

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Obor Evropské kulturní a duchovní dějiny

Bc. Lucie Vrkotová

**ROLE POPULÁRNÍ KULTURY V UMĚNÍ VE VELKÉ BRITÁNII A
ČESKOSLOVENSKU V 50. A 60. LETECH 20. STOLETÍ**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: **doc. ak. mal. Jaroslav J. Alt**

Praha 2017

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

V Praze dne 5. 5. 2017

.....

Bc. Lucie Vrkotová

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala panu doc. ak. mal. Jaroslavu Altovi za jeho odbornou pomoc a cenné připomínky při zpracování předkládané diplomové práce, za jeho čas, ochotu a trpělivost při vedení práce. Také bych ráda poděkovala prof. PhDr. Jiřímu Peškovi CSc. za odbornou konzultaci.

Anotace

Diplomová práce komparuje role pop-artu a populární kultury v umění ve Velké Británii a Československu v 50. a 60. letech 20. století. V práci si budeme všimát vztahu populární kultury a umění v obou zemích na pozadí odlišných dobových společensko-politických kontextů. Na počátku práce vymežíme pojmy populární kultura, populární umění, pokusíme se obecně definovat i samotný pojem umění. V práci neopomeneme charakterizovat základní znaky britského a amerického pop-artu. Z britské a československé scény daného období vybereme typické představitele pop-artu (jednotlivce nebo skupiny) a na těchto konkrétních příkladech budeme sledovat jak shodné znaky, tak odlišnosti v jejich tvorbě, podmíněné specifikou kulturního i společenského nastavení obou společností. V práci si zároveň budeme všimát i výtvarných technik, případně technologií využívaných v pop-artu, alespoň rámcově i vazeb na soudobou populární hudbu, architekturu a literaturu.

Klíčová slova: umění, poválečné umění, populární kultura, pop-art, populární umění, Independent Group, koláž, konfrontáž, masová kultura, konzum

Abstract

The thesis seeks to compare the role of pop art and popular culture in art in Great Britain and Czechoslovakia in the 50s and 60s of the 20th Century. We shall focus on the relationship of popular culture and art in both countries with regards to their different social and political backgrounds. In the beginning of the thesis we shall delimit some of the theoretical concepts such as popular culture or popular art. We shall also try to define the concept of art itself. The thesis will not omit to characterize the basic features of British and American pop art. The work will introduce quintessential representatives (individuals as well as groups) of pop art from the British and Czechoslovakian art scene of the selected time period. On those particular examples, we shall look for identical attributes or differences in their art works which should be conditioned by the specific cultural and social settings of the society. We should also take into consideration some of the art techniques or technologies used within pop art and also at least in general the relations to popular music, architecture and literature.

Key words: art, post-war art, popular culture, pop art, popular art, Independent Group, collage, confrontation, mass culture, consumerism

Obsah

ÚVOD	7
Kritická analýza použitých zdrojů	10
1. TEORETICKÝ ÚVOD – VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ.....	13
1.1 DEFINICE POPULÁRNÍ KULTURY	14
1.1.1 Kritika populární kultury	19
1.1.1.1 Clement Greenberg	23
1.1.1.2 Theodor Adorno	25
1.1.1.3 Walter Benjamin	27
1.2 DEFINICE POPULÁRNÍHO UMĚNÍ	31
1.3 DEFINICE UMĚNÍ	33
1.3.1 Antiesencialismus	34
1.3.2 Procedurální definice a institucionalismus	37
1.3.3 Funkcionalismus	40
1.4 POP-ART	42
1.4.1 Americký pop-art.....	45
2. POVÁLEČNÁ VELKÁ BRITÁNIE	48
3. POVÁLEČNÉ ČESKOSLOVENSKO.....	51
4. BRITSKÉ POVÁLEČNÉ UMĚNÍ.....	55
4.1 INDEPENDENT GROUP	59
4.1.1 Výstavy skupiny Independent Group	63
4.1.2 Koláž v tvorbě členů skupiny Independent Group	67
4.2 DRUHÁ A TŘETÍ VLNA BRITSKÉHO POP-ARTU	70
5. UMĚNÍ V ČESKÉM POVÁLEČNÉM PROSTŘEDÍ	72
5.1 JIŘÍ KOLÁŘ	79
5.1.1 Jiří Kolář a Skupina 42	80
5.1.2 Kolářova výtvarná tvorba	82
5.2 KOLÁŽ A POPULÁRNÍ KULTURA V ČESKÉ UMĚLECKÉ POVÁLEČNÉ TVORBĚ.....	86
6. SROVNÁNÍ POVÁLEČNÉHO UMĚNÍ VELKÉ BRITÁNIE A ČESKOSLOVENSKA A JEHO OVLIVNĚNÍ POPULÁRNÍ KULTUROU	90
ZÁVĚR	93
Seznam použité literatury	95
Obrazová příloha.....	102

ÚVOD

Předmětem předkládané diplomové práce je probádání role, kterou sehrála populární kultura ve světě umění v období 50. a 60. let minulého století ve Velké Británii a někdejší Československu. V práci se zaměříme zejména na komunikaci populární kultury a umění výtvarného, kde lze zapojení fenoménu komerce, konzumu a nových technologií vnímat nejvýrazněji.

Časové vymezení 50. a 60. let 20. století jsme si stanovili ze dvou důvodů.

Prvním důvodem je samotná povaha konceptu populární kultury, kterou pro úplné porozumění tématu diplomové práce stručně vymezíme v první kapitole. Definici populární kultury se zabývali zejména teoretici takzvaných britských kulturních (či kulturních) studií a jako kategorie se setkala se značnou kritikou, zejména na začátku a v polovině 20. století. Někteří teoretici se domnívají, že znaky populární kultury můžeme najít napříč stoletími i národy, tedy například i v antickém Řecku. Nicméně je to právě polovina 20. století, kdy zažívá populární kultura svůj největší rozmach.

Druhým důvodem pro časové vymezení sledovaného tématu je intenzita komunikace světů populární kultury a umění. Populární kultura umělce v polovině 20. století nebývale fascinovala a začala být právě v tomto období více než kdy dříve využívána jako zdroj pro uměleckou tvorbu. Určitá komunikace mezi populární kulturou a uměním může být do jisté míry vysledována již dříve (v závislosti na tom, jak populární kulturu rozumíme a jaký obsah ji připisujeme). Nejčastěji se však jednalo o komunikaci jednostrannou. Populární kultura byla kritizována za příživnictví na elitním světě umělců, za využívání vysoké kultury jako zdroje svých pokleslých produktů bez estetické a umělecké hodnoty a za parazitování na exkluzivním světě umění. Mnohem častěji se skutečně jednalo spíše o produkty populární kultury, které do určité míry čerpaly z (vysokého) umění. Pokud umění naopak využívalo populární kultury a transformovalo ji do uměleckého materiálu, bylo to proto, aby ji kritizovalo nebo reflektovalo nějakým

způsobem zkaženost konzumní společnosti.

Je to až v 50. letech 20. století, kdy se tato doposud vcelku stabilní půda a pevně nastavené hranice mezi populární kulturou a uměním posouvají. Umělci přestávají populární kulturu a s ní spojený konzum, masová média, rozvoj technologie, urbanizace a industrializaci považovat za negativní aspekty moderní společnosti a využívají je jako esenciální materiál pro vznik zcela inovativních uměleckých počinů.

První známky propojení populární kultury a světa umění v tomto významném měřítku můžeme pozorovat právě na britských ostrovech, kde se začala roku 1952 scházet skupina umělců, teoretiků a kritiků umění, architektů a vědců, kteří si dali název Independent Group a kteří byli do značné míry spojeni s fungováním Institutu pro současné umění v Londýně (ICA).

I přesto, že politická, ekonomická i kulturní situace v poválečném Československu se velmi lišila od té ve Velké Británii, můžeme najít určité záchytné body v umělecké tvorbě, kde se oba národy setkávají. Československo stálo po druhé světové válce za takzvanou „železnou oponou“ a jako takové nemělo ani zdaleka dostatečný „přísun“ populární kultury, komerce a konzumu jako například Velká Británie, která vcelku záhy začala využívat tolik se rozmáhající populární kultury Spojených států amerických. Vztah československého a britského poválečného umění je tedy poměrně komplikovanou záležitostí, nicméně ne zcela bezpředmětnou. I přesto, že se snažíme srovnat výtvarné činnosti, které stály na opačných stranách železné opony, tedy umělecké činnosti Východního a Západního bloku, domníváme se, že je možné najít myšlenky, zdroje, techniky a postupy, které obě sobě zdánlivě vzdálené umělecké tvorby spojují.

Co se týče struktury práce, představíme nejprve základní termíny, pojmy a kategorie, se kterými budeme v práci dále manipulovat. Kvůli rozsahu práce se nebudeme pokoušet o vyčerpávající definice jednotlivých pojmů, ale pouze o jejich zevrubné představení a případně načrtnutí možných přístupů k jednotlivým konceptům. Věnovat se budeme termínům populární kultura, populární umění a umění obecně. Pokusíme se zároveň představit umělecký směr pop-art, vysvětlit jeho základní

východiska a postupy a odlišit pop-art britský a americký.

Po tomto teoretickém vhledu a explanaci pojmů přistoupíme v práci k načrtnutí poválečné situace ve Velké Británii a Československu, což považujeme za důležité pro pochopení uměleckých tendencí v obou státech a pro porozumění zdrojů umělecké tvorby.

V další kapitole se již budeme věnovat tématu ovlivnění uměleckého světa světem populární kultury. Začneme analýzou umělecké tvorby ve Velké Británii od 50. let 20. století, kde se budeme věnovat zejména fungování skupiny Independent Group. Z umělců, kteří ve Velké Británii do značné míry propojili světy populární kultury a umění a zapříchinili se o rozvoj pop-artu, vybereme ty, kteří pro nás nejvíce vystupují z řady a u kterých jsou znaky pop-artové tvorby nejprůkaznější – jsou jimi zejména Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton a David Hockney.

V kapitole o stejném tématu nicméně v prostředí poválečného Československa věnujeme prostor zejména tvorbě Jiřího Koláře. Nejprve představíme odlišnost v charakteru populární kultury v československém prostředí, nastíníme dobové sociálně-politické podmínky, které umělce do velké míry ovlivňovaly. V této kapitole se také budeme věnovat umělecké formě koláže, která je pro propojení populární kultury a umění jedním z klíčových médií. Po stručném představení základních charakteristik koláže nabídneme z českého (poválečného) prostředí další výtvarníky, kteří (právě prostřednictvím tohoto média) zapojily aspekty populární kultury do své tvorby. Jsou jimi například Karel Teige, Běla Kolářová nebo Jiří Balcar.

V závěru se pokusíme o srovnávací studii jednotlivých uměleckých tendencí. Budeme hledat podobnosti a odlišnosti v umělecké technice, v tématech a motivech, případně i materiálech. Pokusíme se najít rozdíly v zastoupení populární kultury v oblasti umění ve Velké Británii a v Československu.

Kritická analýza použitých zdrojů

Jednou z metod předložené práce bylo studium pramenů a jejich případná interpretace či kritika. Na následujících stránkách představíme alespoň ty pro nás nejdůležitější zdroje, se kterými jsme pracovali.

V úvodní teoretické části práce v rámci představení základní terminologie jsme vycházeli z několika teoretických spisů.

V kapitole, kde se věnujeme definici pojmu populární kultura, vycházíme zejména z knihy Johna Storeyho s názvem *Cultural theory and popular culture: an introduction*¹. V knize nabízí Storey hned šest převládajících přístupů k problematice definice populární kultury a kriticky se k nim vyjadřuje. Tato kniha byla pro naši práci příhodnou nejen z toho důvodu, že v ní Storey vyčerpávajícím způsobem shrnuje možné definice populární kultury, ale také proto, že se k nim nepřistupuje pasivně a vysvětluje jejich možné nedostatky. Využili jsme také knihy Pavla Zahrádky s názvem *Vysoké versus populární umění*², z též knihy jsme čerpali v kapitole věnující se definici termínu populární umění.

Do práce jsme zahrnuli i kapitolu, ve které představujeme tři zásadní kritiky populární kultury 20. století. Vycházeli jsme zde z původních textů Clementa Greenberga³, Theodora Adorna⁴ a Waltera Benjamin⁵.

Kapitola, která se věnuje definici konceptu umění, se do velké míry odkazuje zejména na antologii *Co je umění?*⁶ Tomáše Kulky a Denise Ciporanova. Kniha nabízí přehled textů z oblasti analytické estetiky, které se různými způsoby vypořádávají s problematikou definice umění. Jako přehled možných přístupů

¹ STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Seventh edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.

² ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Vyd. 1. V Olomouci: Periplum, 2009.

³ GREENBERG, Clement. „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000.

⁴ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. ADORNO, Theodor W. a HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Překlad Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos, 1997.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha, 1979.

⁶ KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

druhé poloviny 20. století slouží tato kniha zcela mimořádně. Průvodní texty Ciporanova a Kulky navíc pomáhají dané téma uchopit komplexně.

Ke kapitole, která pojednává o rekonstrukci poválečného Československa, jsme využili několika zdrojů. Jsou to do velké míry knihy autorů, kteří se zaměřili na užší časové období a popisují změny kulturní, politické i sociální po roce 1945. Je to například kniha autorky Christiane Brenner *Mezi Východem a Západem: české politické diskurzy 1945-1948*⁷, *O cenzuře v Československu v letech 1945-1956*⁸ Karla Kaplana a Dušana Tomáška, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*⁹ Alexeje Kusáka nebo *Československo a západ 1945-1948. Vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945-1948*¹⁰ napsaná Petrem Prokšem či *V zajetí moci. Kulturní politika její systém a aktéři 1948-1956*¹¹ od Jiřího Knapíka.

Dále jsme se věnovali stavu poválečné Velké Británie. Zde jsme vycházeli z knihy *Dějiny moderní Británie: od roku 1714 po dnešek*¹², sepsanou Ellisem Archerem Wassonem a *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*¹³ od Tonyho Judta.

K analýze vztahu populární kultury a umění v poválečné Velké Británii jsme čerpali z literatury profesorky, spisovatelky a kurátorky Anne Massey. Anne Massey je odbornicí na britskou skupinu Independent Group, ve své práci se zaměřuje na její působení a výstavní praxi, ale také význam pro další směřování britského umění. Vycházíme zde zejména z jejích knih *Out of the Ivory Tower*¹⁴ nebo *The*

⁷ BRENNER, Christiane. *Mezi Východem a Západem: české politické diskurzy 1945-1948*. Překlad Blanka Pscheidtová. Praha: Argo, 2015.

⁸ KAPLAN, Karel a TOMÁŠEK, Dušan. *O cenzuře v Československu v letech 1945 - 1956: studie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 1994.

⁹ KUSÁK, Alexej, MOHYLA, Otakar, ed. a KLOMÍNEK, Miroslav, ed. *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998.

¹⁰ PROKŠ, Petr. *Československo a západ 1945-1948. Vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945-1948*. Praha 2001.

¹¹ KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika její systém a aktéři 1948-1956*. Praha, Libri, 2006.

¹² WASSON, Ellis Archer. *Dějiny moderní Británie: od roku 1714 po dnešek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010.

¹³ JUDT, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. V Praze: Slovart, 2008.

¹⁴ MASSEY, Anne. *Out of the ivory tower: the independent group and popular culture*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

*Independent Group*¹⁵. Zaměřili jsme se také na texty, které pocházeli od samotných členů Independent Group, konkrétně na text kritika a teoretika umění Lawrence Allowaye, který v rámci skupiny figuroval také jako kurátor některých výstav. Esej „The development of British Pop“¹⁶ z knihy *Pop Art*¹⁷ Lucy Lippard popisuje obecný vývoj britského poválečného umění s přihlédnutím na fenomén využívání (americké) populární kultury, činnost skupiny Independent Group a Institutu současného umění v Londýně. Vysvětluje i umělecké dění po skončení fungování IG a zaměřuje se na nástup nové, mladší generace. Alloway se soustředí i na takzvanou druhou a třetí vlnu britského pop-artu. V práci jsme také využili vybrané kapitoly z přehledové knihy *Umění po roce 1900*¹⁸.

V kapitole, která se zabývá stavem umění v poválečném Československu a všímá si propojení světů populární kultury a umění, jsme využili textů Marie Klimešové. Byly to jednak *Roky ve dnech: české umění 1945-1957*¹⁹ a také *Ohniska znovuzrození. České umění 1956-1963*²⁰. Klimešová brilantně problematizuje specifickou českého prostředí a uvádí zdroje české umělecké tvorby, stejně tak jako okolnosti vzniku, sociálně-politický kontext. Věnuje se také kromě jiného zastoupení pop-artu v českém poválečném umění. Velkou pozornost jsme věnovali literatuře, která problematizuje uměleckou činnost Jiřího Koláře. Použili jsme například průvodní texty Josefa Hlaváčka v knize *Příběhy Jiřího Koláře*²¹. Jako přehledové dějiny českého umění jsme využili *Dějiny českého výtvarného umění*²², konkrétně svazek V a VI.

¹⁵ MASSEY, Anne. *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

¹⁶ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, 27–67.

¹⁷ LIPPARD, Lucy R. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1966.

¹⁸ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007.

¹⁹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957*. Praha 2010.

²⁰ KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 - 1963: Kat. výstavy, Praha 28. 7. - 23. 10. 1994*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994.

²¹ KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básníkovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999.

²² BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1939-1958. Praha: Academia, 2005. BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. VI/1, 1958/2000. Praha: Academia, 2007.

1. TEORETICKÝ ÚVOD – VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ

Pro lepší orientaci v práci představeném tématu uvedeme na začátek vysvětlení několika základních teoretických pojmů, se kterými se budeme dále v textu setkávat a se kterými budeme intenzivně pracovat. Pro pochopení problematiky vztahu populární kultury a umění v námi vymezeném prostoru a časovém úseku považujeme za důležité nastínit možnou definici konceptu populární kultury, populárního umění i umění samotného. V kapitole o populární kultuře věnujeme prostor kritice populární kultury, která byla charakteristickou pro teorii umění a kultury 20. století a se kterou pracovali nebo na kterou reagovali i umělci sami. Krátkou kapitolu věnujeme i obecné charakteristice uměleckého proudu pop-art a svoji pozornost zaměříme také na úvod do pop-artu amerického. Z důvodu rozsahu práce nemíníme představit definice pojmů vyčerpávajícím způsobem, ale pouze uvést několik možností, jak k jednotlivým pojmům či konceptům přistupovat či jak jim rozumět.

1.1 DEFINICE POPULÁRNÍ KULTURY

Snaha o definici termínu „populární kultura“ se jeví jako velmi komplikovaná. Jako jedna z prvních se o rozklíčování významu konceptu populární kultury pokusila Britská škola, která své úsilí soustředila na takzvaná kulturní (někdy taktéž kulturní) studia. Britská škola byla pro humanitní studia velice přínosnou, jelikož přinesla zcela nový vhled do problematiky studia médií, každodenního života, a právě i populární kultury.²³ Již ale otec britské školy Raymond Williams prohlásil, že slovo *kultura* je v anglickém jazyce jedním z nejsložitějších.²⁴

Co se týče zařazení konceptu populární kultury do časové osy kulturních dějin, někteří kulturní teoretici a kritici se domnívají, že známky populární kultury je možné najít už v antickém Řecku. Zejména pak proto, že je z jejich pohledu populární kultura vykládána jako kultura lidová nebo všeobecnou společností oblíbená. Taková definice je ale příliš široká a do konceptu zahrnuje i předměty, aktivity nebo projevy, které bychom běžně s populární kulturou, jak ji chápeme dnes, nespojovali.

Populární kultura bývá proto mnohem příhodněji spojována s obdobím konce 19. století, s obdobím industrializace a urbanizace. Není proto vhodné ji chápat jako nadsociální a ahistorický pojem, ale naopak jako termín historicky i sociálně vázaný a podmíněný. Urbanizace a industrializace zapříčinila celkovou a velmi radikální proměnu společnosti, její struktury, a tedy také kultury. S procesy industrializace a urbanizace souvisejí další faktory ovlivňující vývoj kultury ve společnosti, a to zejména vznik a rozvoj masových médií a kulturního průmyslu.²⁵ Vznik populární kultury je podstatně ovlivněn vznikem masových médií, nových technologií a výrobních prostředků a jejím pozadím je nutně moderní, konzumní společnost.²⁶

²³ Srov., Viz. TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 1996.

²⁴ DANIEL, Ondřej a kol. *Populární kultura v českém prostoru*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2013, s. 9.

²⁵ DANIEL, Ondřej a kol. *Populární kultura v českém prostoru*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2013, s. 88.

²⁶ Srov., Viz. ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Vyd. 1. V Olomouci: Periplum, 2009, s. 22.

Je důležité si uvědomit, že populární kultura může nabývat různého rozměru a významu v závislosti na tom, v jakém kontextu je používána a chápána.²⁷ John Storey považuje kategorii populární kultura za otevřený koncept, který je možné naplnit obrovskou škálou atributů, aktivit, předmětů a činností, v závislosti na tom, jak je rozuměno pojmu kultura obecně, kdy a jak termín použijeme. Výsledkem je představa, že existuje několik podob populární kultura.²⁸

Storey nabízí šest různých způsobů, jak k populární kultuře přistupovat a jak ji definovat.

Prvním takovým řešením, je chápání populární kultura jako kultura, která je oblíbená širokou veřejností. Tato definice je nedostatečná, jak jsme již zmínili výše a jak také upozorňuje Storey, protože zahrnuje i věci, které do populární kultura nespádají – například i vysokou kultura, která může v některých svých případech být většinově oblíbená.²⁹

Druhou možností, jak definovat populární kultura, je vymezit ji jako něco, co „zbyde“ ve chvíli, kdy určíme, co je vysoká kultura. Populární kultura zde tak figuruje jako takzvaná reziduální (zbytková) kategorie. Vše, co se nekvalifikovalo do kategorie vysoké kultura, tedy vše, co nemá atributy, kterými disponuje objekt patřící do sféry vysoké kultura, by podle této definice spadalo do konceptu

²⁷ Storey se v textu odkazuje na teorii Raymonda Williamse a uvádí jeho definici termínu kultura a termínu populární. Koncept populární kultura by podle něj pak mohl být výsledkem zkombinování různých možností významu obou předešlých termínů. Williams nabízí tři možnosti definice termínu kultura – první z nich označuje kultura za proces intelektuálního, spirituálního a estetického vývoje. To v podstatě znamená, že pokud hovoříme o kultuře, myslíme tím pouze intelektuální, spirituální a estetické faktory. Druhou možností chápání pojmu kultura je označení způsobu chování člověka nebo skupiny lidí. Jako poslední možnost nabízí Williams chápání kultura jako konceptu, který označuje praxi a produkty intelektuální a zejména umělecké činnosti. Co se týče termínu populární, uvádí Williams celkem čtyři možnosti, jak lze tento pojem chápat: 1) lze označení populární považovat za ekvivalent k většinově oblíbenému, 2) si můžeme pod pojmem populární představit podřadné nebo nekvalitní dílo, 3) si obdobně můžeme představit dílo, které je tvořeno s intencí zalíbit se, anebo 4) je možné pojem populární zastoupit kulturou tvořenou lidmi pro lidi. STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Seventh edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015, s. 1-2, 5-6.

²⁸ Tamt., s. 1. Storey ve skutečnosti v úvodu knihy prohlašuje, že populární kultura je doslova „prázdná konceptuální kategorie“, my jsme ale použili termínu „otevřený koncept“, jelikož je to v tomto případě termín ekvivalentní a lépe vysvětluje Storeyho myšlenku o „naplnitelnosti“ konceptu v závislosti na kontextu.

²⁹ STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Seventh edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015, s. 5-6.

populární kultury. To ale znamená, že je v tomto ohledu populární kultura chápána jako úpadková nebo přinejmenším podřadná. Navíc tato definice přináší další nelehký úkol – totiž určit a definovat atributy, které připisujeme předmětům, které do vysoké kultury spadají. To také činí kategorii vysoké kultury kategorií exkluzivní.³⁰ Tato definice zároveň charakterizuje populární kulturu jako kulturu komerční a masově produkovanou, určenou k masovému konzumu, a staví ji do opozice ke kultuře vysoké, která je naopak výsledkem individuální a unikátní tvorby.³¹ Přesvědčení zastánců této verze definice populární kultury vyplývá z obecnějšího přesvědčení o existenci hmatatelného a velmi zřejmého rozdílu mezi populární a vysokou kulturou. Tento rozdíl je navíc považován za pevně stanovený a patrný napříč kulturní historií. Storey v tomto tvrzení shledává problém. Existují takové instance konceptu vysoké kultury, které do tohoto konceptu ale nenáležely vždy. Například díla Williama Shakespeara jsou nyní považována za součást vysoké kultury, nicméně až do 19. století byla součástí „populárního divadla“³². Proto je důležité uvědomit si, že stejně jako například definice konceptu umění, i definice populární kultury je proměnlivá a stále se vyvíjí.

Třetí možností, jak k populární kultuře přistupovat, je považovat ji za ekvivalentní ke kultuře masové. Tato definice navazuje v mnohém na definici předešlou. Považuje populární kulturu za beznadějně komerční, která je specifická pro svou masovou produkci a typická svojí konzumní funkcí a účelem. Zároveň je populární kultuře připisována pasivita, se kterou je konzumována (a opět je tak stavěna do opozice ke kultuře vysoké, která pro svoje čerpání vyžaduje aktivní přístup recipienta). Posledním velmi častým bodem této verze definice populární kultury je identifikování jejího zdroje. Tím je jednoznačně určena americká (populární) kultura.³³

Nicméně populární kultura je stále kulturou, a proto není správné ji výhradně spojovat pouze s konzumem a charakterizovat ji jako produkt orientovaný na trh,

³⁰ STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Seventh edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015, s. 6.

³¹ Tamt., s. 6.

³² Tamt., s. 6.

³³ Tamt., s. 8-9.

finance a nákup či prodej komodit. Populární kultura je totiž také orientována na lidi – musí uspokojovat jejich zájmy, přinášet potěšení, proto není možné ji považovat za ryze industriální.³⁴

Čtvrtou možností, jak definovat populární kultura, je považovat ji za kultura lidu. Zastánci této verze definice shledávají u konceptu populární kultura shodné atributy s těmi, které nacházejí u kultura tvořené lidmi a určené pro lidi. Kultura lidovou a kultura populární považují za autentickou. Populární kultura je tak v tomto případě ekvivalentem k folklóru. Tato definice nicméně přehlíží povahu materiálu, které jednotlivé kultura používají. V tomto měřítku se totiž populární kultura od lidové skutečně liší, jelikož zdrojem a materiálem té první je mimo jiné například komerce, kterou naopak v druhé, lidové kulture, neshledáváme.³⁵

Pátá definice dává konceptu populární kultura určitý politický rozměr. Vychází z teorie italského marxisty Antonia Gramsciho a chápe obsah populární kultura jako teritorium souboje dominantní a podřízené třídy a dominantní a podřízené kultura. Jako taková není součástí vládnoucí síly trhu, ale zároveň také nepochází „od lidu“.³⁶

Poslední možným přístupem k definici populární kultura, který John Storey zmiňuje, je přístup postmodernistický. I když to Storey přímo nezmiňuje, můžeme tento přístup považovat za antiesenciální. Ten totiž jakoukoliv hranici mezi populární kulture a vysokou kulture maže a tvrdí, že mezi nimi žádný rozdíl již neexistuje. Postmoderní kultura jednoduše neuznává rozkol mezi populární a vysokou kulture.³⁷

Storey uvádí jednu hlavní osu, která všechny zmíněné definice konceptu populární kultura spojuje. Tou je fakt, že obsah tohoto konceptu je vždy dán kontextem, v jakém je koncept použit. Další atribut, který definice spojuje, je postavení konceptu populární kultura do opozice ke konceptu jinému. To je vlastně jediná přetrvávající

³⁴ FISKE, John. *Understanding popular culture*. Repr. London: Routledge, 1992, s. 23.

³⁵ STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Seventh edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015 s. 9-10.

³⁶ Tamt., s. 10.

³⁷ Tamt., s. 12.

charakteristika populární kultury – její definice spočívá v kontrastu k jiné kategorii. Ať už je to lidová kultura, folklór, masová kultura nebo komerce – vždy alespoň jeden z těchto konceptů figuruje jako ekvivalent nebo oponent konceptu populární kultury.³⁸ Populární kultura tak může nabrat různých konotací, v závislosti na tom, za jaké situace a v jakém kontextu ji použijeme. Je to termín sociálně, historicky a kulturně proměnlivý, ale také sociálně, historicky a kulturně vázaný. Proto když se promění ostatní kulturní prvky nebo sociální a historické podmínky, promění se i koncept a náplň populární kultury.

Populární kultura je spojena s industriální společností a její náplň spočívá v tom, jaké komodity dané společnosti a kultury koncept využije, ale také jakými způsoby je užívají recipienti a konzumenti dané kultury.³⁹

³⁸ STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Seventh edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015, s. 1.

³⁹ FISKE, John. *Understanding popular culture*. Repr. London: Routledge, 1992, s. 15.

1.1.1 Kritika populární kultury

Jak jsme již zmínili, pro populární kulturu je charakteristické její definování za pomoci stavění do opozic k jiným konceptuálním kategoriím. Nejtradičněji vídáme na druhé straně v opozici k populární kultuře kulturu vysokou. Populární kultura je pak označována za kulturu nízkou. Díla vysokého umění jsou pak oceňována a spojována s vytríbeným vkusem a určitou elitou, jsou zároveň považována za součásti tradice kulturní i národní. Díla populární kultury (například populární umění) jsou vnímána jako banální a pokleslá.⁴⁰

Rozlišování nízkého a vysokého, masového a elitního, ať už se jedná o kulturu nebo o umění, není v historii umění, dějinách kultury a estetiky žádným novým pojmem. Často byla populární kultura nebo nízká kultura odlišována od té vysoké na základě odlišných estetických nebo uměleckých hodnot, odlišných uměleckých (nebo jiných) postupů a odlišného publika.

Hierarchické vnímání a třídění pojmů umění a kultura je patrné již v antické filozofii, nicméně ve větším měřítku se s ním setkáváme poprvé v novověku. Ještě v renesančním období je koncept umění stále definován jako mimetická kategorie. Tato definice v teorii umění přetrvává z dob antiky. I přesto, že se teorie nápodoby do určité míry v průběhu staletí přetvářela, její jádro zůstává až do novověku stejné. V tomto období prochází pojem umění transformací, jejíž výsledkem je klasicistní koncepce krásných umění.⁴¹ S první novověkou kategorizací a hierarchizací konceptu umění se setkáváme v poetice osvícenského myslitele Charlese Batteux, který dělí umění na umění mechanická, krásná a ornamentální.⁴² Vznik termínu krásná umění vyděluje v podstatě vysoké umění od doposud užívaného latinského termínu *ars* (období řeckého termínu *techné*), který do konceptu umění zahrnoval

⁴⁰ ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Vyd. 1. V Olomouci: Periplum, 2009. s. 9.

⁴¹ CIPORANOV, Denis. „Definice pojmu umění a analytická estetika – K dějinám pojmu umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 23.

⁴² BATTEUX, Charles. *Krásná umění převedená na jednotný princip (Les beaux arts réduits à un même principe)*. 1746.

i řemeslné práce a další aktivity, které bychom nyní s umění již nespojovali.⁴³

V kategorizaci umění je průlomový především novověký filozof Immanuel Kant, který, i přesto, že koncept umění není těžiště jeho kritiky, stanovuje určitou typologii umění.⁴⁴

Zejména pak ale od 19. století, období industrializace, urbanizace, vzniku nových technologií a médií, filmu, fotografie, rozvoje reklamní tvorby, se koncept umění ocitá v novém prostředí a samo umění se radikálně proměňuje. Mimetická definice umění již nesplňuje požadavky doby a zásadně se proměňuje tak, aby obsahovala nové atributy nového, moderního umění.⁴⁵

Moderní umění zasazuje dosavadní kritice a teorii umění ránu. Je tak inovativní a radikálně odlišné od „klasického“ umění, že právě tehdy, v období konce 19. století, ale zejména v období počátku až poloviny 20. století, se teoretici umění na koncept umění zaměřují více než kdy dříve. Problematika definice umění je mnohem více aktuální. Navíc s příchodem nových technologií se prohlubuje nutkání rozlišit umění od jiných kategorií – reklamy, komerce a dalších. Mísení nízké, populární kultury s vysokou kulturou umění je palčivou otázkou visící ve vzduchu.

⁴³ Už ve starověké filozofii se setkáváme s pokusy o definici umění. Starověká mimetická teorie, která chápala koncept umění jako *mimésis*, tedy nápodobu, byla v platnosti v podstatě do dob novověku. Mimetická teorie chápe umění jako nápodobu nebo napodobení přírody či reálného světa. Pojem umění byl ve starověkém Řecku zastoupen termínem *techné* – tomuto pojmu je možné rozumět jako dovednosti nebo řemeslné zručnosti, zahrnoval tedy i činnosti jako je například medicína, válečné umění či řemesla, která zastupují kováři, řezbáři, stavitelé a další – tedy i takové činnosti, které dnes za umění neoznačujeme. Mimetické teorii umění se ve starověkém Řecku věnovali například myslitelé jako Platón nebo Aristoteles. Ve středověku je umění přidán důraz na jeho morální funkci a hodnotu. I v renesanci se v podstatě stále setkáváme s verzemi mimetické teorie. Teprve v novověku je mimetická teorie zpochybňována. Definitivně přestává být platná s příchodem moderního umění, které nemá již s napodobováním viditelného světa či přírody nic společného (např. kubismus, surrealismus, dada apod.). Tomuto tématu se budeme ještě věnovat v kapitole o definici umění. Více viz. KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

⁴⁴ Kant ve svém spisu *Kritika soudnosti* dělí umění na několik druhů: umění slovesná (řečnictví, básnictví), výtvarná (sochařství, stavitelství a malířství) a umění hry počitků (hudba). Viz. KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. 1790. Vydáno: Praha: Odeon, 1975. 271 s. Estetická knihovna; sv. 5. Viz PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc 2002, Rubico, s. 92.

⁴⁵ Viz pozn. 43. V tomto období začíná vznikat umění, které vybočuje z mimetické koncepce, nenapodobuje přírodu ani okolní svět, ale začíná se například soustředit na abstraktnější motivy, niterné pocity. Umění vyjadřuje více než pouhé zobrazení viděného. Proto definice umění, která ho chápe jen jako nápodobu již není dostatečná.

S kritikou populární kultury se v největším měřítku setkáváme především v období od 30. let 20. století. Není tak tomu pouze proto, že v tomto období jsme svědky v podstatě s nevídaným rozmachem populární kultury, ale především proto, že dochází k jejímu využívání nejen při masové produkci a ve snaze k dosažení co největšího obrátu, ale také díky jejímu spojení s masovým konzumem, ke zneužití vládními systémy. Kritikům dochází, že populární kultura může být poměrně snadno zneužita totalitními režimy, a to je jeden z hlavních aspektů, na který ve svých kritikách populární kultury narážejí. Úzké spojení mocenského aparátu a populární kultury může být nebezpečné. Často úspěch totalitních režimů spatřují právě v chytrém využití populární kultury. Nejvýznamnějšími kritiky populární kultury jsou pak představitelé takzvané Frankfurtské školy, konkrétně Theodor Adorno a Walter Benjamin. Jak uvádí Pavel Zahrádka:

„Ve Spojených státech amerických ovlivnila diskuzi o rozdílech mezi populární a vysokou kulturou v třicátých letech minulého století ve velké míře imigrace evropských intelektuálů. Americký pohled na povahu populární kultury nejvýrazněji ovlivnili představitelé tzv. „Frankfurtské školy“. Jednalo se o pracovníky *Institutu pro sociální bádání*, který byl založen v roce 1923 ve Frankfurtu nad Mohanem a jehož náplní bylo rozvíjení a aplikace tzv. „kritické teorie společnosti“, v níž navazovali především na Marxovu teorii, psychoanalýzu a sociologii.“⁴⁶

Ještě než se budeme věnovat těmto dvěma kritikům a jejich koncepci populární kultury, představíme postoj amerického kritika a teoretika umění Clementa Greenberga, který se proslavil esejí „Avantgarda a kýč“, kde reflektuje dopad masové kultury na společnost a umění.⁴⁷

Všichni zmínění uvažují o populární kultuře jako o produktu sociálně i historicky

46 Zahrádka, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Vyd. 1. V Olomouci: Periplum, 2009. s. 17.

47 Kritice populární kultury se samozřejmě věnovali i další teoretici a kritici, například Hannah Arendtová, Max Horkeimer, Herbert Marcuse nebo René König. My jsme však vybrali kritiky pro nás nejvýraznější a zároveň ty, které se hlouběji dotýkají našeho tématu, tématu ovlivnění světa umění populární kulturou a jejími aspekty.

podmíněném, který nahrazuje vysokou kulturu a uspokojuje potřeby mas.⁴⁸

⁴⁸ I když jednotliví kritici používají odlišná označení pro koncept populární kultury (respektive často ani termínu populární kultura nepoužijí), shodnou s v kritice jednotlivých aspektů populární kultury, a to je pro naši práci klíčové. Theodor Adorno například koncept populární kultury zaštiťuje termínem masová kultura, případně termíny jako je komerční nebo industrializovaná společnost (či kultura). Walter Benjamin hovoří o době technické reprodukovatelnosti uměleckých děl, čímž myslí dobu po industrializaci, dobu masové či právě populární kultury. Clement Greenberg nahrazuje termín populární kultura termínem kýč. Ve všech případech lze ale skutečně „náhradní“ termíny považovat za ekvivalenty k populární kultuře.

1.1.1.1 Clement Greenberg

Esej „Avantgarda a kýč“ jednoho z nejvýznamnějších kritiků umění 20. století Clementa Greenberga je jedním z nejzásadnějších textů kritiky populární kultury. I přesto, že Greenberg termínu populární kultura v eseji nepoužívá, jím kritizované koncepty a kategorie, a to především kategorie kultury kýče, můžeme chápat jako zaměnitelné s konceptem populární kultury.

I přesto, že byl text napsán už v roce 1939, chápeme jej jako velice pronikavý a významný. Mnoho kritiků populární kultury, dopadu nových technologií a industrializace, masové produkce a konzumu v mnohém na Greenberga navazovalo.

Greenberg kulturu dělí na dvě odnože – kulturu vysokou a kulturu kýče. Oba druhy kultury jsou produkovány moderní společností. Rozdíl mezi nimi podle Greenberga spočívá v tom, že kultura kýče se na kultuře vysoké pouze přiživuje a využívá ji jako svůj materiál. Na tomto příkladu Greenberg ukazuje provázanost světů umění a kýče, potažmo provázanost avantgardy a mas. Greenberg za kýč považuje akademismus (tedy také oficiální umění) a masovou kulturu. Soustředí se pouze na dobu moderní, tedy zejména na období 20. století, období vzniku a nástupu avantgardy. Do tohoto období zařazuje i vznik termínu kýč. Kýč charakterizuje Greenberg jako:

„[p]opulární, komerční umění a literatur[u] s jejich barvotisky, časopiseckými obálkami, ilustracemi, reklamou, červenou knihovnou, komiksem, krváky, šlágry, stepem, hollywoodskými filmy atd.“⁴⁹

Považuje jej za výplod období industrializace a urbanizace. Tato charakterizace toho, co Greenberg nazývá kýčem, je velmi blízká soudobé možné definici termínu populární kultura. A to ze dvou důvodů. Prvním je stanovení instancí konceptu populární kultury, tedy vyjmenování jednotlivých příkladů, které do konceptu kýče i populární kultury řadíme. Druhým důvodem je stanovení období vzniku daného konceptu. To, co Greenberg označuje za kýč, můžeme tedy snadno nahradit pojmem

⁴⁹ GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrinth revue*, Via Vestra, Praha, 2000, s. 71.

populární kultura.

Greenberg kýč spojuje s masovým konzumem, ale i masovou produkcí, s komercí a zábavou. Navíc ho považuje za historicky i sociálně vázaný – kýč je podle něj produktem průmyslové revoluce. I to je důvod, proč je v tomto případě možné považovat kýč za ekvivalent populární kultury.

„Předpokladem pro kýč, podmínka, bez které by kýč nebyl možný, je blízká dostupnost plně rozvinuté kulturní tradice, jejíž objevy, výtobytky a stále zdokonalované myšlení kýč využívá pro své vlastní účely. Vypůjčuje si její prostředky, triky, lsti, pravidla, témata, transformuje je do systému a zbavuje se toho, co zbude.“⁵⁰

Kýč je zároveň podle Greenberga do velké míry spojen s trhem. Jeho fungování, ale vlastně jeho samotná podstata je založena na konzumu a na utrácení peněz. Aby byl pro široké masy atraktivní, je jeho přitažlivost založena na silném efektu. V tomto směru se přizívuje na umění a na vysoké kultuře. Kýč používá efekt umění, aniž by ho zajímaly propracované umělecké postupy. Na druhou stranu avantgarda, která je Greenbergem oceňována, považuje za primární soustředit se na umělecké postupy.⁵¹ Kýč je jednoduchý a k jeho konzumování není potřeba žádného úsilí. Proto je oblíbený i u nižších společenských vrstev a není ani elitní záležitostí, ani záležitostí městskou. Kýč je záležitostí mas.

„Vysoká kultura je jedním z nejpřirozenějších lidských výtvorů a vesničan v sobě necítí žádnou „přirozenou“ potřebu, která by ho přese všechny obtížnosti k Picassovi přitahovala. Nakonec se vesničan, pokud se bude chtít dívat na obrázky, vrátí ke kýči, protože z kýče se může těšit bez námahy.“⁵²

⁵⁰ GREENBERG, Clement, „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrinth revue*, Via Vestra, Praha, 2000, s. 71.

⁵¹ Tamt., s. 73.

⁵² Tamt., s. 74.

1.1.1.2 Theodor Adorno

Adorno se kritice populární, respektive masové kultury věnuje hned v několika textech. Jeho kritika koresponduje s kritikou modernismu, populární kultury a masových médií Frankfurtské školy. V knize *Schéma masové kultury* kritizuje postupně jednotlivé žánry, které do určité míry považuje za produkty masové kultury – literaturu (nebo její určitý typ), film a hudbu.

Masovou kulturu spojuje Adorno s totalitou a monopolem. Je přesvědčen, že v moderní společnosti je vše podřízeno standardizaci a trhu. Z umění se vytrácí fantazie, která je nahrazena produkty spotřeby a průmyslu. Nízká, masová kultura se na umění přiživuje a směřuje k nekonečně reprodukci. Tuto masovou reprodukci umožňuje technologie, která je podporována všudypřítomnou reklamou, stává se: „transcendencí v masové kultuře“.⁵³

Zároveň Adorno uvádí, že v moderní době již nelze rozpoznat rozdíl mezi obrazem a realitou. Obraz se totiž snaží věrně napodobit realitu a realita se naopak stává v rukou masové kultury obrazem.

„...masová kultura vznáší nárok na svou blízkost realitě právě proto, aby ji hned pokřivila.“⁵⁴

Adorno kritizuje také ztrátu určité elitnosti sféry umění. Umění přešlo z rukou individuality do rukou mas. Tam je upravované tak, aby uspokojilo potřebu většiny. Vše je podáváno co nejvíce atraktivně a tak, aby mohlo být konzumováno bez námahy. Jde o určitý proces standardizace, kdy je produkt zhotoven tak, aby byl srozumitelný pro co nejvíce recipientů a aby tak dosáhl masového odbytu (a s tím spojeného zisku). Ostatní produkty, které této všeobecné srozumitelnosti nedocílí, se stávají nepotřebnými a jsou z kulturního průmyslu vyřazeny.

„Co se nestane konformním, to je postiženo ekonomickou bezmocí, která pokračuje duchovní bezmocí toho, z koho se stal samotář. Je-li někdo vyřazen z provozu, je

⁵³ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 7.

⁵⁴ Tamt., s. 15.

snadné usvědčit jej z nedostatečnosti.“⁵⁵

Masová kultura je produktem kulturního průmyslu. Termínu kulturní průmysl užívá Adorno i další členové Frankfurtské školy k popsání masové (nebo i takzvané pásové) výroby, produkce a konzumu kultury. Kulturní produkty procházejí podle Adorna skutečně podobným procesem jako průmyslová výroba.

Za klasický produkt masové kultury považuje Adorno například žánr filmu. Ten v nás podle Adorna nespouští žádné složité myšlenkové procesy, slouží pouze k tomu, abychom „zabili čas“, nemá žádný význam nebo hlubokou estetickou hodnotu. Tento postoj lze aplikovat i obecně na ostatní instance masové či populární kultury i na celou konceptuální kategorii populární kultury.

Kulturní průmysl stojí mimo sféru umění, ale zároveň na ní parazituje. Nízké umění a zábava jsou „ovládány, integrovány a kvalitativně přeměněny do modelu kulturního průmyslu,...“.⁵⁶ Umění samo ze odtrhává se sféry uměleckosti. Moderní technologizovaná doba má potřebu každé dílo proměňovat, upravovat, „zmenšovat jeho distanci od vnímatele“.⁵⁷ Umění se stává zbožím, které uspokojuje potřeby, fetiš.⁵⁸

„Pokud umění odpovídá existující sociální potřebě, stalo se v nejširší míře provozem, jenž vystupňován ziskem dále pokračuje, dokud se vyplácí, a svým zdokonalováním pomáhá se přenést přes to, že už je mrtvý.“⁵⁹

⁵⁵ADORNO, Theodor W. a HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 134.

⁵⁶ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Překlad Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos, 1997, s. 29.

⁵⁷ Tamt., s. 29.

⁵⁸ Tamt., s. 30.

⁵⁹ Tamt., s. 31.

1.1.1.3 Walter Benjamin

Walter Bendix Schönflies Benjamin byl německým židovským literárním kritikem, filosofem a překladatelem, žijícím od roku 1892 do roku 1940, kdy spáchal sebevraždu při přechodu francouzsko-španělské hranice při pokusu o emigraci do USA. Benjamin se zajímal o marxismus a komunismus. Byl jednou z hlavních osobností takzvané Frankfurtské školy.

Walter Benjamin je vnímán jako jeden z „nejdůležitějších svědků evropské modernity“⁶⁰. Ve druhé polovině 20. let byl uznávaným spisovatelem. Se svým přítelem Siegfriedem Kracauerem „prakticky vynalezli populární kulturu jako objekt seriózní studie: Benjamin produkoval eseje na téma dětské literatury, hraček, hazardu, grafologie, pornografie, cestování folkového umění, umění vyloučených skupin jako například mentálně postižených, jídla a na téma širokého spektra médií, zahrnující film, rozhlas, fotografii a ilustrovaný tisk.“⁶¹

Benjamin je autorem studií jako „Pojem umělecké kritiky v německé romantice“, „Literární dějiny a literární věda“, „Truchlohra a tragédie“, „O malbě aneb znak a znamení“, „Malé dějiny fotografie“ a mnoha dalších. Proslavil se však zejména v 60. až 70. letech svojí statí s názvem „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, která byla vydána roku 1936 v časopisu Institutu pro sociální výzkum. V Čechách vyšla roku 1979 ve výboru *Dílo a jeho zdroj*⁶².

V eseji hodnotí Benjamin dopad moderních technologií na umění, a to zejména na umění výtvarné, a popisuje změnu statusu umění v masové kultuře.

Benjamin hovoří o tom, že umělecké dílo bylo vždy reprodukovatelné – ať už se jednalo o reprodukci pomocí lití, ražení, dřevorytu, tisku, mědirytiny, leptu či litografie. Vynálezem fotografie, a tedy první možné technické reprodukce uměleckých děl, byl proces reprodukce neuvěřitelně urychlen. Cílem Benjaminovy

⁶⁰ EILAND, Howard, JENNINGS, Michael W. *Walter Benjamin, A Critical Life*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2014, s. 1.

⁶¹ Tamt., s. 1.

⁶² BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha, 1979.

eseje je zkoumat a odhalit, jakým způsobem reprodukce uměleckých děl zpětně působila na tradiční umění.

Benjamin tvrdí, že při technické reprodukci uměleckého díla odpadá jeho „zde a nyní“, jeho jedinečná existence, pojem jeho pravosti.⁶³ Vše, co se při technické reprodukci uměleckých děl vytrácí, Benjamin souhrnně označuje pojmem „aura“.

Benjamin nicméně nechápe technickou reprodukci, ani techniku samu, modernismus a pokrokovost, zcela negativně. Říká, že právě díky možnosti technicky reprodukovat umělecká díla, se můžeme dostávat dílům blíže, odhalovat detaily originálu, které jsou pro běžnou optiku nepřístupné. Technická reprodukce tak tedy mnohem více vychází vstříc recipientovi. Zároveň se díky fotografii a technickým obrazům poprvé podařilo propojit dva obory, které byly po dlouhá staletí, možná tisíciletí v praxi i teorii oddělovány – vědu a umění. Podle Benjaminova mohou být nová média jednoznačně nástrojem nejen technického, ale i společenského pokroku.

Benjaminova analýza moderního umění a jeho vztahu k technologii vychází ze dvou základních požadavků moderní doby – požadavku přiblížit si věci a požadavku o překonání jedinečnosti každého úkazu (právě jeho reprodukcí).⁶⁴

Dalším aspektem, který způsobuje na konci 19. a zejména pak ve 20. století přeměnu charakteru konceptu umění, ale který se v podstatě přímo nedotýká umění samotného, je změna recipienta z jedince na široké publikum. Z určenosti uměleckého díla pro prožitek jedince se dostáváme ke kolektivní recepci celé masy.

V době technické reprodukovatelnosti uměleckých děl se poprvé umělecké dílo vyvazuje ze svého svazku s rituálem. Umělecké dílo přestává být hodnotné pouze proto, že existuje, ale nabývá novou dominantní funkci – vystavovací hodnotu. Vyvázáním ze své rituální funkce vstupuje umělecké dílo do veřejného prostoru a jeho základnou se stává namísto rituálu politika.⁶⁵

⁶³ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha, 1979, s. 19.

⁶⁴ Tamt., s. 21.

⁶⁵ Tamt., s. 22.

Benjamin dochází k závěru, že fotografie, film a technická reprodukce uměleckých děl změnila celý ráz konceptu umění, jeho funkce i charakter. Pokládá si tedy fundamentální otázku – jak technologie změnila všechny formy umění?

Benjaminova esej hodnotí otázku povahy umění v moderním světě. Připomíná, že tážení po povaze tvorby i konzumu umění je klíčové, obzvláště v době, kdy dílo může být mechanicky reprodukováno, v době, kdy mohou být „stažena“ Bachova díla nebo Shakespearovy sonety ve vteřině do našich počítačů a domovů.⁶⁶ Moderní doba umožňuje divákovi být tak blízko umění, jako bylo doposud nevidáno (a technicky nemožno).

Význam Benjaminova díla spatřujeme v širokém poli estetických, uměnovědných, technických i společenských problémů a otázek, které zahrnuje a vyvolává.

Popisuje důsledky změny povahy konceptu umění, které jsou plozeny nejen vznikem technických obrazů, jako je film a fotografie, ale i vlivem dalších nových výtvarných moderní vědy.

Proto jsou jeho úvahy relevantní nejen při aplikaci na celé období 20. století, ale i nyní – ve vztahu k umění, vědě, technologii.

Benjamin reflektoval uměleckou praxi své doby, ale zároveň se mu podařilo reflektovat uměleckou praxi dob nastávajících. Benjamin hovoří o celkové proměně konceptu umění kvůli nebo díky technickým možnostem. Eсей byla přitom vydána už v roce 1936. Připomeňme si ale například, jakým způsobem zapojili do svého umění technický obraz umělci hnutí pop-art v 60. letech 20. století. Zmiňujeme-li pop-art, je třeba dodat, že právě za umělecký i teoretický ekvivalent k těmto Waltera Benjamina (a případně také Theodora Adorna a zbytku Frankfurtské školy či Clementa Greenberga) bychom mohli pojmenovat skupinu Independent Group, která je britskou předchůdkyní amerického pop-artového směru. Tato skupina byla kromě umělecké praxe zaměřena právě i na kritiku, uměleckou a kulturní teorii, pořádala workshopy a přednášky a soustředila se i na estetiku výstavnictví.

⁶⁶ ROSS, Alex. „The Naysayers, Walter Benjamin, Theodor Adorno, and the critique of pop culture.“ *The New Yorker*. 2014 Issue, September 15.

Independent Group se zaměřovala na zkoumání vztahů mezi vysokým uměním a nízkou kulturou, konzumem a technologií. V letech 1953 až 1954 uspořádal Reyner Banham, kritik působící v rámci Independent Group, sérii seminářů s názvem „Estetické problémy současného umění“, komentujících dopad technologie na společnost, kulturu a umění.⁶⁷ Vztah umění a moderní společnosti, populární kultury a technologie byl také klíčovým motivem výstavy „Toto je zítřek“ (*This is Tomorrow*), která byla uspořádána Theem Crosbym v roce 1956. Skupinu Independent je možno chápat jako odraz vlivu Waltera Benjamina a dalších členů Frankfurtské školy. Právě zde můžeme vysledovat značné překrývání umělecké teorie a praxe a analyzování témat, která byla pro Benjamina a jeho práci ústřední, u uměleckých teoretiků i umělců samotných, které trvalo nejen v období Benjaminova života, ale trvá až do současnosti.⁶⁸

⁶⁷ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 386.

⁶⁸ Umělecké i teoretické praxi skupiny Independent Group se budeme věnovat mnohem blíže v kapitole o britském poválečném umění.

1.2 DEFINICE POPULÁRNÍHO UMĚNÍ

Termín populární umění je úzce spojen s konceptem populární kultury. Jeho charakteristika se navíc přitom s definicí populární kultury často shoduje. Populární umění bývá často označováno za nízké nebo masové – podobně jako bývá populární kultura označována za nízkou či masovou kulturu. Navíc, opět podobně jako populární kultura, vyplývá jeho charakteristika ze stavění termínu populární umění do opozice k jiným termínům, nejčastěji termínu vysoké umění.

Vysoké umění je obecně oceňováno, je mu připisována vysoká estetická hodnota a jeho recipientům vytříbený vkus. Populární umění na druhé straně bývá označováno za banální, jednoduché, mechanické nebo pokleslé, s nulovou nebo minimální estetickou hodnotou, která navíc trpí na úkor dominantnějších funkcí (například praktické, ekonomické).

Na rozdíl od vysokého umění je navíc populární umění spojeno s větší početností publika. Od individuální recepce díla se přechází k masové recepci (proto také časté označení masové umění).⁶⁹ Jedná se o velice specifický rys populárního umění, který je dán zejména rozvojem technologie. Jak upozorňuje už Walter Benjamin – populární umění jde ruku v ruce s masovým šířením díky jeho technické reprodukovatelnosti. Je tedy také spjato s konkrétní dobou a je třeba ho vnímat jako historicky podmíněné.⁷⁰

„Populární umění označuje umění, které je vyráběno a šířeno prostřednictvím masové technologie proto, aby mohlo být vnímáno co možná nejpočetnějším publikem. Jinými slovy řečeno, populární umění je specifický historický jev, jehož existence byla umožněna vynálezem specifických výrobních prostředků v moderní průmyslové společnosti. Bylo by proto chybou, pokud bychom pojmu populárního umění rozuměli v jeho ahistorickém významu „umění oblíbeného většinou lidí“.

⁶⁹ ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Vyd. 1. V Olomouci: Periplum, 2009, s. 20-21.

⁷⁰ Viz. BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha, 1979.

Takové umění existovalo a existuje totiž v každé době.“⁷¹

Dalším z aspektů, který je populárnímu umění často vytýkán, je jeho předurčenost pro zisk. Populární umění je vyráběno čistě kvůli požadavkům trhu a masového publika a jako takové hledá co největší zisk.

Tradiční důvody pro odlišování vysokého a populárního umění stanovuje Pavel Zahrádka takto:

„Analýza předmětu rozlišení mezi vysokým a populárním uměním ukázala, že oba typy umění jsou stavěny do protikladu na základě (1) odlišné umělecké hodnoty, (2) početnosti publika a (3) odlišného způsobu tvorby a prezentace.“⁷²

Mezi žánry populárního umění je zařazován film, popová hudba, komiks a další – pokud nebývají zařazovány tyto žánry jako celek, bývají za populární umění označovány alespoň jejich druhy (to znamená například pouze některé druhy filmu nebo některé druhy hudby). Otázkou samozřejmě zůstává, do jaké míry můžeme jednotlivé předměty nebo produkty označovat za umění a do jaké míry už spadají do jiného konceptu, patřícího do mimoumělecké sféry. Označení populární umění totiž stále naznačuje, že členové jeho konceptu jsou zároveň členy konceptu umění. Sice ne vysokého umění, ale umění přece.

Proč zařazujeme film do konceptu umění a jaký druh filmu je umělecký a jaký už nikoliv? Jak rozpoznáme produkt umělecký od produktu každodenní potřeby? Proč je Lichtensteinův obraz připomínající komiksově políčko považován za národní bohatství a produkt vysokého umění, ale komiks se superhrdiny, který vychází jako časopis, nikoliv? Tyto všechny otázky můžeme zobecnit na otázku, která je (zejména pak ve 20. století) centrální pro kritiku umění a estetiku. Co je umění?

Problematiku definice umění naznačíme v následující kapitole.

⁷¹ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha, 1979., s. 22.

⁷² ZAHŘÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Vyd. 1. V Olomouci: Periplum, 2009, s. 26.

1.3 DEFINICE UMĚNÍ

Problematika definice umění je jedním z ústředních témat filozofie, dějin i teorie a kritiky umění a estetiky. Konceptem umění se v teorii zabývali již starověcí Řekové a „pátrání“ po jeho definici je aktuální dodnes. Přes mimetickou teorii, po teorie emocionalismu či organismu se dostáváme až k teoriím 20. století, které pohled na koncept umění zcela transformují.⁷³

Palčivost otázky tázající se po charakteru konceptu umění ještě zintenzívněla s příchodem avantgardního a postmoderního umění. Vznikala takzvaná „problematická“ umělecká díla, která se zdánlivě vymykala tušeným kritériím pro zařazení do umělecké kategorie. Umění starověkého Řecka, umění renesanční, barokní, surrealistické, konceptuální nebo site-specific spolu má, jak se zdá, pramálo společného. Přesto je řadíme do jednoho společného konceptu umění. Není ale tak snadné určit, jaké aspekty jednotlivá díla spojují. Neboli jaké vlastnosti jsou pro všechny společné, jaké jsou hranice definice konceptu umění. Jak odlišíme umělecký předmět od předmětu z mimoumělecké sféry? Tuto otázku si běžně pokládá návštěvník galerie a muzea umění. Proč je toto umění? V současnosti ale vlastně stále neexistuje finální a definitivní odpověď, která by byla všeobecně platná.

Debata o povaze konceptu umění vyvrcholila v 50. letech 20. století za přispění analytické estetiky, která problematiku definice umění postavila do popředí svého uvažování.⁷⁴ Tato debata by se dala pomyslně rozdělit na tři přístupy k dané problematice. Jsou jimi antiesencialismus, institucionalismus a funkcionalismus.

⁷³ Viz text výše. 1.1.1 Kritika populární kultury, s. 20.

⁷⁴ Estetiku 20. století můžeme rozdělit na dva proudy. Kontinentální estetika, jak už termín naznačuje, zaštiťuje estetiku evropského kontinentu. Na druhé straně stojí nově rodící se a vyvíjející se analytická estetika, derivát angloamerické analytické filozofie, která se brzy stává dominantním estetickým přístupem. Analytická estetika byla až na výjimky soustředěna v anglicky hovořících zemích, Velké Británii a Spojených státech amerických, usilovala zejména o pojmovou jasnost a logiku argumentu. Více viz např. AHLBERG, Lars-Olof. „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics.“ In *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33, No. 1, 1993. DADEJÍK, Ondřej. „Analytická estetika – úvod.“ In ZUSKA, Vlastimil, et al. *Umění, krása, šeredno: Texty z estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003.

1.3.1 Antiesencialismus

Antiesencialismus, jak už termín naznačuje, vychází z přesvědčení o nemožnosti stanovení esence konceptu umění nebo jakéhokoliv jiného empirického konceptu.⁷⁵ V problematice definice umění antiesencialismus zastává stanovisko, které propaguje otevřenost konceptu umění a nemožnost určení jeho definice. Zastánci antiesencialismu se domnívají, že není možné stanovit vlastnosti nebo atributy, které by byly bez výjimky přítomné u všech instancí konceptu a zároveň také pouze u těchto instancí (nikoliv u jiných předmětů, které do konceptu nespádají).⁷⁶

Hlavním představitelem antiesencialistického hnutí v problematice definice umění je Morris Weitz, který ve své esejí „Role teorie v estetice“⁷⁷ radikálně odmítá možnost koncept umění definovat. Jedná se o vůbec jeden z prvních pokusů o popření účelnosti takové definice.

Weitz prosazuje charakterizaci konceptu umění jako konceptu otevřeného, pro který není možné najít žádný soubor vlastností, které by byly společné všem jeho členům (tedy uměleckým dílům). Weitz odmítá existenci takzvaných nutných a postačujících podmínek, které by koncept umění definicí uzavřely.

V návaznosti na teorii rodových podobností filozofa Ludwiga Wittgensteina stojí Weitz v opozici k teoriím, které považují za nutné stanovení esence konceptu umění pro jeho porozumění.⁷⁸ Definici konceptu umění chápe Weitz jako stanovení

⁷⁵ Staví se tak do opozice k esencialistickým přístupům, které naopak hledají esence estetických nebo uměleckých (i jiných empirických) kategorií, a kterou považují za definici konceptů.

⁷⁶ Tento problém je antiesencialisty často vytýkán teoriím, které se o definici umění pokoušejí. Jedná se o problém přílišné exkluzivity nebo inkluzivitu. Exkluzivita definice v praxi znamená, že definice z konceptu vypouští předměty, které by do konceptu patřit měly. Naopak pokud je definice příliš inkluzivní, zahrnuje do konceptu i předměty, které by do něj patřit neměly. Řekneme-li například, že umění má vzbudit emoce, zahrnujeme tak do konceptu umění vše, co nějakým způsobem vzbuzuje emoce (například horská dráha, plačící žena, dobré jídlo nebo přejeté zvíře na silnici).

⁷⁷ WEITZ, Morris. „The Role of Theory in Aesthetics,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), 27-35.

⁷⁸ Ludwig Wittgenstein byl pro řadu antiesencialistů filozofickou základnou. Ve svých *Filosofických zkoumáních* na pozadí obecné kritiky estetiky i jazyka kontinentální filozofie rozvádí například svoji teorii konceptu hry. Usuzuje, že hry nespojuje žádný soubor atributů, který by byl přítomen u každé instance konceptu, tedy u každého příkladu hry, ale tvoří pouze „složitou síť rodových podobností“. Z této teorie vychází právě i Morris Weitz ve svém přístupu k definici konceptu

nutných a postačujících podmínek, které by musel daný předmět splňovat, aby byl považován za člena konceptu umění. Jako takovou ji však odmítá. K tomu má několik důvodů. Prvním jeho argumentem, kterým vysvětluje odmítnutí definice umění, je dosavadní neúspěšnost všech již existujících pokusů o definici umění. Weitz říká, že definiční přístupy, jako jsou například formalismus, emocionalismus a další, nejsou neúspěšné proto, že by koncept umění byl nějakým způsobem záludný, ale proto, že bylo k problému doposud přistupováno špatně a koncept umění byl nevhodně uchopen, jeho definice je logicky nemožná.

Jak už bylo řečeno, Weitz považuje koncept umění za otevřený. Otevřenost konceptu popisuje ve své eseji takto:

„Pojem je otevřený, pokud lze jeho podmínky užití upravit a opravit; tj. pokud lze vyvolat nebo si představit situaci či případ, jež by od nás vyžadoval určitý druh *rozhodnutí*, abychom buď rozšířili rozsah užití pojmu, tak aby tento případ zahrnul, nebo pojem uzavřeli a vymysleli nový, jenž by odpovídal novému případu a jeho nové vlastnosti. Je-li možné pro užívání pojmu určit nutné a postačující podmínky, jde o pojem uzavřený. Tak tomu však je pouze v logice a matematice, kde se pojmy konstruují a plně definují. To se v případě empiricko-popisných a normativních pojmů nemůže stát, tedy pokud je svévolně neuzavřeme stanovením rozsahu jejich užití.“⁷⁹

Důležitou součástí jeho teorie je, že po vzoru Wittgensteina tvrdí, že pokud se podíváme pořádně, uvidíme, že žádné společné vlastnosti pro jednotlivé instance umění neexistují.⁸⁰

Jedním z hlavních argumentů pro nedefinovatelnost konceptu umění je pro Weitze

umění. Viz. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumaní*. Přeložil Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.

⁷⁹ WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 58.

⁸⁰ Tato část Weitzovy teorie byla často napadána. Například Maurice Mandelbaum upozornil na to, že výrokem „look and see“ (tedy podívejte se a uvidíte) se Weitz omezuje pouze na manifestní, tedy viditelné vlastnosti uměleckých děl. Spojující vlastnost ale může být nemanifestní. Viz. MANDELBAUM, Maurice. „Rodové podobnosti a zobecnování v umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

jeho kreativita, která je s uměním spjata. Právě kvůli kreativě umění nemůžeme podle Weitze koncept umění definicí uzavřít. Přibývají stále nové umělecké formy, školy, žánry, techniky, které by nemusely naplňovat případné stanovené podmínky. Weitz si tak vykládá definici konceptu umění jako jeho definitivní uzavření s nemožností jakékoliv revize.

„Můj argument tedy zní, že právě expanzivní, dobrodružný charakter umění, jeho neustálé proměny a nové výtvary, činí nalezení jakéhokoli souboru definujících vlastností logicky nemožným. Můžeme se samozřejmě rozhodnout pojem uzavřít. Udělat to však s pojmy „umění“, „tragédie“ či „portrét“ je absurdní, neboť se tím předem vylučují nejvlastnější podmínky tvořivosti v umění.“⁸¹

⁸¹WEITZ, Morris. „Role teorie v estetice.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 59.

1.3.2 Procedurální definice a institucionalismus

Weitzova antiesencialistická teorie vyvolala velkou kritiku. Paradoxně se ale také stala motorem pro oživení pátrání po funkční definici umění. Jedním z nejvýraznějších a také nejvlivnějších definičních přístupů 20. století se stal institucionalismus, jehož hlavním protagonistou je bezpochyby George Dickie.

Dickie do jisté míry navázal na teorii světa umění Arthura Danta. Obě teorie můžeme nazvat procedurálními⁸², jelikož podstatu umění spatřují v procesu, v jakém je tvořeno, kde vzniká a v jakém je nahlíženo a oceňováno.

Danto ve svém článku „Svět umění“ propaguje určitou soudružnost konceptu umění. Zavádí termín „svět umění“, který chápe jako historicko-teoretický rámec, na jehož pozadí umělecká díla vznikají. Na rozdíl od Weitze považuje estetickou teorii (a definici umění) za potřebnou k interpretaci uměleckých děl a dokonce za klíčovou pro existenci umění vůbec. Estetická teorie dovoluje vysvětlit a interpretovat umění, ale zároveň také umožňuje prostředí pro vznik umění.

Základem Dantovy teorie je tvrzení, že umělecké dílo je potřeba vnímat jako komplexní a neoddělitelné od historicko-teoretického kontextu. Umělecké dílo není tvořeno pouze fyzickým materiálem, ale také kontextem, ve kterém vzniká, prostředím, ve kterém je interpretováno. Kontext je důležitým komponentem uměleckého díla.

„Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalosti dějin umění: svět umění.“⁸³

Dantovu teorii rozvedl ve své práci „Co je umění? Institucionální analýza“ George Dickie. Dickie, podobně jako Danto, je protagonistou definovatelnosti konceptu umění. Přichází se dvěma nutnými podmínkami, které dohromady tvoří postačující

⁸² Označení proceduralismus použil například Stephen Davies v eseji „Definitions of Art“. Viz. DAVIES, Stephen. „Definitions of Art.“ In GAUT, Berys & LOPES, Dominic McIver (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge, Londýn, 2001.

⁸³ DANTO, Arthur. „Svět umění.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 105.

podmínku, jejímž splněním se předmět stává možnou instancí konceptu umění. Ve své definici používá termínu „svět umění“, který dříve zavedl Danto, nicméně jej užívá nikoliv jako historicko-teoretický kontext, ale v sociálně-institučním smyslu. První nutnou podmínkou, kterou musí předmět splnit, je artefaktualita. Druhou podmínkou, jejímž splněním se může předmět stát uměleckým dílem, je nabytí statusu, který mu udělí člen světa umění.

Dickieho definice zní:

„Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednajícím jménem společenské instituce (světa umění).“⁸⁴

Tato definice by tak měla umožňovat rozlišení mezi předměty neuměleckými a uměním. Instituce světa umění poskytuje prostředí od oddělení světa umění a ne-umění. Tím, že je artefakt rozpoznán členem instituce a je mu následovně udělen status, je tak proklamován za umělecký.

Problémem tohoto definičního přístupu je určitá rozvolněnost instituce světa umění. Dickiemu se nepodařilo definovat funkce a pravidla fungování instituce a navíc, jak se zdá, jménem instituce světa umění může vystupovat každý, kdo se za jejího člena považuje. Dickie tedy sice určuje, že předmět se stává uměleckým dílem, pokud mu je udělen tento status členem světa umění. V praxi to znamená, že pokud je například předmět vystaven v galerii, je možné ho považovat za umělecké dílo, jelikož člen světa umění pro jeho vystavení, a tedy zařazení do konceptu umění rozhodl. Nicméně nám Dickie neříká, jaké důvody má člen světa umění pro udělení tohoto statusu. Jak můžeme vědět, že tyto důvody jsou dostatečně dobré? Definováním důvodů by Dickie vlastně musel definovat vlastnosti, které umělecké dílo musí nabýt, aby se uměleckým dílem stalo, ale s tím se bohužel v jeho teorii nesetkáváme.⁸⁵

⁸⁴ DICKIE, George. „Co je umění? Institucionální analýza.“ In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 122.

⁸⁵ Na tento negativní aspekt Dickieho teorie upozornil a následovně jej kritizoval například Richard Wollheim. Viz. WOLLHEIM, Richard. „Institucionální teorie umění.“ In KULKA, Tomáš &

I přesto, že je institucionální teorie umění necelistvá a napadnutelná pro své nedostatky, dalo by se říci, že je v současné době nejprotěžovanější teorií umění. Zjednodušeně řečeno totiž v podstatě říká, že to, co je v umělecké galerii nebo muzeu, je prostě umění. Poskytuje tak aparát pro laiky, kteří si lámou hlavu s tím, proč předmět považovat za umělecké dílo a co z něj případné umělecké dílo dělá. To, že předmět najdeme v muzeu, vysvětluje, proč je uměleckým dílem – někdo, kdo je kompetentní, určil, že je předmět hodný vystavení a že je uměleckým dílem. To pro laika jako vysvětlení stačí. Institucionální teorie ale nevysvětluje důvody pro vystavení daného předmětu a v tom spočívá její největší nedostatek. Povahu konceptu umění vysvětluje zavedením instituce světa umění, ale to zní činí teorii kruhovou.⁸⁶

CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

⁸⁶ Vysvětlovat nějaký koncept zavedením podruženého nebo příbuzného konceptu není dostačující. Vysvětlit pojem umění tím, že představíme instituci světa umění, která je jeho zázemím a nějak ho zaštiťuje selhává ve vysvětlení základní charakteristiky a náplně konceptu umění. I přesto, že se v dalších textech snažil Dickie tento problém odstranit, kruhovitost a nedostatečná explanace instituce světa umění zůstává jejím největším nedostatkem.

1.3.3 Funkcionalismus

Funkcionální definiční teorie nabízí zcela jiný pohled na koncept umění. Nesoustředí se na historicko-teoretický kontext nebo na proces, ve kterém umělecké dílo vzniká. Zároveň ale nepoukazuje ani na manifestní vlastnosti uměleckých děl. Za esenci uměleckých děl považuje specifickou funkci.

Podle Nelsona Goodmana je touto funkcí, která odlišuje umělecké předměty od předmětů z mimoumělecké oblasti, funkce symbolická. Svoji teorii umění Goodman rozvíjí na pozadí širšího rámce – filozofie jazyka, teorie symbolických systémů a sémiotiky. Umění považuje za jeden ze symbolických systémů. Jeho povahu vysvětluje Goodman pojmem *exemplifikace*. V kapitole „Kdy je umění“ z knihy *Způsoby světatvorby*⁸⁷ naznačuje Goodman odklon od otázky Co je umění?, která podle něj nezachycuje dostatečně povahu konceptu umění. Podstatné pro rozlišení, co považujeme za umělecké dílo, totiž nejsou nějaké jeho vlastnosti, ale funkce, kterou v určité chvíli nabývá. Tato funkce je symbolická. Umění je podle Goodmana symbolem. Vykazuje určitý druh symbolizace – exemplifikaci.⁸⁸ Exemplifikuje vždy například barvu nebo tvar, vůči těmto vlastnostem vystupuje dílo jako jejich vzorek.

„Kdokoliv bude hledat umění bez symbolů, nenajde žádné – pokud vezmeme v úvahu všechny způsoby symbolizace. Umění bez reprezentace nebo bez exprese nebo bez exemplifikace – ano, umění bez všech třech způsobů (symbolizace) – ne.“⁸⁹

Goodman sice nenabízí ve své práci explicitně formulovanou definici ve smyslu vyjmenování nutných a postačujících podmínek, nicméně identifikováním symbolické funkce u všech případů umění řeší problematiku moderního,

⁸⁷ GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. (*Ways of Worldmaking*, 1978). Překlad Vlastimil Zuska. Bratislava: Archa, 1996.

⁸⁸ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přeložili Jiří Fiala, Josef Šebek; Tomáš Kulka et al. 1. vyd. Praha: Academia, 2007, s. 56.

⁸⁹ GOODMAN, Nelson. „Kdy je umění?“. In KULKA, Tomáš & CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 263.

konceptuálního či abstraktního umění.⁹⁰

Význam Goodmanovy teorie shrnuje Denis Ciporanov ve své dizertační práci:

„Symbolická funkce je první podmínkou umění. Symbolický systém, který umění vytváří, provázejí určité charakteristiky, které poutají pozornost primárně na vlastnosti samotného znaku. Symbolická funkce však není trvalou vlastností věcí (jakákoli věc ji může nabýt a jakákoli věc ji může pozbýt) a tedy okolnost, kdy je a kdy není tato funkce aktualizovaná, podmiňuje odpověď na otázku, kdy je a kdy není určitá věc uměleckým dílem.“⁹¹

⁹⁰ V českém prostředí je ke Goodmanovi přirovnáván estetik Jan Mukařovský. Ten je podobně jako Goodman protagonistou funkcionální definice umění. Charakteristický znak konceptu umění spatřuje taktéž ve specifické funkci – tou je v jeho případě funkce estetická. Viz. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966

⁹¹ CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009, s. 100.

1.4 POP-ART

Pop-art se jako umělecký směr zrodil a začal prosazovat na počátku 50. let 20. století ve Velké Británii a později v polovině 50. let, ale zejména v letech 60. ve Spojených státech amerických.

Pop-art není školou nebo uměleckým hnutím ve smyslu nějakého jasně definovaného programu či manifestu, který by jej doprovázel (tak, jako například kubismus nebo fauvismus).

Co je pro něj specifické, je jeho pozitivní přístup. Je to umění akceptace, nikoliv odmítání. Mnoho uměleckých směrů se zakládá na tom, že do určité míry a nějakým způsobem reaguje. Reaguje na starší umění, na umělecké trendy, společenské zvyklosti, politické události a mnoho dalších aspektů. Často také reaguje tím způsobem, že se vůči nim vymezuje, paroduje je nebo je určitou satirou. Pop-art se v tomto smyslu vymyká. Jedná se o směr, který se vyznačuje schopností akceptovat, přijmout celou škálu obrazového materiálu a zdrojů ze všedního života, které byly běžně ze sféry vysokého kultury a krásného umění vyřazovány.⁹² Pop-art by měl být chápán jako „obecný termín, který popisuje tendenci, která vzrůstala po velice dlouhou dobu a jejíž intenzita vrcholí v pozdních padesátých letech a v počátku let šedesátých“.⁹³

Pop-art není žádnou regionální záležitostí. Zároveň jej však nemůžeme považovat za mezinárodní kombinaci stylů. V každém prostředí vznikl pop-art na odlišných základech a jeho podoba je velmi unikátní a svá. První vlnu pop-artu můžeme hledat ve Velké Británii, kde jsou za zakladatele považováni členové Independent Group. „Hardcore“ pop-art je ale záležitostí americkou, které se od té britské liší. Společné má však pop-art svůj pozitivní přístup ke světu.⁹⁴

Pop-art je ve spojení světů populární kultury a umění nejskloňovanějším termínem.

⁹² FINCH, Christopher. *Pop art: object and image*. London: Studio Vista, 1968, s. 6.

⁹³ Tamt., s. 6-7.

⁹⁴ LIPPARD, Lucy R. et al. *Pop art*. Third impression. London: Thames and Hudson, 1968, s. 9.

Zahrnuje aspekty populární kultury do svých uměleckých děl v doposud nevídaném měřítku.

Jako umělecký směr se staví na pomezí tradiční malby a moderní vizuální kultury, konzumu, komerce a nových médií. Mezi jeho hlavní témata a zároveň témata, se kterými se vypořádává, patří například kult celebrity, gender a sexualita, masové publikum a nové techniky umělecké produkce.

Popovým umělcům se svým způsobem podařilo zbořit nebo alespoň nabourat hranice mezi vysokým uměním a reklamou (potažmo nízkou kulturou) a vytvořit ikonická umělecká díla, která jsou rozpoznatelná i uměleckými laiky. Materiálem jejich umění se mimo jiné stávají předměty každodenní potřeby – jídlo, barvy, židle, stoly, lampy, světla, plechovky a mnoho dalších.

„I když tento nový vizuální materiál nebyl považován za příhodný pro umění, existovalo pár umělců v Británii a Americe, kteří jeho potenciál pro uměleckou inovaci rozpoznali.“⁹⁵

Teprve po druhé světové válce se umělci ocitli ve světě ovládaném masovými médii, technologií a komercí. Dopadům těchto nových výtvarných výtvarků v podstatě nebylo možné se vyhnout. Mnoho umělců se proto vědomě rozhodlo tento nový vizuální zážitek, který definoval moderní společnost, použít jako tvůrčí pole a zdroj jejich umělecké inspirace.⁹⁶

Svým způsobem se tak samo umění přesunulo z elitní umělecké sféry do sféry populární kultury a stalo se její součástí. Umění popartistů nebylo zpočátku příliš oceňováno kritiky, kteří si teprve nedávno zvykli na tvorbu abstraktního expresionismu, směru, který světu umění dominoval na počátku 50. let a byl považován za intelektuální a elitní. Pop-art naproti němu byl zábavný, jednodušší a umění vracel zpět do oblasti každodenního života.⁹⁷ Může se tedy zdát, že pop-art svojí zdánlivou povrchností zesměšňoval „hlubší“, intelektuální abstraktní expresionismus.

⁹⁵ MONEM, Nadine Käthe. *Pop Art Book*. Black Dog Publishing, London, 2007, s. 9.

⁹⁶ FINCH, Christopher. *Pop art: object and image*. London: Studio Vista, 1968, s. 91.

⁹⁷ Tamt., s. 17.

Pop-art můžeme chápat jako velkoměstské, realistické umění, zobrazující symboly života moderní společnosti.⁹⁸

Termín pop-art je připisován britskému kritikovi umění, členovi skupiny Independent Group Lawrenci Allowayovi. Richard Hamilton, další člen britské skupiny Independent Group, definuje pop-art v dopisu architektům Peterovi a Alison Smithsonovým takto:

„Pop-art je:

Populární (navržený pro masové publikum)

Pomíjivý (krátkodobé řešení)

Postradatelný (snadno zapomenutelný)

Nízkonákladový

Masově produkováný

Mladý (zaměřený na mláď)

Zábavný

Sexy

Dělaný pro efekt

Přitažlivý

Velký business“⁹⁹

⁹⁸ LEINZ, Gottlieb. *Malířství 20. století*. Rebo Productions, Praha, 1996, s. 167.

⁹⁹ HAMILTON, Richard. Dopis Peterovi a Alison Smithsonovým. V originále dostupné viz. HAMILTON, Richard. „Letter to Peter and Alison Smithson.“ In MADOFF, Steven Henry, ed. *Pop art: a critical history*. Berkeley: University of California Press, 1997, s. 5-6.

1.4.1 Americký pop-art

Americký pop-art se začal prosazovat koncem 50. let 20. století, svůj vrchol však zažíval v letech šedesátých. O americkém pop-artu existuje nesčetné množství literatury, knih, článků, esejí a dalších textů. Kvůli rozsahu práce a zejména kvůli šíři tématu se nebudeme pokoušet o detailní studii amerického pop-artu. Pokusíme se pouze představit jeho základní myšlenky, východiska a způsoby tvorby. Činíme tak také proto, že se v určitém smyslu schází s pop-artem britským, kterému se budeme věnovat v další kapitole.

Mezi americké představitele uměleckého směru pop-art patří taková světově známá jména jako Andy Warhol (1928–1987, jeden z nejslavnějších umělců 20. století vůbec), Roy Lichtenstein (1923–1997), Ed Ruscha (narozen 1937), James Rosenquist (1933–2017) a další.

Warhol, Lichtenstein a další umělci tvořili počátkem 60. let umělecká díla, která se inspirovala u reklamy, městské kultury, fotografie, seriálových a komiksových postaviček, jako je Pepík námořník, Mickey Mouse, a dále u produktů denní potřeby – konzervy, tenisky, golfové míčky a podobné.¹⁰⁰

Umění tohoto druhu, které bylo zahrnuto termínem pop-art, který byl původně spojován s anglickou Independent Group, bylo kritizováno a zavržováno. „Kritikové obvinili tato díla z banality, a to především kvůli obsahu: pop-art hrozil otevřením zdymadel komerčního designu a vytlačení výtvarného umění. Samozřejmě, že moderní umělci již dlouho „pytlačili“ v nevybraných formách masové kultury (lidové tisky, plakáty, noviny a podobně), ale činili tak především proto, aby posílili usedlé vysoké formy divokými nízkými obsahy; u popu se na druhou stranu zdálo, že nízké ovládá vysoké.“¹⁰¹

¹⁰⁰ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 445. HONNEF, Klaus, GROSENICKOVÁ, Uta (ed.). *Pop-art*. Praha, Köln : Slovart ; Taschen, 2004, s. 6.

¹⁰¹ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007 s. 445.

Napadány byly i prostředky a způsoby, jakými pop-artové umění vznikalo. Umělci byli načtení z neoriginality a mnohdy i plagiátorství.¹⁰² Mohlo se zdát, že umělci pouze kopírují již vzniklé a vlastní umělecká činnost je tak omezená na minimum nebo se dokonce vytrácí. Ve skutečnosti se ale o pouhé kopírování nejednalo. Například tvorba Roye Lichtensteina procházela složitým procesem – motivy, které si z komiksových obrázků vybíral, kreslil, dále své kresby promítal projektorem na plátno, kde je obkreslil, a nakonec přes šablony vyplňoval barvami a obtahoval černými silnými konturami. Lichtensteinova díla, stejně jako díla Warhola nebo Rosenquista, jsou kloubením mechanické a ruční práce.¹⁰³

Rozdíl mezi prací Lichtensteinovou a Warholovou můžeme pozorovat například v ponechání, respektive odmazání značky vybraného produktu, který jejich díla zobrazují nebo reprezentují. Lichtenstein vždy logo výrobku smazal, možná proto, aby jeho obrazy skutečně působily jako jeho vlastní umění.¹⁰⁴ Warhol na druhou stranu ponecháním a zapojením loga umění tvořil. Značky jako Cambell's nebo Brillo jsou v současné době vzpomínány výlučně ve spojení se jménem Andy Warhol.

To ale není vše, s čím je Warhol spojován. Tímto se dostáváme, dle našeho názoru, k jednomu z klíčových aspektů tvorby umělců (zejména amerického) pop-artu. Warholovo jméno je „spojovacím článkem mezi uměním a reklamou, módou, undergroundovou hudbou, nezávislým filmem, experimentální literaturou, gay kulturou, světem celebrit a masovou kulturou“.¹⁰⁵ Umění tohoto druhu, a zejména umění Warholovo, přestalo existovat jako svébytný, jasně ohraničený koncept nebo žánr, zaujalo pozice na více „uměleckých frontách“, přesáhlo elitní sféru umění a zaujalo široké masy už proto, že nebylo jasně vyhraněno na jeden typ, jedno téma, jeden motiv, ale protože se týkalo obrovské škály témat a pak tedy i recipientů. Umělci nebyli už vnímáni pouze jako umělci, ale jako osobnosti, reprezentující svérázný názor a kulturu. Právě Warhol by se dal označit za prvního umělce,

¹⁰² FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007 s. 445.

¹⁰³ Tamt., s. 445.

¹⁰⁴ Tamt., s. 447.

¹⁰⁵ Tamt., s. 486.

kterému se podařilo „překlenout hlubokou propast mezi náročným uměním a širokou popularitou“.¹⁰⁶

Mezi klíčové charakteristické aspekty pop-artu by rozhodně měla pařit komunikace mezi různými uměleckými médii a formami, křížení a vypůjčování si různých uměleckých prostředků. Lichtenstein bravurně kloubil malbu s komiksem, u Warhola se jednoznačně jednalo o průsečík malby a fotografie, případně malby a komerčního produktu. U Jamese Rosenquista pak pozorujeme propojení malby s billboardem.¹⁰⁷ Rosenquist představoval své (často velkoplošné) obrazy jako koláže složené z důvěrně známých tváří, produktů a scénérií. Na obraze s názvem „Zvolený prezident“ (*President Elect*, 1960-61, 1964) vidíme tvář Johna F. Kennedyho, prolínajícího se s ženskými prsty, lámajícími kus dortu, které směřují k Chevroletu. Rosenquist používal fenomény dobového amerického prostředí, objekty touhy, žádosti a dychtivosti, objekty, které jsou vytvořeny tak, aby vyvolávaly chtíč. Tyto objekty – auta, jídlo, ale i lidské tváře – prezentoval jako spotřební zboží. Rosenquist jednoduše rozpoznal pohlcující sílu konzumu i prodeje a aplikoval a vystavil tuto sílu na odiv ve svých dílech.

Pop-art svým způsobem může reprezentovat hru opozic: „vysoké versus nízké, výtvarné versus komerční, dokonce i abstraktní versus zobrazující“¹⁰⁸.

Jako poslední aspekt tvorby pop-artu bychom rádi zmínili přesun ze zobrazování okolního světa okem umělce, kdy umění bylo často chápáno jako subjektivní interpretace, do zobrazování jevové stránky světa. Obraz v podání pop-artu přestal být pouze vnitřním světem umělce. Diváci již neinterpretovali umělecká díla jako otisk umělcovy duše nebo zkušenosti, ale jako souhrn reálných aspektů společnosti, kultury, světa.¹⁰⁹

¹⁰⁶ HONNEF, Klaus, GROSENICKOVÁ, Uta (ed.). *Pop-art*. Praha, Köln : Slovart ; Taschen, 2004, s. 7.

¹⁰⁷ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 447.

¹⁰⁸ Tamt., s. 447.

¹⁰⁹ LEINZ, Gottlieb. *Malířství 20. století*. Rebo Productions, Praha, 1996, s. 166.

2. POVÁLEČNÁ VELKÁ BRITÁNIE

Evropa po skončení druhé světové války byla obrazem bídy a utrpení.¹¹⁰ Po druhé světové válce byla zdevastovaná Velká Británie nucena přijmout pomoc a ocitla se tak ve spolupráci s mnohem mocnějšími Spojenými státy americkými. Iluze spolupráce USA a SSSR brzy přešla a Evropa byla rozdělena na dva bloky. Stalinovy cíle na proměnu střední a východní Evropy v rukojmí Sovětského svazu a nastolení komunistické diktatury už v roce 1946 komentoval ve svém Fultonském projevu britský bývalý premiér Winston Churchill slovy:

„Od Štětína na Baltu až po Terst na Jadranu byla spuštěna na kontinentě železná opona. Za touto hranicí ve sféře, kterou musím nazvat světskou, leží všechna starobylá města střední a východní Evropy a všechna podléhají v té či oné formě nejenom sovětskému vlivu, ale i velice tuhému a v mnoha případech rostoucímu poručníkování Moskvy.“¹¹¹

Hrůzostrašná politika nacistického Německa v čele s Hitlerem neměla za důsledek zničení Německa, ale i celé Evropy. Ta nebyla po válce vůbec schopná se bránit nebo stát na vlastních nohou, logickým důsledkem proto bylo její rozdělení na východní a západní blok a zainteresování dvou největších světových mocností mimo Evropu – Spojených států amerických a Sovětského svazu.

I přesto, že Velká Británie usilovala o rychlé zotavení a samostatnost, nebyla schopna poválečné obnovy státu z vlastních prostředků. Válka pro ni byla, mimo jiné, neuvěřitelně finančně nákladná. Aby mohla ve válce bojovat a zvítězit, používala Velká Británie pouze svoje finanční zdroje, na rozdíl od nacistického Německa, které do velké míry čerpalo také z napadených a okupovaných států. Druhá světová válka byla pro Velkou Británii dvakrát dražší než ta první.¹¹²

¹¹⁰ JUDT, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. V Praze: Slovart, 2008, s. 13.

¹¹¹ JANTAČ, Petr. *Hledání Evropy: kapitoly z politických dějin evropské civilizace*. Vyd. 1. V Praze: C.H. Beck, 2011, s. 356.

¹¹² WASSON, Ellis Archer. *Dějiny moderní Británie: od roku 1714 po dnešek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010, s. 322.

„Velká Británie byla (...) bez ohledu na vítězství přivedena válkou k naprostému vyčerpání a její impérium se po válce rychle rozpadlo.“¹¹³

Řada měst, často i historických, byla během války poničena, bombardována, někdy srovnána se zemí. Ve Velké Británii to bylo například město Coventry nebo také části centrálního Londýna a chudší čtvrti.¹¹⁴ Poničeno bylo velké množství domů, škol a továren.¹¹⁵

Myšlenky socialismu nebyly blízké pouze státům střední a východní Evropy, respektive těm částem Evropy spadajícím pod kontrolu Sovětského svazu, ale zdály se být východiskem v podstatě pro celou poválečnou Evropu. Záhy po válce zvítězila ve volbách ve Velké Británii Labouristická strana (Labour party, Strana práce), která v čele s premiérem Clementem Attleem přistoupila k radikální reorganizaci státu a směřovala politiku ku socialistickému státu. Winston Churchill si sice udržel jakožto válečný premiér popularitu a respekt, nicméně jeho politika již nevyhovovala poválečným představám Britů.¹¹⁶

Státní moc byla posunuta do centra hospodářského vývoje Velké Británie. Labouristická strana a její politika bojovaly o znovunastolení rovnováhy a zabezpečení spravedlnosti a omezení chudoby obyvatelstva. K těmto cílům sloužily jako prostředky znárodnování podniků, zadávání státních úkolů průmyslovým podnikům. Jednalo se o vyvrcholení labouristické vlády a jejích snah o detailní plánování a státní kontrolu hospodářství. Tato socialistická praxe byla výsledkem snah o poválečnou reorganizaci Velké Británie.¹¹⁷

V mnohém navazovala Velká Británie na doporučení sira Williama Beveridge, který ve své zprávě předložil již dříve britské vládě návrh na národní zdravotní službu. Tato doporučení se stala pilíři poválečného labouristického programu. Integrovaní součástí poválečné politiky mělo být sociální zabezpečení – musela „existovat

¹¹³ JANTAČ, Petr. *Hledání Evropy: kapitoly z politických dějin evropské civilizace*. Vyd. 1. V Praze: C.H. Beck, 2011, s. 360.

¹¹⁴ JUDT, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. V Praze: Sloart, 2008, s. 16.

¹¹⁵ WASSON, Ellis Archer. *Dějiny moderní Británie: od roku 1714 po dnešek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010, s. 321.

¹¹⁶ Tamt., s. 323.

¹¹⁷ JUDT, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. V Praze: Sloart, 2008, s. 68-69.

státem hrazená zdravotní péče, přiměřené státem garantované důchody, rodinné přídatky a prakticky úplná zaměstnanost.¹¹⁸

Zřízením všeobecně dostupné zdravotní péče a zaměstnanosti bylo pro sociální stát (takzvaný *welfare state*) klíčové pro uspokojení obyvatelstva a zamezení chudoby. Labouristická vláda prosazovala myšlenky spravedlnosti a rovnosti. Největším jejím výdobytkem bylo zřízení všeobecného zdravotního systému neboli National Health Service (NHS), ale také zřízení pojištění proti ztrátě zaměstnání, pojištění v případě pracovního úrazu nebo příspěvky pro pracující těhotné ženy.¹¹⁹

Zajištění komplexních služeb pro téměř celou populaci bylo však velice nákladné a finančně téměř neúnosné.¹²⁰

Koncem padesátých let a v letech šedesátých se Velká Británie již zotavovala z válečných hrůz a blýskalo se na lepší časy. Přelomovým momentem byla také korunovace nové královny Alžběty II. v roce 1953, která byla metaforou ke konci válečného utrpení a návratem do běžného života.¹²¹ Navíc se v roce 1951 stal premiérem opět Winston Churchill jako předseda vítězné konzervativní strany, která porazila stranu labouristickou.¹²² Svoje úsilí zaměřil zejména na zahraniční politiku. Ekonomika byla čím dál stabilnější a Británie zažívala hospodářský růst. Spolu s hospodářským rozmachem přišel i rozmach kulturní. Vzrůstaly výdeje na reklamu, módu nebo například filmový průmysl, jednalo se o celkovou změnu životního stylu, která pak pro Západ v následujících letech byla typická.¹²³

¹¹⁸ JUDT, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. V Praze: Slovart, 2008, s. 75.

¹¹⁹ WASSON, Ellis Archer. *Dějiny moderní Británie: od roku 1714 po dnešek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010, s. 324-325.

¹²⁰ SINFIELD, Alan. *Literature, politics and culture in postwar Britain*. London: Continuum, 2004, s. 2.

¹²¹ WASSON, Ellis Archer. *Dějiny moderní Británie: od roku 1714 po dnešek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010, s. 327.

¹²² I přesto se však v politice Velké Británie neudály velké změny. Strana konzervativců v podstatě navázala na politiku Labour Party. Proti sociálním tendencím státu nebyla v podstatě stanovena žádná opatření.

¹²³ SINFIELD, Alan. *Literature, politics and culture in postwar Britain*. London: Continuum, 2004, s. 23.

3. POVÁLEČNÉ ČESKOSLOVENSKO

Po skončení druhé světové války se nenaplnilo očekávání budoucí spolupráce spojenců protihitlerovské koalice. Poválečná podoba Československa se odvíjela ze zkušenosti z Mnichova. Československá válečná, ale především poválečná politika byla právě politikou odčinění Mnichova. Západní velmoci odvolání mnichovské dohody oddalovaly, naopak pro její odvolání se nejrychleji hlásil Sovětský svaz. U zrodu poválečné politiky stál prezident Edvard Beneš, jeho očekávání a plány stavu poválečného Československa se však nenaplnily.¹²⁴ Původní plány politiky stavěly na třech základních zásadách: „obnova Československa v předmnichovských hranicích, zahraničněpolitické zabezpečení proti německé hrozbě orientací na spojení s SSSR a vybudování vnitropolitických záruk proti opakování Mnichova, tzn. provedení politických a ekonomických změn a nové uspořádání národnostních poměrů.“¹²⁵ Nutno poznamenat, že v plánech poválečné politiky však rozhodně nebylo navrátit se do předválečné podoby – tu považovali politici v čele s Benešem za překonanou a nevyhovující.¹²⁶ Do této politiky začali své záměry prosazovat českoslovenští komunisté a zejména Sovětský svaz, který považoval území střední a východní Evropy za své výhradní panství, kde hodlal nastolit a šířit komunistický režim.¹²⁷ Byl to režim, který radikálně zasahoval do všech sfér veřejného života, ale i do soukromí občanů. Nástup komunismu navíc podpořila určitá nedůvěra v demokratické mechanismy, které „v konfrontaci s fašismem zcela selhaly“.¹²⁸ V semknutosti Československa a Sovětského svazu navíc hrála roli smlouva o přátelství, které byla uzavřena již v průběhu války v roce

¹²⁴ KAPLAN, Karel. *Pravda o Československu 1945-1948*. Vyd. 1. (v Československu). Praha: Panorama, 1990, s. 5.

¹²⁵ Tamt., s. 5.

¹²⁶ BRENNER, Christiane. *Mezi Východem a Západem: české politické diskurzy 1945-1948*. Překlad Blanka Pscheidtová. Vydání první. Praha: Argo, 2015, s. 61.

¹²⁷ PROKŠ, Petr. *Československo a západ 1945-1948: vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945-1948*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001, s. 5.

¹²⁸ RYŠKA, Pavel, ŠRÁMEK, Jan. *Pionýři a roboti: československá ilustrace a vizuální kultura 1950-1970*. Vydání první. - Praha, Brno : Fakulta výtvarných umění VUT v Brně ; Paseka, 2016, s. 8.

1943 v Moskvě a která zaručovala vzájemnou pomoc v boji proti Německu.¹²⁹ Takzvaná lidová demokracie měla být systémem, který ji měl odlišit od buržoazní demokracie západních států, od kterých se po válce Československo „odklonilo“.¹³⁰

Záhy po válce již byly patrné neshody mezi dvěma nejsilnějšími mocnostmi poválečného světa – na východě jím bylo SSSR, na západě USA.

„V této složité a vyhrocené mezinárodní situaci se po válce ocitlo také Československo se strategickou polohou ve střední Evropě na rozhraní mezi Východem a Západem. Podle úmluvy o rozdělení sfér vlivu spadalo do oblasti sovětské nadvlády, což předurčilo jeho příští osud. Českoslovenští demokraté se přesto snažili uhájit demokratický systém, obnovit všestranné vztahy se Západem a zachovat republiku jako součást svobodného světa. Naproti tomu komunisté cílevědomě prosazovali naprostý obrat zahraniční orientace na Východ k Sovětskému svazu, pod jehož záštitou v konečném důsledku zamýšleli nastolit režim podle sovětského vzoru a co nejvíce omezit vztahy se západními velmocemi.“¹³¹

Úzkou spoluprací se SSSR určil v roce 1945 takzvaný Košický vládní program, který kromě sociálního zajištění, centrálního plánování a rozsáhlého zestátnění také pevně stanovil směřování politiky Československa na Východ a zároveň pevnou vazbu na Sovětský svaz.¹³²

Už to nebyly pouze vztahy SSSR a Spojených států amerických, které čím dál více slábly, ale v úzkých se ocitalo kvůli své provýchodní orientaci i Československo. Na Sovětský svaz orientovaná zahraniční politika Československa byla umocněna vítězstvím komunistické strany ve volbách roku 1948. I přesto, že zprvu po válce vítězily demokratické tendence, v čele s Edvardem Benešem a exilovou vládou v

¹²⁹ Smlouva o přátelství, vzájemné pomoci a poválečné spolupráci mezi Československem a Svazem sovětských socialistických republik byla uzavřena 12. prosince 1943 na 20 let, v roce 1963 byla prodloužena.

¹³⁰ Viz. KAPLAN, Karel. *Národní fronta 1948-1960*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012.

¹³¹ PROKŠ, Petr. *Československo a západ 1945-1948: vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945-1948*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001, s. 5-6.

¹³² BRENNER, Christiane. *Mezi Východem a Západem: české politické diskurzy 1945-1948*. Překlad Blanka Pscheidtová. Vydání první. Praha: Argo, 2015, s. 12, 39.

Londýně, kteří se snažili navázat na prvorepublikovou tradici svobodného a demokratického státu, stal se roku 1946 předsedou vlády Klement Gottwald, pozdější prezident, který dovedl Československo s plnou podporou Moskvy a Stalina k únorovému převratu roku 1948. Definitivní zhroucení Benešovy koncepce československé politiky nastává v roce 1947, kdy je Evropa definitivně rozdělena na dva proti sobě stojící bloky. K původně plánované spolupráci Východu a Západu nebo vysněné demokratizaci sovětské politiky nedochází, Moskva začíná svůj blok organizovat jako „centrálně řízené seskupení států komunistické moci“¹³³.

Održení od Západu navíc potvrdilo odmítnutí Marshallova plánu.

„Praha se (...) zřekla Marshallova plánu pod nátlakem Moskvy a ze strachu o bezpečnost republiky, vyvolaného snahou západních velmocí rychle obnovit silné Německo. Českoslovenští politikové se obávali, že lavírováním mezi Západem a Východem by ČSR mohla zůstat osamocena bez náležitých mezinárodních záruk i bez silného spojence jako v období Mnichova, zejména, když postoj Západu vyvolával dojem, že nemá o Československo přílišný zájem. Silně působil také vnitřní tlak komunistů, kteří důrazně vyžadovali přijetí sovětského diktátu.“¹³⁴

Poválečná politika USA směřovala k obraně svobodného světa před hrozbou komunistického režimu, prosazovaného Sovětským svazem.¹³⁵ Pod ochranná křídla byly Spojené státy americké ochotny přijmout i státy východní Evropy. Americký státní tajemník George Catlett Marshall vyhlásil v roce 1947 plán hospodářské pomoci Evropě. ČSR se ocitla ve složité situaci a ze strachu z obnovy Německa nakonec podlehla tlaku Moskvy.

„Odmítnutím Marshallova plánu se Československo vyřadilo ze společenství vyspělých demokratických států a zapadlo mezi sovětské satelity,...“¹³⁶ Západní státy únorový politický převrat v Československu odsoudili jako „pošlapání

¹³³ KAPLAN, Karel. *Pravda o Československu 1945-1948*. Vyd. 1. (v Československu). Praha: Panorama, 1990, s. 13.

¹³⁴ PROKŠ, Petr. *Československo a západ 1945-1948: vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945-1948*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001, s. 201.

¹³⁵ Tamt., s. 178.

¹³⁶ Tamt., s. 217.

svobody a nastolení diktatury komunistické strany“.¹³⁷ Další vývoj poválečného Československa i celé Evropy se odvíjel z rozdělení protihitlerovské koalice, z rozdělení Evropy na Východ a Západ, kde na jedné straně stál komunistický režim v čele se Sovětským svazem a na druhé straně demokratický Západ, mezi nimiž vypukla studená válka.¹³⁸

Únorový převrat roku 1948 a jeho události jsou dnes spojovány s největším útlakem, nastolením totalitního režimu a počátkem úpadku v rámci připojení k Sovětskému svazu. Léta 1948 až 1953 byla ve znamení upevňování moci, politických procesů, nastolování komunistické diktatury, kolektivizace a strachu.¹³⁹

Impulzem pro změnu byla v roce 1953 smrt Stalina a záhy na to Gottwalda. Společenská krize pramenila z nespokojenosti s výsledky budování socialismus a patrné hospodářské krize. I když se mohl konec 50. let zdát jako liberálnější, poté, co byl na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu Chruščovem potlačen kult osobnosti Stalina, komunistický režim situaci zvládl a svoji moc upevnil.¹⁴⁰

V 60. letech dochází v Československu k uvolnění a je patrné určité sblížení Východu se Západem. Z toho důvodu také dochází k rozšíření konzumního společenského života, který byl na Západě již běžný. Do Československa přijíždějí zahraniční turisté a do jisté míry je také umožněno vycestovat za hranice Československa. Východní Evropě je najednou přístupna západní kultura. Televize, rock'n'roll a zájem o západní módu byly atributy mládeže 60. let. Vyvrcholením tohoto krátkého období politického i kulturního uvolnění bylo Pražské jaro roku 1968.¹⁴¹

¹³⁷ PROKŠ, Petr. *Československo a západ 1945-1948: vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945-1948*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001, s. 210.

¹³⁸ Tamt., s. 291.

¹³⁹ TOMEK, Prokop. „50. léta – budování totalitního státu.“ In *Totalita CZ*. [cit. 2017-03-17]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/50/50.php>.

¹⁴⁰ Tamt.

¹⁴¹ MARJÁNKO, Bedřich. „60. léta: Obraz československé společnosti na začátku tohoto období.“ In: *Totalita CZ*. [cit. 2017-03-17]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/60/60_02.php.

4. BRITSKÉ POVÁLEČNÉ UMĚNÍ

Svět umění se po roce 1945 ocitl v nepříliš blahodárné situaci. Ve Velké Británii ovlivňovalo uměleckou tvorbu hned několik faktorů: „pomalá smrt Britského impéria a trvajících strádání po druhé světové válce (...), náhlý nástup studené války (s hrozbou atomového konce světa) a technologický pokrok nového věku (s příslibem nové utopie nebo přinejmenším nového začátku). Tato situace byla dále komplikována starším evropským modernismem na straně jedné a sex-appealem americké masové kultury na straně druhé – její vize blahobytu na dohled poněkud kontrastovala se skutečností nedostatku doma.“¹⁴²

Umělecký svět byl po skončení druhé světové války postaven před dilema. Dosavadní umělecké formy, žánry a techniky nebyly schopny zachytit utrpení a hrůzu, které stále visely ve vzduchu. Rozbourané ideály umělecky nejlépe reflektoval především existencialismus, který se stal dominantním poválečným uměleckým polem, ale i vedoucím myšlenkovým proudem zejména poválečné Evropy. Umělci hledali jiné způsoby, jak se postavit k novému stylu života, ke konzumní společnosti a uspokojit masové publikum.

V letech, které následovaly po skončení druhé světové války se intenzita umělecké a kulturní produkce zvýšila. Kvantitativně bylo všeho najednou „více“. Bylo víc knih, více divadelních her, všech možných druhů vizuálního umění, více fotografií a filmů, lidé se více soustředili na design a všeobecně na vzhled nebo image běžných produktů denní potřeby.¹⁴³ Umění se zaměřovalo na (a bylo určeno pro) širší publikum, ne na úzkou elitní skupinu.

Po vítězství Labouristické strany ve volbách roku 1945 se začala britská politika radikálně zaměřovat na zpřístupnění všeobecné péče široké populaci. Po zřízení všeobecně dostupné zdravotní péče se britský sociální stát zaměřil také na kulturu.

¹⁴² FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 386.

¹⁴³ FORD, Boris, ed. *The Cambridge guide to the arts in Britain. Volume 9, Since the Second World War*. 1st pub. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, s. 3.

Ta měla také hrát roli v budování státu blahobytu. Jedním z nejdůležitějších prvků hospodářství, na které se Velká Británie potřebovala po válce zaměřit, byl export, a tedy i domácí výroba.¹⁴⁴ Design byl považován za důležitý prvek pro urychlení obnovy vývozu z Velké Británie, proto byla v roce 1944 založena Rada industriálního designu (Council of Industrial Design, COID) a také Obchodní výbor, jejichž cílem bylo zvýšení standardu britského designu.¹⁴⁵

Jednou z nejdůležitějších událostí raných 50. let, které ovlivnily smýšlení o kultuře, umění a designu ve Velké Británii byl Festival of Britain (Festival Británie). Hlavním místem konání byl Londýn, ale menší putovní části festivalu se dostaly do dalších koutů země. Festival byl zahájen v květnu roku 1951 a trval po celých pět měsíců. Představoval design spotřebního zboží, nabízel architektům a designérům možnost navržení vlastních konceptů produktů denní potřeby a jeho cílem bylo ovlivnit design velkovýrobního zboží a zároveň zlepšit domácí výrobu, její export do zahraničí.¹⁴⁶

Moderní hnutí v umění a designu bylo po válce všestranně podporováno. Design spotřebního zboží se stal důležitou součástí života. Reklamy na takové produkty, které byly dostupné například v magazínech, se staly velkou inspirací pro výtvarníky.

Právě ve Velké Británii se poprvé zrodil umělecký proud, který nejen reflektoval populární kulturu v rámci uměleckých děl, ale přijal ji za esenciální zdroj umělecké tvorby. Pop-art je umělecký směr výhradně spojovaný se Spojenými státy americkými, nicméně jeho kořeny musíme hledat právě ve Velké Británii.

Stopy některých východisek pop-artu můžeme hledat už například v kubistické koláži, u Pabla Picassa nebo Kurta Schwitterse a dalších, kteří do určité míry anglickou odnož pop-artu inspirovali.¹⁴⁷ I přesto, že pop-art jako umělecký směr je velice svébytný a osobitý a nemůžeme ho považovat za výsledek nějaké fúze

¹⁴⁴ MARWICK, Arthur. *British society since 1945*. 1st publ. Harmondsworth: Penguin Books, 1982, s. 24.

¹⁴⁵ MASSEY, Anne. *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*. Manchester: Manchester University Press, 1995, s. 6.

¹⁴⁶ POWELL, Polly a PEEL, Lucy. *Styly 50. a 60. let*. Překlad Jan Pospíšil. České vyd. 1. Praha: Svojtka & Co., 1998, s. 18.

¹⁴⁷ LIPPARD, Lucy R. et al. *Pop art*. Third impression. London: Thames and Hudson, 1968, s. 11-13.

různých uměleckých aktivit a inspirací, je možné hledat alespoň částečné vlivy ze stran „starších“ umělců, tvořících právě před vznikem pop-artu. Z řad uměleckých vlivů v tomto smyslu vystupují dva autoři. Jsou jimi Fernand Léger a Marcel Duchamp. I když je jejich tvorba odlišná, spojuje je to, co můžeme v pozdějších letech hledat i u tvůrců zaměřených na pop-art.

Legér, i přesto, že zůstal kubistou, inspiroval pop-artisty zejména svými robustními formami, metalickým povrchem, mechanickými liniemi a křiklavými barvami. Byl pro něj typický velice čistý a schematický styl, který spolu s ostatními zmíněnými prvky nalézáme například v tvorbě Roye Lichtensteina, i když konceptuálně je jejich tvorba samozřejmě odlišná.¹⁴⁸ Na příkladu Legerovy tvorby rozumíme blízkost pop-artu a abstraktního umění. Je totiž chybou domnívat se, že má pop-art mnohem blíže k figurální tvorbě. Lidská podoba, tělo a znázornění figury je pro pop-art i kubismus podobně důležitý. Ale oba směry zároveň staví do popředí další předměty. Neponižují tím nějakým způsobem roli lidské postavy v umění, ale naopak vyzdvihují podstatnost nefigurální tvorby a reprezentace dalších objektů.¹⁴⁹

Na druhé straně stojí Marcel Duchamp a jeho tvorba. Duchamp je sympatický tvorbě pop-artu zejména z toho důvodu, že podobně jako on do určité míry stojí mimo svět umění. Čerpá do velké míry z mimouměleckého světa, kombinuje jeho jednotlivé aspekty a instance a zasazuje je do světa uměleckého. Jedná se o určitý cynický přístup a příklon k reálnému světu, což je pop-artu nesmírně přitažlivé. Pop-art však není vhodné považovat za následovníka dadaismu. Jedním z klíčových rozdílů mezi oběma hnutími je politická angažovanost dada. Pop-art na druhou stranu politický není, a dokonce se politickým výpovědím vyhýbá.

Posledním z umělců, jejichž tvorbu můžeme zmínit jako inspiraci pro především britskou pop-artovou tvorbu je Francis Bacon. Bacon používal ve své tvorbě materiály fotografie, která se také stala dominantní součástí uměleckého směru pop-art. Právě za zakomponování fotografie a odkazování na masová média byl Bacon mladšími britskými umělci v 50. letech 20. století uctíván.¹⁵⁰ Ani Bacon není

¹⁴⁸ LIPPARD, Lucy R. et al. *Pop art*. Third impression. London: Thames and Hudson, 1968, s. 18-20.

¹⁴⁹ Tamt., s. 20.

¹⁵⁰ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, s. 28-29.

samozřejmě zástupcem vlny pop-artu, nicméně užití fotografie jako zdroje po uměleckou tvorbu a vůbec transformace tohoto zdroje jsou pro pozdější pop-art klíčové.

Protože se v 50. letech Velká Británie stále zotavovala z následků 2. světové války, inspirace pro uměleckou tvorbu číselá spíše z americké populární kultury s jejím rock'n'rollem a rozrůstajícím se průmyslem.¹⁵¹ Britský pop-art byl hnutím, které stálo v opozici k tehdejším etablovaným názorům a směrům.

¹⁵¹ MONEM, Nadine Käthe. *Pop Art Book*. Black Dog Publishing, London, 2007, s. 9.

4.1 INDEPENDENT GROUP

Za předchůdce (amerického) pop-artu je považována britská skupina Independent Group¹⁵², působící od počátku až do poloviny 50. let 20. století (1952-1955). Mezi její představitele patřili umělci Richard Hamilton (1922-2011), Nigel Henderson (1917-1985), John McHale (1922-1978), Eduardo Paolozzi (1924-2005) nebo William Turnbull (1922-2012) a kritici Reyner Banham (1922-1988), Lawrence Alloway (1926-1990) a Toni del Renzio (1915-2007). Mezi významné členy skupiny patřili také architekti Alison Smithson (1928-1993) a Peter Smithson (1923-2003).¹⁵³

Independent Group je spojena s Institutem současného umění v Londýně, který (podobně jako Muzeum moderního umění MoMA v New Yorku) zkoumal vztahy mezi modernistickým uměním, architekturou a designem.¹⁵⁴

Institut pro současné umění (The Institute of Contemporary Art) byl založen roku 1946 Rolandem Penrosem a Herbertem Readem jako institut podporující modernismus. Nicméně mladými umělci byl vnímán spíše jako akademický přežitek. Záhy se stal proto institut místem, kde měli možnost setkávat se mladí umělci, architekti a spisovatelé. Londýn nebyl se svou uměleckou scénou podobný ani kavárenské Paříži, ani New Yorku s jeho velkolepými vernisážemi a strukturou výstavních prostor. Proto byl Institut pro současné umění v tomto smyslu unikátním prostorem. V rámci tohoto institutu byla pak založena malá a neformální skupina Independent Group (IG) za účelem organizování schůzek, kde by byly projednávány plány pro veřejný program.¹⁵⁵ Independent Group se na půdě Institutu pro současné umění v Londýně scházela v letech 1952 až 1955. První taková schůze se uskutečnila v zimě roku 1952 a po ní následovaly v tomto období záhy další a další. O založení skupiny se zapříčinila Dorothy Morland, tehdejší asistentka ředitele

¹⁵² Nejprve Young Group, poté Young Independent Group a teprve později Independent Group.

¹⁵³ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 385.

¹⁵⁴ Tamt., s. 385.

¹⁵⁵ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, s. 29-31.

ICA.¹⁵⁶ Tématem schůzí a celkového programu se stala technika. V letech 1954 až 1955 už jí byla populární kultura.

Pro Independent Group byla charakteristická nejen samotná umělecká praxe, ale především prezentace, přednášky a výstavy, které skupina pořádala ve spolupráci s četnými umělci, stejně tak jako zájem o koláž a design.¹⁵⁷ Proto ji nemůžeme vnímat pouze jako umělecké hnutí, ale především jako studijní skupinu. Byla charakteristická pro svoje přesahy a tvorbu napříč uměleckými žánry, formami a technikami. Independent Group se vždy snažila o vyplnění mezer mezi různými koncepty a disciplínami jako jsou například architektura, reklama, výtvarné umění, fotografie, film, technologie a další.¹⁵⁸

Od roku 1952 byl program Independent Group v rukou Reynera Banhama, který v letech 1953-1954 uspořádal kurz seminářů s názvem „Estetické problémy současného umění“, kde hovořil například o dopadu technologie na společnost, kulturu a umění nebo o vztahu umění a životního prostředí.

Výstavy i přednášky Independent Group odrážely a refletovaly (všeobecné) přesvědčení, že věda a technologie ovlivnily společnost, kulturu i umění.¹⁵⁹

Často je Independent Group pro svoje doposud nebyvalé zapojení prvků masové kultury do umění oceňována zejména kvůli svému označení „otcové pop-artu“, ale to je velmi jednostranné a omezující. Independent Group nepřispěla pouze k budoucímu vývoji pop-artu, ale zasloužila se o mnoho dalších počinů.¹⁶⁰ Jejich kritické přemýšlení, kreativní a interdisciplinární praxe v rámci vizuální kultury

¹⁵⁶ Dorothy Morland se později sama stala ředitelkou Institutu současného umění v Londýně. V roce 1952 stála u zrodu tehdy ještě Young Group, pomohla zorganizovat první setkání skupiny. V dokumentárním filmu *Fathers of Pop* jí jeden ze členů skupiny, Reyner Banham, označuje za „strážného anděla“ skupiny. Ve filmu se dokonce uvažuje mezi členy o tom, zda s pojmenování Independent Group nepřišla sama Dorothy. Jméno Independent Group mělo odkazovat na kýženou nezávislost na ICA, kterou chtěli mladší umělci vybudovat. *Fathers of Pop* (1979).

¹⁵⁷ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 386.

¹⁵⁸ MASSEY, Anne. „Contributors.“ In *independentgroup.org.uk*. [cit. 2017-05-01]. Dostupné z: <http://independentgroup.org.uk/contributors>

¹⁵⁹ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 387-8.

¹⁶⁰ MASSEY, Anne. „Networks, Media, and Communication: Reframing the Independent Group“, článek publikován v rámci Munich Kunsthau exhibition, z archivu autorky, s. 1.

byly přinejmenším pozoruhodné a přínosné nejen pro další generace umělců.

Independent Group zaujala velice unikátní a radikální přístup k vizuální kultuře. Poprvé v historii umění vyjmula populární kulturu ze světa pouhé zábavy, eskapismu a relaxace a začala s ní zacházet se stejnou seriózností, s jakou zacházela s uměním.¹⁶¹ Nejenže se snažila najít a posunout hranici mezi populární kulturou a uměním, ale ona tuto hranici naprosto rozbořila. Objekty, které jsou zničitelné, nahraditelné, sloužily nyní jako zdroj a klíčový materiál vysoké kultury. Tyto „nahraditelné“ předměty byly postaveny do rovnocenného vztahu s permanentním, „trvanlivým“ uměním. Independent Group naprosto neuznávala doposud tak obecně přijímanou hierarchizaci umění nebo kultury. A byla to právě americká kultura, která v tvorbě skupiny dominovala. Nejen, že skupina americkou populární kulturu používala jako zdroj nebo materiál umělecké tvorby, ale zároveň ji postavila jako předmět analýzy a výzkumu.¹⁶²

Americká kultura členy Independent Group nebývala fascinovala. Musíme si také uvědomit, k jakému přeorganizování mocenské struktury po druhé světové válce došlo. Amerika najednou hrála v Evropě nebývalou roli. Po přijetí Marshallova plánu se na ni Velká Británie stala ještě více závislou. Je zajímavé, že do druhé světové války bylo avantgardní umění vnímáno jako výlučně evropské. Po druhé světové válce s příchodem amerického akčního expresionismu se koncept moderního, avantgardního umění totálně proměnil a Amerika v rukách držela vítěznou trofej.¹⁶³ Evropští umělci byli nuceni uznat Americe post mezi přední uměleckou tvorbou a začali si ji mnohem více všímat. S rozmachem komerčního, populárního umění, mediální tvorby, reklamních tisků, plakátů a všudypřítomné na konzum a trh orientované produkce už nešlo Ameriku ignorovat.¹⁶⁴

¹⁶¹ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, s. 32.

¹⁶² MASSEY, Anne. *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*. Manchester: Manchester University Press, 1995, s. 6.

¹⁶³ Tamt., s. 62.

¹⁶⁴ Ještě konkrétněji se v 60. letech stal centrem moderního, avantgardního umění New York (a čtvrt Manhattan), kde se soustředili právě zejména umělci pop-artu. Do té doby se za takové umělecké centrum dala považovat města jako Paříž či Londýn. Už s příchodem abstraktního expresionismu se pozornost světa umění upnula na Ameriku, ale je to právě se vznikem pop-artu, kde se New York stal „ohniskem současného umění“. HONNEF, Klaus, GROSENICKOVÁ, Uta (ed.). *Pop-art*. Praha, Köln : Slovart ; Taschen, 2004, s. 6.

Unikátnost skupiny Independent Group spočívá hned na několika faktorech, které přispívaly k jejich ojedinělému smýšlení a tvorbě. Velkou roli hrálo také v zaměření a tvorbě členů skupiny sdílené trauma z války. Nigel Henderson a William Turnbull byli oba za druhé světové války piloty RAF, měli tedy k válečné hrůze zřejmě nejbližší, nicméně teror války hrál významnou roli v tvorbě všech členů IG.¹⁶⁵

Dalším zajímavým faktorem určujícím podobu Independent Group je multikulturní charakter Independent Group. I když se všichni setkali v Londýně, řada členů pocházela z různých zemí a sociálních vrstev. Paolozzi byl synem italských imigrantů, Wrightovi rodiče pocházeli z Chile a Ekvádoru, del Renzio pocházel z Ruska. Tato rozmanitost původů přispěla k unikátním světonázoru a širokému kulturnímu porozumění, neomezenému pouze na území Velké Británie.¹⁶⁶

Členy Independent Group spojovala fascinace technologií, ale také značná zkušenost s ní.

¹⁶⁵ MASSEY, Anne. „Networks, Media, and Communication: Reframing the Independent Group“,
článek publikován v rámci Munich Kunsthau exhibition, z archivu autorky, s. 2.

¹⁶⁶ Tamt., s. 2.

4.1.1 Výstavy skupiny Independent Group

Spolu s přednáškami pořádali členové Independent Group výstavy, kde figurovali jako vystavující umělci, ale také (a mnohem častěji) jako kurátoři, organizátoři a případně přednášející.

„Růst a forma“ (*Growth and Form*) byla výstavou, uspořádanou ještě před oficiálním založením Independent Group v roce 1951 Richardem Hamiltonem. Představila fotografická plátna, zvětšené rentgenové snímky a další obrazy z mimouměleckého prostředí. Výstavu lze považovat za ranou ukázkou nosných prvků, které byly pro pozdější fungování skupiny klíčové. Už tato výstava je příkladem úzkého semknutí budoucích členů Independent Group a starší generace zakladatelů Institutu současného umění, v rámci kterého výstava probíhala.¹⁶⁷

Jedním z prvních počínů Independent Group byla dnes již legendární výstava obrazů Paolozziho s názvem „Blbost“ (*Bunk*), která sestávala mimo jiné z jeho sbírky časopisů, pohlednic a reklam.¹⁶⁸ V dubnu roku 1952 ji uspořádal Richard Lannoy.

V roce 1953 byla uspořádána výstava s názvem „Paralela života a umění“ (*Parallel of Life and Art*), kde byla vystavena sbírka 100 obrazů z Institutu pro současné umění (ICA) v Londýně. Jednalo se o skutečnou explozi uměleckých děl s fotografickým zdrojem, která doposud neměla obdoby.¹⁶⁹ Výstava se zabývala studiem pohybu, obsahovala rentgenové snímky i další objekty z mimouměleckého světa nebo dětské umění. Co předměty spojovalo, bylo to, že jednotlivé obrazy byly zvětšeny fotograficky. Jednalo se o jedno z prvních významných propojení světa umění se světem technologie a vědy.

Výstava byla zorganizována Eduardem Paolozzim, fotografem Nigelem Hendersonem a architekty Alison a Peterem Smithsonem. Všechny spojoval zájem

¹⁶⁷ MASSEY, Anne. *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*. Manchester: Manchester University Press, 1995, s. 42.

¹⁶⁸ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 386.

¹⁶⁹ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, s. 29.

o studium populární kultury a její zapojení do umělecké sféry.

V roce 1954 byla Lawrence Allowayem, teoretikem skupiny Independent Group, zorganizována výstava oslavující médium koláže, tolik typickým pro (nejen) pop-artovou tvorbu. Výstava nesla název „Koláže a objekty“ (*Collages and Objects*) a konala se v rámci Institutu současného umění v Londýně.¹⁷⁰

V roce 1955 byla uspořádána další výstava, tentokrát s názvem „Člověk, stroj a pohyb“ (*Man Machine and Motion*), kterou zorganizoval Richard Hamilton. Ústředním tématem výstavy bylo zkoumání vztahu člověka a stroje. Výstava obsahovala na dvě stě fotografií a dalších reprodukcí obrazů reprezentujících pohyb, technologii a stroje ve vztahu k lidskému tělu. Jednotlivé obrazy byly zakomponovány do konstrukce panelů a ocelových ráků tak, aby skrz ně mohli návštěvníci procházet a vidět je z různých možných perspektiv.

Jedním z nejslavnějších počinů byla však výstava s názvem „Toto je zítřek“ (*This is Tomorrow*), kterou připravil Theo Crosby v roce 1956 a umístil ji do londýnské Whitechapel Gallery. Výstava byla rozvržena po vzoru prodejních stánků na trhu. Hlavním tématem se stalo zkoumání vztahu umění, technologie, designu a populární kultury.¹⁷¹ Výstava sestávala z dvanácti expozic, které připravilo dvanáct různých týmů – každý tým byl složen ze tří členů – z malíře, sochaře a architekta. „V souladu s prostředím ICA byly některé exponáty v konstruktivistickém nebo surrealistickém duchu, zatímco jiné zkoumaly styčnou plochu umění s technologií a s populární kulturou. Expozice se neřídily jedním estetickým paradigmatem nebo disciplinární agendou; hlavním záměrem byla zase show.“¹⁷²

Dvě expozice z této řady značně vystupovaly. První byla expozice s názvem „Terasa a altán“ (*Patio and Pavillon*), která byla navržena „Skupinou šest“, která se skládala ze Smithsonových, Paolozziho a Hendersona. Tento exponát sestával z dřevěného altánu, vlnitého plastu a terasy pokryté pískem, dominovala mu Hendersonova

¹⁷⁰ MASSEY, Anne. *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*. Manchester: Manchester University Press, 1995, s.46.

¹⁷¹ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 388.

¹⁷² Tamt., s. 388.

*Hlava člověka, přirovnávaná k „modernímu Frankensteinovi“.*¹⁷³

Druhým exponátem, který do jisté míry šokoval, byla instalace třidimenzionální koláže, navržené „Skupinou dvě“, sestávající z architekta Johna Voelckera, Richarda Hamiltona a Johna McHala. Obsahovala filmové plakáty, snímky celebrit (například Marilyn Monroe nebo Marlon Brando), obrázky špaget, lahve od piva, mikrofony a další předměty typické pro (americkou) konzumní společnost.

Plakát, který celou výstavu doprovázel (jako reprodukce a jako součást katalogu), vytvořil Richard Hamilton. Jednalo se o koláž s názvem *Co vlastně dělá naše dnešní přibytky tak odlišnými, tak sympatickými?*, která útočí na poválečné konzumní kultury zapojením reklamních sloganů, komerčních produktů a hesel.¹⁷⁴ Jednalo se v podstatě o „inventář populární kultury“¹⁷⁵. Jejím cílem bylo na malém prostoru ukázat všemožné influence, které tvarovaly poválečnou Británii.¹⁷⁶ Svým způsobem se dá koláž vykládat i freudovsky. V obraze se opakuje téma „zboží jako falus“ – dvě ústřední postavy – statný muž, držící lízátko namísto svého penisu, a žena s flitrovými prsy, kterými míří na lízátko-penis – jsou doplněny v pozadí luxující dámou vysavačem s neúměrně dlouhou hadicí.

Ať už toto dílo, původně zamýšlené jako katalogová ilustrace k výstavě, interpretujeme jakkoliv, je tato koláž dnes jedním z ikonických děl pop-artu. Od motivů, které používá, přes techniku a celkovou vizuální podobu výsledného díla, se jedná o fúzi insignií populární kultury a výchozí moment pro další tvorbu pop-artu.

Independent Group někteří kritici chápou jako „alternativu veřejného odsuzování masové kultury, které prosazovali anglo-američtí formalisté, jako Clement Greenberg, a kritici frankfurtské školy, např. Theodor Adorno“.¹⁷⁷ Ve skutečnosti ale zaujala mnohem optimističtější přístup ke světu ovládaném masovou kulturou a

¹⁷³ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 388.

¹⁷⁴ Tamt., s. 389.

¹⁷⁵ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, s. 40.

¹⁷⁶ MONEM, Nadine Käthe. *Pop Art Book*. Black Dog Publishing, London, 2007, s. 10.

¹⁷⁷ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 390.

konzumem než tito kritici.

4.1.2 Koláž v tvorbě členů skupiny Independent Group

Koláž se stala pro tvorbu Independent Group důležitým médiem. Médiem, které dovolovalo kombinaci různých perspektiv uměleckého světa, zakomponování světa populární kultury a propojení různých uměleckých i mimouměleckých disciplín, čímž byla skupina charakteristická. Manipulací s obrazy z masové, lidové nebo populární kultury vytvářeli umělci nebývalá umělecká díla.

Lawrence Alloway zasvětil koláži celou jednu výstavu s názvem „Koláže a objekty“ (*Collages and Objects*), kterou jsme představili v předchozí kapitole.

Jedním z nejvíce ikonických děl skupiny Independent Group je koláž Richarda Hamiltona s názvem *Co vlastně dělá naše dnešní přibytky tak odlišnými, tak sympatickými?*,¹⁷⁸ o které jsme hovořili v rámci představení výstavy „Toto je zítřek“ v přechodí kapitole. Hamilton ji zhotovil tak, že z tisícovek nasbíraných časopisů vybíral obrázky, které by se mu hodily. Nejprve vystříhl fotografie prázdného bytu a jeho interiér poté začal naplňovat kýženými produkty.

Hamilton se koláži věnoval i nadále. Byl například autorem obalu a plakátu alba skupiny Beatles s názvem *White Album*¹⁷⁹ z roku 1968.

Hamilton často ve své práci používal reprodukce fotografií, se kterými manipuloval. Je zajímavé, že jeho tvorba byla mnohem více analytická a kritická, než tvorba amerických pop-artových umělců (například Warhola nebo Rauschenberga). Tento analytický přístup je vůbec typický pro celou britskou pop-artovou tvorbu.¹⁸⁰

Nejvěrněji se věnoval kolážové tvorbě Eduardo Paolozzi. Už od svého dětství sbíral výstřižky z novin a magazínů, které reprezentovaly prvky populární kultury. V jeho skicáku se objevovaly reklamy na spotřební produkty, vysavače, fény, televize i automobily. Velkou inspirací pro něj byla samozřejmě americká populární kultura,

¹⁷⁸ Viz. Obrazová příloha 1.

¹⁷⁹ Viz. Obrazová příloha 2.

¹⁸⁰ FINCH, Christopher. *Pop art: object and image*. London: Studio Vista, 1968, s. 104.

z níž čerpal nejvíce.¹⁸¹ Proměna vizuální stránky světa, která po druhé světové válce nastala, byla pro Paolozziho i ostatní členy IG neuvěřitelně fascinující a přitažlivá. Všechny ty obrázky, reklamy a upoutávky přímo vyzývaly k tomu, aby se s nimi pracovalo, manipulovalo. Paolozziho spektrum nasbíraného materiálu bylo neuvěřitelné. I přesto, že v době, kdy Paolozzi koláže tvořil, umělecké hnutí pop-art v podstatě neexistovalo, můžeme hovořit o podobné ikonografii.¹⁸²

Raná kolážová tvorba Paolozziho byla do jisté míry inspirována tvorbou surrealistů, konkrétně a nejvíce tvorbou Maxe Ernsta. Během svého dvouletého pobytu v Paříži od roku 1947 se pak seznámil s Tristanem Tzarou a uměním Alberta Giacomettiho, Jeana Dubuffeta a Marcela Duchampa. Tvořil kolážové kresby, do kterých vlepoval výstřižky z novin a časopisů či reklamní slogany.¹⁸³

Paolozzi představil svoje skicáky ostatním členům Independent Group (tehdy ještě Young Group) v roce 1952 v rámci prvního oficiálního setkání. Mnohé stránky skicáků se pak staly součástí jeho série *Bunk* nebo *Krazy Kat*, archivu, který je nyní součástí sbírky Victoria and Albert Museum.

Krazy Kat (nebo také *Krazy Kat Arkive*) čítá na dvacet tisíc objektů, většina z nich jsou v tištěné formě – sítotisky, komiksy nebo koláže. Další produkty v Paolozziho celoživotní sbírce jsou kuriozity, modely, hračky či figurky. Celá sbírka je exemplárním příkladem Paolozziho vášně pro sbírání předmětů odkazujících na populární kulturu, ale i dalších každodenních předmětů, obyčejných věcí, které ho obklopovaly.

Jeho tvorba obsahovala vše, z čeho později čerpal pop-art – reklamu, magazíny, odkazy na film, technologii, masovou či populární kulturu, sex.

Koláže ze série *Bunk* Paolozzi tvořil zhruba v letech 1947 až 1952, často jsou

¹⁸¹ RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století; II. díl. Skulptury a objekty. Nová média. Fotografie. Z německého originálu přeložili Blanka Pscheidtová, Jindřich Schwippel. V Praze: Slovart ; Taschen, 2011, s. 518.*

¹⁸² *Fathers of Pop*. [Film / Videorecording], režie COOPER, Julian, scénář BANHAM, Reyner. Velká Británie, 1979.

¹⁸³ STONARD, John-Paul. „The „Bunk“ Collages of Eduardo Paolozzi.“ In *The Burlington Magazine*, April 2008, s. 239-240.

považovány za prototypy pop-artové tvorby.¹⁸⁴ Později v letech 1971 a 1972 z nich byly zhotoveny tisky.

Koláž s názvem *Evadne in green dimension*¹⁸⁵ z roku 1952 se stala ústřední pro celou sérii. Prezentuje celou škálu objektů, aspekty konzumní společnosti, symbolů sexu a reklamu na potraviny. Všechny prvky Paolozzi vystříhal z amerických časopisů.¹⁸⁶

Samotné množství zhotovených koláží a zdánlivá nahodilost, se kterou byly prezentovány, neumožňuje konzistentní a ucelenou analýzu Paolozziho díla. John-Paul Stonard dělí pro přehlednost Paolozziho koláže na tři druhy. Prvním druh Stonard označuje za určitý typ ready-made a přiřazuje k němu i případné jednotlivé výstřižky. Do tohoto druhu koláže spadají zejména ta Paolozziho díla, která jsou ve skutečnosti pouze výstřižky nebo útržky z časopisů a bez jakéhokoliv dalšího zpracování jsou prezentována jako umělecké dílo. V rámci druhého typu koláže Paolozzi podle Stonarda již pracuje s určitým rozvržením stránky. Třetím typem je typ kompoziční, který navazuje na uměleckou tradici dada.¹⁸⁷

Všechny tři druhy mají však společný zdroj – reklama, magazíny, technologie – všechny tyto aspekty populární kultury Paolozziho nebývale fascinovaly. Zároveň se prostřednictvím (nejen) koláže pokoušel o transformaci předmětů každodenního života do něčeho nevšedního a smazat hranice mezi uměleckými formami. Používáním všedních předmětů jako zdroje umělecké tvorby je povyšoval do elitní sféry umění a uváděl je do nových, nečekaných souvislostí.

¹⁸⁴ STONARD, John-Paul. „The „Bunk“ Collages of Eduardo Paolozzi.“ In *The Burlington Magazine*, April 2008, s. 238.

¹⁸⁵ Viz. Obrazová příloha 4.

¹⁸⁶ STONARD, John-Paul. „The „Bunk“ Collages of Eduardo Paolozzi.“ In *The Burlington Magazine*, April 2008, s. 238.

¹⁸⁷ Tamt., s. 244.

4.2 DRUHÁ A TŘETÍ VLNA BRITSKÉHO POP-ARTU

Skupina Independent Group ukončila svoje fungování v roce 1955, kdy se oficiálně zařadila pod Institut pro současné umění v Londýně. Na začátku 60. let pak mnoho členů IG emigrovalo do Spojených států amerických. Nejprve se jednalo o Lawrence Allowaye, toho pak následovali McHale a Banham.¹⁸⁸

Druhá fáze britského pop-artu, která probíhá v letech 1957 až 1961, je mnohem více abstraktní. Její těžiště se přesouvá na Royal College of Art a centrální figurou se stává Richard Smith (1931-2016). Tvorba umělců této druhé fáze se sice liší od té Paolozziho nebo Hamiltona, ale v podstatě to neznamena, že by se nějak změnila ideologie, která za touto tvorbou stála. S populární kulturou byli umělci druhé fáze britského pop-artu sžiti (nejen z toho důvodu, že se jednalo o mladší generaci, které byla tato kultura již mnohem přístupnější), neodmítali ji a pracovali s ní jako se zdrojem své tvorby.¹⁸⁹

Další významnou postavou druhé fáze byl Roger Coleman (narozen 1943), který byl v letech 1956 až 1957 editorem časopisu *Ark*, který škola Royal College of Art vydávala. Byl do velké míry ovlivněn tvorbou Independent Group (i z toho důvodu, že Paolozzi a Hamilton byli na škole profesory) a částečně na ně navazoval.¹⁹⁰

Přechod od figurativní tvorby k tvorbě abstraktní proběhl ve druhé fázi britského pop-artu pod vlivem art brut a amerického abstraktního umění, jehož výskyt se v 50. letech 20. století maximalizoval.

Studenti školy uspořádali v roce 1957 výstavu s názvem *Young Contemporaries* („Mladí současníci“), kde například Smith uveřejnil malbu, která se do značné míry inspirovala právě americkou populární kulturou.¹⁹¹

Velký vliv na druhou fázi měly samozřejmě filmové snímky. Filmy byly promítané

¹⁸⁸ FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007, s. 386.

¹⁸⁹ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, s. 41.

¹⁹⁰ Tamt., s. 41.

¹⁹¹ Tamt., s. 44.

na velkých plátnech, což přivedlo umělce druhé vlny k tvorbě velkoplošných uměleckých děl. Chtěli tím docílit bližší přístup recipienta k uměleckému dílu a do jisté míry tak omezit estetickou distanci.¹⁹²

Lawrence Alloway vytyčuje ještě třetí fázi britského pop-artu, kterou datuje do roku 1961, kdy byla uspořádána další výstava *Young Contemporaries*. Do třetí vlny britského pop-artu řadí Alloway mladší umělce školy Royal College of Art.¹⁹³ Zajímavé je, že tito umělci sepsali v podstatě manifest, ve kterém prohlásili svoje směřování a svoje umělecké tendence: chtěli spojovat svoje umění s městem, používat typické produkty a předměty, technologii, graffiti a obrazy masové komunikace.¹⁹⁴ Třetí vlna britského pop-artu navazuje zpět na figurativní tvorbu první fáze – tedy na tvorbu Independent Group. Můžeme do ní mimo jiné zařadit i jednoho z nejslavnějších britských výtvarníků 20. století, Davida Hockneyho (narozen 1937).

¹⁹² Princip estetické distance popisuje například estetik Edward Bullough ve své eseji „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip“, kde popisuje v podstatě správné přístupu v hodnocení uměleckého díla. Psychická distance pro něj představuje kritérium pro správné hodnocení uměleckého díla. Distance je podstatnou součástí estetického nahlížení a uchopení umělecké tvorby. Distance docílíme tím, že pozorovaný objekt a jeho působení odtrhneme od našich osobních potřeb a afektovaného já. BULLOUGH, Edward. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.“ In: *Estetika XXXII*, 1995, č.1.

¹⁹³ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, s. 53.

¹⁹⁴ Tamt., s. 53.

5. UMĚNÍ V ČESKÉM POVÁLEČNÉM PROSTŘEDÍ

Česká kultura, podobně jako zbytek světa, prodělala na přelomu 19. a 20. století, v období nazývaném *fin de siècle*, zásadní proměnu. Procesy industrializace a urbanizace a s nimi spojený rozvoj masových médií a technologie přinesly trvalé změny ve vývoji nejen kultury, ale i společnosti. Nejprve probíhaly veškeré změny zejména ve městech, nicméně ve skutečnosti byl proces urbanizace procesem sociálním a psychologickým, venkov se přeměnil ve město nejen vizuálně nebo ekonomicky, ale kvůli stoupající produktivitě práce díky mechanizaci tovární výroby se zvýšila i životní úroveň a rozostřila se hranice mezi nižší a vyšší třídou. V Čechách se setkáváme s nejsilnější vlnou urbanizace v letech 1869 až 1930, kdy se počet obyvatel městských obcí až zdvojnásobil.¹⁹⁵

Komerční výroba a dostupnost knih, novin a časopisů do jisté míry narušila dosavadní dominanci vyšší třídy a začala svoji tvorbu a produkci soustředit na požadavky obyčejného lidu. Kultura začala být jednoduše dostupná všem a přestala být výhradním majetkem elit.¹⁹⁶

„Existence velkoměstského prostředí a ekonomická síla jeho obyvatel byly hlavním faktorem limitujícím vznik a rozvoj populárního tisku.“¹⁹⁷

Po skončení druhé světové války se české umělecké prostředí ocitá v dusném období. Krátké období, které následovalo těsně po válce, kdy kultura zažívá poměrný rozmach, je ještě zahaleno poválečnou euforií, nicméně tu záhy střídá šok z nástupu dalšího totalitarismu.¹⁹⁸ Padesátá léta, která bývají popisována jako šedá nebo špinavá, jsou ještě znakem ozvěny války, ale zároveň východně laděné kvality doby. Bylo to období převratu i inscenovaných procesů a také propracovaných a

¹⁹⁵ DANIEL, Ondřej a kol. *Populární kultura v českém prostoru*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2013, s. 91.

¹⁹⁶ Tamt., s. 93.

¹⁹⁷ Tamt., s. 95.

¹⁹⁸ BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1939-1958. Praha: Academia, 2005, s. 26.

systematických čistek v oblasti kultury.¹⁹⁹

Jak už bylo řečeno v úvodu, směrem, který podle umělců i myslitelů nejlépe vyjadřoval traumata války, se stal existencialismus, a to i v českém prostředí. Chceme-li ale srovnávat umělecké prostředí poválečného Československa a západní Evropy, ocitáme se v úzkých. Marie Klimešová píše v knize *Roky ve dnech*:

„...jak obtížné je zasazovat padesátá léta v Československu do širšího rámce dějin západní kultury, jejíž centrum se nadto po válce začalo přesouvat do Spojených států. Střední a východní Evropě vládla ideologie, jež byla výslovným popřením všeho „západního“ (jakožto kosmopolitního, buržoazního, formalistického atd.), a která ji téměř fyzicky oddělila od evropského světa tak, že vývoj na jedné a na druhé straně se stal téměř nesouměřitelným.“²⁰⁰

Prostředí českého umění a kultury obecně bylo po únoru roku 1948 čím dál více svazováno a propojováno se socialistickými hodnotami a tlačeno do odmítání volnějších přístupů výtvarné avantgardy, která byla opěvována západem. Umění a kultura jsou rukojmími komunistického režimu, který je chápe jako majetek národa.

“Socialistický systém v řízení Československého státu měl svá pravidla a své dílčí úkoly. Základním pilířem pro politický systém se po druhé světové válce stal Košický vládní program, který deklaroval v mezinárodní politice orientaci na Sovětský svaz. Ten mimo jiné odmítal většinu prvorepublikové tradice, zejména tradici mediálního systému, který byl doposud předmětem výdělečného podnikání.“²⁰¹

Byly stanoveny zákony, které určovaly příslušnost kultury na východ. Jednou z hlavních funkcí například tištěných médií byla spolupráce na budování socialistického státu a společnosti. Jednalo se jednoznačně o období cenzury. Veškerý tisk, veškerá mediální produkce podléhala cenzorovi, který byl přítomný v

¹⁹⁹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010, s. 9.

²⁰⁰ Tamt. s. 10.

²⁰¹ DANIEL, Ondřej a kol. *Populární kultura v českém prostoru*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2013, s. 128.

tiskárně nebo redakci. Jedním z prvních hospodářských odvětví, které bylo zestátněno, byl filmový průmysl.²⁰² Zestátnění kinematografie bylo určeno již dekretem prezidenta Edvarda Beneše ze srpna 1945. Od roku 1948 se znárodnění týkalo již veškerého tiskárenského průmyslu.²⁰³ Cenzura šla ruku v ruce s propagandou a vzájemně sloužily k masové manipulaci obyvatelstva. Selekcí informací si zajišťoval komunistický režim svoji nadvládu, k témuž využíval i státní vlastnictví.²⁰⁴ Tvůrčí akt byl omezený a potlačený na úkor politické loajalite režimu.²⁰⁵ Cokoliv, co se nějakým způsobem vzdalovalo od kánonu socialistického režimu, bylo považováno za úpadkové a jako takové bylo zakázáno. Populární kultura byla odmítána jako nízká a banální a spolu s ní samozřejmě její samotný zdroj – americká kultura a kultura západu obecně.

Kulturní obec byla komunistickou stranou angažována do propagace socialistického státu a veškeré umění muselo být podrobeno sovětským vzorům a metodám. V období po „vítězném únoru“ a v počátku 50. let hovoříme o takzvané stalinizaci, jelikož „nejradikálnější sovětizace politického, hospodářského a kulturního života v Československu souvisela bezprostředně se Stalinovým osobním působením.“²⁰⁶ Toto období je charakteristické pro svou „optimistickou“ fasádu, pod kterou se ale skrýval teror a hrůza.

„Navenek se [atmosféra doby] projevovala budovatelským nadšením a manifestačním jásotem; motivovala chování a jednání lidí, deformovala, korumpovala nebo likvidovala výrazné osobnosti, vymycovala každý projev individuality a pronikala do všech sfér veřejného života i do hlubokého lidského

²⁰² Spolu s dalšími průmyslovými podniky, bankami, pojišťovny byla znárodněna právě filmová výroba a tisk, které „měly sloužit potřebám celku a nikoliv osobnímu prospěchu jednotlivců“. Viz RYŠKA, Pavel, ŠRÁMEK, Jan. *Pionýři a roboti: československá ilustrace a vizuální kultura 1950-1970*. Vydání první. - Praha, Brno : Fakulta výtvarných umění VUT v Brně ; Paseka, 2016, s. 8.

²⁰³ SYLVESTROVÁ, Marta, ed. *Český filmový plakát 20. století*. V Brně: Moravská galerie, 2004, s. 35.

²⁰⁴ KAPLAN, Karel a TOMÁŠEK, Dušan. *O cenzuře v Československu v letech 1945 - 1956: studie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 1994, s. 7.

²⁰⁵ DANIEL, Ondřej a kol. *Populární kultura v českém prostoru*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2013, s. 128-129.

²⁰⁶ BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1939-1958. Praha: Academia, 2005, s. 279.

soukromí.“²⁰⁷

Po únorovém převratu vznikly ve všech uměleckých spolcích a institucích takzvané Akční výbory Národní fronty, které měly za úkol dané instituce řádně kontrolovat a zároveň se podílely na redukci uměleckých spolků.²⁰⁸ V roce 1948 vznikl sloučením uměleckých spolků takzvaný Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU).²⁰⁹ Na květnovém Sjezdu národní kultury roku 1948 apeloval tehdejší ministr kultury Václav Kopecký na důležitost umění a kultury v rámci budování socialistického státu a za jediný přístupný umělecký program označil socialistický realismus.²¹⁰

Je důležité poznamenat, že prostředí poválečné československé kultury a československého umění musíme vnímat jako prostředí silně hegemonní. Společnost, kultura a svět umění byl rozdělen na několik odvětví. Řada starších a renomovaných umělců, jako například Emil Filla, Josef Lada nebo Max Švabinský, byli komunistickým režimem nuceni k loajalitě. Umělci se často vykoupili například portrétováním tehdy významných osobností nebo malbou důležitých krajů.²¹¹ Setkáváme se i s vlnou „oficiálního umění“. Jiní umělci se snažili najít cestu z nesnesitelné situace, v jaké se kultura od „vítězného únoru“ ocitla. Uchylovali se tak například k restaurátorské praxi nebo v případě spisovatelů k dětské literatuře či překladům. Umělci, kteří režimu nevyhovovali nebo nějakým způsobem vybočovali, byli státem pronásledováni a vyřazeni z veřejného života, jakmile měli vlastní názor, který se neslučoval s jedinou přípustnou ideologií.²¹² Poúnorová kulturní politika se vyznačovala vylučováním „aktivních odpůrců komunistické strany či jinak nepohodlných osob z veřejného života, zvláště

²⁰⁷ BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1939-1958. Praha: Academia, 2005, s. 279.

²⁰⁸ KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. 1. vyd. Praha: Libri, 2006, s. 22.

²⁰⁹ Členem SČSVU se musel stát každý veřejně činný grafik, malíř, sochař, architekt nebo průmyslový výtvarník.

²¹⁰ BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1939-1958. Praha: Academia, 2005, s. 284.

²¹¹ Tímto máme na mysli například portrétování takových osobností, jako byli Julius Fučík nebo Klement Gottwald či malování kultovních krajin jako Tábora či Hradčan.

²¹² BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1939-1958. Praha: Academia, 2005, s. 291, 387.

publicistů, spisovatelů, divadelníků, rozhlasových pracovníků apod.“²¹³ Rozhodně se však v tomto období nesetkáme s nějakým jednotným uměleckým přístupem. Rozdíly je také potřeba spatřovat v různých generacích – mezi umělci staršími a mladšími. Navíc není příliš jednoznačné srovnávat (nebo spíše považovat za jednotné v uměleckých projevech) kulturní prostředí české a slovenské či také pražské a mimopražské. Alexej Kusák popisuje rozdělení české výtvarné scény slovy:

“Proto se moderní výtvarné umění ocitlo po komunistickém převzetí moci zcela bez ochrany, vydáno na pospas nejfanatictějším zastáncům socialistického realismu sovětského typu. Došlo k rychlému rozvratu hodnot. Do popředí se dostali malíři, kteří doposud pouze vegetovali na okraji výtvarného života a jejichž kariérismus, pokud se projevil už před únorem 1948, kritika přesně odhalila. K nim se přidalo několik výtvarníků, známých svým elegantním akademismem, kteří nyní nabídli své služby novému režimu. Konečně třetí skupinu tvořili mladí výtvarníci, kteří se zčásti z přesvědčení, zčásti také z existenčních důvodů přinutili tvořit ve smyslu socialistického realismu.“²¹⁴

Druhá polovina, konec padesátých let a zejména roky šedesáté byly obdobím již alespoň částečně volnějším a svobodnějším. Čím dál více se objevovaly tendence k přehodnocení celkového stavu společnosti i kultury. V tomto období, které nazýváme obdobím „tání“ hraje kultura velice významnou roli.²¹⁵

Po odsouzení stalinského kultu osobnosti Chruščovem v roce 1956 se Československo ocitlo v prostředí umírněnějšího tlaku. K přeměně podoby českého umění a ke krokům, které směřovaly k liberalizaci české kulturní scény přispěly tři zásadní události. Šlo o reorganizaci Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU), založení pražské galerie U Řečických, a především o nové paragrafy ve

²¹³ KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. 1. vyd. Praha: Libri, 2006, s. 20.

²¹⁴ KUSÁK, Alexej, MOHYLA, Otakar, ed. a KLOMÍNEK, Miroslav, ed. *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998, s. 333-334.

²¹⁵ BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1939-1958. Praha: Academia, 2005, s. 279.

Stanovách SČSVU, které umožňovaly zakládání tvůrčích skupin.²¹⁶

Významnou událostí pro české umění se také stalo zastoupení československých umělců na světové výstavě Expo 58 v Bruselu.²¹⁷ Mnohým českým umělcům tak bylo umožněno vycestovat a seznámit se se západním moderním uměním, zároveň ale také představit českou kulturu západu. Do výběru vystavených českých umělců se dostali například Emil Filla nebo František Kupka a české umění se tak alespoň částečně zařadilo do kontextu světového moderního umění.²¹⁸

Neoficiální české umění se dělilo na několik proudů, přičemž většina umělců tíhla k modernismu.²¹⁹ Stáli v opozici k propagovanému realismu a hledali nové možnosti zobrazení. Čeští umělci nejprve tíhli k uměleckému hnutí dada, pro mnohé se stal východiskem surrealismus nebo magický realismus. Prostřednictvím umění kriticky hodnotili společnost. Na přelomu 50. a 60. let se také prosazují abstraktní tendence či informel.²²⁰ V pozdních 50. letech a dále v letech šedesátých už se přidávají umělci k tendencím západního umění, které se postupně vzdaluje od „existenciální těžkomyslnosti“ a tvoří základy práce s populární kulturou, práce pop-art.²²¹ I české umění tak reaguje na radikálně odlišnou poválečnou společnost a kulturu, doprovázenou vývojem nových technologií a tolik ovlivněnou masovými médii. Umělci se inspirovali touto novou a přitažlivou kulturou, reklamami v časopisech a novinách. Pro svá díla využívají odstřížky a reklamní etikety. Pro tyto

²¹⁶ Následovně vznikaly umělecké skupiny jako Máj 57 (založena 1957) nebo UB 12 (osamostatnila se od SČSVU v roce 1961). Viz. KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 - 1963: Kat. výstavy, Praha 28. 7. - 23. 10. 1994*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994, s. 10.

²¹⁷ Světová výstava EXPO 1958 se konala od 17. dubna do 19. listopadu 1958 v Bruselu v Belgii. Jednalo se o první světovou výstavu po druhé světové válce. Pro Československo šlo o velice úspěšnou událost, na které získalo mnohá ocenění, například za nejlepší pavilon. Zlatou medaili si za fotografii odnesl Jan Lukas. Autorem koncepce úspěšného československého pavilonu s názvem „Jeden den v Československu“ byl Jindřich Santar. Tato výstava se „stala první poválečnou příležitostí k setkání a kulturně politické konfrontaci téměř všech tehdejších států“. Viz. BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. [Sv.] VI/1, 1958/2000. Praha: Academia, 2007, s. 71.

²¹⁸ LAHODA, Vojtěch. „Krotký modernismus.“ In KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 - 1963: Kat. výstavy, Praha 28. 7. - 23. 10. 1994*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994, s. 52.

²¹⁹ KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 - 1963: Kat. výstavy, Praha 28. 7. - 23. 10. 1994*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994, s. 11.

²²⁰ Tamt., s. 12.

²²¹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010, s. 312.

postupy se zdá nejvhodnější forma koláže, asambláže a konfrontáže.

Umělci zároveň shledávají významnou inspiraci ve fotografické tvorbě a sami se často fotografii do určité míry věnují. Ze zahraničí jsou v této době velmi populární Walker Evans nebo Nigel Henderson, v Čechách pak fotograficky přispívá například Jan Lukas.²²²

Fascinace populární kulturou je v českém umění patrná například již v meziválečné době, a to konkrétně v tvorbě Jindřicha Štyrského a Karla Teigeho. Největší roli populární kultura sehrává v kolážové tvorbě. Zde je velmi důležité zmínit tvorbu Jiřího Koláře.

²²² KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010, s. 312.

5.1 JIŘÍ KOLÁŘ

Jiří Kolář (1914 – 2002) byl jedním z nejvýznamnějších českých umělců 20. století. Zajímavý je zejména pro své umělecké přesahy, byl básníkem, autorem vizuální poezie, dramatikem, překladatelem i výtvarníkem. Často ale jednotlivé umělecké formy kombinoval a propojoval. Jako člen „starší generace“ poválečných umělců se vždy zajímal o nejmladší umělce a jejich tvorbu podporoval.

Kolářova první básnická sbírka vyšla v roce 1941 s názvem *Křestný list*²²³ a už v ní je patrná jeho záliba v experimentech s jazykem a se slovy. Řeč Kolář považoval za prostředek jazykové hry.²²⁴ Se slovy různě manipuloval, a tak již jeho první poezie získává podobu koláže. Už v této sbírce je možné vyzorovat Kolářovu zálibu v kombinaci uměleckých žánrů, v přesahování uměleckých forem.

„Jsem obraz pro sluch

*A hudba pro oči“*²²⁵

V rámci této sbírky je patrná Kolářova inovace. Založil v podstatě novou poetiku, se kterou se zařadil do programového milieu Skupiny 42.²²⁶

²²³ KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*. Praha: Václav Petr, 1941. 41 s. První knížky; sv. 9.

²²⁴ KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*. Text CHALUPECKÝ, Jindřich, PADRTA, Jiří, LAMÁČ, Miroslav, MOULIN, Raoul-Jean. 1.vyd. - Praha: Odeon, 1993, s. 19.

²²⁵ Báseň *Poezie* ze sbírky *Křestný list*. KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*. Praha: Václav Petr, 1941.

²²⁶ KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999, s. 14.

5.1.1 Jiří Kolář a Skupina 42

Skupina 42 byla založena v roce 1942 (od toho odvozeno i její pojmenování). Tato umělecká skupina sdružovala výtvarníky, malíře, sochaře, básníky, fotografy i teoretiky umění. Mezi její nejpřednější a nejvýznamnější osobnosti v rámci československé umělecké scény patřili například Jindřich Chalupecký a Jiří Kotalík, Josef Kainar, František Hudeček, Jan Kotlík a Jiří Kolář, přičemž někteří tvůrci jednotlivé umělecké formy přesahovali. Teoretickým programem skupiny se stala stať Jindřicha Chalupeckého s názvem *Svět, v němž žijeme*.²²⁷ Chalupecký se v textu zabývá moderním uměním a jeho významem. Poznává, že „skutečnost moderního malíře a básníka je prakticky město“ Stať zakončuje prohlášením:

„Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku. Nebude-li toho moderní umění schopno, bude zbytečné.“²²⁸

Skupina se tedy soustředila zejména na fenomén města, byla ovlivněna různými uměleckými hnutími i školami, například surrealismem, kubismem, futurismem nebo konstruktivismem.

Fenomén města pojali za ústřední motiv mnozí umělci skupiny, například František Hudeček nebo Jan Smetana. S apelem na zobrazování světa a prostředí, ve kterém žijeme, souhlasil i Jiří Kolář.²²⁹

Poprvé společně výtvarníci Skupiny 42 vystoupili v roce 1937 v prostorách D 37 divadla E. F. Buriana. Tuto výstavu zahájil Karel Teige svým proslovem s názvem *K otázce avantgardy a nástupu nové generace*. V témže prostoru se v rámci I. salonu roce 1937 sešli umělci ještě jednou.²³⁰ Tentokrát se se svými kolážemi přidal

²²⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich. „Svět, v němž žijeme.“ *Program D 40*, 1939-40, č. 4, 8. 2. 1940.

²²⁸ Tamt.

²²⁹ SRP, Karel, ed. a LAHODA, Vojtěch, ed. *České umění 1900-1990: ze sbírek Galerie hlavního města Prahy – dům U zlatého prstenu: stálá expozice*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 68.

²³⁰ ROUSOVÁ, Hana. *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011, s. 198-199.

i Jiří Kolář. Jednalo se o vůbec první výstavu Kolářových dvanácti koláží.²³¹ Na dlouhou dobu se jednalo o jedinou výtvarnou prezentaci Koláře, ke koláži se vrátil až později.

Kolář se v rámci fungování skupiny věnoval skutečně spíše literární tvorbě. Během této doby vznikly dvě z jeho sbírek, *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně*, první z nich je dokonce věnována „Přátelům ze Skupiny 42“.²³²

Skupina zanikla v roce 1948, kdy byly komunistickým režimem cíleně a plošně rušeny umělecké spolky.

²³¹ PETROVÁ, Eva. „Aspekty koláže.“ In MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž: [katalog k výstavě, Praha 4. září - 16. listopadu 1997]*. Praha: Gallery, 1997, s. 8.

²³² KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*. Text CHALUPECKÝ, Jindřich, PADRTA, Jiří, LAMAČ, Miroslav, MOULIN, Raoul-Jean. 1.vyd. - Praha: Odeon, 1993, s. 21.

5.1.2 Kolářova výtvarná tvorba

Jiří Kolář se koláži věnoval intenzivněji zhruba od 40. let 20. století souběžně se svou literární tvorbou. Často se pak pokoušel o takzvanou „vizuální interpretaci“ svoji literární tvorby. Například v roce 1949 se jednalo o jeho báseň *A kamení začlo oživovat* ze sbírky *Dny v roce*²³³. Literární, poetický text propojil s plastikou, fotografií a dalšími reprodukcemi obrazů.²³⁴

Kolář byl známý pro svůj neuvěřitelný repertoár výtvarných technik – tvořil například evidentní poezii, jejímž prostředkem byla koláž, obrazové interpretace básní, raportáže, konfrontáže, cvokogramy, angažované koláže, asambláže, muchláže, monotémata, předmětné básně, roláže, chiasmáže, nálezy, narativní koláže, plány, proláže, nebo uzlové básně a mnoho dalších uměleckých forem a prostředků.²³⁵ Spousty technik a forem nebo metod koláže Kolář sám vynalezl a pojmenoval. Nespokojil se jednoduše s jednou metodou koláže, každá tvorba vyžadovala nové inovativní prostředky a techniky. V 60. letech vydal Kolář svůj *Slovník metod*, v němž popisuje na sto dvacet různých metod koláže nebo jiných výtvarných i básnických metod.²³⁶

Nejklíčovějším pojmem v tvorbě Jiřího Koláře je ale *konfrontáž*. Ta se stává jeho výchozí metodou pro pozdější tvorbu. Kolářova konfrontáž nese rysy, které se v 50. letech stávají výraznými a charakteristickými pro evropskou (britskou) a americkou pop-artovou tvorbu.²³⁷ Sám Kolář konfrontáž popisuje takto:

„Nalézal jsem tisíce věcí podobajících se čemusi zcela odlišnému. A hledal jsem

²³³ KOLÁŘ, Jiří. *Dny v roce: básně 1946-1947*. 1. vyd. Praha: František Borový, 1948. 110 s. České básně; sv. 78.

²³⁴ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Revnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010, s. 300.

²³⁵ KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Průvodní text HLAVÁČEK, Josef. Praha: Gallery, 1999, s. 24.

²³⁶ KOLÁŘ, Jiří. *Slovník metod: okřídlený osel*. Překlad Běla Kolářová. Praha: Gallery, 1999. 248 s. ISBN 80-86010-17-1.

²³⁷ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Revnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010, s. 300-306

tyto bezděčné, protichůdné, rozporné milence všude.“²³⁸

Zajímavá je Kolářova tvorba z let 1951 a 1952, kdy vytvořil sadu několika set koláží, které často vznikaly ve velice krátkém období (někdy i v rozmezí jednoho dne). Stavba jeho díla se stává postupně výrazně jednodušší. Koláže spočívají v seřazování sesbíraných a nalezených výstřižků.

Jak píše Marie Klimešová:

„Koláže tak posunul do nového modu výtvarného uvažování, v němž hraje základní roli seriální struktura „vzorníku“, v němž každé jeho části je přidělen stejný prostor. Na rozdíl od klasického obchodního vzorníku ale v konfrontáčních jde o dvoufázový proces vnímání – nejprve o požitek ze čtení jednotlivých stavebních prvků, a potom o hledání zašifrovaného smyslu celku, pro který je důležitý autorský název. Tyto charakteristiky spolu se střízlivou formální podobou koláží a s využitím reprodukcí z oblasti neumění a populární kultury řadí tyto práce k projevům, jež mají zvláště blízko k tvorbě v okruhu britské Independent Group. Kolářova tendence k práci v sérii a v rytmických celcích znamenala z hlediska dějin koláže významnou inovaci a předznamenala nejen narativní tendence pop-artu, ale i konstruktivní principy minimalismu, jak se prosazovaly v západní kultuře padesátých a šedesátých let.“²³⁹

Kolář, podobně jako umělci tvořící v rámci anglické Independent Group, spojuje předměty umělecké s předměty mimouměleckými. Na jedné ploše nacházíme kontrast i prolínání nízké a vysoké kultury. Kolář používal jako zdroj umělecké tvorby reklamu, fotografii, reprodukce obrazů a uměleckých děl. Nejednalo se však o nahodilé spojování výstřižků, s jakým se můžeme setkat například v tvorbě dadaistů, ale o promyšlené spojování jednotlivých elementů.²⁴⁰ Kolář pečlivě uschoval výstřižky. Když zjistil, že mezi některými kusy existuje nějaká souvislost, začal je teprve dávat dohromady. Takové koláže pak vznikaly klidně

²³⁸ KOLÁŘ, Jirí. *Slovník metod: okřídlený osel*. Překlad Běla Kolářová. Praha: Gallery, 1999, s. 98.

²³⁹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010, s. 306.

²⁴⁰ MLÁDKOVÁ, Meda, SEKERA, Jan a NEUMANNOVÁ, Eva. *Jirí Kolář ve sbírce Jana a Medy Mládkových*. Autorský katalog, České muzeum výtvarných umění, Praha 1994, s. 10.

roky, než se dostaly do své definitivní podoby.

S fenoménem výstřížků, které umělci často sbírali a dlouho střídali, se nesetkáváme pouze u Jiřího Koláře. Podobnou fascinaci výstřížky shledáváme u Emila Filly nebo Zbyňka Sekala.²⁴¹ Jsme svědky propracované databáze reprodukcí lidských tváří i uměleckých děl, předmětů z mimoumělecké sféry nebo fotografií nových technologií.

Důležité je, že Kolář nikdy nepřestal být básníkem, i když začal tvořit výtvarná umělecká díla. Formu poezie a výtvarného díla propojil. „Používá sice techniky i metody koláže, ale nikdy neztrácí souvislost s řádem poezie.“²⁴² Jedním ze základních rysů jeho tvorby je právě propojení a kombinace světů slova a obrazu. Kolář vždy hledal nové možnosti obrazu i nové možnosti básně. Se slovem a textem pracoval Kolář vždy jako s obrazem, a naopak s obrazem pracoval v řádu poezie. Nešlo o nahodilé skládání, ale hlubší a promyšlené systematické uvádění do souvislostí. Tímto způsobem vlastně definuje nové možnosti obrazu i poezie. To je pro Kolářovu tvorbu velice typické. Jeho tvorba se nachází na území mezi textem a obrazem.²⁴³

Právě systematické skládání a repetitivní metoda jsou klíčovými aspekty Kolářovy výtvarné tvorby.

Metoda roláže Kolářovy umožňovala složit (vertikálně či horizontálně) dvě odlišné reprodukce, jejichž prolínáním dosáhl autor kontrastu. Toho Kolář docílil navíc užitím černobílé reprodukce, která se vlévala do reprodukce barevné, jako je tomu například v horizontální roláži *Mrakodrapy*²⁴⁴ z roku 1958.²⁴⁵ Ve zmíněné roláži navíc dochází i ke kontrastu významovému – autor záměrně zvolil reprodukci megalitických menhirů a mrakodrapů, dvou protikladných světů přírody a městské

²⁴¹ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010, s. 315

²⁴² LAMACĚ, Miroslav. *Jiří Kolář*. Vydání první. Praha: Obelisk, 1970, s. 5.

²⁴³ Tamt., s. 5.

²⁴⁴ Viz. Obrazová příloha 13.

²⁴⁵ SRP, Karel, ed. a LAHODA, Vojtěch, ed. *České umění 1900-1990: ze sbírek Galerie hlavního města Prahy – dům U zlatého prstenu: stálá expozice*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998, s. 190-191.

kultury.

V roce 1963 vznikla umělecká skupina Křižovatka, jejíž součástí se stali Jiří Kolář i jeho žena Běla Kolářová. Členové skupiny podobně jako Kolář hledali mimo jiné umělecké přesahy jednotlivých žánrů či technik a pokoušeli se o jejich syntézu.²⁴⁶

²⁴⁶ KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básnickovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999, s. 21.

5.2 KOLÁŽ A POPULÁRNÍ KULTURA V ČESKÉ UMĚLECKÉ POVÁLEČNÉ TVORBĚ

Koláž je velice významným výtvarným prostředkem 20. století, který do světa umění vstoupil spolu s kubismem a tvorbou Pabla Picassa nebo George Braqua, kdy odtud dále proniknul do tvorby dadaistů a surrealistů a vyniknul například v tvorbě Maxe Ersta, který je často za zakladatele koláže považován.²⁴⁷

Její povaha vyhovuje právě charakteru tématu naší práce. Dovoluje propojení různých uměleckých směrů i forem, rozvolňuje hranice mezi nízkým a vysokým uměním a její uplatnění není pouze na poli umění, ale zasahuje i do komerční oblasti, ať už na obálkách knih, plakátech nebo v reklamě. Koláž se ne nadarmo stala jedním z dominantních uměleckých prostředků 20. století. S industrializací a rozvojem masových médií a přílivem nových zdrojů pro uměleckou tvorbu byla jasným východiskem.

„Její přístup ke skutečnosti odpovídá rychlejšímu tempu život ve využívání již hotových prvků, různým způsobem vytržených z původních souvislostí, z novin, časopisů, reprodukcí uměleckých děl, útržků látek, průmyslových i ručních papírů nebo rozstříhaných fotografií.“²⁴⁸

Historie koláže je poměrně nejasná. „S nalepováním papírových výstřížků se setkáváme v lidovém umění, bylo oblíbené v 19. století. Je otázka, do jaké míry lze tyto výtvary označit za koláž. Slovo odvozuje svůj původ z francouzského „collage“ znamenající lepení, klížení (...).“²⁴⁹

Pablo Picasso a George Braque se od roku 1912 začali zabývat technikou *papier collé*, která poskytovala východisko z analytického kubismu. Spojování malby,

²⁴⁷ Viz. PETROVÁ, Eva. „Aspekty koláže.“ In MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž: [katalog k výstavě, Praha 4. září - 16. listopadu 1997]*. Praha: Gallery, 1997, s. 7.

²⁴⁸ MACHALICKÝ, Jiří. „Všechno je koláž.“ In MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž: [katalog k výstavě, Praha 4. září - 16. listopadu 1997]*. Praha: Gallery, 1997, s. 19.

²⁴⁹ PETROVÁ, Eva. „Aspekty koláže.“ In MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž: [katalog k výstavě, Praha 4. září - 16. listopadu 1997]*. Praha: Gallery, 1997, s. 7.

případně kresby s vlepovanými kusy papíru, novin nebo látky, které pak samy představují objekt, poskytlo uměleckým dílům nový význam.²⁵⁰

Médium koláže je však nejčastěji spojováno s tvorbou surrealistů. I když už Max Ernst prosazoval, že by se neměly termíny papier collé a surrealistické koláže směšovat pod jeden koncept, je dnes koláž chápána v podstatě jako jakákoliv podoba lepení.²⁵¹

V českém prostředí se koláži mimořádně zdařilo a v řadách umělců našla velké zalíbení. V námi sledovaném tématu propojení světů umění a populární kultury sehrála koláž velkou roli. Nejvýraznější zapojení aspektů populární kultury do uměleckého díla prostřednictvím techniky koláže (a jejích dalších forem) lze vysledovat v tvorbě Jiřího Koláře, o které jsme psali v předešlých kapitolách. Nicméně podobné postupy je možné spatřit i v díle dalších českých umělců v poválečném období.

Zhruba od 30. do 50. let 20. století se koláži intenzivně věnoval Karel Teige (1900 – 1951), vedle Jindřicha Štyrského a Jiřího Koláře patří k nejznámějším představitelům české koláže 20. století.²⁵² I když svá díla dlouho držel v utajení a výsledky nezveřejňoval, vzniklo pod jeho rukou zhruba v letech 1935 až 1951 až na tři sta koláží.²⁵³ Do některých z nich, zejména pak v pozdějších tvorbě, zapojoval aspekty populární kultury a zohledňoval technologický vývoj nové doby, doby industrializace a urbanizace. Podobně jako Kolář usiloval o propojení básně a výtvarného umění, do svých děl zahrnoval slova, výstřižky z novin, geometrické tvary i fotografie a reprodukce uměleckých děl. Typické pro něj bylo použití fotografií a reprodukcí ženského těla. Výsledkem byly „obrazové básně“, které byly typickým „výtvozem poetismu“, charakteristickým pro tvorbu Devětsilu.²⁵⁴ Později

²⁵⁰ PETROVÁ, Eva. „Aspekty koláže.“ In MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž: [katalog k výstavě, Praha 4. září - 16. listopadu 1997]*. Praha: Gallery, 1997, s. 7.

²⁵¹ Tamt., s. 8.

²⁵² SRP, Karel. „Koláž jako simultaneita a rozpor. Obrazové představy, citace a parafráze Karla Teigeho.“ In TEIGE, Karel et al. *Karel Teige: surrealistické koláže 1935-1951 ze sbírek Památníku národního písemnictví v Praze*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994, s. 19.

²⁵³ PETROVÁ, Eva. „Aspekty koláže.“ In MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž: [katalog k výstavě, Praha 4. září - 16. listopadu 1997]*. Praha: Gallery, 1997, s. 8.

²⁵⁴ Tamt., s. 8. Karel Teige se stal spoluzakladatelem uměleckého svazu Devětsil (1920 – 1932).

se Teigovy koláže ztotožňovaly s poetikou surrealistů.

Dalším z umělců, kteří se intenzivně věnovali formě koláže a asambláže byla Běla Kolářová (1923 – 2010). Tato fotografka a výtvarná umělkyně (a mimo jiné i žena Jiřího Koláře) volila velice specifický přístup ke kolážové technice. Používala předměty každodenní potřeby, ale zejména pak různě barevné výstřižky a kusy papíru či korálky, které organizovala do různorodých útvarů, někdy nahodilých, někdy do pravidelných a geometrických. Výsledkem se stávaly určité vzorníky.²⁵⁵

Významně do své tvorby zapojil aspekty populární kultury také Karel Trinkewitz (1931 – 2014). V rané tvorbě lze vysledovat značné ovlivnění surrealismem, v kolážové tvorbě pak sledujeme prolínání lettrismu²⁵⁶ a vizuální poezie. Trinkewitz pracoval zejména s výstřižky novin a časopisů, používal loga značek a reklamní nápisy, které mísil s reprodukcemi uměleckých děl. Je patrné, že v jeho díle má výsadní postavení typografie. Podobně jako předešlí zmínění výtvarníci mísil žánry poezie a výtvarného umění a vizuálně zpracovával básně. Přitahovalo ho vizuální stránka slova, na kterou kladl větší důraz než na obsah a význam textu.²⁵⁷ Do plochy nápisů a reklamních sloganů často autor umístil předměty každodennosti, plechovky, kartáče, flakonky od voňavek a další.

Posledním z umělců, kterého bychom v souvislosti s tvorbou na pomezí umění a populární kultury chtěli zmínit, je Jiří Balcar (1929 – 1968). Koláž pro něj sice byla zcela okrajovou výtvarnou technikou, nicméně se ji věnoval například v rámci tvorby filmových plakátů v 60. letech. Balcar jako jeden z mála českých umělců navštívil v 60. letech Spojené státy americké, kde strávil několik měsíců.²⁵⁸ Měl

²⁵⁵ MACHALICKÝ, Jiří. „Všechno je koláž.“ In MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž: [katalog k výstavě, Praha 4. září - 16. listopadu 1997]*. Praha: Gallery, 1997, s. 20-21.

²⁵⁶ Lettrismus bylo umělecké avantgardní hnutí 50. a 60. let 20. století, vyznačovalo se užíváním slova a textu v obraze, jeho původ sahá do Francie. U nás se mu věnovali například Jiří Kolář nebo Karel Trinkewitz a další.

²⁵⁷ MAREŠOVÁ Milena, OUJEZDSKÝ, Karel. „Na počátku Trinkewitzovy tvorby je slovo. Museum Kampa představuje dílo kolážisty, obsedantního tvůrce a vetešníka.“ In *vltava.rozhlas.cz*.

²⁵⁸ Balcar do USA vycestoval na stipendijní seminář International Invitational Seminar of Art na Farleigh Dickinson University v New Jersey, důležitější než samotný pobyt na univerzitě se pro něj však stalo setkání s americkou kulturou a uměním. Měl možnost navštívit New York a jeho kulturní směsici, přeplněnost obchody, značkami, kuriozitami a odpadky. „Později podotkne, že v noci si v Americe nasbíráte materiál pro celoživotní pop-artové dílo, protože každý vyhodí to, co nepotřebuje.“ Zvláště šokující pro něj bylo objevení celé šíře možného uměleckého vyjádření, kterou český kulturní život neznal. V tomto obrovském kulturním centru, jakým New York skutečně

tedy možnost seznámit se jak se západním moderním uměním, tak pobýt v samém epicentru pop-artové tvorby, která ho také do jisté míry ovlivnila. Jelikož „česká realita takřka vůbec nesouvisela se spektakulární západní spotřební kulturou“²⁵⁹ je Balcarovo „pop-artové“ východisko odlišné od toho amerického (či britského). Je sice stejně fascinován barevností²⁶⁰, reklamou, časopisy a dalšími aspekty populární kultury, ale zůstává mnohem více psychologizujícím. Všechny užívané prvky pop-artové tvorby jsou totiž pro západního člověka naprosto běžným aspektem každodennosti, ale pro Středoevropana se jednalo o fenomén nedosažitelnosti.²⁶¹ V Balcarově uměleckém podání jsou prvky populární kultury prezentovány v rámci určité filozofické reflexe, nepoukazuje na banalitu každodennosti (jako americký pop-art), ale na nebezpečí, které spotřební zboží představuje pro lidskou individualitu.²⁶²

byl, neexistovala představa o jednom dominantním přístupu, názoru či stylu. V Československu tomu však bylo spíše naopak. KLIMEŠOVÁ, Marie. *Jiří Balcar: [monografie s ukázkami z grafického díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 78-80.

²⁵⁹ Tamt., s. 90.

²⁶⁰ Balcar je sice fascinován zmiňovanou „barevností“, kterou jsou americká pop-artová díla proslulá, nicméně sám používá jiné techniky. „Uplatněním jiné techniky, kdy na rozdíl od vítězí barevné seriografie Američanů zůstává věrný evropské řemeslné tradici a přenáší časopisecké pozlátko do škály šedí a černí klasických grafických technik, Balcar do jisté míry ruší lákavost použitých předloh a orientuje nás k základnímu dramatu mezilidských vztahů.“ Tamt., s. 92.

²⁶¹ Tamt., s. 90.

²⁶² Tamt., s. 92-94.

6. SROVNÁNÍ POVÁLEČNÉHO UMĚNÍ VELKÉ BRITÁNIE A ČESKOSLOVENSKA A JEHO OVLIVNĚNÍ POPULÁRNÍ KULTUROU

I přesto, že se Československo a Velká Británie po druhé světové válce ocitly na opačných stranách takzvané železné opony a sociální, politické a kulturní zázemí obou zemí se diametrálně lišila, nebyl mezi nimi rozdíl v 50. a 60. letech ještě zcela propastný.²⁶³ Co se týče uměleckého světa námi sledovaného období, lze říci, že umělci stále reagovali na stejné události a byli ovlivněni podobným děním. Proto můžeme i přes všechny markantní rozdíly vysledovat určité podobnosti v poválečné umělecké tvorbě.

Domníváme se, že česká pop-artová tvorba a tvorba, která byla v 50. a 60. letech ovlivněna populární kulturou je více politicky angažovaná a psychologizující než ta britská. Například Jiřího Koláře zasáhla válka v Koreji (1950) a následovně toto téma použil například pro svoje konfrontáže. Kromě toho navíc provázanost světa umění s politikou byla zcela klíčovým aspektem poválečné umělecké tvorby. Stát si diktoval a určoval parametry a hranice umělecké tvorby. Britský pop-art naopak za politické hnutí považovat nemůžeme. Jediným umělcem, který v rámci své umělecké tvorby zaujímal politická stanoviska, byl Richard Hamilton. Nicméně zbytek členů Independent Group industriální aspekty konzumní společnosti a vliv populární kultury nejen na kulturu, ale i na svět obecně, akceptovali a asimilovali její atributy do svojí tvorby.²⁶⁴

Techniku koláže používali umělci již dříve než v 50. a 60. letech 20. století. Například ve 20. až 40. letech tak tvořili Josef Albers, Raoul Hausmann, Paul Nash nebo Eduardo Paolozzi. Paolozzi jako jeden z hlavních iniciátorů a představitelů britského pop-artu založil jeden ze svých nejslavnějších projektů na postupech koláže. Jeho série *Bunk* je souborem sesbíraných výstřižků, pohledů, stránek

²⁶³ KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 - 1963: Kat. výstavy, Praha* 28. 7. - 23. 10. 1994. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994, s. 13.

²⁶⁴ ALLOWAY, Lawrence. „The development of British Pop.“ In: LIPPARD 1966, s. 40.

časopisů a magazínů s reklamami a etiketami, které Paolozzi nakupil a nalepil. Zde spatřujeme jeden z nejdůležitějších přínosů pro uměleckou tvorbu 50. let, která se soustředila na zapojení populární kultury do domnívané vyšší, elitní sféry. Tato fascinace populární kulturou, technologií a konzumním životem (nejlépe evidentním v kultuře Spojených států amerických) je Paolozzimu a Jiřímu Kolářovi společná. Paolozziho můžeme považovat za nejbližší paralelu k tvorbě Jiřího Koláře. Konkrétně jako díla *Lessons of Last Time*, *Windtunnel Test* a *Yours till the boys Come Home*.²⁶⁵

Jak píše Marie Klimešová:

„Eduardo Paolozzi je pokládán za klíčovou osobnost rodícího se evropského pop-artu, jehož projevy v rámci britské Independent Group ještě neměly v té době ve Spojených státech odpovídající protějšek. Fascinace urbánní populární kulturou, filmem, časopisem, reklamou, fotografií spolu s intelektuální úrovní Institute for Contemporary Art (ICA), na jehož půdě se aktivity Independent Group zpočátku odehrávaly, by byly bezpochyby Kolářovi blízké, kdyby je ovšem znal. Paolozzi zveřejnil svoje sbírky včetně série Bunk teprve v roce 1952 na slavné přednášce s projekcí v ICA, a klíčová první výstava Independent Group – Parallel of Life and Art – se konala rovněž v ICA v roce 1953. Kolář v době nejtvrďší fáze „železné opony“ neměl vůbec šanci se o příbuzném experimentálním prostředí dozvědět. Kolářovy série konfrontáží jsou proto autentickým autorským činem srovnatelným s Paolozziho skicáky, ...“²⁶⁶

Jiří Kolář i Eduardo Paolozzi vášnivě sbírali výstřižky z časopisů či komiksů, všední předměty, reklamy nebo figurky. Oba autoři měli ve sbírce neuvěřitelné množství materiálu, který po dlouhá léta strádali a později použili pro svoji uměleckou tvorbu. Jednalo se v obou případech o jakési deníky vizuální kultury. Lepením různých kontrastujících obrazů dosahovali transformace světa populární kultury do světa umění. Jiří Kolář na rozdíl od Eduarda Paolozziho ještě překračoval svět jazyka (nebo básně) a světa výtvarného umění. Naopak Paolozzi

²⁶⁵ KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010, s. 319.

²⁶⁶ Tamt., s. 319.

techniku koláže využíval v sochařství.

Právě využití reprodukcí z oblasti populární kultury a snaha o provázání několika uměleckých disciplín jsou aspekty tvorby, které jsou srovnatelné u Jiřího Koláře a dalších členů Independent Group.

I další čeští výtvarníci se uchylují k médiu koláže jako k vhodnému přístupu k zapojení aspektů populární kultury do umění. Umělecký materiál, který čeští i britští umělci využívají k odkazům na konzumní společnost, je přinejmenším podobný. Nicméně v českém prostředí není tento styl života aktuální ani hmatatelný. Proto je na našem území patrnější psychologizující přístup k daným tématům, který naopak na britských ostrovech a u skupiny Independent Group nenalezneme. Na obou stranách železné opony je zřejmá fascinace populární kulturou, konzumní kulturou Spojených států amerických, filmem, reklamou a dalšími moderními výtvarnými prostředky. Nicméně britští umělci jsou brzy po válce těmito fenomény sami obklopani. Pro českého umělce se ještě dlouho jedná o nedosažitelné pozlátko západu.

ZÁVĚR

V práci jsme se pokusili nastínit roli, kterou sehrála populární kultura ve světě umění v 50. a 60. letech ve Velké Británii a Československu. Po terminologickém úvodu, kde jsme představili koncept populární kultury a tři nejvýznamnější kritiky populární (či masové) kultury 20. století, nastínili možné definice populárního umění i umění obecně, nabídli jsme definici pojmu pop-art a věnovali krátkou kapitolu pop-artu americkému, jsme přistoupili k představení sociálně-politické a kulturní situace v poválečné Velké Británii a poválečném Československu. Pozornost jsme věnovali v případě Velké Británie dopadům válečné hrůzy na státní politiku, zaměřili jsme se také na politiku v období trvání britského sociálního státu a formování kulturní politiky. V případě poválečného Československa jsme chtěli představit v několika vlnách nástup komunistického režimu, změnu kulturní politiky po únorovém převratu v roce 1948 a další směřování v 50. i 60. letech.

Dále jsme se v práci věnovali umělecké sféře jednotlivých států v daném období, kde jsme představili ve stručnosti převládající umělecké tendence. Poté jsme svoji pozornost zaměřili již na klíčové téma pro naši práci – problematiku vlivu, který měla populární kultura na umění. Ve Velké Británii jsme do popředí práce postavili tvorbu a aktivity skupiny Independent Group, která v 50. letech 20. století přinesla nové vhledy do uvažování o populární kultuře, masové kultuře, masových médiích i nových technologiích a tyto fenomény zapojila nejen do své umělecké tvorby. V práci jsme věnovali kapitolu i výstavám, které Independent Group uspořádala (často ve spolupráci s Institutem současného umění v Londýně), které byly pro činnost této skupiny charakteristické. Upozornili jsme na způsoby, jakými skupiny pracovala s vizuální kulturou a jakými propojovala různé obory a disciplíny (umělecké i neumělecké) – například fotografii, film, reklamu, architekturu, výtvarné umění a technologii. Největší pozornost jsme v rámci skupiny věnovali tvorbě Eduarda Paolozziho, jehož sbírky výstřižků a kolekce koláží byly na tehdejší dobu unikátní, ale které také našly svůj protějšek (i když nevědomky) v tvorbě českého výtvarníka Jiřího Koláře.

V kapitole o poválečném československém umění jsme se proto soustředili především na tvorbu Jiřího Koláře. I na příkladech jeho díla (nejen výtvarného) jsme poukazovali na spojení světů populární kultury a umění. Kolář, i když v jiném měřítku, využíval populární kultury jako klíčového zdroje pro svoje díla. Přes evidentní poezii až po konfrontáže a nesčetné množství kolážových metod se setkáváme s podobnými uměleckými počiny jako na druhé straně železné opony, v demokratické Velké Británii.

V kapitole o českém poválečném umění jsme se pokusili o stručné představení umělecké formy koláže, která sehrála v zastoupení aspektů populární kultury v umění velkou roli. V krátkosti jsme definovali její základní aspekty a předložili některé z neznámějších tvůrců koláží. V téže kapitole jsme uvedli několik dalších výtvarníků na poli českého poválečného umění, v jejichž tvorbě je do jisté míry možné vysledovat ovlivnění populární kulturou. Byli to například Karel Teige, Karel Trinkewitz, Běla Kolářová nebo Jiří Balcar.

Poukázali jsme na odlišné sociálně-historické zázemí, které uměleckou tvorbu do velké míry ovlivnilo. V případě Kolářovy tvorby (i tvorby dalších českých umělců) zformulovalo více politický aspekt umělecké tvorby. V tvorbě britské sledujeme možnost volnosti a svobody, která se odvíjela od reálné svobody politické.

V závěru jsme se pokusili o srovnávací studii, kde jsme měli za cíl komparovat míru ovlivnění populární kulturou v poválečném umění v Československu a Velké Británii. Domníváme se, že lze vypožorovat shodné znaky na obou pólech, jak ve způsobu zapojení aspektů populární kultury do uměleckého díla, tak ve výběru materiálu. Nejblíže k sobě mají tvorba Eduarda Paolozziho a Jiřího Koláře. Oba umělci v 50. a 60. letech tvoří celou řadu koláží, do kterých zapojují reklamní slogany a výstřižky z časopisů a tvoří tak umělecká díla bořící hranice umění a neumění.

Populární kultura sehrála ve světě umění po druhé světové válce nebývalou roli. Její zastoupení v uměleckých dílech je patrné a vytváří nevšední, inventivní a někdy provokativní díla, která ovlivnila směřování dalších uměleckých hnutí.

Seznam použité literatury

- ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. 62 s. Oikúmené. Malá řada; sv. 7. ISBN 978-80-7298-406-0
- ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Překlad Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos, 1997. 581 s. ISBN 80-902205-4-1
- ADORNO, Theodor W. a HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2009. 247 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 68. ISBN 978-80-7298-267-7
- AHLBERG, Lars-Olof. „The Nature and Limits of Analytic Aesthetics.“ In *British Journal of Aesthetics*. Vol. 33, No. 1, 1993
- BATTEUX, Charles. *Krásná umění převedená na jednotný princip (Les beaux arts réduits à un même principe)*, 1746
- BENJAMIN, Walter a GREBENÍČKOVÁ, Růžena, ed. *Dílo a jeho zdroj*. Překlad Věra Saudková. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1979
- BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1939-1958. Praha: Academia, 2005
- BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. VI/1, 1958/2000. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1487-X
- BRENNER, Christiane. *Mezi Východem a Západem: české politické diskurzy 1945-1948*. Překlad Blanka Pscheidtová. Vydání první. Praha: Argo, 2015. 520 stran. Historické myšlení; svazek 68. ISBN 978-80-257-1399-0
- BULLOUGH, Edward. „„Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip.“ In: *Estetika XXXII*, 1995, č.1
- CIPORANOV, Denis. *Pojem umění a jeho definice: Mezi funkcí a procedurou*. Univerzita Karlova v Praze, 2009
- DANIEL, Ondřej a kol. *Populární kultura v českém prostoru*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2013. 327 s. ISBN 978-80-246-2192-0

- EILAND, Howard, JENNINGS, Michael W. *Walter Benjamin, A Critical Life*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2014
- FINCH, Christopher. *Pop art: object and image*. London: Studio Vista, 1968. 168 s.
- FISKE, John. *Reading the popular*. Repr. London: Routledge, 1991. xi, 228 s. ISBN 0-415-07875-X
- FISKE, John. *Understanding popular culture*. Repr. London: Routledge, 1992. xi, 206 s. ISBN 0-415-07876-8
- FORD, Boris, ed. *The Cambridge guide to the arts in Britain. Volume 9, Since the Second World War*. 1st pub. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. xiii, 369 s. ISBN 0-521-32765-2
- FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. *Umění po roce 1900, Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Slovart, Praha, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8
- GAUT, Berys & LOPES, Dominic McIver (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge, Londýn, 2001
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přeložili Jiří Fiala, Josef Šebek; Tomáš Kulka et al.. 1. vyd. Praha: Academia, 2007
- GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Překlad Vlastimil Zuska. Bratislava: Archa, [1996]. 152 s. Filosofie do kapsy; sv. 30. ISBN 80-7115-120-3
- GREENBERG, Clement. „Avantgarda a kýč“, in: *Labyrint revue*, Via Vestra, Praha, 2000.
- HACKETT, Pat ed. *The Andy Warhol Diaries*. Simon & Schuster, London 1989
- HONNEF, Klaus a GROSENICK, Uta, ed. *Pop-art*. Praha: Slovart, 2004. 95 s. ISBN 80-7209-662-1
- JANTAČ, Petr. *Hledání Evropy: kapitoly z politických dějin evropské civilizace*. Vyd. 1. V Praze: C.H. Beck, 2011. xx, 439 s. Populárně odborné příručky. ISBN 978-80-7400-372-1
- JUDT, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. V Praze: Slovart, 2008. xiii, 986 s., ISBN 978-80-7391-025-9

- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Překlad Vladimír Špalek a Walter Hansel. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1975. 271 s. Estetická knihovna; sv. 5
- KAPLAN, Karel. *Národní fronta 1948-1960*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. 907 s. Historie. ISBN 978-80-200-2074-1
- KAPLAN, Karel. *Pravda o Československu 1945-1948*. Vyd. 1. (v Československu). Praha: Panorama, 1990. 245 s. Stopy, fakta, svědectví. ISBN 80-7038-193-0
- KAPLAN, Karel a TOMÁŠEK, Dušan. *O cenzuře v Československu v letech 1945 - 1956: studie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 1994. 183 s. Sešity Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky; sv. 22. ISBN 80-85270-38-2
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *Jiří Balcar: [monografie s ukázkami z grafického díla]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 134 s. Současné české umění
- KLIMEŠOVÁ, Marie, ed. *Ohniska znovuzrození: České umění 1956 - 1963: Kat. výstavy, Praha 28. 7. - 23. 10. 1994*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. 447 s. ISBN 80-7010-029-X
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech: české umění 1945-1957: [v GHMP, Městské knihovně, ve dnech 28.5. až 19.9. 2010]*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010. 423 s. ISBN 978-80-87164-35-8
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. 1. vyd. Praha: Libri, 2006. 399 s. ISBN 80-7277-316-X
- KOLÁŘ, Jiří. *Dny v roce: básně 1946-1947*. 1. vyd. Praha: František Borový, 1948. 110 s. České básně; sv. 78
- KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*. Text CHALUPECKÝ, Jindřich, PADRTA, Jiří, LAMAČ, Miroslav, MOULIN, Raoul-Jean. 1.vyd. - Praha: Odeon, 1993. ISBN 80-207-0427-2
- KOLÁŘ, Jiří. *Křestný list*. Praha: Václav Petr, 1941. 41 s. První knížky; sv. 9
- KOLÁŘ, Jiří et al. *Příběhy Jiřího Koláře: básníkovy výtvarné proměny*. Praha: Gallery, 1999. 284 s. ISBN 80-86010-23-6
- KOLÁŘ, Jiří. *Slovník metod: okřídlený osel*. Překlad Běla Kolářová. Praha: Gallery, 1999. 248 s. ISBN 80-86010-17-1

- KULKA, Tomáš, ed. a CIPORANOV, Denis, ed. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Překlad Tomáš Kulka a Denis Ciporanov. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 437 s. Estetika; sv. 1. ISBN 978-80-87378-46-5
- KUSÁK, Alexej, MOHYLA, Otakar, ed. a KLOMÍNEK, Miroslav, ed. *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998. 663 s. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-055-3
- LAMAČ, Miroslav. *Jiří Kolář*. Vydání první. Praha: Obelisk, 1970. 39 stran, 56 nečíslovaných stran obrazových příloh. Situace; 3. svazek
- LEINZ, Gottlieb. *Malířství 20. století*. Rebo Productions, Praha, 1996
- LIPPARD, Lucy R. et al. *Pop art*. Third impression. London: Thames and Hudson, 1968. 216 stran. The World of Art Library. Modern Movements
- MADOFF, Steven Henry, ed. *Pop art: a critical history*. Berkeley: University of California Press, 1997. xx, 420 s., The documents of twentieth-century art. ISBN 0-520-21243-6
- MACHALICKÝ, Jiří, ed. *Česká koláž: katalog k výstavě, Praha 4. září–16. listopadu 1997*. Praha: Gallery, 1997. 165 s. ISBN 80-7035-159-4
- MARWICK, Arthur. *British society since 1945*. 1st publ. Harmondsworth: Penguin Books, 1982. 303 s. The Pelican social history of Britain
- MASSEY, Anne. „Networks, Media, and Communication: Reframing the Independent Group“, článek publikován v rámci Munich Kunsthau exhibition, z archivu autorky
- MASSEY, Anne. *Out of the ivory tower: the independent group and popular culture*. 1st pub. Manchester: Manchester University Press, 2013. xii, 192 s. Studies in design. ISBN 978-0-7190-8806-3
- MASSEY, Anne. *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*. Manchester: Manchester University Press, 1995
- MLÁDKOVÁ, Meda, SEKERA, Jan a NEUMANNOVÁ, Eva. *Jiří Kolář ve sbírce Jana a Medy Mládkových*. Autorský katalog, České muzeum výtvarných umění, Praha 1994. 80-7056-027-4
- MONEM, Nadine Käthe. *Pop Art Book*. Black Dog Publishing, London, 2007
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966

- POWELL, Polly a PEEL, Lucy. *Styly 50. a 60. let*. Překlad Jan Pospíšil. České vyd. 1. Praha: Svojtka & Co., 1998. 128 s. ISBN 80-7237-018-9
- PROKŠ, Petr. *Československo a západ 1945-1948: vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945-1948*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2001. 327 s. Historie. ISBN 80-85866-81-1
- PTÁČKOVÁ, Brigita, STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc 2002, Rubico
- ROUSOVÁ, Hana et al. *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Vyd. 1. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. 337, [10] s. ISBN 978-80-87164-64-8
- RUHRBERG, Karl et al. *Umění 20. století; II. díl. Skulptury a objekty. Nová média. Fotografie*. Z německého originálu přeložili Blanka Pscheidtová, Jindřich Schwippel. V Praze: Slovart ; Taschen, 2011. ISBN 978-3-8365-3519-9
- RYŠKA, Pavel, ŠRÁMEK, Jan. *Pionýři a roboti: československá ilustrace a vizuální kultura 1950-1970*. Vydání první. - Praha , Brno : Fakulta výtvarných umění VUT v Brně ; Paseka, 2016. - 159 s. ISBN 978-80-7432-745-2
- SINFIELD, Alan. *Literature, politics and culture in postwar Britain*. London: Continuum, 2004. xlii, 392 s. Classic criticism series. ISBN 0-8264-7702-X
- SRP, Karel, ed. a LAHODA, Vojtěch, ed. *České umění 1900-1990: ze sbírek Galerie hlavního města Prahy – dům U zlatého prstenu: stálá expozice*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998. 280 s. ISBN 80-7010-057-5
- STONARD, John-Paul. „The „Bunk“ Collages of Eduardo Paolozzi.“ In *The Burlington Magazine*, April 2008
- STOREY, John. *Cultural theory and popular culture: an introduction*. Seventh edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015. xiv, 289 stran. ISBN 978-1-138-81101-0
- SYLVESTROVÁ, Marta, ed. *Český filmový plakát 20. století*. V Brně: Moravská galerie, 2004. 495 s. ISBN 80-7027-125-6
- TEIGE, Karel et al. *Karel Teige: surrealistické koláže 1935-1951 ze sbírek Památníku národního písemnictví v Praze*. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994. 85 s. ISBN 80-901559-1-X

TURNER, Graeme. *British cultural studies: an introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 1996. vi, 258 s. ISBN 0-415-12930-3

WASSON, Ellis Archer. *Dějiny moderní Británie: od roku 1714 po dnešek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010. 429 s. ISBN 978-80-247-3267-1

WEITZ, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), 27-35

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumaní*. Přeložil Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993

ZAHRÁDKA, Pavel. *Vysoké versus populární umění*. Vyd. 1. V Olomouci: Periplum, 2009. 123 s. ISBN 978-80-86624-48-8

ZUSKA, Vlastimil, et al. *Umění, krása, šeredno: Texty z estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003

Elektronické zdroje

Fathers of Pop. [Film / Videorecording], režie COOPER, Julian, scénář BANHAM, Reyner. Velká Británie, 1979. [cit. 2017-04-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xkMcgrjGkWA>

MAREŠOVÁ Milena, OUJEZDSKÝ, Karel. „Na počátku Trinkewitzovy tvorby je slovo. Museum Kampa představuje dílo kolážisty, obsedantního tvůrce a vetešníka.“ 26.2.2016. [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/na-pocatku-trinke-witzovy-tvorby-je-slovo-museum-kampa-predstavuje-dilo-kolazisty-5073912>

MARJÁNKO, Bedřich. „60. léta: Obraz československé společnosti na začátku tohoto období.“ In: *Totalita CZ*. [cit. 2017-03-17]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/60/60_02.php

MASSEY, Anne. „Contributors.“ In *independentgroup.org.uk*. [cit. 2017-05-01]. Dostupné z: <http://independentgroup.org.uk/contributors>

ROSS, Alex. „The Naysayers, Walter Benjamin, Theodor Adorno, and the critique of pop culture.“ *The New Yorker*. 2014 Issue, September 15, 15.9.2014 [cit. 2017-04-15]
Dostupné z: <http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers>

TOMEK, Prokop. „50. léta – budování totalitního státu.“ In *Totalita CZ*. [cit. 2017-03-17]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/50/50.php>

Obrazová příloha



Obrazová příloha 1

Richard Hamilton: *Just what is it that makes today's home's so different, so appealing?*

(1956), koláž, 26 cm × 24.8 cm, Kunsthalle Tübingen, Tübingen.

Zdroj: [pinterest.com](https://www.pinterest.com)



Obrazová příloha 2

Richard Hamilton, plakát k albu *White Album* (1968). Zdroj: thewhitelabumproject.com



Obrazová příloha 3

Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything* (1947), kombinovaná technika – koláž, papír, 33 x 25,4 cm. Tate Modern, London. Zdroj: tate.org.uk



Obrazová příloha 4

Eduardo Paolozzi, *Evadne in green dimension* ze série *BUNK!* (1972), 30,2 x 21,4 cm, koláž. Zdroj: independentgroup.org.co.uk



Obrazová příloha 5
 Eduardo Paolozzi, *It's a Psychological Fact Pleasure Helps your Disposition*
 (1948). Zdroj: tate.org.uk



Obrazová příloha 6
 Eduardo Paolozzi, *Bash*
 (1971), Tate
 Modern, London. Zdroj: tate.org.uk



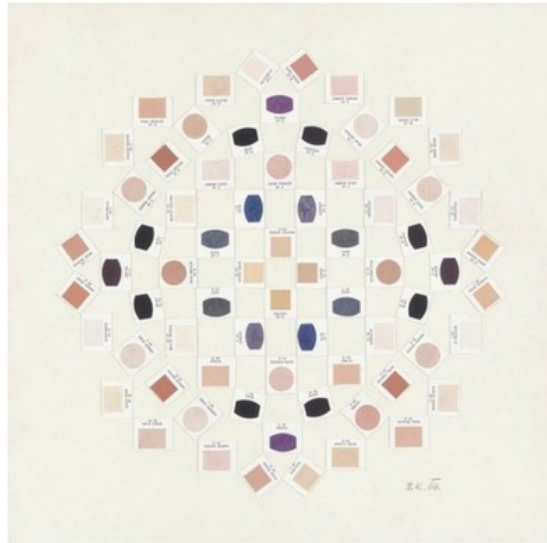
Obrazová příloha 7
 Eduardo Paolozzi, *Meet the people*
 (1972).
 Zdroj: artgallery.nsw.gov.au



Obrazová příloha 8
 Eduardo Paolozzi, *Refreshing and delicious*
 ze série *BUNK!*
 (1972). Zdroj:
 artgallery.nsw.gov.au



Obrazová příloha 9
Karel Teige, *Koláž č. 65*
(1938). Zdroj:
aktualne.cz



Obrazová příloha 10
Běla Kolářová, *Swatch of Cosmetics*
(1964), asambláž
(koláž, vzorky, kosmetika, papír, tisk), Muzeum umění
Olomouc, Olomouc. Zdroj: london.czechcentres.cz



Obrazová příloha 11
Karel Trinkewitz, *Hommage à Vincent*
(1985). Zdroj: artnet.com



Obrazová příloha 12
Jiří Balcar, *Velká země*
(1963), plakát
(koláž). Zdroj: filmyy-plakat.cz



Obrazová příloha 13

Jiří Kolář, *Mrakodrapy*

(2. pol. 50. let),

barevná proláž, 23x19,5 cm, Galerie hlavního města Prahy, Praha. Zdroj: pinterest.com

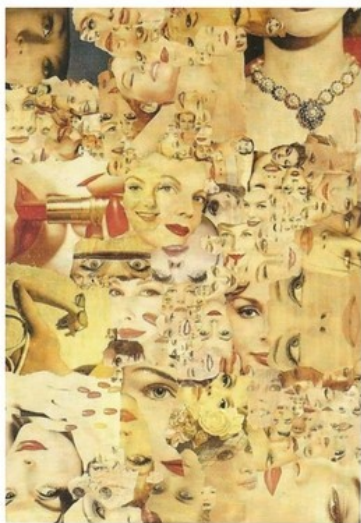


Obrazová příloha 14

Jiří Kolář, *Děvče s psíkem*

(do r. 1963),

šachovnicová koláž, 28,8 x 21 cm, Galerie hlavního města Prahy, Praha. Zdroj: pinterest.com



Obrazová příloha 15

Jiří Kolář, *Pocta manekýnkám I*
(1964).

Reprodukce z KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*
(1993),
s. 44, obr. 44.



Obrazová příloha 16

Jiří Kolář, *Pocta manekýnkám II*
(1964). Reprodukce z KOLÁŘ, Jiří.
Jiří Kolář (1993), s. 44, obr., 45.



Obrazová příloha 17

Jiří Kolář, *Únos*
(1972-78). Reprodukce z KOLÁŘ, Jiří. *Jiří Kolář*
(1993), s. 59, obr.
75.