

UNIVERZITA KARLOVA V PRAHE

Fakulta humanitních studií



Rola gýču v umení 2. polovice 20. storočia

Bakalárska práca

Autor práce: Júlia Högerová

Vedúci práce: Mgr. Aleš Svoboda

Praha 2022

Prehlasujem, že som prácu vypracovala samostatne. Všetky používané pramene a literatúra sú riadne citované. Práca nebola využitá na získanie iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 24.06.2022

Podpis :

Júlia Högerová

Pod'akovanie

Týmto by som rada poďakovala vedúcemu mojej bakalárskej práce, Mgr. Alešovi Svobodovi, za odborné vedenie, cenné rady a čas strávený pri konzultáciách. Rovnako aj mojej kamarátke a sestre, ktoré mi boli oporou počas procesu písania.

Obsah

Abstrakt	5
1. ÚVOD	7
2. TEORETICKÁ ČASŤ	9
2.1 Definícia gýču podľa Greenberga a Brocha	9
2.2 Gýč podľa Tomáša Kulky	11
2.2.1. Podmienky gýču	12
2.3 Gýč podľa Umberta Eca	14
2.4 Gýč podľa Gabriele Thuller	16
2.5 Umelecká a estetická defektnosť gýču	18
2.5.2 Estetická hodnota	19
2.6 Vysoké verzus populárne umenie	22
2.6.1 Estetické rozdiely medzi populárnym a vysokým umením	23
2.6.2 Rozdiely v sociálnej funkcii populárneho a vysokého umenia	25
2.7 Poetizmus a gýč	27
2.7.1. Adolf Hoffmeister : Kolumbova loď (1921 – 1922)	28
2.8 Gýč a pop-art	29
3. EMPIRICKÁ ČASŤ	31
3.1 Andy Warhol	31
3.1.1 Marilyn Diptych (1962)	33
3.2 Jeff Koons	36
3.2.1 Puppy (1992)	40
3.3 Damien Hirst	42
3.3.1 Mickey (2017)	45
4. Záver	48
Zoznam použitej literatúry	51
Zoznam príloh	54

Abstrakt

Táto bakalárska práca sa zaoberá problematikou gýča, jeho transformáciou a zblížením gýča s vysokým umením, čo môžeme pozorovať najmä v povojnovom umení a to v pop arte a postmodernom umení. V teoretickej časti sa prostredníctvom chronologicky zoradených stanovísk snažím manifestovať, ako sa pohľad na gýč menil v čase a čím sa každý nový koncept líšil od toho predchádzajúceho. Od Greenbergovho a Brochovho chápania gýča ako klamstva, ktoré sa začína objavovať od konca 18. až začiatkom 19. storočia, sprevádzané obdobím industrializácie a romantizmu, až po Kulkovu analýzu a ním navrhnutých podmienok gýču. Prvé náznaky gýču možno objaviť aj v 20. rokoch 19. storočia na našom území v avantgardnom hnutí poetizmus. Pretože Greenberg aj Eco spájali gýč s masovým umením, som sa snažila predložiť rozdiely medzi vysokým a populárnym umením, rovnako vymedziť gýč voči pop artu. V empirickej časti som sa zamerala na troch umelcov, ktorých tvorba je spájaná s gýčom, Warhola, Koonsa a Hirsta. Pomocou kazuistiky s komparáciou, kritiky prameňov a hermeneutickej metódy sa snažím poukázať na podobnosť jedného z ich diel s gýčom alebo naopak vyvrátiť akúkoľvek súvislosť s nami skúmaným fenoménom.

Kľúčové slová

gýč, umenie, vysoké umenie, nízke umenie, poetizmus, pop art, Koons, Warhol, Hirst

Abstract

This bachelor's thesis deals with the issues of kitsch, its transformation and the convergence of kitsch with high art, which can be seen especially in post-war art for example in pop art and postmodern art. In the theoretical part, I try to manifest through chronologically ordered opinions how the view of kitsch changed over time and how each new concept differed from the previous one. From Greenberg and Broch's understanding of kitsch as a lie, which begins to appear from the end of the 18th to the beginning of the 19th century, accompanied by periods of industrialization and romanticism, to Kulka's analysis and his conditions of kitsch. The first hints of kitsch can also be found in the 1920s in our territory in the avant-garde movement of poetism. As both Greenberg and Eco connected kitsch with mass art, I tried to present the differences between high and popular art, also defining kitsch against pop art. In the empirical part, I focused on three artists whose work is associated with kitsch, Warhol, Koons and Hirst. Using a case report with a comparison, a critique of sources and a hermeneutic method I try to point out the similarity of one of their works to kitsch or on the contrary to disprove any connection with the phenomenon we are investigating.

Keywords

kitsch, art, high art, low art, poetism, pop art, Koons, Warhol, Hirst

1. ÚVOD

Označenie za gýč vnímame ako pejoratívny názov pre zlé umenie. Pomenovanie je stálou súčasťou našej slovnej zásoby bez toho, aby sme vedeli, v čom spočíva jeho podstata. Stretávame sa s ním takmer každý deň. Najčastejšie ho spájame s výtvarnými dielami. Na oko vyzerá explicitne a jednoznačne. Milovníci skutočného umenia sa vyhýbajú objektom s nálepkou gýčové a ľudia, ktorí gýčovité dielo vlastnia, nikdy nepripustia, že by sa dalo označiť gýčovým.

Na popredných priečkach rebríčku najdrahších diel sveta súčasných umelcov kraľujú mená ako Jeff Koons či Damien Hirst. Diela Warhola, Lichtensteina či Rauschenberga za nimi príliš nezaostávajú. Na prvý pohľad by si ich diela mohol divák pomýliť s lacno vyzerajúcim gýčovým dielami, ktoré parodujú skutočné umenie. No práve táto podobnosť s fenoménom fungujúcim na opačnom konci estetických kategórií vyvoláva mnoho otázok a polarizuje ako umeleckých znalcov tak aj laickú verejnosť. Čo je dôležité, ľudia, či už znalí alebo neznalí umenia, sú však aj naďalej za ich diela ochotní zaplatiť nemalé peniaze, len aby vlastnili dielo od slávneho umelca.

Moja práca je rozdelená do troch častí. V prvej osvetľujem význam pojmu gýč a to prostredníctvom analýz viacerých teoretických stanovísk. Napriek tomu, že sa nám môže zdať jeho význam naoko jasný, považujem za dôležité objasniť jeho históriu, kontext a zároveň aj jeho podstatu. Hoci ho najčastejšie spájame s umeleckými výtvarnými dielami, zabúdame, že je neoddeliteľnou súčasťou politickej propagandy, marketingu, architektúry či televízie. Mnohokrát sa integroval do našich životov natoľko, že nie sme schopní vytýčiť jeho hranice a tak chtiac-nechtiac sa aj my aktívne podieľame na jeho konzumácii. Jeho význam je natoľko ambivalentný, že ani mnohí odborníci sa nedokážu zhodnúť na jeho jednotnej a presnej definícii. Na fenomén sa najprv pozriem cez optiku Clementa Greenberga a jeho eseje *Avantgrda a kýč* a Hermanna Brocha a *Poznámky k problematike gýča*, ktorí sa ako prví venovali tejto problematike. Ďalej použijem myšlienky z knihy *Skeptikové a tešitelé* od Umberta Eca, *Umění a kýč* od Tomáša Kulky až analýzu zakončím poňatím od Gabrielle Thuller a jej *Jak je poznáme? Umění a kýč*.

V ďalšej časti sa pozriem na raný výskyt diel označovaných za gýč, ktorý siaha od konca 19. do začiatku 20. storočia, s čím súvisí aj diferencovanie umenia na vysoké a nízke. Ako príklad mi poslúži avantgardné hnutie poetizmus, ktorého kolískou je práve Česko. Chronologicky sa dostanem až ku populárnej kultúre, ktorá funguje ako kontrast ku kultúre vysokej. Greenberg

v jednom momente svojej eseje stotožňuje populárnu kultúru a gýč. Rovnako aj Eco používa gýč ako jeden z mnohých príkladov niečoho, čo funguje v rámci masovej kultúry. Na to, aby sme lepšie porozumeli jeho role v umení 2. polovice 20 storočia, bude tak kľúčové porozumenie rozdielov medzi gýčom a umením. Aj keď je populárna kultúra vnímaná ako menejcenná, umelci ako Warhol, Haring či Lichtenstein dokázali povýšiť jej prvky na vysoké umenie a aj vďaka nim sa pop art etabloval ako plnohodnotný umelecký smer. Je však jasné, že za ich úspechom musíme hľadať aj využívanie gýčových prvkov, ktoré napomohli jeho šíreniu aj mimo umelecké kruhy.

Empirická časť bude venovaná individuálnemu rozboru konkrétnych diel od Warhola, Koonsa a Hirsta, ktorých diela sú formálne označované za plnohodnotné umenie. Prostredníctvom použitej literatúry a komparácie predlohy s umelcovou interpretáciou sa pokúsím nájsť gýčovité prvky v ich tvorbe a poukázať tak na postupnú transformáciu gýču samotného v priebehu času.

Cieľom tejto práce je pokus o nájdenie prvkov gýču na príkladoch diel jedných z najznámejších umelcov 20. storočia a zamyslenie sa nad rolou gýča v súčasnom umení.

2. TEORETICKÁ ČASŤ

2.1 Definícia gýču podľa Greenberga a Brocha

Od konca 18. a v 19. storočí sa začalo rozširovať filozofické a umelecké hnutie s názvom romantizmus, ktoré sa stalo Brochovým¹ východiskom pri pokuse o datovanie začiatku gýču. Jedným z dôvodov bola podľa Brocha neschopnosť romantizmu vyprodukovať skutočné hodnoty. (Broch 1969: 56) Toto umelecko-historické stanovisko bolo však doplnené o sociologický aspekt nahliadania na študovaný fenomén, ktorý nám ponúka Greenberg². Hoci každý postoj spája začiatok gýču s inou udalosťou, dopĺňajú sa v zmysle zhody približného časového počiatku.

Približne v rovnakom období 19. storočia dochádzalo aj k nástupu industrializácie, počas ktorej si Greenberg všimol výrazný rozmach nového kultúrneho fenoménu s názvom gýč. Jeho vznik spája s priemyselnou revolúciou, ktorá mala za následok urbanizáciu západnej časti Európy a Ameriky a spôsobila tzv. univerzálnu gramotnosť. (Greenberg 1939: 71) Do tej doby fungoval trh s kultúrou formálnou a ľudovou. So vznikom proletariátu, ktorý bol všeobecne vzdelaný v oblasti čítania a písania, prišla požiadavka na vznik novej kultúry, ktorá by nahradila kultúru ľudovú. Tá sa postupom času stala pre všeobecne gramotného robotníka nudnou. Dieru na trhu tak zaplnil gýč, ktorý plnil hlavne zábavnú funkciu. (Greenberg 1939: 71)

Okrem historických súvislostí, sa obaja autori snažili vo svojich esejach prísť na uspokojivú definíciu gýču. Greenberg v ňom vidí fenomén, ktorý sprostredkúva falošné pocity. Jeho faloš je založená aj na tom, že namiesto produkcie umenia samého o sebe len napodobňuje efekt umenia. Rovnako tak predstiera, že okrem peňazí po svojich recipientoch nežiada nič iné. Je mechanický a používa hotové formuly. Podmienkou jeho existencie je fakt, že existuje plne

¹ Hermann Broch (nar. 1886) bol rakúsky spisovateľ a predstaviteľ rakúskej literárnej moderny, študoval matematiku, filozofiu a fyziku na univerzite vo Viedni. Jeho diela sa stali kľúčovými zdrojmi inšpirácie pre Kunderu, Arendtovú či Huxleyho. Kniha *Náměsíčníci* vydaná roku 1931 bola dôležitým dielom pojednávajúcim o úpadku nemeckých hodnôt, z ktorej vychádzal pri pojednávaní gýču aj Milan Kundera. Medzi ďalšie Brochove diela patria napríklad *Očarování* či *Smrt Vergilova*. (Broch 1969)

² Clement Greenberg (nar. 1909) bol americký teoretik a kritik umenia litovského pôvodu. Študoval jazyky a literatúru na Syracuse university. Pracoval ako redaktor pre *Partisan Review* (1940–42) či *Commentary* (1945–57). Zohral dôležitú rolu pri akceptácii abstraktného expresionizmu v rámci výtvarného umenia a bol prvým spisovateľom, ktorý presadzoval abstraktné dielo Jacksona Pollocka počas svojej práce umeleckého kritika pre *The Nation* (1942–49). Medzi kľúčové diela Greenberga patria eseje *Modernist painting* (1961) aj *Avantgarda a gýč* (1939). Práve v spomínanej eseji *Avantgarda a gýč*, prostredníctvom ktorej prvýkrát získal uznanie, pojednáva o ohrození avantgardného modernizmu, ktorý považuje za jedinú živú kultúru, gýčom, ktorý je len výplodom a endemitom industrializovanej spoločnosti a ktorý ohrozuje skutočnú kultúru. (Greenberg 1939)

rozvinutá kultúrna tradícia, z ktorej ťaží. „Populárne umenie a literatúra dneška raz boli odvážnym a ezoterickým umením a literatúrou včerajška,“ píše. (Greenberg 1939: 71)

Jeho vnímanie rozšíril Broch, ktorý nabáda na uvedomenie, že gýč presahuje pojem zlé umenie a musíme sa naň pozerat' ako samostatný uzavretý systém, ktorý koexistuje vedľa umenia samotného. (Broch 1969: 62) Je to systém imitácie, ktorý sa podobá umeniu, no nedokáže ho napodobniť natoľko, aby sme si jeho faloš nevšimli. Skutočné umenie si vyžaduje, aby umelec tvoril správne, gýč sa spolieha na očividnú krásu. (Broch 1969: 63) Má schopnosť transformovať ľudský život na neurotické umelecké dielo, ktoré zabudlo na konvencie reality. (Broch 1969: 64)

Na to aby sme pochopili, čo gýč je alebo môže byť, je potrebné vymedziť, čo funguje ako jeho zjavný opak. S gýčom kontrastuje podľa Greeberga avantgarda a jej schopnosť produkovať diela natoľko jedinečné, že nepodliehajú podobnosti s inými dielami či originálmi. Avantgardní umelci tak tvoria niečo, čo je nezávislé na významoch. Takéto dielo dokáže tak premeniť svoj obsah na formu až ho nemožno redukovať na nič iné len na seba samé.

Naopak, všíma si, že avantgardné umenie, napriek svojim nespočetným estetickým a umeleckým kvalitám, funguje len pre skupinu kultivovaných avantgardných umelcov a elitu bohatých, ktorí tvorbu avantgardy financujú. A tak avantgarda spôsobila, že sa umenie stalo menej dostupné bežnému človeku. (Greenberg 1939: 70) Hoci gýč vníma ako niečo negatívne, vo vysokej kultúre vidí stelesnenie jedného z najmenej prirodzených ľudských výtvorov, ku ktorého konzumácii pracujúci človek necíti žiadnu potrebu a preto sa radšej obracia ku gýču, ktorý ho bez námahy poteší.

Broch sa naopak snaží rozšíriť vnímanie gýču. Staví sa k nemu ako k fenoménu, ktorý sa vzťahuje na celkový životný štýl. Aj keď rovnako ako Greenberg vidí jeho spojitosť s trhovým hospodárstvom, tvrdí, že jeho existencia by nebola možná bez existencie tzv. *kitsch-mensch* teda milovníka gýču, pretože umenie, či už zlé alebo dobré, je vždy odrazom svojho konzumenta. (Broch 1969: 49)

2.2 Gýč podľa Tomáša Kulky

Dôležitým estetickým analytikom súčasnosti je nepochybne Tomáš Kulka,³ ktorý dodnes pôsobí na katedre estetiky Filozofickej fakulty Karlovej univerzity. Jeho dielo *Umění a kýč*, vydané vo viacerých jazykoch, sa tak stalo mojou dôležitou teoretickou oporou.

Ako jeden z mála ponúka pohľad na etymológiu slova gýč. Tvrdí, že pôvod slova je rozporuplný a termín samotný je pomerne nový. Mnohí súdia, že pochádza z anglického slova *sketch* teda náčrt, skica. Iní tvrdia, že pochádza z francúzskeho slova *chic*, no mnohí ho spájajú s nemeckým slovom, používaným ako slangový výraz medzi Mníchovskými obchodníkmi s umením a maliarmi, *verkitschen*, čo v preklade znamená zlacniť, znehodnotiť. (Kulka 2000: 33)

Rovnako ako predpokladajú Borch aj Greenberg, gýč so sebou nesie len negatívne konotácie a kontrastuje s vysokým umením. V skutočnosti však Kulka neklasifikuje gýč ani ako umenie nízke. Na to, aby sa dielo mohlo nazývať umením, musí byť podmienené, okrem estetickej a umeleckej hodnoty, aj historicky. Definícia pojmu umenie je zložitá, jej korene siahajú až ku Heglovi a Kantovi. Pre naše potreby porozumenia gýču nám preto stačí jeden jeho aspekt, ktorý spomína Kulka – až história dokáže relevantnosť umeleckých diel. Hoci sa pojem umenie transformoval za posledných 50 rokov na nepoznanie, konštantou ostáva, že jeho význam je ovplyvnený jeho minulosťou. (Kulka 2000: 21)

Náš predpoklad, že drahé umelecké diela vystavené v múzeách sú pravým umením a lacné obrazy sa nachádzajú v galériách na predmestí, nemusí byť vždy platný. Môžeme naraziť na názory, ktoré tvrdia, že gýč do múzeí už prenikol. (Kulka 2000: 21) Pokiaľ je táto hypotéza platná, môžeme sa domnievať, že došlo ku sproblematizovaniu pojmu gýč a že ho môžeme vnímať ako umelecky relevantný. Kulka tvrdí, že gýč a gýčové prvky sa v múzeách nachádzať môžu, lenže to neznamená, že by gýč dobyl svet umenia. Prichádza vo forme subverzie, paródie či antiumenia. (Kulka 2000: 23)

Aj keď nám Kulka ponúka letný pohľad na porozumenie pojmu gýč, koľkí z nás vôbec dokážu vecne definovať pojem, ktorý pre mnohých existuje veľmi intuitívne? Ukazuje sa, že

³ Tomáš Kulka (nar. 1948) študoval filozofiu na a ekonómiu na London school of Economics. V roku 1986 dokončil doktorát na Hebrejskej univerzite v Jeruzaleme, kde sa venoval prednášaniam formálnej logiky, filozofie vedy a estetiky. V rokoch 1972 až 1991 pracoval ako spravodajca Slobodnej Európy pre Blízky východ. V roku 1988 založil na katedre filozofie univerzity v Tel Avive odbor filozofia umenia. Od roku 1996 prednáša na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity. Jeho odborné práce boli publikované v časopisoch ako *British Journal for the Philosophy of Science*, *Philosophy and Social Sciences*, *British journal of Aesthetics* či *Leonardo*. (Kulka 2000)

jeho definícia patrí ku jednej z najneuchopiteľnejších a najpodivnejších kategórií modernej estetiky. (Calinescu 1977: 232) Navrhujem preto preskúmať gýč z hľadiska jeho podmienok, ktoré Kulka načrtol.

2.2.1. Podmienky gýču

Kulka predkladá tri nutné podmienky, ktoré dielo musí spĺňať, aby ho bolo možné s najväčšou pravdepodobnosťou nazvať gýčovým.

Prvou podmienkou je výber vhodnej témy, najlepšie s emocionálnym nábojom, ktorý následne vyvoláva automatickú emocionálnu odpoveď. Zdá sa, že niektoré témy sú na zobrazenie vhodnejšie. Zoberme si napríklad šteniatko s mašľou okolo krku, palmovú pláž pri západe slnka či chalúpky v horskej panoráme. Je dôležité aby autor diela zdôraznil tie vlastnosti objektu, s ktorými sa konzument dokáže ľahko identifikovať a ktoré ho len uistia vo svojich predpokladoch, ktoré sa väčšinou nelíšia od predpokladov ostatných konzumentov. Gýč teda nevyvoláva nové, jedinečné reakcie, ale utvrdzuje recipientov v správnosti ich citovej odozvy. Aj keď gýč samotný vykazuje univerzálnosť, je potrebné dodať, že aj v rámci neho možno nájsť rôznorodé kategórie. Môže sa jednať napríklad o náboženský, kapitalistický či komunistický gýč. (Kulka 2000: 45) Rovnako je gýčové dielo viac figuratívne než abstraktné. Abstraktná konfigurácia totiž málokedy dokáže spôsobiť jednotnú a žiadanú emocionálnu odpoveď recipienta. (Kulka 2000: 43)

Druhou podmienkou je jeho jednoduchá identifikovateľnosť a teda, že pri gýčových dielach nikdy nemusíme pochybovať o tom, čo zobrazujú. Aj keď niektoré formy zobrazovania sú vhodnejšie než iné (vezmime si napríklad realizmus či romantizmus) neznamená to, že gýčové diela sú striktne realistické. To sa však odvíja od chápania pojmu realizmus, ktorý môže byť značne polarizovaný, no môžeme s určitosťou povedať, že gýč takmer s určitosťou zobrazuje objekty najkonvenčnejším, najštandardnejším a najvyskúšaným spôsobom. Rýchlosť identifikácie nezáleží v kopírovaní toho, čo chceme zobraziť, ale v konformite s tými najzažitejšími zobrazovacími konvenciami doby. (Kulka 2000: 48)

Tretou a zároveň poslednou podmienkou je transformácia asociácií. Pri pohľade na figuratívne diela sa nám vynárajú asociácie, ktoré sú spájané so zobrazovanou témou. Gýč neprináša žiadnu inováciu v týchto prežitkoch a asociáciách, nezdôrazňuje zaujímavé aspekty ani nijak neprehlbuje výrazový potenciál. Na druhej strane má mnoho umeleckých diel schopnosť tieto asociácie a prežitky transformovať, zintenzívniť či zostrieť. (Kulka 2000: 55)

Aj štandardné asociácie môžu byť obohatené napríklad ich zobrazením z iného uhlu pohľadu, v ktorom je dôraz kladený na doposiaľ zanedbávané vlastnosti. Možno preto povedať, že zatiaľ čo nám umenie poskytuje zintenzívnenie zážitku vnímania okolitého sveta, gýč ho akoby utlmoval.

Tomáš Kulka nám tak ponúka prostriedky na lepšie porozumenie fenoménu, ktoré nám dávajú možnosť gýčové diela s vysokou mierou presnosti rozpoznať.

2.3 Gýč podľa Umberta Eca

Ďalšie východisko pri našej analýze nám ponúkne jeden z najdôležitejších teoretikov umenia a estetikov, Umberto Eco⁴.

Pojem gýč chápe ako spôsob komunikácie, ktorej cieľom je vyvolanie emocionálneho efektu. Nie len, že stimuluje naše citové efekty, snaží sa recipienta presvedčiť, že sa zdokonaľuje vo svojej estetickej skúsenosti. Súhlasí s pôvodnou Brochovou myšlienkou, kedy spája nami skúmaný fenomén s celkovým životným postojom a štýlom, ktorý by bol nerealizovateľný nebyť tzv. *kitsch-mensch*, teda človeka, ktorý potrebuje túto formu lži, aby sa v nej mohol nájsť. (Eco 1995: 82) Počas tvorby gýčového diela dochádza k jeho vytrhnutiu z vlastného kontextu a zasadzujú sa do kontextu nového. Štruktúre nového kontextu chýba rovnorodosť a zostáva potreba štruktúry pôvodnej, pričom poslanstvo pri zaradení nového prvku je chápané ako dielo pôvodné a schopné stimulovať naše emočné zážitky. (Eco 1995: 123)

Eco predkladá pohľad na jednotlivé vrstvy kultúry medzi ktoré patrí vyššia, stredná a masová kultúra. Vyššia zahŕňa operu, vážnu hudbu či abstraktnú maľbu. Strednú t.j. *midcult* stotožňuje napríklad s populárnou hudbou, komerčnými seriálmi, filmami a ľahko stráviteľnými dielami. Masovú kultúru, *masscult*, spája napríklad so súťažami v televízii či niektorými komiksami. Dôležitú rolu videl v stotožnení gýču s masovou kultúrou, ktorá ma za úlohu predávať produkty už hotové, pripravené na použitie a spolu s nimi aj spôsob, akými majú byť konzumované alebo reakciu, ktorú majú vyvolať. (Eco 1995: 83) Cieľom gýča je teda vyvolanie konkrétnej emočnej odozvy.

Gýč vníma ako ľahko stráviteľnú formu umenia pre tých, ktorí nie sú ochotní investovať svoju energiu do hlbších analýz umeleckých diel a presvedčajú sa, že rozumejú ideálu krásy, ktorý sa gýč klamlivo snaží reprezentovať. (Eco 1995: 79) Jeho pôvod spája s malomeštiakmi, ktorí sa snažili presadiť v kultúrnom prostredí nahováraním si, že konzumujú unikátne zobrazenie sveta.

⁴ Umberto Eco (nar. 1932) bol taliansky spisovateľ, estetik a teoretik umenia. Vyštudoval filozofiu na univerzite v Turíne. Pracoval v televízii a neskôr riadil edíciu filozofických, semiotických a sociologických diel v Bompianiho nakladateľstve. Jeho kniha *Otvorené umění*, vydaná roku 1962, si vyslúžila pozornosť európskych kritikov. O dva roky neskôr vydal knihu *Skeptikové a těšitelé*. Pôsobil na univerzitách v Miláne, Turíne aj New Yorku a od roku 1971 aj ako profesor na univerzite v Bologni. Vydal množstvo dôležitých odborných kníh, medzi nimi aj *Pojednání o obecné semiotice* z roku 1976. (Eco 1995)

Medzi ním a avantgardou vidí určitý dialektický vzťah, kedy gýč ťaží z objavov avantgardy a naopak avantgarda reaguje na šírenie gýču. Kým avantgarda napodobňuje napodobňovanie, tak gýč naopak napodobňuje efekt napodobňovania. (Eco 1995: 84)

2.4 Gýč podľa Gabriele Thuller

Spisovateľka Gabriele Thuller⁵ sa vo svojej knihe *Jak je poznáme? Umění a kýč* rovnako pokúša priniesť uspokojivú definíciu pojmu gýč. Podobne ako Kulka sa snaží zostaviť zoznam znakov, ktoré by nám pomohli gýč lepšie identifikovať v kontexte maliarstva, architektúry či sochárstva.

Medzi prvú identifikovanú charakteristiku gýča patrí fakt, že tematika obrazu musí byť v každom prípade triviálna a jeho prevedenie tak trochu neumelecké. (Thuller 2007: 124) Spomeňme si na obrázok rozkošného šteniatka či početné vyobrazenia anjelov v nebi hrajúcich na fanfáry.

Problém vidí aj v používaní sýtych a krikľavých farieb. Napríklad sýto ružová, ktorá funguje ako výrazový prostriedok na vyjadrenie veselosti či detinskosti, sa prejavuje u gýču ako nástroj na predvedenie žiadúcej emócie. (Thuller 2007: 125)

Bezpochyby je ďalším ukazovateľom gýčového obrazu aj potreba zobrazovania neprirodzených rozmerov či ich skreslenie, podobne ako to navrhuje aj Kulka. Tak napríklad, nadrozmerne veľké slzy na obraze plačúceho chlapca či zdobnená socha Michelangelovho Davida, ktorý sa predáva ako suvení na malom podstavci. (Thuller 2007: 125)

Okrem rozmerov si musíme všimnúť aj použitie lacných a lacno-vyzeraajúcich materiálov a to najmä substitúcií mramoru, akým môže byť drevo, či kovu, akým je napríklad lesklá umelá hmota. (Thuller 2007: 125) Všetky predchádzajúce body by sme mohli teoreticky vzťahovať na jedno z najznámejších Koonsových diel s názvom *Balloon Dog*, lesklú nadrozmernú sochu balónového psíka v živých farebných variáciách.

Od gýčových charakteristík sa Thuller presúva aj k jeho definícii. Rovnako ako jej predchodcovia aj ona spája gýčovitý spôsob zobrazovania s klamstvom, pretože nás vedie len ku zdanlivej kráse. Pôsobí na naše city, núti nás falošne rozjímať nad umeleckým dielom, potrebuje spôsobiť okamžitý pôžitok a naplniť naše túžby. Vyvolané emócie sú, ako inak, sentimentálneho charakteru. (Thuller 2007: 9) Aj keď sa zobrazované motívy môžu meniť od obrazu k obrazu, okrem vyvolaného sentimentu sa snažia aj vsugerovať jednoducho

⁵ Gabrielle Thuller je rakúska spisovateľka, žurnalistka a historička umenia. Pracovala pre najväčšiu rakúsku rozhlasovú a televíznu spoločnosť ORF, v kultúre sa angažovala v oblastiach umenia, architektúry či urbánneho bývania. Ako spisovateľka na voľnej nohe sa venuje publikovaniu kníh o umení a jeho histórii. Medzi jej vydané tituly patria napríklad *Portréty mužov: Fascinujúce portréty* (2010) či *Gýč. Balzam pre telo aj dušu* (2007). (Thuller 2007)

dosiahnuteľné šťastie a poskytnúť únik od tvrdej a niekedy aj škaredej reality. Typickým príkladom je salónna maľba 19. storočia, v ktorej bol dôraz kladený na cit. (Thuller 2007: 17) Dnešné umenie nepotrebuje svojich recipientov rozmaznávať. Niekedy ich šokuje či dokonca dráždi. A predovšetkým sa dnešné umelecké diela nevytvárajú na základe toho, čo recipient túži vidieť.

Či už ide o názory Brocha či Eca, gýčovitý spôsob zobrazovania má priamu súvislosť s masovou kultúrou a konzumom. Je masovo vyrábaný, prehnaný a neumiernený. Práve prostredníctvom kvantity chce prezentovať svoju autenticitu. (Thuller 2007: 10) Po obľúbených sentimentálnych motívoch vzrastal dopyt, s čím prišlo upustenie od originality a fantázie a tak mohlo dôjsť k rozkvetu gýču. (Thuller 2007: 18)

Zaujímavý aspekt, ktorý Thuller prináša, je aj jeho vlastnosť časovej podmienenosti t.j. čo sa nám javí ako gýč dnes, nemusí byť považované za gýč zajtra. Takže pojem gýč nepredstavuje konečnú klasifikáciu pre všetky časy. Vnímanie umenia podlieha neustálym zmenám. Najviac zjavné je to v prípade módy či vkusu. (Thuller 2007: 13)

2.5 Umelecká a estetická defektnosť gýču

Pojem gýč kontrastuje s vysokým umením. Viacerí z nás by ho zasadili na koniec estetických kategórií a zaiste by ho nazvali umelecky defektným. Napriek tomu, si ho mnohí z nás s radosťou kupujú, konzumujú v domnienke, že im na stene visí umelecké dielo a skutočnosť, že vlastnia gýčové dielo, by ich s najväčšou pravdepodobnosťou urazila. Zdôvodnenie našich predpokladov tak jednoduché už nie je, preto by som sa o to pokúsila a osvetlila v čom spočíva jeho umelecká defektnosť.

Na to aby sme porozumeli jeho estetickým nedostatkom je potrebné vedieť, v čom spočíva estetická hodnota umeleckých diel vôbec. Na jej indikáciu nám poslúžia pojmy ako *jednota, komplexnosť a intenzita*. (Beardsley 1958). Druhým dôležitým kritériom pri hodnotení umeleckých diel je aj ich hodnota umelecká. Obe hodnoty sú navzájom prepletené aj keď by mali byť na sebe nezávislé. Ich súvislosť spočíva v tom, že estetické hodnotenie diela je veľakrát ovplyvnené inováciou, ktoré so sebou dielo nesie a naopak, že estetické kritériá môžu byť kľúčové pri určovaní hodnoty umeleckej. (Kulka 2000: 80)

2.5.1 Umelecká hodnota

Pod pojmom umelecká hodnota si môžeme jednoducho predstaviť všeobecný prínos inovácie daného diela do sveta umenia a jeho následné esteticko-umelecké využitie. (Kulka 2000: 77) Nemôžeme si ju zameniť s hodnotnou estetickou, kedy nám na posúdenie diela stačí dobrý vkus. Pri umeleckom hodnotení musíme mať znalosti z oblasti dejín umenia, pretože inovácie diela posudzujeme vo vzťahu daného diela k radu historicky odpovedajúcich diel. V histórii sa stretávame s fenoménom, kedy rôzne historické obdobia preferovali dominanciu inej hodnoty. Počas francúzskeho akademizmu nachádzame dôraz na estetiku diel, naopak konceptuálne umenie presadzuje inováciu na úkor estetickéj dimenzie. (Kulka 2000: 87)sc

Musíme si uvedomiť, že hoci sú umelecká a estetická hodnota na sebe nezávislé, umelecké dielo by malo v minimálnej miere uspokojovať požiadavky oboch. (Kulka 2000: 80). Je rovnako dôležité, aby tieto inovácie predstavovali riešenia v aktuálnych umeleckých problémoch a otvárali dvere k ďalšiemu využitiu.

Paradoxom umeleckej hodnoty je však to, že niektoré umelecké diela ako napríklad tie z doby francúzskeho akademizmu, síce neprinášali revolúciu ani iné radikálne zmeny, slúžili na upevnenie a definovanie rodiaceho sa nového umeleckého smeru. (Kulka 2000: 87)

Umelecký nedostatok gýčových diel je tak založený na absencii štylistických inovácií, jeho neschopnosti akejkol'vek inšpirácie či konsolidácie nového umeleckého smeru. (Kulka 2000: 81) Na to, aby sme gýčové dielo mohli zavrhnúť, budeme potrebovať však viac a to vysvetlenie hodnoty estetickej.

2.5.2 Estetická hodnota

Teoretici umenia ako Dickie či Beardsley sa zhodli na existencii kritérií, ktoré indikujú pozitívne estetické vlastnosti a to: *jednota, komplexnosť a intenzita*. (Kulka 2000: 84) Kulka nadväzuje na ich definície, ktoré sú predovšetkým postavené na intuitívnom hodnotení.

V nasledujúcej časti sa pokúsim bližšie osvetliť ich význam, ktorý nám pomôže pri chápaní estetických nedostatkov gýču.

Jednota

Pod pojmom jednoty môžeme rozumieť mieru harmónie či súhry jednotlivých prvkov obrazu. Vykazuje sa dobrou organizáciou, formálnou dokonalosťou a vnútornou logikou a štýlom. (Beardsley 1952: 462). Pri analýze výtvarných diel nás tak bude zaujímať najmä zladenie farieb, zharmonizovanie proporcií či celkový súlad kompozície. (Kulka 2000: 66) Hoci gýčové obrazy jednotou neoplývajú, zdá sa, že jej nemajú nedostatok. Sú takpovediac priemerným prototypom. Na druhej strane, aj obrazy veľikánov, akým Picasso nepochybne stále je, môžu vykazovať vysokú mieru disharmónie ako v prípade obrazu *Slečny z Avignonu*.

Toto pomerne intuitívne vysvetlenie pojmu jednoty však možno rozvinúť do presnejšej podoby. Dokonale zjednotené dielo je také, ktoré je možné len poškodiť a nie vylepšiť. Naopak nejednotné dielo je možné rôznymi alteráciami vylepšiť. Medzi týmito dvoma krajnými prípadmi sa nachádza akási škála prípadov, kedy „lepšie“ diela budú bližšie ku perfektne zjednotenému dielu a vice versa. (Kulka 2000: 90)

Jednotu diela je možné otestovať a to porovnaním pôvodného diela s verziou, ktorá je upravená pomocou rôznych alterácií. Tie musia spĺňať podmienky, že dielo zmenia iba natoľko, že jeho výsledné vnímanie nebude zmenené. (Kulka 2000: 92) Poznáme rôzne typy zmien, ktoré dielo buď poškodia, vylepšia alebo budú fungovať neutrálne.

Gýč môže byť mnohopočetne upravovaný, no tieto zmeny dielo výrazne ani nevylepšia ani nezhoršia. Dôležité je, aby bolo zachované zobrazenie ústrednej postavy či objektu v čo najrealistickejšej podobe a tým pádom aj jeho základné vnímanie. Hocijaké zmeny tak budú v prípade gýču zanedbateľné. (Kulka 2000: 98) Môžeme teda tvrdiť, že čím viac neutrálne sa

budú prejavovať účinky poškodenia či vylepšenia, tým typickejší a čistejší to je gýč. (Kulka 2000: 104) Fenomén gýču tak musíme chápať ako niečo, čo funguje mimo pojmu zlé umenie. Tvorí svoj vlastný uzatvorený systém, ktorý sa nachádza vedľa umeleckého systému.

Komplexnosť

Komplexnosť zasa reprezentuje mieru prepracovanosti štruktúry a formy, viacrozmernosť aj heterogenitu. Medzi ukazovatele komplexnosti patria napríklad faktory ako rozvinutosť na veľkých plochách, oplývajúce kontrastov, subtilnosť aj imaginatívnosť. (Beardsley 1958: 462). Avšak ani podľa tejto definície komplexnosti nedokážeme gýč odsúdiť ku estetickému defektu, pretože aj medzi serióznymi umeleckými dielami možno nájsť také, ktorých miera komplexnosti je oveľa nižšia. Patria tu napríklad diela Mondriana, Lichtensteina či van Doesburga. (Kulka 2000: 68) Presnejšie by sa komplexnosť dala definovať aj ako celkový počet možných manifestovaných zmien, ktoré nijak nenarušia základnú štruktúru diela. Čím komplexnejšie dielo je, tým viac úprav môžeme spraviť.

Intenzita

Posledným pojmom je intenzita, ktorá bude hrať zásadnú rolu v dokazovaní estetického defektu gýču. Možno ju chápať ako prvok vitality, sily či životnosti prezentácie. Zahrňuje tie vlastnosti, ktoré majú na recipienta silný dopad. (Kulka 2000: 69) Rovnako tak predstavuje mieru špecifickosti, nezameniteľnosti či estetického funkčnosti konštitutívnych vlastností umeleckého diela, ktorú môžeme schematicky vyjadriť ako pomer medzi úpravami, ktoré majú estetický dopad a medzi úpravami, ktoré estetický dopad nemajú. (Kulka 2000: 95) Poznáme dva dopady silnej intenzity a to keď sa prejaví ako nevídaná krása alebo neskutočná škaredosť.

Estetická intenzita je v prípade gýčových diel veľmi nízka. Napriek tomu, že predložené definície gýču hovoria o jeho obrovskom emocionálnom náboji, je dôležité nezamieňať intenzitu a emocionalitu. V tomto kontexte funguje jeho emocionálna „intenzita“ ako sentimentalita a práve tá je dôvodom jeho masovej obľuby. (Kulka 2000: 105)

Estetická funkcia

Ďalší odklon, ktorý môžeme u gýču ako samostatného fenoménu pozorovať, súvisí s jeho estetickou funkciou. Aj keď sa môže formálne prezentovať ako štandardné umelecké dielo v skutočnosti však funguje skôr ako transparentný znak. (Kulka 2000: 105) V praxi to znamená, že počas vnímania gýčového obrazu nevnímame unikátne umelecké vlastnosti

zobrazovaného symbolu, no máme tendenciu vnímať skôr objekt, na ktorý odkazuje. Zobrazenie sa v takom zmysle stáva nepodstatným a takzvaným prostriedkom na vnímanie zobrazovaného. (Scruton 1983: 114). Vďaka tomuto zdôvodneniu môžeme lepšie pochopiť výroky, ktoré označujú gýč za lož či podvrh. Jeho klamstvo je založené na tom, že nás núti myslieť si, že dielo obdivujeme pre jeho estetické vlastnosti, hoci v skutočnosti obdivujeme sentimentálnosť zobrazovanej témy. (Kulka 2000: 107)

2.6 Vysoké verzus populárne umenie

Pojmy vysokého a populárneho umenia fungujú voči sebe navzájom dichotomicky, čo znamená, že sú si jeden druhému kontrastom a populárne umenie tak predstavuje negatívny referenčný bod k umeniu vysokému. (Zahrádka 2010: 207) Intuitívne vnímame populárne umenie menejcenne, rovnako ako gýč, no nedokážeme vysvetliť, prečo je vysoké umenie vysokým a naopak.

Jedno voči druhému sa vymedzujú na základe rozdielnej umeleckej hodnoty. Populárnemu umeniu je pripisovaná nižšia umelecká hodnota, ktorá zahŕňa aj nami vyššie zmienené estetické kritériá. Vykazuje nižšiu mieru jednoty, komplexnosti a intenzity. Okrem estetických výhrad je jeho defekt založený aj na negatívnom dopade na sociálny život spoločnosti. (Gans 1974: 19-51)

Medzi hlavné výčitky populárneho umenia *patri komerčnosť a negatívny vplyv na publikum, vysoké umenie a spoločnosť všeobecne*. (Zahrádka 2010: 207)

Pod pojmom komerčnosť si môžeme predstaviť sériovú výrobu za účelom finančného profitu. Hoci nemusí byť hneď jasné, čo je zlé na finančnom ohodnotení umeleckého diela, problém vyvstáva, keď sa finančný zisk stane prioritou a umelecké dielo začne podliehať vplyvu masového a esteticky menejcenného vkusu. (Zahrádka 2010: 208)

Negatívny vplyv populárneho umenia na publikum je založený na uspokojovaní falošných potrieb publika, teda na vlastnosti identickej s jednou z primárnych vlastností gýča. Ďalej znižuje schopnosť vnímania reality a rovnako aj schopnosť vnímať vysoké umenie, ktoré sú založené na estetických nedostatkoch diel. Senzibilita recipientov vnímať realitu takú aká je sa znižuje na základe gýčovitých a často čierno-bielych obsahov, ktoré nám populárne umenie servíruje. (Zahrádka 2010: 208)

Populárne umenie ovplyvňuje aj samotné vysoké umenie v negatívnom zmysle slova. Tvorcovia populárneho obsahu často kopírujú témy a postupy umenia vysokého. Negatívne vplyva aj fakt vysokého finančného ohodnotenia populárnych diel. Prečo by sa umelec mal zamerať na tvorbu originálneho diela, ktoré svojou existenciou prispeje svetu umenia, keď sa môže zamerať na vlastné blaho a tvoriť obsahy, ktoré získajú vysoké finančné ohodnotenie a budú podliehať tomu, čo chce publikum konzumovať? (Zahrádka 2010: 208)

Nakoniec je populárnemu umeniu vyčítaný aj negatívny dopad na spoločnosť všeobecne, pretože znižuje celkovú kultúrnu úroveň spoločnosti. Premieňa svojich recipientov na

pasívnych konzumentov, znižuje ich schopnosť kritického uvažovania. To je spôsobené estetickými nedostatkami – najmä nízkou komplexnosťou a celkovou nenáročnosťou diel. (Zahrádka 2010: 208)

2.6.1 Estetické rozdiely medzi populárnym a vysokým umením

V predchádzajúcej časti som sa pokúsila vysvetliť, v čom spočívajú rozdiely protichodného vnímania populárneho a vysokého umenia. Ako som poznamenala, väčšina argumentov bola založená na estetických nedostatkoch. V tejto časti sa pokúsim priblížiť bližší pohľad na tieto estetické rozdiely a odôvodniť tak výrok amerického kritika Dwighta Macdonalda, ktorý tvrdil, že existujú dôvody, ktoré znemožňujú masovej kultúre stať sa kvalitnou. (Macdonald 1957: 69)

Prvý z nich sa vzťahuje na spôsob a proces tvorby. Patrí sem napríklad romantická predstava pokladajúca umelca za génia, ktorý tvorí nové umelecké diela výhradne založené na jeho individuálnych schopnostiach. To dnes nemôže platiť. Hoci filmy či seriály fungujú ako dokonalý príklad kolektívnej tvorby, ktorá spadá pod masovú kultúru, aj u vysokého umenia, ktorého úspech je pripisovaný individuálnemu tvorcovi, nájdeme momenty, kedy dielo nevzniklo v celkovej izolovanosti. Predsa len, umelecky hodnotné diela sú zasadené do aktuálneho spoločenského kontextu a reagujú na aktuálne problémy, o prínose a význame umeleckého diela tiež často rozhodujú odborníci. Umelecké dielo vysokej kultúry teda nemôže nikdy vzniknúť v sociálnej izolovanosti ako to predpokladal romantizmus. (Zahrádka 2010: 210)

Ďalším rozdielom je spôsob akým diela populárneho umenia pôsobia na svojich konzumentov. Populárne diela nedokážu u svojich recipientov vyvolať skutočné estetické potešenie, pod ktorým môžeme rozumieť skutočné pocity či trvanlivosť emócie, ktorá je väčšinou pominuteľná. U vysokého umenia naopak môžeme pozorovať trvalé potešenie. (Van den Haag 1957 :534) Musíme rátať aj s tým, že sa nájdú výnimky, ktoré budú z tohto modelu vybočovať. Ako príklad nám môže poslúžiť počúvanie punkovej hudby. To je väčšinou sprevádzané silnou emocionálnou odozvou a niekedy môže spôsobiť formovanie radikálnych politických názorov. (Zahrádka 2010: 211)

Tiež môžeme spomenúť „test času“. Niektorí kritici umenia, ako napríklad David Hume, tvrdia, že vysoké umenie má nadčasovú schopnosť, zatiaľ čo populárne umenie môže fungovať len v určitej dobe. (Hume 2002: 84) Rozporuplnosť tohto tvrdenia je však založená

na tom, že neexistuje dostatočný časový odstup, ktorý by potvrdil alebo vyvrátil Humovo stanovisko.

Ďalšie vysvetlenie estetického potešenia poskytuje britský estetik Collingwood, ktorý sa prikláňa k názoru, že populárne umenie konštruje žiadaný typ emócie. Naopak pravé umenie spôsobuje spočiatku nejasnú, ale jedinečnú emocionálnu odpoveď. (Zahrádka 2010: 212)

Kritici populárneho umenia majú problém aj so štandardným spôsobom tvorby umeleckých diel, ktorý spôsobuje negatívne estetické dôsledky. Všeobecne uznávané postupy sú u populárneho umenia často mechanicky stereotypné a schematické, s nízkou mierou estetickej intenzity. Na druhej strane aj v tomto rozdiel môžeme nájsť výnimky, kedy vysoké umenie využíva postupy overené a naopak. (Zahrádka 2010: 213)

Premena diel umenia na komodity, ktoré podliehajú zákonom trhového hospodárstva v zmysle ich schopnosti nákupu a predaja, spôsobila, že názov populárne umenie sa pretransformoval na názov masové umenie. (Macdonald 1957: 59) Pokiaľ má masové umenie uspieť v tomto svete, musí podliehať niečomu, čo nazývame masový vkus. Princípom masového vkusu je prispôbenie sa najnižšej možnej úrovni vkusu a inteligencie konzumentov. (Zahrádka 2010: 216) Pričom musíme vziať do úvahy, že táto hypotéza neplatí za každých okolností. Programy pre deti či sadomasochistická pornografia predsa tvoria okraj produkcie masovej kultúry. (Zahrádka 2010: 217) Napriek tomu, prispôbenie sa priemernému vkusu spôsobuje, že masové umenie trpí a to najmä v jeho estetickej hodnote. (Zahrádka 2010: 216) Práve termín priemerný nahradil vo vzťahu ku vkusu slovo najnižší a opiera sa o poznatok, že najvyšší zisk z predaja populárnych diel možno dosiahnuť prostredníctvom vkusu priemerného človeka. (Van den Haag 1957: 510) Výsledné dielo tak pôsobí neosobne a do značnej miery štandardizovane. (Zahrádka 2010: 217)

Greenberg stotožňuje populárnu kultúru s gýčom a preto možno povedať, že existencia *kitsch-mensch* takpovediac potvrdzuje našu hypotézu, že bez existencie človeka či v tomto prípade masy, nie je možné, aby gýč či populárna kultúra kvitli.

Naša hypotéza tiež predpokladá, že recipienti populárneho umenia tvoria homogénny celok, ktorý je len štatistický konštrukt. Aj priemerný vkus tak nemôže byť nič iné len fikciou. Konzumentov populárneho umenia možno rozdeliť do viacerých kategórií napríklad podľa vzdelania, etnického či sociálneho pôvodu. (Zahrádka 2010: 217)

Aj keď sa rozdiely v estetickom vnímaní zdajú byť prítomné, nie je možné populárne umenie na základe nich tak celkom zavrhnúť. Budeme potrebovať preto inú kategóriu rozdielov, ktoré nám umožnia lepší pohľad na priepasť medzi nimi. Poslúžiť by nám mohla rola sociálnej funkcie.

2.6.2 Rozdiely v sociálnej funkcii populárneho a vysokého umenia

Dokázať estetický rozdiel medzi populárnym a vysokým umením vyzerá byť výzvou a možno neriešiteľným problémom. Zmenu vo vnímaní priniesol Abraham Kaplan, ktorý prirovnával vzťah populárneho a vysokého umenia ku vzťahu piva a šampanského. Rovnako ako šampanské je vysoké umenie považované za lepšie než pivo, teda umenie populárne. (Kaplan 1966: 364) Na druhej strane, pivo má v živote ľudí nenahraditeľné miesto a konzumujeme ho pri špecifických udalostiach. Z tohoto vyplýva, že populárne umenie nie je nutne estetické zlo, jednoducho plní inú funkciu. (Zahrádka 2010: 219) Rovnako na základe rôzneho typu vzťahovania sa populárneho umenia ku sociálnemu kontextu sa snažia sociológovia pristupovať ku vyriešeniu tohoto rébusu. (Zahrádka 2010: 219)

Rozdiel, ktorý intuitívne cítime pri vyslovení termínov populárne a vysoké umenie tak možno hľadať v jeho sociálnej funkcii, ktorá je sociálnym konštruktom podmieneným dobou, v ktorej vzniká. (Zahrádka 2010: 222) Konzumenti vysokého umenia sú považovaní za nadradených a sú im pripisované vlastnosti dobrého vkusu a kultivovanosti. (Zahrádka 2010: 222) Tieto teoretické závery sa opierajú o empirický výskum Pierra Bourdieua, ktorý dokázal, že príslušníci vyššej spoločenskej vrstvy, ktorí disponujú značným ekonomickým a kultúrnym kapitálom, dávajú prednosť dielam, ktoré sú vzdialené realite, sú abstraktné, štylizované a nemajú žiadnu etickú funkciu. Vrstva pracujúcich ľudí naopak preferuje diela praktické, funkčné a realistické, teda také, ktoré zobrazujú ich špecifickú realitu a ku ktorým sú schopní sa jednoducho vzťahovať. (Bordieu 1984: 44)

Možno tak tvrdiť, že vzniknuté rozdiely v spoločenskej funkcii sú následkom rozdielnosti v kultúrnej spotrebe. To je zapríčinené nerovnomernou distribúciou ekonomického, ako sú peniaze a majetok, a kultúrneho kapitálu, ktorý zahŕňa vkus či kultúrny tovar, medzi ľuďmi. S tým vyvstáva dopyt po rôznych typoch umenia v rôznych spoločenských vrstvách. (Zahrádka 2010: 222) Bordieuov model pracoval s dátami z francúzskej vzorky obyvateľstva, napriek tomu ich považuje za všeobecne uplatniteľné. Novšie výskumy sú voči zovšeobecňovaniu záverov skeptickejšie. Aj keď ich úplne nezavrhnú, postupom času je

potreba si všímať, že okrem typu kultúrnej spotreby je nutné brať do úvahy aj množstvo vykonávaných kultúrnych aktivít. (Zahrádka 2010: 224)

2.7 Poetizmus a gýč

V 20. rokoch 20. storočia sa objavuje na umeleckej scéne nový smer pochádzajúci z Prahy, poetizmus, ktorého aktivita trvala približne do 30. rokov minulého storočia. Za svoju existenciu môže vdáčiť členom umeleckej skupiny *Devětsil*, ktorá bola založená 5. októbra 1920 Karlom Teigem, Adolfom Hoffmeisterom, Jaroslavom Seifertom a Vladislavom Vančúrom. Prvýkrát bol termín poetizmus použitý v roku 1923 v časopise *Disk*. (Fabian 2016: 9) Šlo o umeleckú skupinu, ktorá sa snažila presadiť novú estetiku a filozofiu umenia zahŕňajúcu viaceré umelecké formy od architektúry, poézie až k výtvarnému umeniu. (Fabian 2016: 8)

Vo svojom príspevku *Revoluční sborník Devětsil* položili základy hnutia, ktoré vychádzalo najmä z ľudovej literatúry, veľkomestského folklóru a ľudovosti všeobecne. Prostredníctvom zborníku sa snažili, rovnako ako avantgardné hnutie, zamerať na budúcnosť, kolektivismus, internacionalizmus a manifestatívnosť. (Fabian 2016: 8) Medzi prvé manifesty poetizmu patrí *Obraz (1923)* od Jindřicha Štyrského a *Malířství a poezie (1923)* Karla Teigeho. Práve *Obraz* približuje chápanie role poézie v poetizme, ktorá sa líši od jej úlohy v básni. Vidí ju ako sprostredkovateľa obrazu konštruktivistickej básne krás sveta. (Fabian 2016: 9)

Čo však robí poetizmus poetizmom? Medzi jeho základné charakteristiky patrí, že termín poézie neasociuje len s jednou umeleckou formou, ale rozširuje jeho chápanie na rôznorodé umelecké disciplíny. Krásu poézie je tak možno objaviť kdekoľvek v rámci umenia. (Fabian 2016: 9) Jadro estetiky nového smeru je založené na vnímaní diela všetkými piatimi zmyslami. Teigeho predpoklad bol založený na dobových objavoch v psychológii o tom, že zmyslové vnemy nemožno redukovať na jednotlivé zložky a fungujú na princípe kooperácie. Nové umenie má podobne plniť úlohu čistej poézie zbavenej akéhokoľvek (mimo estetického) materiálneho kritéria. (Fabian 2016: 10) Teige sa o poetizme vyjadruje ako o spojení modernej maľby s modernou poéziou, čo najlepšie sumarizuje jeho krédo: „*Umenie je jedno, a to poézia.*“ (Teige 1923: 80) Tiež ho opisuje ako šťastie, lásku, rajske veci, optimistickú nádej v krásny život či bezprostrednú senzibilitu. Má za úlohu premeniť náš život na karneval citov a predstáv, na jednu veľkú zábavu. (Fabian 2016: 164)

Medzi protagonistov hnutia patrí aj Vítězslav Nezval, ktorý sa odvoláva na odpútanie poézie od konvencií a pokladá ju za samostatný zážitok. Podľa neho by mala byť oslobodená od literatúry a mala by zapôsobiť na šiesty zmysel, ktorého základ vidí v čistej predstavivosti hlbokých častí vedomia človeka. (Fabian 2016: 10) Jednoducho chcel vytvoriť niečo, čo bude

stelesňovať neustálu konfrontáciu medzi metaforickým a realistickým vnímaním skutočnosti. (Fabian 2016: 11)

2.7.1. Adolf Hoffmeister : Kolumbova loď (1921 – 1922)

Na príklade obrazu *Kolumbova loď* (1921 – 1922) [obr. 1] od českého umelca a predstaviteľa poetizmu, Adolfa Hoffmeistera⁶, by som rada poukázala na prvky, ktoré sú podobné gýču, avšak nemožno ich za gýč zameniť. Už len z klasifikácie poetizmu, ako jednej z vetiev avantgardy, je možné domnievať sa, že gýčom dielo nebude. (Greenberg 1939)

Na obraze možno zahliadnuť romantický výjav Kolumbovej lode, ktorá prichádza do raja s palmami, jazierkom a labuťou. Práve tento idylický sentimentálny naivizmus, ktorý pôsobí ako antagonista ku krutej realite 1. svetovej vojny, je jednou z príčin prirovnávania diela ku dielam gýčovým. Obsahuje emocionálny náboj, pôsobí roztomilo a snovo. Svet všednej reality sa tu prelína s romantickým túžením fantázie, podobne ako tomu je aj v dobovej poézii. (Lamač 1966)

V popredí sa nachádza labuť, palmy, rastliny, had a ďalší druh vtáka. Pozadie je okupované mohutnou loďou plávajúcou na modrej morskej hladine. Obraz pôsobí dvojrozmerné, chýba mu priestorová dimenzia, ktorú sa autor snažil docieľiť rozdielnym umiestnením centrálnych postáv, lode a labute. Toto rozloženie krajiny sa nápadne podobá kulisám a vychádza z pôvodných kubistických štruktúr. Jednotlivé prvky reality sú intelektuálne rozložené, v zmysle objekty, kulisy, plány, a rozmiestnené tak, že rešpektujú priestorové ubiehanie. (Lamač 1966) Všimnúť si musíme rovnako aj štylizáciu paliem a rastlín, u ktorých nájdeme prvky primitivizmu. (Lamač 1966)

Na rozdiel od gýču, ktorý je založený na klamstve, sa Hoffmeister nesnaží, podobne ako iní predstavitelia poetizmu, o zobrazenie ilúzie reality. Netuži po napodobňovaní umenia, chce divákovi poskytnúť obraz, ktorý funguje ako okno do priestoru, v ktorom je všetko usporiadané podľa poetickej predstavy. (Lamač 1966)

⁶ Adolf Hoffmeister (nar. 1902) bol český spisovateľ, karikaturista, umelec, publicista aj právnik. V roku 1925 vyštudoval právo na Kralovej univerzite. Od 20. rokov vyvíjal rozsiahlu kultúrnu aktivitu, písal básne, poviedky, divadelné hry, eseje a spolupracoval s množstvom novín a časopisov. Patril medzi kľúčové postavy spolku Devětsil. Od 30. rokov sa spoluúčastnil pri formovaní politickej a kultúrnej aktivity československej avantgardy. Počas 2. svetovej vojny opustil Československo a dočasne sa usadil v Spojených štátoch, kde pokračoval v maľovaní antifašistických karikatúr. Po návrate do vlasti pôsobil na ministerstve informácií, v rokoch 1948 až 1951 ako veľvyslanec v Paríži a neskôr aj ako profesor filmovej grafiky na UMPRUM. (Lamač 1966)

2.8 Gýč a pop-art

Ako predpokladal Greenberg, gýč a avantgarda predstavujú dva protipólne fenomény, ktoré si nemôžeme zamieňať. Je predsa málo pravdepodobné že si pomýlime diela Picassa, Kokoschku či Muncha s gýčom. No u pop-artových umelcov to tak jednoznačné nie je. (Kulka 2000: 143)

V 60. rokoch 20 storočia sa z Veľkej Británie a USA začal šíriť pop art, ktorého zásadnou vlastnosťou bolo, že dokázal dokonale odrážať vkus davu a to sa premietalo najmä vo farebnosti, krikl'avosti, vulgárnosti a lacnote. Ako povedal Simon Wilson: „*pop art je umenie, ktoré sa oslobodilo od dôstojnosti vysokého umenia.*“ (Wilson 1974) Jeho nástup znamenal postupné miznutie hraníc medzi reklamou a dizajnom, dizajnom a gýčom, gýčom a umením a nakoniec umením a dekoráciami. Povoľoval takmer všetko, bol jednoduchý a ľahko stráviteľný a čo je dôležité, nemal žiaden spoločenský účel. Pop art odrážal život taký aký je a zároveň ho akceptoval, nemal potrebu spoločenskej kritiky. (Thuller 2007: 56) Ľudia mali pocit, že obklopovať sa gýčom, reklamami a čítať komiksy bolo jednoducho oprávnené.⁷ (Kulka 2000: 143)

Diela boli vytvárané sériovo a v princípe nemôžeme tvrdiť, že by bolo hnutie významne esteticky či umelecky prínosné.⁸ Napriek tomu ho dodnes vnímame ako jeden z míľnikov vo vývoji umenia.

Ako sme naznačili v predchádzajúcich častiach, jednou z vlastností gýču je jeho jednoduchá reprodukovateľnosť. Pozrime sa ale na pop art a Warholove reprodukcie Mony Lisy. Z hľadiska jednoduchej reprodukovateľnosti by sa jeden od druhého veľmi nelíšili. Avšak v prípade Warhola nie je kópia ako kópia. (Thuller 2007: 52) Hoci umelecké diela strácajú reprodukovateľnosťou svoju auru, z ich kópií možno načerpať istý druh inšpirácie. Na druhej strane, výtvary Warhola predkladajú otázku vzťahu kópie a originálu. Na tento vzťah sa môžeme pozerat' dvojako. Buď ako na uvoľnenie z požiadavku jedinečnosti umeleckého diela, alebo ako na odraz kultúrneho rozpadu. (Thuller 2007: 53) Vyzerá to tak, že práve Warholove diela v sebe stelesňujú reality rozpadu aj oslobodenia od jedinečnosti diela.

Ďalší problém vyvstáva s jeho funkciou. Kulka sa domnieva, že pop art komentoval dopady masovej a populárnej kultúry na americkú spoločnosť. V tomto prípade je použitie gýču

⁷ V Európskom pop arte možno nájsť určitú kritiku konzumu.

⁸ Aj keď bol pop art považovaný za nový umelecký smer 60. rokov, spôsob jeho prezentácie bolo možné zahliadnuť už v reklamách, komiksoch či komerčnej grafike. (Kulka 2000: 261)

oprávnené, pretože používanie a vytváranie gýču sú dva odlišné procesy. Takto vytvorené dielo si vyžadovalo interpretáciu, zatiaľ čo gýč sa zaobíde bez nej. (Kulka 2000: 147)

Gýčové diela ignorujú umelecký kontext a teda sú pasívne voči tomu, čo sa deje vo svete umenia. Pop art, na druhej strane, vznikol ako reakcia na abstraktný expresionizmus a tým pádom sa vyjadruje k daniu v umeleckom svete. (Kulka 2000: 147)

Rovnako tak je gýč imúnny voči irónii a humoru, preto vyzerá tak pateticky a smiešne. Ak si vezmeme dielo Andyho Warhola *Marilyn Six-pack*, môžeme sa stretnúť s jeho dôvtipom, ktorý odkazoval na balenie šiestich plechoviek pív. (Kulka 2000: 148)

Posledným prípadom, ktorý oddeľuje gýč od pop artu, je schopnosť denotácie. Ako vieme, gýč si neláme hlavu nad tým ukázať nám hlbšiu podstatu seba samého, jednoducho označuje to, čo zobrazuje. Komiksy Roya Lichtensteina či diela Mela Ramosa denotujú samy seba. To podporuje tvrdenie, že namiesto toho aby pop art gýč sám produkoval, jednoducho naň poukazuje. (Kulka 2000: 147)

Proces pop artu so sebou prináša dva protichodné fakty. A to, že moderný človek je obklopený gýčovými prvkami na každom kroku až ho nakoniec prestane vnímať. Na druhej strane však majú gýčové objekty nepopierateľný pôvab, z ktorého sa snaží ťažiť aj autentické umelecké dielo. Umelci pop artu sa tak pohybujú po nebezpečnej hrane toho, čomu vravíme gýč. (Broch 1969)

3. EMPIRICKÁ ČASŤ

3.1 Andy Warhol

Meno Warhol⁹ je vo svete, nie len tom umeleckom, veľmi dobre známe. Bol to syn rusínskych emigrantov zo Slovenska, ktorý dokázal zmeniť kontext umenia a zároveň ho sprístupniť širokej verejnosti. Ukázal, aká sila sa skrýva v masovo produkovaných obrazoch. Práve opakovanie toho istého výjavu tridsať aj sto krát dokázalo evokovať spojitosť s masovou kultúrou 20. storočia. Warholovo umenie bolo vtedy akýmsi druhom masovej produkcie. (Tomkins 2019: 96)

Sám Warhol sa skôr než umelcom nazýval biznis-umelcom. „*Biznis-umenie je krok, ktorý nasleduje po umení. Začínal som ako reklamný umelec a chcem skončiť ako umelec biznisu. Po tom, čo som sa venoval veci, ktorej sa hovorí umenie či ako, som prešiel na biznis-umenie. Chcel som byť umelecký obchodník či umelec biznisu. Byť dobrý v biznise ma fascinuje najviac zo všetkých druhov umenia,*“ píše vo svojej knihe. (Warhol 1990: 97) Jeho anti-heroické poňatie umenia je možné nájsť aj v iných pasážach jeho denníka. „*Prečo si umelci myslia, že sú výnimoční?*“ pýta sa. „*Je to len ďalšia práca.*“ (Warhol 1990)

Dôležitým aspektom jeho tvorby bolo reflektovanie vtedajšieho stavu spoločnosti. Hoci sa Andy rád zabával klamaním o nepodstatných veciach, vo svojom umení neklamal. Snažil sa nastaviť pravdivé zrkadlo spoločnosti, v ktorej žil, pracoval a dokázal dosiahnuť úspech slávneho umelca. Pravda, ktorú prostredníctvom umenia zdieľal so svetom, nebola vždy veľmi optimistická. Nebolo možné ju samozrejme generalizovať na celú americkú spoločnosť. Rovnako tak nebola pevne zakotvená v jednotlivých umeleckých dielach, skôr vyžarovala z celistvého kontextu jeho obrazov, filmov či iných prác. (Tomkins 2019: 98)

Najdôležitejšia pravda, ktorá tvorila základ všetkých ostatných právd, bola, že na umení už nezáležalo. Umenie pre širokú škálu vzdelaných ľudí už stratilo pôvodné humanistické hodnoty, akými boli napríklad krása, emócia, vedomosť, potešenie. Udržala si však hodnotu,

⁹ Andrew Warhola (nar. 1928) bol americký maliar, tvorca filmov, autor, príležitostný hudobný producent a popredná osobnosť americkej vetvy hnutia pop art. O umenie sa začal zaujímať ako dieťa, čo vyústilo v štúdium komerčného umenia na Univerzite Carnegie Mellon. Po absolvovaní vysokej školy sa presťahoval do New Yorku, kde začal pracovať ako ilustrátor v reklame, ale aj pre magazíny ako napríklad Vogue či Harper's Bazaar. Zaslúžil sa o vytvorenie vlastnej techniky založenej na sieťotlačí doplnenej o ručne maľované pozadie. Práve sieťotlač mu dopomohla ku efektívnej reprodukcii diel. Jeho umelecké štúdio The Factory bolo kreatívnym priestorom, kde tvorilo mnoho umelcov vrátane Keitha Harringa a Jean-Michela Basquiata. Podieľal sa na réžii filmov a pôsobil aj ako producent a manažér skupiny The Velvet Underground. Jeho prínos tak presahuje hranice výtvarného umenia a možno tak Warhola vnímať ako dôležitú osobnosť masovej kultúry. (Tomkins 2019)

ktorou bola schopnosť zameniteľnosti umeleckých diel za peniaze. Warhol jednoducho predvídal, že to, čo príde po umení, bude jednoducho konzumovateľné. (Tomkins 2019: 98)

Prínos Warhola do sveta umenia vidí aj umelecký kritik a filozof Arthur C. Danto. Tým, že Warhol vytvoril umelecké dielo *Brillo box (1964)* [obr. 2] vizuálne nerozpoznatel'né od obalu reálneho produktu [obr. 3], ktorý umeleckým dielom nebol, dokázal prísť aj s otázkou filozofickej povahy umenia. (Tomkins 2019: 95) Danto vníma Warholove diela politicky, pretože sa v nich zrkadlí osoba bežného Američana. (Dyer 2004)

Iný pohľad na hodnotenie prác Warhola predkladá historik umenia Simon Watney, ktorý vníma diela Warhola skrz jeho osobnosť. Považuje Andyho za signifikantného, pretože v sebe stelesňuje nový typ umelca, ktorého zrod sprevádza redefinovanie vzťahu medzi životom a umením. Na základe vzťahu Warhola k vlastnému životu možno podľa Watneya pochopiť aj Warholov vzťah k umeniu samotnému. (Dyer 2004)

Pri hodnotení Warholových diel by sme nemali zabudnúť ešte na jeden dôležitý aspekt a tým je humor. Jeho tvorba je poznamenaná iróniou, hoci na prvý pohľad by sa nám mohla zdať nereseriózna až jednoduchá. Práve humor je jedno z kritérií, ktoré nám pomáha pri odlišovaní gýča od seriózneho umenia. Nemusí ísť o samotný obsah diela, niekedy sa ironický prvok neobjavuje jednoznačne a možno ho častokrát nájsť len v názve diela. Ako hovorí Kulka: „*Gýč je vždy úplne vážny; preto je smiešny a patetický. Irónia je najväčším nepriateľom gýča.*“ (Kulka 2000: 148)

Samotné výroky Warhola o umení a modernej kultúre sa zdajú byť tak povrchné, že je ťažké brať ich vážne. Poskytujú nám však lepší pohľad na to, kým Warhol bol a čo jeho tvorba znamená. „*Všetko sa opakuje. Je úžasné, že si všetci myslia, že všetko je nové, pritom sa všetko len opakuje,*“ hovorí Warhol. (Warhol 1997)

Musíme však na Warhola nazerať rovnako aj kriticky a uvedomiť si, že éra transformácie umenia započala ešte o čosi skôr. Spomeňme si na Picassa či Braquea, ktorí začali využívať ústrižky novín a iné referencie na masovú kultúru ako súčasť svojich raných obrazov. (Tomkins 2019: 95) Stretávame sa aj s názormi, že Warholovo dielo nie je nič iné než oslnivé kliše. (Tinckom 1997: 112)

Napriek existencii protipólnych názorov na Warholovo dielo, je nemožné odignorovať, čo dokázal. Bol akýmsi transparentným sklom a zrkadlom svojej doby zároveň. (Tomkins 2019: 100)

3.1.1 Marilyn Diptych (1962)

Na analýzu Warholových diel sa môžeme pozerat' na základe dvoch prístupov – kritického a referenčného.

Kritické interpretácie sa zameriavajú na štruktúru diel vzhľadom na ich kultúrny a politický kontext. Patria sem viaceré kritické prístupy, napríklad tie, ktoré vnímajú diela ako diela bez zmyslu, hoci sa snažia reflektovať prázdnotu komercializmu, tie, ktoré sa sústreďia na vytváranie referencií a tie, ktoré stelesňujú traumatický realizmus¹⁰. (Dyer 2004)

V rámci prístupu referenčného možno vziať do úvahy, že Warhol možno zámerne vytvára afektívne diela a jedným z nástrojov ako zvýšenú afektovanosť docieli je prostredníctvom opakovateľnosti obrazu. Tak ako tomu je aj v prípade *Marilyn Diptych (1962)* [obr. 4]. (Dyer 2004) Opakujúce sa štruktúry možno vnímať aj ako duplikácie, ktoré sú schopné niest' odlišnosti. Warholova schopnosť tvorby sieťotlačí nevytvára zástup identických diel, naopak, snaží sa zanechať aspoň kúsok odlišnosti. (Dyer 2004)

Aj keď Warholovo umenie nadväzuje na predchádzajúce tradície, markantne sa od nich líši. Jeho série opakujúcich sa obrazov sa snažia predstaviť všednosť ako dynamickú štruktúru sériovej aktualizácie. Každú vec, vrátane Warhola samotného, možno považovať za príklad všedného. (Dyer 2004)

Na dielo Marilyn Diptych sa môžeme pozrieť v súvislosti s jeho námetom. Warhol využíva postavu Marilyn Monroe, aby posilnil jej ikonický status čoby dôležitej kultúrnej postavy. Ikony, ktoré prezentuje, či už ide o Marilyn, Elvisa alebo Lenina, zobrazuje skôr všedne než božsky. Rovnaký prístup používa aj pri zobrazovaní predmetov ako plechoviek Campbellovej polievky, hračiek aj Coca-Coly. Napriek tomu vykazujú Warholove diela pasivitu voči postavám, ktoré reprezentujú. Diváci sa pozerajú na čistú plochu bez hĺbky. Vďaka obrazu Marilyn sa nikto o nej nič nedozvie.

Z hľadiska ikonografie dielo funguje ako propagačný materiál ikonickej osoby, ktorá dokáže očariť diváka, pokiaľ divák verí, že je záhadná. Z toho vyplýva, že ikona je produktom viery. Prostredníctvom fetišizácie všedných objektov, namiesto tých ojedinelých, len nadväzuje na tradíciu vytvárania obrazov, no s jednou výnimkou a to, že je takéto dielo takmer nemožné analyzovať. Divák nie je nabádaný rozjímať nad obrazom tváre Marilyn Monroe, na jej

¹⁰ Traumatický realizmus je termín, ktorý používa Hal Foster, umelecký kritik, na vyjadrenie Warholovej ikonografie zobrazujúcej opakujúce sa obrazy dopravných nehôd, smrti či zločincov. (Dyer 2004)

zobrazení nie je nič duchovné ani meditačné, napriek tomu dokázal Warhol rozvrátiť doterajšiu tradíciu, ktorá spravila umenie zmysluplné tým, že obrazy Elvise, Marilyn postavila na miesto jedinečného nereprezentovateľného vysokého umenia. (Dyer 2004) „*Vytváram obrazy, ktoré môže každý, kto prešiel pro Broadwayi rozpoznať za zlomok sekundy... všetky tie skvelé moderné veci, o ktoré sa abstraktní expresionisti usilovali, aby si ich vôbec všimli,*“ vraví Warhol. (Warhol 1990)

Ďalší pohľad na reprodukciu obrazu predkladá filozof Walter Benjamin, ktorého hlavnou myšlienkou je, že kópia umeleckého diela je, na rozdiel od svojho originálu, bez aury. To si môžeme vysvetliť dvoma spôsobmi. Jednak to môžeme vnímať ako oslobodenie od predchádzajúcej tradície alebo naopak ako kultúrny rozpad. Z tohto hľadiska možno chápať dielo *Marilyn Diptych* ako oboje. Fakt, že Marilyn Monroe je dnes už triviálnou osobnosťou, nie je možné dávať za vinu Warholovi. (Thuller 2007: 53)

Warhol vytvoril prvé obrazy Marilyn Monroe až po tom, čo bola herečka 5. augusta 1962 nájdená mŕtva vo svojom dome v Los Angeles. Predlohou pre obraz sa mu stali fotografie k filmu Niagara roku 1953 [obr. 5], vytvorené fotografkou Mildred Gene Kornman. Dielo *Marilyn Diptych (1962)* [obr. 4] s rozmermi 205,44 x 289,56 cm pozostáva z približne 40 sieťotlačí rozdelených do dvoch sektorov, ktoré medzi sebou kontrastujú. (Tate)

Podľa estetických kategórií dielo nemožno jednoznačne pripodobniť ku gýču. Existujú ukazovatele, ktoré naznačujú, že je Marilyn tak geniálna preto, že je tak trochu gýčom a dielom vysokého umenia zároveň. Je len na konzumentovi a jeho osobných preferenciách, ktorých sa bude pri svojom osobnom hodnotení držať.

Nemôžeme Marilyn vytknúť nápadnú nejednotnosť, primalú komplexnosť či nedostatok intenzity. Hoci je dielo samotné len verziou originálnej fotografie, je diskutabilné, či Warholovu Marilyn možno ešte vylepšiť či naopak zhoršiť. Podobne je na tom aj komplexnosť. Existuje malé množstvo zmien, ktoré by narušili celkovú percepciu diela. Zobrazená osoba je sama o sebe tak výrazná, že by bolo náročné dielo pozmeniť k nepoznaniu. Aj v zmysle intenzity je Warholovo dielo len priemerným prototypom. Nachádza sa v strede pomyselného spektra, kde oproti sebe stoja božská krása a nehorázna škaredosť. Marilyn ako osoba nepochybne krásna je, no obraz postavený na jej osobe, nedokázal tento jav umocniť či naopak degradovať.

Dôležitejšiu a jednoznačnejšiu úlohu hrá pri hľadaní gýčových prvkov umelecké hodnotenie diela. Warhol využíva vlastnú techniku produkcie obrazov, pri ktorej spája sieťotlač s ručne

maľovanými prvkami. Technika sama o sebe predstavuje inováciu, ktorá prispieva k rozvoju umeleckého sveta a presahuje aj hranice výtvarných umení. Na Warholovu tradíciu nadväzuje mnoho súčasných umelcov vrátane Takashi Murakamiho, Lou Reeda ale aj nami analyzovaných Jeffa Koonsa a Damiena Hirsta.

Ďalšie prostriedky na hodnotenie Marilyn nám poskytne Kulka. Spôsob zobrazenia nie je revolučný a za zlomok sekundy dokážeme s presnosťou povedať, koho zobrazuje.

Emocionálny náboj diela je nezanedbateľný. Motív diela môže pôsobiť až sentimentálne. Monroe bola v 60. rokoch ikonou Hollywoodu, ktorej sa ženy chceli pripodobniť a pre mužov bola stelesnením ideálu krásy. Warhol si tak vybral herečku, ktorá je mladá, krásna a dosť známa na to, aby sme tvrdili, že jej obraz je nudný. Naopak to nahráva tvrdeniu, že práve pre tento zjavný emocionálny náboj by sme dielo mohli definovať ako gýčové.

Veľkorozmerná sieťotlač obohatená o farebné alterácie založená na realistickom origináli mladej herečky sa začína odkláňať od gýču ako takého v oblasti transformácie asociácií. Existujú dohady, že práve čiernobiela sekcia s podobizňou Marilyn sa líši v stupni kontrastu práve preto, že ním chcel Warhol upozorniť na dvojaký život herečky. Na jej verejné, oslnivé ja verzus jej súkromné ja. Avšak táto interpretácia nemusí korešpondovať s pôvodným Warholovým zámerom. (Tate)

Ďalšia estetická otázka vyvstáva s faktom, že sa obraz niekoľkokrát opakuje. Rovnaký obraz postavený jeden vedľa druhého dokáže vytvoriť pocit, že sa divák pozerá na celé spektrum meniaceho sa svetla podľa stupňa intenzity šedej farby. Zástup obrazov rôznych kontrastov môže tak odkazovať na meniace sa množstvo svetla v priebehu dňa, aj keď v skutočnosti sa divák pozerá na tú jednu a rovnakú podobizeň. (Dyer 2007) Dynamika, ktorú dokázal Warhol vytvoriť pomocou statického umiestnenia obrazu jeden vedľa druhého, sa u gýču nevyskytuje. Ten je predsa priamočiary a nič neskrývajúci.

3.2 Jeff Koons

Koons¹¹ sa venoval kresleniu a maľovaniu od útleho detstva. Jeden z dôležitých okamihov, ktorý ovplyvnil jeho tvorbu, bolo stretnutie so Salvadorom Dalím v hotele St. Regis v New Yorku. Jeho študentské práce tak boli najmä surrealistického rázu. (Tomkins 2019: 116)

Okrem umenia sa Koons našiel aj v biznise. Rovnako ako Warhol je považovaný za nadaného obchodníka. Jeho talent v seba-prezentácii našiel uplatnenie aj v neskoršej práci pre First Investors Corporations, kde predával podielové fondy. (Tomkins 2019: 117) Za krátko s prácou obchodníka skoncoval, aby sa naplno venoval umeniu. (Tomkins 2019: 118)

V čase Koonsovho rozkvetu nebolo nikomu jasné, o čo sa pokúša. Snažil sa satirizovať masový trh, ktorý sa zaslúžil o produkciu lacno vyzerajúcich suvenírov, alebo ho naopak oslavoval? Na jednej strane sa pokúšal získať uznanie umeleckých kritikov, no na strane druhej sa snažil zájsť ešte ďalej a získať si masu produkovaním diel priemerného vkusu. (Tomkins 2019: 119)

Samotný umelec sa plátna takmer nedotkne. Namiesto vlastného maľovania, zamestnáva viac než 80 umelcov pracujúcich v jeho štúdiu v New Yorku. To však nie je jediná Koonsova „továreň“, v ktorej vznikajú jedny z najdrahších diel. (Tomkins 2019)

Koons často oživuje ducha pop artu 60. rokov, ktorý s nadšením reagoval na vizuálne znečistenie okolitého sveta. Na rozdiel od Warhola sa nemusel prebíjať na vrchol, jeho cesta bola výrazne zjednodušená úspechom pop artových protagonistov. (Rosenblum 1992: 17)

Základným prvkom Koonsovej umeleckej filozofie je komunikácia s čo najväčším počtom divákov. Medzi možné prostriedky tejto komunikácie patria predovšetkým médiá ako reklama, televízia či film. Táto kombinácia hlúpej nevinnosti a chytrej vypočítavosti nerobí z Koonsa o nič horšieho ako zo všetkých umeleckých kritikov, ktorí sa až aristokraticky posmievajú Koonsovej tvorbe, no svoju slávu rozširujú práve prostredníctvom médií. (Rosenblum 1992: 12)

¹¹ Jeffrey Lynn Koons (nar. 1955) je americký umelec, ktorý sa preslávil predovšetkým produkciou zväčšenín banálnych objektov, ovplyvnený pop artom 60. rokov ale aj konzumom dnešnej doby. Vyštudoval umenie a dizajn na Maryland Institute College of Art v Baltimore. V ranom období pracoval v Múzeu moderného umenia v New Yorku v oddelení predaja. Podobne ako Warhol, vytvoril Koons svoj ateliér na Manhattane a nadviazal na tradíciu The Factory deľbou práce pri tvorbe umeleckých diel. Umeleckí kritici vidia spojitosť jeho práce s vlnou neo-popu a post-popu. Jeho tvorba je úzko spätá s gýčom. Jedna skupina kritikov velebí jeho pokus o povýšenie gýča na vysoké umenie, druhí zasa odmietajú prijať jeho tvorbu medzi diela vysokého umenia. (Tomkins 2019)

Ďalším dôležitým prvkom Koonsovej tvorby je fakt, že sa snaží tvoriť pre každého. S aj bez umeleckého vzdelania, bez ohľadu na to odkiaľ pochádza. Jednoducho chce docieľiť, aby každý divák s dielom interagoval. Tvrdí: „*Chcem, aby každý prišiel s odpoveďou typu 'Páči sa mi to,' a pokiaľ nie sú schopní to povedať, je jasné, že im niekto povedal, že sa im to páčiť nemá. Nakoniec to budú schopní odhodiť a povedať 'Vieš čo, je to blbosť ale páči sa mi to. Je to super.'*“ (Koons 1992)

Oblúbeným materiálom je nehrdzavejúca oceľ, ktorú nazýva symbolom proletariátu alebo aj luxusom chudobného človeka. Koons verí, že sochy poskytujú panoramatický pohľad na našu spoločnosť či ide o bustu kráľa Ľudovíta XIV. [obr. 6] alebo komika Boba Hopa [obr. 7]. Vytvára ich najmä pre dekoratívne účely, spája ich s triumfálnou funkciou akú má aj soška Oscara. Chce vytvárať niečo, čo bude človek považovať za cenné dedičstvo. (Rosenblum 1992: 20)

Rád referuje na baroko ale aj na gýčové suveníry, ktoré v sebe nesú folklórneho ducha. Práve barokový a rokokový štýl bol počas väčšej časti tohto storočia vnímaný ako opozitum k dobrému vkusu. Koons rád odkazuje na toto historické dekoratívne obdobie, ktoré je často v dnešnej dobe degradované na roztomilý vintage štýl. (Rosenblum 1992: 22)

Jeho aforizmy často vyjadrujú obdiv k cirkvi a jej schopnosti využívania barokového a rokokového štýlu na vyjadrenie falošného pocitu luxusu a ekonomickej istoty, aby sa v konečnom dôsledku mohla venovať duchovným záležitostiam, ktoré sa koniec koncov snaží sledovať aj samotný Koons. Na počiatku jeho tvorby v tomto štýle vznikli pomerne skromné ornamentálne diela ako napríklad pozlátené zrkadlo či soška páriku z nehrdzavejúcej ocele. (Rosenblum 1992: 22)

Výstava s názvom *Banality (1988)* [obr. 8] bola prvou, ktorá pomohla Koonsovi k sláve a ktorá prezentovala ručne vyrobené sochy z dreva aj porcelánu vyprodukované tradičnými európskymi remeselníkmi. Prostredníctvom materiálu, ktorým sme každý z nás obklopení, sa snaží dostať do povedomia nás a komunikovať s nimi. Ďalším dôvodom lobujúcim za porcelán bol fakt, že porcelán bol dlho používaný monarchami. Práve jedlo pre kráľov bolo pripravované v porcelánových misách. Postupom času sa demokratizoval, napriek tomu ho Koons stále spája s monarchami. Páči sa mu idea, že: „*sociálny status človeka môže byť pozdvihnutý práve tým, že sa nachádza pri tomto materiáli.*“ (Koons 1992) Rovnako tak v tejto sérii využíva barokové výjavy, aby divákovi ukázal, že sa nachádzajú v spirituálnej

ríši, v nekonečne. Cirkev využíva baroko, aby ľudí zvedla a manipulovala nimi a na oplátku im poskytuje spirituálny zážitok. Podobný efekt sa snaží doceliť baroko používané Koonsom.

Kritici ale aj verejnosť vnímali jeho počín ako súčasť novej vlny pop artu. Samotný Koons tvrdil, že všetko, čo bolo možné zahliadnuť fungovalo ako metafora divákovej hanby a viny. Umelec verí tomu, čo hovorí a možno sa domnievať, že jeho presvedčivá úprimnosť pramení v buržoázných hodnotách strednej triedy, odmietaní postmoderných umeleckých teórií a dokáže tak vytvoriť akúsi magnetickú silu, ktorá pôsobí prostredníctvom diel na širokú škálu divákov. (Tomkins 2019: 120)

Zaujímavým prvkom, ktorý si môžeme v Koonsových prácach všimnúť je motív sexu. Podľa Koonsa ide o nástroj priamej komunikácie s divákom. Povrch nehrdzavejúcej ocele, ktorý často používa, pôsobí tak čisto, že je schopný navodiť pocit mužnosti a ženskosti zároveň. Tvrdosť ocele vypovedá o jej maskulínnej časti, naopak lesklosť a reflektívnosť o tej feminínnej. (Koons 1992)

S týmto motívom pracuje v kontroverznej výstave *Made in heaven (1990)* [obr. 9], ktorá bola súčasťou otvorenia Bienále v Benátkach. Fotky zobrazujú explicitné zábery nahého Koonsa s talianskou porno herečkou La Cicciolinou. Výstava sa neskôr presunula do New Yorku a obsahovala ešte viac explicitné zábery. Samotný umelec sa však dištancuje od pojmu pornografia. Podľa vlastných slov: „*Sex s láskou predstavuje vyšší stav, je to objektívny stav, v ktorom človek žije a vstupuje do nekonečna. A to je to, čo chcem prezentovať. A práve preto to nie je pornografia*“ (Tomkins 2019: 112) Niektoré snímky boli inšpirované vyobrazeniami Európskych svätcov v stave extázy. Jeden z nich dokonca priamo odkazoval na Michelangelove zobrazenie Adama. V diele *Ilona's Asshole* detailne zobrazuje Ilonin análny otvor. Priblíženie a zobrazenie časti tela v jeho nedokonalosti, s malými pupienkami vyvolávajú istý druh intenzity, možno hanbu či dokonca vinu. Účel bolo však vytvoriť obraz, ktorý by bez ostychu ukazoval ľudskosť v jej prirodzenosti. (Tomkins 2019: 113) Autenticitu svojej série Koons potvrdil až svadbou s La Cicciolinou, vlastným menom Ilona Staller. (Tomkins 2019: 113)

Opomenúť nemožno ani *Ballon dog (1993)* [obr. 10], ktorý bol súčasťou výstavy *Celebration*. Psík predstavuje objekt, ktorého náročná realizovateľnosť sa prejavila počas procesu tvorby. Žiaden umelec sa doposiaľ nepokúsil vytvoriť objekty z nehrdzavejúcej ocele tak dokonalé a komplikované, aby aj ten najmenší zárez vyzeral ako presná kópia balónového psíka. (Tomkins 2019: 121)

V sérii prác *Luxus a degradácia (1986)* [obr. 11] prezentuje Koons objekty, ktoré sú obohatené o umelý luxus a umelú hodnotu, ktoré ich transformujú, menia ich funkciu a to prostredníctvom lesklého povrchu fungujúceho ako nástroj ich degradácie. (Koons 1992)

Jeho diela majú schopnosť vyžarovať auru, ktorá osciluje medzi roztomilosťou a hrôzostrašnosťou. Koons tak vytvára svoje vlastné unikátne surreálne teritórium. (Tomkins 2019: 121) Za príčinou jeho obrovskej popularity stojí pravdepodobne jeho schopnosť porozumenia súčasného stavu kultúry a nálady spoločnosti.

3.2.1 Puppy (1992)

Medzi Koonsove dôležité práce patrí *Puppy* (1992) [obr. 12], približne 12 metrová socha Westhighlandského bieleho teriéra [obr. 13] nesúca približne 55 ton zeminy a 60 0000 kvetín a pripomínajúca roztomilého strážneho psa, ktorá debutovala na zámku Arolsen v Nemecku pri príležitosti výstavy súčasného umenia v lete roku 1992. Neskôr sa socha objavila aj v Sydney či v Bilbau. Podľa vlastných slov Koons vytvoril dielo, ktoré sálalo radosťou, teplom pre všetkých a pripodobnil ho ku Najsvätejšiemu srdcu Ježišovmu. (Rosenblum 1992: 144) V súčasnosti sa nachádza pred budovou Guggenheimovho múzea v Bilbau.

Socha bola vytvorená z tisícok kvetov, medzi ktorými boli petúnie, muškáty a begónie, a reflektovala spojenie starého a nového. Skôr než tento kolosálny objekt, vytvoril Koons približne polmetrovú drevenú sošku tohto psíka, ktorá vznikla v roku 1991. Možno ju interpretovať ako odkaz na obrovské kráľovské záhrady, ktorých úlohou bolo oslnenie panovníka, alebo ako živé ploty v tvare zvierat vítajúcich návštevníkov Disney Worldu v Orlande. (Rosenblum 1992: 22) Stretáme sa aj s interpretáciami diela ako napríklad symbolu šťastia a lásky, ktorého korene siahajú až do Koonsovej tradície kapitalistického excesu. (Parfenovics 1996)

Z hľadiska skúmaného fenoménu sa musíme pozrieť na sochu prostredníctvom Kulkových podmienok gýču, umeleckej a estetickej hodnoty a rovnako tak porovnať originálnu predlohu reálneho psíka s gigantickou kvetinovou sochou.

Socha zobrazuje sediaceho bieleho psíka, ktorý patrí ku rasám nižšieho vzhľadu s kompaktnou a pevnou stavbou tela. Z názvu *Puppy* sa možno domnievať, že Koons si vybral na zobrazenie šteňa. Práve toto vývojové obdobie viac apeluje na diváka svojou nevinnosťou, roztomilosťou a čistotou. Gýčové obrazy veľmi často zobrazujú šteniatka, mačiatka a iné mláďatá, ktoré sú schopné vyvolať preferovaný typ pocitu. V každom prípade ide však o univerzálnu emocionálnu odpoveď, ktorá je založená na sentimente. Spôsob, akým Koons zobrazuje psíka sa nelíši od skutočnosti. Je jednoducho identifikovateľný. Kvetiny kopírujú charakteristické rysy tejto rasy.

Hoci je socha nepochybne niekoľkonásobne väčšia, proporcie rozmerov sú zachované v rovnakej mierke. Posledná podmienka navrhuje pohľad na dielo v súvislosti s asociáciami. *Puppy* prináša svojim pestrofarebným vzhľadom odkaz na šťastie, radosť a lásku, no nedokáže zdôrazniť žiadne zaujímavé aspekty ani priniesť v asociáciách žiadnu inováciu. Podľa týchto podmienok sa môže zdať, že dielo funguje ako dobrý príklad gýču.

Podme sa pozrieť na jeho estetickú a umeleckú hodnotu. V rámci estetického hodnotenia musíme vziať do úvahy mieru jednoty, komplexnosti a intenzity. Kvetinový objekt sa zdá byť priemerný vo všetkých týchto kategóriách. Úpravami by sme možno mohli doceliť menej roztomilého dojmu, pri čom by bola zachovaná základná percepcia objektu, napríklad zámienou za iné druhy rastlín ako napríklad bodliaky, kaktusy alebo iné sukulenty by sme mohli dodať kontrast medzi roztomilosťou šteniatka a ostrosťou kvetín. Aktuálny objekt však vykazuje harmóniu jednotlivých častí. Vybrané druhy okrasných kvetín medzi sebou dobre kooperujú a farebné časti pôsobia životaschopne a veselo. Intenzita diela je založená na sentimentalite, nedokáže v divákovi vyvolať pocit hlbšej radosti. *Puppy* na ňu odkazuje, symbolizuje ju. Podobne ako gýč využíva klamstvo o tom, že zobrazuje radosť, pričom sa snaží predať len jej obraz.

Z hľadiska umeleckej hodnoty Koons neprináša žiadnu inováciu. So strihaním živých porastov alebo ich transformáciou do požadovaných tvarov sa stretávame už od čias Starovekých Rimanov. Organizácia kvetín do požadovaného tvaru tak len nadväzuje na dlhovekú tradíciu, ktorá je obohatená o umelecký charakter. Koonsov objekt sa rovnako nestal studnicou inšpirácie pre novú vlnu umelcov, ktorí by čerpali z tohto konkrétneho diela. Možno sa teda domnievať, že prínos Koonsovho šteniatka do sveta umenia je zanedbateľný a podobne ako gýč funguje mimo politický a spoločenský kontext. Neobsahuje ani ironickú stránku ako tomu je u Warhola.

Je možné sa domnievať, že Koonsovo *Puppy* sa najviac približuje k nám stanoveným charakteristikám gýču.

3.3 Damien Hirst

Britský umelec Damien Hirst¹², člen kreatívnej skupiny Y.B.A.s., sa venuje širokému spektru aktivít. Od samotnej tvorby až po kurátorstvo. Medzi jeho najslávnejšie počiny patria objekty mŕtvych zvierat naložených vo formaldehyde, no jeho umenie nemožno redukovať len na tieto trojrozmerné sochy.

V jeho tvorbe možno nájsť maľby, najznámejšie sú tzv. *spot painting*¹³ [obr. 14] či *spin painting*¹⁴ [obr. 15], ktoré predstavujú pestrofarebné škvrny na bielom alebo takmer bielom pozadí a sú maľované ručne. Hirst sa snažil docieľiť, aby obrazy vyzerali akoby boli namaľované strojom, pri čom by si zachovali určitú nedokonalosť umelcovej ruky. Nesmieme zabúdať, že spot a spin painting diela evokujú rôzne psychologické a percepčné dichotómie: sú upokojujúce a znepokojujúce zároveň. (Gagosian)

Vo väčšine prípadov Hirstových diel sa stretávame s prvoplánovou krásou preto sa ich Hirst snaží zneutralizovať rôznymi názvami ako napríklad *Krásny, pobožkaj-mi-prdel obraz (1996)* či *Krásny, fešák, nevkusný, bezmyšlienkovitý, úžasný, točiaci sa, cyklón dobrý-v-posteli obraz. (1995)*. (Tomkins 2019: 104)

Umelecká skupina *Young British Artists*, ktorej je Hirst súčasťou, zastrešuje viacero umelcov, ktorí spolu úzko spolupracovali. Počas štúdia na Goldsmiths college sa podieľal v roku 1988 ako kurátor pojazdnej výstavy *Freeze*, ktorá debutovala ako práce Hirsta tak aj jeho spolužiakov. Táto výstava je považovaná za prvú Mladých Britských umelcov. (Gagosian) Okrem profesionálnej spolupráce boli prepletení aj osobne. Spávali medzi sebou, popíjali spolu, propagovali práce jeden druhého ale aj vítali práce nováčikov. Organizovali aj výstavy v rôznych alternatívnych priestoroch po celom Londýne a Hirst pre viaceré z nich pracoval ako kurátor. „*Ludia v umeleckom svete za mnou chodili a vraveli mi, aby som sa rozhodol či*

¹² Damien Steve Hirst (nar.1965) je britský výtvarný umelec, zberateľ umenia, príležitostný kurátor a člen britskej umeleckej skupiny Young British Artists. Svoju tvorbu neredukuje len na maliarstvo, venuje sa aj plastike či inštaláciám. Pred nástupom na univerzitu pracoval 2 roky ako robotník na stavbe. V rokoch 1986 až 1989 navštevoval Goldsmiths College, kde vyštudoval výtvarné umenie. Podobne ako Koons, aj Hirst využíva prácu umeleckých asistentov pri tvorbe diel. Ústrednou myšlienkou jeho pracovnej filozofie je koncept, s ktorým príde samotný umelec, prevedenie je vec sekundárna a menej podstatná. Hlavnou témou Hirstových diel je smrť, čo potvrdzujú jeho najznámejšie diela ako napríklad *For The Love of God (2007)* alebo *Cain and Abel (1994)*. Jeho tvorba je sprevádzaná ambivalentnými ohlasmi. Stretávame sa s názormi, že práve vďaka Hirstovi znova narástol záujem o britské umenie. Obchodník, spoluzakladateľ významnej londýnskej galérie Saatchi, Charles Saatchi, sa vyjadruje o Hirstovi ako o géniovi. Na druhej strane sú diela predovšetkým naložených zvierat prirovnávané ku obyčajným vypchatým zvieratám, ktoré nájdeme na zámku. (Tomkins 2019)

¹³ Spot painting je výraz pre maľbu, ktorá je vytvorená niekoľkými bodkami farieb rovnakých rozmerov ale rozličných farieb. (Tomkins 2019: 104)

¹⁴ Spin painting predstavuje techniku, pri ktorej farba pomaly kvapká na otočný stolík. (Tomkins 2019: 104)

som viac tvorca alebo kurátor. A ja som sa pýtal prečo? Pokiaľ idete von a kúpite si objekty a naaranžujete ich do podoby sochy, prečo to isté nemôžete spraviť to isté s umeleckými dielami? Ja to všetko vnímam ako umenie,“ vravel Hirst Tomkinsovi. (Tomkins 2019: 113) Do záverečnej fáze výstavy *Freeze* boli Hirstom zaradené dve jeho tzv. spot paintings, ktoré boli namaľované priamo na stenu.

Medzi Hirstom najčastejšie zobrazované motívy patrí nepochybne smrť. „*Smrť predstavuje neakceptovateľnú myšlienku, takže jediná možnosť ako sa s ňou vysporiadať je odtrhnúť sa od nej alebo sa ňou nechať pobaviť,*“ hovorí Hirst. (Tomkins 2019: 105) Jeho žralok naložený vo formaldehyde [obr. 16] pôsobí mŕtvo a živo zároveň, rovnako tak krava či iné zvieratá, ktoré s obľubou nakladal do obrovských sklenených akvárií naplnených konzervačnými chemikáliami. Hirst ako Schrödinger umeleckého sveta sa pohráva s myšlienkou života a smrti pričom vo svojom publiku zanecháva zmiešané pocity znechutenia, sentimentu, morbidity. (Tomkins 2019: 105)

Ďalšou známou sériou je *Pharmaceutical paintings (1986-2011)* [obr. 17], ktorá zastrešuje viacero diel rozoberajúcich kultúrnu rolu medikamentov na predpis, spôsoby akými sú propagované a mnoho ďalších sľubov, ktoré sú dávané ich konzumentom. Lekárničky sú preplnené prázdnyimi obalmi rôznych liečiv, ktoré sa vyznačujú minimalistickou estetikou. Diela *Visual Candy (1992-1994)* [obr. 18] posúvajú myšlienku falošných sľubov o čosi ďalej. Prostredníctvom pestrofarebných obrazov s euforickými efektmi narážajú na hnutia vrátane impresionizmu, abstraktného expresionizmu, pop artu. (Gagosian)

V roku 1991 vytvoril dielo s názvom *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [obr. 16], ktoré predstavovalo tigrieho žraloka v nádrži plnej formaldehydu. Táto práca bola súčasťou série *Natural History (1991-2013)*, zahrňujúca ďalšie vypreparované zvieratá stiahnuté z kože alebo rozpolené vrátane oviec, kráv, zebry či holubice, a znamenala posun hraníc súčasného umenia. Hirst zboril priepasť medzi dvoma naoko protichodnými disciplínami: vedy a umenia.

Hirstova záľuba v integrácii zvierat do svojho umenia sa prejavila aj v jeho prvej sólo výstave v Londýne s názvom *In and Out of Love (Butterfly Paintings and Ashtrays) (1991)* [obr. 19]. Umelec prilepil na biele plátna skutočné motýlie kukly, ktoré sa v galérii vyľahli a priestor bol tak zaplavený živými motýľmi. (Gagosian)

Začiatkom 21. storočia sa venoval rôznorodým projektom. Od kaleidoskopických obrazov motýľov, ktorých krídla usporiadal do zložitých geometrických tvarov na maľované plátna, až

po dielo *For the Love of God* (2007) [obr. 20], ktorý predstavoval platinový odliatok ľudskej lebky zdobenej asi 8 000 diamantmi. Po Benátskom Bienále (2017) sa vrátil ku tvorbe gestickej bezprostrednej maľbe. V sérii *The Veil paintings* (2017-2018) [obr. 21] pokračuje v skúmaní farieb a ich účinkov na ľudské oko. (Gagosian)

3.3.1 Mickey (2017)

Sochu známej postavičky Mickeyho Mousa [obr. 22] porastenú koralom bolo možné vidieť počas Benátskeho Bienále v roku 2017, kde bola predstavená v rámci Hirstovej výstavy s názvom *Treasures From the Wreck of the Unbelievable* teda *Poklady z vraku lode Neuveriteľná*.

Jedná sa o bronzovú sochu populárnej kreslenej postavičky o veľkosti 191 x 78 x 78 cm porastenú pestrofarebným koralom. Práve ten dodal celému objektu pocit histórie, ktorá siaha omnoho ďalej než pôvodná postavička vytvorená v dielni The Walt Disney Company [obr. 23] v roku 1928. Rovnako jej dodáva nádych starého artefaktu, ktorý bol vylovený počas fiktívneho podmorského vyťahovania starovekej lode s pokladom z mora.

Poklady, ktoré v sérii prác prezentuje, majú svoj pôvod v mytológii, teológii a najmä v Hirstovej fantázii. V príbehu, ktorý artefakty sprevádzal, šlo o nájdenie vraku lode *Neuveriteľná* na pobreží východnej Afriky. Tá bola plná pokladov patriacich fiktívnemu tureckému zberateľovi Cifovi Amotanovi II., ktorý žil na pomedzí prvého a druhého storočia. Jeho zbierka obsahovala Hirstom vystavované artefakty ako napríklad obrovské sochy morských prišer obrastené koralmi a polodrahokamami, zlaté opice, korytnačky, sochu bohyne, ktorej tvár až nápadne pripomína Kate Moss aj mramorovú sochu faraóna podobnú Pharellovi Williamsovi. (NY times)

Výstava neponúkala len veľkolepé objekty, príbehy a humor, no rovnako nabádala k rozjímaniu nad otázkami pravdy a ilúzie, historických faktov a mýtov, viery a skepsy. Celá výstava bola pre Hirsta veľmi nákladnou záležitosťou, o čom svedčia využité materiály ako napríklad Kararský mramor obľúbený najmä Michelangelom, useknuté hlavy Medúzy zo zlata, striebra, malachitu či krištáľového skla, ale aj nefritová soška Budhu. Napriek tomu objekty nevyzerajú tak veľkolepo a epicky, aby si ich človek dokázal skutočne pomýliť so starým artefaktom. (Sooke 2017)

Britský umelecký kritik, Alastair Sooke, si všimol aj nápadnú podobnosť Hirstových diel s Koonsovými dielami zo série *Banality* (1988) a na celú sériu sa díva kriticky, nazýva ju nekompromisne gýčovou, charakterizovanou neživými povrchmi, vábivými emóciami a prehnanými detailmi ako napríklad pár muchotrávok vyrastajúcich z povrchu pseudohistorického artefaktu. Spája ju s gýčovou tradíciou populárnou v 80. rokoch. (Sooke 2017)

Hirst nám ponúka pohľad na vlastnú interpretáciu známej postavičky porastenú koralom. Aj keď je socha celá zahalená, stále si zachováva svoj typický tvar, ktorý nám umožňuje Mickeyho identifikovať.

Ako navrhoval Kulka, jednou z podmienok gýču je výber vhodnej témy a jej jednoduchá identifikácia. Obe tieto požiadavky, zdá sa, Hirstov Mickey spĺňa. Postava Mickey Mousa je nabitá emocionálnym nábojom a domnievam sa, že vyvoláva univerzálnu citovú odpoveď. Spája sa s detstvom, nostalgiou, nevinnosťou aj hravosťou. Fakt, že je bronzová socha porastená pseudo-koralom nemení nič na tom, že je možné takmer okamžite spoznať, kto je na nej vyobrazený. Jedinú odchýlku môžeme spozorovať pri transformácii asociácií. Na objekt sa možno pozeráť dvojako. Ako na postavu populárnej kultúry, ktorej prevedenie nemení nič na fakte, že je to stále kreslená postavička z obľúbených rozprávok pre deti, ale aj ako na artefakt, ktorý prichádza s otázkami ohľadom histórie a podvrhu, pravdy aj ilúzie. Táto miera tvorby nových asociácií je však obmedzená Mickeyho existenciou v rozprávkovom svete. Gýčovosť Mickeyho potvrdzuje aj Greenberg, ktorý vidí závislosť a podmienenosť gýčových diel existenciou plne rozvinutej kultúrnej tradície. V prípade Mickeyho táto tradícia siaha až do prvej polovice 20. storočia. Hirst si mohol jednoducho vybrať ľubovoľný motív, ktorým by oslovil divákov a pôsobil by menej nápadne.

Estetické kvality tohto diela môžeme analyzovať na základe troch kategórií estetickej hodnoty. Dielo vyzerá byť harmonické, nič nenasvedčuje tomu, že by nejaká jeho časť bola vychýlená natoľko, aby spôsobila narušenie celkovej jednoty. Hirst kopíruje realitu bez zbytočných groteskných zmien rozmerov či výrazných farieb, ktoré by neodpovedali skutočnosti. Využíva drahý bronzový materiál, ktorý obvykle nepôsobí lacno. Samozrejme sa miera jednoty diela môže líšiť, navrhujem sa dívať na Mickeyho ako na priemerný počin, ktorý neprekypuje jednotou, ale ani mu jednota značne nechýba.

Miera jeho komplexnosti vyzerá byť rovnako veľmi priemerná. Mohli by sme na sochu nechať nainštalovať viac morských porastov, alebo ich naopak odobrať a stále by sme vedeli, koho sa snažil autor stelesniť, naša percepcia by nebola ovplyvnená. Jeho komplexnosť sa opiera o existenciu Mickeyho Mousa. V prípade zmien by bolo možné identifikovať myšiaka, no bolo by možné stále rozoznať Hirstov rukopis?

Posledným kritériom je hladina intenzity. Dielo nie je výrazné, neblíži sa ani ku nebeskej kráse ani ku škaredosti. Jeho priemerná aura môže byť následkom zobrazenia populárnej

postavičky, ktorej koral nepridáva na estetických kvalitách, skôr napomáha dotvoriť príbeh a koncept, s ktorým autor prišiel. Sám Hirst dáva prednosť konceptu nad prevedením.

Ďalším dôležitým ukazovateľom jeho celkovej hodnoty je prínos do sveta umenia. Obávam sa, že ani tu Hirst nezabodoval. Na rozdiel od jeho zvierat naložených vo formaldehyde, objekty vylovené z morského dna využívajú populárne motívy, ktoré nedokážu vzbudiť dostatočnú umeleckú dôveryhodnosť. V tejto súvislosti nie sú inovácie v podobe koralového porastu relevantné. Rovnako socha Mickeyho nie je prvým dielom, kde využíva tento motív. Spomeňme si napríklad na obraz *Mickey (2012)* [obr. 24], kde sa snažil rozložiť postavu Mickeyho Mousa na dvanásť bodiek a pri tom zachovať jej podstatu. Napriek motívu populárnej postavičky, dielo nepôsobí lacno ani gýčovo. Hirst dokáže pracovať s populárnym motívom a vytvoriť z neho dielo, ktoré nereferuje gýč tak jednoznačne ako v prípade bronzovej sošky.

Pri porovnaní pôvodnej kresby a sochy z Bienále, nevidíme významné štruktúrne zmeny. Jedná sa o toho istého myšiaka v charakteristickej póze ako v rozprávkach Walta Disneyho. Jedinou pridanou hodnotou je koral, ktorý figuruje najmä pri interpretácii výsledného diela.

Pokiaľ ide o osobný prínos diváka, je pravdou, že sa autor snaží recipienta naviesť na spochybňovanie prítomného a minulého, histórie a mytológie. Otázkou však ostáva, či toto spochybňovanie nenarazí na hranice, ktoré nebude môcť prekročiť a tak vyčerpá dielo svoju schopnosť byť interpretované.

4. Záver

Cieľom mojej práce bolo poukávanie na transformáciu gýču v rámci umenia 2. polovice 20. storočia. Postupom času sa nemenili len koncepty pojednávajúce o nami študovanom jave, ale aj jeho praktické využívanie. Rovnako sme si mohli všimnúť jeho blízky vzťah k populárnej kultúre, na ktoré poukazujú ako Greenberg tak aj Eco.

Rané znaky gýču sa objavujú už v 20. rokoch 20. storočia a to aj na území Československa, v avantgardnom hnutí poetizmus. Aj keď romantické výjavy sa nápadne gýču podobajú, neznamená to, že ním sú. V prípade predstaviteľa poetizmu, Adolfa Hoffmeistera, sme si ukázali, že čo pôsobí ako bezmyšlienkovitá idylka, v skutočnosti funguje ako brána do iného sveta-sveta poézie.

Pomocou analýzy diel autorov, ktorých práce sú často označované za gýč, som sa snažila vysvetliť, aký spôsobom naň poukazujú alebo ho naopak využívajú, aby reflektovali stav našej konzumnej spoločnosti.

Aj keď mnoho kritikov umenia nedokáže stotožniť Warholovu, Koonsovu ani Hirstovu prácu s vysokým umením, nemôžeme ignorovať fakt o jeho obľube u širokej verejnosti. Pravdou je, že estetická stránka diel môže vysoko korelovať s tou gýčovou. Ako sme si mohli všimnúť, nemusí ísť o základné ukazovatele estetickej hodnoty diela akým je jednota, komplexnosť či intenzita. Môže ísť o motív diela, teda zobrazený výjav z populárnej kultúry, ktorá je sama o sebe vnímaná ako menejcenná až gýčová. Nemôžeme samozrejme zabudnúť ani na iné komponenty ako napríklad na použité materiály či farby.

Umelecká hodnota a prínos diela do umeleckého sveta je to, čo gýč a diela vysokého umenia vymedzuje voči sebe jednoznačnejšie. Umelecké diela, ktoré sa nachádzajú na spektre medzi vysokým a nízkym umením, sú zasadené do kontextu, obsahujú myšlienku alebo aspekt humoru. Či už ide o kontext politický, spoločenský alebo historický, dielo nemôže existovať v prázdnote. Gýčové diela existujú nezávisle na kontexte. Sú príliš nereflexívne a ignorantské na to, aby reagovali na okolitý svet.

Popularita diel Warhola je z časti založená na existencii značky Andy Warhol ťažiacej z dôvtipnej osobnosti umelca. Tá sa prejavuje aj v jeho umení. Nemusí ísť o jednoznačný náznak irónie, stačí detail, ktorý zmení percepciu diela, vo forme jeho názvu. Nemožno zabúdať, že na to, aby sme Warhola odsúdili ku gýču, by sme museli prehliadnúť jeho prínos do umeleckého sveta, akým bola napríklad upravená verzia sieťotlače, aj keď jeho diela

nemusia hýriť prehnanou intenzitou, rozloženou kompozíciou či vysokou mierou jednoty. Gýč v diele nepochybne využíva, no za účelom poukázania na stav konzumnej spoločnosti 60. rokov. Je už len na rozhodnutí diváka, či jeho dielo prijme s nadšením alebo ho naopak estetická stránka nezaujme natoľko, aby sa snažil porozumieť Warholovej osobnosti a jeho intenciam.

Vo svete Jeffa Koonsa sprevádzaného kontroverziou a obvineniami z plagiátorstva, hrá gýč kľúčovú rolu. Dokázal sa do jeho práce integrovať natoľko, že je takmer nemožné ho vypreparovať od autorovho zámeru či zmysluplnej interpretácie. Mutácia jeho tvorby sa nachádza na hrane skutočného umenia a rozmazáva hranice medzi gýčom a vysokým umením a tak nás necháva osamote, aby sme sami rozhodli o kvalite diela. Riadiť sa ambivalentnými názormi umeleckých kritikov neponúka riešenie pri pokuse o objektívne hodnotenie. Na základe našej analýzy diela *Puppy* sa však možno domnievať, že podľa stanovených kritérií a podmienok pripadá dielu nálepka gýč oprávnene.

Práca Damiena Hirsta nepatrí k estetickým skvostom ani ku dielam, ktoré by výrazne prispeli ku rozvoju umeleckej tradície. Jednoducho postavička Mickeyho Mousa porastená koralom, ktorá ma vzbudzovať pocit diela vytiahnutého z morského dna. Táto emócia však pôsobí rovnako synteticky ako morský porast pokrývajúci povrch postavičky. Podobne ako Warhol, aj Hirst opiera svoj úspech o existenciu populárnej kultúry. Na rozdiel od satirického poukázania na jej konzumný charakter prichádza s vlastnou problematikou, ktorá sa zameriava na vnímanie času. Je otázne, či myšlienka, ktorú predkladá, bola hybnou silou v kreatívnom procese alebo vznikla ako vedľajší produkt snahy o zachránenie reputácie série.

Kvalita umeleckého diela je nakoniec aj tak reflektovaná v osobnosti diváka. Záleží len na ňom a jeho preferenciách, či sa mu dané dielo bude páčiť, či mu niečo prináša. Podobne je to aj s gýčom. Hoci vieme, že existuje, nedokážeme ho s presnosťou vymedziť a povedať, čo to v skutočnosti je. Napokon aj on má svoje miesto v živote ľudí. Zastáva oddychovú funkciu a poskytuje ľuďom neznalým umenia substitúciu za skutočné umenie.

Podobnosť s vysokým umením vyvoláva polarizáciu názorov medzi odborníkmi, no v skutočnosti sa v týchto názoroch stále zrkadlia osobné preferencie hodnotiteľov. Táto podobnosť s gýčom má však aj svoju svetlú stránku: ponúka priestor na debatu a analýzu javu, ktorý je tak dokonale integrovaný v našom každodennom živote, že sme sa naučili ho ignorovať.

Milan Kundera napísal v súkromnom liste Kulkovi : „*Hovoriť o gýči sa stalo neslušné v momente keď sa svet stal gýčovým [...] Chcem tým povedať toto: fenomén je rozpoznateľný v celej svojej hrôze len v dobe, kedy ešte nie je tak rozšírený. Až sa rozšíri, stane sa čímsi „prirodzeným“. Sme dnes obklopení gýčom ako nikdy pred tým: všade, v televízii, v novinách, v súkromnom živote, v politike.*“ (Kulka 2000)

Zoznam použitej literatúry

- BROCH, Hermann. 1969. „Notes on the problem of kitsch.“, v Gillo Dorfes, *Kitsch*. London: Studio Vista
- BEARDSLEY, Monroe C. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace and World
- BORDIEU, Pierre. 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass: Harvard University Press
- CALINESCU, Matei. 1977. *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press
- CUMMING, Laura. 2017. *Damien Hirst: Treasures from the wreck of Unbelievable review – beautiful and monstrous*. In: The Guardian [online]. [cit. 11.06.2022]. Dostupné na: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-venice>
- DELEUZE, Gilles. 1997. *Difference and Repetition*. London: Athlone Press
- DYER, Jennifer. 2004. “The Metaphysics of the Mundane: Understanding Andy Warhol’s Serial Imagery.” In: *Artibus et Historiae*, vol. 25, no. 49 [online]. [cit. 03.06.2022]. Dostupné na: <https://www.jstor.org/stable/1483746?seq=1>
- ECO, Umberto a Zdeněk Frýbort. 1995. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Nakladatelství Svoboda
- FABIAN, Jeanette. 2017. *Poetismus*. Praha: Sloart
- GAGOSIAN: 'Damien Hirst'. In: Gagosian [online]. [cit. 08.06.2022]. Dostupné na: <https://gagosian.com/artists/damien-hirst/>
- GANS, Herbert. 1974. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books
- GREENBERG, Clement. 1939. „Avantgarda a kýč“, *Revue Labyrinth* (7-8): 69 – 74
- KAPLAN, Abraham. 1966. „The Aesthetics of the popular arts“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (3): 351 - 364
- KULKA, Tomáš. 2000. *Umění a Kýč*. Praha: Torst

- LAMAČ, Miroslav. 1966. *Výtvarné dílo Adolfa Hoffmeistera*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců
- MACDONALD, Dwight. 1957. „*A theory of Mass culture*“, In: Bernard Rosenberg – David Manning White (eds.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*. New York: Free Press
- ROSENBLUM, Robert a Jeff Koons. 1992. *The Jeff Koons Handbook*. London: Thames and Hudson
- PARFENOVICS, Janet. 1996. *Puppy: Jeff Koons*. 1996. In: MCA [online]. [cit. 10.06.2022]. Dostupné na: <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/puppy/>
- SCRUTON, Roger. 1983. *The Aesthetics Understanding*. Manchester: Carcanet Press
- SOOKE, Alastair. *Damien Hirst, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, review: this spectacular failure could be the shipwreck of his career*. 2017 In: The Telegraph [online]. [cit. 08.06.2022]. Dostupné na: <https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/damien-hirst-treasures-wreck-unbelievable-review-spectacular/>
- TATE: 'Andy Warhol. Marilyn Ditych 1962'. In: Tate [online]. [cit. 08.06.2022]. Dostupné na: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>
- TEIGE, Karel. 1923. „*Malířství a poezie*“, Disk (1): 80
- TINCKOM, Matthew. 1997. *Warhol's Camp*. In: Who is Andy Warhol?, ed. Colin McCabe, London and Pittsburgh, The British Film Institute and The Andy Warhol Museum,
- THULLER, Gabriele a Ivana Vízdalová. 2007. *Jak je poznáme? Umění a kýč*. Praha: Knižní klub
- TOMKINS, Calvin. 2019. *The Lives Of Artists*. London: Phaidon
- VAN DEN HAAG, Ernest. 1957. „*Of Happiness and of Dispair We Have No Measure*“. In: Bernard Rosenberg - David Manning White (eds.), *Mass Culture. The Popular Arts in America*. New York: Free Press
- VOGEL, Carol. *Damien Hirst is back with an underwater fantasy. Will collectors care?* 2017. In: NY Times [online]. [cit. 11.06.2022]. Dostupné na:

<https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>

WARHOL, Andy. 1990. *Od A k B a zase zpět*. Zlin: Archa

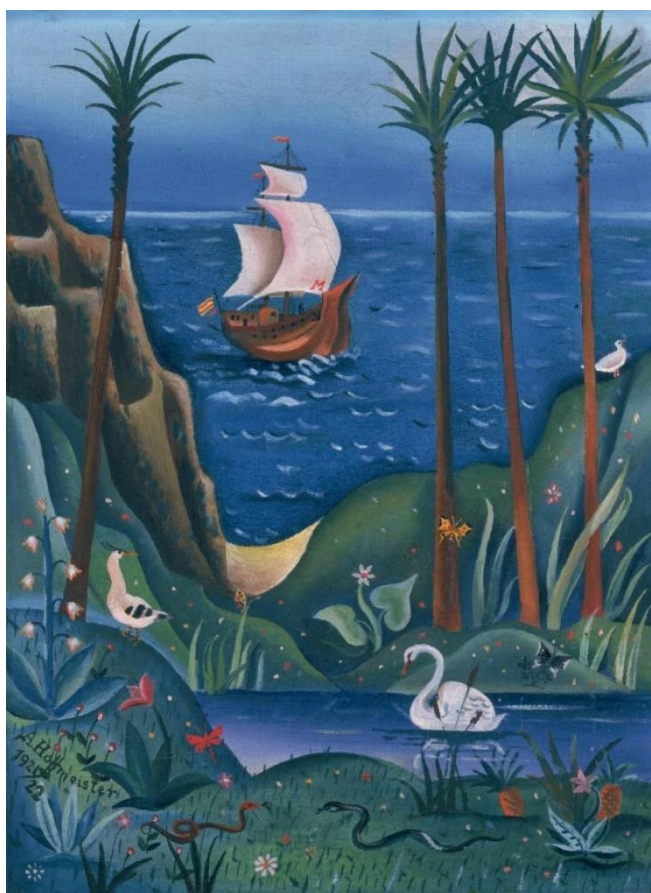
WILSON, Simon. 1974. *Pop*. London: Thames Hudson

ZAHRÁDKA, Pavel. 2010. *Estetika na přelomu milénia*. Brno: Barrister & Principal

_____.1997. "Andy Warhol Interviewed by K.H." In: *The Warhol Look. Glamour Style Fashion*, eds. M. Francis and M. King. New York and Pittsburgh: Bullfinch Press and The Andy Warhol museum

Zoznam príloh

- Obrazový katalóg



Obr. 1 Kolumbova lod', autor Adolf Hoffmeister



Obr. 2 Brillo box, autor Andy Warhol



Obr. 3 Brillo originál



Obr. 4 Marilyn Diptych, autor Andy Warhol



Obr. 5 Marilyn Monroe



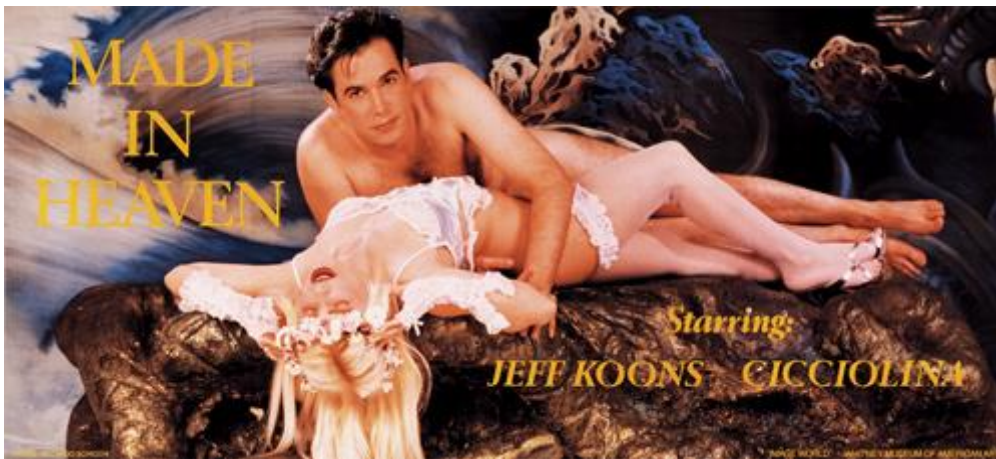
Obr. 6 Ludwig XIV., autor Jeff Koons



Obr. 7 Bob Hope,
autor Jeff Koons



Obr. 8 Banality, autor Jeff Koons



Obr. 9 Made in heaven, autor Jeff Koons



Obr. 10 Balloon dog, autor Jeff Koons



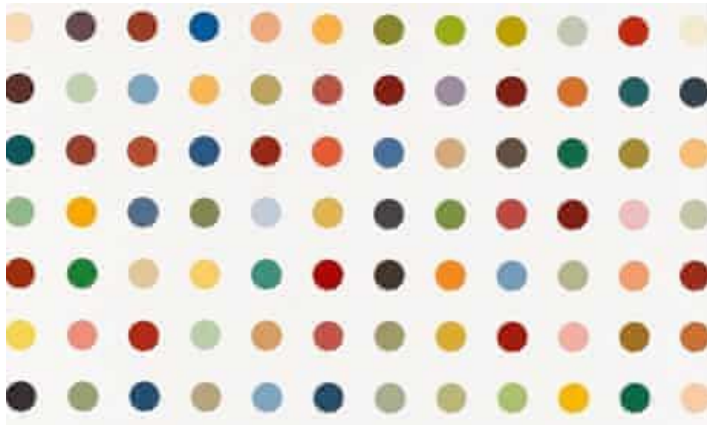
Obr. 11 Luxury and degradation, autor Jeff Koons



Obr. 12 Puppy, autor Jeff Koons



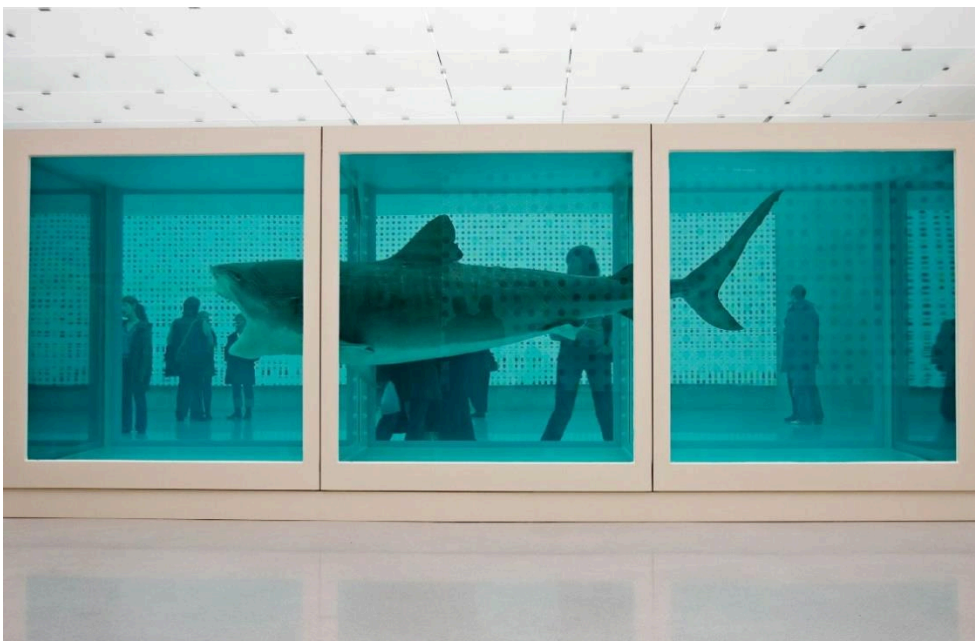
Obr. 13 Westhighlandský teriér



Obr. 14 Spot painting, autor Damien Hirst



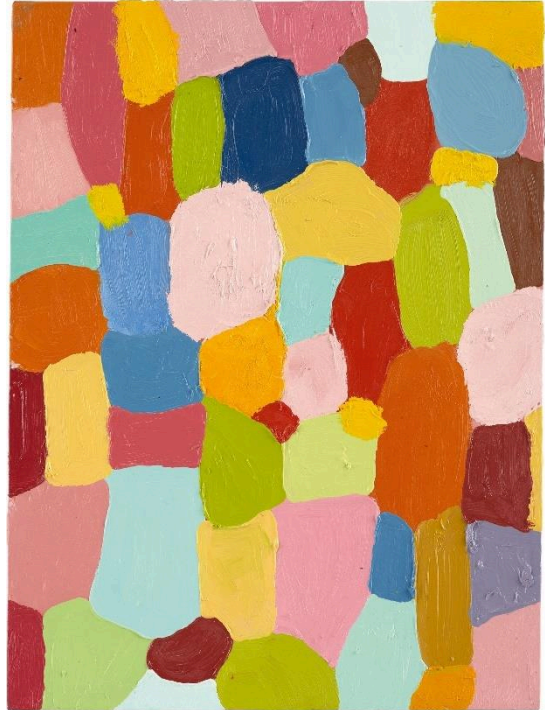
Obr. 15 Spin painting, autor Damien Hirst



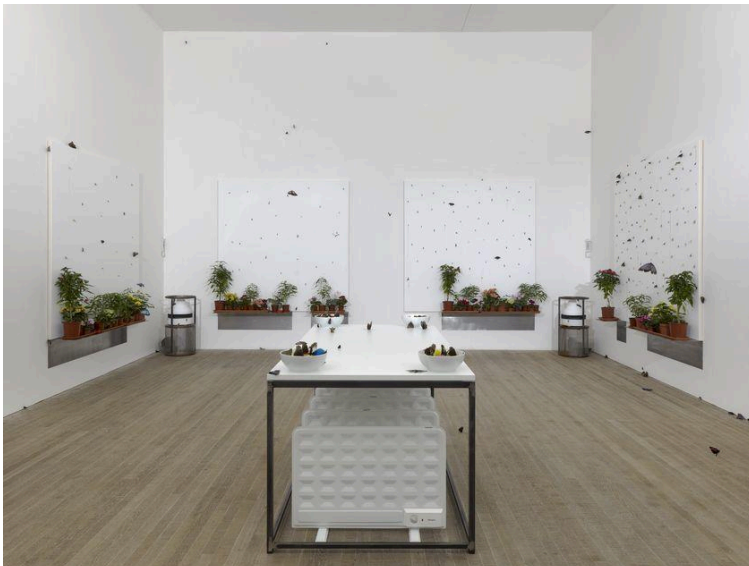
Obr. 16 The physical impossibility of death in mind of someone living, autor Damien Hirst 59



Obr. 17 Pharmaceutical painting, autor Damien Hirst



Obr. 18 Visual candy, autor Damien Hirst



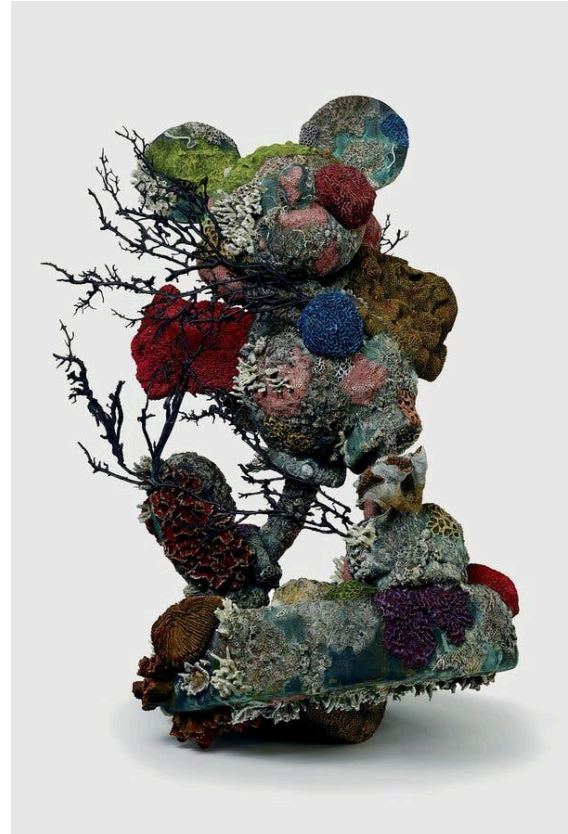
Obr. 19 In and out of love, autor Damien Hirst



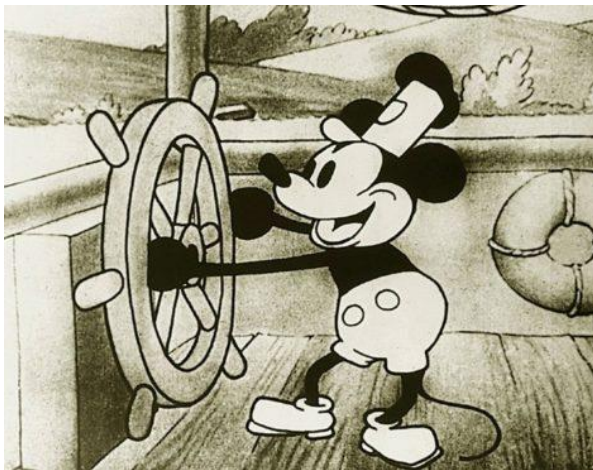
Obr. 20 For the love of God, autor Damien Hirst



Obr. 21 The veil painting, autor Damien Hirst



Obr. 12 Mickey (2017), autor Damien Hirst



Obr. 23 Mickey Mouse



Obr. 24 Mickey (2012), autor Damien Hirst

Zdroje

Obr.1 Kolumbova loď, autor Adolf Hoffmeister [online]. [cit. 12.06.2022] Dostupný na <https://www.muo.cz/sbirky/obrazy--44/hoffmeister-adolf--472/>

Obr.2 Brillo box, autor Andy Warhol [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://www.moma.org/collection/works/81384>

Obr.3 Brillo originál [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://www.brillo.com/about-us/brillo-brand-history>

Obr.4 Marilyn Diptych, autor Andy Warhol [online]. [cit. 12.06.2022] Dostupný na <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

Obr.5 Marilyn Monroe [online]. [cit. 12.06.2022] Dostupný na https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962/

Obr.6 Ludwig XIV., autor Jeff Koons [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <http://www.jeffkoons.com/artwork/statuary/louis-xiv>

Obr.7 Bob Hope, autor Jeff Koons [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <http://www.jeffkoons.com/artwork/statuary/bob-hope>

Obr.8 Banality, autor Jeff Koons [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/banalidad>

Obr.9 Made in heaven, autor Jeff Koons [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <http://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven>

Obr.10 Ballon dog, autor Jeff Koons [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0>

Obr.11 Luxury and degradation, autor Jeff Koons [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <http://www.jeffkoons.com/artwork/editions-prints/luxury-and-degradation>

- Obr.12 Puppy, autor Jeff Koons [online]. [cit. 12.06.2022] Dostupný na <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/puppy>
- Obr.13 Westhighlandský teriér [online]. [cit. 12.06.2022] Dostupný na https://commons.wikimedia.org/wiki/File:West_Highland_White_Terrier_Pippa.jpg
- Obr.14 Spot painting, autor Damien Hirst [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/12/damien-hirst-spot-paintings-review>
- Obr.15 Spin painting, autor Damien Hirst [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://www.artsy.net/artwork/damien-hirst-circle-spin-painting-2035>
- Obr.16 The physical impossibility of death in the mind of someone living, autor Damien Hirst [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://time.com/3909154/damien-hirst-art/>
- Obr.17 Pharmaceutical painting, autor Damien Hirst [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://www.artsy.net/artwork/damien-hirst-pharmaceuticals>
- Obr.18 Visual candy, autor Damien Hirst [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://gagosian.com/quarterly/2020/06/25/essay-damien-hirst-visual-candy/>
- Obr.19 In and out of love, autor Damien Hirst [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://www.artimage.org.uk/3844/damien-hirst/in---out-of-love--white-paintings---live-butterflies---1991---installed-at-tate-modern--2012>
- Obr.20 For the love of God, autor Damien Hirst [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na https://en.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God
- Obr.21 The veil painting, autor Damien Hirst [online]. [cit. 16.06.2022] Dostupný na <https://gagosian.com/exhibitions/2018/damien-hirst-the-veil-paintings/>
- Obr.22 Mickey, autor Damien Hirst [online]. [cit. 12.06.2022] Dostupný na <https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>
- Obr.23 Mickey Mouse [online]. [cit. 12.06.2022] Dostupný na https://www.moma.org/learn/moma_learning/walt-disney-ub-iwerks-steamboat-willie-1928/
- Obr.24 Mickey, autor Damien Hirst [online]. [cit. 12.06.2022] Dostupný na https://whitecube.com/news/news_and_events/Damien_Hirst_at_The_Walt_Disney_Family_Museum_San_Francisco