

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO
PRAHA**

bakalářské kombinované studium
2009 – 2012

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tereza Kučerová

Pop Art a virtuální struktura západního světa

Praha 2012

**Vedoucí bakalářské práce:
PhDr. Soňa Štroblová**

JAN AMOS KOMENSKÝ UNIVERSITY PRAGUE

Bachelor Combined (Part time) Studies
2009 - 2012

BACHELOR THESIS

Tereza Kučerová

Pop Art and Virtual Structure of the Western World

Prague 2012

**The Bachelor Thesis Work Supervisor:
PhDr. Soňa Štroblová**

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala v práci, řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 15. 3. 2012

Tereza Kučerová

Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Soně Štroblové za odborné vedení, pomoc a rady při zpracování této práce. Také bych chtěla poděkovat Alici Jeřábkové, Janě Šimákové, Ing. Kateřině Králové a v neposlední řadě Rogerovi Coatesovi za pomoc s překladem odborné literatury.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá uměním šedesátých let dvacátého století. V první části se věnuji Pop Artu a jeho filozofii. Druhou částí navazuji a popisuji život a dílo Andyho Warhola, který bezesporu byl jeho nejvýznamnějším představitelem. Postmodernismus, jeho vznik a historické souvislosti zpracovávám v části třetí.

Klíčové pojmy

Pop Art, Andy Warhol, postmodernismus, modernismus, umění, dadaismus, sítotisk, paradigma

Annotation

This thesis deals with the Art of Sixties of the Twentieth Century. The first part is devoted to Pop Art and its philosophy. The second part follows and describes the life and work of Andy Warhol, who was undoubtedly its most prominent representative. Postmodernism, its origin and his birth are processed in a historical context in the third part.

Key words

Pop Art, Andy Warhol, Post-modernism, Modernism, Art, Dadaism, Screen printing, a Paradigm

Obsah

Obsah.....	7
Úvod.....	8
1. POP ART.....	9
1.2 Historie Pop Artu.....	13
1.3 Prostředí vzniku Pop Artu	19
2. ANDY WARHOL – PRVNÍ HVĚZDA V OBLASTI UMĚNÍ.....	22
2.2 Průřez Warholovou tvorbou	24
3. POSTMODERNISMUS.....	33
3.1. Historické podhoubí pro přechod od modernismu k postmodernismu	33
3.2 Co je postmodernismus?	41
3.3. Vznik postmoderny	44
ZÁVĚR.....	48
SEZNAM POUŽITÉ ČESKÉ LITERATURY	49
SEZNAM POUŽITÉ ZAHRANIČNÍ LITERATURY	51
INTERNETOVÉ ZDROJE	52
SEZNAM PŘÍLOH	53
PŘÍLOHY	I

Úvod

Práce se zabývá příčinami vzniku Pop Artu, tedy šedesátými lety dvacátého století, a jeho historií.

Pop Art byl ovlivněn populární hudbou a komerčním uměním. Cílem je představit jednoduchost tohoto umění, které si na nic nehraje, je pouze samo sebou. Ikonou Pop Artu a jeho představitelem byl Andy Warhol.

„Andy Warhol se nepodobal žádnému jinému umělci své doby; Chladný pozorovatel, naprosto ambivalentní ve svém postoji, žádný revolucionář a přesto původce změny nesmírné důsažnosti. Jako jediný skutečný představitel, alespoň v té době, kdy ještě musel bojovat o svou uměleckou reputaci, provázel proměnu umění a umělecké aktivity do nové epochy. Iniciativa nepocházela vždy přímo od něho, často se nechával inspirovat, reagoval na různé impulsy.“¹

Celé téma je zpracované ze široka od přechodu modernismu k postmodernismu. Dle mého názoru je toto období jedno z nejvíce zlomových období lidstva. Šedesátá léta 20. století jsou vyvrcholením a vyčerpáním snah přerodem moderny v postmodernu takové, jakou ji známe dnes. Dále se věnuje důvodům vzniku postmoderní společnosti, historii nebo politickému podhoubí.

Každé téma ve studii si lze představit jako část prstence, který je složený z obecných i konkrétních poznatků.

¹ HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: 1928-1987 : umění jako byznys*. Překlad Jaroslav Duda. Köln: Taschen, 2000, ISBN 38-228-6696-2, s. 93

1. POP ART

Směr, který vznikl v Anglii kolem poloviny padesátých let dvacátého století jako reakce mladých umělců na vývoj a změny poválečné doby. Název pochází z anglického výrazu *Popular Art*, což znamená populární, neboli lidové umění. Je také obdobou toho, co se v hudbě označuje jako pop – music. Vytváří spojnici mezi běžným člověkem šedesátých let a uměleckou tvorbou. A protože šlo o figurativní směr, lze jej zařadit do tzv. *Nové figurace*, zejména v případě používání asambláží (metoda, která sestavuje a hromadí objekty, ve větší komplex), které jsou vytvářeny z konkrétních předmětů. Pojem poukazuje na městský folklór (banalitu reklam a plakátů, ke konzumnímu způsobu života ovlivněného masmédií – televizí a filmem). Pop Art chtěl ukázat náš přirozený svět. Byla to reakce na povrchní městský život, městskou kulturu a právě tímto životem byl Pop Art inspirován. Chtěl nám ukázat pravdu v plechovce od polévky. Nezapomenutelný pocit v konzumní společnosti amerického diváka se snažil vytvořit neustálým opakováním. Nebál se upozornit na blyštivý zevnějšek věci a její vnitřní prázdnotu. Zažehnal hegemonii abstrakce a posunul výtvarné umění znovu ke světu jevů. Pop Art získal a glorifikoval všední svět, jeho jednotvárnost. Každodenní objekty transferoval do roviny umění. Tematizoval masovost, hlučnost, nápadnost, erotiku bez předsudků i chladný sex. Na to vše jakoby věčně nahlížel, ale nekomentoval. Byl neosobní, bez podpisu. Ukázal prstem na banalitu idolů konzumní společnosti.

- **Historické souvislosti – počátky dvacátého století – Dadaismus**

Umělci sdružující se kolem školy „Ash Can School“ v počátcích dvacátého století chtěli představit pravou povahu New Yorku. Nebránili se zobrazit New York jako město plné hrůzy, chudoby, neřesti, soužení, ale i jako město plné

svobody a amerických snů. Ash Can School reprezentovali Robert Henri, Georgie Luks, John Sloan. Nebáli se jako první používat ve svých pracích reklamní slogany a novinové články. Spolupracovali na „Armory show“, což je hodnoceno jako jejich nejdůležitější počín. V roce 1913 na „Amory show“ v New Yorku prezentovali svá díla jak umělci newyorští tak světoví. „Vlna“ kritiky se snesla na dílo „Nude Descending a Staircase“ vystavené Marcelem Duchampem. Výstava Armory show změnila systém chápání a vůbec celý pohled na abstraktní umění.

Roku 1917 bylo členy „Ash Can School“ založeno „Society of Independent Artist“, v překladu „Sdružení nezávislých umělců“, protože cítili změny, které vyvolala výstava „Armory Show“.

Výše zmiňovaný Marcel Duchamp byl spolu s malířem Francisem Picabiem a fotografem Man Rayem zakladatelem hnutí „Dada“. Typickým avantgardním směrem byl dadaismus a „Dada“ z něj vycházelo. Dadaismus se snažil protestovat proti první světové válce. Byl životní anarchií, duševní vzpourou, vzorem nepochopitelnosti, svobody tvorby.²

„Dadaismus vznikl v průběhu první světové války na několika místech světa jako reakce na nesmyslnost vraždění. Dadaisté viděli hlavní smysl v nesmyslu. Proto je celé toto hnutí provázeno nehoráznými provokacemi proti měšťáctví, církvi a vládnoucím silám. Hnutí nemělo žádný jednotný program nebo charakter, důraz se kladl na maximální svobodu, skandály, ironii, humor a mystifikace.“³

Z citace je jasné, že členové Dada nebyli kompaktní. A právě díky této roztržitosti se postupem času dadaisté začali klonit k nihilismu.

² VOTRUBOVÁ, 2010, s. 12

³ ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 4. vyd. Praha: Idea servis, 2005 ISBN 80-859-7048-1, s. 159

- **Třicátá až šedesátá léta dvacátého století – Abstraktní expresionismus**

„ Je pravděpodobné, že vznik tohoto umění ovlivnila poválečná politická situace ve Spojených státech, kdy byl odmítán (socialistický) realismus jakožto inspirace komunistického Sovětského svazu. Jakákoliv konkrétní vazba k realismu a kritice stavu společnosti pak mohla být viděna jako propagace komunismu, což bylo v tehdejší atmosféře mccarthismu považováno za nepřijatelné. Umělci abstraktního expresionismu se právě svou abstrakcí jakémukoliv spojení s politikou vyhýbali a společnost víceméně nekritizovali, a tudíž nemuseli podléhat tlaku veřejného mínění či cenzury.“⁴

Po druhé světové válce ovládl Ameriku především abstraktní expresionismus. Nebál se do své tvorby vkládat emoce a nespoutanost. Díla si veřejnost vykládala jak chtěla, protože byla abstraktní. Abstraktní expresionismus neměl žádné zásady a pravidla, byl bez disciplíny. Možná právě tento postoj dopomohl americké umělecké scéně vyrovnat se evropské. Do této doby byla totiž jen připomínkou té evropské.

Američtí umělci jakoby cítili svoji vedoucí pozici a snažili se ji využít a vytvořit velice individuální umění. Byli si vědomi rizika přerušení tradic v obsahu a technice. Nebáli odpoutat se od průměru a založili „ New York School“. Newyorská škola, která vznikla díky třem níže uvedeným událostem.

Během Velké hospodářské krize pracovalo ve třicátých letech mnoho amerických umělců na federativních programech. Jedním z nich byl „Federal Art Project“, díky kterému získala většina umělců státní zakázku. Dalším činitelem byl velký příliv umělců z poválečné a válečné Evropy (Ferdinand Leger, Salvador Dalí, Walter Gropius, Yves Tanguy, Marc Chagall, André

⁴ GLENN, M. Abstraktní expresionismus [cit. 2012-03-16]. Dostupné z http://www.artmuseum.cz/smer_list.php?smer_id=55

Masson, a další). Tato událost je považována za jednu z nejdůležitějších v amerických uměleckých dějinách.

Německý imigrant Hans Hofmann navazuje na tuto událost a zakládá „School of Fine Arts“ v New Yorku, jenž spojoval německý expresionismus a fauvismus s kubistickými strukturami.

První myšlenka abstraktního expresionismu, tedy osvojení nového stylu, je přisuzována Willemovi de Koonigovi, holandskému umělci žijícímu v New Yorku, členu „New York School“.

„New York School“ si vybudovala svůj vlastní nezapomenutelný styl, který byl později označen právě jako abstraktní expresionismus. Stejně jako tomu bylo u ostatních uměleckých stylů, abstraktní expresionismu začal ztrácet svůj lesk, čím dál více lidí mu nerozumělo a samotní autoři už také ne. Styl pomalu odchází do zapomnění a utvářejí se nové skupiny. Tyto skupiny začínají experimentovat a pomalu se měnit, jak tomu bylo i v prostředí, ve kterém vznikají. Umělecké pole bylo nyní připraveno pro nový umělecký směr.⁵

⁵ VOTRUBOVÁ, 2010, s. 13

1.2 Historie Pop Artu

První zmínky o Pop Artu se objevují na Bienále v Benátkách v roce 1964, kdy velkou cenu obdržel Robert Rauschenberg. Své obrazy označoval jako „kombinované malby“, byly montážemi z barevných inzerátů, dobových fotografií, obalů spotřebního zboží a reprodukcí děl starého umění. Nebál se díla zkrášlovat reálnými předměty, jednou pneumatikou, jindy starou židli, nebo vycpaným ptákem (tvorba blízká dadaismu). Rauschenbergovo ocenění vyvolalo hromobití odporu, v tisku se ozývalo spílání na adresu amerických galerií, které prý podplatily porotu, objevil se i obligátní náрек nad tím, že nastává zánik skutečného umění.

Pop Art sice vznikl v Anglii v polovině padesátých let dvacátého století, ale naplno se rozvinul až ve Spojených státech amerických v letech šedesátých.⁶

Výtvarník a kritik Angličan Lawrence Alloway, který se přestěhoval do New Yorku, později o tvrzení, že právě on razil termín Pop Art, řekl: „Niméně dnes neznamená to, co jsem tím myslel tehdy. Používal jsem ten pojem - ale také výraz *pop kultura* – k označení produktů masmédií, nikoli pro umělecká díla vycházející z lidové kultury. V každém případě se tato fráze někdy mezi zimou 1954-1955 a rokem 1957 začala běžně používat...“⁷

Pop Art poprvé roku 1955 použil již zmiňovaný kritik Lawrence Alloway v souvislosti s díly, která byla v určitém vztahu s masovými prostředky, s díly vytvořenými skupinou anglických umělců sdružených v instituci ICA, kde byl Alloway tehdy ředitelem. Starý kontinent se překonával, Pop Art se stával uměním beatových fanoušků.⁸

První období popu (1953-1958) je spjato se jmény jako byli Paolozzi, Banham, Hamilton, Mac Hale. Jejich dílo bylo inspirované technikou

⁶ PIJOAN, 2000, s. 155

⁷ ALLOWAY, Lawrence „The Development of British Pop“ (Vývoj britského Pop-Artu) v *Pop Art* (1966) Lucy Lippardové, 1970, s. 27

⁸ PIJOAN, 2000, s. 155

v protikladu k primitivistickým idejím anglického neoromantismu. Tato skupina poprvé vzala na vědomí výrobu sériových produktů, byla vyznavačem městské kultury, science-fiction a populární hudby.

Strhujícím rozvinutím popové kultury v Anglii, jak tomu bylo právě ve Spojených státech, nepomohl ani samotný pokus hrstky mladých architektů, spisovatelů, umělců, a intelektuálů, kteří založili již zmíněný neformální výbor na londýnském institutu současného umění (ICA – Institute of Contemporary Arts).

V protikladu k prvnímu období popu a skupině kolem Paolozziho vzniká nová skupina umělců, tzv. druhé období popu, seskupující se kolem Richarda Smitha, Petera Blakea a Johna Thomsona. Právě toto období se vyznačuje převzetím velkých formátů a inspirací v americké masové kultuře.

Umělce této skupiny zajímá naše reakce na jejich dílo, reakcí je myšlena změna vnímání, ke které dochází účinkem masových sdělovacích prostředků.

Díla Roye Lichtensteina, Jamese Resenquiste, Claese Oldenbura, Toma Wesselmana, Andyho Warhola, Roberta Rauschenberga, Jaspera Johnse a Larryho Riverse začala přitahovat pozornost solidních sběratelů svými ironickými kousky, které čerpaly inspiraci v městské kultuře, jako například v reklamě, komiksech a fotografii. Jejich díla rozpoutala svou vulgaritou chaos na umělecké scéně. Ale i přesto, nebo možná právě proto, se New York stal světovým centrem umění a američtí umělci si začali plnit svůj vizuální sen bez ohledu na to, zda znali vývoj v Británii.

I když New York odsunul Paříž na druhou kolej, Pop Art se vrátil na starý kontinent a v Německu způsobil explozi. Tedy přesněji řečeno v západním Německu, kde sběratelé začali ve velkém skupovat díla amerického Pop Artu.

A rázem mělo západní Německo své Bienále v Kassel. Poněkud unavené severohessenské město vyhodilo ze sedla Benátky a stalo se nejprestižnějším fórem moderního umění své doby. Nesmíme zapomenout na tehdejší polohu Kasselu. Toto město se nacházelo na linii demarkační zóny, tedy na linii mezi západem a východem.

Documenta v Kasselu je nejenom výstava současného moderního umění, ale i její bilance. Tato kulturní událost, konaná v poslední době pravidelně každých pět, byla založena umělcem, učitelem a kurátorem Arnoldem Bodem v roce 1955. První Documenta byla ovlivněna umělci jako byl Pablo Picasso či Valerij Kandinsky. Název Documenta je odvozen z množného čísla latinského výrazu pro poklad, důkaz, dokument. Její zakladatel se snažil dostat německé umění z izolace a konfrontovat jej se světovými trendy v umění.

Největšími sběrateli Pop Artu jsou Peter a Irene Ludwigovi, kteří v říjnu 1982 založili nadaci „*Ludvig Stiftung für Kunst und Internationale Verstandigung GmbH*“, jenž spojuje muzea Ludwig.

I po uvolnění názorů na umění v Americe a Británii se umělec stále obával překročit onu mez trojúhelníku umělec – soukromý sběratel – muzeum. Až samo umění se o to postaralo, když postoupilo do řádu porušování norem. Tato revolta vůči nemoderním a zastaralým stylům je ztělesněna v dlouhé řadě „*ismů*“.

Avantgarda dorážela na seriózní umělecké centrum v Paříži, z kterého se volnost pomalu dostala do celého světa. Podstatným rysem je experimentování a hledání nových obsahů a forem.

Později někteří umělci o pojmu avantgarda prohlašovali, že se používá tak volně, až ztratil původní význam, a že by se měl vrátit do vojenství, kde vznikl. Přitom však docela trefně vystihuje postoj skrývající se za programově moderním uměním. Ve světle tohoto postoje je zřejmé, že se umění ubírá cestou nekonečného řetězu sporů „*-ismů*“ – impresionismu, neoimpresionismu, symbolismu, expresionismu, fauvismu, kubismu, konstruktivismu, dadaismu a surrealismu – až k abstraktnímu expresionismu a informelu, stojícím v boji o nadvládu v bezkonkurenčním předpolí Pop-Artu.⁹

Podle přivlastněných reklamních obrázků byla vyjádření a gesta abstraktního expresionismu nahrazena svěžím bezmyšlenkovitým zobrazením běžných předmětů. Zatímco mnoho abstraktních expresionistů se opíralo

⁹ HONNEF, 2004, 2005 s. 7, 8

o nitro, pop artisté se obraceli k zevnějšku a povrchnosti jako estetickým podnětům.

Když Marcel Duchamp vystavoval svou „*Fontánu*“ na výstavě Armory show v roce 1917 v New Yorku, rozhodně nečekal, že se jí dostane takového ohlasu. Jeho záměrem byla určitá revolta, chtěl vystavit záchodovou mušli, předmět, který všichni známe a užíváme. Jeho plány mu ovšem zmařil jeden z předchůdců Pop Artu Robert Rauschenberg, když údajně řekl, že nikdy neviděl krásnější sochu než záchodovou mušli Marcela Duchampa. Jeho cílem bylo vyprovokovat v pozorovateli určitou reakci. Měl za cíl nahradit umění určené k potěšení oka – nazýval je „sítnicovým uměním“ – uměním intelektu. Zajímala ho spleť myšlenek, kterou vyvolá v kontextu neznámého prostředí a ne předmět jako takový. I když neexistuje důkaz, zda byla Fontána vystavena, je Duchamp považován za otce konceptuálního umění.¹⁰

Profese umělecký kritik vznikla současně s rozšířením moderního tisku a vydavatelského průmyslu v období avantgardy. Od této chvíle už veřejné mínění netvořila pouze aristokracie, nyní začala formovat kulturní a umělecké prostředí buržoazie. I když se umělci snažili svá díla popisovat ve střízlivých rovinách, tak kritici se snažili o pravý opak a výsledkem nebylo nic jiného, než veřejná diskuse.

Přestože byl Lawrence Alloway i mimo jiné kritikem, snažil se Pop Art ochraňovat před nesprávným chápáním.

„Pop Art je nejrůznějším způsobem spojován s masovou komunikací, dokonce přímými argumenty – odkazy na masmédiá v Pop Artu se staly záminkou k naprostému ztotožnění zdroje a jeho úpravy. V tomto argumentu je dvojitá chyba – *pop artový obraz* je zařazen do nového kontextu a to je významný rozdíl. A kromě toho jsou masmédiá komplexnější a méně inertní, než tento pohled předpokládá.“¹¹ Toto tvrzení sice platí jen u britských umělců, ale zůstává věcí názoru, zda považujeme Pop Art jen za další umělecký směr, nebo za hnutí. Americká výtvarná kritička Lucy R. Lippardová svou větou

¹⁰ HONNEF, 2004, 2005 s. 8, 9

¹¹ ALLOWAY Lawrence, „*The Deleopment of British Pop*“ (*Vývoj brutského Pop-Artu*) v *Pop Art* (1966) Lucy Lippardové, 1970, s. 27

„umění nepatří žádnému pohlaví,“ kterou napsala v polovině sedmdesátých let, inspirovala a pobídla tehdy celou jednu generaci mladých umělkyní k nástupu na scénu, a to jak v USA, tak také v západní Evropě. Jde také o jednu z největších ochránkyň Pop Artu, která napsala: „Pop Art má více společného s americkým abstraktním malířstvím Ellswortha Kellyho a Kennetha Nolanda než se současným realismem. Když se Pop Art poprvé představil v Anglii, Americe a kontinentální Evropě, objevilo se vedle údivu a pobouření hluboké zklamání mnoha umělců a kritiků. Tento nečekaný výsledek desetiletí abstraktního expresionismu byl sotva vítaný, protože mařil naděje na vznik nového humanismu' známého v Americe jako nový obraz člověka ' a v Evropě jako nové ztvárnění '. Člověk se na plátnech Pop Artu mohl občas objevit, ale jen jako robot z dálky řízený ukazovákem zákazníka, nebo jako sentimentální parodie ideálu. Pro jiné pozorovatele však takový ztřeštěný a nekritický odraz našeho prostředí znamenal svěží vánek.“¹² Lippardová bohužel pro pobouření neuvádí žádný důvod, ale nesmíme opomenout, že v době kdy psala tuto studii, byla studená válka. I přes to pop artová díla neměla žádný politický záměr, jako tomu bylo například u stoupenců Dada.

V padesátých a šedesátých letech dvacátého století se Velká Británie vzpamatovávala z katastrofálních následků druhé světové války, zatímco ekonomika Spojených států rostla. Velká Británie se vzpamatovávala pomaleji než Západní Německo, takzvaná země poražených. Není divu, že když se šedé londýnské ulice začaly zabarvovat spleť komerčních reklam v podobě plakátů a neonových hollywoodských snů, umělci nedokázali odolat jejich kouzlu. Spotřební kultura se stala tématem dne.

Koláž Richarda Hamiltona z roku 1956 „*Co jen způsobuje, že jsou dnešní domovy tak odlišné, tak přitažlivé?*“ Vznikla s úmyslem uveřejnění v katalogu výstavy „*Toto je zítřek*“. Přestože nebyla výstava ukázkou rodícího se Pop Artu, tak byla spouštěcím momentem jeho tvorby. Lawrence Alloway zmiňuje, že veškeré dílo britských pop artových umělců od padesátých let včetně

¹² ALLOWAY Lawrence „*The Deleopment of British Pop*“ (*Vývoj brutského Pop-Artu*) v *Pop Art* (1966) Lucy Lippardové, 1970, s. 27

Hamiltona ukázalo, že „přijali průmyslovou kulturu“ a eklektickým a vše strhujícím způsobem „začlenili její aspekty do svého umění“. Masová kultura nebyla popírána umělci, své náměty hledali v reklamě, televizi a filmu. I když všichni podobně smýšlející dělali svatokrádež. Protože podle Greenbergovy definice sebemenší kontakt s komerční kulturou nakazí umění a nenapravitelně poskvrní čistotu umělcových záměrů. „Navrhoval vztáhnout na vizuální jevy masové kultury německý pojem „Kitsch“(kýč).“¹³

V padesátých letech americká kultura překypovala neony reklam, všude byla vidět stoupající hvězda Marilyn Monroe (obr. č. 5). Americký sen byl všude kolem. V umění tohoto období nemělo smysl hledat pocity. Mladí experimentující umělci a odvážní obchodníci se stěhovali do bývalých továrních hal na Manhattanu, jenž byl kdysi živou průmyslovou čtvrtí. Nájemné bylo nízké a umělci potřebovali základnu, díky které se mohli zviditelnit v uměleckém světě. Obchodníci si spočítali, že pokud se díla proslaví a budou žádána v umělecké branži, jejich zisky porostou. Z tohoto uspořádání měli prospěch obě strany.

Kolotoč Ameriky se nepřestával točit. Život západního člověka byl Pop Art, který hledal kontakt s tímto světem a pokoušel se vzbudit v hlavě amerického diváka vjem sounáležitosti. Pop Art odmykal umění obyčejným lidem, se svými střízlivými a odkrytými celky nebyl nijak složitý či hluboce duchovní jako abstraktní expresionismus. Podtrhoval kýčovitost a pestrost všednosti, popularizoval jinak umění elit a byl vírou v ironii i moc image.

¹³ INDIANA, Robert, HONNEF, Klaus. *Pop - Art*. Bratislava: Slovart, 2004, 95 s. ISBN 80-720-9662-1, s. 14

1.3 Prostředí vzniku Pop Artu

Šedesátá léta dvacátého století byla snad jedním z nejbouřlivějších období vůbec. Nová generace byla připravena rozpoznat silnou určující kulturu, převratné umění a styl. Mladí lidé se bouří proti konzervativním normám. Zpochybňují vládu, požadují vzdělání, rovnoprávnost žen, volný přístup k sexualitě. To vše má na svědomí *hnutí Hippies* „*Květinové děti*“. Tvořily skupiny, tzv. komunity, prosluly kouřením marihuany, užívaly LSD, aby prozkoumaly alternativní stavy vědomí. Doktor Stanislav Grof objevuje holotropní dýchání právě s pomocí LSD.

Vzniká řada úspěšných kapel jako již zmiňované Beatles a The Rolling Stones a řada dalších (Deep Purple, Pink Floyd, Bee Gees či The Jackson 5). Z jednotlivých muzikantů jsou na roztrhání Bob Dylan, Bob Marley, Stevie Wonder nebo Elton John. Historickým mezníkem *hnutí Hippies* se stává festival Woodstock. Vynálezy této doby jsou videohry, magnetická resonance, první předchůdce mobilu, walkman, domácí videopřehrávač, halogenová lampa, kazety, počítačová myš, diskety, laserová tiskárna. Amerika se stala industrializovanou společností připravenou na informační věk. Konzumní společnost si postupně přivlastnila Pop Art za svůj, jakožto revoltu proti stávajícímu vysokému umění.

Pop Art je zcela určitě jevem západní kultury. Ovlivnil vnímání komiksu, tzv. kreslené seriály, které se výrazně přičinily o jeho vznik. Dal podnět k jedné z nejradikálnějších změn ve způsobu tvůrčího myšlení 20. století zaměřující svou pozornost především na masovou kulturu a komerční umění. Pop Art oslavuje konzumní společnost, využívá reklamu a média ke svému profitu. Je také snahou o zapojení masové kultury do umění. Kontakt se životem v konkrétním světě. Inspirován velkoměstem, průmyslem, využívá komerční umělecké techniky, jako jsou móda, reklama a design. Vyznačuje se velkými formáty a výraznými barvami. Pro lepší porozumění významů těchto kulturních změn a pochopení souvislostí je důležité vniknout do americké historie. Cílem mládeže padesátých let bylo zrovnoprávnění a osvobození se

od maloměstského kultu. Všichni měli dost hollywoodského klišé charakteristického přebytkem, majetkem a snadnou dostupností věcí. Důsledkem toho byly změny ve zvycích chování a také došlo k novému pochopení umění. Nové módní trendy, které byly neuvěřitelně dobře přijaty, byly právě konsekvencí moderní metody uvažování o provokativním životním stylu. Ikonami této doby se stali Marilyn Monroe (obr. č. 5) a Elvis Presley (obr. č. 3). Všichni se obklopovali kýchem té doby, stali se z nich sběratelé dříve nedůležitých artefaktů. Obalový průmysl se hlásil o slovo a spotřební zboží se pomalu začalo objevovat v galeriích. Již zmiňovaní Rolling Stones (obr. č. 16) a Beatles dovozovali mladé generaci šedesátých let nacházet své touhy a pocity moci v jejich textech. Mladí se snažili najít smysl pro realitu a identitu. Umělci se nebránili vetknout tvář hudbě a začali navrhovat obaly hudebních LP desek. Čím více bylo umění všeobecně dostupné díky masmédiím, která povzbuzovala internacionalizaci stylů a forem vyjádření, tím více se v umění objevovaly banální předměty. Důsledkem bylo, že čím dál více lidí chtělo vlastní produkt umění. Tento trend byl povzbuzován matoucím a častým opakováním sloganů jako „*art is live*“ (umění je život) a „*everyone is artist*“ (každý je umělec). Nic nebylo nemožné, tradiční osnovy ztratily lesk, nové, ty nesešněrované, se díky mediím draly do světa. Dveře netradičních muzeí zůstávaly otevřené a hojně navštěvované, zato ty tradiční zely prázdnotou. Bariéry mezi uměním a životem byly strženy, hodnoty nešly vrátit. Pop artoví umělci se veřejně hlásili k anonymitě svých děl, vrátili se k základním barvám. Nebránili se čisté a soudržné kompozici a naopak odstoupili od náhodného a spontánního. Byla to jejich reakce na subjektivní malbu objektivními úvahami o realitě, kterou viděli jako symbol života.

Leo Caselliv (obr. č. 15), Ivan Karp, Richard Bellamy, Lawrence Alloway, Henry Geldzahler, Andy Warhol, byli jedni z těch, kteří i přes první váhavé reakce společnosti Pop Art bránili. „Pop je láska, protože akceptuje všechno. Pop je padání bomby. Je to americký sen, optimistický, štědrý a naivní.“¹⁴

¹⁴ INDIANA Robert, HONNEF, Klaus. *Pop - Art*. Bratislava: Slovart, 2004, 95 s. ISBN 80-720-9662-1, přebal knihy

Umělci, kteří se ztotožnili s Pop Artem, zejména ti z New Yorku a Los Angeles, přijali konzumerismus jako případnou věc jejich umění. Odpovídali tak na komercializaci tohoto období. Americký design byl v šedesátých letech velmi zprofesionalizován, proto se stalo potřebou ho spojit s produktem. Mnoho umělců mělo více zaměstnání, pracovali jako designéři a reklamní grafici a to mělo velký vliv na jejich přístup k umění a osobnost. Reklamní slogan se stal literaturou své doby. Vznikala umělecká díla vytvořena z předmětů každodenní potřeby. Značky se předhánějí v dokonalejším designu, už není tak důležitý obsah. Symbolem doby se stala Coca Cola, Pepsi Cola (obr. č. 4) *Campbell's Soup Can* (polévky Campbell), (obr. č. 8). Spoustu umělců v čele s Andym Warholem si právě tyto artefakty berou za inspiraci.

„Na Americe je skvělé, že začala s tradicí, kdy nejbohatší konzumenti kupují v podstatě stejné věci jako ti nejchudší. Prezident pije colu, Liz Taylorová (obr. č. 6) pije colu a vy si ji můžete dát taky. A za žádné peníze nedostanete lepší, než jakou zrovna pije nějaký vandrák na rohu.“¹⁵

Nesmíme zapomenout na dolar, který byl také silným námětem šedesátých let. Šlo o symbol nadřazenosti, svobody a ekonomické síly. (obr. č. 2)

¹⁵ WARHOL Andy, MFD, Martina Buláková, 9. 8. 2008, Scéna, PRV 3

2. ANDY WARHOL – PRVNÍ HVĚZDA V OBLASTI UMĚNÍ

„Už za svého života se stal legendou. Sotva se najde někdo druhý, o kom se toho tolik napsalo (a nakleветilo) jako o Andym Warholovi. Kdyby se stránky všech knih, článků a studií, které byly o jeho životě a díle napsány, narovnaly vedle sebe, pokryly by nezanedbatelný kus zemského povrchu.“¹⁶

2.1 Zrod hvězdy

Král pop artu Andy Warhol se narodil jako Andrew Warhola ve Forest City v Pensylvánii 6. 8. 1928 jako třetí syn rusínským Slovákům Andreji a Julii Varcholovým, kteří se do Spojených Států přestěhovali z Mikové poblíž Medzilaborců. Původní země rodičů je zahalena, hlavně pro mimoevropský svět, v tajuplném oparu. Za posledních sto let byla víska Miková součástí pěti různých státních celků (Rakousko – Uhersko, Československá republika (1918-1939), Slovenská republika (1939-1945), Československá republika/ Československá socialistická republika/ Česko-Slovenská federativní republika (1945-1992), Slovenská republika (od roku 1993). Mohutná vlna emigrace Rusínů od konce 19. století směřovala do USA (hlavně do státu Pensylvánie) a Kanady, se kterou odešli i rodiče Andyho Warhola.¹⁷ Ve třinácti letech mu zemřel otec, což mělo za následek to, že se matka s ním a jeho dvěma bratry protloukala na hranici životního minima. Nejmladší nervově labilní a citlivý Andy v dětství prodělal tzv. tanec sv. Víta, onemocnění způsobené revmatickými zánětlivými procesy v mozku. Možná právě dlouhý pobyt v nemocnici dal první impuls k jeho vášni k malování. Dlouhé chvíle

¹⁶ HONNEF, Klaus. *Pop - Art*. Bratislava: Slovart, 2004, s. 7

¹⁷ PREKOP Rudo, CIHLÁŘ Michal, 2011, 2011, s. 21

si zkracoval omalovánkami, které velmi rád vymalovával. Celé studium pracoval v supermarketu, kde se poprvé setkal s polévkami Campbell. Zamiloval se do slepičí s nudlemi, která byla jeho synonymem tepla a útěchy. Andy byl samý protiklad, byl sice homosexuál, přestože byl velice věřící.¹⁸ Jeho silný vztah s matkou mohl být důvodem jeho introvertnosti.

„Maminka mi kladla na srdce, abych se netrápil láskou, ale abych se určitě oženil. Ale mně bylo vždycky jasné, že se nikdy neožením, protože nechci děti, aby neměly tytéž problémy, jako mám já. Myslím, že si to nikdo nezaslouží.“¹⁹ Rád se obklopoval krásnými ženami, tzv. múzami, jako byly Factory Girl (Edie Sedgwick) a Ultra Violet (Isabelle Collin Dufresne). Nikdy neplýtvat a nikdy nic nevyhazoval, rád nakupoval na bleším trhu. Miloval společnost, ale nesnášel dotek.

¹⁸ ZINDELOVÁ, 2008, s. 5

¹⁹ HOŠKOVÁ, Simona. *Tvář: výběr z časopisu*. Vyd. 1. Editor Michael Špirit. Praha: Torst, 1995, roč. 1990, č. 36. ISSN 8085639610, s. 5

2.2 Průřez Warholovou tvorbou

- **Cesta za slávou od reklamního grafika k oslavovanému umělci**

Po ukončení studií roku 1949 na Carnegieho technologickém institutu si s přítelem Philipem Pearlsteinem otvírá ateliér na 47. ulici v New Yorku, kterému dal jméno FACTORY – továrna. Factory se stala magnetem pro transvestity, narkomany a prostitutky. Andy se nebál využívat manufakturní způsob vytváření uměleckých děl známý již z období renesance. Umělci mu pomáhali s návrhy a kompozicemi, které pak Warhol sám dotvářel. Právě proto se o Warholovi prohlašovalo, že je upír a krade nápady jiných, měl proto přezdívku Drella (Drella je složenina dvou slov, Drákuly a Popelky – angl. Dracula & Cinderella). Kontroverzní Warhol byl osobitým reprezentantem své doby: umělec ovlivňující komplexní uměleckou tvorbu.

Pobývat ve Factory patřilo tehdy k bontonu a umělecká smetánka si toho byla vědoma. Warhol si vypěstoval neobyčejný styl, jeho černé brýle vzbuzovaly nadhled spolu s černými džínami a černým rolákem. Zalíbení si našel v parukách, kterých měl víc než padesát a považoval je za umělecká díla. Začíná pracovat jako reklamní grafik pro Harper's Bazar a Vogue. Kreslil do cestopisů, navrhoval obaly gramodesek a zdobil exkluzivní výkladní skříně (obr. č. 1). Právě v tomto období si zkracuje své jméno a piluje svůj warholovský styl.

- **Blotted line**

Andy Warhol propojil komerční design jedinečně s kresbou. Přichází s technikou blotted line (tečkovaná linie), která se stala zlomem v jeho díle. Na piják se namalují obrysy kresby a ty se pak obtisknou na papír a kolorují se. Tím zpochybnil uměleckou hodnotu originálu.

Po obdržení ceny „Art Directors' Club Award“ v roce 1956 za výlohu obchodního domu Miller nastala v jeho kariéře další změna. Poprvé tehdy použil kresby Supermana. Rokem padesát šest končí období blotted line. Warhol také uzavírá období ilustrací pro katalogy s obuví. Nastupující pop-kultura děsila umělecký svět. Andy už nikdy neobohacoval reklamní průmysl prvky umění, ale dělal to naopak, obohacoval umění o drzost a symboliku reklamního průmyslu. Neváhal jezdit pro inspiraci do supermarketů a fotit polaroidem.²⁰

„Navzdory vzrůstajícímu uznání, jemuž se Andy Warhol těšil ve světě reklamy a vnějšího lesku, usiloval o to, aby byl uznán jako umělec, a to jako „skutečný umělec“, jehož obrazy by dělaly reklamu výhradně jemu a dosáhly hodnoty žádaného spotřebního zboží nebo ji dokonce překročily. Je známo, že když Warhol očekával ve svém ateliéru návštěvu uměleckých sběratelů, ukrýval své komerční práce, protože i v New Yorku 50. let bylo komerční umění pokládáno za cosi nepatřičného. Cožpak nepředstavovalo spekulaci, rutinu, reprodukci, mechanizaci, ba dokonce lež? A nebylo snad protikladem „pravého“ umění, tohoto pravdivého zrcadla a duše, umění prožívaného a nikoliv sériově vyráběného? Začínající umělec pravděpodobně znal tato všechna platná klišé již tenkrát. Přesto i poté, co Andy Warhol prorazil jako umělec, měl vedle ateliéru pro umění neustále i ateliér, ve kterém pracoval na komerčních reklamách. A třebaže nakonec mělo studio na starosti jen uplatnění vlastní tvorby na trhu, povzbuzuje to Warholovu vynikající inteligenci i jeho citlivost vůči hodnotným měřítkům světa umění.“²¹

²⁰ ŘEHÁK, 2002, s. 3

²¹ HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: 1928-1987 : umění jako byznys*. Překlad Jaroslav Duda. Köln: Taschen, 2000, ISBN 38-228-6696-2., s. 21

Sláva Andyho Warhola dosahuje tak velkých rozměrů možná právě díky tomu, že se nebál pracovat s fotografiemi slavných osobností, běžných předmětů (polévkové plechovky (obr. č. 8), lahve od Coca – Coly), které následně zvětšoval do nadživotních velikostí a pak je koloroval. Nebál se používat syté základní barvy. Opakoval motivy jak tomu bývá u tapety (obr. č. 14), nebo plakátových ploch jen řazením motivu vedle sebe.

- **Období smrti**

V roce 1962, kdy vytvořil obraz *129 DIE IN JET* (obr. č. 9), nastal další zlom ve Warholově tvorbě. Byla to jen okreslená stránka novin, která informovala o havárii letadla. Smrt – toto je téma, které zde začalo a v jeho tvorbě setrvalo až do úplného konce. Téma bylo všude kolem něj, jeho přátelé umírali na předávkování, nebo AIDS. Nebránil se konfliktu a po kontroverzní smrti Marilyn Monroe (obr. č. 5) dokončuje její slavné obrazy, které zařazuje do *Cyklu smrti*. Jak pravdivý se v další popularitě ukázal Andyho výrok: „všechno spočívá v načasování“, protože právě Marilyn Monroe namaloval několik hodin poté, co se dozvěděl o její smrti. Měl neuvěřitelnou předtuchu o této kontroverzní smrti, cítil, že se kolem ní vytvoří vakuum přitahující peníze a slávu.

Do cyklu nepřímo spadá i další Warholovo dílo „*Thirteen most wanted men*“ (obr. č. 11) Jde o sérii kontroverzních portrétů z roku 1964 nejvíce hledaných mužů Ameriky.

Nesmíme zapomenout na další kontroverzní obraz, který zamával americkou společností. *Jackie Kennedy plačící nad rakví svého zavražděného manžela* (obr. č. 12), Johna Fitzgeralda Kennedyho.²²²³

²² ŘEHÁK, 2002, s. 3

²³ ZINDELOVÁ, 2008, s. 5

- **Cambell Soup Cans**

Warholovy Cambell Soup Cans (Cambellovy polévky) z roku 1962 (obr. č.8) byly parafrází Johnsonových pivních konzerv stejné značky jen o dva roky mladší. Ale i přesto se Pop Art ve Warholově podání stal Pop Artem nejautentičtějším v pochopení „filozofie“ konzumní společnosti, kultu fetiše zboží, jeho vizuální síly a vnitřní prázdnoty. Warhol prohlásil: „chtěl bych být strojem, stroje mají méně problémů, a proto bych byl rád strojem - vy ne?“²⁴

Změnil vnímání umělce ve společnosti., všední věci povýšil na umění a umění zbanalizoval.

- **Andyho Amerika**

„Na Americe je skvělé, že začala s tradicí, kdy nejbohatší konzumenti kupují v podstatě stejné věci jako ti nejchudší. Prezident pije colu, Liz Taylorová pije colu a vy si ji můžete dát taky. A za žádné peníze nedostanete lepší, než jakou zrovna pije nějaký vandrák na rohu.“²⁵

Andy byl prostě fascinovaný Amerikou – a její konzumní společností. Právě proto, že dokázal zareagovat na podněty své doby, je považován za ikonu umění druhé poloviny 20. století. Smazal hranice mezi mediálním a uměleckým světem. Prohlašoval: „*jsem komerční umělec*“. Záleželo mu jen na povrchu. Vždy měl ambice být slavný jako anglická královna a rozhodně mu nestačilo jeho „*patnáct minut slávy*“. Z rozervaného, depresivního umělce,

²⁴ HOŠKOVÁ, Simona. *Tvář: výbor z časopisu*. Vyd. 1. Editor Michael Špirit. Praha: Torst, 1995, roč. 1990, č. 36. ISSN 8085639610, s. 5

²⁵ BULÁKOVÁ, Martina. *Mladá fronta dnes: Andy Warhol - komplic i kritik konzumu*. 2008. vyd. Praha: MAFRA, a.s, roč. 2008, 9. srpna., prv 3

který se ze sklepního ateliéru vyškrábal do nekonečných výšin, se stal excentrický malíř, který za sebe nechával pracovat tým pomocníků.²⁶

- **Warholovský film**

Nesmíme opomenout, že Warhol také přispěl k rozvoji americké nezávislé kinematografie. Natočil sedmdesát experimentálních snímků. *Blow Job* zachytil tvář muže, kterému se dostává orálního sexu. Snímek *Sleep* zaznamenal šestihodinový spánek muže, dále *Eat* a *Kiss*. Ve filmech opakoval tentýž motiv, stejně jako tomu bylo u sériových obrazů.

„Chceme dělat špatné filmy dobře, poškrábaný, rozostřený, třese se nám obraz, aby každý věděl, že kouká na film.“²⁷

- **Pokus o atentát**

Další zlom v jeho životě nastal v roce 1968, kdy ho z bezprostřední blízkosti postřelila radikální feministka Valerie Solanasová. Zasáhla mu celkem sedm orgánů. Warhol zázrakem přežil, i když s následky na zdraví, ale poté se uzavřel ještě více do sebe. Extravaganci vystřídal paranoia a strach ze smrti. Ukončil režírování filmů, uzavřel FACTORY a v roce 1969 založil časopis Interview, který dodnes formou rozhovorů přináší zprávy o celebritách ze světa filmu, módy, umění a hudby. Andy řekl: „*Jsem neobyčejně pasivní. Beru věci, tak jak jsou. Pouze se dívám, pozoruji svět.*“²⁸

²⁶ BULÁKOVÁ, Martina. *Mladá fronta dnes: Andy Warhol - komplic i kritik konzumu*. 2008. vyd. Praha: MAFRA, a.s, roč. 2008, 9. srpna., prv 3

²⁷ HOŠKOVÁ, Simona. *Tvář: výbor z časopisu*. Vyd. 1. Editor Michael Špirit. Praha: Torst, 1995, roč. 1990, č. 36. ISSN 8085639610, s. 5

²⁸ [Http://azcitaty.cz/andy-warhol/8460/](http://azcitaty.cz/andy-warhol/8460/) [online]. [cit. 2012-03-29].

Ještě se vrátil k malování a k fotografování. Celebrity si tolik přály portrét od Warhola! Neodmítal zakázky, cenil si je na neuvěřitelných 25 000 dolarů, někdy i na víc. Podle snímků z polaroidu tvořil portréty herců a hereček i politiků. Tvořil přesně podle své definice: „*Ve světě umění je jedno co nabízíte, hlavně když je za tím slavné jméno*“.²⁹

²⁹ tamtéž

- **Andy umírá**

Andy Warhol zemřel náhle 22. února v roce 1987 při banální operaci žlučníku. Zemřel v nemocnici, které se tolik bál. V jednom dopise kdysi napsal: „*Až umřu, nechci zanechat žádná rezidua. Chci zmizet...*“³⁰ Ale zmizet se mu nepodařilo.

Slovní reflexe – jeho osobní audio „*deníky*“ jsou možná nejobektivnějším pohledem na Warhola vůbec.

Brzy po smrti byl ve Warholovi rozpoznán jeden z největších umělců dvacátého století. Aukce po pohřbu trvala deset dní a ukázala pozoruhodnou sbírku „pokladů“ muže, který nic nevyhazoval.

Jeho úmrtní list má ve sbírce Slovenské muzeum moderního umění v Medzilaborcích, které vzniklo čtyři roky po umělcově smrti, jako první ve světě. Muzeum, které iniciovali Warholovi příbuzní z Mikové, má dnes druhou největší sbírku Warholových děl. Tu největší má Muzeum Andyho Warhola v americkém Pittsburghu. Brzy po jeho smrti se rozhodlo o založení nadace, která slouží rozvoji vizuálního umění a podpoře tvůrců.³¹

Jeho protivníci ho nazývali narcisem, homosexuálem, cynickým spisovatelem, asociálem. Není důležité, zda jím byl či ne, ale to, že mýtus Warhola existuje – mýtus umělce a byznysmena, který vyznačil možná nejvelkolepější a nejinspirovanější epochu moderního umění. Warhol do ní vkročil nikoliv jako první iniciátor, ale jako poslední ve velké trojici s Rauschenbergem a Johnsem, důsledně se distancuje od estetiky abstraktního expresionismu předcházející epochy. Zanechal po sobě na tisíc obrazů a patří k nejprodávanějším a nejdražším umělcům planety. V aukcích se Warholova díla pohybují v miliónech dolarů a ti, kteří se do něj rozhodli investovat, svůj vklad v mnohonásobku zúročili. Víc než dvacet let po smrti umělce, vydělávají pozůstalí 15 miliónů dolarů ročně. Až teprve po roce 1987, kdy Andy Warhol „vedle Pabla Picassa zřejmě nejproslulejší světový umělec“, zemřel, se jeho

³⁰ [Http://azcitaty.cz/andy-warhol/8460/](http://azcitaty.cz/andy-warhol/8460/) [online]. [cit. 2012-03-29].

³¹ ZINDELOVÁ, 2008, s. 5

dílu dostává zasloužené pozornosti i ve východním bloku a stává se předmětem vážného studia. Tento velký mystifikátor, který se nebránil ničemu a na cyklus přednášek po amerických univerzitách místo sebe posílá svého dvojníka Alana Midgetta, nebyl geniální umělec, ale dokázal geniálně využít situace. Reagoval na svou dobu a vytvořil zcela nové umění, se kterým změnil náš náhled na svět.

„V srpnu 62 jsem začal používat sítotisk. Metoda pryžového razítka, která mi až dosud sloužila k opakování obrazů, mi najednou připadala příliš domácká.“³²

- **Finále a dnešek**

„Andy Warhol se nepodobal žádnému jinému umělci své doby; Chladný pozorovatel, naprosto ambivalentní ve svém postoji, žádný revolucionář., a přesto původce změny nesmírné důsažnosti. Jako jediný skutečný představitel, alespoň v té době, kdy ještě musel bojovat o svou uměleckou reputaci, provázel proměnu umění a umělecké aktivity do nové epochy. Iniciativa nepocházela vždy přímo od něj, často se nechával inspirovat, reagoval na různé impulsy. Měl vysoce vyvinutý seismografický cit, dříve než většina jeho uměleckých kolegů registroval latentní sociální proudy a společenská očekávání. Zacházel s uměním jako s nástrojem schopným vstřípit do obecného povědomí věci a souvislosti, které mají všichni do té míry na očích, že je nikdo opravdově nevnímá. Nic z toho, co vytvořil, nebylo předtím neznámé; nevynalezl nic, kromě hvězdy zvané Andy Warhol. Vytvořením legendární „Factory“, která jménem Warholovy nadace bdí stejně jako dříve nad jeho komerčními právy, znovu oživil myšlenku raně moderního uměleckého ateliéru, ovšem ve změněných podmínkách. Nebyl mistrem, který dává svým pomocníkům chléb a práci, ale „prvním mezi rovnými“ a zároveň bossem, který zaměstnává armádu spolupracovníků, třebaže jen na nějaký čas.

³² <http://azcitaty.cz/andy-warhol/8460/> [online]. [cit. 2012-03-29].

Rosenblumův procítěný obraz, spatřující ve Warholovi „dvorního umělce“, je nesprávný do té míry, do jaké se feudální společnost rané moderny se svou měšťansko – kapitalistickou základnou, která udělovala titul dvorního malíře, změnila po 2. světové válce s konečnou platností na nivelizovanou a nivelizující zaměstnaneckou společnost, jenž nachází svůj obraz v reklamě a konzumu.

Warhol nebyl žádný vizionář, žádný génius, nikdo takový, koho by trápil svět, byl ztělesněním profesionálního, manažerského typu umělce, který suverénně využíval všech médií a nezalekl se žádné triviality, byl to výrobce softwaru pro umění, který udržoval celý systém v chodu, v podstatě koncepční umělec, který nicméně vytvářel i umělecký hardware, podporující jeho image umělce. Warhol bezprostředně reagoval na výzvu své doby a umělecký svět charakterizoval překvapivými komentáři, aniž by příliš ztěžoval porozumění tohoto světa sobě samotnému. V každém případě se to tak jeví. Avšak jeho zdánlivě souhlasná umělecká strategie měla subverzivní rysy, neboť odhalovala skryté mechanismy moderní společnosti, k nimž se jinak proniká až po důkladné analýze. Na rozdíl od Mefista byl duchem, který stále přikyvuje a který ve svém díle, podle výroků a ve smyslu Bertholta Brechta, vyjevoval svět jeho deformováním: byl jakousi postmoderní sfingou. Díky jeho uměleckému přínosu není již umění tím, čím bylo dříve. Tím, že se vyhnul aporiím avantgardy, postavil umění opět z hlavy na nohy, ovšem za tu cenu, že podkopával jeho požadavek autonomie. Warholem končí epocha měšťanského umění, neboť s požadavkem autonomie padá i převládající chápání umění.³³

³³ HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: 1928-1987 : umění jako byznys*. Překlad Jaroslav Duda. Köln: Taschen, 2000, 95 s. ISBN 38-228-6696-2, s. 93

3. POSTMODERNISMUS

3.1. Historické podhoubí pro přechod od modernismu k postmodernismu

Třetí kapitola si klade za cíl přiblížit důvody přechodu od modernismu k postmodernismu pomocí historických faktů.

- **Poválečná Evropa**

První světová válka umožila všechny zbylé sociální a ideové jistoty, zlikvidovala hodnoty starého kontinentu. Tradiční humanismus přestal existovat. Svět dostával novou masku po Versailleském míru (18. 1. 1919), vítězové války – Francie, Anglie, Itálie a Spojené státy americké - si přerozdělili svět.

Poražené Německo muselo honorovat vítězným státům válečné reparační. Spojené státy americké si chtějí nad Evropou udržet svůj kapitalistický vliv a poskytují Německu peněžní půjčky. Rusko si s Německem hned po skončení 1. Světové války prominuly válečné reparační.

Ve staré Evropě je ještě stále cítit secese, moderna pomalu odchází v zapomnění. Naturalismu a symbolismu dochází nápady, zato futurismus se začíná hlásit o místo na zemi. Staré pomalu odchází, přestává žít.

Einstein se svou teorií relativity dopomohl k obecnému dojmu tísně a kolísavosti. Pozitivistický náhled na svět je sesazen ze sedla. Kultura města je v krizi, měšťácké ideály se rozkládají. Nastupují další avantgardní směry

dadaismus, surrealismus, vitalismus, unanimismus a sociální umění. Jazz reflektuje rychlost a zdání doby.³⁴

- **20. léta – období hospodářské prosperity**

V prosinci 1922 vznikl Svaz sovětských socialistických republik (SSSR). Carská rodina byla zlikvidována a moci se ujali komunisté.

Německo se nacházelo v hospodářské krizi – vzniká Výmarská republika. Francie, Velká Británie a Spojené státy americké ji odpouští zbylé válečné reparace.

Ve Spojených státech se rozšiřuje pásová výroba, automobil Ford měla doslova každá domácnost. Luxusní zboží se pásovou výrobou zlevnilo a tak se stalo dostupné všem. Ameriku zasáhl pragmatismus, neboli filozofie činu a užitku (z řečtiny pragma = jednání). Američan Charles Sanderspeirce (1839 - 1914) řekl: „*Hodnota idejí není v idejích samých, ale jejich praktickém uplatnění.*“³⁵ Tedy „*co je užitečné pro mě, je i pravdivé*“.³⁶

Pragmatismus se ve Spojených Státech rozšířil díky americké jedinečnosti. Každý Američan je přesvědčen o své dokonalosti a důležitosti. „Tato filozofie byla zneužita za druhé světové války ve smyslu zneužití moci, tj. pravdu má ten, kdo má moc“.³⁷

Velká Británie a Francie následovaly Spojené státy s demokracií a kapitalismem.

Vzdálenost už nebyla bariérou, rychlost se zvyšovala s nástupem letectví a s rozmachem dopravy. Do popředí se dostávají nové styly v umění

³⁴ TOMKOVÁ, 2006, s. 4

³⁵ Imaturita.cz [online]. 2012 [cit. 2012-03-16]. Dostupné z: <http://www.imaturita.cz/maturitni-otazky/zaklady-spolecenskych-ved/fenomenologie,-pragmatismus/294/>

³⁶ SANDERSPEIRCE Charles, TOMKOVÁ Vendula, Bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, 2006, s. 5

³⁷ Tamtéž

a architektuře. O slovo se hlásí modernismus, zastoupený konstruktivismem, funkcionalismem, purismem. Konstruktivistické práce díky prolínání reportážních metod do prózy mají za následek rozvoj plakátů.

- **Začátky evropské totality**

Nad Evropu se snesl velký černý mrak jménem fašismus. Chudá Itálie, dostávající se pod nadvládu mafie, čekala na záchranu. Benito Mussolini se nebál nabídnout Itálii pomocnou ruku ve formě fašismu. Snažil se o tzv. „korporativní stát“, tj. sdružení občanů. Překvapil ho ale třídní boj.

Poválečná Výmarská republika se dostala pod nadvládu Adolfa Hitlera, v počátku se snažil o její ekonomickou prosperitu. Hitler neskrýval svůj antisemitismus (jde o formu xenofobie, která může mít různé formy, od osobní nenávisti až k institucionalizované násilné perzekuci) a rozhodl se přeměnit Výmarskou republiku v nacistický stát.

Až do úmrtí generála Franka (1977), bylo také Španělsko fašistickým státem. V letech 1936 až 1939 ho zužovala občanská válka.

V Rusku se šíří bolševismus, Lenin umírá a do čela se dostává Stalin. Stará Leninova garda je odstraněna a Rusko vstupuje do válečného komunismu.

- **Černý čtvrtek**

24. října 1929 došlo na New Yorkské burze k největšímu krachu v dějinách. Celková finanční ztráta dosáhla 24. října 11,25 miliard dolarů. Ke krachu došlo díky mnohaletému nadhodnocování úrokových sazeb bankami a následnému

poklesu akcií. Mnoho podniků bylo znehodnoceno. Krize zasáhla jak Spojené státy americké, tak Evropu.

Americký prezident F. D. Roosevelt se snažil zachránit svoji zemi pomocí zadávání státních zakázek. Nechal vystavět nová letiště a usplavit řeku Colorado. Umožnil vypisovat dluhopisy a umožnil půjčky z banky s minimálním úrokem. Program „*New deal*“, tedy „*Nový úděl*“ vyvedl zemi z krize a od roku 1937 nastává období konjunktury – tedy období rozmachu.

- **Konec moderny – druhá světová válka**

Evropou se šíří nacismus, po úmrtí říšského maršála Hindenburga se dostávají k moci fašisté v čele s Hitlerem. Hitler se stává říšským kancléřem, nebrání se vůbec ničemu. 30. června 1934 při akci „*Noc dlouhých nožů*“ odstraňuje část vedení SA.

V noci 10. listopadu 1938 se v Německu odehrála „*Křišťálová noc*“, neboli „*protižidovský pogrom*“. Byla reakcí na atentát, který spáchal Žid Herschel Grynszpan na sekretáře německého velvyslanectví v Paříži Ernsta vom Ratha. V průběhu Křišťálové noci došlo ke zničení mnoha synagog, obchodů a jiného židovského majetku. Židé, kteří jsou podle norimberských zákonů podřizeni německé rase, umírají, jejich počty se dle různých pramenů liší. Žádný Žid nemohl uplatnit pojistnou událost a naopak museli za 10. listopad 1938 zaplatit finanční pokutu celkově ve výši 1 miliardy říšských marek. To představovalo přibližně 10 % příjmů státní pokladny za rok 1938. Tento krok zachránil Třetí říši před možným bankrotem a umožnil Hitlerovi udržet se tak dlouho u moci.

Co se týče umělecké sféry, dochází k odstranění nekomfortního umění, které bylo řazeno do tzv. „*Entartete Kunst*“. Expresionistická díla a mnohá jiná byla nenávratně zničena.

V roce 1939 Německo prohlásilo Slovensko za samostatný stát a dne 1. března začalo okupovat Československo, vznikl Protektorát Čechy a

Morava. Marné snahy studentských demonstrací, které byly ještě téhož roku 17. listopadu brutálně potlačeny, pouze docílily uzavření vysokých škol v Čechách a na Moravě.

Dne 1. září 1939 došlo k napadení polského vysílače v Gliwicích. Právě tento incident se stal záminkou druhé světové války (1939 – 1945)³⁸

- **Úmrtí modernismu 50. léta 1945**

Dostali jsme se do období po druhé světové válce. Evropa byla rozbita válkou. Váleční vítězové si rozdělili Evropu na dvě pomyslné části. Západní = kapitalistickou (USA), východní = komunistickou (SSSR).

Názorově vyhocení těchto dvou světů kumuluje svržením atomové bomby na Nagasaki a Hirošimu. To bylo rovněž spouštěčem „*studené války*“. USA má tendence ukazovat svou neomezenou moc. Ve výrobě atomových bomb se nechává zastrašit ani dalšími supervelmocemi., Velkou Británií a Francií.

Jako tzv. záchrana Evropy před možným nakažením komunismem vzniká Maršálovův Plán (1947). Supervelmoce si dělí Německo na západní kapitalistickou část (SRN) a východní komunistickou část (NDR).

4. dubna 1949 podpisem *Severoatlantické smlouvy* vzniká *Severoatlantická aliance*. Jde o mezinárodní euroatlantický vojenský pakt (NATO, tvořící antisovětskou alianci západoevropských zemí a USA. Aliance sídlí v Bruselu v Belgii.

Odpovědí socialistických států východního bloku v kontextu studené války je vznik jejich obchodní organizace RVHP - Rady vzájemné hospodářské pomoci. Sídlo RVHP bylo vždy v Moskvě.

³⁸ TOMKOVÁ, 2006, s. 7, 8

Po úmrtí Stalina v roce (1953) se k moci dostává Chruščov. Pro Sovětský svaz to znamená čas uvolnění. Odebírá svá vojska z Rakouska a uzavírá s ním mírovou smlouvu.

V roce 1955 se podpisem Varšavské smlouvy svět rozděluje pomyslnou linkou na „západní blok“ (kapitalistický) a „východní“ blok (komunistický).

Hlavou východu se stalo SSSR, které vykořisťovalo země východního bloku. V těchto zemích postupem času docházelo k povstáním (NDR 1953, Maďarsko 1956 a Československo 1968), které byly vždy vojsky Rudé armády potlačeny.

Protesty v roce 1968 se linuly celou Evropou a Amerikou. Západní Evropa protestovala proti USA a jejich vládě. Paříž se otrásala v základech díky studentům, kteří protestovali proti mocnárům. Německu udávala směr teroristická skupina Baader- Meinhofová.

Nešťastné rozhodnutí OSN a SSSR o vytvoření Izraele (1948) na arabském kontinentu, bylo předzvěstí dalších válečných konfliktů. V roce 1950 začala Korejská válka, která si vyžádala dva milióny životů.

Po skončení dvacetileté občanské války v Číně (1949) vyhrávají komunisté a vznikla Čínská lidová republika. Roku 1950 Čína zabírá Tibet.

Roku 1958 nastává dekolonizace, byla velmi ovlivněna vznikem Studené války a bipolarismu. Země „*Třetího světa*“ začaly požadovat autonomii a koloniální systém se postupně hroutil.

Roku 1958 nastupuje do čela Kuby Fidel Castro se svým komunistickým snem. Respekt v očích Američanů z komunistické expanze sílí ještě více po Karibské krizi (12.7. - 27. 10. 1962).

Ve Spojených státech se začali bouřit mladí proti generaci svých otců. Odsuzovali společnost a její konzumní návyky. Rock'n'roll byl hlasitě slyšet v ulicích. Západní civilizace si začala postupně uvědomovat důsledky svých činů jako byly civilizační choroby, ekologické katastrofy, jaderné hrozby, aj.

Po založení NASA (1958), *Národní program pro letectví a kosmonautiku* začal západ soupeřit s východem i ve vesmíru.

Počátek změny paradigmatu – tedy počátek postmoderny souvisí s objevem teorie relativity Albertem Einsteinem. Tento objev podlomil kolena představě o absolutnosti prostoru a času a dokázal, že energie a hmota jsou nezávislé konstanty, a přitom jsou ve vzájemném vztahu a mohou se proměňovat jedna v druhou.³⁹

- **60. léta – Přechod v paradigma postmoderny**

Americké mírové hnutí „Hippies“ bylo reakcí na válku ve Vietnamu. Doslova otřáslo základy Spojených států a stálo u zrodu postmoderní společnosti.

Německo bylo rozděleno na západní a východní blok. „Západní Berlín“ obklíčený „berlínskou zdí“ (1961) se stal ikonou západu.

V poválečné rozpínající se společnosti se vyskytly globální problémy lidstva: rakovina, AIDS, chemické drogy, hladomor.⁴⁰

Ve Spojených státech se šířilo hnutí za občanská práva Afroameričanů. Ve Washingtonu (1963) byly pořádány masové pochody v čele s Martinem Lutherem Kingem (1929-1968).

Tentýž rok také umírá ikona amerického liberalismu prezident John Fitzgerald Kennedy po úspěšném atentátu.

Jurij Gagarin se roku 1960 dostal do kosmu a jako první člověk obletěl Zemi. Pocit globality zesílily fotografie Země z vesmíru.

Elektronické média proměňují svět v „globální vesnici“ (v orig. „*global village 1962*“). Kultura popu a Pop Artu se šířila v západním bloku rychlostí světla.

³⁹ TOMKOVÁ, 2006, s. 7

⁴⁰ TOMKOVÁ, 2006, s. 8 - 11

Pro postmoderní umění je typické prolínání vysoké a nízké kultury, boom masové konzumní kultury a její symbióza se zábavní kulturou. „Vznikly nové žánry: fantasy, sci-fi, dokument, absurdní drama. Kultura byla zaměřena proti dosavadnímu modernímu umění, avantgardním směrům. Doslova odmítla podléhat kánonu moderny. Vrátila se proto ke stylům minulosti a vzájemně je kombinovala a prolínala. Původní styl byl tudíž jen těžko definovatelný a pluralistický. Postmoderní tvorba také obracela pozornost k tradici a mytologii, které se moderna snažila pohřbit.“⁴¹

- **70. a 80. léta počátky svobodné Evropy**

V sedmdesátých letech se Evropou nesla nezaměstnanost, průmyslové podniky byli čím dál útočnější. Ekonomická krize klepala na dveře. Teroristické organizace jako IRA a baskičtí separatisté se hlásili o slovo.

Moderní technologie jsou na vzestupu, společnost se přetváří v síťovou společnost tzv. „*Network society*“.

Michael Gorbačov si byl na konci osmdesátých let vědom, že pokud bude pokračovat v politice svých předchůdců, dovede Rusko ke krizi. Snažil se tedy o obnovení hospodářství uvolněním poměrů ve východním bloku, s tím se ale ztratil i svou kontrolu nad ním.

Evropské komunistické země se dočkaly svobody, když v roce 1989 byla svržena berlínská zeď. A následně komunistické režimy padly v Maďarsku, Polsku, NDR, Bulharsku, Rumunsku a Československu. Po rozpadu východního bloku se socialistická soustava začala pomalu amerikanizovat a vznikla euroamerická kultura.

⁴¹ TOMKOVÁ Vendula, Bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita, 2006, s. 11

3.2 Co je postmodernismus?

Jeden způsob, jak pochopit převratné změny, ale téměř bez povšimnutí uskutečňované, je zamyslet se nad způsobem jak tištěné slovo změnilo náš způsob myšlení o světě. Toto nám může pomoci v uvažování o síle postmoderních technologiích (jako počítače, televize, film, atd.), které nám mohou jemně, ale zásadně změnit náš způsob myšlení o světě kolem nás. Jedním z problému při zkoumání postmodernismu je důležité oddělení od modernismu.

V mnoha ohledech postmoderní umělci a teoretici pokračovali v experimentování, které můžeme najít v modernistických dílech, včetně využití sebevědomí, parodie, ironie, fragmentace, genetického míchání, dvojsmyslností, současnosti, a rozdělení mezi vysokými a nízkými formami projevu. Tímto způsobem můžou být postmoderní umělecké formy viděny jako rozšíření modernistického experimentování, nicméně, jiní dávají přednost vidět postmodernismus jako radikálnější přestávku, která je výsledkem nového způsobu, jak reprezentovat svět, včetně televize, filmů (zejména po zavedení barvy a zvuku), a počítačů. Je důležité si uvědomit rozdíl mezi postmodernou a postmodernismem, protože nejsou zcela synonymní. Postmodernismus je myšlenkový směr, který byl uplatněn ve filozofii, vědě a umění od druhé poloviny 20. století. Postmoderna, na druhé straně, je už celkový světonázor – součet hodnot, teorií – je to celkový společenský stav, který do značné míry podmiňuje další společenské jevy jako myšlení a chování skupiny nebo jednotlivce, společenské hodnoty, populární názory, apod.

Už ze slova postmodernismus se můžeme domnívat, že jde o směr následující modernismus. Na to abychom pochopili postmodernismus, potřebujeme vědět, co je (resp. co byl) modernismus. Byl to myšlenkový směr, který byl postaven na humanistických základech osvícenské filosofie. Podle myšlení modernismu existuje jedna objektivní pravda, která je poznatelná pomocí vědecké metody. Pozitivní vědy, tj. exaktní vědy s měřitelnými výsledky, jsou prostředky poznání, které musí být objektivní. Tato filozofie je

založena na racionalismu, pozitivismu a materialismu. Lidé byli optimističtí vůči vzdělávání, studiu a výzkumu, neboť podle modernistického smýšlení to byly ušlechtilé prostředky s ušlechtilým cílem - poznáním pravdy. Modernismus postavil člověka do popředí jako bytost, která je sama o sobě schopna poznat pravdu, která musí být za každých okolností racionální a objektivní. Na této filozofii byl postaven například marxismus, vědecký ateismus, a jiné myšlenkové systémy. S modernismem však byly spojeny i další hodnoty jako optimistický přístup k poznání pravdy, důraz na vzdělání a výzkum, a jiné. Hlavním zdrojem modernismu byl jeho materialistický základ, který vedl modernisty k úplnému odmítnutí a ignorování duchovna.

Prvním velkým kritikem racionalismu a objektivistických myšlenek byl německý filozof Immanuel Kant (který časově předešel modernismu).

Kant tvrdil, že existuje svět sám o sobě a svět, jak se jeví. Člověk podle Kanta nemůže objektivně poznat svět, jaký je sám o sobě, tj. nemůže poznat realitu takovou, jaká ve skutečnosti je. Tam, kde končí racionální myšlení, schopnost a způsobilost poznávat, tam podle Kanta začíná víra. Víra je v Kantově filosofii způsob poznávání neviditelného, objektivně neměřitelného a sama o sobě není racionální. Samotný nástup postmodernismu jako filozoficko-literárně-uměleckého směru se datuje do začátku druhé poloviny 20. století. Jedním z protagonistů tohoto hnutí byl francouzský filozof a literární kritik Jacques Derrida. Představil myšlenku, že v psaném textu neexistuje žádný vnitřní význam daný jeho autorem. Význam textu vzniká až při čtení a mění se od čtenáře ke čtenáři. Samotný vztah čtenáře k textu je podle Derridy významově důležitější než samotný text! Význam čtenář z textu získává tak, že text "dekonstruuje", tj. rozebere ho a samotný význam se zrodí při opětovné stavbě rozložených významových jednotek textu. Francouzští filosofové v 60. a 70. letech minulého století jako Foucault, Baudrillard, nebo Lyotard adaptovali postmodernistickou filozofii a ovlivnili tak myšlení lidí od akademiků, přes umělce až po mládež. Postmoderní filozofie, spolu s dědictvím existencialismu, otevřela lidem bránu do kvazi svobody, ve které neexistuje absolutní pravda ani absolutní morálka - vše je relativní a závisí na jedinci nebo na komunitě, která bude hledat svou verzi

pravdy. To, co kdysi bývalo doménou pár excentrik na okraji společnosti (jako byl například Nietzsche), se s nástupem postmoderny stalo charakteristickým pro hlavní proud (angl. mainstream).

Postmodernismus je souborné pojmenování pro umění po moderně. Všechny nové éry se deklarovaly za moderní a po ní pak logicky následovaly i fáze „pomoderní“. Optimismus byl činitelem umělecké moderny na počátku dvacátého století. Stejně jak tomu bylo v období renesance, tak v období moderny, každý umělec byl přesvědčen o své pravdě a výlučnosti. Věřil sám v sebe, a že jeho odhalení v tvorbě jsou pokrokem pro lidstvo. Byl přesvědčen, že umělecká tvorba je doménou odborníků, kteří bezchybně míří vpřed. Díky tomu obyčejní lidé přestali umění rozumět a stalo se veřejnosti nepřístupné.

Z tohoto důvodu se postmoderní umění vrací ke kořenům bytí, ke kolektivním mýtům, k opravdovosti, ke ztracené jednotě člověka a světa. Postmoderní umělec nedělá umění, ale prosazuje tvorbou svůj individuální výraz, svoji subjektivitu. Uprostřed svých prací se chce cítit jako dítě u své matky. Ať již jde o video-art nebo graffiti.

3.3. Vznik postmoderny

Pojmem postmoderna se označuje fenomén druhé poloviny dvacátého století. Samotný název tohoto jevu má naznačit odlišnost doby od doby, která se označovala jako moderna. V užším slova smyslu je modernou období od přelomu 19. a 20. Století. Toto období se vyznačovalo nadvládou euro-americké kultury, snahou o univerzalizaci panství rozumu a vědy, snahou zanechat jednotný sociální pořádek.

Postmoderna artikuluje fakt, že tyto snahy selhaly a že není ani možné je realizovat. Staly se překážkou dalšího vývoje – pojetí postmoderny, jako antimoderny (radikální rozchod) nebo také pokračování moderny. Postmoderna je revolta proti autoritářství. Postmodernismus byl v umění právě reakcí na modernismus. Jednou z mnoha vynikajících vlastností postmodernismu je, že boří hranice mezi vysokým uměním a masovou či populární kulturou. Má tendenci zahltit hranice mezi uměním a každodenním životem a odmítá uznat autoritu každého jednotlivého stylu, nebo definici toho, co by umění mělo být.

Umělci začali užívat uměleckých (artistických) stylů nezávisle na svých původních politických programech. Toto přivlastňování historických stylů bez ohledu na jejich původní ideologický kontext rozdělilo postmoderní umění od moderního. Kupříkladu Postmoderní Elegie je liberálním odkazem kubismu, surrealismu a expresionismu bez dodržení stylistické čistoty modernismu nebo snahy prosazovat jakoukoliv jednotlivou (zvláštní, neobyčejnou) ideologii. Raději než užitím stylu ke zprostředkování monolitické ideologie, postmodernismus podkopává manipulativní aspekt ideologií tím, že vystavuje umělost stylu.

Každé samostatné hnutí se ve své době snažilo zachytit realitu z hlediska jednoduché základní věrnosti, která se rozvíjela během modernistické éry. Kubismus, zachycováním objektu jako kompozit tvořený roztříštěným a diskrétním pohledem na sama sebe, představil nový způsob, jak vidět čas, který opakoval Einstein(a). Surrealismus a abstraktní expresionismus zamýšlel vyřešit existenci s ohledem na Freuda. Sociální realismus pojal za svůj základ

Marxe. Na rozdíl od postmodernismu bojujícího za hodnotu vlastní individuální interpretace. Opět platí, že zatímco Postmoderní Elegie integruje prvky kubismu, surrealismu a expresionismu, umělecká díla se nesnaží objasnit celému světu z hlediska autoritativní interpretace. Naopak Postmoderní Elegie nebo Láska & Umění, stejně jako jiné práce vyžaduje, aby si diváci vytvořili svůj vlastní smysluplný výklad díla. Spíše než prosazování absolutna, postmoderní umělecká díla vyvolávají individuální interpretaci, osobní příběhy vnímavého vědomí.⁴²

Rozhodujícím okamžikem v historii nového výtvarného umění byl rok 1964, kdy Američan Robert Rauschenberg získal hlavní cenu na benátském Bienále (kapitola 1. Pop Art.).

Rozšíření počítačů a postupný přechod industriální (průmyslové) společnosti mělo obrovský vliv na vznik postmoderny. Jde o první literární a umělecký směr, který vznikl ve Spojených Státech Amerických. V 60. a 70. letech nastává zlom právě díky jmenovaným faktorům. Ve výtvarném umění se začíná prosazovat již zmíněný Andy Warhol (kapitola 2. Andy Warhol), na hudební scénu přichází rocková hudba.

Americká společnost cítila válku jen z dálky, nebyla jí přímo ovlivněna, tak jako tomu bylo ve staré Evropě. Výtvarné Umění odmítalo konzumní společnost, tak jako tomu bylo u americké literatury. Mezníkem pro vznik postmoderny v literatuře je román Vladimíra Nabokova – *Lolita* (1955). Nabokov paroduje freudismus. Román svým příběhem a citacemi z jiných děl, které jsou součástí uměleckého textu, zaujme jak učeného tak méně náročného čtenáře. Díky těmto textům se Nabokův román stává pro postmodernu typický, protože je paroduje. Postmodernu na rozdíl od moderny mohli vnímat lidé s různým vzděláním. Čtenáři čtou tentýž text po svém - v rámci svých osobnostních dispozic. Hlubší pochopení textů – radikální parodii žádá inteligentního čtenáře. *Jméno růže*, román, který napsal Umberto Ecco,

⁴² Postmodern-art.com [online]. 2012 [cit. 2012-03-16]. Dostupné z: <http://www.postmodern-art.com/>

můžeme číst dvěma způsoby. Buďto jako román o románu, nebo jako detektivní román. Jde o pohrávání si s románem, s její stavbou.⁴³

Postmodernistické dílo nelze hodnotit tradičními kritérii. Je pro něj typické, že je lhostejné k opakujícímu se kolektivnímu úsilí pracovat na nápravě světa. Postmoderna se vzdala role mluvčího idejí a dostala se do defenzivního postavení, přizpůsobila se realitě. Postmoderna si uvědomuje význam různých koncepcí, vyznává pluralitu, začíná tam, kde končí celek. Je to rovnocenná koexistence několika uměleckých postupů a nejednou se jeví jako samoučelný chaos, prezentující se v bizarním tvaru.

Právě postmoderní myšlení má na svědomí, že dnešní lidé inklinují k morálnímu relativismu, upouští od konzervativních hodnot fascinování médií a obrazem. Duch postmoderny ukazuje lidem šedou na místo černo-bílé.

- **Znaky postmoderního umění**

Citátovost – reprodukce vystřídala tvorbu jako produkci

Sériovost – s kterou přišel Andy Warhol, nebál se spojit reklamu s uměním

Kniha - která neprojde televizí, je mrtvá kniha

Moderna – systém, monolity, důvěra v neosobní abstrakci (př. „absolutno“), věda a technika

Postmoderna – otevřenost, pluralita, důvěra v intimitu a lidi; „akcentace“ = vyústění individuality proti kolektivnosti

⁴³ Fi.muni.cz [online]. 2012 [cit. 2012-03-16] Dostupné z: <http://www.fi.muni.cz/~qprokes/postmoderna/postmoderna.htm>

- **Happening**

„Začátkem šedesátých let organizoval tehdy mladý Milan Knížák veřejné procházky a malé „demonstrace“ v uličkách Prahy. Ležel např. na zemi, četl knihu, každý přečtený list vytrhl a zapálil. Vedle něj stála cedule s nápisem „Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno zakokrhali!“ Smyslem podobných akcí bylo vyburcovat lidi z lhostejnosti moderní civilizace. V roce 1962 u nás poprvé zazněl výraz happening. V tradičním umění navázalo přímé spojení tvůrce s vnímatelem. Akční umění je vázáno k místu a času, pohybuje se v prostoru a trvá od několika minut po několik dní.“⁴⁴

⁴⁴ Fi.muni.cz [online]. 2012 [cit. 2012-03-16] Dostupné z: <http://www.fi.muni.cz/~qprokes/postmoderna/postmoderna.htm>

ZÁVĚR

Práce se věnuje životu a dílu Andyho Warhola, umělce, který je hlavním představitelem Pop Artu.

Kdo vlastně byl Andy Warhol? Na své cestě od Andreje Warholy si nezměnil pouze jméno, nasadil si šedostříbrnou paruku a vytvořil mechanickou průmyslovou značku. Byl ztělesněním tehdejší kultury celebrit a konzumu doby. Neváhal se vypracovat ze své vlastní tvůrčí podstaty, ze své imaginace, protože sám byl umělecké dílo. Bral všechno hodně doslova, vždycky šel k podstatě věci a tím to najednou bylo úžasné a zajímavé. Tento umělec dokázal využít své doby a okamžiku, ucítil příležitost a možnosti Pop Artu. Propojil umění s reklamou a masovými médii – tím se umění stalo přístupnější a jeho forma se zjednodušila. Od šedesátých let dvacátého století už nejde jen o zálibu vyvolených. Umění se dostalo do všech vrstev společnosti. Postmoderna převálcovala modernu a její vysoké umění.

Práce se snaží ukázat jednoduchost Pop Artu, protože jeho náměty jsou obvyklé předměty. Není důležitý námět sám o sobě, ale to jak na nás působí.

Média jsou všude kolem nás, modernizace jde kupředu, je tedy jen otázkou času, kdy vznikne nový umělecký směr, který zareaguje na změny ve společnosti stejně, jako tomu bylo u Pop Artu.

SEZNAM POUŽITÉ ČESKÉ LITERATURY

BREGANTOVÁ, Polana. *Dějiny českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Editor Rostislav Švácha, Marie Platovská. Praha: Academia, 2007, 526 s. ISBN 978-80-200-1487-X.

BULÁKOVÁ, Martina. *Mladá fronta dnes: Andy Warhol - komplic i kritik konzumu*. 2008. vyd. Praha: MAFRA, a.s, roč. 2008, 9. srpna., prv 3

ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 4. vyd. Praha: Idea servis, 2005, 216 s. ISBN 80-859-7048-1.

EAGLESTONE, Robert. *Postmodernismus a popírání holocaustu: Postmodernism and holocaust denial*. Vyd. 1. Překlad Lukáš Vacek. V Praze: Triton, 2005, 66 s. Postmodernistická setkávání. ISBN 80-725-4533-7.

FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007, 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.

FULBROOK, Mary. *Dějiny moderního Německa: od roku 1918 po současnost*. 1. vyd. Překlad Eva Prášková. Praha: Grada, 2010, 304 s. D (Grada). ISBN 978-802-4731-049.

FUNDA, Otakar A. . 1. vyd. Praha: Karolinum, 2000, 179 s. ISBN 80-718-4944-8.

GRENZ, Stanley J. *Úvod do postmodernismu*. 1. vyd. Překlad Alena Koželuhová. Praha: Návrat domů, 1997, 199 s. ISBN 80-854-9574-0.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: 1928-1987 : umění jako byznys*. Překlad Jaroslav Duda. Köln: Taschen, c2000, 95 s. ISBN 38-228-6696-2.

HONNEF, Klaus. *Pop - Art*. Bratislava: Slovart, 2004, 95 s. ISBN 80-720-9662-1.

HOŠKOVÁ, Simona. *Tvář: výběr z časopisu*. Vyd. 1. Editor Michael Špirit. Praha: Torst, 1995, roč. 1990, č. 36. ISSN 8085639610

KARIN THOMAS, *Bis Heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln, 1972. ISBN 3-7701-0568-0

LEARY, Timothy. *Záblesky paměti: Autobiografie s předmluvou W.S.Burroughse. Osobní a kulturní dějepis jedné epochy*. Olomouc: Votobia, 1996, 569 s. ISBN 80-719-8038-2.

MAX LERNER, *America as a Civilization*, Eighth paperback printing, Brooklyn, N. Y. 1967.57-100979

PIJOAN, José. *Dějiny umění*. Vyd. 4., v Knižním klubu 1. Praha: Knižní klub, 2000, 300 s. ISBN 80-242-0218-2.

PROKS , Petr. *C jiny Evropy: studie k de* . 1. vyd. Praha: Historicky , 2010, 358 s. ISBN 80-728-6165-4.

RUDO PREKOP, MICHAL CIHLÁŘ, *Andy Warhol a Československo*, 1. Vyd. Řeznice, Arboa Vitae, 2011

TOMKOVÁ Vendula, *Bakalářská diplomová práce*, Masarykova univerzita, 2006,

VIOLET, Ultra. *Má léta s Andy Warholem*. Praha: Jan Kanzelsberger, 1991. ISBN 80-853-8701-8.

VOKOUN, Jaroslav. *Postkritický proud v současné angloamerické teologii*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2009, 299 s. Teologie. ISBN 978-807-0219-874.

WARHOL, Andy. *Od A k B a zase zpět*. 1. vyd. Zlín: Archa, 1990, 206 s. ISBN 80-900-2490-4.

SEZNAM POUŽITÉ ZAHRANIČNÍ LITERATURY

ALLOWAY, Lawrence „The Development of British Pop“ (Vývoj britského Pop-Artu) v *Pop Art* (1966) Lucy Lippardové, 1970

KARIN THOMAS, Bis Heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Koln, 1972. ISBN 3-7701-0568-0

MAX LERNER, *America as a Civilization*, Eighth paperback printing, Brooklyn, N. Y. 1967.57-100979

INTERNETOVÉ ZDROJE

GLENN, M. Abstraktní expresionismus [cit. 2012-03-16]. Dostupné z http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=55.cz [online]. 2012 [cit. 2012-03-16]. Dostupné z: <http://www.imaturita.cz/maturitni-otazky/zaklady-spolecenskych-ved/fenomenologie,-pragmatismus/294/> Postmodern-art.com [online]. 2012 [cit. 2012-03-16]. Dostupné z: <http://www.postmodern-art.com/> Fi.muni.cz [online]. 2012 [cit. 2012-03-16] Dostupné z: <http://www.fi.muni.cz/~qprokes/postmoderna/postmoderna.htm> [Http://azcitaty.cz/andy-warhol/8460/](http://azcitaty.cz/andy-warhol/8460/) [online]. [cit. 2012-03-29].

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A - Fotografie

PŘÍLOHY

Příloha A – Fotografie

Obr. 1. Dekorace výlohy obchodního domu *Bonwit Teller*, New York, duben 1961. V pozadí jsou rozvěšeny obrazy Andyho Warhola, zleva do prava: „*Advertisement*“ (Reklama), 1960; „*Little King*“ (Malý král), 1960; „*Superman*“, 1960; „*Saturday's Popeye*“ (Sobotní Popeye), 1960



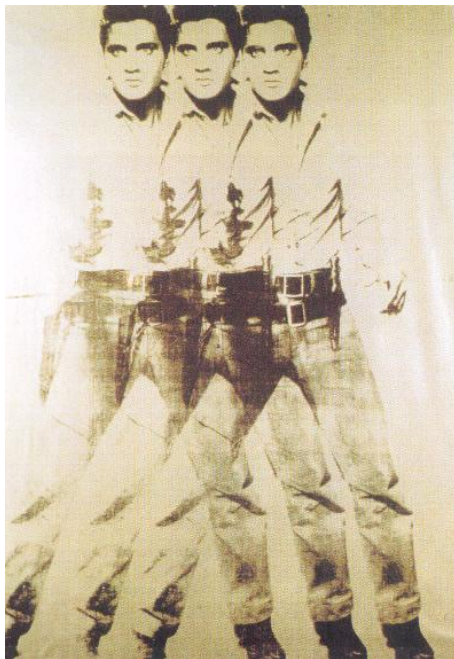
Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 18

Obr. 2. 80 dvoudolarových bankovek (avers a revers), 1962, *Two Dollar Bills (front and rear)*. Sítotisk na plátně, 210 x 96 cm Kolín nad Rýnem, Museum Ludvig



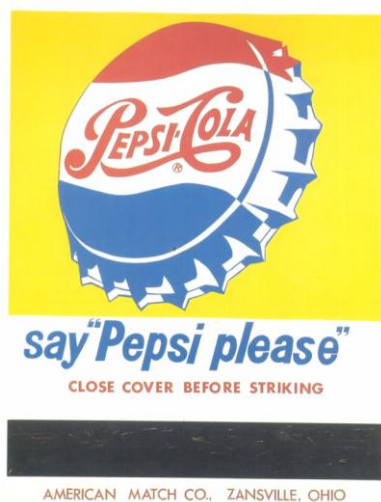
Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 22

Obr. 3. *Elvis třikrát, 1964, Triple Elvis*, Sítotisk na plátně, 209 X 152 cm, New York, soukromá sbírka



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 18

Obr. 4. *Škrtejte zápalkami pouze při uzavřené krabičce (Pepsi Cola), 1962, Close Cover before Striking (Pepsi Cola)*, Akryl na plátně, smirkový papír, 183 x 137 cm, Kolín nad Rýnem, Museum Ludwig



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 28

Obr. 5 *Marilyn*, 1964, Sítotisk na plátně, 101,6 x 101,6 cm, Curych, soukromá sbírka



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 28

Obr. 6 *Liz*, 1965. Sítotisk na plátně, 106 x 106 cm, New York, soukromá sbírka



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 19

Obr. 7 Kartóny forem Brillo, Del Monte a Heinz společně, 1964

Sítotisk na dřevě, 44 x 43 x 35,5cm; 33 x 41 x 30cm; 24 x 41 x 30cm; 21 x 40 26 cm. Brusel, soukromá sbírka



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 39

Obr. 8 Campbellova polévková plechovka I, 1968. Campbell's Soup Can I, Akryl a liquitex, sítotisk na plátně, 91,5 x 61 cm, Cáchy, Neue Galerie-sbírka Ludwig



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 20

Obr. 9 *129 mrtvých v proudovém letounu (letecké neštěstí), 1962, 129 DIE IN JET (Plane Crash)*. Akryl na plátně, 254,5 x 182,5cm, Kolín nad Rýnem, Museum Ludwig



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 44

Obr. 10. *Bílá autonehoda 19krát, 1963. White Car Crash 19 Times*. Syntetický polymer, sítotisk na plátně, 368 x 211,5 cm, Curych, soukromá sbírka



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 51

Obr. 11 *Zatykačem hledaný muž č. 10 (Louis M. zředu) a Zatykačem hledaný muž č. 10 (Louis M. z profilu), 1963. Most Wanted Man No. 10, Louis M. Serigrafie na plátně, každá 122 x 100 cm, Mönchengladbach, Museum Abteiberg*



Zdroj: HONNEF,K. Warhol. Taschen, 2000, s. 63

Obr. 12 *Jackie III, 1966. Sítotisk na papíře, 101,6 x 76,2 cm. Náklad 200 exemplářů*



Zdroj: HONNEF,K. Warhol. Taschen, 2000, s. 68

Obr. 13 *Květiny 1964, Flowers*. Syntetický polymer, sítotisk na plátně, 208 x 208 cm, Curych, soukromá sbírka



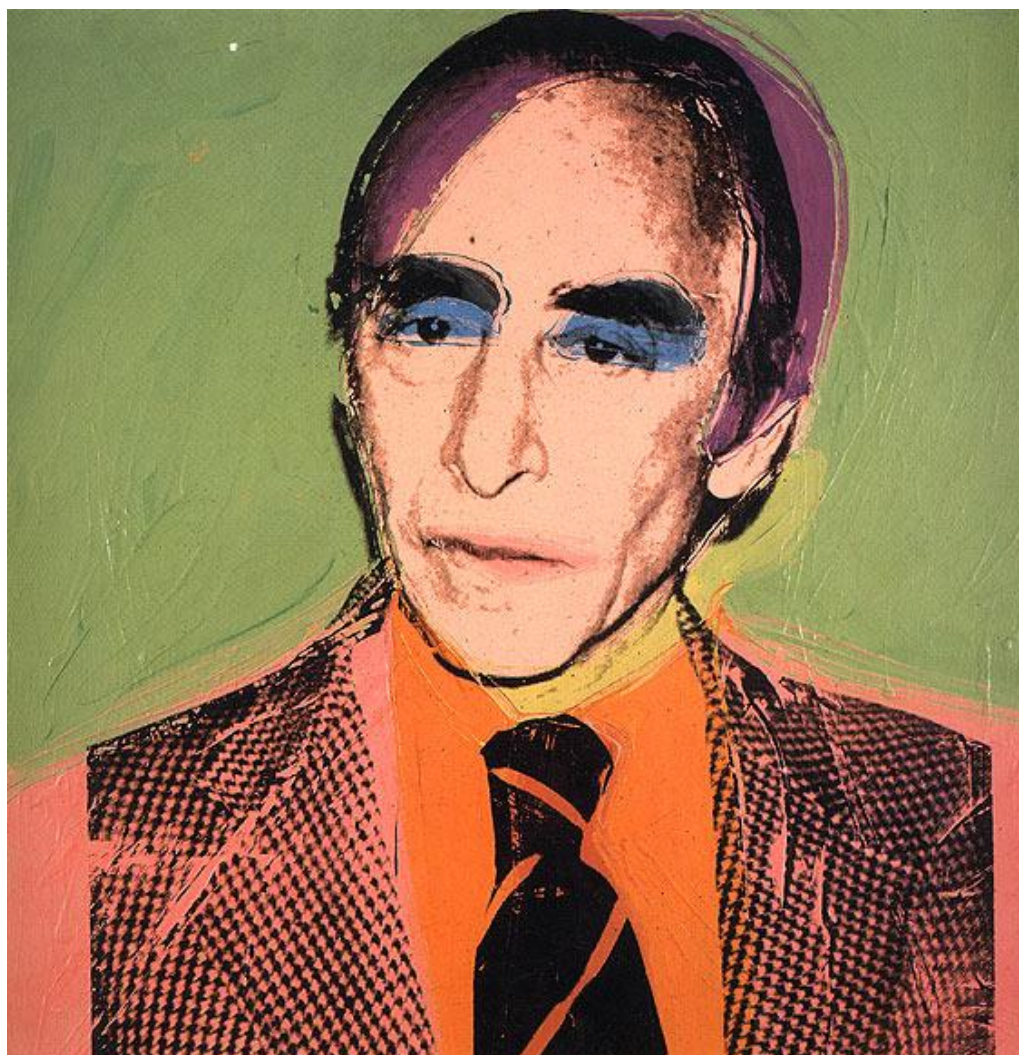
Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 42

Obr. 14 Tapeta s krávou, 1966, Cow Wallpaper. Sítotisk na papíře, každá 112 x 76 cm nelimitovaný náklad. Nakladatel: Leo Castelli, Neu Galerie – sbírka Ludwig, Cáchy



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 75

Obr. 15 *Leo Castelli, portrét, 1973. Portrait of Leo Castelli.* Akryl a sítotisk na plátně, 110 x 110 cm, New York, Leo Castelli Gallery



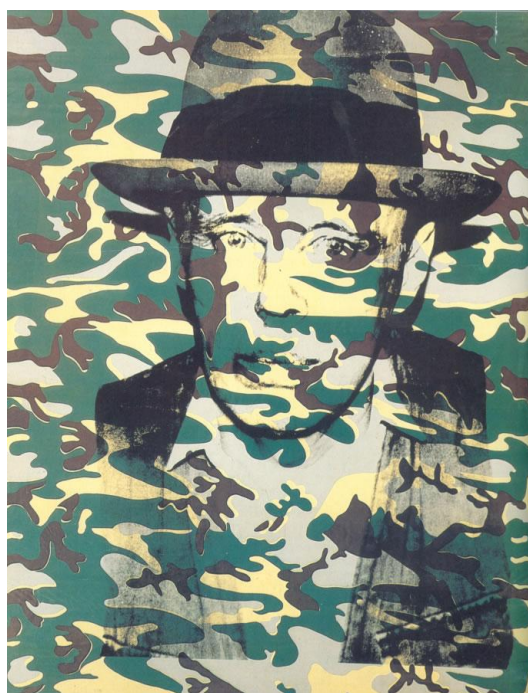
Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 43

Obr. 16 *Mick Jagger, 1975*. Portfólio s 10 serigrafiemi. Rozměry: 111 x 73 cm. Náklad: 250 exemplářů číslovaných a signovaných fixem. Nakladatel: Seabird Holding Ltd. Neue Galerie – sbírka Ludwig, Cáchy



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 78,79

Obr. 17 *Joseph Beuys 1986*, Akryl na plátně, maskování, 254 x 203,5 cm, Mnichov, Galerie Bernd Kluser



Zdroj: HONNEF, K. Warhol. Taschen, 2000, s. 92

Obr. 18 Tabákové společnosti se nechávali inspirovat umělci, kteří prostřednictvím reklamy a komerční grafiky v 60 a 70. letech prosazovali banální témata každodenního života. Pop Art je umělecké období, které marketingově využívají i současné firmy, zabývající se výrobou cigaret, k propagaci svých výrobků a ke zvýšení jejich prodeje.



Zdroj: S laskavým svolením Romana Šimáka, soukromá sbírka, Klíneč

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Tereza Kučerová

Obor: Sociální a masová komunikace

Forma studia: Kombinovaná

Název práce: Pop Art a virtuální struktura západního světa

Rok: 2012

Počet stran textu bez příloh: 53

Celkový počet stran příloh: XII

Počet titulů české literatury a pramenů: 21

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 3

Počet internetových zdrojů: 5

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová