „*blas Francúzska*“. Blek le Rat mal mnoho následníkov a založil celé hnutie „pochoiristov“, ku ktorému patrili umelci Marie Rouffet, Surface Active, Epsilon, Miss.Tic, Ethernó a mnohí ďalší. V roku 1986 zorganizovala galeristka Agnès B výstavu najdôležitejších umelcov tvoriacich cez šablónu pod názvom „Vite fait – bien fait“ (Rýchlo spravené, dobre spravené).

Najstaršie zachované graffiti Bleka le Rata je z nemeckého mesta Lipsko. Dielo, vytvorené v 90. rokoch, našli na múre pod plagátmi v roku 2012. Je to parafráza na obraz *Madonna di Loreto* (Loretánska madona, 1604/1606) od talianskeho umelca Caravaggia. Umelec toto dielo vytvoril pri návšteve rodiny svojej (vtedy ešte len budúcej) manželky Sybille, ktorá z Lipska pochádza. Madona na múre je práve jej portrétom. V roku 2013 dielo vyhlásili za pamiatku, zreštaurovali a zakonzervovali ho a namontovali naň ochranné sklo. Hoci kódex cti umelcov graffiti znie: „*Premaluj to len vtedy, keď to vieš urobiť lepšie!*“, madona sa i tak stáva pravidelne terčom útokov. Sám Blek le Rat však musel ísť dvakrát pred súd za poškodzovanie cudzieho majetku. V roku 1991 sa stiahol do úzadia, založil si rodinu a svoju tvorbu obmedzil na pár diel za rok. Od svojich ciest po Maroku v roku 1999 je opäť aktívnym umelcom. Riziko, že ho zatknú, zminimalizoval tým, že začal motívy vyrábať doma a už ich len rýchlo nalepil na stenu. Umelec je jedným z mála aktívnych pochoiristov a v súčasnosti vystavuje aj s mladými umelcami. Blek le Rat sa stal jedným z najslávnejších umelcov na svete a jeho diela sa predávajú za vysoké sumy. Sám seba zobrazil na autoportréte *The Man Who Walks Through the Walls* (Muž prechádzajúci cez múry), kde s čiernymi okuliarmi pripomína Bustera Keatona, ktorý bol jeho obľúbeným hercom. Blek le Rat mal veľký vplyv na street-art a guerrilla-art. Predovšetkým zobrazoval individuá, ktoré stoja v opozícii k nejakej moci alebo väčšinovej skupine ľudí, ktorá ich utláča. V roku 2006 začal maľovať sériu diel zobrazujúcich bezdomovcov, čím sa snažil upozorniť na tento závažný celosvetový problém.

#### 4.4. Banksy

Veľa sa hovorí o tom, že Banksy (nar. 1974) odkopíroval mnohé diela a motívy Bleka le Rata. Sám umelec sa vyjadril: „*Zakaždým, keď si myslím, že som vytvoril niečo aspoň trochu originálne, dozviem sa, že to už Blek le Rat namaľoval, ibaže pred dvadsiatimi rokmi.*“<sup>4</sup> Banksy je jedným z najslávnejších súčasných street-artových umelcov. Dodnes však nie je jasné, kto sa za týmto pseudonymom skrýva, pretože vystupuje vždy anonymne. Tajomstvo je jedným zo základov jeho umeleckej identity a dynamiky jeho umenia. Vie sa o ňom, že začal robiť graffiti v 14 rokoch, keď sa učil za mäsiara. Zanedlho začal striekať cez šab-

4 Street Art: Legendäre Künstler und ihre Visionen, str. 18.

lóny. Podľa jeho vlastných slov práve médium šablóny je vhodné na druh práce, akú chce šíriť, pretože šablóny boli v minulosti súčasťou revolúcií či vojen. Jeho motívy sú často politické, mnohokrát obsahujú aj iróniu či sarkazmus. Jeho diela majú za cieľ podnietiť diskusiu a vyvolať v divákoch reakciu. Podľa jeho vlastných vyjadrení sa opiera o filozofiu talianskeho neomarxistického filozofa Antonia Gramsciho. Podľa Banksyho vrchnosť riadi spoločnosť prostriedkami, ako je televízia, rádio, kino, reklama, ale aj inštitúciami, ako sú školy, múzeá či kostoly. Preto sa rozhodol vyjadrovať sa proti tejto hegemonii vo verejnom priestore priamo na ulici, kde neplatí žiadna cenzúra zhora a má možnosť sa slobodne vyjadriť. Okrem šablón používa Banksy aj veľké písmená. Banksyho odkazy pôsobili často provokatívne, ako to bolo napríklad v Londýne na moste Shoreditch, kde nastriekal nápis „*Abandon Hope (9am-5pm)*“ (Vzdajte sa nádeje [od 9.00 do 17.00 hod.], 2006), ktorý bol zacielený na úradníkov. Preslávil sa aj nepovoleným vniknutím do ZOO v rôznych anglických mestách, napríklad v ZOO v Bristole vošiel do priestoru, kde majú výbeh slony, a nastriekal tu niekoľko viet, ktoré by si mohol slon myslieť, ako napríklad: „*I want out. This place is too cold. Keeper smells. Boring, boring, boring*“ (Chcem ísť preč. Je tu príliš chladno. Ošetrovateľ zapácha. Nuda, nuda, nuda). Alebo podobne v Londýne pri tučniakoch nechal nápis: „*I'm bored with fish*“ (Ryby ma už nudia). Z mnohých Banksyho opakujúcich sa obrazových motívov možno uviesť napríklad anglickú kráľovnú s tvárou opice (*Monkey Queen* – Opičia kráľovná, 2003), demonštranta, ktorý namiesto Molotovovho kokteilu hádže kvetinu (*Love Is in the Air [Flower Thrower]* – Láska je vo vzduchu [Vrhač kvetín], 2003), či po zuby ozbrojených policajtov, ktorí majú namiesto tváří smajlíkov (*Flying Copper* – Lietajúci poliš, 2003). „*Milujem graffiti,*“ vyjadril sa umelec v rozhovore so Shepardom Faireym, „*milujem to slovo. Graffiti pre mňa znamená toľko ako, úžasný. Každý iný druh umenia je v porovnaní s graffiti bezpochyby regresom. Mimo graffiti pracuješ na nižšej úrovni. Iné umenie ponúka menej, menej vypovedá a je slabšie.*“<sup>5</sup>

O umelcovi sa vie málo, avšak aj z mála dostupných informácií sa dá načrtnúť kontext vzniku jeho prvých diel. Pochádza z britského mesta Bristol, ktoré je známe svojou koloniálnou minulosťou – bol to jeden z hlavných prístavov pre obchod s otrokmi. V 80. rokoch tu dominovala postpunková scéna a mimoriadne aktuálnou problematikou v celej Veľkej Británii bola konfrontácia mladých Pudi s vládou Margaret Thatcherovej. Umelec ako tínedžer zažil aj import hnutia graffiti a rapu z USA. V tomto období mali na mládež obrovský vplyv už spomínané filmy *Style Wars* a *Wild Style*, ktoré mnohí kopírovali nielen v hudbe či tvorením graffiti, ale aj spôsobom oblečenia a tanca (breakdance). Nemalej vážnosti me-

5 <https://insidetherockposterframe.blogspot.com/2009/08/shepard-fairey-interviews-banksy-for.html> (prístupné dňa 26. 7. 2020), Banksy v interview s Shepardom Faireym, 15. augusta 2009: „*I love graffiti. I love the word. Some people get hung up over it, but I think they're fighting a losing battle. Graffiti equals amazing to me. Every other type of art compared to graffiti is a step down—no two ways about it. If you operate outside of graffiti, you operate at a lower level. Other art has less to offer people, it means less, and it's weaker.*“

dzi mladými sa tešil aj londýnsky postpunkový časopis *Vague*, ktorý propagoval alternatívnu a nekomerčnú líniu myslenia. Inšpiráciou pre Banského anarchistické umenie bolo aj dielo Jamieho Reida, ktorý napríklad vytvoril slávny obal k singlu *God Save the Queen* (1977) od skupiny Sex Pistols, na ktorom má kráľovná namiesto očí hákové kríže a ústa prepichnuté zatváracím špendlíkom. Z postpunkovej scény prebral Banksy filozofiu „do it yourself“ (urob si sám) – vzhľadom na svoje kritické postavenie voči spoločenskému systému a snahu odlišiť sa od mainstreamu si ľudia vyrábali všetko sami: kreslili plagáty, vydávali časopisy či produkovali platne. Tým sa stávali nezávislí od oficiálnej a inštitucionalizovanej kultúry. Umelec ďalej koncom 80. rokov sledoval vývoj kanadského kolektívu Adbusters, ktorého členovia v roku 1989 založili rovnomenný časopis a šírili v ňom svoje myšlienky. Kritizovali konzumizmus, najmä veľké korporácie a značky. V podobnom duchu, ako píše Gianni Mercurio, vydal Banksy tri knihy, ktoré sa zvyknú označovať ako „Little Black Books“ (Čierne knižočky): *Banging Your Head Against a Brick Wall* (Hádzanie hrachu na stenu, 2001), *Existencialism* (Existencializmus, 2002) a *Cut It Out* (Vykašli sa na to, 2004). Obsahujú fotografie umelcových diel, jeho komentáre a krátke texty. Niektoré jeho diela sa dajú vidieť naozaj len v knihách, keďže sa buď nachádzajú na ťažko prístupných miestach, alebo už neexistujú, lebo boli premaľované. Banksy vydal knihy prakticky ako samizdat, cena bola nízka, a tak sa mu podarilo veľmi rýchlo knihy distribuovať. Zodpovedá to tzv. gerilovému marketingu, v ktorom ekonomický záujem nie je prvoradý.<sup>6</sup> Umelec sám hovorí aj o „brandalizme“ (angl. brandalism), čo je zmes slov „brand“ (značka) a „vandalizmus“.

K Banksyho spoločensko-kritickým dielam patrí séria nástenných malieb v západnom Jordánsku, ktoré umelec namaľoval v roku 2006. Maľby sú na múre, ktorý má podľa názoru Izraela chrániť krajinu pred nebezpečenstvom, podľa mienky Palestínčanov je to čistá diskriminácia. Banksy vytvoril scény šablónovou technikou zvanou trompe-l'œil (doslovný preklad z francúzštiny: „oklamať zrak“), ktorou vzniká iluzívna maľba vytvárajúca dojem trojrozmerného objektu či priestoru. Jedna z Banksyho scén zobrazovala napríklad v piesku hrajúce sa deti a za nimi krásnu pláž s palmami, ktorá vyzerala tak, akoby bola viditeľná cez „dieru“ v múre. Umelec zhotovil v okolí múru a v meste Betlehem početné graffiti, ktoré sú kritické voči tamojšej situácii. Jednou z nich je holubica mieru, ktorá má oblečenú nepriestrelnú vestu. V roku 2017 tu umelec vytvoril Walled Off Hotel – skutočný hotel, v ktorom sa snažil hosťom sprostredkovať paradoxy daného regiónu a poukázať na roky trvajúci a prakticky neriešiteľný konflikt. Zmyslom hotela je vytvoriť miesto na uvažovanie o danej situácii: súčasťou je výhľad na múr, bar zariadený v anglickom koloniálnom štýle, ako aj obchod, v ktorom si hostia môžu zakúpiť sprejové dózy a šablóny, aby mohli na múre zanechať svoj názor alebo graffiti.

6 Mercurio Gianni, *A Visual Protest. The Art of Banksy*, Mníchov: Prestel Verlag 2020, str. 17.

Banksy netvorí iba street-art, v jeho diele sa objavujú aj rôzne typy metódy vo francúzštine nazývanej „détournement“ (odcudzenie, odlákanie pozornosti). Touto metódou pracoval napríklad dánsky umelec Asger Jorn, ktorý bol teoretikom Situacionistickej internacionály. Ten predovšetkým v 60. rokoch rušivými zásahmi „inovoval“ staršie, idylické diela. Bol toho názoru, že tieto staršie diela sú ešte stále použiteľné a môžu poslúžiť ako platforma pre diela nové a aktuálne. Banksy podobne zasahuje do poväčšine klasických alebo až gýčových idealizovaných diel a vytvára novú realitu, ktorá je veľakrát založená na kontrastoch. Ako príklad môže poslúžiť *Fetish Lady* (Fetišová dáma, 2006), idylický portrét sediacej dámy v prírode v idealizovanom štýle doplnil sadomasochistickou maskou na tvár, obojkom a náramkom. V podobnom duchu zorganizoval Banksy v roku 2015 výstavu „Dismaland“ (odvodené od slova Disneyland) neďaleko Bristolu, na ktorej sa zúčastnilo cca 50 umelcov. Prezentované diela boli poväčšine provokatívne a konfrontačné, poukazovali na paradoxy súčasnosti. Na začiatku výstavy sa napríklad nachádzal stánok, ktorý ponúkal pôžičky deťom na veci, ktoré si nemohli dovoliť kúpiť za svoje vreckové. Personál výstavy bol nepríjemný a rezervovaný. Azda najväčšou atrakciou bol prevrátený koč z rozprávky o Popoluške, ktorá z neho visela dolu hlavou, pričom celú scénu obkolesoval huf fotografujúcich novinárov.

#### 4.5. Shepard Fairey

Jedným z najznámejších motívov v street-arte je tzv. Obey Giant (Poslúchni obra), ktorý v roku 1989 vymyslel americký umelec Shepard Fairey (nar. 1970). Cieľom autora bolo v prvom rade „getting up“, teda jeho rozšírenie – vďaka tomu dnes takmer kdekoľvek na svete môžeme nájsť plagáty, nálepky či graffiti s motívom obra Andrého (angl. André the Giant). Sám Fairey opisuje vo svojom manifeste vlastnú kampaň Obey Giant ako „*experiment fenomenologie*“, pretože prvým cieľom fenomenologie je u človeka opätovne prebudiť jeho schopnosť žasnúť nad vlastným okolím.<sup>7</sup> Heslo kanadského filozofa a mediálneho teoretika Marshalla McLuhana „*The medium is the message*“ (Médiom je správou, resp. niečím, čo masíruje ľudské zmysly) využíva Fairey aj vo svojich prácach. McLuhan sa odvoláva na skutočnosť, že používané komunikačné systémy ovplyvňujú ľudskú komunikáciu. Zatiaľ čo televízia a telefón podľa Faireyho komunikáciu ohraničujú, ulica je miestom, kde je človek slobodnejší. Preto street-art umelcovi ponúka väčšiu slobodu vyjadrenia, ktorá funguje bez strážnika (angl. gatekeeper) – teda niekoho, kto reguluje, filtruje a upra-

<sup>7</sup> <https://obeygiant.com/propaganda/manifesto/> (prístupné dňa 4. 9. 2020): „*The Obey campaign can be explained as an experiment in Phenomenology. The first aim of Phenomenology is to reawaken a sense of wonder about one's environment. The Obey campaign attempts to stimulate curiosity and bring people to question both the campaign and their relationship with their surroundings. Because people are not used to seeing advertisements or propaganda for which the motive is not obvious, frequent and novel encounters with Obey propaganda provoke thought and possible frustration, nevertheless revitalizing the viewer's perception and attention to detail. The medium is the message.*“

vuje informácie. Na ulici neexistuje žiadna cenzúra. Hoci kampaň Obey Giant objektívne niesla vonkajšie znaky reklamnej kampane, chýbal jej komerčný obsah – neobjavil sa v nej totiž produkt, ktorý by propagovala.

S. Fairey bol ovplyvnený predovšetkým skateboardingom a punkrockovou hudbou. Vo svojej autobiografii píše, že ho najviac ovplyvnili kapely Sex Pistols, The Clash či Public Enemy. Pôvodne sa chcel stať profesionálnym jazdcom na skateboarde, nedosahoval však dostatočné výsledky, preto sa rozhodol študovať dizajn. Skateboarding vnímal ako kreatívne opätovné využívanie prostredia, ktorého účel bol pôvodne iný. Popri štúdiu pracoval v obchode so skateboardmi, kde predával vlastnoručne tlačené tričká. Pre svojho kamaráta, ktorý sa chcel naučiť pracovať cez šablónu, vybral ako šablónu obrázok z novin, ktorý zobrazoval Andrého Reného Roussimoffa – profesionálneho francúzskeho zápasníka vo wrestlingu, ktorého nazývali aj „André the Giant“ (bol vysoký 2,23 metra a vážil 235 kg). Potom šablónu dopracoval a začal ju vyrábať ako nálepky, ktoré rozdával svojim kamarátom. Tí si ich lepili na skateboardy, kolovali v kluboch či pri skateboardových súťažiach. Autor si nikdy nepomyslel, že by sa tento motív mohol rozšíriť mimo skateboardových kruhov. Keď projekt nadobudol enormné rozmery, sám autor si stále viac uvedomoval, akú silu a moc takáto nálepka obsahuje. Sám hovorí, že sa stal závislý od myšlienky, že čím viacej niečo šíri, tým väčšiu moc to získava vďaka ľudskej zvedavosti, pričom on sám zostáva v anonymite.<sup>8</sup>

#### 4.6. Street-art a teória Pierra Bourdieuho podľa Julie Reineckeovej

Francúzsky sociológ a antropológ Pierre Bourdieu (1930 – 2002) sa zaoberal v polovici 60. rokov analýzou francúzskej spoločnosti.<sup>9</sup> Od 50. rokov skúmal tradičnú spoločnosť v Alžírsku – konkrétne Kabylov, berberský národ žijúci v horských oblastiach severovýchodného Alžírsku v regióne nazývanom Kabília. Na francúzsku spoločnosť v prepojení na teóriu o kapitáli preniesol model sociálneho priestoru. Od roku 1966 začal používať pojem „pole“, a to v prepojení na pojmy „habitus“ a „kapitál“. Habitus definoval ako sociálny vzorec správania, ktorý človek získa socializáciou a ktorý *štruktúruje* špecifický životný štýl indivíduí a spoločenských skupín.

Polia sú rozpoznateľné miesta foriem spoločenskej praxe, v ktorých panujú špecifické teoretické pravidlá. V tomto zmysle prirovnáva Bourdieu sociálne pole k hraciemu poľu. Pravidlá, ktoré platia pri jednotlivých ťahoch hry, sú určované cez aktérov, ktorí sú aktív-

8 <https://obeygiant.com/articles/art-prostitute-magazine-interview/> (prístupné dňa 4. 9. 2020): „I got addicted to the idea that the more you put something out there, the more power it gains just from people's curiosity, it's self-fulfilling. It goes back to the whole graffiti thing. The idea that most people didn't know it was me, but I could hear them talking about it. This thing that what I'm doing has power but I really don't have to answer to it.“

9 Pre nasledujúci opis vývoja teórií Pierra Bourdieuho bola zdrojom analýza Julie Reineckeovej. Reinecke Julia, Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz, Berlín: transcript Verlag 2007.

ni v poli, a cez rozdelenie prítomných kapitálov. Praktická možnosť využívať rôzne druhy kapitálov determinuje možnosti na činnosť a na profit každého jedného aktéra v poli a je v konečnom dôsledku „*teoretickým kritériom na diferenciaciu špecifických polí*“.

Existujú štyri základné formy kapitálu, a to ekonomický, kultúrny, symbolický a sociálny.<sup>10</sup>

Ekonomický kapitál obsahuje rôzne formy materiálneho bohatstva, ktoré sa vo väčšine spoločností dá premeniť na peniaze.

Druhou formou je kultúrny kapitál, pri ktorom rozlišujeme viaceré druhy. Objektivizovaný kultúrny kapitál sa vzťahuje na predmety kultúrnej povahy (môžu to byť napríklad obrazy, platne, hudobné nástroje či knihy), ktoré majú objektívnu materiálnu hodnotu, čím sa tento druh kultúrneho kapitálu najviac približuje ekonomickému. Vtelený kultúrny kapitál (angl. *incorporated/embodied cultural capital*) je spojený s telom a myslou jedinca, predstavuje kultúrne postoje, preferencie a konania, ktoré si osvojujeme v procese socializácie, ako i vzdelanie obsahujúce všetky kultúrne schopnosti, ktoré sa človek vie naučiť. Tento vtelený kultúrny kapitál sa prostredníctvom privlastnenia stáva súčasťou habitu. Cenou je čas, ktorý nadobudnutie vzdelania stojí. Tu je rozhodujúca primárna výchova v rodine (špecifická reč a iné schopnosti, zručnosti či vedomosti habituálneho charakteru). Keď vzdelanie prinesie získanie titulu, možno hovoriť o inštitucionalizovanom kultúrnom kapitáli, ktorý má dve podkategórie. Ak je to titul z univerzity a podobne, je to legitímny kultúrny kapitál. Auto-didakti (t. j. samoukovia) disponujú nelegitímnym kultúrnym kapitálom, a to aj v prípade, ak sú ich kultúrne kompetencie rozvinutejšie než tie, ktorými disponuje osoba s legitímnym kultúrnym kapitálom. Ako bolo spomenuté vyššie, kultúrny kapitál je špecifický tým, že sa dá za určitých okolností premeniť na ekonomický kapitál (peniaze), čo si poväčšine vyžaduje dlhodobejšie procesy.

Tretou formou je spoločenský kapitál, ktorý je výsledkom prepojenia inštitucionálnych vzťahov v rámci istej skupiny. Pokiaľ aktér má spoločenský kapitál, môže rátať s podporou, ktorá je založená na tom, že má s ľuďmi dobre vybudované vzťahy, že ho ľudia poznajú a uznávajú. Ako píše Bourdieu, sú to zdroje, ktoré sú založené na príslušnosti k istej skupine.

Štvrtou formou je symbolický kapitál. Je to forma kapitálu, ktorá je vnímaná a legiti-mizovaná ostatnými tromi formami (ekonomickým, kultúrnym a spoločenským kapitálom). Spoločenské uznanie a ocenenie je symbolickým kapitálom, ktorý je však podľa logiky svojej konštitúcie nezávislý od objektívneho ekonomického a kultúrneho kapitálu. Poväčšine sa vyskytuje v kombinácii s inými formami kapitálu, ktorých účinnosť posilňuje. Symbolický kapitál nefunguje tak ako napríklad ekonomický na základe logiky nedostatku, ale na základe

10 Bourdieu Pierre, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg: VSA Verlag, 1992, str. 50.

vyzdvihovania a uznania. V súvislosti s každodennými mocenskými vzťahmi v rámci poľa preberá symbolický kapitál na základe uznania istých aktérov a skupín dôležitú legitimizujúcu funkciu.

Na záver prehľadu treba dodať, že ekonomický pojem kapitálu redukuje podľa Bourdieuho celok spoločenských výmenných vzťahov na čistú výmenu tovaru, ktorá sa zameriava výlučne na maximalizáciu profitu a je zacielená predovšetkým na vlastný úžitok. Týmto ekonomická teória automaticky implicitne nahliada na všetky ostatné formy spoločenskej výmeny ako na neekonomické vzťahy, teda vzťahy bez vlastného úžitku.

P. Bourdieu skúmal ďalej dynamiku poľa, a to na príklade literatúry 19. storočia. V tom čase bola literatúra poznačená experimentálnym životným štýlom bohémy. V mnohom sa to podobalo aj poľu výtvarného umenia. V tomto čase umelci prekonávali závislosť od mecénov a vznikol voľný trh s umením. Umelci museli o svoju pozíciu bojovať. Dynamika poľa vzniká „*bojom medzi panujúcimi a tými, ktorí chcú vládnuť*“. Toto tvorí podľa Bourdieuho bázu historických zmien. Tí etablovaní sa snažia zo všetkých síl prostredníctvom „*stratégií zachovania*“ posilniť svoju mocenskú pozíciu a zachovať starý poriadok. Proti tomu pôsobí sila mladých, ktorí spochybňujú staré pozície a snažia sa presadiť nové. Cieľom týchto bojov je získanie moci a prestíže. Novoprišelci sa snažia zo všetkých síl v rámci poľa zaviesť nové pozície ako avantgardu mimo tých etablovaných, čím časom vznikne nová epocha a oni môžu zabráť etablované pozície. „*Boj medzi vlastníkami polarizujúcich (protikladných) pozícií v rámci poľa kultúrnej produkcie sa točí najmä okolo toho, kto bude mať monopol na presadenie legitímnej definície, kto je spisovateľ.*“<sup>11</sup> Po získaní etablovaných pozícií majú potom automaticky aj monopol na presadzovanie legitímnych kategórií vnímania a hodnotenia. Takto funguje permanentná revolúcia medzi avantgardou a tými, ktorí sú už úspešní. Zmena však spôsobuje aj to, že „bývalá“ avantgarda sa chce presadiť na trhu a je čoraz prístupnejšia širokým masám. Podľa Bourdieuho je to tak nielen s umelcami, ale aj s galériami. Tie, ktoré sú avantgardnými, sa postupne transformujú na tie, čo sú úspešné.

Bourdieu rozlíšil ďalej dve ekonomické logiky v rámci poľa. Pole umenia a literatúry je rozdelené na dve subpolia/podpolia s antagonickými spôsobmi produkcie a cirkulácie. Na jednej strane je podpole obmedzenej produkcie, ktorej producenti len donášajú iným producentom. Na strane druhej sa nachádza podpole masovej produkcie. Toto podpole má za cieľ profit a orientuje sa podľa želaní zákazníkov a trhu. Subpole obmedzenej produkcie je založené na „*antieconomickej ekonómii*“ čistého umenia. Základné pravidlo je byť nezávislý od ekonomiky a externých zakaziek. Dôležité sú hodnoty ako neziskovosť a nezaujatosť. „Členovia“ tohto subpoľa sa neorientujú na rýchly zárobok, orientujú sa podľa akumulácie

11 Schwingel Markus, Pierre Bourdieu zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag, 1999, str. 354.

legitímneho symbolického kapitálu. Sociológ zistil, že tí, ktorí si dokázali udržať svoje „dobrodružné pozície“, sú často aj tými, ktorí časom patria medzi najbohatších. Na tomto mieste však treba poznamenať, že to, čo platilo v 19. storočí, už dnes neplatí, a to predovšetkým preto, že tieto dve subpolia sa v súčasnosti prelínajú.

Konsekrácia a pole moci sú ďalšie dôležité kategórie v súvislosti s umením. Pole moci definuje sociológ ako priestor silových vzťahov medzi aktérmi alebo inštitúciami, ktorých spoločnou vlastnosťou je, že majú k dispozícii kapitál potrebný na to, aby obsadili dominujúce pozície v rámci rôznych polí. Takýmito aktérmi sú napríklad galeristi, kurátori, kritici, vydavatelia atď., ktorí majú veľký ekonomický a symbolický kapitál, a tak zaberajú dominantné pozície. Konsekrácia (zasvätenie, posvätenie) je podľa Bourdieuho jednou zo zásadných súčastí pravidiel umeleckého poľa. Zatiaľ čo v katolíckej liturgii sa konsekráciou označuje akt premieňania chleba a vína na Kristovo telo a krv či zasvätenie osoby alebo veci, Bourdieu označuje týmto pojmom pridanie hodnoty umeleckým dielam a umelcom prostredníctvom privlastnenia si symbolického kapitálu tzv. gatekeepermi – aktérmi či skupinami aktérov s veľkým kapitálom, okolo ktorých sa vytvárajú mocenské centrá. Konsekráciou potom rozhodujú o legitímácii polí. Bourdieu konštatuje, že určenie ceny umeleckého diela predpokladá oslobodenie sa od určovania hodnoty podľa jeho materiálnej hodnoty. Ako príklad používal ready-made od M. Duchampa. Ready-made ako *Fontána* (1917) získava hodnotu až podpisom umelca a vystavením v inštitúcii. Prezentáciou v kontexte umenia a podložením teóriami umenovedcov sa stáva z obyčajného predmetu umelecké dielo. Konsekrácia od kritikov, ktorí zhodnotia dielo pozitívne, ďalej pozitívne vplýva aj na Duchampov symbolický kapitál, akumulácia symbolického kapitálu zase poskytuje umelcovi ďalšie možnosti, teda moc. Dlhodobejším procesom sa takto môže symbolický kapitál transformovať na ten ekonomický, čo znamená, že umelec je za svoje diela dobre platený. Aj z tohto dôvodu sú umelci do veľkej miery závislí od kritikov.

#### 4.6.1 Rozdelenie foriem kapitálu a subkultúrny kapitál v street-arte

Ak sa prenesie Bourdieuho teória na street-art, konštatuje Julia Reinecke, dá sa vidieť street-art ako pole, v ktorom existujú pravidlá a rôzne formy kapitálu. Spoločný habitus má len nízku relevanciu. Na rozdiel od 80. rokov, keď umelci, ktorí tvorili graffiti, mali podobný habitus, je street-art otvorené pole, ktorého aktivisti pochádzajú z heterogénnych rodinných podmienok a tried, a teda majú rôzne legitimizovaný kultúrny kapitál.<sup>12</sup> Pri for-

12 Niektorí street-artoví umelci študovali na umeleckej škole (ako napríklad americká umelkyňa Caledonia Curry, nar. 1977, vystupujúca pod pseudonymom Swoon) a majú za cieľ prezentovať v uliciach diela, ktoré bude uznávané aj na poli umenia. Títo umelci pochádzajú väčšinou z rodín s vyšším ekonomickým a symbolickým kapitálom. Tiež existuje mnoho street-artistov, ktorí nevnímajú svoje diela ako umenie. Viacerí majú aj problém s označením street-art.



mách kapitálu v street-arte je sociálny kapitál tým najrelevantnejším. Keďže sa práce do verejného priestoru dostávajú anonymne, o to dôležitejšie je prepojenie s ostatnými aktivistami. Fakt, kto dané dielo vytvoril, je známy iba preto, že sa osobne stretávajú. Spája ich spoločný záujem a cieľ, kontakty sa nadväzujú predovšetkým na akciách, akými sú párty či výstavy aktivistov, čím postupne vzniká sieť.

Podľa J. Reinecke existuje v street-arte kapitálová forma, ktorá sa nedá definovať podľa kapitálových foriem Bourdieuho. Napriek tomu je to zdroj, ktorý rozhoduje o legitímácii a pozícii v rámci street-artového poľa. Táto forma uznania sa prejavuje napríklad tým, že niekto má nápad a zároveň odvahu tento nápad zrealizovať, čo ho posúva na lepšiu pozíciu v rámci poľa. Asi najvýstižnejšie to pomenúva pojem subkultúrny kapitál, ako ho definovala Sarah Thornton.<sup>13</sup> Tá preniesla Bourdieuho teóriu o kapitáloch na kultúru mladých a pomenovala takto formu kapitálu, v ktorej hrá kľúčovú úlohu najmä schopnosť „ísť s dobou“ (angl. hipness). Subkultúrny kapitál je podobný kultúrnemu kapitálu a môže byť podľa Thorntonovej obsiahnutý napríklad v účese či zbierke platní. Tak ako sa kultúrny kapitál prejavuje vedomosťami a vzdelaním, subkultúrny kapitál sa prejavuje vedomosťami o najnovších trendoch (hudba, tanec, móda, hovorová reč).<sup>14</sup> Thornton ďalej skonštatovala, že subkultúrny kapitál sa dá premeniť na ekonomický ťažšie než Bourdieuho kultúrny kapitál. To možno pozorovať aj na street-artovom poli. Subkultúrne diela len ťažko získavajú väčšiu trhovú hodnotu. Pri konsekrácii a legitímácii v street-artovom poli hrajú podľa Thorntonovej kľúčovú rolu médiá, pretože majú najväčšiu kontrolu nad cirkuláciou subkultúrneho kapitálu. Ďalej vníma médiá ako súčasť vzťahov, ktoré prispievajú k tomu, ako sú definované a vnímané vedomosti o kultúre. Veľmi dôležitú rolu tu zohráva internet, ale stále ešte aj tlačene médiá ako časopisy. Média môžu mať konsekráčnu úlohu, na druhej strane môžu tie isté médiá, napríklad tie mainstreamové, svojím uverejnením či pozitívnym hodnotením určité diela diskreditovať. Dôležitú rolu naďalej zohrávajú galérie ako inštitúcie, ktoré sú istým spôsobom centrami moci. Ako príklad možno uviesť veľkú výstavu „Backjumps – The Live Issue“ (pomenovanú po časopise o graffiti *Backjumps*), ktorú zorganizoval Adrian Nabi v roku 2003 a 2005 v galérii Künstlerhaus Bethanien v Berlíne – výstava prejavila veľkú konsekráčnu moc a etablovala viacerých umelcov. Mocenským centrom môžu byť aj jednotlivci – aktivisti ako Shepard Fairey alebo D\*Face, ktorí majú vysoký sociálny kapitál a s tým súvisiace vzťahy, teda disponujú vysokým subkultúrnym a symbolickým kapitálom.

13 Thornton Sarah, „The Social Logic of Subcultural Capital“, in: Thornton Sarah, Gelder Ken (eds.), *The Subcultures Reader*, Londýn: Routledge 1997, str. 200 – 216.

14 Treba upozorniť na fakt, že Thornton skúma kultúru mladých pred nástupom internetu a mobilov (pred 1989).

**Bibliografia:**

- Austin Joe, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, New York: Columbia University Press 2001.
- Bourdieu Pierre, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg: VSA Verlag 1992.
- Carlsson Benke, Louie Hop, *Urban Art Core*, Igling: Edition Michael Fischer 2012.
- Cooper Martha, Chalfant Henry, *Subway Art*, Londýn: Thames & Hudson 1984.
- Hebdige Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, Londýn: Taylor and Francis 1979.
- Klitzke Katrin, Schmidt Christian (eds.), *Street Art. Legenden zur Strasse*, Berlín: Archiv der Jugendkulturen 2009.
- Lewisohn Cedar, *Street Art: The Graffiti Revolution*, New York: ABRAMS 2008.
- Mattanza Alessandra, *Street Art: Legendäre Künstler und ihre Visionen*, Mníchov: Prestel Verlag 2018.
- Mercurio Gianni, *A Visual Protest. The Art of Banksy*, Mníchov: Prestel Verlag 2020.
- Reinecke Julia, *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Berlín: transcript Verlag 2007.
- Ross Ian Jeffrey, *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Londýn a New York: Routledge 2016.
- Schacter Rafael, *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, New Haven: Yale University Press 2013.
- Schwingel Markus, *Pierre Bourdieu zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 1999.
- Stahl Johannes, *Street Art*, Berlín: h. f. ullmann 2012.
- Thornton Sarah, Gelder Ken (eds.), *The Subcultures Reader*, Londýn: Routledge 1997.
- Waclawek Anna, *Graffiti und Street Art*, Berlín, Mníchov: Deutscher Kunstverlag 2012.
- Graffiti XXL. Street Art im Grossformat*, Mníchov: Prestel Verlag 2015.

**Elektronické zdroje:**

- <https://the-uma.org/exposition/a-walk-into-street-art/> (prístupné dňa 24. 7. 2020).
- <https://insidetherockposterframe.blogspot.com/2009/08/shepard-fairey-interviews-banksy-for.html> (prístupné dňa 26. 7. 2020)
- <https://obeygiant.com/propaganda/manifesto/> (prístupné dňa 4. 9. 2020)

<https://obeygiant.com/articles/art-prostitute-magazine-interview/> (prístupné dňa  
4. 9. 2020)

## Bibliografia

### Knižné publikácie:

- Artaud Antonin, Divadlo a jeho dvojník, Bratislava: TÁLIA-Press 1993.
- Au Susan, Vom klassischen Ballett zum Modern Dance, Berlín: Parthas 2020.
- Austin Joe, Taking the Train: How Graffiti Art became an Urban Crisis in New York City, New York: Columbia University Press 2001.
- Becker Jürgen, Vostell Wolf (eds), Happening, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation, Reinbek: Rowohlt 1965.
- Benjamin Walter, Iluminácie, Bratislava: Kalligram 1999.
- Borchardt-Hume Achim, Keeping it real. From the ready-made to the everyday, Londýn: Whitechapel Gallery 2010.
- Bourdieu Pierre, Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg: VSA Verlag 1992.
- Brauneck, Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare, Hamburg: Rowohlt 2009.
- Brockett Oscar B., Dějiny divadla, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008.
- Carlsson Benke & Louie Hop, Urban art core, Edition Michael Fischer, 2012.
- Carter Alexandra, The Routledge Dance Studies Reader, Londýn: Routledge 1998.
- Chalupecký Jindřich, Umění dnes, Praha: Československý spisovatel 1967.
- Conzen Ina, Art Games: Die Schachteln der Fluxuskünstler, Sohm Dossier 1, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart 1997.
- Cooper Martha, Chalfant Henri, Subway Art, Londýn: Thames & Hudson, 1984.
- Diederichs Joachim, Allan Kaprow (dizertačná práca), Bochum: Ruhr Universität 1975.
- Doherty Claire (ed.), Situation, Londýn: Whitechapel Gallery and The MIT Press 2009.
- Dreher Thomas, „Seine Prinzipien in der bildenden Kunst – eine Skizze wie man Cage und an ihm vorbei weiterdenken kann“, in: Kunst als Grenzbeschiebung. John Cage und die Moderne, Ulrich Bischoff (ed.), Neue Pinakothek Mníchov, Düsseldorf: Winterscheidt 1991.
- Dreher Thomas, Performance Art nach 1945, Mníchov: Wilhelm Fink 2001.
- Duncan Isadora, I've only danced my life, Berlín: Parthas Verlag 2016.

- Esser Werner, Kunz Bettina, Steffen Egle, Fluxus! „Antikunst“ ist auch Kunst, Kolín nad Rý-  
nom: Snoeck Verlagsgesellschaft 2012.
- Fischer-Lichte Erika, Ästhetik des Performativen, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 2004.
- Geržová Jana, Slovník svetového a slovenského umenia 2. polovice 20. storočia. Bratislava :  
Profil 1999.
- Goldberg Rose Lee, Performance art, Londýn: Thames and Hudson 1988.
- Grotowski Jerzy, Das arme Theater, Velbert: Friedrich 1970.
- Hebdige Dick, Subculture: the Meaning of Style, Londýn: Taylor and Francis 1979.
- Hoffman Justin, Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen  
sechziger Jahre, Mníchov: Silke Schreiber 1995.
- Hushka Sabine, Moderner Tanz: Konzepte, Stile, Utopien, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Jappe Elisabeth, Performance Ritual Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa, Mní-  
chov: Prestel Verlag 1993.
- Kantor Tadeusz, Ein Reisender – seine Texte und Manifeste, Norimberk: Institut für moderne  
Kunst 1988.
- Kaprow Allan, Assemblages, Environments & Happening, New York: Abrams 1966.
- Kellein Thomas, „Fröhliche Wissenschaft“. Das Archiv Sohm, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart  
1986.
- Klitzke Katrin, Schmidt Christian (eds.), Street art. Legenden zur Strasse, Berlín: Archiv der  
Jugendkulturen 2009.
- Kossuth Lajos (ed.), Majakovskij Vladimir, Werke, Bd. V: Publizistik. Aufsätze und Reden,  
Berlín/Frankfurt n. M. 1973.
- Kostelanetz Richard, Merce Cunningham. Dancing in Space and Time: Essays 1944-1992,  
Cambridge (MA): Da Capo Press 1998.
- Kunz Bettina, Six Barbara, „It's John. John Cage.“ Zum 100. Geburtstag, Stuttgart: Staatsga-  
lerie Stuttgart 2012.
- Lambert-Beatty Carrie, Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s, Cambridge (MA): MIT  
Press 2011.
- Legg Joshua, Introduction to Moderne Dance Techniques, Princeton: Princeton Book Com-  
pany Publishers 2011.
- Lewisohn Cedar, Street Art: The Graffiti Revolution, New York: ABRAMS 2008.

- Linsel Anne, Pina Bausch. Bilder eines Lebens, Hamburg: Edel 2013.
- Lucie\_Schmith Edward, Artoday. Praha : Slovart 1996.
- Masuda Yoko S., „Die Geburt des Shooting Painting und der Nana Power“, in: Niki de Saint Phalle (Catalogue raisonné, Monographie), Lausanne: Edition Acatos 2001.
- Mattanza Alessandra, Street Art: Legendäre Künstler und ihre Visionen, Mníchov: Prestel Verlag 2018.
- McDonagh Don, The Rise and Fall and Rise of Modern Dance, Atlanta: A Cappella Books 1970.
- Mercurio Gianni, A Visual Protest. The Art of Banksy, Mníchov: Prestel 2020.
- Phelan Peggy, Unmarked. The Politics of Performance, Londýn: Routledge 1993.
- Porebski Mieczysław, „Tadeusz Kantor“, in: Europa Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel und Osteuropa, Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus (eds.), 1 Band, Bonn: Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen 1994.
- Reinecke Julia, Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz. Berlín: transcript Verlag 2007.
- Restany Pierre, Un manifeste la nouvelle peinture. Les nouveaux réalistes, Paríž: Éditions Planète 1968.
- Ross Ian Jeffrey, Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, Londýn a New York: Routledge 2016.
- Sandford Mariellen R., Happening and other Acts, Londýn: Routledge 1995.
- Schacter Rafael, The World Atlas of Street Art and Graffiti, New Haven: Yale University Press, 2013.
- Schechner Richard, Performancia: teórie, praktiky, rituály, Bratislava: Divadelný ústav 2009.
- Schilling Jürgen, Aktionskunst – Identität von Kunst und Leben?, Luzern a Frankfurt n. M.: C. J. Bucher 1978.
- Schlicher Susanne, TanzTheater – Traditionen und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.
- Schmidt-Burkhardt Astrit, Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlín: Akademie Verlag 2005.
- Schmidt Jochen, Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band, Berlín: Henschel Verlag 2002.

- Schorlemmer Uta, Tadeusz Kantor. Er war sein Theater, Norimberk: Institut für moderne Kunst 2005.
- Schwingel Markus, Pierre Bourdieu zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag, 1999.
- Stahl Johannes, Street art, Berlin: h.f. ullmann 2012.
- Stanislavskij Konstantin S., Die Arbeit des Schauspielers an sich Selbst, Lipsko: Henschel 2007.
- Stüber Werner Jacob, Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater, Wilhelmshaven: Heinrichshofen Verlag 1984.
- Thomas Karin, Dejiny štýlov výtvarného umenia 20. storočia. Bratislava: Pallas 1993.
- Thornton Sarah, Gelder Ken (eds.), The Subcultures Reader, Londýn: Routledge 1997.
- Thornton Sarah, „The Social Logic of Subcultural Capital“, in: Thornton Sarah, Gelder Ken (eds.), The Subcultures Reader, Londýn: Routledge 1997, str. 200 – 2016.
- Ursprung Philip, Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art, Mníchov: Silke Schreiber 2003.
- Waclawek Anna, Graffiti und Street Art, Berlín, Mníchov: Deutscher Kunstverlag 2012.
- Wood Catherine, Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle, Londýn: Afterall 2007.

### **Elektronické zdroje:**

- <http://www.yvesklein.de/manifesto.html> (prístupné dňa 2. 9. 2020)
- <https://www.moma.org/collection/works/127947> (prístupné dňa 4. 9. 2020)
- <https://insidetherockposterframe.blogspot.com/2009/08/shepard-fairey-interviews-banksy-for.html> (dostupné dňa 26. 7. 2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=haVjpXGTJ-I> (BBC: A brief history of graffiti, dostupné 26. 7. 2020)
- <https://the-uma.org/exposition/a-walk-into-street-art/> (prístupné dňa 24. 7. 2020).
- <https://obeygiant.com/propaganda/manifesto/> (prístupné dňa 4. 9. 2020)
- <https://obeygiant.com/articles/art-prostitute-magazine-interview/> (prístupné dňa 4. 9. 2020)