

MASARYKOVA
UNIVERZITA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

**Kýč v českém
výtvarném umění
postmoderny**

Bakalářská diplomová práce

IVANA VOJTKOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Lenka Lee, Ph.D.

Estetika

Brno 2024

MUNI
ARTS

Bibliografický záznam

Autor:	Ivana Vojtková Filozofická fakulta Masarykova univerzita
Název práce:	Kýč v českém výtvarném umění postmoderny
Studijní program:	Estetika
Vedoucí práce:	Mgr. Lenka Lee, Ph.D.
Rok:	2024
Počet stran:	48
Klíčová slova:	Kýč, postmoderna, masová kultura, estetika, výtvarné umění, umělci 20. století, kultura

Bibliographic record

Author: Ivana Vojtková
Faculty of Arts
Masaryk University
Department of Aesthetics

Title of Thesis: Kitsch in Czech Postmodern Art

Degree Programme: Aesthetics

Supervisor: Mgr. Lenka Lee, Ph.D.

Year: 2024

Number of Pages: 45

Keywords: Kitsch, postmodernism, mass culture, aesthetics, visual art, artists of the 20th century, culture

Anotace

Bakalářská práce *Kýč v českém výtvarném umění postmoderny* zkoumá přítomnost nadměrného sentimentu, ozdobnost, všednost a bezvýznamnost v českém výtvarném umění v éře postmoderny. Poukazuje na ironii umělců, která “znehodnocuje“ tradiční normativy, a zároveň přispívá k vytváření nových výrazových forem. Dále se zaměřuje na přesné využívání kýče v postmoderním umění, vybízí k otázkám k reflexi, vkusu a hodnoty umění. Analyzuje odděleně postmodernu a kýč, jak postmoderní umělci odmítají jednotný styl a přiklání se pluralitě forem a přístupů. Zkoumá vztah k masové kultuře a historickým odkazům. Cílem práce je vyhodnotit významnost přítomnosti kýče ve výtvarném umění.

Abstract

The bachelor thesis "Kitsch in Czech Postmodern Art" examines the presence of excessive sentimentality, ornateness, ordinariness and meaninglessness in Czech visual art in the postmodern era. It highlights the irony of artists "devaluing" traditional norms while contributing to the creation of new forms of expression. It also focuses on the precise use of kitsch in postmodern art, inviting questions on reflection, taste and the value of art. It analyzes postmodernism and kitsch separately, and how postmodern artists reject a uniform style and embrace a plurality of forms and approaches. Explores the relationship to mass culture and historical legacies. The aim of the thesis is to evaluate the significance of the presence of kitsch in the visual arts.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou prací na téma **Kýč v českém výtvarném umění postmoderny zpracovala sama**. Veškeré prameny a zdroje informací, které jsem použila k sepsání této práce, byly citovány v textu a jsou uvedeny v seznamu použitých pramenů a literatury.

V Brně 31. května 2024

.....

Ivana Vojtková

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Lence Lee, Ph.D. za všestrannou pomoc, množství cenných a inspirativních rad, podnětů, doporučení, připomínek a zároveň za velkou trpělivost. Dále bych chtěla vyjádřit velké díky mé rodině, zejména rodičům, ale také přátelům, kteří mi byli podporou po celou dobu studia.

Obsah

1	Úvod	11
2	Vymezení pojmu kýč	12
2.1	Umění a kýč od Tomáše Kulky	12
2.2	Kýč dle Umberta Eca.....	17
2.3	Kýč dle Hermanna Brocha	21
3	Postmoderní společnost	23
3.1	Hlavní rysy postmoderny.....	25
3.2	Postmoderní osobnost.....	26
4	Postmoderní výtvarné umění	29
4.1	Přehled českých postmoderních umělců	31
5	Užití kýče na vybraná díla	35
5.1	Srdce nad hradem od Jiřího Davida.....	35
5.2	Babies od Davida Černého.....	36
5.3	Strůjci války od Jiřího Surůvky	37
5.4	Kýč jako nástroj ironie a provokace v postmoderně.....	39
5.5	Kýč jako symbol.....	40
6	Závěr	41
	Resumé	43
	Summary	44
	Použité zdroje	45
	Internetové zdroje	46
	Seznam obrázků	47

1 Úvod

Tato bakalářská práce se zaměřuje na fenomén kýče v postmoderním výtvarném umění v kontextu české kulturní scény. Kýč, často opomíjený a odsuzovaný, je však neodmyslitelnou součástí umělecké produkce a jako takový si zaslouží pozornou analýzu. Cílem této bakalářské práce je zkoumat roli a význam kýče v postmoderním umění v České republice. Práce začíná analýzou kýče, jeho historickým vývojem a teoretickým zakotvením. Zaměříme se na to, jak byl kýč definován a interpretován v různých historických obdobích a jaké jsou jeho hlavní charakteristiky. Historický vývoj kýče je klíčovým prvkem pro pochopení jeho současné podoby. Kýč se objevuje již v 19. století jako reakce na průmyslovou revoluci a masovou produkci uměleckých děl. Postupně se vyvíjel a transformoval, až se stal pevnou součástí populární kultury a spotřební společnosti. V průběhu 20. století se kýč stal předmětem intenzivního teoretického zkoumání, kdy byl zkoumán jak z estetického, tak i sociologického hlediska. Významnými teoretiky, kteří se kýčem zabývali, byli například Hermann Broch, Tomáš Kulka a Umberto Eco. Jejich práce nám pomáhá pochopit, proč je kýč často vnímán negativně a jaké hodnoty a normy narušuje.

Následně se práce věnuje postmodernismu, jeho hlavním znakům a charakteristikám. Postmodernismus jako kulturní a umělecké hnutí je známý svou pluralitou, fragmentací a relativismem, což vytváří jedinečné podmínky pro vznik a přijetí kýče v umění. Postmoderní umění se často vyznačuje ironií, eklekticismem a hrou s různými styly a formami. Tento přístup umožňuje umělcům zpochybňovat tradiční pojetí krásy a estetiky a experimentovat s novými způsoby vyjádření. Prozkoumám, jak postmoderní umění přistupuje k těmto konceptům a jak se v tomto kontextu projevuje kýč. Jedním z důležitých aspektů postmoderního umění je jeho vztah k masové kultuře a konzumerismu. Postmoderní umělci často čerpají inspiraci z populární kultury, reklamy a médií, což vede k vzniku děl, která kombinují vysoké a nízké umění. Tento přístup zpochybňuje tradiční hierarchie a umožňuje nové formy uměleckého vyjádření. V tomto kontextu je kýč často využíván jako prostředek reflexe a kritiky konzumní společnosti.

V další části práce představím vybraná výtvarná díla z období postmoderny v České republice. Provedu analýzu těchto děl a identifikuji v nich prvky kýče. Na základě této analýzy se pokusíme pochopit, jaký význam má kýč v postmoderním umění a jak ovlivňuje vnímání těchto děl. Zároveň se budu snažit odpovědět na otázku, zda kýč v postmoderním umění může mít pozitivní estetickou hodnotu, nebo zda zůstává pouze symbolem sentimentality a povrchnosti. Tato práce si klade za cíl přispět k hlubšímu porozumění nejen kýče a postmoderního umění, ale také k širším kulturním fenoménům, které ovlivňují naši současnou společnost. Věřím, že zkoumání kýče v postmoderním kontextu nám poskytne cenné vhledy do dynamiky umělecké tvorby a jejího vnímání v dnešní době.

2 Vymezení pojmu kýč

V dnešní společnosti se pojmem „kýč“ často označuje množství estetických a kulturních projevů, které jsou považovány za nevkusné, přehnané nebo vulgární. Přestože je tento termín běžně užíván, jeho definice je často nejasná a podléhá subjektivnímu vnímání. Lze ho prozkoumat z různých úhlů pohledu. Studium kýče může zahrnovat zkoumání jeho historie, kontextuálního významu, sociálních důsledků a způsobů, jak je vnímán v různých kulturách a společenských vrstvách. V této kapitole se zaměřím na pojetí kýče dle Tomáše Kulky a Umberta Eca.

2.1 Umění a kýč od Tomáše Kulky

V knize *Umění a kýč* se objevuje otázka, zda je kýč produktem modernismu, nebo zda provází umění od jeho počátků. Je kýč historicky zastaralý? Většina autorů se shoduje na tom, že kýč je v západní kultuře relativně novým fenoménem. Někteří se zaměřují na sociologické a sociokulturní aspekty a poukazují ve vzestup střední třídy, urbanizaci, technologický pokrok a úpadek aristokracie jako na faktory, které přispěly ke vzniku a oblíbě kýče v moderní době.

Ačkoli je kýč jedním z charakteristických jevů moderní kultury, teoretických prací mu bylo věnováno velmi málo. Vzhledem k tomu, že je především kategorií estetickou, překvapí, že pozornost, které se mu dostává, přichází spíše od historiků, sociologů, spisovatelů a uměleckých kritiků než od estetiků a filosofů umění.¹ Termín kýč je relativně nový, popularitu získal koncem 19. století a nese negativní konotace naznačující estetickou nedostatečnost nebo lacinost. Přestože je kýč považován za esteticky závadný, má masovou přitažlivost a je široce konzumován, což zpochybňuje rozlišení mezi vysokým uměním a kýčem. Estetikové se vždy více zabývali otázkami typu, co je to krása než otázkami typu, co je to ošklivost. Otázky jako, co dělá dobré umění dobrým, na sebe upoutali pozornost, zatímco otázky typu, co dělá špatné umění špatným, byly naprosto zanedbány.² Je však jasné, že „kýč“ a „špatné umění“ nejsou synonyma. I když je nesporné, že kýč je defektní, ne všechno špatné umění je kýč.³ „Nikdo z nás není nadčlověk, aby unikl docela kýči“ říká Milan Kundera. I kdybychom jím sebevíc opovrhovali, kýč patří k lidskému údělu.⁴ Kulka ve své knize na Kunderu odkazuje vícekrát. Milan Kundera ve svém díle „Nesnesitelná

¹ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2014, s. 31.

² Tamtéž, s. 32.

³ Tamtéž, s. 33.

⁴ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toronto: 68 Publishers, 1985, s. 232.

lehkost bytí" rozebírá kýč jako koncept, který zjednodušuje realitu a vytváří falešné a idealizované představy. Kundera definuje kýč jako „kategorický souhlas s bytím“, kde jsou nepříjemné aspekty existence eliminovány ve prospěch estetické a emocionální homogenity.

Masová přitažlivost kýče vyvolává otázky o jeho estetické hodnotě. Někteří teoretici tvrdí, že přitažlivost kýče nemusí být nutně v souladu s estetickými normami, což naznačuje nesoulad mezi estetickým hodnocením a osobními preferencemi. Objasnění podstaty kýče je nezbytné pro vytvoření komplexní teorie o jeho estetické hodnotě a kulturním dopadu.

T. Kulka se zabývá analýzou vhodných témat pro kýč, přičemž zdůrazňuje význam snadno identifikovatelných témat se silným emocionálním podtextem. Staví kýč do kontrastu s uměleckými díly, která obohacují asociace spojené se zobrazovanými tématy, a zdůrazňuje, že kýč nedokáže posílit asociace a volí jednoduchost a stereotypní zobrazení.

2.1.1 Podmínky kýče

T. Kulka navrhl tři nezbytné podmínky kýče⁵:

1) Kýč zobrazuje objekty nebo témata, která jsou všeobecně považována za krásná, anebo která mají silný emocionální náboj.

Společným jmenovatelem je silný emocionální náboj. Jsou nabita emocemi, které vyvolávají automatickou citovou odezvu. Témata, která jsou typickým kýčem zobrazována, jsou všeobecně považována za krásná (koně, dlouhonohé dívky), pěkná (západ slunce, květiny, švýcarské vesničky), roztomilá (koťátka, štěňátka) a silně citově zabarvená (matky s dětmi, plačící děti). Jasný citový náboj tématu, který působí okamžitou pozitivní odezvu, není však jen typickým rysem kýčovitých obrázků; je jejich podmínkou sine qua non.⁶ Témata, která jsme až dosud vzpomenuli, patří do kategorie, kterou lze nazvat univerzální kýč. Hrají na struny základních lidských instinktů a vyvolávají okamžitou nereflektivní odezvu bez rozdílu náboženského přesvědčení, politické orientace, rasové či národní příslušnosti. Využívají univerzálních motivů, jako jsou dítě, rodina, příroda, láska, sex, věrnost, nostalgie apod.⁷ Kromě univerzálního kýče existují i vyhraněnější druhy kýče, na které poukazuje Kundera, když píše: Pramen kýče je kategorický souhlas s bytím. Ale co je základem bytí? Bůh? Člověk? Boj? Láska? Muž? Žena? Názory na to jsou různé, a proto jsou i různé kýče: katolický, protestantský, židovský, komunistický, fašistický, demokratický, feministický, evropský, americký, nacionální, internacionální.⁸

⁵ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč. Op. cit.*, s. 57.

⁶ „(podmínka) bez které nelze“

⁷ Tamtéž, s. 44.

⁸ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí. Op. cit.*, s. 228.

2) Tyto objekty a témata musí být okamžitě identifikovatelné.

Kýč tuto podmínku splňuje vždy. U kýčovitých obrázků nejsme nikdy na pochybách, co zobrazují. Kdyby tomu tak bylo, citový náboj tématu by se minul svým účinkem. Je tudíž zřejmé. Že náměty kýče musí být snadno identifikovatelné.⁹ Okamžitá identifikovatelnost tématu kýče je dosažena ustálenými zobrazovacími konvencemi doby. Originality a umělecké inovace, které jsou všeobecně považovány za pozitivní prvky uměleckých děl, je často dosaženo právě na úkor konformity s ustálenými reprezentačními konvencemi.¹⁰ Podmínka okamžité identifikovatelnosti tudíž vysvětluje ultrakonzervativní a stylisticky staromilský charakter kýče. To je důvod, proč je kýč z uměleckého hlediska nezajímavý.¹¹

3) Kýč substantivně neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.

Způsoby, jakými obrazy obohacují či transformují standardní asociace, mohou být různé. Kýč však do této kategorie nepatří. Nevyužívá totiž možnosti strukturální elaborace, rozšíření a prohloubení výrazového potenciálu, zdůraznění jedinečných aspektů, interpretace a inovace. Asociace vztahující se k zobrazenému předmětu nejsou kýčem ani zaostřeny, ani obohaceny či jinak transformovány. Zatímco umění naši smyslovou zkušenost světa zintenzivňuje, kýč ji uspává.¹²

Závěrem k podmínkám kýče tedy můžeme říci, že: „Čím jasněji a jednoznačněji splňuje „dílo“ dané tři podmínky, tím jasnější a typičtější to bude kýč. Definice chápána v tomto smyslu se tudíž může vztahovat i na hraniční případy kýče. Může též sloužit i k identifikaci kýčových elementů v dílech, která nejsou jasnými případy kýče.“¹³

To, že navrhovaná definice je formulována pomocí nutných a postačujících podmínek, neznamená, že by nemohla brát v úvahu odlišné identifikace kýče v kulturně odlišných společnostech či různých historických obdobích. Navrhovaná definice je dostatečně flexibilní, aby tyto odlišnosti podchytila, neboť kulturně a historicky závislé faktory, které tyto odlišnosti způsobují, jsou již v těchto třech podmínkách obsaženy.¹⁴

2.1.2 Estetické defektnosti kýče

Tato část se bude zabývat otázkou estetické defektnosti kýče. Zjistíme, že určení, co přesně tato estetická defektnost znamená, není tak jednoduché, jak by se mohlo zdát. Budeme

⁹ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč. Op. cit.*, s. 46.

¹⁰ Tamtéž, s. 50.

¹¹ Tamtéž, s. 51.

¹² Tamtéž, s. 56.

¹³ Tamtéž, s. 53.

¹⁴ Tamtéž, s. 59.

zkoumat vztah mezi kýčem a uměním a otázku, zda je přitažlivost kýče estetickým prvkem. Rozhodující bude, jaký druh defektnosti představuje kýč. Je kýč považován za formu špatného umění, za dílo horší než jiná, nebo za jev vlastní kategorii? Někteří tvrdí, že kýč je klamným nepřítelem umění, který je zamaskován jako umění. Autoři jako Gillo Dorfles nebo Matei Calinescu naznačují, že kýč je falzifikací umění a spojuje se s pojmy imitace, padělků a podvrhu. T. Kulka v knize odkazuje na Calinescu, který nabízí toto vysvětlení: Jde o jev, který je zjevně spojen s moderní iluzí, že krásu lze kupovat a prodávat. Kýč je fenomén poměrně nedávný. Objevuje se v té fázi historie, kdy je krása ve svých rozličných formách ve společnosti rozdělována jako každé jiné zboží, podléhající tržním zákonům nabídky a poptávky. Jakmile krása ztratí svůj elitistický nárok na jedinečnost a její rozdělování začne být regulováno diktáty finančními (anebo v totalitárních zemích diktáty politickými), lze "krásu" lehce vyrobit.¹⁵

Kýč je fenomén, který je relativně nový a objevuje se ve fázi historie, kde je krása rozdělována jako komodita. Je těžké vysvětlit, jak kýč vytváří iluzi krásy a jak klame své konzumenty. Potřebujeme pochopit, jak kýč klame a proč je považován za esteticky defektní. Musíme také revidovat současné koncepce estetické hodnoty a hodnocení uměleckého díla, abychom porozuměli, proč je kýč horší než některá obdivovaná díla moderního umění.

Důležitým prvkem je pojednání o jednotě, komplexnosti a intenzitě jako klíčových pojmech pro hodnocení umění. Pokud nedokážeme ukázat, v čem spočívá estetická chyba kýče, musíme revidovat naše chápání těchto kvalit. Dilema spočívá v tom, zda přiznat, že kýč má nějaké estetické kvality, nebo zpochybnit tradiční předpoklady o hodnotě uměleckého díla. Tato rozprava nás vede k revizi našich názorů a kritickému zkoumání základních předpokladů hodnocení umění.

Tomáš Kulka zmiňuje, jak Picassova *Demoiselles* ukázala rozdíl mezi uměleckou a estetickou hodnotou.¹⁶ Umělecká hodnota zahrnuje inovaci díla pro umělecký svět a jeho potenciál pro další využití, zatímco estetická hodnota se týká vnímání krásy a harmonie díla. Inovace v umění nejde pouze o vizuální aspekty, ale o vztah k historickým pracím a řešení aktuálních uměleckých problémů. Picasso sice kritizovali za nedostatečné zvládnutí estetiky v kubismu, ale jeho inovace otevřely cesty pro další umělecké vývoje. Hodnotit umělecká díla vyžaduje znalost uměleckých dějin a schopnost vidět jejich přínos pro budoucnost. Některá díla, která nepřinášejí stylistické inovace, mohou přesto být inspirativní díky jiným aspektům, jako je emocionální síla nebo atmosféra. Estetická hodnota může kompenzovat

¹⁵ Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), s. 229.

¹⁶ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč. Op. cit., s. 76.*

nedostatky v umělecké hodnotě, což platí například u akademického umění nebo děl vytvořených pro bohaté klienty.

Rozdíl mezi kýčem a akademickým uměním spočívá v jejich estetickém provedení. Kýč je charakterizován nedostatkem umělecké i estetické hodnoty, zatímco akademické dílo může mít estetickou hodnotu i přes absenci umělecké inovace. Některá díla mohou být považována za kýč pouze v případě, že jsou esteticky nezdařená. Historická díla mají svou uměleckou hodnotu zejména díky jejich přínosu konsolidaci uměleckého směru své doby, i když by dnes mohla působit rutinně. Úcta k historickým dílům může být spojena i s jejich uměleckou hodnotou a přínosem pro umělecký vývoj. Abychom správně posoudili umělecká díla, je třeba brát v úvahu jak uměleckou, tak estetickou hodnotu a jejich kontext v historii umění.

„Kýč začal časem dělat kariéru. A kýč nemusí zůstat kýčem navždy. Recepce umění určitého období může, stejně jako móda a vkus, náhle podlehnout změnám. Hodnotové žebříčky, platné po dlouhou dobu se mění, a to vyvolá kolísání v uměleckém a finančním oceňování určitého umělce. Kýč se může stát uměním a (domnělé) umění se změní v kýč – anebo všechno zůstane při starém. To, co dnes považujeme za kýč, není konečná klasifikace pro všechny časy. Dnešní kýč nemusel být kýčem před sto lety a možná za dalších sto let zase nebude. Současný kýč bude zítra zajímavý nejen jako dobový dokument a svědek určité epochy, ale možná se na něj bude hledět také jako na konkrétní, teprve zpětně vymezený umělecký žánr či umělecký směr. Úhel pohledu se mění a spolu s ním i kritéria posuzování umění a kýče.“¹⁷

2.1.3 Pop art, Postmodernismus a kýč

Tomáš Kulka¹⁸ se ve své studii věnuje i pop-artu a postmodernismu. Pop-art, postmodernismus a kýč jsou v kontextu dějin umění vzájemně propojeny. Modernismus se svým důrazem na inovace kontrastuje se zpátečnickým konzervatismem kýče. Pop art, inspirovaný komerční grafikou, dramaticky proměnil uměleckou scénu 60. let 20. století. Zatímco modernismus kýčovitou ikonografií odmítal, pop art ji nadšeně přijal. Jak říká Simon Wilson, „pop art je umění, které se osvobodilo od důstojnosti vysokého umění“.¹⁹ Pop art se snažil rozšířit kulturní pojmy a prolínal se s dobovým životním stylem, čímž stíral hranice mezi uměním a každodenním životem.

Debata o tom, zda pop art znamená konec modernismu, nebo začátek postmodernismu, pokračuje. „Pop art zpochybňoval hranice mezi uměním a kýčem a kritickým způsobem využíval prvky masové kultury. Umělci jako Lichtenstein a Warhol proměnili komiksy a

¹⁷ Thullerová, Gabriele: *Jak je poznáme? Umění a kýč*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2007, s. 13.

¹⁸ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč*. *Op. cit.*, s. 143-150.

¹⁹ Simon Wilson: *Pop*. London: Thames and Hudson. 1974, ze zadní strany obálky.

komerční obrázky v respektované umělecké formy. Začlenění kýče do umění se však nerovná povýšení samotného kýče na umění. *Použit kýč však není to samé jako vytvořit kýč. Kýč jako takový nikdy nic nezpochybňuje, žádné otázky neklade.*²⁰ Postmodernismus, známý svým eklekticismem a odmítáním hierarchických hodnot, dále stírá rozdíl mezi uměním a kýčem. Postmoderní díla vybízejí k mnohostranným interpretacím a zpochybňují tradiční pojetí pravdy v umění. Ironie, parodie a složitá symbolika jsou v postmoderním umění běžné, což umožňuje různá čtení a interakce s divákem. Postmodernismus sice může evokovat kýč, ale nevytváří kýč, nýbrž obohacuje interpretaci umění na různých úrovních.

Diskuse kolem pop artu, postmodernismu, kýče a jejich vztahu zdůrazňuje, že navzdory začlenění kýčovitých prvků do umění zůstává základní rozdíl mezi uměním a kýčem zachován. Obě hnutí vykazují prvky podobné kýči, ale neusilují o rehabilitaci kýče jako takového. Kvalitní umění s estetickou hloubkou nelze zařadit do kategorie kýče, i když na kýčovité prvky odkazuje nebo je využívá. Spojení mezi uměním, kýčem, pop-artem a postmodernismem poukazuje na složitost a vývoj uměleckých hranic a interpretací.²¹

2.2 Kýč dle Umberta Eca

Eco se pojmu kýč věnuje ve svém díle *Skeptikové a těšitelé (2006)* ve kterém pojednává o různých pohledech na kulturu a masovou kulturu a zdůrazňuje nesprávnou interpretaci pojmů jako „skeptici a nadšenci“. Zabývá se pojmem masová kultura a jejím vlivem na společnost a konfrontuje názory skeptiků a nadšenců. Skeptik vnímá kulturu, jako „záležitost aristokratickou, žárlivě stráženu a v samotě úporně pěstovanou.“²² Těšitel je naopak někdo, kdo si nepokládá otázky, vždy a všude souhlasí. Eco se dotýká se historického kontextu kultury a vývoje masové komunikace prostřednictvím médií, jako je televize, rozhlas a tisk. Pojednává také o vývoji kulturní produkce, například o knižtisku a jeho vlivu na šíření znalostí a informací mezi širší publikum. Dále se zabývá vztahem mezi kulturním průmyslem a konzumerismem, přičemž zdůrazňuje roli kulturních pracovníků v zapojení do společenských norem a va-lues.

„Kýč ... se logicky nabízí jako ideální strava pro lenivé publikum, které by rádo přilnulo k ideálům krásy a samo sebe přesvědčilo, že jich užívá, aniž by marnilo energii v nějakých nesnázích.“ ... kýč jako prostředek, „jak se lehce prosadit u publika, které si namlouvá, že konzumuje originální zobrazení světa, zatímco ve skutečnosti se těší pouze druhotnou imitací prvotní síly obrazů.“²³

²⁰ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč. Op. cit.*, s. 147.

²¹ Tamtéž, s. 148-149.

²² Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006, s. 8.

²³ Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé. Op. cit.*, s. 68.

O stylistice kýče Eco hovoří podobně jako Kulka. Autoři se snaží vytvořit působivou atmosféru pomocí prvků, které mají silný emocionální dopad, jako jsou vítr, noc nebo moře. Aby zajistili požadovaný efekt, obklopují tato slova dalšími slovy, aby posílili jejich evokativní sílu a zajistili tak konzistentní estetický dojem. Cílem kýče je zaujmout čtenáře násilně a přesvědčit ho, že jeho emocionální reakce jsou esencí estetického zážitku, i když to může být spíše umělecký klam. Kýč často láká líné publikum. V některých komunitách se umění tak hluboce prolíná s každodenním životem, že jeho primární funkcí je stimulovat určité reakce v oblasti hry, náboženství nebo erotiky. V prostředí, kde je umění chápáno spíše jako forma sebereflexe prostřednictvím normativních pravidel, se snaha o stimulaci efektu může považovat za kýč. Kýč podněcuje emocionální reakce a čtenáři vnucuje pocit, že zdokonalují své estetické vnímání tím, že se jimi nechávají unášet.

Při hodnocení úrovně kulturního dění se Eco inspiroval myšlenkami Dwighta MacDonalda, který rozděluje kulturu na vrstvy high, middle a lowbrow. Na rozdíl od přístupu elit, které zdůrazňují umění a kulturu, MacDonaldu se zdá důležitější masová kultura, kterou nazývá masscult. Sem zařazuje například komiksy, nejhorší televizní seriály, hudbu rock'n'roll a střední, maloburžoazní kulturu, kterou pojmenovává midcult. V rámci midcultu MacDonaldu spadají díla, která se tváří, že nesou všechny znaky kultury, ale ve skutečnosti jsou pouze parodií či falzifikací s komerčními záměry. Tyto příklady objasňují jeden ze základních punktů MacDonalldovy kritiky: masové kultuře netřeba mít za zlé šíření výrobků nejnižší úrovně a nulové estetické hodnoty, ale naopak je třeba vytknout midcultu, že „využívá“ objevů avantgardy a ty že pak „banalizuje“ a proměňuje v konzumní objekty.

Celkově poskytuje kritickou analýzu masové kultury a zdůrazňuje potřebu diferencovaného chápání kulturních jevů a složitosti kulturní produkce v současné společnosti.

2.2.1 Kýč a masová kultura

Podle Umberta Eco²⁴ se kýč člení jako každé jiné umělecké sdělení, jehož cílem není strhnout diváky do dobrodružství aktivního poznání, ale násilím jej přinutit, aby se podrobil efektu – v domnění, že v tomto zážitku tkví podstata estetického použití – a tím se z něj stává jakási umělecká lež, nebo, jak říká Hermann Broch, „neduch hodnotového systému umění...zlomyslnost obecné falše života“.²⁵ Jako snadno stravitelná náhražka kýče se nabízí kýč jako vhodná volba pro diváky, kteří se chtějí zdánlivě přiblížit ideálům krásy a přesvědčit sami sebe, že je dosahují, aniž by museli vynakládat nadměrnou energii. Eco se odkazuje na teorii Killyho, který pojednává o kýči jako o typickém postoji spojeném

²⁴ Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé. Op. cit., s. 79.*

²⁵ BROCH, Hermann: *Několik poznámek k problému kýče. Román – mýtus – kýč.* Praha: Dauphin, 2009, s. 74.

s maloměšťáctvím, jako o prostředku k snadné kulturní akceptaci u publika, které si mylně myslí, že konzumuje originální zobrazení světa, zatímco ve skutečnosti se těší pouze druhotnou imitací prvotní síly obrazů. Podle této definice Killy ztotožňuje kýč s nejnápadnější podobou kultury masové a kultury „střední“ a v každém případě kultury konzumní.²⁶ Někteří tvrdí, že namísto náročnějších a nepřístupnějších operací estetického zhodnocení složitosti a odpovědnosti by se umění mělo snažit vyvolat psychologické účinky, jak to vidíme ve starořecké kultuře. V některých společnostech se umění hluboce začleňuje do každodenního života a podněcuje různé reakce související s hrou, náboženstvím a smyslností. Na rozdíl od historického pohledu na umění jako na techniku zahrnující řadu operací někteří považují umění za formu poznání dosaženou prostřednictvím náhody, která umožňuje nestrannou kontemplaci. Jakákoli operace usilující o dosažení vnějších cílů uměleckými prostředky spadá do širší kategorie uměleckosti, která se může projevat v různých formách, ale neměla by být zaměřována s uměním jako takovým. Umělecká dovednost může zvýšit užitek z pokrmu, ale samotný pokrm jako výsledek této dovednosti nemusí být považován za umění v pravém slova smyslu, protože je konzumován především pro svou chuť. To vyvolává otázku, zda předmět vykazující umělecké umění směřující k vnějším cílům je projevem špatného vkusu. Například ženský oděv vytvořený s dovedností, která má zdůraznit její krásu, není nevkusný, pokud neupozorňuje pouze na její nejzřetelnější stránky, nenarušuje její celkovou krásu a nezdůrazňuje pouze fyzický aspekt. Pokud snaha o efekt nespočívá pouze v klamání, pak musí existovat ještě něco dalšího, čeho chce dosáhnout. Eco opět odkazuje na Killyho, jehož analýza se snaží vyvolat pocity úměrnosti a prezentovat se jako umělecké dílo tím, že dodržuje tradiční estetické zásady, podněcuje emocionální reakce a zároveň zvyšuje svou estetickou hodnotu.

Teprve když definici kýče ozřejmíme jako komunikaci, která směřuje k vyvolání efekty, dokážeme pochopit, jak spontánní bylo ztotožnění kýče s masovou kulturou, stačilo totiž vztah mezi kulturou „vyšší“ a kulturou masovou nazírat jako dialektiku mezi avantgardou a kýčem.²⁷ Masová kultura se zaměřuje na oslovení široké spotřebitelské základny prodejem efektů v balení s výrobky utvářením způsobů jejich používání a reakcí, které vyvolávají. Umělci se v reakci na to stále více zaměřují na proces tvorby umění, nikoli pouze na efekty, které vytváří. Eco dále zmiňuje Greenberga, který rozlišuje mezi avantgardou (inovativním uměním) a kýčem (masovou kulturou) tím, že první z nich zkoumá procesy tvorby, zatímco druhé napodobuje efekty tvorby. Toto rozlišení se stává klíčovým s tím, jak se masová kultura vyvíjí a umělci začínají zpochybňovat status quo tím, že zdůrazňují proces před účinky umění. Tento posun směrem k zaměření na proces umělecké tvorby je v souladu s rostoucím významem poetiky v chápání umění. Neustálá

²⁶ Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé. Op. cit., s. 80.*

²⁷ Tamtéž, s. 81.

interakce mezi inovativními návrhy a přizpůsobivou komercializací ve světě umění. Tento dynamický vztah poukazuje na nekončící boj mezi průkopnickými myšlenkami avantgardy a komerčními imperativy masové kultury, který utváří současnou uměleckou krajinu.²⁸

2.2.2 Eco a masová kultura

Eco říká, že masová kultura je antikultura, tedy kultura „šitá“ na míru všem, tak aby se každému líbila a vyhovovala. Podle postojů k masové kultuře Eco tedy vymezuje dvě krajní skupiny osob, které nazývá apokalyptiky a integrovanými (neboli skeptikové a těšitelé, jak se nás snaží přesvědčit český překlad). Pohled na apokalypsu se formuje z textů, které se zabývají masovou kulturou z kritické perspektivy a upozorňují na její negativní dopady. Naproti tomu koncept integrace vychází z děl, která sama masová kultura produkuje a která ji často vykreslují v pozitivním světle. Lidé označovaní jako integrovaní se s masovou kulturou plně ztotožňují, vidí v ní nástroj pro šíření kultury mezi co největší počet lidí a zdůrazňují její přínosy. Podle nich masová média, jako televize, noviny, rozhlas nebo filmy, umožňují snadný přístup k informacím a kulturním hodnotám, usnadňují jejich pochopení a zpříjemňují každodenní život. Na druhé straně stojí apokalyptici, kteří masovou kulturu vnímají zcela opačně. Vidí ji jako něco škodlivého, co degraduje kulturu na pouhý produkt, potlačuje kreativitu a podporuje uniformitu. Zatímco integrovaní mají tendenci vše přijímat bez výhrad, apokalyptici naopak hledají chyby a zaměřují se pouze na negativní stránky. Tato protichůdná stanoviska však Eco zpochybňuje – tvrdí, že ani jeden z těchto přístupů není správný, protože masová kultura má jak své klady, tak i zápory. Nelze ji tedy jen nekriticky přijmout, ale ani úplně odmítnout. Eco dále zdůrazňuje, že i ti, kdo masovou kulturu odmítají, s ní nevyhnutelně pracují – využívají její jazyk a prostředky k vyjádření svého nesouhlasu. Masová kultura je tak všudypřítomná, že se jí nelze zcela vyhnout. Jedním z charakteristických rysů masové kultury je podle Eca její zaměření na „průměrného“ konzumenta. Masová kultura apeluje na široké publikum, které od ní očekává jednoduchost a srozumitelnost. Zároveň ale nabízí iluzi výjimečnosti – vytváří představu, že každý člověk může překročit své limity a stát se „nadčlověkem“. Tato idea, často reprezentovaná konceptem „Supermana“, je podle Eca typickým fenoménem moderní masové kultury. Je to ideál, který povzbuzuje touhu po dokonalosti, ale zároveň může sloužit jako prostředek manipulace, protože většina lidí tohoto ideálu nikdy nedosáhne. Eco také hledá kořeny masové kultury v počátcích kulturního průmyslu, konkrétně vynálezu knihtisku Johannem Gutenbergem. Tento vynález zpřístupnil informace široké veřejnosti, což položilo základy moderní masové komunikace. Eco se v této souvislosti ptá, zda je svět masové kultury určen pouze pro ty, kdo odpovídají jejím nárokům, nebo zda dokáže skutečně oslovit všechny lidi. Tvrdí, že

²⁸ Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé. Op. cit., s.82-83.*

pokud chceme vytvořit prostředí, které je „pro všechny“, musíme začít od základů a pochopit, co lidé skutečně potřebují. Pokud ale přizpůsobujeme člověka předem daným požadavkům, nepoznáme skutečnou povahu těchto požadavků. Masová komunikace je podle Eca světem, který zahrnuje jak průměrné jedince, tak ambiciózní „nadlidi“. Tento svět existuje současně pro oba typy lidí – bez ohledu na to, zda si to přejeme, nebo ne.²⁹

2.3 Kýč dle Hermanna Brocha

Hermann Broch začíná svou kapitolu *Několik poznámek k problému kýče* se slovy: „Neočekávejte prosím, že vám přináším přesně vybroušené definice... Nakonec byste totiž narazili na příliš mnoho nezodpovězených otázek, které mi předem nahánějí hrůzu, protože bych na ně dokázal odpovědět jedině tak, že bych se rovnou pustil do třísvazkového díla o kýči, ale to bych přece jen raději nedělal.“³⁰ Broch hovoří o kýči jako o určitém životním postoji. Neboť kýč by nemohl vzniknout ani existovat, kdyby neměl své příznivce, kteří ho mají rádi, umělecké řemeslníky, kteří ho chtějí vyrábět, a konzumenty, kteří jsou ochotni si ho koupit, a dokonce za něj i dobře zaplatit: umění je, pokud ho chápeme v nejšířším slova smyslu, vždycky obrazem současného člověka, a jestliže je kýč lživý – jak bývá často právem označován, pak na člověka, který tato lživá a zkrášlující zrcadlo potřebuje, dopadá výtko, že by se měl v tomto zrcadle poznat a čestně přiznat k vlastním lžím.³¹

Kýč jako takový má podle Brocha své kořeny v romantismu. Nedostatek středních hodnot v romantismu se přikláněl spíše ke kýči, četná díla sklouzávala od geniality ke kýči. Zatímco někteří umělci jako Berlioz koketovali s kýčem prostřednictvím přehnaných efektů, i emocionální hloubka německého romantismu někdy nezáměrně sklouzávala ke kýči. Devatenácté století je často považováno spíše za éru kýče než romantismu, s vazbou na kapitalistickou industrializaci degradující umění na zboží. Rozšíření kýče v dnešním Rusku však tuto teorii zpochybňuje. Buržoazní třída v 19. století se vyznačovala vzestupem společenského postavení, zdělila kulturní dědictví feudalismu a zároveň udržovala vlastní revoluční tradice. Šlechta kladla důraz na estetiku a proměňovala život v umělecké dílo, zatímco střední třída ovlivněná kalvinismem prosazovala etické hodnoty nad uměním a dekorativností. Tento střet mezi estetikou a etikou se odehrával v době osvícenství a industrializace a vedl k boji o zachování askeze vedle racionalismu a svobody. Kořeny střední třídy v renesanci se spojily s reformními myšlenkami, které vedly k romantismu, a proluly se s pojetím individuální odpovědnosti ve víře, čímž připravily půdu pro umělecká a etická dilemata 19. století. Napětí mezi snahou o absolutní krásu a návratem k

²⁹ Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*. Op. cit., s. 55-56.

³⁰ BROCH, Hermann: *Několik poznámek k problému kýče*. Román – mýtus – kýč. Op. cit., s. 55

³¹ Tamtéž, s. 55.

náboženskému pohodlí odráželo vnitřní konflikt doby. Zatímco se aspirace střetávaly s tradicí, střední třída se pohybovala mezi uměleckým vyjádřením a morální zdrženlivostí a ztělesňovala tak složitost doby. Spojení kýče a romantismus používá například i Tomáš Kulka nebo spisovatel Václav Černý.

„Tedy předromantismus a romantismus budou nejvlastnější historickou sférou citového a umravněného, ne-li vskutku mravně statečného kýče, a zůstává-li i doba pozdější nesmírně kýčotvorná, je tomu tak v té míře, v níž tato doba, a třebaš ještě i naše, zůstává vědomě nebo nevědomky oduševněna romantismem jisté ráže.“³²

Kýč není jako "špatné umění", ale tvoří svůj vlastní uzavřený systém, který je odlišný od celkového uměleckého systému. Každý hodnotový systém může být narušen, pokud je do něj zasahováno zvenčí. Nebezpečnější, než vnější zásahy je vnitřní nepřítel, který vede k vývoji vlastního anti-systému. Otevřený systém podává etické návody, zatímco uzavřený systém se zaměřuje spíše na estetické hodnocení. Kýč se může podobat umění, ale má imitativní charakter. Předstírá estetické hodnoty a vytváří falešné spojení mezi realitou a konvencí. Kýč je zlo v hodnotovém systému umění.³³ V etickém systému musí být konvence přítomna, ale člověk se musí snažit najít rovnováhu mezi estetikou a etikou. Historicky byl kýč spojován se zlem. Například Hitler byl jeho zastáncem. Žil krvavým kýčem a miloval kýč cukrátkový. Obojí považoval za „krásné“. Moderní kýč je stále přítomen, zejména ve filmu, kde je často plný násilí a povrchního zobrazení. Neuróza a chaos, které charakterizují dnešní svět, stále narůstají, přičemž problémy lidí zůstávají stejné, ovlivněné náboženskými a mytologickými vlivy. I když jsou to pouze naznačené myšlenky, je důležité si uvědomit, jak kýč ovlivňuje umění a společnost. Existuje naděje v umění Picassa, Kafky a moderní hudby. Umění může být prostředkem k pochopení reality a transformaci života.³⁴

³² ČERNÝ, Václav. *Jak je to tedy s kýčem?* In: Studie a eseje z moderní světové literatury. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 325.

³³ BROCH, Hermann: *Několik poznámek k problému kýče. Román – mýtus – kýč. Op. cit., s. 74.*

³⁴ Tamtéž, s. 76.

3 Postmoderní společnost

„Kulturně civilizační krize neboli postmodernismus se rozvíjel ve třech fázích: 1. v období 1917-1946 je výraz postmodernismus používán ojedinele, příležitostně, nicméně plní příslušnou metodickou funkci.

2. v období 1947-1978 získává toto slovo postupně charakter pojmu s vysokým stupněm obecnosti a se značným heuristickým dosahem, stabilizuje se v různých oborech (literatura, architektura, výtvarné umění, filozofie dějin apod.).

3. po roce 1979 se pojem dostává do centra pozornosti mnoha oborů akademických i neakademických a získává status jednoho z hlavních sebe reflexivních pojmů euroamerické kultury.“³⁵

Postmodernismus vznikl jako svébytný diskurz, akceleroval v polovině 60. let a znovu se objevil na počátku 80. let. Představuje kritický postoj k modernismu, který jej nevnímá jako unavenou, upadající éru, ale jako potenciální interpretaci moderní kultury, která koexistuje s jinými pohledy. Postmodernismus je rovněž spojen s relativismem a skepticismem vůči absolutním pravdám. Tento skepticismus vyplývá z pochybností o schopnosti jednoznačných narativů poskytnout objektivní a univerzální interpretace reality. Místo toho je důraz kladen na různorodé a subjektivní pohledy na svět, což odráží složitost a nejednoznačnost lidského vnímání.³⁶ Zabývá negativními aspekty a důsledky určitého typu racionality spojované s modernitou, zpochybňuje dominantní racionalitu a její sociální důsledky. Kritizuje totalizující dominanci určité formy racionality a zkoumá kulturní reformu a revizi vyvolanou přechodem k informační společnosti. Postmodernismus zpochybňuje pojmy jednoty a totality, které převládaly v modernismu, a prosazuje radikální pluralismus, který oceňuje různé perspektivy. Zpochybňuje také centralizované zaměření na subjektivitu v modernitě a posouvá se směrem ke komunitnějšímu a komunikativnějšímu chápání reality. Tato dekonstrukce subjektivit vede k přehodnocení dynamiky moci a forem legitimacy v postmoderně. Kritika postmodernismu se rozšiřuje na principy racionality a univerzality modernity a prosazuje chápání jazyka a významu více závislé na kontextu. Rozptýlením ústředních principů modernity postmodernismus připravuje půdu pro pluralistický přístup ke skutečnosti a nový způsob legitimizace moci a autority.

Postmodernismus je otázkou kulturní revize a reformy společnosti, která vstoupila do informační fáze svého vývoje nebo se k ní v různých oblastech přiblížila. Vznik postmodernismu se shoduje s rozvojem postindustrialismu a planetarismu. Má jak intrakulturní, tak interkulturní aspekty. Hlavním intrakulturním impulsem pro vznik

³⁵ Hubík, Stanislav: *Postmoderní kultura*. Olomouc: Mladé Umění K Lidem, 1991, s. 4.

³⁶ Lyotard, J.-F.: *The postmodern condition*. Manchester University Press, 1984. s. 22.

postmoderního diskurzu byla svébytná kritika modernismu, zatímco nejdůležitějším interkulturním předpokladem je rostoucí výměna významů a hodnot. Kritika modernity je běžným vstupním bodem do diskuse o postmodernismu, není však totožná s postmoderní pozicí. Postmodernismus čerpá z různých typů kritiky modernity, a to jak racionální, tak estetické. Základní cíl postmodernismu lze chápat jako svébytné dotvoření moderny s odlišnými filozofickými kameny.

Postmodernismus se zaměřuje na univerzální či totalizující dominanci určitého typu racionality a její sociální důsledky. Rozum, který tento typ racionality určuje, je chápán jako „cynický“ či dokonce „patologický“. Postmodernismus kritizuje modernitu tím, že zkoumá její negativní aspekty a důsledky a usiluje o přetvoření a reformu kulturních norem a hodnot. Postmodernisté souhlasí s mnoha body kritiky vůči modernitě a uznávají praktické sociální a psychologické důsledky realizace velkých myšlenek. Postmoderní diskurz si však vytváří vlastní obraz modernity a racionalizaci považuje za základní proces konstituování a rozvoje modernity. Ústředním tématem postmodernismu je odmítání jediného zastřešujícího narativu nebo ideologie a prosazování radikálního pluralismu, který oceňuje různé perspektivy a příspěvky. Postmodernismus zpochybňuje tradiční představu jednotného kulturního vyprávění a snaží se překlenout propast mezi moderní a tradiční kulturou podporou komunikace a vzájemného porozumění. V postmodernismu se pozornost přesouvá od racionálního a univerzálního modernistického přístupu k fragmentárnější a decentralizovanější perspektivě. Zdůrazňuje se také vliv mocenské dynamiky a trhu na roli intelektuálů v kulturním diskurzu, což odráží výrazný posun kulturní krajiny směrem ke konzumerismu a kontrole médií. Postmodernismus vyvolává otázky o legitimitě mocenských struktur a zpochybňuje tradiční pojetí autority a produkce vědění. Přijímá rozmanitost a decentralizaci a prosazuje inkluzivnější a dialogičtější přístup ke kulturnímu vyjadřování a interpretaci. Složitá souhra moci, tržních sil a kulturní produkce v postmoderní době zdůrazňuje potřebu kritické reflexe a zapojení do měnící se dynamiky společnosti.³⁷

³⁷ Hubík, Stanislav: *Postmoderní kultura. Op. cit.*, s. 9-19.

3.1 Hlavní rysy postmoderny

Postmoderna se staví proti jednotným a univerzálním narativům, které byly charakteristické pro modernistické myšlení, a místo toho upřednostňuje fragmentaci a pluralitu perspektiv. Jedním z klíčových aspektů postmoderny je odmítání velkých, sjednocujících příběhů nebo metanarativů. Postmoderna je charakterizována nedůvěrou k těmto velkým narativům. Moderní doba věřila v univerzální pravdy a pokrok, zatímco postmoderní éra tuto víru zpochybňuje a preferuje malé, lokální příběhy, které lépe reflektují složitost a různorodost světa.³⁸ Další významnou charakteristikou postmoderny je fragmentace. Tento koncept se projevuje v mnoha oblastech, od literatury po architekturu. V literatuře například autoři často využívají fragmentární struktury, aby zdůraznili mnoho vrstevnatost a nejednoznačnost lidské zkušenosti. Pastiche je další klíčový prvek postmoderního umění a literatury, je to způsob, jakým postmoderní umělci míchají různé styly a žánry bez ohledu na jejich původní kontext nebo význam. Tato technika umožňuje vytvoření nových významů a interpretací, které zpochybňují tradiční hranice mezi vysokým a nízkým uměním. Postmoderní díla tak často obsahují prvky parodie a ironie, které reflektují a kritizují kulturní a společenské normy.³⁹ Ironie umožňuje postmodernistům zpochybňovat hranice mezi vysokým a nízkým uměním, realitou a fikcí, a dokonce mezi samotnými koncepty pravdy a iluze. Tento přístup je obzvláště patrný v literárních dílech, která využívají metafikci, tedy techniku, která zdůrazňuje vlastní fikčnost textu a hraje si s očekáváními čtenářů. Meta fikční díla často ironizují své vlastní narativní struktury a prostřednictvím této ironie odhalují složitosti a paradoxie samotného aktu vyprávění. Ironie a hra s významy jsou tedy rovněž důležitými aspekty postmoderního přístupu. Postmodernisté často využívají ironii a parodii jako nástroje kritiky a zpochybňování tradičních hodnot a struktur. Tento hravý a často provokativní přístup umožňuje reflektovat a dekonstruovat dominantní narativy a ideologie.⁴⁰ Pluralita a diverzita jsou dalšími klíčovými aspekty postmoderního myšlení. Různé diskurzy formují naše chápání světa a jak moc a vědění jsou vzájemně propojeny. Postmoderní teoretici argumentují, že neexistuje jeden správný pohled na svět, ale spíše mnohost různých perspektiv, které je třeba uznat a respektovat. Tento přístup vede k otevřenosti vůči různým kulturám, identitám a

³⁸ Lyotard, J.-F: *The postmodern condition. Op. cit.*, s. 24.

³⁹ Jameson, Fredric: *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers, 2016, s. 17.

⁴⁰ Hutcheon, Linda: *Poetika postmodernismu: Historie, teorie, beletrie*. Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2023, s. 14.

zkušenostem, čímž se postmoderna staví proti jakékoli formě dogmatismu. V oblasti literatury přinesla postmoderna mnoho inovativních a experimentálních forem vyprávění.⁴¹

Postmoderna není bez svých kritiků. Terry Eagleton⁴² ve své knize „The Illusions of Postmodernism“ tvrdí, že postmodernismus může vést k relativismu a nihilismu, protože zpochybňuje tradiční hodnoty a normy bez nabízení alternativ. Podle Eagletona postmoderna často redukuje složité sociální a politické problémy na pouhé otázky diskurzu a reprezentace, čímž ztrácí schopnost efektivně kritizovat a měnit společnost. Navzdory této kritice má postmoderna své zastánce, kteří zdůrazňují její schopnost reflektovat komplexnost a mnohost dnešního světa. Postmoderní teoretici argumentují, že naše současná doba je příliš složitá a různorodá na to, aby ji bylo možné vysvětlit jedním koherentním narativem nebo ideologií. Místo toho je třeba uznat a respektovat různé perspektivy a zkušenosti, které tvoří naši realitu. Diskuse o budoucnosti postmoderny se soustředí na otázku, zda stále žijeme v postmoderní éře, nebo zda přecházíme do nové kulturní epochy. Postmodernismus je úzce spjat s pozdním kapitalismem a jeho ekonomickými a kulturními podmínkami. Podle něj může být budoucnost postmoderny ovlivněna změnami v globální ekonomice a technologiích, které mohou přinést nové formy kulturní produkce a reprezentace.⁴³ Postmoderna je charakterizována dominancí simulace a hyperreality, kde obrazy a reprezentace často nabývají většího významu než samotná realita. Tento koncept je relevantní v kontextu současných technologií a médií, které stále více formují naše vnímání světa a naší identity. V závěru lze říci, že postmoderna je komplexní a mnohohvrstevnaté hnutí, které významně ovlivnilo mnoho oblastí, včetně literatury, umění, architektury a filozofie. Její důraz na fragmentaci, pluralitu a ironii představuje výzvu tradičním hodnotám a normám, což umožňuje nové způsoby myšlení a tvorby. I když má své kritiky, kteří upozorňují na její potenciální negativní důsledky, postmoderna zůstává důležitým fenoménem, který stále formuje naši kulturní a intelektuální krajinu.⁴⁴

3.2 Postmoderní osobnost

Abychom lépe porozuměli postmodernímu období a jeho složitým dynamikám, musíme se zaměřit na samotného jedince v postmoderní společnosti. Postmoderní osobnost je neoddělitelně spjata s charakteristikami a hodnotami tohoto období, které odrážejí komplexnost a proměnlivost současného světa. V postmoderní společnosti se jedinec často

⁴¹ Foucault, Michael: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. New York: Pantheon Books, 1972-1977.

⁴² Eagleton, Terry: *The Illusion of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Pub, 1997, s. 63.

⁴³ Jameson, Fredric: *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. *Op. cit.*, s. 48.

⁴⁴ Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, s. 12.

nachází ve složitém a dynamickém prostředí, které podporuje různorodost a pluralitu. Jeho identita není pouze statická a pevně daná, ale spíše fluidní a proměnlivá, reflektující složitost současného světa.⁴⁵ Tato fluidita identity umožňuje postmodernímu jedinci adaptovat se na různé situace a kontexty a vyjádřit svou individualitu a autentičnost v rámci mnoha možných rovin a aspektů své osobnosti.

Postmoderní člověk je odsouzen k nejistotě, k převládajícímu pocitu ztráty, věčné nespokojenosti. Zatímco člověk moderní se pyšnil konzistencí svého života, který byl vytesán z jednoho kusu kamene, je člověk postmoderní rozerván. Člověk postmoderní doby se stává volný a svobodný, tak jak si to celé generace našich předků přály. Každý je zde dnes svobodný, ovšem uvnitř svého vlastního vězení. Člověk se stává svým vlastním učitelem i dozorcem. Lidské snahy dnes pohání jakýsi nad-úkol.⁴⁶

Jedním z klíčových rysů postmoderní osobnosti je přijetí relativismu a tolerance vůči různorodosti názorů, hodnot a životních stylů. Postmoderní jedinec není dogmatický nebo uzavřený, ale otevřený různým perspektivám a interpretacím světa. Tato otevřenost umožňuje jedinci lépe porozumět složitosti a rozmanitosti současné společnosti a aktivně se podílet na dialogu a interakci s různými kulturami a komunitami. Ironie a parodie jsou klíčovými nástroji postmoderního jedince k reflexi a kritice společenských norem a hodnot.⁴⁷ Ironický postoj umožňuje jedinci zkoumat konvence a autoritu prostřednictvím humoru a sarkasmu, což mu umožňuje zpochybňovat ustálené vzorce chování a myšlení a otevřít prostor pro nové formy porozumění a interpretace. Parodie pak slouží jako prostředek, jak dekonstruovat kulturní symboly a narativy a ukázat jejich relativitu a omezenost. V postmoderní společnosti hrají média a konzumaci důležitou roli ve formování identity jednotlivce.⁴⁸ Postmoderní osobnost často čerpá svou identitu z různých zdrojů, jako jsou filmy, televize, hudba nebo móda. Tyto kulturní produkty se stávají základem pro utváření jedinečného a diferencovaného self-expression, což umožňuje postmodernímu jedinci vyjádřit svou individualitu a přizpůsobit se různým sociálním situacím a kontextům.

Jedním z důležitých rysů postmoderní osobnosti je také důraz na estetiku, styl a image.⁴⁹ Postmoderní jedinec klade velký důraz na to, jak je vnímán ostatními a jak se prezentuje ve veřejném prostoru. Estetika a styl se stávají prostředky, jak vyjádřit svou individualitu a vytvořit unikátní identitu v rámci komplexní a fragmentované společnosti. Tento důraz na estetiku také odráží postmoderní zájem o vizuální kulturu a umění, které hrají důležitou roli v identifikaci a reprezentaci postmoderního jedince. Dekonstrukce je dalším

⁴⁵ Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000, s. 34.

⁴⁶ Bauman, Z: *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Slon, 2006, s. 75.

⁴⁷ Lyotard, J.-F: *The postmodern condition*. *Op. cit.*, s. 47.

⁴⁸ Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*. *Op. cit.*, s. 89.

⁴⁹ Lyotard, J.-F: *The postmodern condition*. *Op. cit.*, s. 65.

důležitým prvkem postmoderní osobnosti.⁵⁰ Tato metodologie umožňuje postmodernímu jedinci analyzovat a zpochybnit existující společenské struktury a narativy a identifikovat jejich skryté předpoklady a omezení. Tímto způsobem může postmoderní jedinec lépe porozumět složitosti a nejednoznačnosti světa kolem sebe a aktivně se podílet na procesech kulturní výměny a inovace. V dnešní globalizované společnosti je postmoderní jedinec vystaven různorodým vlivům a hybridním kulturám.⁵¹ Globalizace umožňuje jedinci přijímat a integrovat různé prvky z různých kultur a světových názorů do své identity. Tento kosmopolitní přístup umožňuje postmodernímu jedinci lépe porozumět složitosti a rozmanitosti světa a aktivně se podílet na procesech kulturní výměny a inovace.

⁵⁰ Jameson, Fredric: *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Op. cit., s. 127.

⁵¹ Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*. Op. cit., s. 102.

4 Postmoderní výtvarné umění

V této kapitole se budeme zabývat výtvarným uměním v Česku v době postmoderny. Představím několik hlavních umělců z této doby a následně provedu analýzu vybraných děl. V období postmoderny prošlo české výtvarné umění významnými změnami, které odrážely širší kulturní a společenské proměny té doby. Postmodernismus, který se rozvinul ve druhé polovině 20. století, přinesl nový přístup k tvorbě. Tento směr, na rozdíl od modernismu, zpochybňoval tradiční normy a otevřel prostor pro různorodost stylů, médií a výrazu. Umělci začali experimentovat s novými formami, technikami a koncepty, přičemž kladli důraz na subjektivitu a individualitu. V českém kontextu se postmoderní tendence výrazněji projeví až po roce 1989, kdy došlo k pádu komunistického režimu. Politické uvolnění, které následovalo, umožnilo umělcům větší svobodu v tvorbě a otevřelo cestu pro nové vlivy a inspirace ze zahraničí. Před tímto obdobím bylo umění pod silnou cenzurou a státní ideologií, která upřednostňovala socialistický realismus. Po roce 1989 mohli umělci volněji experimentovat a otevřít se novým, někdy i provokativním směrům, jako je konceptualismus nebo performance art.⁵²

Obraznost a emocionální náboj, které byly dříve považovány za prohřešky nebo přehnané, se staly přirozenou součástí uměleckého vyjádření. S příchodem nové generace českých výtvarníků se tento přístup stal klíčovým prvkem jejich tvorby. Mladí umělci začali vyjadřovat své osobní pocity, myšlenky a názory s větší volností, a to jak ve formálním, tak i v emocionálním smyslu. Tento posun v myšlení a tvorbě umožnil českým umělcům umístit svůj vlastní projev nejen do kontextu české kultury, ale také do širšího evropského a globálního uměleckého rámce. Česká výtvarná scéna tak předznamenala trend, který dnes charakterizuje globální umělecký prostor, který není ohraničen žádnými pevnými hranicemi a umožňuje volné propojení a výměnu inspirací mezi umělci napříč celým světem.⁵³ Na konci 80. let byla československá společnost formována nejen prázdnými stranickými rituály, které ztratily jakýkoliv skutečný význam, ale především neosobní a často nekompetentní vládou úřednictva. Tito představitelé systému už nerozuměli ani svým vlastním příkazům, natož aby byli schopni vést společnost. Tento stav neschopnosti se však neomezoval pouze na vládu – celá společnost se postupně propadala do stavu, kdy ztrácela schopnost vzájemně komunikovat a sdílet představy. Tato absence představivosti a vzájemného porozumění měla hluboký dopad na všechny oblasti života, včetně umělecké tvorby, která se bez těchto schopností nemůže rozvíjet, a dokonce i na samotnou podstatu každodenního bytí. V tomto kontextu představovalo zapojení postmoderní imaginace akt odporu a kritiky vůči stagnujícímu společenskému systému.

⁵² Přibáň, Jiří: *Obrazy české postmoderny*. Praha: KANT, 2011, s. 7-10.

⁵³ Tamtéž, s. 16.

Tato kritika však nebyla založena na přejímání ideologických nebo politických dogmat, ale na radikálně odlišné, autentické radosti z tvůrčí svobody. Umění tak nebylo nástrojem propagandy, ale stalo se projevem jedinečné, nepředvídatelné a nezajištěné kreativity. Právě tato nejistota a otevřenost tvoření přinesla nový rozměr doboře, který byl jak dobrodružný, tak objevný, a nabídl společnosti nový pohled na možnost svobodného a smysluplného života.⁵⁴

Postmoderní umění se vyznačuje uměleckým paradigmatem. Točí se kolem dvou hlavních aspektů: zaprvé estetizace moci, která v informační společnosti vytváří paralelu ke konzumnímu získávání, a zadruhé rezignace na estetiku vznešeného, na niž se soustředil modernismus. Obojí lze považovat za problém, pokud se budeme zabývat koncem Jednoty a Totality z estetického hlediska. Modernismus, kulturní formace usilující o racionální projekty, se definitivně objevil přibližně na počátku století. Postmoderní diskurz se nyní začíná explicitně spojovat s koncem tisíciletí. Dekadence byla dříve spojována s modernismem, nyní je spojována s postmodernismem. Tyto paralely ve skutečnosti existují, i když nemusí být zcela přesné. Modernismus se ve své snaze o uchopení vznešeného pokoušel řešit "nedostatek reality". Postmoderní estetika naproti tomu rezignuje na formalistické zobrazení této nedostatečnosti a místo toho se zaměřuje na přítomnost reality a nedostatek předmoderních a nemoderních uměleckých materiálů a metod. Postmoderní umění rehabilituje realismus, odmítá metanarativy a kanonické normy a stanovuje nová pravidla umělecké tvorby. Odmítá omezení tradiční estetiky a usiluje o obnovení dialogu s uměleckými tradicemi a kulturní estetikou. Postmoderní estetika přijímá rétoriku jako zásadní prvek v současném komunikačním kontextu. Rétorika má zásadní význam pro posun postmoderny od dominance rozumu a univerzálnosti, kterou lze nalézt v moderní estetice, a zdůrazňuje jedinečnost každé umělecké události. Postmoderní umění zpochybňuje zavedené normy a hodnoty modernismu a zdůrazňuje vzájemné působení různých estetických diskurzů. Zkoumá složitost dějin, jazyka a reality, přičemž využívá rétorických prostředků k dekonstrukci tradičních kulturních mýtů a zpochybňuje autoritu zavedených vyprávění. Vývoj postmoderního umění nelze oddělit od institucionálních změn, které započaly ve vrcholných fázích vývoje masové kultury. Tyto proměny ovlivnily funkce různých uměleckých subsystémů a vedly ke změně vztahu mezi uměním a jeho publikem. Postmoderní umění je hluboce provázáno s ekonomickými a sociálními faktory, přetváří kulturní krajinu a zpochybňuje tradiční umělecké normy. Odráží odklon od ústředního postavení individuálního uměleckého díla k zaměření na kulturní komoditu a dynamiku trhu. V konečném důsledku postmoderní umění ztělesňuje smysl pro vzájemnou propojenost a proměnlivost, zahrnuje rozmanitost a složitost

⁵⁴ Přibáň, Jiří: *Obrazy české postmoderny*. Op. cit., s. 24.

současných kulturních diskurzů. Daří se mu v prostoru mezi různými formami vyjádření a vyzývá diváky, aby se zapojili do jeho bohaté tapiserie významů a interpretací.⁵⁵

4.1 Přehled českých postmoderních umělců

Než se pustíme na analýzu děl a identifikaci kýče v nich, tak se budeme krátce věnovat pár hlavním představitelům postmoderního výtvarného umění česku. Začneme Jiřím Davidem, jednou z výrazných postav generace vstupující na českou výtvarnou scénu v osmdesátých letech, má zajímavý příběh. Překonal mnoho překážek a setkával se s odmítáním, než byl nakonec přijat na Akademii výtvarných umění. I přes úspěchy v zahraničí, kde je uznáván, není typem umělce, kterému vše automaticky vychází. Je otevřený diskuzím a filozofii a neustále reaguje na okolní svět ve své tvorbě. Jeho tvorba je proměnlivá, stejně jako jeho image, a často reflektuje různorodá témata. David se neuzavírá ve svém ateliéru, ale reaguje na okolní prostředí. Snaží se ve své tvorbě reagovat na stav světa a vyjadřovat se prostřednictvím umění, aby sdělil něco víc než jen estetický dojem. Má vyvinutou intuici a neustále pátrá po nových inspiracích. I když má občas pochybnosti o smyslu své práce, je otevřený a relativistický. Jeho tvorba zahrnuje malbu, fotografii, objekty a publicistiku. Jeho nejvýznamnějším krokem byl cyklus *Domov* v letech 1988 a 1989, kde se zamýšlel nad identitou a minulostí. Své myšlenky formuluje i slovně a snaží se zapojit diváka do procesu vnímání umění. Jeho tvorba je nekonvenční a výrazná, a jeho příběh ukazuje odhodlání a vytrvalost v uměleckém světě.⁵⁶ David se také angažuje ve výtvarných skupinách a iniciativách, jako byla skupina *Tvrdohlaví*, která se snažila prosadit nezávislé umění v době normalizace. Tato tvůrčí umělecká skupina byla založena v roce 1987 výstavou v Lidovém domě. Zakladateli byly kromě Jiřího Davida i Jaroslav Róna, Stanislav Diviš, Stefan Milkov, František Skála a Petr Nikl.

„Petr Nikl, český umělec z generace, která se objevila na konci 80. let. Nikl v kresbě vyniká, jak je vidět na jeho fantastických kresbách a ilustracích k pohádkám, poezii nebo atlasům. Ztělesňuje ideál technicky zručného a nápaditého umělce a zároveň ztělesňuje širší ideál renesančního člověka-vynálezce. Niklův jedinečný výtvarný projev zasahuje i do divadelních děl, poetických a jazykově vytríbených textů a hudebních skladeb. Jeho tvorba přesahuje pouhý tvůrčí rozsah a sahá až k originálnímu úsilí o jedinečné uchopení věcí a vynalezení něčeho dosud neslyšeného, neviděného nebo nepředstaveného. Nikl kombinuje konceptuální umění s divadlem a performancí a vytváří "hnízda her" jako prostor pro tři základní aspekty lidské existence: imaginaci, hravost a interaktivitu.“⁵⁷ Představivost je

⁵⁵ Hubík, Stanislav: *Postmoderní kultura. Op. cit.*, s. 20-30.

⁵⁶ Volf, Petr: *Jiří David. Vyd. 1.* Praha: BB art, 2005, s. 5-18.

⁵⁷ Přibáň, Jiří: *Obrazy české postmoderny. Op. cit.*, s. 71.

neomezená, na rozdíl od vědění, které je omezené. V umění probíhá nepřetržitý proces interpretace a komunikace mezi tvůrcem a zájemci o jeho dílo. Tato otevřenost definuje umělecká díla, na rozdíl od konsenzu o smyslu a významu, který nacházíme v klasickém umění. Interpretace v umění je součástí nepřetržitého procesu, v němž každá interpretace vede k dalším významům, které objevují ostatní v následujících interpretacích. Tato hermeneutická zkušenost znamená hledání dalších textů za texty nebo dalších obrazů za obrazy, jak to ilustrují Picassovy variace na slavný Velázquezův obraz. Umění slouží jako jedinečný výraz filozofického myšlení. Niklova díla vykazují směr fantastických a někdy znepokojivých prvků, odrážejí jeho introspektivní povahu a vyrovnávání se se zážitky z dětství, zejména pokud jde o matčinu brzkou smrt. Dětství, fascinující i traumatizující, je zdrojem nezkalené moudrosti a svobody. Niklova díla, od imaginárních bytostí až po biomorfni kompozice, vyvolávají směr pobavení a strachu, jasnosti a tajemství. Přiklání se k mýtickým a pohádkovým vyprávěním, v nichž se zrcadlí jeho obrazy, spisy a hudba. Jeho výtvořiny nabízejí pohled do světů utvářených spontánní energií a lidskou představivostí, podobně jako Huizingova koncepce, že hra předchází kultuře. Umělci, jako je Nikl, se svou tvorbou staví proti tyranii, protože umění funguje jako forma hry, v níž vznikají nové, imaginativní světy. Umělec ztělesňuje jedinečnou moudrost, která je často obdivována, ale někdy ostatní zneklidňuje. Niklova díla usilují o zdokonalení reality prostřednictvím směsi přírodních prvků a symbolických obrazů a vyzývají diváky, aby se zapojili do nekonečné hry proměnlivých významů. Závěrem lze říci, že Niklovy výtvořiny nejsou verzí Schopenhauerova "světa jako vůle a reprezentace", ale spíše reprezentací světa jako nekonečné hry symbolů a významů, sdílené s širokým publikem. Nikl se hlásí k Nietzscheho "vnitřnímu dítěti", noří se do dionýských aspektů umění, aby s diváky sdílel intenzivní prožitky, odrážející hranice a sílu lidství ve světě, který se neustále mění.⁵⁸

Jednou z nejvýraznějších postav české výtvarné scény 90.let je David Černý. Znamý tvůrce kontroverzních a provokativních plastik. Sochař, který je na rozdíl od většiny současných výtvarných umělců mediálně viditelnou osobností české kultury. Místo řešení čistě estetických otázek ho však více přitahují zásahy do sociálních vztahů a aktivace mediálního prostoru. „David Černý studoval design a později sochařství na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Pro něj však bylo klíčové spíše prostředí nezávislé kulturní scény na konci osmdesátých a začátku devadesátých let. Podílel se na projektech Bullshitfilmu, vytvářel krátkodobé instalace a performace s přáteli spojující večírkovou atmosféru s uměleckým obsahem. Jeho práce byly vystavovány pod bývalou sochou Stalina a vytvořil létající dolary pro Muzeum Andyho Warhola v Medzilaborcích. První velkou pozornost veřejnosti získala jeho socha chůze trabanta na Staroměstském náměstí (1990). Velkou diskuzi vyvolalo i přemalování vojenského tanku, památníku Sovětské armádě, na růžovou

⁵⁸ Přibáň, Jiří: *Obrazy české postmoderny. Op. cit., s. 71-80.*

barvu (1991). Tato politicky motivovaná umělecká akce s velkým mediálním ohlasem byla v té době mimořádná. Černý se pokusil rozvířit veřejné mínění také svými mystifikačními akcemi jako byl Den zabíjení v Madridu a Londýně na festivalu Edge 92. Jeho první tvůrčí období uzavřela výstava v Špálově galerii v Praze v roce 1993, kde představil sérii Kitů, přehnaně velké pistole použité v Dni zabíjení, a instalaci Malost z roku 1991.⁵⁹

Jiří Surůvka české umění obohacuje v oblasti performance i jeho následný vývoj. Jiří Surůvka není typickým vizuálním umělcem, který pozoruje realitu a reprodukuje ji ve svých dílech. Naopak, přetváří realitu do svých obrazů, koláží a vystoupení, ve kterých se zaměřuje spíše na význam a kontext než na samotný obraz. Jeho tvorba se blíží dadaistické provokaci a odporu jak vůči společenským konvencím, tak vůči umění a jeho fungování. Surůvka ve svých obrazech kombinuje divokou malbu s pop-artem a komiksovou ilustrativností. Jeho díla často obsahují politická témata a ikonické obrazy, které mají za cíl šokovat a znepokojovat diváky. Jeho cyklus Dvojčata, který spojuje tvář dítěte s hitlerovskými prvky, je silným politickým symbolem. Umělecký jazyk Jiřího Surůvky se pohybuje od provokativních koláží až po apokalyptické obrazy, které kritizují politické a kulturní klišé v masové společnosti. Jeho tvorba reflektuje moderní civilizaci a masovou manipulaci, ať už prostřednictvím politických témat nebo pop-kultury. Surůvka se zaměřuje na propojení politiky a kultury a prostřednictvím svých děl provokuje diváky k zamyšlení nad současným stavem světa. Jeho tvorba je plná absurdního humoru a ironie, která zesiluje tragické a groteskní prvky jeho děl. Celkově lze říct, že Surůvka patří mezi umělce třetího typu, kteří nejen provokují a komunikují s diváky, ale klade jím hluboké otázky ohledně moderní existence. Jeho díla reflektují rychlý a provokativní charakter současné kultury a nabízejí divákům možnost zamyslet se nad aktuálními společenskými a politickými tématy.⁶⁰

Veronika Richterová, umělkyně a sochařka z České republiky, je známá svými originálními artefakty vytvořenými z opakovaně využívaných plastových obalů. Narodila se v Praze dne 23. října 1964 a absolvovala studium na Vysoké škole výtvarných umění v Praze se specializací na sochařství. Richterová se vyznačuje jako průkopnice v oblasti umělecké tvorby z recyklovaných surovin, především plastových obalů. Její tvorba zahrnuje širokou škálu objektů od květin a zvířat až po složité instalace a světelné kompozice. Její díla jsou vystavována jak v galeriích, tak na veřejných prostranstvích po celém světě. Richterová prezentuje své práce nejen v domácím prostředí, ale i za hranicemi. Její tvorba byla představena na mnoha výstavách a festivalech, včetně renomovaného Trienále českého a slovenského umění v Brně. Richterová se aktivně zapojuje do vzdělávacích projektů a

⁵⁹David Černý. Online. In: POSPISZYL, Tomáš. CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ PRAHA. Artlist.cz. Praha: Centrum pro současné umění Praha, 2006. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/en/david-cerny-100167/>. [cit. 2024-05-23].

⁶⁰Příbáň, Jiří: *Obrazy české postmoderny. Op. cit., s. 109-118.*

workshopů týkajících se recyklace a udržitelného umění. Spolupracuje s různými organizacemi a školami s cílem šířit povědomí o ekologických výzvách skrze umělecký projev. Veronika Richterová obdržela několik ocenění za svůj přínos v oblasti umění a ekologie. Její inovativní přístup k recyklaci a umění byl oceněn na národní i mezinárodní úrovni. Richterová se řadí mezi významné osobnosti v oblasti současného českého umění díky svému originálnímu přístupu k tvorbě z recyklovaných materiálů a svému ekologickému aktivismu prostřednictvím uměleckého vyjádření.⁶¹

⁶¹Veronika Richterová. Online. Veronikarichterova. 2010, 2024. Dostupné z: <https://www.veronikarichterova.com/>. [cit. 2024-05-21].

5 Užití kýče na vybraná díla

V této kapitole se zaměřím na analýzu vybraných děl české výtvarné postmoderny s cílem identifikovat a interpretovat prvky kýče. Bude se jednat o díla tří umělců, které jsem zmiňovala v předešlé kapitole. Zhodnotím, jakým způsobem kýč napomáhá umělcům vyjádřit jejich kritické postoje a jak ovlivňuje percepci jejich tvorby.

5.1 Srdce nad hradem od Jiřího Davida

Dílo nazvané „Srdce nad Hradem“ je známým uměleckým kouskem od českého tvůrce Jiřího Davida, který byl umístěn na Pražském hradě v roce 2002. Tato instalace z neonových trubek ve tvaru srdce byla vytvořena při příležitosti přechodu Václava Havla z prezidentské funkce. Srdce, složené z jasně rudých neonových světél, bylo umístěno na nádvoří hradu, a zvláště vynikalo v nočních hodinách svou intenzivní červenou barvou. Instalace "Srdce nad Hradem" byla umístěna během oslav skončení Havlova prezidentského období, který byl v České republice významnou osobností jak politicky, tak disidentsky. Toto dílo mělo sloužit jako dočasná připomínka Havlovy humanitární povahy, otevřenosti a oddanosti vůči národu. Zároveň symbolizovalo lásku a naději, které byly pro Havla charakteristické v jeho politické dráze i osobním životě. Umístění na střeše Starého královského paláce dodalo dílu další rozměr. Bývá často kritizováno za svou sentimentálnost a použití obecného symbolu lásky, což může působit kýčovitě. Rozhodně splňuje podmínku emocionálního náboje od Tomáše Kulky.

Jasně rudé neonové srdce je navrženo tak, aby přitahovalo pozornost svou intenzitou a velikostí. Podobný styl může být interpretován jako snaha o zprostředkování umění širší veřejnosti, což odráží postmoderní tendence spojovat vyšší a nižší formy umění. Jiří David touto instalací poukazuje na kontrast mezi historickým prostředím Pražského hradu a moderním, populárním symbolem, což může vést k diskusím o úloze umění ve veřejném prostoru, vztahu minulosti a přítomnosti a proměnách vnímání estetiky a symboliky. Srdce je symbol lásky a sentimentu, což jsou témata často považovaná za triviální nebo banální, zejména v kontextu vysokého umění. Toto dílo využívá široce přijímaný symbol k vyvolání emocí, což může být vnímáno jako jednoduché nebo povrchní. Reakce na toto dílo byly rozmanité, někteří lidé a kritici oceňovali jeho provokativní a emotivní charakter, zatímco jiní ho kritizovali jako nevhodný pro tak historicky významné místo. Tento kontrast v reakcích je typický pro Davida, jehož tvorba často vyvolává silné emoce a diskuse. Toto dílo patří k nejznámějším a nejdiskutovanějším dílům Jiřího Davida, která ilustrují jeho schopnost využívat silné vizuální prvky a symboly k podnícení debat a aktivace veřejného

mínění. Davidova tvorba je často politicky a společensky angažovaná, a ani tohle dílo není výjimkou.

"Srdce nad Hradem" od Jiřího Davida splňuje všechny tři podmínky kýče podle Tomáše Kulky. Je zobrazivý, tematicky banální a emocionálně předvídatelný. Toto dílo využívá kýč jako nástroj k vyvolání silných, ale jednoduchých emocí a k provokaci diskuse o hodnotách a estetice v současné společnosti.



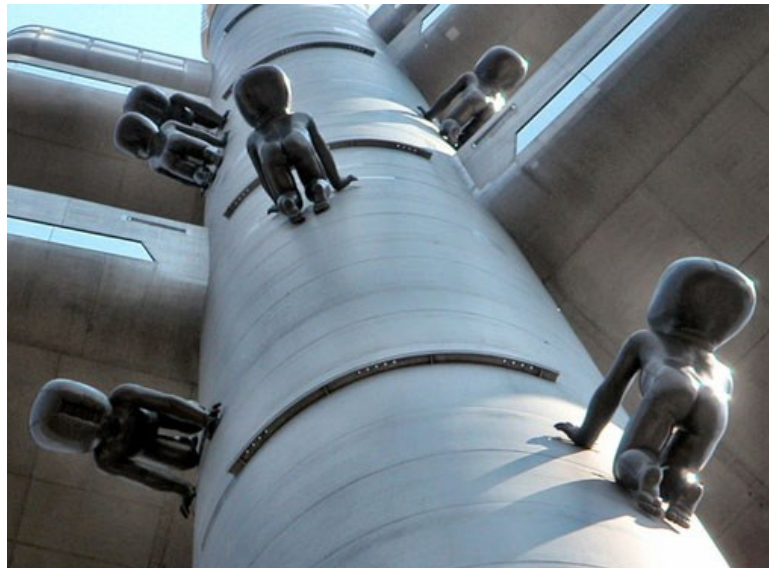
Obrázek 1. : Srdce nad hradem – Jiří David 2002

5.2 Babies od Davida Černého

Socha nazvaná „Babies“ od Davida Černého představuje instalaci devíti obrovských bronzových figur. Každé z těchto postav má své jedinečné postavení a výrazy, které vyjadřují širokou škálu emocí, od radosti po strach. Tato socha byla poprvé představena veřejnosti v roce 1994 v parku Kampa v Praze jako součást výstavy nazvané "Jedna generace" a od té doby byla přesunuta na různá místa po celém světě. Sochy jsou často považovány za kontroverzní a provokativní umělecké dílo, které vyvolává různé interpretace a reakce. Někteří lidé vidí v této instalaci komentář k pohledu dětí na svět, zatímco jiní ji pokládají za odpudivou a bezduchou. Bez ohledu na to, jaký má názor jednotlivec, socha "Babies" nepochybně přitahuje pozornost a vede k diskusi o současném umění a společnosti jako celku.

Kromě svého výrazného vzhledu a provokativní povahy je socha také zajímavá svým technickým provedením a historií. Sochy jsou plné emocí a intenzity. Jejich velikost, autentičnost a výrazná radost mohou být pokládány za překypující emociemi. Jsou to sochy plné energie. Narážka na mateřství, péči o potomstvo a lidskou reprodukci přidává dílu sentimentální rovinu. Tento citový prvek může být chápán jako snaha oslovit diváky na

emocionální úrovni. Kýčovitě dílo často nedokáže proniknout pod povrch a neposkytuje prostor pro hloubku nebo komplexnost. Malé děti jsou poměrně jednoduchým a přímočarým vyjádřením. I když je interpretace díla otevřená, může být vnímána jako pokus o manipulaci s emocemi diváků, zejména těch, kteří mají silné pocity k tématům spojeným s péčí o děti. Každá z devíti postav má jedinečné rysy a pozici, což dodává dojem individuality a osobnosti každé postavě. Dílo bylo vytvořeno s využitím moderních technik a materiálů, zejména bronzu, který je charakteristický pro mnoho Černého soch. Dalším fascinujícím prvkem sochy je její cestování po různých destinacích po celém světě. Po svém debutu v Praze se socha přesunula do různých mezinárodních lokalit, kde nadále vyvolávala kontroverze a zaujímal veřejnost. Tento aspekt díla ukazuje na jeho univerzální přitažlivost a schopnost komunikovat s různými kulturami a publikem. Dílo patří mezi nejznámější a nejkontroverznější díla Davida Černého, která zdůrazňují jeho schopnost vytvářet provokativní a diskutovaná umělecká díla.



Obrázek 2.: Babies – David Černý 2000

5.3 Strůjci války od Jiřího Surůvky

Pro poslední analýzu jsem si vybrala dílo z výstavy Strůjci války jménem Strůjci války V. Surůvka ve svém díle využívá sarkastický a ironický tón, aby kritizoval manipulaci a zneužívání moci. Jeho práce působí humorně, zároveň ale znepokojivě a podněcuje k zamyšlení. Záměrně rozděluje obrazové materiály čímž narušuje jejich původní význam a nutí diváka k vlastní interpretaci. V sérii umělec mistrně kombinuje estetické a politické aspekty a otevírá prostor pro kritickou reflexi historických i současných událostí. Jeho dílo je stále aktuální a rezonuje s tématy, jako je mediální manipulace, zneužívání moci a hrozba

války. Zdůrazňuje zde absurditu a nesmyslnost války. Dílo může být interpretováno jako kritika těch, kteří využívají válku jako prostředek k dosažení svých politických či ekonomických cílů. Dílo může také vyvolávat otázky o etice a morálce válečných rozhodnutí, o dopadech válek na civilní obyvatelstvo a o motivech, které vedou k válečným konfliktům. Surůvka svým dílem pravděpodobně vyzývá diváky k zamyšlení nad těmito otázkami a k hledání odpovědí na složité problémy spojené s mocí a násilím.

Umělec tedy v díle často pracuje s prvky kýče, které ironicky a satiricky komentují válečné konflikty a jejich propagaci. Jeho díla tak vytvářejí silný kontrast mezi vážností tématu a banalitou použitých prvků. Společnost se chce bavit a hodovat, i když je právě svědkem své vlastní tragédie. Tragédie se stává groteskou a groteska tragédií. Jiří Surůvka rozhodně není žádný moralista, na to je příliš poctivý dada umělec, který nezná ve své tvorbě žádná tabu.⁶²

Tato estetika slouží k dekonstrukci válečné propagandy a ukázání její povrchnosti. Surůvka tak vytváří dílo, které se podle mého názoru jasně řadí do konceptu kýče definovaného Tomášem Kulkou. Kýč podle Kulky spočívá v nadměrném zdůrazňování emocí a vytváření efektních, avšak prázdných obrazů. Surůvka ve své výstavě zcela jistě splňuje tyto charakteristiky a poukazuje na to, že i válečné téma není imunní vůči kýči a lze ho použít kriticky k odkrytí manipulativních praktik veřejného mínění.



Obrázek 3.: Srůjci války V. – Jiří Surůvka 1998 – 2022

⁶² Přibáň, Jiří: *Obrazy české postmoderny. Op. cit., s. 116.*

5.4 Kýč jako nástroj ironie a provokace v postmoderně

V postmoderním umění kýč již není vnímán jen jako estetická chyba nebo projev špatného vkusu, ale spíše jako nástroj s vlastním významovým potenciálem. Postmoderní umělci kýč často využívají ironicky, aby narušili zavedené normy vysokého umění, nebo provokativně, aby vyvolali reakci diváků. Tento přístup představuje zásadní změnu v chápání kýče. Místo toho, aby byl odsouzen jako povrchní či banální, je reinterpretován jako prostředek komunikace, kritiky a subverze. Ironie je v postmoderně jedním z klíčových nástrojů, kterým umělci pracují proti tradičním hodnotám. Kýč, s jeho přehnanými emocemi a banálností, se stává ideálním prostředkem, jak parodovat a kritizovat předstíranou vážnost a exkluzivitu „vysokého umění“.

Postmoderní umělci vnímají kýč také jako odraz současné kultury. Kýčovitá estetika odráží naši tendenci ke zjednodušování, idealizaci a okamžité emocionální uspokojení. Jeho užití v umění tak není jen provokací, ale i zrcadlením společnosti, která si libuje ve snadno pochopitelných symbolech a povrchních emocích. Například použití jednoduchých a univerzálně srozumitelných symbolů, jako jsou srdce, květiny nebo dětské postavy, může sloužit k zesměšnění uměleckých elit, které takové prvky často odmítají jako příliš banální. Například kýčovitost díla "Babies" se odvíjí od jejich schopnosti okamžitě zaujmout a vyvolat emocionální odezvu, často spojenou s nostalgií nebo sentimentem. Tento emocionální efekt je ale záměrně narušen jejich monumentálností a deformací, což působí odcizeně a znepokojivě. Černý tak kýč nejen oslavuje, ale i záměrně dekonstruuje a kritizuje, čímž otevírá prostor pro úvahy o manipulaci emocí prostřednictvím vizuální kultury. Když je kýč umístěn do nových, neočekávaných kontextů, vytváří se napětí mezi divákovým očekáváním a skutečností, což podporuje kritickou reflexi.

Díla Černého, Davida a Surůvky ukazují, že kýč může být v postmoderním umění mnohovrstevnatým fenoménem. Ať už slouží jako nástroj provokace, ironie, nebo kritické reflexe, vždy vyvolává otázky o hranicích mezi estetikou a obsahem, mezi jednoduchostí a komplexností. Kýč zde není pouze "efektní, avšak prázdný", také je přetvářen a využíván jako mocný prostředek k otevírání diskusí o současné kultuře, společnosti a hodnotách. Vědomé využití kýče tedy umožňuje umělcům zpochybňovat zavedené normy, rozkládat významy a vyvolávat diskuzi o hodnotách a prioritách současné společnosti. Tento přístup tedy nejen rozšiřuje možnosti uměleckého výrazu, ale také ukazuje, že kýč může být více než jen prázdný estetický fenomén, ale může být nástrojem hlubšího porozumění světu kolem nás.

5.5 Kýč jako symbol

Umělecké dílo se již nepokouší vyjádřit svou hodnotu pomocí pozitivních kategorií. Všechno již bylo řečeno, dokonalosti bylo dosaženo. Výtvarné umění dnes často staví na dojmu estetického šoku, záměrné ošklivosti. Zápas o vyjádření myšlenky je nahrazován snahou zaujmout originálním způsobem provedení – stejnou metodou jako kýč, byť v opačném slova smyslu.⁶³ Postmoderní společnost je zcela ovládnuta kýčem. Je jím ovládnuta tak, že často není možné rozlišit mezi uměním a kýčem. Vliv na rozvoj kýče má tedy společnost. Postmoderní estetika rezignuje na formalistická znázornění oné nepřiměřenosti abstrakce a smyslovosti, rezignuje na postupy zpřítomňování nepřítomného vznešeného jako neskutečného a pociťuje jak nedostatek reality, tak nedostatek premoderních a nemoderních uměleckých látek a postupů. Postmoderní umělec necítí žádná apriorní pravidla seskupená do estetického kanónu, ale hledá a ustavuje je tvorbou díla samého. Odtud určitá divokost postmodernismu.⁶⁴ To, že se kýč jeví jako fenomén estetický, připouštějí všichni. Někteří autoři však mají za to, že hlubší analýza ukazuje, že kýč je ve své podstatě kategorií etickou.⁶⁵ Vymanění se z pout kýče je komplikovanější v tom smyslu, že kýč sám sebe dovede chránit. Úkolem kýče, ať už z ekonomického, ideologického, či egoistického důvodu, je upoutat na sebe pozornost.

Kýč je tedy mnohem více než jen povrchní estetika. Je to symbol svobody – svobody tvořit, svobody vyjadřovat se, svobody kritizovat a svobody překračovat hranice mezi elitářským a populárním uměním. V jeho zářivých barvách a sentimentálních motivech se skrývá hluboká touha po osvobození a autentickém vyjádření. V konečném důsledku je kýč oslavou lidské individuality a nekonečných možností, které umění může nabídnout.

⁶³ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč. Op. cit.*, s. 166.

⁶⁴ Hubík, Stanislav: *Postmoderní kultura. Op. cit.*, s. 22.

⁶⁵ Kulka, Tomáš: *Umění a kýč. Op. cit.*, s. 222.

6 Závěr

V závěru se pokusím o stručné shrnutí nejdůležitějších poznatků. V této bakalářské práci jsem se zaměřila na komplexní analýzu kýče v kontextu postmoderního českého výtvarného umění. Mým cílem bylo vyhodnotit významnost kýče v době postmoderní a jak je vnímán v rámci tohoto uměleckého směru. V první kapitole jsem se snažila vymezit pojem kýč pomocí různých teoretických přístupů. Klíčovým se stal koncept Tomáše Kulky, který definoval kýč na základě tří hlavních podmínek: okamžitá emocionální reakce, snadnost pochopení a falešná emocionální úleva. Kulka také poukázal na souvislost kýče s postmodernou, kde kýč není pouze degradován, ale často používán jako nástroj pro ironii a kritiku. V části estetické defektnosti kýče se zabývám rozdílem mezi kýčem a akademickým uměním, který spočívá v odlišném provedení. Na základě definic od Tomáše Kulky, Hermanna Brocha a Umberta Eca jsem vymezila kýč jako umělecký fenomén, který je snadno pochopitelný, okamžitě emocionálně působí a poskytuje falešnou emocionální úlevu. Kulka a Broch se shodují na tom, že kýč má své kořeny v romantismu, kde začal jako reakce na racionalismus a klasicismus. Broch navíc spojoval kýč s morální dekadencí a zlem, čímž mu přisuzoval hlubší etický rozměr. Umberto Eco také přinesl do diskuse pohled, že kýč může být estetickým nástrojem využívaným k ironii a kritice, čímž otevírá prostor pro jeho pozitivní roli v postmoderním umění.

V další části práce jsem se zaměřila na postmoderní umění a jeho hlavní rysy. Postmodernismus, s jeho pluralitou stylů a přístupů, často využívá kýč jako prostředek k narušení tradičních estetických hodnot a norem. Postmoderní umělci se nevyhýbají používání kýče, ale naopak jej využívají k vyjádření složitých kulturních a společenských komentářů. V tomto kontextu se kýč stává důležitým nástrojem, který umělcům umožňuje vyjadřovat složité kulturní a společenské komentáře.

V praktické části práce jsem analyzovala konkrétní umělecká díla českých postmoderních umělců, jako jsou Jiří David, David Čený a Jiří Surůvka. Zjistila jsem, že kýč v jejich tvorbě často slouží jako nástroj pro ironii, parodii a kritiku společenských, politických a environmentálních témat. Například Černého instalace „Babies“ na Žižkovské věži využívá kýčovitý motiv miminek k vyvolání provokativních reakcí a k zpochybnění vnímání veřejného prostoru. Surůvkova díla často využívají kýč ke kritice válečných a politických témat, zatímco, Jiří David použil symbol lásky a sentimentu, což jsou témata často považovaná za triviální nebo banální, zejména v kontextu vysokého umění.

Co se týká přínosu kýče pro postmoderní umění, tak na základě provedené analýzy můžu konstatovat, že kýč má v postmoderním umění několik významných rolí. Umožňuje umělcům vytvářet díla, která zpochybňují a zesměšňují tradiční kulturní normy. Činí umění přístupnějším široké veřejnosti, čímž odstraňuje bariéry mezi "vysokým" a "nízkým" uměním. To můžeme nazvat jako demokratizace umění. Postmoderní umělci využívají kýč

k reflexi a kritice konzumerismu a masové kultury. Díky emocionální manipulaci kýčová estetika vyvolává silné emocionální reakce, což umělcům umožňuje komunikovat složité myšlenky jednoduchým a přístupným způsobem.

Kýč, i přes svou pověst povrchní a sentimentální estetiky, hraje v postmoderním umění klíčovou roli. Jeho schopnost oslovovat široké publikum, provokovat a zpochybňovat zavedené normy činí z kýče důležitý nástroj pro postmoderní umělce. Kýč tedy nejenže obohacuje postmoderní umění svou rozmanitostí a přístupností, ale také otevírá nové cesty pro kritickou reflexi a kreativní vyjádření. Kýč, často vnímaný jako povrchní a sentimentální, se v postmoderním umění stává mocným nástrojem pro vyjádření ironie, kritiky a narušení tradičních estetických hodnot. Jeho schopnost oslovovat široké publikum a vyvolávat silné emocionální reakce činí z kýče významný prostředek pro demokratizaci umění a reflexi současných společenských problémů. Kýč tedy nejenže obohacuje postmoderní umění svou rozmanitostí a přístupností, ale také otevírá nové cesty pro kreativní vyjádření a kritickou reflexi.

Resumé

V této bakalářské práci jsem se zabývala problematikou kýče v kontextu českého výtvarného postmoderního umění. První kapitola je věnována vymezení pojmu kýč, jeho historickému vývoji a teoretickým přístupům k jeho definici. Následuje představení postmodernismu, jeho hlavních rysů a výzev, které přináší pro uměleckou tvorbu a interpretaci. Ve třetí části práce jsou analyzována tři konkrétní díla českého postmoderního umění. Pomocí definic a teoretických konceptů z první kapitoly je u těchto děl identifikován kýč a diskutován jeho význam a funkce v kontextu postmoderní estetiky. Cílem práce bylo prozkoumat, jakým způsobem se kýč projevuje v současném českém postmoderním umění a jakým způsobem ovlivňuje jeho vnímání a hodnocení.

Summary

In this bachelor thesis I dealt with the problem of kitsch in the context of Czech postmodern art. The first chapter is devoted to the definition of the concept of kitsch, its historical development and theoretical approaches to its definition. This is followed by an introduction to postmodernism, its main features and the challenges it brings to artistic creation and interpretation. The third part of the thesis analyses three specific works of Czech postmodern art. Using the definitions and theoretical concepts from the first chapter, kitsch is identified in these works and its meaning and function in the context of postmodern aesthetics is discussed. The aim of the thesis was to explore how kitsch manifests itself in contemporary Czech postmodern art and how it influences its perception and evaluation.

Použité zdroje

- Baudrillard**, Jean: *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- Bauman**, Zygmunt: *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Bauman**, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Slon, 2006.
- Broch**, Hermann. *Několik poznámek k problému kýče. Román – mýtus – kýč*. Praha: Dauphin, 2009.
- Calinescu**, Matei: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Černý**, Václav. *Jak je to tedy s kýčem?* In: Studie a eseje z moderní světové literatury. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- Eagleton**, Terry: *The Illusion of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Pub, 1997.
- Eco**, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2006.
- Foucault**, Michael: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. New York: Pantheon Books, 1972-1977.
- Hubík**, Stanislav: *Postmoderní kultura*. Olomouc: Mladé Umění K Lidem, 1991.
- Hutcheon**, Linda: *Poetika postmodernismu: Historie, teorie, beletrie*. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2023.
- Jameson**, Fredric: *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers, 2016.
- Kulka**, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: TORST, 2014.
- Kundera**, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*. 1. české vyd. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1985.
- Lyotard**, J.-F: *The postmodern condition*. Manchester University Press, 1984.
- Příbáň**, Jiří: *Obrazy české postmoderny*. Praha: KANT, 2011.
- Thullerová**, Gabriele: *Jak je poznáme? Umění a kýč*. Vyd.1. Praha: Knižní klub, 2007.
- Volf**, Petr: *Jiří David*. Vyd. 1. Praha: BB art, 2005.
- Wilson**, Simon: *Pop*. London: Thames and Hudson, 1974.

Internetové zdroje

Srdce nad Hradem zhaslo. Online. In: Idnes. 2003. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/srdce-nad-hradem-zhaslo.A030127_194640_vytvarneum_vlk. [cit. 2024-05-22].

Babies Crawling Up. Online. In: Artatsite. 2000. Dostupné z: https://www.artatsite.com/Prague/details/Cerny_David_Babies_Crawling_Up_Zizkov_Telelevision_Tower_socharstvi_Umeni_statues_sculptures_kunst_Art_at_Site_Praque.html. [cit. 2024-05-22].

Strůjci války – Jiří Surůvka. Online. In: Gask.cz. 2023. Dostupné z: <https://gask.cz/vystava/jiri-suruvka-strujci-valky/>. [cit. 2024-05-22].

Veronika Richterová. Online. Veronikarichterova. 2010, 2024. Dostupné z: <https://www.veronikarichterova.com/>. [cit. 2024-05-21].

David Černý. Online. In: POSPISZYL, Tomáš. CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ PRAHA. Artlist.cz. Praha: Centrum pro současné umění Praha, 2006. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/en/david-cerny-100167/>. [cit. 2024-05-23].

Seznam obrázků

Obrázek 1. : Srdce nad hradem – Jíří David 2002.....	36
Obrázek 2.: Babies – David Černý 2000	37
Obrázek 3.: Srůjci války V. – Jíří Surůvka 1998 – 2022.....	38