

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého
v Olomouci**

Katedra mediálních a kulturních studií a žurnalistiky

**KONSTRUKCE FEMININITY
V UMĚLECKÉ TVORBĚ POP ARTU**

Construction of Femininity in Artistic Creation of Pop Art

Magisterská diplomová práce

Kateřina Vojkůvková

Vedoucí práce: Mgr. Eva Chlumská

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem předloženou magisterskou diplomovou prací vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškeré použité zdroje a prameny. Celkový rozsah práce je 180 560 znaků (vč. mezer).

V Olomouci dne 19. 4. 2017

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. Evě Chlumské za užitečné rady a připomínky při zpracování této práce. A dále mé rodině, která mne po celou dobu studia podporovala.

Abstrakt

Tato magisterská diplomová práce je zaměřena na zmapování způsobu stereotypního znázornění ženy v umělecké tvorbě pop artu, konkrétně jeho anglické a americké větve v době vrcholu mezi lety 1960 a 1965. Autoři pop artu se orientovali na soudobou konzumní společnost a komponovali její prvky do svých vizuálních vyjádření. Problematizován je tedy primárně způsob ztvárnění ženské postavy a skladba objektů, které ji doplňují.

Klíčová slova: pop art, žena, gender, stereotyp, obraz, masová kultura, kýč, kvalitativní analýza.

Abstract

This thesis is focused on mapping the way of stereotypical representation of woman in pop art, specifically British and American branches during peak between 1960 and 1965. The authors of the pop art prefer the contemporary consumer society and its composing elements in their visual expression. Problematised is therefore primarily a way of rendering the female body and composition of objects that complement it.

Key words: Pop art, Woman, Gender, Stereotype, Painting, Mass Culture, Kitsch, Qualitative Analysis.

1. OBSAH

1.	Obsah	5
2.	Úvod.....	7
3.	TEORETICKÁ ČÁST	9
3.1	Pop art	9
3.1.1	Prvky a techniky pop artu.....	9
3.1.2	Časové vymezení.....	12
3.1.3	Rozdíl mezi britským a americkým pop artem	13
3.2	Kultura: vysoká a nízká, masová a populární	15
3.2.1	Pojem kultura	15
3.2.2	Vysoká a nízká kultura	15
3.2.3	Masová kultura	16
3.2.4	Kulturní průmysl	17
3.2.5	Pohled kulturních teorií na hierarchizaci kultur	19
3.2.6	Kýč	21
3.3	Gender, genderová role a genderový stereotyp.....	24
3.3.1	Gender	24
3.3.2	Genderová role	25
3.3.3	Genderový stereotyp.....	26
3.4	Vizuální reprezentace.....	28
3.4.1	Zobrazení ženy v médiích a reklamě.....	30
3.4.2	Ideál krásy	31
3.4.3	Žena jako hlavní motiv v umění.....	32
4.	PRAKTICKÁ ČÁST	35
4.1	Metodologie	35
4.2	Kategorizace.....	38

4.2.1	Emocionální žena	40
4.2.2	Atraktivní neobjektivizovaná žena	50
4.2.3	Atraktivní objektivizovaná žena.....	62
4.2.4	Hospodyně.....	71
4.2.5	Kulturně podmíněná žena.....	72
4.2.6	Bořící stereotyp	82
4.2.7	Shrnutí	83
4.3	Analýza z hlediska autorství	85
5.	Závěr	87
6.	Seznam literatury	90
7.	Seznam elektronických zdrojů.....	93
8.	Zdroje obrazových příloh.....	94
9.	Rejstřík.....	96
10.	Seznam tabulek a obrazových příloh	103
11.	Přílohy.....	104

2. ÚVOD

„Pop art pohlíží ven do světa. Nevypadá jako obraz něčeho, vypadá jako věc samotná.“¹
Roy Lichtenstein

Žena je jedním z nejčastějších témat uměleckých děl od počátku dějin. Její idealizované podoby prošly v jednotlivých dějinných obdobích progresem, přesto jsou téměř vždy vizualizovány tak, aby mohl konzument říci „Ano, je to žena!“. Nejinak je tomu u pop artu, který reflektuje konzumní kulturu tehdejší doby spolu s mediálními obsahy, zahrnující faktory každodennosti běžného člověka. Vysoké umění se autoři snažili zpřístupnit široké veřejnosti, neváhali tedy do témat svých děl zapojovat veškeré aspekty života, které mohly oslovit i běžného občana.

O pop artu se v soudobé i pozdější kritice mluvilo různě, někteří jej považovali za formu vysokého umění, někteří za projev masové kultury nebo také kýč. V rámci teoretické části práce jsou tedy nastíněny jednotlivé části hierarchizace kultury, pojem kulturního průmyslu, kýče i samotného pop artu. Dále jsou osvětleny pojmy genderu, genderové role a genderového stereotypu, který je pro práci jedním ze stěžejních. Teoretickou část uzavírají koncepty vizuální reprezentace, které jsou s ohledem na téma této práce považovány za adekvátní.

Praktickou částí této práce je nastínit způsob, jakým popartoví umělci ztvárňovali ženskou postavu. Byly stanoveny dvě hypotézy: zaprvé, žena je zobrazena stereotypně, a to z důvodu srozumitelnosti obrazu, a zadruhé, žena je vykreslena stereotypně s ohledem na objektivizaci každodennosti a inspiraci v běžném životě. Z toho vyplývá, že žena je znázorněna jako matka, manželka, hospodyně, sex symbol, který se na nás valí z médií, plačící, smějící se, plná emocí či neupravená. K takto stanoveným hypotézám náleží dvě výzkumné otázky: zaprvé, jakým způsobem je konstruována femininita v rámci tvorby angloamerické větve pop artu v daných letech? A zadruhé, nachází se rozdíl mezi znázornění ženy autorem – mužem a autorkou – ženou? Tento výzkumný záměr vychází z předpokladu, že autorka bude s ženským tělem pracovat odlišně od muže – ve společnosti je obecně rozšířena představa autora,

¹ <http://www.azquotes.com/quote/691066> - ze dne 27. 3. 2017.

který pracuje s tematizací ženy pro svou vlastní potěchu či slast. U autorky se tento argument nepředpokládá, jejím záměrem může být výtky vůči mužskému pohledu, reakce na stereotypizování ženy, kritika společnosti apod. Aby bylo dosaženo vypovídajících výsledků, je využita kombinace obsahové a obrazové analýzy. V rámci obsahové analýzy jsou na základě výzkumu Ervinga Goffmana *Gender Advertisements* stanoveny kategorie, které odpovídají dominantním znakům v jednotlivých obrazech. Ty jsou zjištěny prostřednictvím obrazové analýzy, která rozebírá jednotlivé prvky a jejich vzájemné vztahy, což vypovídá o významu každého vizuálního ztvárnění.

Součástí práce je i rejstřík, který by měl zahrnovat všechny obrazy angloamerických autorů z let 1960 až 1965, ve kterých se objevuje ženská postava či její identifikovatelný segment. Nelze uvést, že byly pojaty všechny vizuální reprezentace žen, a to z důvodu absence jakýchkoli seznamů či rejstříků děl spadajících do popartové tvorby. Ani webové stránky jednotlivých autorů mnohdy neposkytují relevantní informace o jejich díle, lze se tedy pouze domnívat, že rejstřík složený z 215 obrazů od 27 autorů a třech autorek postihuje tvorbu pop artu dostatečně.

3. TEORETICKÁ ČÁST

3.1 Pop art

„Pop art je populární, prchavý, vtipný, nápaditý, sexy, mladý.“² Takto jej specifikoval jeden z předních představitelů Richard Hamilton. Umělecký směr či hnutí zvané pop art vzniklo v polovině padesátých let ve Spojených státech amerických. Druhou oblastí, ve které se hnutí nezávisle na americké větvi začalo vyvíjet, je Velká Británie.³ V Londýně existovala nezávislá organizace na Institutu současného umění (Institute of Contemporary Arts), v rámci které se scházeli mladí výtvarníci, architekti, spisovatelé a intelektuálové, diskutující o nastupující kultuře. Pop art se zrodil jako reakce mladých výtvarníků a umělců na změny v poválečné společnosti.⁴ Prvopočátek je přesto datován již o tři desetiletí dříve, kdy se začal v dílech některých amerických umělců objevovat reklamní materiál a komerční výrobky (jako jeden z předchůdců je mimo jiné také uváděn Marcel Duchamp, známý převážně svým ready-made uměním).⁵

Pojem pop art je odvozen od pojmu „popular art“, tedy populární umění, odkazující k lidovému umění, městskému folklóru či masmédiím. Název tomuto hnutí dal v podstatě nevědomky anglický výtvarný kritik Lawrence Alloway, který tímto pojmem nazýval produkty masmédií. I přesto se tento pojem uchytil jako označení uměleckého směru, který však nebyl zpočátku veřejností příliš přijat.⁶ Nedůvěru v něj způsoboval fakt, že divák nechtěl přijmout představu umění bez povznášející myšlenky, bez hlubšího smyslu. Problematické je také zařazení osobností do tohoto směru – někteří umělci jsou zde řazeni kritiky, i přestože se k tomuto směru nehlásili (například Jim Dine či Roy Lichtenstein).⁷

3.1.1 Prvky a techniky pop artu

Umělci pop artu se zabývali figurativní malbou, fotografií, happeningy, grafikou i sochařstvím, a jejich cílem bylo poukázat na banalitu městského či konzumního

2 HONNEF, Klaus. Pop-art. Praha: Nakladatelství Slovart. 2004. /obálka knihy/

3 Tamtéž, s. 6-9.

4 SHANES, Eric. Pop art. New York: Parkstone Press International. 2009. s. 8.

5 <http://artslexikon.cz//index.php?title=Pop-art> – ze dne 10. 2. 2017.

6 HONNEF, Klaus. Pop-art. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 6, 11.

7 Tamtéž, s. 11.

života, který byl v té době ovlivněn novými technologiemi, televizí, médii či reklamou. Do svých děl začleňovali výstřižky z novin a časopisů, fotografie, komiksové bubliny či předměty denní potřeby.⁸ Využívali k tomu například techniku koláže, popřípadě asambláže, která umožňuje sestavit trojrozměrný obraz lepením či vázáním různých předmětů či prvků na podkladovou plochu.⁹ Tyto předměty získávali ve své každodennosti i ve venkovním prostředí, využívali tedy vše, co našli. „*Vědět, jak použít něco, co někdo jiný neuměl, byla přednost, na jakou jsme mohli být pyšní.*“¹⁰ Lze se setkat i s pojmem „combinepainting“, jež je spojen převážně se jménem Roberta Rauschenberga. Pod tímto názvem označoval své trojrozměrné koláže, tvořené z různých vyhozených materiálů a všedních předmětů. Zdůvodnil to následovně: „*Myslím, že obraz se více podobá reálnému světu, když je tvořen ze skutečného světa.*“¹¹ Z dalších technik nelze opomenout sítotisk a serigrafii, které jsou specifické pro tvorbu Andyho Warhola. Jedná se o tiskařské techniky na základě šablony, při čemž u sítotisku je předlohou originál uměleckého díla, u serigrafie si tiskařskou formu vytváří sám výtvarník.¹² Sám Warhol se vyjádřil následovně: „*V pop-artu vznikaly obrazy, které každý, kdo šel po Broadwayi, dokázal rozpoznat ve zlomku vteřiny – komiksy, piknikové stoly, pánské kalhoty, slavné osobnosti, závěsy do koupelny, ledničky, láhve koly – všechny tyto skvělé moderní věci, které se abstraktní expresionisté tak usilovně snažili nevidět.*“¹³

Popartové dílo lze rozeznat mnohdy také specifickou barevností, využívající kontrasty. Často jsou předměty a tvary obtáhnuty černou konturou, což napomáhá snadné identifikaci. Umberto Eco ve svých *Dějínách krásy* píše, že „[...] Rauschenberg připevňuje na svá plátna kusy židlí nebo hodinový ciferník, Lichtenstein co nejvěrněji zvětšuje obrázky ze starých komiksů, Andy Warhol nám předkládá plechovky od Coca-Coly nebo konzervy s polévkou... V těchto případech umělec polemizuje s umělým světem všudypřítomného průmyslu, předkládá nám své archeologické nálezy vydolované z nepřetržitě se opotřebovávající přítomnosti, ve svém ironickém muzeu konzervuje věci,

⁸ OSTERWOLD, Tilman. Pop art. Köln: Taschen, 2003. s. 8-9.

⁹ <http://www.artsexikon.cz/index.php?title=Asabl%C3%A1%C5%BE> – ze dne 18. 2. 2017.

¹⁰ WARHOL, Andy, HACKETTOVÁ, Pat. Popismus: Šedesátá léta očima Andyho Warhola. Praha: Argo, 2016. s. 90.

¹¹ <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-dylaby-combine-painting> - ze dne 18. 2. 2017.

¹² KOŘÍNEK, Ota. Sítotisk/serigrafie. Praha: SNTL- Nakladatelství technické literatury, 1971. s 11, 12.

¹³ WARHOL, Andy, HACKETTOVÁ, Pat. Popismus: Šedesátá léta očima Andyho Warhola. Praha: Argo, 2016. s. 13.

*s nimiž se setkáváme dnes a denně, a ani si neuvědomujeme, že jsou to pro nás fetiše.*¹⁴ Ovšem kromě spotřebního zboží se na vyobrazeních mnohdy objevily i postavy, a to převážně ženské. I přesto zastánkyně tohoto směru Lucy R. Lippardová tvrdí, že *„člověk se na plátnech pop-artu mohl občas objevit, ale jen jako robot, z dálky řízený ukazovákem zákazníka, nebo jako sentimentální parodie ideálu.*¹⁵ Někteří z autorů, jako například Allen Jones, však využívali ženské postavy jako objekty a symboly doby – související se sexuální revolucí šedesátých let.¹⁶

Prvky pop artu však lze nalézt i v hudbě (například hudební skupina The Velvet Underground, se kterou je spojen Andy Warhol) či filmu.¹⁷ Využíváním reklamních prvků v dílech umělci souhlasili s prvky populární kultury, a tedy i s formou každodennosti, která je obklopovala. Tyto jejich snahy otevíraly umění širokému spektru diváků, protože bylo snadno čitelné a nenáročné. Umberto Eco tvrdí, že v rámci popartové tvorby se dokonce vytratil rozdíl mezi umělcem a obyčejným člověkem. *„[...] umělec přišel o svůj monopol na představy a obrazy, na estetickou tvorbu a krásu.*¹⁸ Toto umění tedy může pouze znázorňovat předměty z každodenní reality či lidské bytosti nahodile a bez vlastní podstaty krásy, a to na základě toho, zda se lidem líbí, to co vidí.

Pop art můžeme považovat také za jeden z prvních dějinných milníků, kdy docházelo ke stírání rozdílů mezi vysokým uměním a populární kulturou. Jedná se o kritiku posedlosti spotřebou, která však probíhala současně s nárůstem výroby a spotřeby. Lze konstatovat, že se pokoušel odstranit rozdíly v definici diferenciaci vysokého/nízkého umění – umělci si vypůjčovali prvky z nízké kultury (tedy televize, komiksu a masmédií) a povyšovali je na vyšší uměleckou sféru. Na jednu stranu kritizovali konzumerismus a nadprodukcí zboží, na druhé však demonstrovali pohodlnost konzumního života a své nadšení z něj. To lze například ukázat na známé sérii sítotisků zobrazující plechovky značky Campbell od Andyho Warhola – množství

¹⁴ ECO, Umberto. Dějiny krásy. Praha: Argo, 2005. s. 409.

¹⁵ HONNEF, Klaus. Pop-art. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 10.

¹⁶ PRIMUS, Zdeněk. Much Pop and more Art. Umění šedesátých let v grafikách, multiplech a publikacích. Olomouc: Muzeum umění, 1994. s. 18.

¹⁷ http://artmuseum.cz/umelec.php?art_id=264 – ze dne 10. 2. 2017.

¹⁸ ECO, Umberto. Dějiny krásy. Praha: Argo, 2005. s. 377–378.

opakujících se plechovek zdůrazňuje nadprodukcí zboží, reklamní charakter pak srozumitelnost celého díla, které je v rámci pop artu jedno z nejznámějších.¹⁹

3.1.2 Časové vymezení

V některých odborných publikacích věnujících se pop artu lze nalézt dělení britské větve tohoto směru na tři období: za první je považováno časové rozmezí od roku 1953 do 1958 (v některých se tento časový údaj liší), druhé období bylo stanoveno mezi lety 1957-1961, třetí pak od roku 1961. Na počátku 60. let dosáhl své největší slávy a byl konečně přijat některými kritiky, kteří jej do té doby označovali za „antiumělecký“.²⁰

Tvorba prvního období je figurativní a inspirována technikou či sériovými produkty, které souvisí s velkoměstskou kulturou. Umělci jako například Eduardo Paolozzi, Mac Hale či Richard Hamilton vystavovali již v roce 1957 několik svých děl v rámci výstavy *Tohle je zítřek*. Mezi nejvýznamnější díla patří bezesporu Hamiltonova koláž s názvem *Co vlastně dělá naše dnešní přibytky tak odlišnými a sympatickými?* (1956), obsahující mnoho různorodých prvků – svalovec držící obrovské lízátko, magnetofon, nahá žena, konzerva šunky, televize či plakáty.²¹

Druhé období inklinuje k abstraktním tendencím a velkoformátové tvorbě, což jsou typické prvky ve Spojených státech amerických, odkud byla čerpána i témata. Orientovali se však především na zkoumání změn lidského vnímání po působení masových médií. Podle Lawrence Allowaye se tak stává „*podle jejich názoru možným oživit naše vnímání prožitých scén nebo objektů, které jsou jejich součástí, pomocí představ určité lokalizace, nikoli pomocí představ interpretativních.*“²² Představiteli jsou například Richard Smith, John Thompson či Peter Blake.

V následném období trvajícím od roku 1961 se umělci vrací k figurativní tvorbě a stejně jako v první etapě se nechávají inspirovat masovou produkcí a předměty masové kultury. Začali tvořit umělci jako Allen Jones, Patrick Cawfield či R. B. Kitaj.

¹⁹ STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. s. 292-293.

²⁰ DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha: Nakladatelství Sloart, 2002. s. 221.

²¹ PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1991. s. 155.

²² Tamtéž, s. 158.

Příhodně se vyjadřuje další z autorů Peter Philips: „*Stroje, reklamu a sdělovací prostředky rozhodně nevnímám stejným způsobem jako generace předchozí, která nebyla těmito různými činiteli ovlivněna hned na počátku...Žil jsem uprostřed nich odjakživa, a je tedy přirozené, že je používám, aniž na ně vůbec myslím.*“²³

Americké popartové hnutí nelze takto jednoznačně hierarchizovat do jednotlivých etap. Počátek je spjat se jménem Roberta Rauschenberga a začátkem 50. let, kdy začal vytvářet koláže s prvky každodennosti a expresionistickým pozadím. Později v padesátých letech se setkal s Jasperem Johnsem a kolem nich se v New Yorku vytvořila skupina umělců, v té době ještě nazývána jako neodadaisté. Na počátku 60. let již tvoří svá popartová díla Larry Rivers, Claes Oldenburg, Jim Dine, Alan Kaprow či Tom Wesselmann, následovaní generací mladých autorů, kteří toužili změnit zavedené malířské tendence tíhnoucí k abstrakci. Nelze opomenout ani nejvýznamnější americké představitele Andyho Warhola a Roye Lichtensteina.²⁴

Vedle newyorského centra pop artu existovala ještě kalifornská škola, kterou zastupovali umělci jako Mel Ramos, Wayne Thiebaud či Edward Ruscha. Obecně však nelze specifikovat žádné výrazné rozdíly, které by mezi sebou jednotlivá centra měla.²⁵

3.1.3 Rozdíl mezi britským a americkým pop artem

Mezi britskou a americkou tradicí pop artu lze nalézt rozdíl, způsobený převážně kulturním vývojem v dané zemi. Ve Spojených státech amerických bylo v padesátých a šedesátých letech období ekonomické prosperity, zatímco ve Velké Británii se společnost a s tím spjatá kulturní sféra stále vzpamatovávala z následků druhé světové války.²⁶ Samotný New York se stal centrem umění té doby, newyorské Muzeum moderního umění místem, kde se pořádaly důležité výstavy a sympozia, spjaté s avantgardní tvorbou i samotným pop artem. Američtí umělci (jako Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Indiana, James Rosenquist, Tom Wesselmann, Andy Warhol a další) se navzájem znali díky společným projektům a zájmům o populární kulturu – britští umělci neměli tak jednoduchý přístup ke komerční

²³ PIJOAN, José. Dějiny umění 10. Praha: Odeon, 1991. s. 161-162.

²⁴ Tamtéž, s. 167-174.

²⁵ Tamtéž, s. 178.

²⁶ HONNEF, Klaus. Pop-art. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 16.

kultuře.²⁷ „Je to způsobeno skutečností, že zatímco američtí autoři se primárně inspirovali tím, co viděli a zažili v rámci své vlastní kultury, raný pop art v Británii byl poháněn americkou populární kulturou viděnou z dálky.“²⁸ Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Peter Blake a další britští umělci byli tedy nuceni se inspirovat v americké tradici, převzít některé jejich výtvarné techniky i prvky do svých děl. Stanovili si za cíl změnit ustálenou uměleckou tradici, orientující se na biblická a mytologická témata, v reflexi současného světa a popkultury.²⁹

²⁷ HONNEF, Klaus. Pop-art. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004. s. 6, 24.

²⁸ <http://www.theartstory.org/movement-british-pop-art.htm> - ze dne 12. 2. 2017.

²⁹ <http://www.theartstory.org/movement-british-pop-art.htm> - ze dne 12. 2. 2017.

3.2 Kultura: vysoká a nízká, masová a populární

3.2.1 Pojem kultura

Pojem kultura lze nalézt již v klasickém starověku, v latinském jazyce „cultura“ znamenající vzdělávání země, později rozšířené o vzdělávání ducha. Až v 17. století se ve spisech Samuela von Pufendorfa objevuje novodobější vysvětlení pojmu kultura, který „zahrnuje všechny lidské výtvoř, zejména společenské instituce, jakož i oděv, jazyk, vědění a morálku řízenou rozumem a zvyky.“³⁰ O tom, že kultura není pouze pozitivní a jednoznačná, se zmínil v polovině 19. století Alexander V. Humboldt, jeho současník a německý historik G. Klemm vymezil kulturu jako „souhrn jevů, který se projevuje v mravech, víře a formách zřízení“.³¹ Sociologie pak staví tento pojem do kontrastu s přírodou, a říká, že součástí kultury je také lidské chování, které je podřízeno kulturním vzorům a normám. Ve *Slovníku kulturních studií* je tento pojem považován za velmi kontroverzní a lze na něj nahlížet z mnoha pohledů – „pojetí kultury jako celého způsobu života; jazyka; výsledku reprezentací; nástroje; praktiky; artefaktů; prostorového uspořádání; moci; hierarchie „vysokého“ a „nízkého“; masové nebo populární kultury.“³²

3.2.2 Vysoká a nízká kultura

Hierarchické dělení kultury na vysokou a nízkou se objevuje již v době renesance, například v knize *Úvahy o malířství* její autor Leonardo da Vinci povyšuje malířství nad sochařství či hudbu. Vysoké kultuře je přisuzována prestiž spojená také s „chrámy umění“, kde jsou její díla koncentrována (koncertní sály, muzea, divadla, knihovny aj.). Jedná se o díla vysoké umělecké hodnoty a jejich diváci, posluchači či čtenáři jsou okolím považováni za vzdělané. Také lze říci, že od posluchače (diváka/čtenáře) se očekává snaha a úsilí, které musí k pochopení a interpretaci díla vynaložit.³³

³⁰ KLOSKOVSKÁ, Antonina. Masová kultura (Kritika a obhajoba). Praha: Svoboda, 1967. s. 15.

³¹ Tamtéž, s. 19.

³² BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Praha: Portál, 2006. s. 95.

³³ ŠUBRT, Jiří. Soudobá sociologie IV (Aktuální a každodenní). Praha: Nakladatelství Karolinum. 2010. s. 207.

V opozici k vysokému se pak nachází nízké, mnohými označované také jako populární umění. Za jeho recipienty jsou považováni lidé bez „dobrého vkusu“ a obecně je bráno jako podřadné vzhledem k vysoké kultuře. Samotná hierarchizace umění sloužila během 20. století představitelům humanitních věd ke zdůvodnění zájmu o vysokou kulturu stejně jako záminka k pohrdání díly populárního umění.³⁴ Podle některých kritiků schází dílům originalita, komplexita či sjednocenost a je kritizováno také za sériovost umělecké tvorby, díky které se více orientuje na finanční zisk tvůrce. Také má dle některých kritických ohlasů negativní vliv na chování společnosti – podněcuje k násilnostem či uvolňuje sexuální morálku.³⁵

V rámci moderního umění se hranice mezi vysokým a nízkým (populárním) uměním začaly smazávat, a to díky působení některých uměleckých směrů, počínaje pop artem a postmodernismem. „*Soubory určitých druhů kulturních artefaktů, například kýchče, navíc činí nejistými jakékoliv rozdíly mezi vysokým a nízkým.*“³⁶ Uměnovědné a umělecké teorie a kritiky obracely pozornost vždy jen k elitní kultuře, což se postupem času ukázalo jako nedostatečné pro poznání soudobé společnosti, která vytvářela a konzumovala populární kulturu.³⁷

3.2.3 Masová kultura

S populárním uměním pak souvisí také pojem masové kultury – z děl populárních se díky ekonomické hodnotě stávají komodity v tržním prostředí a jsou tedy výrobkem určeným pro masovou spotřebu.³⁸ Podle Lukáše Urbana je masová kultura „*populární, snadno přístupná kultura produkovaná primárně pro zábavu a relaxaci širokých lidových vrstev.*“³⁹ Je jedním z důsledků průmyslové revoluce a od samého počátku byla předmětem kritiky. Existuje mnoho pojmových definic masové kultury, nejčastěji je však ztotožňována s kulturou nejnižší úrovně. Vztahuje se na sdělování obsahů z malého počtu zdrojů velkým masám příjemců.⁴⁰ Důležitým

³⁴ ZAHRÁDKA, Pavel. Vysoké versus populární umění. Olomouc: Periplum, 2009. s. 9.

³⁵ Tamtéž, s. 210.

³⁶ FILIPOVÁ, Marta, RAMPLEY, Matthew. Možnosti vizuálních studií. Brno: Společnost pro odbornou literaturu, 2007. s. 136.

³⁷ Tamtéž, s. 135-136.

³⁸ ZAHRÁDKA, Pavel. Vysoké versus populární umění. Olomouc: Periplum, 2009. s. 52, 53.

³⁹ URBAN, Lukáš. Sociologie trochu jinak. Praha: Grada Publishing, 2011. s. 119.

⁴⁰ KLOSKOVSKÁ, Antonina. Masová kultura (Kritika a obhajoba). Praha: Svoboda, 1967. s. 68, 69.

faktorem jejího rozvoje jsou bezesporu masová média (televize, tisk, rozhlas, film), umožňující velkému počtu příjemců předat totéž uniformní sdělení.⁴¹ Technické podmínky (rozvoj technologií) stejně jako společenské (volný čas, vzdělání, demokratizace) musely pro tento typ kultury vytvořit takzvaného „masového příjemce“, který bude nositelem standardizovaného vkusu.⁴² Také z tohoto důvodu využívá masová kultura podněty z reality (reprezentuje a reflektuje ji). Adorno dokonce tvrdí, že umění parazituje na realitě: „*Tím, že samo vystupuje jako realita, jež má zastupovat realitu vnější, se tendenčně vztahuje na kulturu jako svůj vlastní obsah.*“⁴³ Podle něj je tvorba v rámci masové kultury pouze konstruktem vytvořeným podle pokynů vládnoucí vrstvy.⁴⁴

Jak ve své knize *Krize kultury* (1994) poznamenává Hannah Arendtová, „*kultura se stává masovou ve chvíli, kdy se na kulturní předměty vrhne masová společnost. Nebezpečí spočívá v tom, že její životní chod [...] kulturní předměty nadobro spotřebuje, pohltí a zničí.*“⁴⁵ Masovou společností pak míní tu „lepší“, která disponuje nejen bohatstvím, ale také volným časem, který může věnovat „kultuře“.⁴⁶ V odborné literatuře se lze setkat i s pojmem „spotřební kultura“, který stejně jako jeho synonymní varianta „masová kultura“ reflektuje změny, které ve společnosti nastaly – předměty každodenní potřeby jsou v centru pozornosti, pokud však vyhovují parametrům vhodnosti, užitečnosti či ceny. Eco tvrdí, že „*měly by být užitečné, praktické a poměrně levné, vyhovovat obecnému vkusu a vyrábět se ve velkém, tedy sériově. To znamená, že kvalitativní aspekt krásy se v oběhu zboží stále častěji přeměňuje v aspekt kvantitativní.*“⁴⁷

3.2.4 Kulturní průmysl

Se vznikem masové kultury souvisí dále také pojem kulturní průmysl, který ve své knize *Dialektika osvícenství* (1947) použili členové Frankfurtské školy Theodor W. Adorno a Max Horkheimer. Označovali jím „*masové průmyslové produkce zboží*

⁴¹ KLOSKOWSKÁ, Antonina. Masová kultura (Kritika a obhajoba). Praha: Svoboda, 1967. s. 117.

⁴² Tamtéž, s. 74.

⁴³ ADORNO, Theodor W. Schéma masové kultury. Praha: Oikoyomenh, 2009. s. 12.

⁴⁴ Tamtéž, s. 11-16.

⁴⁵ ARENDTOVÁ, Hannah. Krize kultury. Praha: Mladá fronta, 1994. s. 131, 132.

⁴⁶ Tamtéž, s. 122, 123.

⁴⁷ ECO, Umberto. Dějiny krásy. Praha: Argo, 2005. s. 376.

určeného ke spotřebě ve volném čase – využívajícím k prosazení na trhu a kumulaci zisku i projevy pocházející původně z umělecké sféry.“⁴⁸ Podle nich se produkty kultury orientují na zábavu recipienta, avšak na základě falešného potěšení. „Pro Adorna je standardizovaná a masově vyráběná kultura ve srovnání se „skutečným“ uměleckým dílem nevyhnutelně neautentická a druhořadá.“⁴⁹ Za to právě umění považoval atonální hudbu Arnolda Schönberga, Albana Berga, Antona Weberna či Gustava Mahlera, romány Franze Kafky, Jamese Joyce, Marcela Prousta a Virginii Woolfovou a z výtvarníků Pabla Picassa, George Braqua či Vasila Kandinského. Důvodem byl jejich kritický záměr a možnost vyobrazit subjekt v podmínkách současného světa.⁵⁰

Soudobá kultura je dle mínění Adorna s Horkheimerem ideologizovaným brakem, úmyslně reprodukována za účelem zisku. Nejedná se tedy o nic, co by přinášelo kulturní či estetické hodnoty, spíše je subjektem obchodním. Kulturní průmysl je standardizovaný a dochází k sériové výrobě kulturních statků. Recipient (divák či posluchač) nemá žádnou moc, publikum je předem determinováno a je mu poskytována forma zábavy, kterou akceptuje jako jedinou možnou. Produkce je omezena na stejný typ televizních programů, podobně vystavěné písně, využívání hvězdného systému ve filmu. Po konzumentovi se tedy nevyžaduje téměř žádná aktivita pro pochopení díla, ani věnování úplné pozornosti například u filmu, jelikož je divákem sledován zcela automaticky (může předvídat jeho děj či závěr). Kulturní průmysl má být zábavou, umožňující konzumentovi uniknout ze své každodennosti, což je však označováno jako podvod – kulturní průmysl se orientuje na každodennost, ale snaží se jej přesvědčit, že tomu tak není. Podobně je tomu i s uspokojením potřeb, které od uměleckého díla divák požaduje.⁵¹ „Tento princip přikazuje, aby se konzumentovi všechny potřeby jevily tak, že je kulturním průmyslem může uspokojit, na druhé straně se však tyto potřeby mají předem seřadit tak, aby v nich sám sebe vnímal pouze jako věčného konzumenta, jako objekt kulturního průmyslu.“⁵²

⁴⁸ JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara. Média a společnost. Praha: Portál, 2003. s. 57.

⁴⁹ EDWARDS, Tim. Kulturní teorie: Klasické a současné přístupy. Praha: Portál, 2010. s. 47, 48.

⁵⁰ Tamtéž, s. 46.

⁵¹ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. Kulturní průmysl. In: Dialektika osvícenství. Praha: Oikoymenth, 2009. s. 123-148.

⁵² Tamtéž, s. 142.

3.2.5 Pohled kulturálních teorií na hierarchizaci kultur

Frankfurtská škola, což bylo seskupení teoretiků působící na Institutu pro sociální výzkum ve Frankfurtu nad Mohanem, je považována za jeden z inspiračních zdrojů kulturálních studií. Tuto skupinu tvořil Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Jürgen Habermas a Erich Fromm. Jejich zájem směřoval ke kritice masové kultury a médií, zkoumali škálu různých kulturních jevů ve společnosti, které se ocitaly pod nadvládou ideologie. Problém hierarchizace kultur zmiňuje například Adorno ve své studii *Jak se dívat na televizi* (1991), který se domnívá, že vztah vysoké a nízké kultury je velmi problematický a rozdíly mezi nimi jsou výsledkem historických souvislostí.

Vedle Adorna a Horkheimera a jejich pojmu kulturního průmyslu v rámci Frankfurtské školy existovaly další teorie spočívající v kritice masové kultury. Příkladem lze uvést esej *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* Waltera Benjamina z roku 1969, popisující ztrátu umělecké „aury“ u děl masové kultury. Masová média jako film, fotografie či publikace nahradily originalitou naplněné vysoké formy umění. „Prost vši mystifikace vysoké kultury Benjamin věřil, že mediální kultura může dát vzniknout většímu počtu kritických jedinců schopných soudit a analyzovat vlastní kulturu, stejně jako sportovní fanoušci „pitvají“ a hodnotí atletické výkony.“⁵³

Počáteční období britských kulturálních studií v padesátých a šedesátých letech je spojeno se jmény Richarda Hoggarta, Raymonda Williamse a E. P. Thompsona, kteří se snažili o obranu kultury dělnické třídy před tou masovou. Stejně jako frankfurtská škola vnímali vysokou kulturu jako „sílu vzdoru vůči kapitalistické modernitě a ideologii“⁵⁴, přesto však orientovali svou pozornost na bádání v oblastech populární kultury. Stále se tedy objevuje hierarchizace kultur, ať již v podobě dichotomie elitní – populární či vysoké – nízké.

Z dalších podstatných konceptů nelze opomenout termín kulturního kapitálu francouzského sociologa Pierra Bourdieua. Tento kapitál se profiluje ve třech podobách:

⁵³ EDWARDS, Tim. *Kulturní teorie: Klasické a současné přístupy*. Praha: Portál, 2010. s. 81-82.

⁵⁴ Tamtéž, s. 91.

1. ztělesněné: zděděné kulturní předpoklady (způsoby pohybu těla, chůze, způsob mluvení a myšlení)
2. objektivizované: sbírky umění, umělecké předměty, šperky
3. institucionální: symbolické kulturní vzdělání

Jedinci, kteří disponují kulturním kapitálem, se řadí podle něj k těm, kteří mohou určovat kulturní preference či vkus. Není to tedy výsadou těch, kteří rozumí vysoké kultuře, náklonnost k tradičnímu umění a klasické hudbě je pouze formou třídního rozlišení. A na základě tohoto rozlišení pak vznikají soudy o tom, co je kulturně hodnotné. Podle Bourdieua byli těmi, kdo mohl soudit, maloměšťáci, kteří na rozdíl od dělnické třídy disponují kulturním kapitálem (třetí společenskou vrstvou byla buržoazie, která vlastnila ekonomický kapitál, nikoli kulturní). Pracující jsou tedy omezeni v interpretaci umělecké tvorby, jsou „odsouzeni k tomu vidět umělecká díla jako fenomény, tedy jinými slovy jako pouhé předměty“.⁵⁵ Je tedy nutné, aby se jim dostalo kulturního vzdělání, které jim umožní díla vysoké kultury ocenit. Bourdieu se v rámci svých teorií nevěnoval populární kultuře, domníval se, že umění má stát protikladně k trhu, protože jakmile se trh a umění spojí, dojde k redukci vědění, které je potřebné k interpretaci uměleckého díla a tím bude ohrožen i celý koncept kulturního kapitálu.⁵⁶

Hierarchizaci kultur vymezil ve svém díle také Paul Willis, který proti sobě vytyčil „dominantní vysokou kulturu tradičních uměleckých praktik a „společnou kulturu“ tvůrčím způsobem vytvořenou z každodenní konzumní kultury“.⁵⁷ Dle něj jsou pro dělnickou třídu tyto dva proudy naprosto neslučitelné, nemohou si na rozdíl od střední třídy mezi nimi vybrat, protože k vysoké kultuře nemají přístup.

Na závěr tohoto nelze opomenout myšlenku společné kultury, kterou rozpracoval Raymond Williams. V jejím rámci je dichotomie vysoké a nízké kultury naprosto dekonstruována, existuje pouze takzvaná kultura souhlasu – v ní má každý

⁵⁵ EDWARDS, Tim. Kulturní teorie: Klasické a současné přístupy. Praha: Portál, 2010. s. 337.

⁵⁶ Tamtéž, s. 334-338.

⁵⁷ Tamtéž, s. 342.

jedinec možnost kritizovat či interpretovat vlastní žitou kulturu. Je to však pouze představa ideálu, který ve společnosti nelze realizovat.⁵⁸

3.2.6 Kýč

Pop art je často označován také jako kýč – proto je považováno za vhodné tento pojem definovat. Pojem kýč pochází z německého slova „Kitsch“ a je jím definováno „populární, komerční umění a literatura s jejich barvotisky, časopiseckými obálkami, ilustracemi, reklamou, červenou knihovnou, komiksem, krváky, šlágry, stepem, hollywoodskými filmy atd.“⁵⁹ Stejně jako vznik masové kultury je i kýč spojován s průmyslovou revolucí a počátkem univerzální gramotnosti. V dřívější době existovala pouze kultura lidová a kultura vysoká, určená gramotným a kultivovaným jedincům s volným časem na zábavu. S následnou urbanizací měst venkovským obyvatelstvem se musela rozšířit gramotnost i do těchto společenských vrstev, tvořících nyní městskou masu, která však nedisponovala volným časem. I přesto vyžadovali po společnosti kulturu pro své potřeby, a tak vznikla nová kulturní komodita: „náhražková kultura, kýč, jenž byl určen pro ty, kteří neměli cit pro hodnoty kultury skutečné, ale i tak byli hladoví po zábavě, již je schopen poskytnout jedině jistý druh zábavy.“⁶⁰

Clement Greenberg ve své stati *Avantgarda a kýč* specifikuje kýč mnohými přívlastky: je podle něj mechanický, nepožaduje úsilí ani čas příjemce, vyžaduje peníze a dostupnost vyvinuté kultury, ze které může čerpat, poskytuje falešné zážitky, na venkově zničil lidovou kulturu, snažil se napodobit efekty umění.⁶¹

Tomáš Kulka ve své studii *Umění a kýč* tento pojem rozvádí do širší perspektivy. Domnívá se, že „tak jako jiné komplexní kulturní jevy má i kýč své sociologické, historické či antropologické aspekty.“⁶² Rozvíjí více teorií umění: relativistickou, institucionální, sociologickou a další. Na rozdíl od Greenberga neuvádí žádné vlastnosti, jež by definovaly pojem kýče. Uvádí, že v moderních dějinách nelze specifikovat jeho charakter a to z důvodu stírání kulturních hranic v rámci samotného

⁵⁸ EDWARDS, Tim. Kulturní teorie: Klasické a současné přístupy. Praha: Portál, 2010. s. 340-344.

⁵⁹ GREENBERG, Clement. Avantgarda a kýč. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2010. s. 71.

⁶⁰ Tamtéž, s. 71.

⁶¹ Tamtéž, s. 71-73.

⁶² KULKA, Tomáš. Umění a kýč. Praha: Torst, 1994. s. 15.

umění i myšlení o něm. Od poloviny 20. století může být za umění považováno cokoli - důkazem je *Fontána* od Marcela Duchampa, což je ve své podstatě pisoár, jež se stal uměleckým dílem díky svému vystavení v galerii. Lze tedy konstatovat, že jakýkoli objekt je uměleckým dílem pouze v prostorách k tomu určených (tedy galerie či výstavní síně) s podmínkou toho, že jej za umění musí zástupce určité instituce prohlásit (institucionální teorie).

V rámci sociologické teorie Kulka konstatuje, že „*Seriózní umělec je ten, který vystavuje v seriózních galeriích; hodnotná kultura je to, o co má zájem „lepší společnost“; masová kultura je to, co se líbí masám. Esteticky hodnotné je to, co budí pozornost společenské elity. [...] Kýč jsou ty levné obrázky, které se prodávají v předměstských galeriích v obchodních domech – ne ty, co visí na stěnách muzeí a aukčních síní. Kýč vzniká, když má hodně lidí dost peněz, aby si jej mohli koupit. Je kategorií zcela přirozenou. Je právě tak nevyhnutelný jako umělé květiny, plastické stromy či standardizovaná občerstvení firmy McDonald: je prostě produktem masové spotřební kultury.*“⁶³ Akceptuje však také fakt, že kýč je relativní a otevřený pojem, který se postupem času vyvíjí a mění. I přesto však stanovil tři podmínky, které kýč musí splňovat:

- 1) Musí obsahovat líbivá témata, která vyvolají silné emoce
- 2) Zobrazené objekty musí být snadno identifikovatelné
- 3) Nesmí rozšiřovat asociace spojené s daným tématem ⁶⁴

Kulka ve své studii věnuje jednu kapitolu také pop artu – *Pop art, postmodernismus a kýč* – a cituje v ní mimo jiné z knihy *Pop art* Tilmana Osterwolda – „*lidé začali pocítovat, že mít rád kýč, sbírat všelijaká kýčovitá mementa, číst comics, jíst párky v rohlíku a pít Cocacolu je legitimní.*“⁶⁵ Dále konstatuje, že umělecká díla pop artu evokují kýč, i přesto nelze tyto dva pojmy ztotožnit, a to z několika příčin. Některá díla nejsou schopna splnit výše uvedené podmínky, například neobsahují emoční náboj (příkladem Warholova série konzerv Campbell) nebo rozšiřují pole asociací –

⁶³ KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994. s. 17.

⁶⁴ Tamtéž, s. 52.

⁶⁵ Tamtéž, s. 129.

neodkazují pouze na tematický obsah obrazu, ale jsou parodií, parafrází či ironickým komentářem (například reklamní plakáty Mela Ramose).⁶⁶

⁶⁶ KULKA, Tomáš. Umění a kýč. Praha: Torst, 1994. s. 130-133.

3.3 Gender, genderová role a genderový stereotyp

Stěžejním pojmem mnoha výzkumů v oblasti sociologie či kulturních studií je gender. Jím označujeme „kulturní a sociální stereotypy a očekávání, které se pojí k jednotlivým pohlavím.“⁶⁷

3.3.1 Gender

„Gender je pojem, který má spíše psychologické a kulturní konotace a biologickým pojmům „mužský“ a „ženský“ odpovídají názvy genderu „maskulinní“ a „femininní“. Ty mohou být zcela nezávislé na (biologickém) pohlaví. Gender je podíl maskulinity a femininity u dané osoby a je zřejmé, že u mnoha lidí jsou přítomny obě tyto kvality. U normálního muže převažuje maskulinita, u normální ženy femininita.“⁶⁸

Jedná se o sociální konstrukt, odlišný od pojmu pohlaví, jenž je determinováno biologicky (jako hormony, vnějšími a vnitřními pohlavními orgány). V každodenních situacích a běžných rozhovorech však tuto odlišnost neakceptujeme (nemluvíme o sobě jako o maskulinní či femininní osobě, ale o muži či ženě).⁶⁹ Je však nutné si uvědomit, že každý jedinec je členem dané společnosti, která od svých členů očekává určité vlastnosti, formy chování a interakce, a to s ohledem na jejich pohlaví. Ty jsou vedeny v rámci společenských institucí a nazývány také jako pohlavně-genderový systém.⁷⁰

Judith Butlerová se, stejně jako jiné feministické autorky, vyhranila vůči diferenciaci pojmů pohlaví a genderu. „[...] kategorie „pohlaví“ je normativním a usměrňujícím diskurzem produkujícím těla, která pak ovládá.“⁷¹ Pohlaví je tedy podle ní stejně jako gender sociálním konstruktem. Domnívá se také, že pod pojmem gender by měl být začleněn také aparát, díky kterému se pohlaví stanovují, tzn. že gender

⁶⁷ FAFEJTA, Martin. Úvod do sociologie pohlaví a sexuality. Věrovany: Nakladatelství Jana Piszkiwicze, 2004. s. 30.

⁶⁸ OAKLEY, Ann. Pohlaví, gender a společnost. Praha: Portál, 2000. s. 122.

⁶⁹ Tamtéž, s. 30, 31.

⁷⁰ RENZETTI, Claire M.. Ženy, muži a společnost. Praha: Karolinum, 2003. s. 21.

⁷¹ BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Praha: Portál, 2006. s. 58.

zahrnuje diskursivní praktiky, pomocí kterých je produkováno a ustanoveno „přirozené pohlaví“ na základě kulturních tradic.⁷²

3.3.2 Genderová role

Na gender lze nahlížet jako na způsob reprezentace mužství či ženství (maskulinity a femininity) - není však nikde striktně uvedeno, jak má správně vypadat (je to dáno kulturně, prostřednictvím médií apod.). Okolí vnímá člověka skrze jeho genderovou roli – jak je člověk oblečen, zda má make-up, jakým způsobem je oslovován. Obecně je jazyk důležitým faktorem v budování sociální reality. Gramatická kategorie rodu (anglicky gender) a jazyk zejména v češtině pomáhají k jejímu předvádění.

Důležitým faktorem je však také socializace, tedy začlenění jedince do společnosti. To se děje již od útlého dětství na základě stereotypů, které se dítě o jednotlivých pohlavích naučí (z pohádek, televize či okolí).⁷³ Dítěti je hned po narození určeno pohlaví a s tím také gender, který je specifikován například na základě barev (růžová pro holčičky, modrá pro chlapečky) či jména (ženské jméno x mužské jméno). Z výzkumu H. A. Mosse, jež uvádí Ann Oakleyová, vyplývá, že i chování matky k dívce je jiné než k chlapci (př. na dívky je více mluveno). Na základě výzkumu Ruth Hartleyové jsou uvedeny čtyři procesy, prostřednictvím kterých je determinována genderová role:

- 1) Formování vzhledu – matka oblékne dívku do šatů, učeše ji a říká ji, jak je hezká
- 2) Směřování pozornosti dítěte na určité objekty – nejtypičtěji hračky – dívka hrající si s panenkami či napodobeninami domácích spotřebičů, chlapec hrající si s vojáčky, auty či atrapy zbraní
- 3) Verbální pojmenovávání – oslovení jako „hodná holčička“, „zlobivý chlapeček“ determinuje to, jak se vidí dítě a s kým se identifikuje

⁷² BUTLER, Judith. Trampoty s rodom: Feminizmus a podryvanie identity. Bratislava: Záujmové združenie žien Aspekt, 2003. s. 22-26.

⁷³ FAFEJTA, Martin. Úvod do sociologie pohlaví a sexuality. Věrovany: Nakladatelství Jana Piszkievicze, 2004. s. 32-34.

- 4) Aktivity – dívkám jsou dávány ženské práce, chlapci jsou od domácích prací postupně odrazováni (dívký myjí nádoby, prostírají, chlapci vynášejí odpadky)

Je však také nutné poznamenat, že se dítě v raném věku snaží napodobovat dominantnějšího rodiče a jeho genderovou roli, v pozdějším věku se však jeho představy o těchto rolích rozšiřují o vlastní povědomí o této problematice, získané od spolužáků, kamarádů či z jiných zdrojů (například knih).⁷⁴

Pozici ženy a muže ve společnosti se věnuje mimo jiné publikace *Pohlaví, gender a společnost* Ann Oakleyové, v oddíle *Pohlaví a sociální role* zabývající se mimo jiné také pracovními příležitostmi. I přes to, že ženská emancipace na poli pracovních pozic je procesem stále probíhajícím, lze i nadále tvrdit, že ve společnosti jsou ženské a mužské práce diametrálně rozděleny, a to na základě kulturních tradic a zvyků, které si každá společnost udržuje. Jako první ženskou práci uvádí „ženu v domácnosti“ a s tím pak související pozici matky na mateřské. Mimo to však také pečovatelky o děti (mateřská a základní škola, zdravotnictví), dále výroby textilní, oděvní a potravinovou a ženu úřednici. Muži obsazují prestižnější pozice s vyšší mzdou, a to v rámci celého spektra oborů (průmysl, elektrotechnika, strojírenství, právo, věda atd.). Povolání si většina jedinců vybírá na základě vhodnosti (očekávání od okolí) pro jejich pohlaví – čímž se stále reprodukuje ustálené stereotypy spjaté s možnostmi pracovních rolí.⁷⁵

3.3.3 Genderový stereotyp

Genderový stereotyp (nebo také stereotyp pohlavních rolí) přiřazuje muži a ženě typické vlastnosti, které je definují jako příslušníka jednoho či druhého pohlaví. Tyto vlastnosti jsou tedy protikladné a měly by pomoci identifikovat každého jedince k danému pohlaví. Představa ideálu ženy je determinována vlastnostmi jako emocionální, náladová, poslušná, povolná, příjemná, slabá, soucitná, milovnice dětí, nelogická či nesamostatná, muž je naproti ní neohrožený, nezávislý, sebejistý, odolný, autoritativní, tvrdý a racionální jedinec, který nepláče. V novodobějších výzkumech se

⁷⁴ OAKLEY, Ann. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál, 2000. s. 131-139.

⁷⁵ Tamtéž, 112-118.

však již objevuje myšlenka, že tento jednorozměrný model, zahrnující pouze extrémní maskulinitu a extrémní femininitu, je neefektivní a je nahrazován duálním modelem, který zahrnuje odstupňované formy obou pólů.⁷⁶ Mezi kritiky jednorozměrného modelu se řadí například Judith Butlerová, která však mimo to reagovala také na kategorizaci „ženy“ jakožto jednotného pojmu v rámci feministické teorie a politiky. Poukazuje na to, že kategorie „žena“ je součástí sociálních praktik a ideologií, které se samotný feminismus snažil narušit, a tedy je součástí praktik, jež produkují genderové nerovnosti a heteronormativní představu společnosti.⁷⁷ Podobně se k tomuto stavěla například Denise Rileyová, upozorňující na fakt, že kategorie „ženy“ je závislá na historickém a kulturním kontextu a že identita ženy není uniformní (neexistuje obecná identita společná pro všechny ženy).⁷⁸

⁷⁶ KARSTEN, Hartmut. Ženy-muži: genderové role, jejich původ a vývoj. Praha: Portál, 2006. s. 24, 25.

⁷⁷ ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Variace na gender: Poststrukturalismus, diskursivní analýza a genderová identita. Praha: Academia, 2009. s. 24.

⁷⁸ ČADKOVÁ, Kateřina, LENDEROVÁ, Milena, STRÁNÍKOVÁ, Jana. Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do 20. století v zasetí historiografie. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2006. s. 23.

3.4 Vizuální reprezentace

„*Obrazy či vizuální reprezentace, které vedle jazyka představují jednu z hlavních symbolických forem zajišťujících reprodukci a v dnešní době i produkci sociální skutečnosti v sociologickém myšlení, vždy hrály podstatnou roli.*“⁷⁹ Skrze vizuální reprezentace jsou vyjadřovány jednak názory a společenské normy a ideje, ale také preferované formy percepce a zobrazování.⁸⁰ Každá kultura má své preference a každý člen se musí dané systémy reprezentací naučit. Důvodem je také ideologie, jež do značné míry ovlivňuje význam zobrazení – obrazy zprostředkovávají vznik ideologií a jejich následnou projekci. Ideologie je polysémický pojem, Marita Sturkenová s Lisou Cartwrightovou jej pro vizuální teorii definují následovně: „*V této knize definujeme ideologie jako široký, ale nevyhnutelně sdílený soubor hodnot a přesvědčení, jejichž prostřednictvím jednotlivci žijí v komplexních vztazích v bohatě strukturované sociální síti.*“⁸¹ Lze také konstatovat, že současná kultura je silně napojena na vizuální zobrazení, například formou reklam, televizních programů či konzumní kultury. Zprostředkovává nám ideály krásy, sociálních hodnot, citů apod. Příkladem lze uvést film, který divákovi může přinést hodnoty lásky, nacionalismu, rasismu apod.

Důležitým aspektem je také interpretace, odhalující význam vizuálního zobrazení. Dekódování obrazu probíhá velmi přirozeně, každý jedinec má naučené kódy, na jejichž základě určuje základní body znázornění, které jej dovedou k samotnému významu. Těmito body mohou být barvy, kompozice, kontrasty, styl obrazu, ale také historický kontext, napomáhající k identifikaci. V některých případech je nutné pro interpretaci díla vyhledat také informace o samotném autorovi, aby bylo možné konotacím lépe porozumět. Podstatným lze považovat také sociální kontext, jenž souvisí s místem a formou zobrazení – např. zda je obraz prezentován jako umělecké dílo nebo reklama, zda je v galerii nebo na obálce časopisu.⁸² „*Pokaždé když uvědoměle či neuvědoměle interpretujeme nějaký obraz (abychom porozuměli tomu, co znamená), užíváme nástroje sémiotiky k pochopení označování a smyslu.*“⁸³ Sémiotika jakožto

⁷⁹ ŠUBRT, Jiří. Soudobá sociologie IV (Aktuální a každodenní). Praha: Nakladatelství Karolinum. 2010. s. 233.

⁸⁰ Tamtéž, s. 235.

⁸¹ STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa. Studia vizuální kultury. Praha: Portál, 2009. s. 32.

⁸² Tamtéž, s. 36-37.

⁸³ Tamtéž, s. 37.

nauka o znakových systémech vznikla na konci 19. století, a je spojena se jmény Ferdinanda de Saussura a Charlese S. Peirce. Původně se její teorie věnovaly jazyku (lingvistice), v polovině 20. století však byly adaptovány pro vizuální analýzu, a to především na v pořadí druhého uvedeného teoretika, na něhož navazoval Roland Barthes. Jeho model zahrnuje dvě úrovně významů: denotace a konotace, a znak tvořený označovaným a označujícím. Denotace znaku vyjadřuje jeho základní význam, konotace zahrnuje asociace, jež se ke znaku pojí. Označujícím je znak (slovo, obraz) a označovaným je představa s ním spojená. Příkladem uvádí Sturken s Cartwright reklamou na cigarety značky Marlboro, v němž Marlboro je označující, mužnost označovaným a znakem tedy Marlboro jako mužnost. „Kovboj je vyobrazen na koni, nebo jen odpočívá s cigaretou, obklopen krásou přírody evokující panenskou krásu amerického Západu. Tyto reklamy vyvolávají konotace drsného individualismu a života na amerických hranicích, kdy muži byli „opravdoví“ chlapi. [...] Tato reklamní kampaň také svědčí o způsobech, jimiž se mohou reklamní objekty spojit s genderem.“⁸⁴

Ve své *Rétorice obrazu* se Roland Barthes věnuje reklamním obrazům, a to z důvodu jasné interpretace jejich významu (znaky jsou uvedeny tak, aby byly jasné čitelné). Obraz dle něj obsahuje tři sdělení: jazykové, kódované ikonické a nekódované ikonické. První jmenované se orientuje na text, který v reklamě mnohdy doprovází vizuální sdělení. Ikonické kódované sdělení odkazuje ke kulturním konvencím a je tedy zapotřebí znalost kultury (ale také znalost národní, praktickou či estetickou) a jejich zvyků. Ikonické nekódované sdělení pak tkví v samotných objektech, jež jsou znázorněny. Barthes udává příklad s reklamou na těstoviny Panzani, na níž vidíme otevřenou sít'ovku s balíčky špaget, cibulí, rajčetem, paprikami, konzervou omáčky, parmazánem a žampionem, přičemž celý výjev je laděn do barev italské trikolory (zelená, červená, bílá). Tyto signifikanty tedy můžeme začlenit následovně:

- Lingvistická rovina: text na kraji obrazu, etiketa, název firmy
- Ikonické nekódované: obraz, rajče, balíčky těstovin, konzerva atd. (tedy denotované sdělení)
- Ikonické kódované: odkaz na čerstvost produktů a domácí přípravu jídla, barevná trikolora odkazující k Itálii, rozpor mezi obsahem plechovky

⁸⁴ STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. s. 39.

a obsahem síťovky (zda lze plnohodnotně nahradit obsah plechovky za potraviny), estetická forma zátiší, reklamní charakter obrazu ⁸⁵

Mimo tuto formální analýzu obrazu je však nutné k rámci interpretace zahrnout aspekt diváka. Autor sice vizuální dílo tvoří s určitým záměrem a vloží do něj preferovaný význam či významy, ale divák, potažmo publikum, v něm mohou nalézt jiné významy, interpretovat opozitně či nevidět v něm význam žádný. „*Tvorba významu zahrnuje kromě obrazu samého a jeho tvůrce ještě další tři momenty: 1. kódy a konvence, které obraz strukturují a nemohou být od obsahu obrazu odděleny; 2. diváky a jejich interpretaci a prožitek z obrazu; 3. kontexty, v nichž jsou obrazy vystaveny a zhlédnuty.*“⁸⁶ Důležitým pojmem je interpelace, kterým mediální teoretikové nazývají proces oslovování diváka samotným obrazem („obraz interpeluje“). Divák se domnívá, že obraz oslovuje přímo jej, osobně se jej dotýká, i přesto se mu nemusí líbit a může jej interpretovat opozitně. Příkladem lze opět uvést reklamu – oslovením ty/vy interpeluje diváka, významy jsou zřetelné, avšak se sdílenými hodnotami či názory nemusí souhlasit.⁸⁷

3.4.1 Zobrazení ženy v médiích a reklamě

Mediální prostředí do značné míry ovlivňuje náš každodenní život. Poskytuje nám zábavu i informace, ty však jsou do jisté míry zkreslené, a to se týká také genderu. V knize Claire M. Renzetti *Ženy, muži a společnost* jsou tyto formy podrobeny analýze – zkoumá se genderová představa v tisku, audiovizuálních médiích a reklamě. Důležitým bodem těchto výzkumů je jazyk – jakým způsobem vytváříme genderové rozdíly skrze jazykové prostředky. Vyplývá z nich, že konotace ženských tvarů slov odráží negativní asociace (jako příklad uvádí dvojici slov patron – matrona).

Koncept, který tvrdí, že média rovná se realita, se v odborné terminologii uvádí jako hypotéza zrcadlení. S tímto však mnozí analytici médií nesouhlasí a jako příklad uvádějí televizní zpravodajství, jež informace nejen tlumočí, ale také vytváří a formují. Podobně pracují i výrobci televizních reklam, kteří realitu konstruují pro vlastní zisk.

⁸⁵ BARTHES, Roland. *Rétorika obrazu*. In: Císař, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann & synové, 2004. s. 51-61.

⁸⁶ STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009. s. 59.

⁸⁷ Tamtéž, s. 59-61.

„Reklamy podávají obraz, který představuje interpretaci těch kulturních hodnot, jejichž propagování přináší zisk.“⁸⁸ A hlavní prodejní filozofií reklamních distribucí je sexismus – ať již snadno identifikovatelný, či nenápadný.

Kromě sexismu se reklamy tvoří na základě genderové stereotypizace – jedním z aspektů jsou zobrazovaná povolání. Muž v reklamě vykonává svobodná povolání, vědeckou či lékařskou profesi, obchodní, dělnické, instalatérské či elektrikářské práce apod. Oproti tomu žena je nejčastěji zobrazována jako matka či žena v domácnosti, v reklamě propagující čistící přípravky, kosmetiku či jídlo. „Zároveň však studie ukazují, že sexuální vykořisťování žen v reklamě od roku 1970 vzrostlo (Lanis a Covell, 1995). V takových reklamách má modelka čistě dekorativní roli; jinými slovy, nemá žádný zřejmý vztah k výrobku a je ukazována jen z důvodu své tělesné přitažlivosti a sex-appealu. Modelky jsou většinou velmi spoře oblečené (např. v plavkách nebo ve spodním prádle) a provokativně pózuji.“⁸⁹

3.4.2 Ideál krásy

Historický vývoj ideálu krásy je velmi rozsáhlý, proto se pozornost vztahuje předně na 20. století. Lze tu najít dvě různé formy, dle kterých lze specifikovat. Jednou z nich jsou modely specifické pro jednotlivá desetiletí. Na filmovém plátně byla zajisté ve své době idolem krásy například Greta Garbo či Rita Hayworthová, které ztvárňovaly osudové ženy, či typ „dívky odvedle“, ke kterému můžeme přiřadit například Doris Dayovou. V módě jsou také dva různé typy: honosné róby či androgynické modely Coco Chanel. V médiích pak jsou ženy prezentovány jednak jako útlé a křehké, ale také jako „statné proletářky“.

Druhou formu tvoří rozdělení 20. století na dva časové úseky: do 60. let a od 60. let. Během prvního období se mediální ideál krásy inspiruje ve vysokém umění. Filmové umění využívá prvku secese či art deca, reklamy čerpají z futurismu, kubismu či surrealismu. Druhé období je pak spjato s konzumerismem a komerčním uměním. „Jestliže si ovšem na jedné straně experimentální a provokativní pop-art přivlastňuje obrazy komerčního světa, průmyslu a masmédií, a na straně druhé zase Beatles citlivě

⁸⁸ RENZETTI, Claire M.. Ženy, muži a společnost. Praha: Karolinum, 2003. s. 199.

⁸⁹ Tamtéž, s. 201.

*přehodnocují tradiční hudební formy, prostor mezi uměním provokace a konzumním uměním se zmenšuje.*⁹⁰ S tím souvisí také fakt, že v tomto období již nelze určit jednotný ideál krásy – využívají se prvky z minulosti i aktuální, avantgardní i tradiční. Eco tento princip nazývá „bezbřehým polyteismem krásy“.⁹¹

3.4.3 Žena jako hlavní motiv v umění

Motiv ženy se v umění objevuje od prvopočátku jeho dějin. Akty, tedy obrazy nahých postav, byly vytvářeny již v antice. Stejně jako v novodobé historii se autoři pokoušeli o idealizované podoby těl. *„Role a působení aktu se mohou velmi lišit: akty představují harmonii a ideální tvar, zdůrazňují technickou dokonalost anatomické kresby, vyjadřují lidské vlastnosti od zranitelnosti až po hněv či radost, ale mohou být i vyloženě erotické.*⁹² Nahá ženská postava byla nejčastěji objektem krásy, ke kterému měli muži vzhlízet, oproti tomu mužské tělo bylo zobrazováno mohutné a v heroických rozpoleženích. I přes snahy o realističnost byly vždy akty upravovány podle vžité představy ideálu.⁹³

Estetické teorie se v dřívější době věnovaly výhradně historickému kontextu uměleckého díla, jeho hodnotám, procesu tvorby či autorství. Novější (vizuální) teorie se však již orientují také na zkoumání obsahu obrazu, který je historicky proměnný a závislý na jednotlivých příjemcích. Lze tedy konstatovat, že obraz je pouze reprezentací určité reality. Konceptu zobrazení ženy se věnovala například Linda Nochlin či Natalie Boymel Kampen. Důležitou postavou však je teoretička Griselda Pollock, která se zabývá genderem ve vizuálních studiích.⁹⁴ Ta se domnívá, že jedny z hlavních problémů spočívají v nedefinovatelnosti rozdílu mezi vysokou a populární kulturou a nedostatkem teoretických základů pro pojmy sexistického či patriarchálního vizuálního umění.⁹⁵

⁹⁰ ECO, Umberto. Dějiny krásy. Praha: Argo, 2005. s. 426.

⁹¹ Tamtéž, s. 425–428.

⁹² WELTONOVÁ, Jude. Umění zblízka: Jak vnímat obrazy. Bratislava: Perfekt, 1995. s. 48.

⁹³ Tamtéž, s. 48.

⁹⁴ ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Gender a umění 19. a 20. století. Praha: o. s. Interaktiv.cz, 2009. s. 22-23.

⁹⁵ POLLOCK, Griselda. What's wrong with 'Images of Woman'? In: The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality. London: Screen, 1992. s. 136.

V tomto ohledu lze uvést i významnou esej Laury Mulvey *Vizuální slast a narativní film*, jež se sice primárně věnuje tematizaci filmu, avšak koncept slasti z dívání se je, dle mého, přenosný i na další vizuální formy. Tato slast je rozdělena na aktivní a pasivní část, přičemž tou aktivní je mužská, pasivní ženská pozice. Ženy jsou považovány za stylizovaný vizuální objekt, konotující tzv. „bytí-pro-pohled“ a sexuální podívanou.⁹⁶ Stejně tak Pachmanová ve své knize *Neviditelná žena* předpokládá, že divákem je muž, který si skrze svůj maskulinní pohled a fantazii vytváří vlastní fabuli. „*V tradici západního malířství od renesance po moderní dobu se těla chovají jako herci na jevišti: jsou navzájem provázaná, aby mohla vyprávět příběhy a dávat „humanistickému“ subjektu smysl světa. Malířství zobrazuje tělo s jeho sociálními a psychickými funkcemi [...] tím, že [společnosti] s tělem zacházejí jako s pamětí, vkládají do něj ve zkratkovité a praktické – čili mnemonické – formě základní principy libovolného obsahu dané kultury.*“⁹⁷

Významný teoretik a filozof Pierre Bourdieu ve své publikaci *Nadvláda mužů* také specifikuje problematiku mužského pohledu, jež stanovuje ženu jako „věc“, na kterou se má vztahovat pozornost. Konkrétně říká, že „*mužská nadvláda dělá z žen symbolické předměty, jejichž bytí (esse) je bytím-viděným (percipi), staví je do situace permanentní fyzické nejistoty, či spíše symbolické závislosti: žena existuje především skrze – a pro – pohled těch druhých neboli jako přístupná, přitažlivá a disponibilní věc.*“⁹⁸ Nelze se tedy divit, že forma, jakou jsou zobrazovány postavy žen v uměleckých dílech a produktech masové kultury, je upravena do podoby, jež má hlavně působit vizuálně přitažlivě mužům, potažmo však i ženám.

Nelze opomenout také sbírku esejů Johna Bergera s názvem *Ways of Seeing*, která vyšla v roce 1972. Mimo jiné navazuje například na myšlenky reprodukce uměleckého díla od Waltera Benjamina, vyjadřuje se však také ke způsobu znázorňování žen a mužů v obrazech výtvarného umění, filmu i reklamy. Muž je deklarován jako silný jedinec, jehož síla je příslibem moci – ta může být fyzická, psychická, ekonomická, sociální, temperamentní či sexuální. Oproti tomu jsou při

⁹⁶ MULVAY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Slon, 1999. s. 121.

⁹⁷ PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002. s. 319, 320.

⁹⁸ BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum, 2000. s. 61.

znázornění ženy hlavními aspekty její přístup k sobě a způsob, jakým působí na toho, kdo se na ni dívá. Ten je ilustrován prostřednictvím gest, oblečení, hlasu, prostředí či názorů. Pokud se jedná o ženský akt, předpokládá autor obrazu diváka - muže, a žena je tedy vykreslována pro jeho pohled, „aby mu lichotila“.⁹⁹

⁹⁹ BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londýn: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 2008. s. 45-64.

4. PRAKTICKÁ ČÁST

4.1 Metodologie

Cílem této práce je zmapování způsobu zobrazení ženské postavy v rámci umělecké tvorby americké a britské větve pop artu v období mezi lety 1960 až 1965, jež jsou považována za vrcholné období tohoto hnutí. S ohledem na stanovený cíl a rozsah zkoumaného vzorku je za nejvhodnější výzkumnou metodu považována kombinace obsahové a obrazové analýzy. Podle Burtona a Jiráka patří uvedené techniky k základním metodám pro výzkum mediálních obsahů.¹⁰⁰

Obsahová analýza je kvantitativní metoda, při které si výzkumník stanoví kategorizaci a následně počítá vzorky, které mu do jednotlivých kategorií spadají. Dovolím si tvrdit, že s ní souvisí také genderová analýza, tak jak ji zpracoval Erving Goffman ve své knize *Gender Advertisements* (1979). Z jeho výzkumu reklamních fotografií vyplynulo šest kategorií, jež stanovují rozdíly mezi zobrazením ženy a muže. Tyto kategorie, označené jako Relativní velikost, Ženský dotek, Hodnotící funkce, Rodina, Ritualizace podřízenosti a Schválený odstup, nejsou však v rámci výzkumu popartových obrazů příliš relevantní (například kategorie Rodina je v popartové tvorbě naprosto upozaděna a pouze v některých dílech je vedle ženy vyobrazen i muž). I přesto je považována jeho práce za vhodnou inspiraci pro daný výzkum a na jejím základě jsou stanoveny obdobné kategorie, které poskytují relevantnější výpověď.¹⁰¹

Pro stanovení kategorií byla využita obrazová analýza, což je kvalitativní metoda, vycházející ze sémiotické analýzy. Je založena na rozboru jednotlivých prvků v obraze a slouží také pro zjištění, jakým způsobem jsou do obrazu integrovány významy, které jej tvoří. Burton uvádí tři prvky, které jsou při studiu obrazu sledovány:

- 1) obsah obrazu, tedy skladba předmětů, jež jsou na obraze zachyceny
- 2) znaky signalizující možnosti divácké interpretace - prostředky ovlivňují to, jak obraze rozumíme

¹⁰⁰ BURTON, Greame, JIRÁK, Jan: Úvod do studia médií. Brno: Barrister & Principal, 2001. s. 33.

¹⁰¹ GOFFMAN, Erving. *Gender Advertisements*. New York: Harper & Row, 1987. s. 28-82.

3) perspektiva pohledu - pozorovatel je v určitém postavení vůči obrazu.¹⁰²

Sémiotická analýza, jež je jedním ze zdrojů obrazové analýzy, je kvalitativní metoda užívaná pro analýzu dokumentů. Jejím cílem je „odhalit principy uspořádání textu a vypovídat o jeho významu.“¹⁰³ Nejčastěji je využívána pro analýzu reklamních sdělení a zpravodajských relací, lze ji však aplikovat také na filmovou tvorbu či vizuální formy (např. logo). Pomocí sémiotické analýzy je možné rozebrat jednotlivé stavební prvky obrazu a jejich uspořádání v několika rovinách. Jedním z teoretiků, kteří se sémiotice věnovali, byl také již zmíněný Roland Barthes, který ve své *Mytologii* mluví o dvou systémech signifikace: denotaci a konotaci. Denotativní úroveň představuje doslovný význam, konotativní (mytologická) kulturní specifika. Barthes v tomto navazuje na Ferdinanda de Saussura, který mimo to rozpracovává také uspořádání znaků, jež dělí na syntagmatické a paradigmatické. Syntagmatické uspořádání znázorňuje rozdíly mezi znaky a jejich uspořádání v textu, paradigmatické souvislost jednotlivých znaků a jejich asociace. Sedláková také dále uvádí, že „i když vizuální sdělení často zobrazují jednotlivé znaky vedle sebe, a nikoli za sebou, v rámci celého textu fungují syntagmaticky (jako slova ve větě). Příjemce je odhaluje postupně, ale aby strukturu sdělení porozuměl, musí je rozpoznat všechny, včetně jejich vzájemných vztahů, a to jak na rovině denotace, tak konotace.“¹⁰⁴ V rámci sémiotické analýzy můžeme problematizovat také znakovost binárních opozic - v této práci tedy otázku, jaké znaky vyjadřují maskulinitu a jaké femininitu. „Ačkoli lidská identita je mnohovrstevnatým konstruktem, pokud tvůrce vytváří postavu, musí zvolit znaky, které budou pro příjemce rozpoznatelné a z jejich kombinace vyčte, o jakou postavu se jedná.“¹⁰⁵ Tento argument by měl přispět k interpretaci znaků jednotlivých obrazů, které jsou předmětem zkoumání.¹⁰⁶

Výchozími body pro sběr materiálu byly dostupné katalogy výstav pop artu a jeho jednotlivých umělců, odborné publikace, které se tímto směrem zabývaly a v neposlední řadě také internetové vyhledávače a online archivy, které usnadní přístup

¹⁰² BURTON, Greame, JIRÁK, Jan: Úvod do studia médií. Brno: Barrister & Principal, 2001. s. 36.

¹⁰³ SEDLÁKOVÁ, Renáta. Výzkum médií: Nejužívanější metody a techniky. Praha: Grada Publishing, 2014. s. 329-330.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 346.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 361.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 332-362.

k zobrazením, která se v publikacích nevyskytují. Jelikož nelze zmapovat celý proud pop artu od jeho počátku v polovině 50. let z důvodu velkého rozsahu odpovídajícího materiálu, jako výzkumný vzorek obsahové analýzy byly zvoleny obrazy autorů/autorek pocházejících z Velké Británie a USA - zde tento směr nejvíce převažoval. Vzorek je dále omezen na období mezi lety 1960 a 1965, které lze považovat za vrchol pop artu - takto stanovený vzorek odpovídá požadavku velkého rozsahu. Pro kvalitativní část práce je ještě zúžen - aby byla dodržena jeho reprezentativnost, je využít náhodný výběr, jež stanovil z každého zkoumaného roku dva obrazy pro analýzu. Aby bylo dodrženo i hledisko autorství, pochází vždy jeden obraz z tvorby autorky a jeden autora. Za adekvátní výzkumu je považován ten obraz, na němž bude nějakým způsobem (celá postava, silueta či identifikovatelná část těla) znázorněna žena.

V rejstříku, jež byl sestaven z nalezených uměleckých děl amerických a britských popartových umělců, je uvedeno celkem 215 obrazů od 27 autorů a tří autorek, jež spadají do zkoumaného vzorku. Považuji za vhodné podotknout, že tento rejstřík nepostihuje veškerou tvorbu, která do výzkumného období spadá. Je to způsobeno tím, že některá díla nelze dohledat - odborná literatura reprodukuje v malém množství jednotlivá umělecká díla, internetové stránky některých umělců neposkytují seznam jeho děl ani náhledy. Přesto je množství nalezených děl poměrně velké a může mít tedy výpovědní hodnotu o daném období.

Z umělců či autorů pochází ze Spojených států amerických následující: Alex Katz, Allan D'Arcangelo, Andy Warhol, Edward Ruscha, Roy Lichtenstein, Marjorie Strider, Red Grooms, James Rosenquist, Wayne Thiebaud, George Segal, James F. Gill, Jerry W. McDaniel, John Wesley, Mel Ramos, Peter Saul, Ray Johnson, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann a William N. Copley. Anglickou větev tvořili Allen Jones, Gerald Laing, Patrick Caulfield, Pauline Boty, Peter Phillips, Colin Self, David Hockney, R. B. Kitaj a Richard Hamilton. Dále zde byli zařazeni Billy Apple, který sice pocházel z Nového Zélandu, ale jeho tvorba je spjata s New Yorkem i Velkou Británií, a Marisol Escobarová, která se narodila ve Francii, ale svůj tvůrčí život situovala do New Yorku.

4.2 Kategorizace

Na základě obsahové analýzy obrazů byly stanoveny následující kategorie:

- EMOCIONÁLNÍ
- ATRAKTIVNÍ NEOBJEKTIVIZOVANÁ
- ATRAKTIVNÍ OBJEKTIVIZOVANÁ
- HOSPODYŇKA
- KULTURNĚ PODMÍNĚNÁ
- BOŘENÍ STEREOTYPŮ

Kategorie Emocionální vychází ze zavedeného tvrzení, že ženy jsou citlivé, emotivní, reagují daleko hůře na změny, jsou podřízené mužskému velení, často pláčou či se nepochopitelně smějí. Muž je oproti této představě v dominantní pozici a znázorňován jako vyrovnaný, sebevědomý jedinec. Takovéto vyobrazení ženy ji tedy znázorňuje emočně nestabilní a hlavním prvkem obrazu je výraz v její tváři, který lze jednoznačně identifikovat. Tento trend lze do jisté míry ztotožnit s Goffmanovou kategorií Licensed Withdrawal, která prezentuje ženy jako emotivní. Souhlasit lze i s jeho tvrzením, že mnohá zobrazení ženy jsou fragmentarizována, tedy je znázorněna pouze část jejího těla, na kterou autor poukazuje – v rámci následujících děl tedy nejčastěji tvář.¹⁰⁷

Pod pojmem Atraktivní neobjektivizovaná je zahrnován stereotyp, jež předpokládá ženu dbající o svůj zevnějšek. Žena se snaží působit na své okolí upraveně, líbit se mužům i ženám ve své blízkosti. Pro muže je taková osoba vizuálním objektem pro „potěchu oka“, a s tímto záměrem jsou v rámci umělecké tvorby vytvářeny i obrazy. Jedná se tedy nejčastěji o portréty běžných žen, avšak také slavných osobností – ty specifikují do podkategorie Idol, jelikož se domnívám, že tato díla vznikla z odlišného záměru autora než portréty „klasické“. Hvězdy filmového plátna jako Marilyn Monroe či Greta Garbo se staly předlohou pro autory soudobé umělecké tvorby, jejich kult hvězdy byl součástí hollywoodského star systému a často tak reklamou pro filmový průmysl.

¹⁰⁷ GOFFMAN, Erving. Gender Advertisements. New York: Harper & Row, 1987. s. 57-60.

Pod pojmem Atraktivní objektivizovaná je zahrnuta specifická skupina popartových obrazů, jež znázorňují ženský akt, případně postavu ženy ve spodním prádle. Tato kategorie do jisté míry souvisí s předchozí, přesto je považováno za vhodné definovat ji odděleně. Ženské tělo je „objektem pro pohled“ či potěchu mužského oka a je znázorněno v eroticky laděných pózách. Ty nejčastěji souvisejí s polohou vleže či vkleče, což Goffman považuje za projev ritualizace podřízenosti (žena na zemi či posteli se nemůže příliš fyzicky bránit). Podle něj však takovéto znázornění působí také jako projev sexuální dostupnosti.¹⁰⁸

Další kategorií je Hospodyně, což vyjadřuje stereotypní představu ženy starající se o domácnost a případně opečovávající děti. Ve společnosti figuruje genderové rozlišení na základě funkce v domácnosti: žena je ta, co uklízí, vaří, peče, stará se o děti (je tedy ženou v domácnosti na plný úvazek), muž pracuje, je nositel financí. Vyobrazení této představy tedy znázorňuje ženu v prostředí domova, uklízející či starající se o děti.

Kategorie Kulturně podmíněná je stanovena pro obrazy konzumní kultury – žena je zde pouze vedlejší prvek obrazu, dominantním je objekt, který nabízí. Zavedená představa, že „žena prodává“, případně „nahota prodává“, se v rámci výtvarného umění determinuje na základě obrazů reklamního charakteru. Jsou zde však zakotveny také vyobrazení, v nichž je žena součástí kulturního světa (tzn. nejedná se prvoplánově o reklamu, postava je obklopena věcmi či vložena do kulturních determinant).

Poslední skupina byla definována jako Boření stereotypů a zahrnuje vyobrazení, na kterých není žena znázorněna podle výše uvedených stanovisek – může to být žena silná, bojující, dominantní či neupravená, není objektem pro pohled.

Tato kategorizace je s ohledem na zkoumaný materiál považována za nejvhodnější. Některé obrazy, převážně koláže, lze zařadit do více kategorií, proto bylo přihlédnuto k dominantním charakteristikám, tedy k prvku, který je v rámci vyobrazení nejvýraznější a může být tedy považován za hlavní.

¹⁰⁸ GOFFMAN, Erving. *Gender Advertisements*. New York: Harper & Row, 1987. s. 127.

Tabulka 1: Znázornění rozdělení obrazů

Emocionální	48
Atraktivní neobjektivizovaná	54
Atraktivní objektivizovaná	52
Hospodyně	4
Kulturně podmíněná	52
Bořící stereotyp	5

4.2.1 Emocionální žena

Do kategorie Emocionální bylo zařazeno celkem 48 popartových obrazů, jež znázorňují ženu, přičemž hlavní determinantou výjevu je výraz její tváře. Převážnou většinu těchto znázornění vytvořil Roy Lichtenstein, což je způsobeno výtvarnou formou jeho obrazů, které připomínají komiks. Doplnění výjevu komiksovou bublinou s textem vyjadřujícím pocity ženy či její myšlenky, přičemž obličej postavy je zmapován zblízka, působí dramaticky a usnadňuje konzumentovi čtení. Takto lze popsat například Lichtensteinův obraz Hopeless z roku 1963, na němž je znázorněn obličej ženy položený na modré ploše (v tomto případě lze identifikovat jako potok slz i modrou pokrývku), přičemž tato žena pláče. Bublina představující její myšlenky s textem „*That’s The Way – It Should Have Begun! But It’s Hopeless!*“ doplňuje její emoční naladění. Obdobně je tomu u obrazu Drowning Girl z roku 1963 (Lichtenstein), kde je žena znázorněna plačící a zároveň se topící – divák vidí pouze hlavu a jednu dlaň. Komiksová bublina s titulkem „*I Don’t Care! I’d Rather Sink – Than Call Brad For Help*“ sice představuje ženu bojující o život a snažící se být samostatnou, přesto působí ohroženě a bezmocně. [viz *Obrázek 1*] Plačící obličej ženy lze vidět také na obraze Frightened Girl (1964), a jak již lze z názvu díla identifikovat, výraz znázorněné ženy a její dolů sklopený pohled působí ustrašeně až vyděšeně. Slzy identifikuje konzument také na Lichtensteinově obraze Kiss V (1964), znázorňujícím část obličeje ženy a muže při objetí. V tomto díle však nelze plně ztotožnit jeho název se scénou, která je znázorněna, žena pouze drží muže za rameno a z očí ji tečou slzy,

k žádnému polibku zde nedochází. Podle sklonu mužovy hlavy lze říci, že jeho postava je vyšší, což může vyznívat jako projev jeho dominance (Goffman by jej specifikoval do kategorie Relative Size). Téměř totožné jsou dva obrazy s názvem Crying Girl (jeden z roku 1963, druhý 1964) od Roye Lichtensteina, na dřívějším vyjádřil obličej ženy se slzami tekoucími z očí, pohledem upřeným na levou stranu a rukou opírající si o rty, na druhém je tvář ženy utírající si slzy s pohledem upřeným doprava dolů. V obou obrazech lze zhlédnout příklad vyobrazení rukou, které Goffman pojmenovává v kategorii Feminine Touch, a směřování pohledu mimo plochu, které popisuje v Licensed Withdrawal. Tyto výjevy nejsou doplněny o žádné titulky, i přesto lze snadno rozklíčovat jejich obsahovou linii. Slzavě smutná je také žena na obraze Thinking of him (1963, Roy Lichtenstein), ve kterém komiksová bublina neobsahuje doprovodný text, nýbrž výjev muže, na kterého myslí. Z ženy lze vidět pouze část obličeje z profilu (část vlasů, čelo, oko, nos, pootevřené rty), muž je znázorněn po ramena. Tento poměr ve velikosti znázorněných ploch jejich postav nelze považovat za projev nadřazenosti muže, spíše je poukázáno na emocionální projev ženy, její citovost a podřízenost. Z roku 1964 pochází další Lichtensteinův obraz s názvem Happy Tears, na kterém lze identifikovat obličej ženy s červenými vlasy a slzami tekoucími z očí. Tvář si podepírá dlaněmi, lze tedy vidět také její rudě nalakované nehty. Tuto polohu rukou lze reflektovat jako ženský dotek (Goffman). Její výraz, jak již název obrazu napovídá, neevokuje tolik smutku jako předchozí uvedené, mírný úsměv dodává výjevu spíše melancholický ráz, ženu vykresluje zamyšlenou, rozplývající se na tím, co vidí.

Nejen pláč a slzy determinují ženskou emoční nerovnováhu. I smích a široký úsměv evokuje emoci, která je ženám vlastní a na základě které lze vyjádřit pocit radosti, štěstí či úspěchu. Z obrazů Lichtensteina lze takto identifikovat obraz Girl in Mirror (1963), Girl in Window (1963), Head – Red and Yellow (1962), The Sound of Music (1964) nebo The Girl (z roku 1963). V prvně zmíněném díle je znázorněn obličej ženy prostřednictvím odrazu zrcátka, které drží postava v ruce – působí to jako projev určitého odstupu. Lze vidět její přivřené oči, široký úsměv s červenými rty, bílými zuby a blond vlasy. Její výraz, i přestože není doplněn vysvětlujícím popiskem v podobě komiksové bubliny, lze bez nesnází vyložit jako pocit štěstí, radosti, blaha a bezstarostnosti. Obraz Girl in Window zachycuje poměrně větší část těla než

předchozí díla – nejen obličej, ale i postavu do úrovně pasu. Dívka vyklánějící se z okna má červené vlasy, zavřené oči se zdůrazněnými řasami, otevřená smějící se ústa s červenými rty a bílými zuby. Její póza s překříženými rukama nepůsobí bojácně či odtažitě, jak by se dalo od této pozice očekávat, spíše laškovně, hravě, koketně. Kontrastní barvy (červené vlasy, žluté šaty, modré pozadí, zelený rám okna a bílé záclony) dodávají výjevu radostný, veselý dojem. Barevně spořejší je třetí zmíněný obraz s názvem Head – Red and Yellow, a jak již název napovídá, je tvořen pouze z odstínů červené a žluté. Červenou využil Lichtenstein pro znázornění obličeje a hlavy, žlutou odděluje pozadí. Lze zde snadno detekovat široký úsměv a pohled očí směřující do pravé strany mimo obraz, tudíž je jednou z možností čtení tohoto výjevu její pohled směřující k určitému objektu (například muži), jenž jí přináší radost a potěchu, což by naznačovalo její podřízenost. Obdobně je tomu v obraze The Girl, na němž je vyobrazen smějící se obličej ženy či dívky s pohledem upřeným nalevo. Rozdílným prvkem jsou zde ruce, jeden z prstů je vzpřímený a ukazuje na levou stranu a dále ze scény. Domnívám se, že i tento výjev lze číst jako směřování ženiny pozornosti k objektu mimo obraz, který jí vykouzluje úsměv na rtech. Od předchozích se poměrně výrazně odlišuje obraz The Sound of Music, na němž úsměv ženy stejně jako její obličej nepůsobí signifikantně jednoznačně – větší část obličeje je znázorněná barevně, menší segment černobíle – což může působit na diváka jako výjev radosti, ale také ironie. Žena poslouchá u otevřeného okna hudbu, která k ní proudí z vnějšku, ona ji se zájmem vnímá. Pozice ruky na bradě a pohled směřující k oknu naznačuje, že žena hledá zdroj zvuku a zvažuje svou reakci. Úsměv není na rozdíl od předchozích děl doširoka otevřený, spíše působí jako pousmání.

Obličej smějící se ženy se však vyskytuje i v dílech jiných autorů než pouze Roye Lichtensteina. Příkladem lze uvést obraz Laughing Woman and Close-Up od Jamese F. Gilla z roku 1964, který je rozdělený na dvě části. V levé části lze vidět celou scénu, tedy hlavu a ramena ženy sedící v autě (identifikováno skrze tvar okna a k němu přináležící střechy), v pravé části je detailní výjev výrazu v její tváři. Její hlava je v záklonu, přičemž je vidět doširoka otevřená smějící se ústa - žena se tedy bouřlivě směje. Další znaky nelze přesně identifikovat z důvodu tmavého a autorem záměrně rozmazaného výjevu. Ve zkoumaném období (tedy na počátku 60. let 20. století) výtvarně působil také James Rosenquist, jenž přispěl k emočně laděným

dílům svým obrazem s názvem Zone (1961). Na něm je vykreslena malá část obličeje ženy, zasahující pouze oči, část rtu a několik zubů, i přesto tento výjev iniciuje dojem radosti a smíchu. Podobu rukou, kterými si žena částečně zakrývá tvář, lze považovat za tzv. ženský dotek. Ve studii k tomuto obrazu, která vznikla o rok dříve pod názvem Source and Preliminary Study for Zone, je zachycena mimo jiné předloha, na motivy které byl výjev vytvořen – na té lze jednoznačně identifikovat projevy radosti, štěstí a neočekávaného úspěchu. Dále nelze opomenout autorku Pauline Boty a její dílo s názvem Colour Her Gone z roku 1962, na němž není výraz dívky jednoznačně definovatelný. Zavřené oči spolu s úsměvem a lehce zakloněnou hlavou mohou na diváka působit jako pocit blaha či slasti, avšak je možné i jiné čtení (ironie, bolest). Relativně větší část scény je tvořena pozadím, na němž lze rozeznat květy růží, nacházející se nad hlavou ženy a v dolní středové části scény, po bocích pak pouze barevné plochy. Motiv růže evokuje ženskost, jemnost, krásu. V tomto případě je tedy možná desinterpretace sdělení, přesto se domnívám, že prvoplánově se jedná o výraz radosti či slasti, který je dominantním prvkem obrazu.

Emoce vyzařují také umělecká díla zachycující polibky, objetí či jiné formy náležitosti a citu mezi ženou a mužem. Příkladem lze uvést sérii obrazů Roye Lichtensteina s názvem Kiss I–IV a dále dílo Kiss with Cloud (ten pochází z roku 1964). Na obraze Kiss I z roku 1961 je vyobrazena hlava ženy a muže, přičemž muž je dominantní – je vyšší a sklání se k obličeji ženy, líbá ji na tvář. Její ruka objímá partnerův krk, on má svou položenou na zátylku ženy. Podle mužovy čepice a uniformy a zvláště podle siluety letadla v horním rohu výjevu lze usuzovat, že muž je povoláním pilot, tudíž se může jednat také o polibek na rozloučenou. Další z obrazů, tedy Kiss II z roku 1962, zachycuje polibek muže a ženy, jehož energie či náboj je vygradován skrze „ostnatou bublinu“ v jejich pozadí (ta se využívá pro znázornění výbuchu). I v tomto díle je muž znázorněn vyšší, což odkazuje k stereotypu ženské podřízenosti. Obdobně je tomu u následujícího obrazu Kiss III pocházejícího z roku 1962, kde muž působí dominantněji, i přestože zabírá méně plochy obrazu než žena (je však opět vyšší). Čtvrtý v pořadí, tedy Kiss IV z roku 1963, zobrazuje polibek z bližší perspektivy, tedy v detailu na obličeje postav. To způsobilo zamezení rozdílnosti ve výšce postav, jsou si tedy v tomto díle rovny. V této sérii Lichtenstein nevyužíval komiksové oblačky s textem, jejich přítomnost však není pro jednoznačnou interpretaci obsahu potřebná.

Stejně je tomu u obrazu Kiss with Cloud (1964), na kterém sice vykreslil oblak, ale i přesto se v něm nevyskytuje žádný text. Domnívám se, že je zde možná vícera interpretace oblaka – může vyjadřovat mrak na obloze nebo právě komiksovou bublinu, jelikož jeho počátek vychází z hlavy muže. Přikláním se však k názoru, že se jedná pouze o mračno, jenž má dokreslovat melancholickou náladu celé scény - muž má na hlavě čepici, která je nejspíše součástí uniformy, je tedy v dominantní pozici a žena se s ním vítá či loučí. Jinou podobu polibku má obraz Ronalda Brookse Kitaje (dále také jako R. B. Kitaj) s názvem Where the Railroad Leaves the Sea z roku 1964. Specifikem tohoto výjevu je odklon od realistického ztvárnění osob, které je využíváno za účelem snadného čtení obrazu. Okolí osob je tvořeno z geometrických tvarů, na ploše před nimi lze rozpoznat sklenici na víno a dvě lahvičky (podle tvaru nejspíše solnička a pepřenka). Co se samotných postav týče, lze se domnívat, že osoba napravo znázorňuje muže, ta nalevo ženu. Muž je dominantnější, drží jednou rukou obličej ženy, druhou má položenou kolem jejích ramen. Žena je znázorněna s čepcem, avšak bližší specifika nelze jednoznačně určit. Bez obličejů pak zachytil polibek William N. Copley v obraze z roku 1964 s názvem Think. Zde lze vidět celé postavy dvou osob, tedy muže a ženy, ležící v posteli, přičemž muž je oblečený a s kloboukem, žena pod ním je nahá. Celý výjev působí značně schematicky a zjednodušeně, přesto lze konstatovat, že žena je v podřízené pozici a objektem pro jeho potěšení. Pozornost diváka také zaujme plocha zdi nad postelí s nápisem „*THINK*“, doprovázeným deseti miniaturami nahé postavy ženy v různých pozicích. Zbývající prostor je pak zaplněn ornamentálními prvky, které však neodpoutávají pozornost diváka od postav. [viz Obrázek 2] K polibku téměř dochází také v obraze We Rose Up Slowly od Roye Lichtensteina, který vytvořil v roce 1964. Titulek, který scénu doprovází, není vyjádřen formou komiksově bubliny, ale je zveřejněn ve sloupci na levé straně obrazu. Text napomáhá identifikovat pozadí za postavami jakožto vodu, a jelikož postavy nejsou oděny, lze jej interpretovat jako scénu topícího se páru. Muž i žena mají téměř totožné výrazy ve tváři, i přesto žena působí více odevzdaně. Může to souviset také s faktem, že je zasazena v obraze níže, pod muže. [viz Obrázek 3]

Na základě detekce dominantních prvků byla stanovena další podskupina obrazů, které mají společné emoční naladění a to strach či smutek (tyto dvě nálady jsou seskupeny do jedné z důvodu nepodstatných rozdílů ve tváři postav).

Z Lichtensteinových děl pocházejících z daného období lze uvést Anxious Girl (1964), Blonde waiting (1964), Girl with Hair Ribbon (1965), Nurse (1964), Reverie (1965), Forget It, Forget Me (1962), I Know How You Must Feel, Brad... (1963), Ohhh...Alright... (1964) a The Engagement Ring (1961). O výrazu ve tváři dívky v prvně zmíněném obraze vypovídá již jeho samotný název – pootvřená ústa bez náznaku úsměvu a přimhouřené oči vzbuzují dojem bezradnosti, čemuž přispívá také barevnost celého výjevu laděná do žlutých a oranžových odstínů. V pořadí druhé uvedené dílo s názvem Blonde waiting znázorňuje hlavu ženy se sklopenýma očima směřujícíma svůj pohled k budíku před sebou. V pozadí lze identifikovat na pravé straně okenní rolety, na levé pak sloupky postele. Již z názvu obrazu vyplývá, že znázorněná blondýna na někoho či něco čeká, její překřížené ruce podírající hlavu pak značí zdlouhavost očekávání a smutek. Odlišným je obraz Girl with Hair Ribbon, zaměřující se výhradně na obličej a část hlavy dívky. Barevnou dominantou je stuha ve vlasech, která je vykreslena modro-červeno-bílá, přičemž působí výrazně kontrastně k obličejí dívky i žlutému pozadí. Výraz v jejím obličejí nereflektuje pocit štěstí či radosti, pootvřená rty a pozice očí evokují strach či smutek. Ne zcela jednoznačně lze určit obraz Nurse, poněvadž obličej ženy s pohledem upřeným mimo výjev a otevřená ústa působí jednak jako údiv, tak také jako výraz smutku či strachu. Opět se zde uplatňuje výrazný kontrast žlutých vlasů, oranžového pozadí, bílého (nejspíše) okna a oblečení patřící k povolání zdravotní sestry. Dílo s názvem Reverie, na kterém divák spatřuje bublinu s textem „*The melody haunts my reverie...*“, lze označit jako vyobrazení ženy, která zpívá o svém smutku. Předmět v její ruce lze za pomoci textu, který je doplněn symboly not, identifikovat jako mikrofon, a výraz v její tváři, tvořený skleslým pohledem mířícím mimo scénu a otevřenými ústy, nasvědčuje v její bezradnost a podřízenost. Obraz I Know How You Must Feel, Brad... z roku 1963 se od předchozích liší zobrazením větší části postavy, žena je zde sedící na zábradlí v modrých šatech, za ní je vidět zeleň, nalevo bílý sloup. Ruce má položené na levé noze a její výraz v obličejí (pootvřená ústa, sklopené oči, pokrčené čelo a obočí) lze sloučit s pocitem smutku, soucitu, beznaděje. Výraz smutku naplňuje také vyobrazení Ohhh...Alright..., na kterém divák vidí obličej ženy s pohledem sklopeným mírně dolů a s telefonním sluchátkem přiloženým k pravému uchu. Komiksová bublina nacházející se nad sluchátkem je oválná a hladká, což svědčí o přímé řeči, i přesto má znázorněná ženská postava zavřená ústa. Působí smutně, bezradně, nejspíše se dozvěděla negativní

zprávy, které se v jejím výrazu odrážejí. Obrazy Forget It, Forget Me a The Engagement Ring mají jedno společné – je v nich mimo ženu zobrazen také muž. Prvně zmíněnému z roku 1962 dominuje v popředí část mužského obličeje se zavřenými očima a výrazem, jenž lze číst jako naštvaný. Je doprovázen bublinou přímé řeči vycházející z jeho hlavy a znějící následovně: „*Forget It / Forget Me/ I'm Fed Up With Your Kind*“. Žena v pozadí s pootevřenými ústy a příkrčeným obočím působí překvapeně, udiveně, z jejího výrazu však lze vyčíst také smutek. Opět zde lze nalézt výrazný barevný kontrast, a to v tmavém obleku muže a jeho tmavých vlasech, bílém oblečení ženy, jejích žlutých vlasech a červeném pozadí. Na v pořadí posledním uvedeném uměleckém počínu Lichtensteina z roku 1961 je ženská postava ukotvena do popředí, což zapříčinilo pouze znázornění hlavy, přičemž muž v pozadí je vidět téměř do půl těla. V jejích očích lze identifikovat slzy, pohled mířící mimo scénu, pootevřená ústa a ruka blížící se k bradě nabízejí více možných konotací, titulek přímé řeči s textem „*It's.. It's Not An Engagament Ring. Is it?*“ však omezuje čtení jejího výrazu na smutek spojený s neuspokojivou situací. Výraz muže, který svůj pohled směřuje na partnerku, lze dle mého označit jako neutrální, působící vyrovnaně. To s ohledem na ženu zanechává dojem jeho dominance. Mimo Lichtensteinových obrazů lze zmínit také Jamese F. Gilla a jeho Woman In Striped Dress z roku 1962, který se liší technikou malby. To zapříčiňuje jinak působící vzhled postav, které vkládá do svých děl. Tato žena je vyobrazena vystupující z automobilu, přesto je výraz v její tváři dominantním rysem celé scény. Celý obličej je vyobrazen nesouměrný, stejně je tomu v případě očí, které působí propadle a velké modré duhovky nereálně. To platí i v názornosti úst, která jsou pootevřená, avšak spodní ret je oproti vrchnímu světlý. Celý komplex prvků spolu s tmavými barevnými odstíny působí ponuře a ženu vykresluje smutnou, znuděnou.

Z dalších obrazů spadajících do této kategorie lze utvořit vícero podskupin, proto bude pozornost věnována nejprve obrazům s více společnými určujícími prvky, následně více odlišným. Dívku či ženu doprovázenou postavou muže lze nalézt na Lichtensteinových obrazech In The Car (1963), It Is... With Me! (1963) a Vicki! I Thought I Heard Your Voice (1964). V pořadí první uvedený znázorňuje scénu v autě, přičemž muž je v pozici řidiče a žena vedle něj jako spolujezdkyně. Výraz v jejich obličejích nelze z tohoto obrazu jednoznačně identifikovat, muž pohlíží na ženu

a ta směřuje svůj pohled dopředu bez náznaku úsměvu, což mezi nimi vytváří značné napětí. Bližší specifikace lze nalézt v předloze tohoto obrazu z roku 1961 s názvem Girls' Romances, na kterém je znázorněna tatáž scéna, ale doplněna o titulek „*I vowed to myself I would not miss my appointment –that I would not go riding with him – yet before I knew it...*“, z čehož lze usuzovat emoce, které mezi postavami působí. I přesto, že žena je zde vyobrazena přísná a neohrožená, působí muž stejně dominantně, jako je tomu u dalšího obrazu s názvem It is...with me!. Ten je doplněn o stejně znějící bublinu vycházející od hlavy muže, přičemž zobrazeny jsou pouze poloviny obličejů, ženy zepředu, muže z profilu. Ona má zavřené oči, semknuté rty, on má svou tvář přitisknutou k její a jeho prsty lze vidět na její bradě. Celá scéna tak konotuje nátlak a dominanci mužské postavy. Hlavní tváří vyobrazení s názvem Vicki! I Thought I Heard Your Voice je žena či dívka s výraznými rudými rty a blondatými vlasy, druhá postava je zde omezena pouze na malý výřez zadní části hlavy, krku a ruky. Na základě stereotypizace nelze tuto postavu považovat za ženu, jelikož má krátké vlasy a je vidět také oblek, což je obecně determinováno jako mužské elementy. Komiksová bublina směřující od muže obsahuje text názvu celého obrazu, tedy „*Vicki! I--I thought I heard your voice!*“, což odkazuje k určitému překvapení z jeho strany, její výraz působí neutrálně. S přihlédnutím na velikost mužské postavy lze usuzovat, že je dominantní vůči ženě (pokud se však nejedná o záběr z podhledu, který by interpretaci pozměnil). Obsahově odlišným je Lichtensteinův obraz Eddie Diptych z roku 1962, který znázorňuje dvě ženy. Jedna je zobrazena z pohledu zepředu, druhá z částečného profilu, přičemž výrazy v jejich tvářích působí téměř totožně. Až z komiksových bublin, které jsou tentokrát dvě, lze definovat jejich vztah jako matky s dcerou, přičemž matka nabízí dceři jídlo, ta jej odmítá s tím, že nemá hlad a chce jít do svého pokoje. Z textového boxu, který doprovází scénu na levé straně, lze vyčíst důvod reakce dcery a tou je nešťastná láska k Eddiumu (lze tak usuzovat z vět „*I tried not to think of Eddie..*“ a „*But Eddie kept coming back...*“). Matka přísným pohledem pohlíží na dceru, ta směřuje svůj pohled na diváka. Vztah dvou žen je konstrukcí také v obraze Allana D’Arcangela s názvem Madonna and Child z roku 1963. Netradičním znakem je absence obličejů postav, nelze tedy identifikovat výraz v jejich tvářích. I přesto detekují tento obraz do kategorie emočních, a to z důvodu domnělého záměru autora působit na konzumenty právě neuvedením identických tváří. V díle lze však bez přítěží na základě stereotypní představy rozeznat ženu s tmavými vlasy, bílým náhrdelníkem

a červenými šaty od dívky se zrzavými vlasy a modrými šaty. Pozadí je neutrálně bílé, nelze tedy určit, v jakém prostředí je scéna ukotvena. Nad hlavami se však nacházejí dva žluté kruhy, které nejspíše vyjadřují svatozáře – s ohledem na název díla konotují křesťanství, čistotu, ryzí krásu.

Náklonnost k jinému člověku či láska je v rámci takto orientovaného výzkumu specifickou formou emočních vlastností. V Lichtensteinových obrazech Good morning...Darling! (1964), Craig... (1964), Girl at Piano (1963), M-Maybe (1965) či Oh, Jeff... I love you, too.. But... (1964) se v každém z textů v komiksovém bublinách konzument dozví o citech ženy, které zvýznamňují její výraz v obličeji i náladu, kterou celá scéna vyvolává. Prvně zmíněné dílo znázorňuje hlavu ženy položenou na neidentifikovatelné podložce (může to být polštář, deka či jiná pokrývka), s pohledem upřeným k fotorámečku před ní. Ten lze vidět ze zadní strany, nelze tedy určit, kdo je oním „vyvoleným“. Lze zde také detekovat tzv. ženský dotek (Goffmanova kategorie Feminine Touch), jelikož její ruka je zvolna položena vedle hlavy. Výraz v její tváři zachycující lehký úsměv konotuje pozitivní náladění související se zamilovaností. Jinak je tomu ale v případě díla Craig..., vykreslujícím obličej ženy z profilu s pootevřenými rty a pohledem upřeným před sebe. Opět se zde uplatňuje výrazný kontrast blond vlasů a červeného pozadí, což navozuje atmosféru nesouladu a spolu s textem v bublině odkazujícím k muži určuje charakter výjevu jako očekávání jeho příchodu, bezradnost, citovost. Specifickým je také obraz Girl at Piano, doprovázený bublinou uveřejňující myšlenky dívky: „*Although he holds his brush and palette in his hands, I know his heart is always with me!*“. Dívku či ženu vymezují blond vlasy se sponkou za uchem, náhrdelník a bílé netradiční šaty odhalující ramena i část výstřihu, v pozadí pak lze rozpoznat pouze rám (okna či obrazu). Její pohled směřuje ke klavíru, pootevřená ústa značí mírný úsměv – z textu pak lze vyčíst, že je partnerkou umělce, který upřednostňuje tvorbu před ní – v této situaci však nevidí bezvýchodnost, spíše stále doufá v jeho city k ní. Podobné dojmy vyjádřil i v díle s názvem M-Maybe, zachycujícím ženský obličej s pohledem upřeným vlevo a semknutými rty, přičemž hlavu podepírá na levé tváři ruka v bílé rukavičce. V pozadí lze vidět otevřené okno s výhledem na mrakodrapy a na levé straně scény červené schodiště vedoucí vzhůru. Myšlenku „*M-Maybe he became ill and couldn't leave the studio!*“ vycházející z hlavy ženské postavy lze interpretovat jako její vysvětlení toho,

proč očekávaný partner (umělec) nedorazil na místo schůzky. Tmavé pozadí za mrakodrapy iniciuje dojem pozdní večerní doby, což ve spojení s jejím výrazem definuje ženu smutnou, doufající, podřízenou muži, který nepřišel. Nečitelný výraz v obličejí spatří divák na obraze Oh, Jeff... I love you, too...But..., což je také text jeho komiksové bubliny. Žena na tomto výjevu drží u ucha telefonní sluchátko, má pootevřená ústa, její pohled skrze přimhouřené oči směřuje dolů a mírně se mračí. Lze tedy konstatovat, že její slova zprostředkovaná skrz text bubliny jsou vykreslena také v jejím bezradném výrazu tváře. Výraz tváře pak nelze vůbec spatřit v Lichtensteinově obraze Cold Shoulder z roku 1963, na němž je žena zachycena z profilu (lze tedy vidět vlasy a obrys tváře, nikoliv však tvář samotnou). Sepnuté blond vlasy a černé šaty kontrastují s rudým pozadím, které je roztrženo pouze netradiční komiksovou bublinou s nápisem „Hello...“ (netradiční z důvodu podobenství tekoucí skvrně či kaňce). Soubor těchto znaků pak způsobuje, že znázorněná dívka na výjevu působí odměřeně až odmítavě. Neurčitý výraz má však také tvář ženy na obraze Shipboard Girl (Roy Lichtenstein, rok 1965). Ta má zakloněnou hlavu, zavřené oči a otevřená ústa s viditelnými zuby, což vyvolává konotace bouřlivého smíchu, ale také obav či počínajícího pláče. Blond vlasy doplňuje v popředí stříbrný pruh, který nejspíše znázorňuje šátek či jiný vlasový doplněk (nelze předpokládat, že by se jednalo o šedivý pruh vlasů). V jejím pozadí lze s přihlédnutím na název obrazu identifikovat vodní hladinu, zábradlí lodi a záchranný kruh. Zcela odlišně pracoval se znázorněním emocí Gerald Laing, proto je vhodné zde uvést jeho dílo s názvem Starlet I. (Head) pocházející z roku 1963. Již na první pohled je patrná technika jeho tvorby, která využívá pro znázornění tvarů v obraze různě velké tečky či puntíky. Záleží tedy na úhlu pohledu a zvláště vzdálenosti od obrazu – z bližší perspektivy nelze přesněji specifikovat tematické aspekty díla, z větší vzdálenosti jsou více čitelné. Dívka na červeném pozadí má tmavé vlasy po bocích sepnuté, pohled směřující dolů a otevřená ústa. Emočně je tento obraz na rozhraní údivu, tedy projevu při momentu překvapení, a radosti či uspokojení (tato domněnka vyplývá z obrazů Starlet I. a Starlet II., které byly zařazeny do kategorie atraktivních objektivizujících).

Na závěr lze k těmto výjevům konstatovat, že až na výjimky je obličej ženy a případně její postava vykreslena realisticky, je snadno identifikovatelná, i přesto autor neupozorňuje nijak expresivně na ženské přednosti. Zapříčiněno je to také tím, že se

jedná z velké části o obrazy Roye Lichtensteina, který využívá komiksové bubliny s textem, což usnadňuje divákovi vlastní interpretaci obrazu. Napomáhá tomu také fragmentarizace ženského těla, která se v těchto obrazech orientuje převážně na obličej. V mnoha vyobrazeních lze identifikovat také tzv. ženský dotek, o kterém se zmiňuje Goffman ve svém výzkumu reklamních obrazů. Tvrdí, že žena je daleko častěji než muž vyobrazována dotýkající se objektů, jiných postav či sama sebe. Tento dotek je však ritualizovaný, tzn. je pouze naznačen.¹⁰⁹

4.2.2 Atraktivní neobjektivizovaná žena

Do kategorie Atraktivní neobjektivizovaná byly začleněny obrazy znázorňující ženu více či méně oblečenou, avšak vizuálně upravenou, z čehož lze usuzovat, že autorovým záměrem bylo, aby se konzumentům „líbila“. Autor či autorka tedy ženu zobrazuje jako objekt pro pohled, lze ji tedy snadno genderově identifikovat. Do specifické podkategorie Idol byla i z důvodu velkého množství takovýchto vyobrazení oddělena skupina obrazů znázorňující slavnou osobnost té doby. Portréty osobností filmové či hudební scény rozšířil hlavně Andy Warhol svými serigrafiami Marilyn Monroe a Elizabeth Taylor, tedy sériemi stejných výjevů v různobarevných variantách.

Oproti předchozí kategorii se v rámci obrazů spadajících pod Atraktivní neobjektivizovaná nachází větší spektrum autorů, které lze k pop artu zařadit. Z anglické větve lze zmínit autory Allena Jonese, Geralda Lainga, Petera Phillipse a autorku Pauline Boty. Jones se vyznačoval svým výtvarným stylem, který je odlišný od ostatních autorů převážně svojí nerealističností a nekonkrétností. Na jeho obraze Bikini Baby z roku 1962 lze identifikovat pouze dveře na pravé straně výjevu a postavu tvořenou skvrnami a barevnými plochami ve středu obrazu. Z názvu lze usoudit, že na výjevu je žena, a i přesto, že v tomto případě nelze tvrdit, že se jedná o objekt pro pohled, je obraz zajímavým způsobem znázornění ženské postavy v rámci popartové tvorby. Podobně je tomu v obraze Man Woman z roku 1963 (také Allen Jones), jehož obsah je taktéž determinován již názvem. Ženskou postavu identifikuje divák skrze překřížené nohy v lodičkách, muže pak díky obleku a kravatě. O tomto

¹⁰⁹ GOFFMAN, Erving. Gender Advertisements. New York: Harper & Row, 1987. s. 29.

obrazu se sám autor vyjádřil jako o „*brzkém příkladu oblíbeného tématu – vzájemné provázanosti pohlaví*“.¹¹⁰ Od Jonese zde spadá ještě jedno dílo, a to Curious Woman z roku 1965. Zde lze již ženu bez sebemenšího zaváhání identifikovat skrze zdůrazněné poprsí, i přesto jsou některé další části její postavy nekonkrétní či zcela chybí (např. ruce). Obličej tvoří pouze jedno oko, z druhého vychází geometrický tvar vícenásobného kosočtverce. Postava je oblečena do zelené podprsenky a modrých kalhotek, zbývající prvky zakrývající její tělo nelze jednoznačně určit (domnívám se, že černé plochy v pase mohou být dle tvaru podvazkovým pásem). Celý výjev, obtížně interpretovatelný, pak doplňuje hnědé pozadí připomínající strukturu dřeva. Domnívám se však, že její strohý oděv má konotovat erotiku, geometrický tvar vycházející z hlavy odkazuje k její zvědavosti.

Zcela odlišným způsobem pracoval se zobrazením ženy Gerald Laing. Jeho obrazy více adaptují vizuální formu popartových obrazů, jedná se o reálná znázornění postav, která jsou snadno genderově identifikovatelná. Podobnost lze nalézt u obrazů Beach Wear (1964), Number Seventy-One (1965), Number Sixty Two (1964), Number Sixty-Seven (1965) a Raincheck (1965). Prvně zmíněný znázorňuje sedící ženu či dívku v plavkách. Její postava je vykreslena černobíle, oblečení bíle s červeným pruhem, který s celým výjevem kontrastuje, což je dotvořeno také čistě bílým pozadím. Ve tváři působí nereálně pouze velikost očí, její pohled směřuje před sebe a oslovuje jím tedy potenciálního diváka, což lze považovat také za prvek ritualizace podřízenosti. Stejnou barevnou kompozici lze nalézt i na obraze Number Seventy-One, zde však postava stojí a její hlava směřuje doleva. Bílé dvoudílné plavky (mohlo by se jednat však také o spodní prádlo) kontrastují s tmavými vlasy, které vyčnívají zpoza bílé pokrývky hlavy, jinak je obraz laděn černobíle. Z obličejů lze vidět pouze segment, což vykazuje známky fragmentarizace ženského těla, což zvýznamňuje její štíhlou postavu. Výjimkou není ani obraz Number Sixty-Seven, zobrazující postavu ženy v bílých plavkách se zeleným pruhem na vrchním díle. Hlava ženy je zakloněna, nelze ji tedy vidět příliš do tváře a určit její výraz, přesto výjev působí realisticky, jako zachycena v pohybu, během cvičení či chůze. Stejně jako u předchozích lze u obraze Number Sixty-Two vidět z ženské postavy pouze část, a to vrchní část těla zhruba nad kolena. I zde je

¹¹⁰ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-man-woman-t01059> - ze dne 13. 3. 2017.

v bílém spodním prádle či dvoudílných plavkách, obličej má však skloněný k zemi. Do tváře ji zasahují světlé krátké vlasy, takže její výraz není příliš čitelný. Na posledním výše uvedeném, tedy obraze Raincheck, je tělo dívky zobrazeno z boku, její pohled však směřuje před sebe k divákovi. Lze rozpoznat tmavé vlasy po obou stranách sepnuté, bílé spodní prádlo (či dvoudílné plavky), a pozice rukou pokrčených v loktech s dlaněmi na břicho. Je nutné poznamenat, že všechny znázorněné ženy na Laingových výše uvedených obrazech jsou štíhlé postavy a mají podobné proporce těla i obličeje. S ohledem na jejich vzhled lze konstatovat, že všechny jsou objektem pro diváka, kterého oslovují svým pohledem, případně postojem těla. Odlišným je pak jeho dílo s názvem Cléo from 5 do 7 z roku 1962, na kterém divák spatřuje dívku či mladou ženu sedící na houpačce, oděnou do blíže nespécifikovatelného bílého pláště. Na koncích rukávů lze identifikovat třásně, pod krkem pak nejspíše volány, ke kterým koresponduje účes dívky. Celou scénu působící honosně dotváří modro-zelené pozadí, které determinuje venkovní prostředí (modrá pro nebe, zelená pro zemi či trávu). Jelikož nelze určit, kam směřuje pohled jejích očí, působí obraz nekonzistentně a vyvolává otázky, co jím autor zamýšlel – zda má znázorňovat prázdnotu její duše nebo jen vizuálně zapůsobit.

Další z angličanů Peter Phillips vytvořil v roce 1962 obraz Star Card Table, vyobrazující motiv hvězdy vyplněný obličejem ženy. Její tvář s výraznými očima, otevřenými ústy a světlými vlasy je v černobílé textuře, vnější část hvězdy je modrá. I přestože je některými kritiky tento obraz považován za pornografický (například Martin Pops ztotožňuje pootevřená ústa s touhou sát¹¹¹), nepůsobí na mne jako diváka vulgárně a neřadím jej tedy mezi akty. Žena na něm spíše působí překvapeně, dívá se tomu, co vidí, její pohled směřuje mírně doleva, lze se tedy domnívat, že reaguje na situaci jí blízkou. Nelze opomenout ani anglickou autorku Pauline Boty a její obraz The Only Blonde in The World z roku 1963. Specifickým prvkem je poměr velikosti postavy a scénérie, která ji obklopuje, k ostatní ploše obrazového plátna. Ta je tvořena zeleně zbarvenou plochou s modrými, červenými a hnědými tvary, které však neobsahují žádný konstruktivní význam. Postava ženy je znázorněna celá a z mírného pohledu, v pozadí lze rozeznat okno domu, kolo a cestu z velkých dlaždic, na které se

¹¹¹ POPS, Martin. Home Remedies. Massachusetts: The University of Massachusetts, 1984. s. 6.

žena nachází. Oblečení ženy působí slavnostním dojmem, bílá sukně či šaty dosahující ke kolenům jsou doplněny o lodičky na vysokém podpatku, vrchní část postavy je zakryta bíle zbarveným blíže nespecifikovatelným oděvem. Její výraz se zavřenými očima a otevřenými ústy se jeví jako „momentka“, tedy neočekávaný fotografický záběr. Tomuto mínění přispívá i zachycení končetin, které jsou vyobrazeny jako by v pohybu – pravá ruka i noha jsou rozmazané, poloha nohou naznačuje krok. Tato všechna fakta přispívají dojmu realističnosti výjevu konkrétní ženy a lze je interpretovat jako snahu zdůraznit atraktivitu ženu bez využití fragmentarizace postavy či aktu. S ohledem na název díla se lze domnívat, že je jedná o osobnost, která svou vizáží upozorňuje na svoji atraktivitu, důstojnost, slávu.

Stejně jako v britské větvi jsou i v té americké formy znázornění žen různorodé. Každý z autorů, jmenovitě se jedná o Alexe Katze, Allana D’Arcangela, Andyho Warhola, Edwarda Ruschu, Roye Lichtensteina, Reda Groomse, Wayne Thiebauda a autorku Marjorie Striderovou, pojal ne vulgární výjev ženy svým způsobem (ne vulgární je myšleno nezobrazující ženu jako sexuální objekt). Z uměleckých děl vytvořených Alexem Katzem je vhodné v první řadě upozornit na obraz The Black Dress z roku 1960, na kterém lze zhlédnout šest téměř totožných ženských postav v různých pozicích. Všechny mají černé šaty, černé vlasy, rudé rty a černé lodičky s vyšším podpatkem, rozdílné jsou však účesem (či délkou vlasů) a postojem – v pořadí zleva první stojí čelem k divákovi, pohled však směřuje doprava a ruce má spojené v klíně, vedle ní stojící je znázorněna z boku s rucemi spojenými za zády, třetí zleva stojící čelem působí dominantně a to především kvůli pravé ruce, kterou má v bok. Levá ruka míří k další stojící postavě, která je částečně skrytá ženou sedící před ní na židli. Obě ženy pohlížejí přímo před sebe, stejně jako poslední postava zcela napravo, která má však ruce založené na hrudi. Kromě těchto atributů na nich není nic expresivního, co by vyčnívalo. Nelze však opomenout obraz muže v červeném rámu, který je umístěn na levé straně scény (směřuje k němu pouze jeden obličej ženy, nelze tedy tvrdit, že je objektem pro jejich pohled). Lze se však domnívat, že prostředí, kde se ženy nachází, může být galerie či výstavní síň. Autor tímto mohl poukazovat na uniformitu, která je pro masovou společnost typická, nebo na zájem žen o kulturní dění, což by je stavělo do role vzdělaných či soběstačných. [viz *Obrázek 4*] Zřetelněji lze vymezit pozadí dalšího obrazu s názvem Ada with a Bathing Cap z roku 1965, který, jak již název

napovídá, vyobrazuje portrét ženy u přírodní vodní plochy. Postava má na hlavě modrou koupací čepici, z dalšího oblečení lze vidět pouze část blíže neurčitěho, barevného, vrchního oděvu. Tváři ženy dominují velké červené rty a smutně působící oči s pohledem upřeným před sebe, avšak mírně dolů. Jelikož znázorňuje pouze část její postavy, jedná se o fragmentarizaci a zvýznamňování znaků, které reflektují femininitu (v tomto obraze nejvíce výrazné rudé rty). Postavu Ady, což byla jeho žena, vyjadřuje Katz v roce 1965 také v obraze Upside Down Ada. Na tomto výjevu však zachytil pouze její tvář s tmavými vlasy (opět zjevná fragmentarizace), a jak již název determinuje, je hlavou dolů (tzv. vzhůru nohama). Snaha o reálnost koliduje s ostrými rysy její tváře, které zanechávají dojem umělosti či nepřirozenosti. Z Katzových děl se formě portrétu nejvíce blíží obraz Lita z roku 1964, zachycující upravenou a společensky oděnou ženu, což lze konstatovat i přesto, že je výtvarně vyjádřen pouze fragment jejího těla od hlavy po hrudník. Jednotné tmavě modré pozadí za postavou kontrastuje s jejími blond vlasy a růžovými rty, stejně tak s bílým perlovým náhrdelníkem a černými ramínky vrchního oděvu s flitry na ramenou. Výraz v její tváři působí znuděně, strnule, mírně povýšeně, což lze s ohledem na její oděv vylicít jako znázornění dámy z vyšší společnosti, která seděla modelem pro autora. A ačkoli je zdůrazněno její poprsí, nepůsobí výjev nijak sexisticky. Portrétem z profilu je také jeho dílo s názvem The Red Smile pocházející z roku 1963, ztvárňující hlavu ženy na rudém pozadí, které kontrastuje s bílým oděvem a modrou stuhou ve vlasech. Pootevřená ústa se semknutými zuby a pohled směřující před sebe působí dojmem kontaktu s jinou osobu mimo scénu, ale také formou nearanžovanosti výjevu.

Naprosto odlišným způsobem pojal svůj obraz Marilyn v roce 1962 Allan D'Arcangelo. Na pravé straně výjevu lze identifikovat části obličeje (oči, obočí, ústa a nos) a nůžky, které odkazují k části obrazu znázorňující portrét ženy bez zmíněných atributů tváře. Ty jsou však nahrazeny naznačenými zdírkami, do kterých by měly být vloženy – jedná se tedy o podobu s obrázkovou skládačkou, která je v běžné podobě určena dětem. Je to také jistý příklad fragmentarizace ženského těla, ještě zdůrazněný chybějícími částmi tváře. Autorovým záměrem mohlo být zdůraznit krásu ženského obličeje, který bez výrazných rysů nepůsobí nijak atraktivně, a hravost, kterou do díla vkládá ve stylu „vytvořit si svou Marilyn“. Je zde zjevná paralela se jménem Marilyn Monroe, přesto ji v tomto díle nelze s jistotou odhalit.

Nejvýraznější osobnost popartového hnutí Andy Warhol se kromě serigrafie věnoval také kresbě, což dokládají obrazy Portrait of a Woman z roku 1962 a Untitled (Two Female Fashion Figures) z roku 1960. Prvně zmíněný opisuje již jeho název, jedná se tedy o skicu části ženské postavy od hlavy po hrudník, která však není ničím specifická – celý výjev působí dojmem rychlého zachycení toho, co viděl před sebou, což koresponduje s vizí pop artu reflektovat každodenní zkušenosti. Ženu lze rozpoznat skrze naznačené poprsí a rysy ve tváři, podtržené přísným výrazem a pohledem upřeným před sebe. V pořadí druhý uvedený je součástí jeho cyklu módních ilustrací z přelomu padesátých a šedesátých let a je tedy více stylizovaný. Líčí dvě ženské postavy společensky oděné do šatů, klobouků a lodiček, přičemž žena nalevo se jeví v pohybu, což opisuje její postoj připomínající krok, ta napravo pózuje (z osy těla vychýlená pánev a ruka zapřená v bok připomínají postoj typický pro modelku). S přihlédnutím k názvu díla jej lze interpretovat jako propagaci módních trendů, zdůrazňování ženské atraktivity bez využití nahoty a fragmentarizace či reflexi konzumního světa skrze dámskou módu. [viz *Obrázek 5*]

Opět zcela odlišnou vizuální formou vyjádřil ženu Edward Ruscha – obraz Dorothy Ruscha z roku 1960 vytvořený technikou dřevorytu ztvárňuje jeho matku a to velmi schematicky (identifikace ženy je usnadněna názvem díla). Zachycena je pózující postava od hlavy přibližně do úrovně kolen, přičemž hlava je mírně nakloněna, ruka je založena v bok vychýlený z osy (i tento postoj lze považovat za projev podřízenosti, i přestože má ruku v bok, což značí spíše přísnost a dominanci). Tvář ženy nelze specifikovat, je tvořena pouze pár determinujícími skvrnami, stejně jako je tomu v neurčitém pozadí. Tato nespécifičnost prostředí i samotné postavy není pro popartová díla ničím jedinečným, domnívám se, že tento jev souvisí s tendencí oslovovat široké publikum, které si do takto uzpůsobených děl může promítnout svá vlastní specifika.

I přestože mnoho Lichtensteinových děl bylo zmíněno již v předchozí kategorii, rozlišuji několik dalších jako portrét. Je tomu tak u obrazu Seductive Girl z roku 1964, který je omezen na obličej dívky s neutrálním výrazem ve tváři. Pohled směřující k divákovi a semknutá ústa, růžový obličej a světle fialové splývavé vlasy konotují název díla, nelze jej však považovat za obscénní, spíše za formu upoutávání divákovy pozornosti prostřednictvím jejího pohledu. Do každodenní reality je ukotven jeho obraz Sleeping Girl z roku 1964. Celé ploše dominují žluté vlasy, jinými znaky jsou pak

zavřené oči a semknuté rty, což odpovídá názvu díla. Také však působí bezbranně, což s ohledem na její polohu a spánek koresponduje s Goffmanovou kategorií Ritualizace podřízenosti. Usnadněné čtení má díky názvu také dílo Girl in Bath pocházející z roku 1963. Usmívající se dívka držící v rukou mycí houbu je usazena ve vaně a obklopena bílými kachličkami typickými pro koupelny. I přesto, že se dívka koupe, je vizuálně upravená, tzn. má zvýrazněné řasy a rudé rty. Svým pohledem oslovuje diváka, koketuje s ním. To je zdůrazněno také polohou rukou, které lze částečně ztotožnit s ženským dotekem, jemným, vyzývavým, eroticky laděným. Poněkud zvláštní je tvar stínu, který se nachází napravo od její hlavy – nelze jej ztotožnit s tvarem hlavy ani rukou, tudíž se musí jednat o stín neznámého objektu, který je mimo scénu. Upravenou dívku znázornil Lichtenstein také v obraze Untitled (Breck Girl) v roce 1965. Symbolizuje jí účes z blond vlasů, výrazné řasy, rudé rty a vzorovaná košile s límečkem. Celé ztvárnění hlavy s rameny je zasazeno do žluto-oranžového pozadí, na spodní části výjevu je postava neukončená (vpíjí se do pozadí). Lze ji interpretovat jako znázornění čistoty, atraktivity, ryzí ženské krásy, která není podmíněna sexuálním podtextem.

Objektem pro pohled, což je typický rys této kategorie popartových děl, jsou ženy upravené, působící mile a vstřícně, které však divák může zařadit i do své vlastní každodennosti. Inspirace viděným je patrná také v díle Reda Groomse s názvem Italienette Landscape, vytvořeným v roce 1961. Žena v tomto obraze se ale neusmívá, nepůsobí milým dojmem ani není upravená, působí zcela obyčejně, realisticky, neidealizovaně. Na pozadí, které ji obklopuje, je poukázáno již názvem – jedná se o krajinu tvořenou stromy a cestou či vodním tokem. Pozice ženy není zřetelná, může se jednat o sedící postavu, ale také stojící – útvar za jejími zády lze tedy vyložit jako lavičku či zídku, o kterou se žena opírá lokty. Mezi prsty pravé ruky drží cigaretu, což poukazuje na již uvedený fakt, že se jedná o portrét běžné ženy. Obdobně je tomu u obrazů Waynea Thiebauda, které zachycují běžnou ženu s fotografickou přesností. Jedná se o díla Betty Jean (rok 1965), Girl with Ice Cream Cone (1963), Girl in Stripped Sweater (1965) a Two Seated Figures (z roku 1965). První portrét Betty Jean vykresluje stojící postavu od hlavy přibližně po kolena, oděnou do bílomodrého topu a modré sukně. Žena či dívka má rozpuštěné dlouhé vlasy, ofinu zakrývající čelo a nepřítomný výraz ve tváři s pohledem upřeným mírně nalevo. Dojem nepřístupnosti

či submisivnosti je podpořen kromě výrazu také polohou rukou, spojených v klíně. Dominantní postavení nelze nalézt ani u v pořadí třetího výše uvedeného obrazu dívky ve svetru, která je vykreslena sedící s rukama položenýma na pokrčených nohou. Působí všedním dojmem jako skica náhodné dívky, výraz v její tváři také nedeterminuje žádná specifika. Polohou svého těla působí bojácně, podřízeně, stydlivě, její pohled však směřuje k divákovi, což iniciuje domněnku, že se snaží vzbudit jeho zájem. Expresivnější tvář zachycuje obraz dívky se zmrzlinou, jejíž pohled upřený před sebe a otevřená ústa mohou působit kontroverzním dojmem. Odpovídá tomu i její oděv, omezený na barevný top a krátké kalhoty či spodní prádlo, zakrývající pouze rozkrok. V levé ruce drží kornout zmrzliny pozvednutý do výše úst, lze se tedy domnívat, že i přes jiné tendence čtení je záměrem autora znázornit jeho konzumaci bez lechtivého obsahu, který s představou dívky (jak je uvedeno v názvu) působí neadekvátně. Realističnost výjevu je zakotvena také v obraze Two Seated Figures, na kterém divák bez sebemenšího zaváhání identifikuje ženu i muže. Žena oděná do červených šatů, obuta do červených lodiček a ve vlasech s uvázanou červenou mašlí, je nezaměnitelná s mužem v tmavém obleku s hnědými polobotkami, bílou košilí a červenou kravatou. I přestože obě postavy sedí, lze detekovat mužskou postavu jako vyšší a vykázat to jako projev stereotypního ztvárnění podřízené ženy. Totožnými znaky jsou pohledy směřující od sebe navzájem a založené ruce. Tyto dva faktory lze číst jako naznačení rozbroje mezi partnery, jejich nesoulad, může se však jednat také o dvě náhodné postavy bez bližšího vztahu. [viz

Obrázek 6]

Jinou formu portréту ženy zvolila americká umělkyně Marjorie Strider, začleněná do této kategorie díky svému obrazu My Sister z roku 1960. Ten je tvořen třemi totožnými scénami ženské postavy sedící na okraji skály, přičemž každá je barevně jinak koncipována (liší se barva oblečení, skály, stromů). Žena má ruce složené v klíně a hlavu skloněnou k pravému rameni, z toho však nevyplývá záměrnost či náhodnost pózy, pouze lze uvést, že se jedná o znázornění běžné ženy v přírodě. Celá scéna ji pak vykresluje jako bezbrannou, ztracenou, možná i smutnou, ohroženou.

Veškerá výše uvedená specifika uměleckých děl, které lze zařadit mezi portréty do kategorie Atraktivní neobjektivizovaná, souvisejí do určité míry s reálným světem

autora i diváka. Autoři ve svém okolí hledali náměty a inspirace, které se pak prostřednictvím různých výtvarných technik snažili uzpůsobit do forem snadno rozeznatelných popartových obrazů. Výjimku tvoří následující podkategorie, do které byly sloučeny obrazy znázorňující soudobé populární osobnosti. Tento trend souvisí s rozvojem technologií a masových médií, díky kterým tvořily tyto osobnosti prvek každodennosti, protože podobu filmových hvězd či první dámy USA znal z médií každý jedinec. Idolem tehdejší doby v rámci popartové angloamerické tvorby byly Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Anna Karina, Brigitte Bardot, Jean Harlow, Celia Birtwell, Monica Vitti, Joan Crawford a Elizabeth Taylor (příjmení nejsou přechýlena z důvodu nezaměnitelnosti uvedených žen). Nejspecifičtějším a nejznámějším je bezesporu vyobrazení Marilyn Monroe od Andyho Warhola pocházející z roku 1962. Existuje také mnoho obdobných verzí, odlišující se barevností či počtem uveřejněných Marilyn (například Three Marilyns z roku 1962 nebo padesát pod názvem Marilyn Diptych). Ze stejného roku pochází také Gold Marilyn Monroe, jejíž pozadí je tvořeno zlatou barvou kontrastující se žlutými vlasy, fialovou tváří a modrými očními stíny. Téměř totožně vypadá Lemon Marilyn z roku 1962, liší se však pozadím zbarveným do světle žluta. Následná série pocházející z roku 1964 zahrnuje obrazy jako Shot Light Blue Marilyn, Shot Orange Marilyn, Turquoise Marilyn. Znázornění jsou totožná, liší se pouze barvou pozadí – ty jsou však determinována již samotnými názvy obrazů (Warhol vytvořil velké množství reprodukcí Marilyn, jsou však totožné, tudíž se domnívám, že je bezpředmětné uvádět je všechny). Sám se k záměru znázorňovat její tvář vyjádřil následovně: „*Pro mě je Monroeová jen jednou z mnoha jiných. A co se týče otázky, jestli je symbolickým aktem malovat Monroeovou takovými zářivými barvami, mohu k tomu pouze říct: Šlo mi o krásu a ona krásná je; a je-li něco krásné, pak jsou to hezké barvy. To je všechno. Tak, nebo nějak tak se věci mají.*“¹¹² Lze tedy konstatovat, že byla pro něj objektem pro pohled a takovou se ji snažil předložit i divákům – hrdou, atraktivní, dominantní, vyzývavou, působivou, slavnou atd.

Zcela odlišně se k znázornění Marilyn postavil James Rosenquist. Jeho obraz Marilyn Monroe vytvořený v roce 1962 kompozičně připomíná koláž tvořenou částmi obličejů a ruky, doprovázenou nápisem spočívajícím v písmenech „ARILY“ a „MO“.

¹¹² citaty.net/autori/andy-warhol/ – ze dne 15. 3. 2017.

Atributy tváře jsou rozčleněny do čtyřech čtverců, přičemž vlevo nahoře lze identifikovat ruku, napravo otevřená ústa a bradu (hlavou dolů), v dolní části nalevo nos a část rudých rtů, napravo oči a obočí (také hlavou dolů). Výrazná fragmentarizace její tváře znesnadňuje čtení obrazu, ze samotného výjevu bez znalosti názvu by běžný konzument neidentifikoval známou americkou divu. I přesto lze z jejího úsměvu a očí vydedukovat emoci radosti, štěstí, úspěchu.

Nejen Marilyn Monroe věnoval Andy Warhol ve své tvorbě pozornost. Další série se věnovala vizuálním reprodukcím manželky 35. prezidenta Spojených států amerických Johna F. Kennedyho Jacqueline. Za všechny lze uvést díla jako Jackie (1964), Jackies (1964), 16 Jackies (1964) nebo Jacqueline Kennedy (1965). Prvně zmíněný se od ostatních liší tím, že se jedná o portrét znázorňující hlavu dámy s červeným pozadím (je podobný jako reprodukce Marilyn). Výraz její tváře působí odlišně od ostatních - je dominantní, povýšený. Ostatní ztvárnění první dámy připomínají fotografie, momentky, a jejich vzájemné seskupení – např. obraz 16 Jackies je tvořen čtyřmi různými vyobrazeními, každé uvedené čtyřikrát. Působí naprosto přirozeně, nijak povýšeně, spíše jako z domácího archivu, i přesto lze jasně identifikovat, že se jedná právě o ni. Snadno rozpoznatelná je také Elizabeth Taylor v díle Liz (z roku 1963) Andyho Warhola. Výjev je tvořen její hlavou na světle modrém pozadí, s důraznými modrými očními stíny a rudými rty. Působí sebevědomě, odměřeně, její mírný úsměv ji přesto „zlidšťuje“.

Fragmentarizace postav napomáhá jejich jasné detekci, v případě známých žen jsou tedy znázornění omezeny výhradně na jejich tváře. Reflexe mediálního prostředí a s tím spjaté reprodukce postav kulturní i politické scény jsou v rámci popartové tvorby typické, bylo však zapotřebí dbát na jasnou srozumitelnost obrazu, což se Warholovi dařilo, stejně jako Geraldovi Laingovi, který do dvou obrazů zakomponoval postavu herečky Brigitte Bardot. Stejnomený obraz pochází z roku 1963 a znázorňuje ženskou hlavu se smutným výrazem v tváři (nepřítomný pohled směřující doprava, bez úsměvu). Pokud se odhlédne od názvu označující herečku, je tvář ženy na obraze vykreslena v ryzí kráse a čistotě. Celý výjev je černobílý, dominantním znakem je zde však silně zdůrazněný kruh, který ohraničuje její obličej. Interpretací tohoto prvku může být mnoho, nelze tedy stanovit jeho zamýšlený význam, přesto se lze domnívat, že mohl zdůrazňovat její atraktivitu s výraznými rysy tváře. [viz *Obrázek 7*] Jiným způsobem je

zachycena v obraze Bedroom BB (z roku 1962), který působí jako černobílý portrét z mírného profilu. Zde dominují zvýrazněné oči, zbylé části obličeje v šedivé barvě splývají. Název odkazující k prostředí však nelze určit v obraze, jelikož pozadí je bílé bez náznaků jakéhokoliv prostoru. Iniciály v názvu díla sice odkazují k Brigitte Bardot, na obraze však není žádný důrazný prvek, který by ji specifikoval – žena směřuje svůj pohled mimo záběr a působí plaše, nestylizovaně, podřízeně. Od Lainga pochází i obraz z roku 1963 nesoucí v názvu jméno herečky Anny Kariny, který ale neodpovídá jejímu reálnému vzhledu. Černobílé vyobrazení tvoří tmavé body a plochy, z čehož největší je černá plocha vlasů a oblečení. Tvář tvořená zapadlými očima, poměrně velkým nosem a malými rty nepůsobí zcela přirozeně. Rozhodně neevokuje něžnost, půvab, erotiku, spíše působí strnule, smutně, nesouměrně, a to lze s ohledem na tematiku díla považovat za poměrně kontroverzní počin. Pozadím je jednoduchá světlá plocha s tmavými body, které však nevytvářejí žádný konkrétní vzor. Nereálnost ztvárnění je v rámci pop artu zcela ojedinělá, náročnost čtení je však pro Lainga typická, což dokládá také obraz Jean Harlow z roku 1964. Tato herečka a sex symbol 30. let je zachycena jako diva v dlouhé róbě s hlubokým výstřihem, péřovým boa kolem ramen a zrcadlem v ruce. Jelikož je její obličej tvořen pomocí bodů či teček, lze identifikovat pouze tvary částí tváře, nikoli její detaily (pouze z názvu obrazu lze tedy soudit, o koho se konkrétně jedná). Za postavou je zelená plocha ohraničená nahoře lemem, což s přihlédnutím na fakt, že sedí, lze interpretovat jako křeslo. Celý výjev působí s ohledem na herečku věrně, čemuž napomáhá mimo jiné také část odhalené nohy a lodička s vysokým podpatkem. Domnívám se také, že i přesto, že nelze přesně vymežit pohled jejich očí, je záměrem autora vyobrazit ji jako divu, koketující, atraktivní a vyzývavou. Z dalších hereček nelze opomenout také ztvárnění Joan Crawford v díle Jamese Rosenquista pod názvem Untitled (Joan Crawford says...) z roku 1964. Celý výjev působí jako část plakátu či reklamního materiálu, jelikož je portrét ženy doplněn o nápis uvedený v jeho názvu. Herečka je zasazena do prostředí interiéru domu či bytu, v pozadí lze vidět např. květiny či schodiště. Její výraz s důrazným pohledem a pootvřenými rudými ústy je doplněn o pozvednutou ruku, signalizující promluvu. Nelze však identifikovat, co je obsahem její řeči, jelikož je rámeček obsahující text useknut a divák vidí pouze několik počátečních písmen každého řádku. Domnívám se, že její vzhled (podoba účesu, vizáž tváře i rudé ramínka šatů doplněné aplikací květin) lze považovat za stereotypní znázornění herečky té doby a má podtrhnout její atraktivitu.

Zcela jiným způsobem vytvářela portréty osobností té doby autorka Pauline Boty. Její obraz s názvem Celia Birtwell and Some of Her Heroes pocházející z roku 1963 znázorňuje postavu textilní návrhářky doplněnou v pozadí o výstřižky postav mužů, čísla šest či srdce. Žena držící v ruce červenou růži má rozepnutou košili, odkrývající podprsenku, a modré kalhoty. Její výraz tváře se sepnutými blond vlasy působí neutrálně, netečně až odevzdaně, což dotváří i její postoj s rukama položenýma na rozkroku a lehce pokrčenými koleny připomínajícími pózu při fotografování. Většina mužů v pozadí orientuje svůj pohled na ni, ona se však dívá před sebe na diváka. Muži jsou také vykresleni velmi stereotypně – vlevo lze identifikovat Elvise Presleyho a jeho typickou pózu, v pravém horní rohu dva muže v obleku s rukama v kapsách, což odráží jejich dominantní pozici. Autorka je známá svým negativním postojem k „mužskému světu“, což důsledně odráží i ve svých dílech – například tím, že žena je dominantou plochy obrazy a muži jen v pozadí. Jako jedna z mála také znázorňuje ženu v kalhotkách, což může být považováno jako boj proti zavedeným hodnotám (tedy může být také zařazeno do specifické kategorie Boření stereotypů). Zcela specificky Boty také vyobrazila svůj obdiv k herečce Monice Vitti, jejíž podobiznu obličej vložila do červeného srdce. Dílo s názvem Monica Vitti with Heart, pocházející z roku 1963, zachycuje její tvář s přivřenými očima a úsměvem s viditelnými zuby. Tento fragment iniciuje dojem nestrojenosti díla, nebudí výrazné emoce, působí reálně a nepřikrášleně. Identifikace znázorněné je pro laika možná pouze skrze název obrazu, jelikož vykreslenou tvář lze považovat za zcela běžnou, nestrojenou, v ryzí kráse bez výrazných líčidel.

Co se týče portrétů známých osobností té doby, nelze o stereotypizaci ženy příliš hovořit. Již samotný princip vyobrazení ženského idolu odpovídá ve velké míře vykreslení její reálné podoby (až na některé uvedené výjimky), a to z důvodu snadné identifikace zobrazované postavy, s čímž souvisí také tendence vkládat do děl medializované objekty. S těmi se divák prostřednictvím médií může setkat ve svém běžném, každodenním životě. Častým prostředkem využívaným pro tato znázornění je také fragmentarizace těla, která v této kategorii zahrnuje nejčastěji hlavy a tváře žen, které určují jejich identitu a vyjadřují jejich atraktivitu.

4.2.3 Atraktivní objektivizovaná žena

Zcela specifickou skupinou obrazů je kategorie Atraktivní objektivizovaná, která zahrnuje díla celé škály autorů. Dominantním prvkem těchto vyobrazení je nahá či částečně oděná žena s výrazem v tváři či postojem, který konotuje erotický zážitek. Ženské tělo je, jak již bylo dříve zmíněno, často považováno za objekt pro pohled a ženský akt lze nalézt téměř v každém tvůrčím období od počátku umění. Popartovní umělci zdůrazňovali ve velké míře detaily ženského těla, někteří se však soustředili pouze na určité partie (využívali tedy také fragmentarizaci)

Na vybrané partie ženského těla se soustředil ve svých dílech například George Segal. Jeho obrazy s názvy Nude (série pocházející z roku 1964), Purple nude torso I (1964), Seated female nude (1965), Untitled (Seated nude) z roku 1964 a Woman Brushing Her Hair (1964) znázorňují vždy část ženského těla v barevně kontrastních plochách a liniích, s důrazem na intimní partie. Do série Nude spadají tři výjevy, přičemž první vykresluje segment těla zahrnující ženský obličej až po úroveň břicha s důrazem na poprsí, druhý je pohledem shora, vymezeným na část hlavy, poprsí, břicho, rozkrok a část nohou. Nejdetailnějším je třetí, který schematicky zachycuje obnažený rozkrok a roztažené nohy.[viz *Obrázek 8*] Stejný obsah má obraz Untitled (Seated Nude), liší se však polohou těla, které je v tomto díle sedící na stoličce (u Nude nejspíše ležící). Obdobně je tomu také u obrazů Purple nude torso I, zobrazujícím výřez těla od poprsí přibližně po kolena, a Seated Female Nude, na kterém lze identifikovat akt od skloněné hlavy po kolena. Od předchozích se liší pozadím, které je tvořeno zelenými kachličkami a bílou plochou pod ženou, kterou lze i s ohledem na kachličky určit jako toaletu (může se však jednat i o jinou část interiéru). Obnažené poprsí znázorňuje Segal ve výjevu česající se dívky, který je specifický mimo jiné svou barevností – ženské tělo je červené, jeho kontury zelené a pozadí modré, za čímž však nelze identifikovat žádný skrytý význam. Všechny výše uvedené obrazy konotují erotiku, submisivitu, ženu jako sexuální objekt.

Nahotu do své tvorby zařadil také Tom Wesselmann, a to primárně do série Great American Nude, kterou započal v roce 1961. Tato série se skládá z desítek obrazů, proto bylo náhodně vybráno celkem devět, z čehož šest spadá do této kategorie. Jeho obrazy však do jisté míry souvisí nejen s nahotou, ale také se znázorněním

životního stylu amerického lidu, což dokazuje prostřednictvím detailního vykreslení pozadí za ženskými akty. Dílo Great American Nude #1 pochází z roku 1961 a vyobrazuje ležící ženu, akt počínající rty a končící v úrovni kolen. Postava je vykreslena pouze liniemi a jednolitou plochou bez zachycení detailů těla, s výjimkou rtů a rozkroku. Pro tuto sérii obrazů je však determinujícím prvkem také pozadí, tvořené interiéry pokojů. V prvním obraze je tímto pozadím výjev z krajiny na jedné straně, na druhé hvězdy na modrém pozadí, které mohou konotovat americkou vlajku. Ornamentální podlaha pak pouze dotváří celý pestrobarevný výjev. Téměř totožně je tomu také u Great American Nude #2, které vytvořil ve stejném roce. Žena je zde vyobrazena ležící na boku čelem k divákovi, nemá vykreslenou tvář, pouze naznačeny intimní partie. Bohaté detaily však utváří v prostředí, v němž lze identifikovat dveře, mísu s ovocem, výhled z okna do krajiny, částečně překrytý modrým závěsem, květinovou podlahu a hvězdy na červeném pozadí, situované za rukou (jejich význam je však nečitelný). Stejně objekty a prvky v pozadí lze rozpoznat také v Great American Nude #47 z roku 1963, výjev ženy se však liší. Její ležící tělo disponuje více detaily, jako jsou rudé rty, vztyčené bradavky a levá ruka vložená do rudých kalhotek. Je tedy zachycena scéna sebeuspokojování, kterou v pozadí doplňují čtyři různobarevné hvězdy, kytice ve váze či výhled do přírody. [viz *Obrázek 9*] Obraz s pořadovým číslem #53 vytvořil Wesselmann v roce 1964, zahrnul do něj však jen část ženské postavy omezenou od hlavy po poprsí. Stejně jako u předchozích není vykreslena její tvář, pouze ústa v širokém úsměvu, s rudými rty a bílými zuby. Kromě rtů jsou zachyceny pouze bradavky a dále okolní prostředí, tvořené kyticí růží, výřezem krajiny a barevnými, blíže nespecifikovatelnými plochami. V následujícím obraze Great American Nude #54 (ze stejného roku jako předchozí) je více prostoru věnováno interiéru než postavě, i přesto je žena v erotické poloze jedním z dominantních prvků celé scény. Je zde nahé ležící tělo bez detailů v obličeji, zachyceny jsou pouze rty, bradavky a dolní intimní partie. Jeho poloha s roztaženýma nohama a rukou položenou nad hlavou působí jako vylíčení scény ženy očekávající sexuální aktivitu. V popředí celého výjevu detailně vyobrazil objekty jako telefon, radiátor, stůl a židli, na stole pak kytici ve váze, pohár, koktejl a mísu zeleniny. Podrobnost a reálnost těchto předmětů v pravé části obrazu nepůsobí v souladu s pravou částí, na němž je právě ženská postava a pozadí tvořené barevnými plochami, náznakem květiny ve váze a okna. Posledním zmíněným bude obraz Great American Nude #59 z roku 1965, který je formou

znázornění ženy totožný s #53. Tělo ženy je vyabstrahováno pouze na část od hlavy po prsa, přičemž vizuálně vyjádřené jsou pouze rudé rty a bradavky. Pozadí utváří barevné plochy, pouze za hlavou lze identifikovat část červené hvězdy. K dílům zahrnutým v rámci této série vznikla v roce 1964 studie – pod názvem Study for Great American Nude – ta se obsahově shoduje s dříve uvedenými díly (akt s detailem rtů a bradavek, v pozadí hvězda). Souhrně lze o této sérii říci, že žena je znázorněna velmi schematicky, s důrazem na intimní partie, její pozice vleže determinuje podřízenost a sexuální dostupnost, je vizuálním objektem pro muže-diváka a její ukotvení do specificky stylizovaného prostředí poukazuje na kulturu tehdejší Ameriky. Kromě Great American Nude vytvořil v roce 1963 Wesselmann také sérii obrazů s názvem Bathtub I–III, v kategorii Atraktivní objektivizovaná však lze reflektovat pouze Bathtub III. Na tomto výjevu znázorňuje nahou postavu ženy ve sprše, která se právě suší ručníkem. Stejně jako u dříve zmíněných děl vykresluje z těla pouze rty, bradavky a rozkrok, což vytváří erotický podkres. Prostor vyplývá již z názvu, je však podrobně naaranžováno – sprchový kout se závěsem, modré kachličky, předložka, koš na prádlo, držák ručníku na dveřích, elektrická zásuvka. Reálná podoba objektů pak dopomáhá navodit dojem každodennosti. Pouze na akt se Wesselmann omezil v díle Cute Out Nude (1964), které je odlišné svou lesklou podobou, zapříčiněnou využitím materiálem (vinylem). Tělo ženy je vymezeno od hlavy do úrovně nad kolena. Štíhlé figuře dominují bílé horní i dolní intimní partie, kontrastující oproti snědší pokožce (symbolizující opálení). S ohledem na ležící polohu těla a výše zmíněné atributy jej lze interpretovat jako znázornění ženské podřízenosti a sexuální dostupnosti. Kontrast barvy pokožky lze vidět také v díle Nude z roku 1965, které je však omezeno pouze na segment postavy zahrnující spodní část obličeje s rudými rty, krk a poprsí s výraznými bradavkami. Jejich okolí opět odlišil bílou barvou, což může znamenat opálení pokožky, ale také mohl pouze klást důraz na tyto partie. Tato fragmentarizace zvýznamňuje ženské poprsí a tím determinuje tento výjev jako erotický či sexistický. Specifickým je také obraz Untitled (From 1 Cent Life) z roku 1964, znázorňující nahou ženu ležící na pruhované posteli. Její pozice s rukama za hlavou a skrčenýma nohama odhaluje intimní partie, což může působit poněkud vulgárně a iniciuje dojem ženy vyzývavé, sexuálně dostupné či submisivní. V prostředí, které je tvořeno barevnými plochami, se vyskytují čtyři bílé hvězdy, což je častým prvkem, který v obrazech využívá, a dle mého mohou být konotací americké vlajky. Mimo ně doprovází ženu také

kytice ve váze a okno s výhledem do krajiny – tedy typické prvky Wesselmannovy série Great American Nude reflektující americkou společnost. Z Wesselmannových obrazů nelze opomenout ještě jeden s názvem Judy Trimming Toenails pocházející z roku 1960. Toto znázornění nahé ženské postavy stříhající si nehty u nohou patří mezi zcela ojedinělé výjevy zachycující tuto aktivitu. Jelikož jsou linie těla načtrnuta bez větších detailů (s výjimkou vlasů pod červeným kloboukem a poprsí), nelze výjev této jinak nepříliš vizuálně působivé aktivity považovat za nevkusný. S ohledem na danou činnost jej lze interpretovat jako ženu pečující o svůj vzhled, i přesto je však znázorněna zcela obnažená, což ji může líčit jako sexuální objekt. Žluté pozadí obklopující postavu bez tváře je doplněno o prvek zarámovaného obrazu ženy v šatech, dále jen o barevné plochy.

Zcela jinou podobu ženskému aktu dal Allen Jones, který ve svém Pour Les Levres (For the Lips) z roku 1965 zobrazil siluetu těla, zakrývající si rukama poprsí, s roztaženými nohama na vysokých podpatcích, avšak bez detailu v oblasti intimních partií. Tvář ženy je vyobrazena třikrát, levá je obrysem, ta uprostřed je součástí těla a je pestrobarevně vyšrafovaná, vpravo je tmavé pleti (výjimka v oblasti rasové specifikace). Může tím upozorňovat například na rozdílnost jejího vzhledu před nalíčením a po něm. Výjev je dotvořen také prvky nacházející se v pozadí, jako je korzet, kouřící cigareta nebo dámská kozačka s vysokým podpatkem, které mohou být interpretovány jako symboly ženskosti, erotiky, sexuality. Spolu s postojem ženy vytváří dojem podřízenosti či přístupnosti. Dalším z jeho děl je kresba s názvem Daisy Daisy z roku 1965, zachycující dvě obnažené ženské postavy. Ty jsou téměř identické, rozdíl lze vidět ve formě vybarvení některých částí těla. Zarážejícím je však zachycení tří nohou u postavy nalevo, což však nelze nijak objektivně odůvodnit. Jejich pozice v předklonu, obdobně jako jiné obrazy této kategorie, konotuje erotiku, podřízenost, přístupnost apod. Nelze opomenout ani Jonesův obraz Female Spear z přelomu let 1965 a 1966, který sice nezobrazuje ženský akt, přesto je jeho specifikum eroticky laděné. Konkrétně vyobrazuje štíhlou postavu v modrých šatech, kterou však genderově definuje pouze bujné poprsí vyčnívající z výstřihu. Ostatní proporce těla splývají s okolním prostředím nebo nejsou znázorněna, je tedy nasnadě konstatovat, že záměrem autora bylo prostřednictvím fragmentarizace těla upoutat pozornost na ženské determinanty v podobě velikosti prsou. Na atraktivitu ženských nohou s vysokými

podpatky pak vsázel v díle Janet is wearing (1965). V kresbě lze rozpoznat šest nohou, které z vrchní části zakrývá objekt připomínající stínítko lampy (Jones se proslavil svým znázorňováním žen v podobě nábytku), může se však jednat také o zpodobnění sukně. Domnívám se, že autor tímto zamýšlel upozornit na atraktivitu této části ženského těla, která je pro některé muže také fetišem.

Realističtější pohled na ženské tělo vnesl do pop artu Wayne Thiebaud obrazem Girl with mirror v roce 1965. Tento obraz působí jako zobrazení nahé postavy „běžné“ ženy (tento pojem je sice zavádějící, reflektuje však realističnost výjevu s ohledem na tvář i plnoštíhlou postavu, která se trendu zobrazování proporcí těla „modelek“ vymyká). Znázorněna je zde detailně vrchní polovina postavy, před kterou leží zrcadlo, což může být právě odkaz k jejímu neupravenému vzhledu obličeje. Z celého výjevu tak lze vyčíst čistotu, ryzí krásu ženského těla, oddanost i podřízenost. Reálné zobrazení ženy identifikuje divák také ve zcela specifické a snadno odlišitelné tvorbě Mela Ramose. Velká část jeho díla zahrnuje reklamní prvky, jeho obraz Zebra z roku 1965 ale nelze ve své vizuální podstatě definovat jako reklamu (mohl být součástí reklamní kampaně, v obraze však nejsou žádné znaky, které by k tomu odkazovaly). Nahá postava ženy sedící obkročmo na zebře má reálné proporce, detailně vyobrazený obličej a stejně jako u Wesselmanna jsou intimní partie bílé oproti tmavší, opálené pokožce. Interpretovat lze toto dílo různě, domnívám se však, že primárně vyvolává v divákovi dojem exotiky a erotiky. Z dalších jeho děl lze uvést Chic pl. 9 z roku 1965, na němž vykresluje ženu skrývající si rukama poprsí, tudíž působí stydlivě. Výjev končí v úrovni pasu, přesto však má výraz v její tváři s upřeným pohledem a pootevřenými ústy doplněný o růžové pozadí eroticky vyzývavý nádech. Ten má také Ramosův obraz Peek a book (Redhead) z roku 1964, specifický kompozicí obrazu tvořenou tvarem klíčové dírky, v níž je žena zachycena (lze to interpretovat jako její sledování skrze klíčovou díрку). Je také stydlivá, zakrývá si rukama poprsí, přesto její pohled směřuje na diváka. Tudíž se lze domnívat, že ji „špehování“ neobtěžuje, a z toto taktéž vyplývá, že s potenciálním divákem koketuje, svádí jej, stává se pro něj vědomě objektem pro pohled.

Zvířata do svých obrazů zařazoval vedle ženských postav také John Wesley. Jeho obraz Dream of Unicorns pocházející z roku 1965 líčí scénu tří modrých nosorožců, nad kterými se vznáší štíhlá postava ženy ve spodním prádle a lodičkách.

Poloha jejího těla vzbuzuje dojem oddanosti, atraktivity, erotiky, spolu s nosorožci i exotiky. Již samotný název vzbuzuje dojem fantazijních představ, které jsou v rámci popartové tvorby netradiční (mohou být však předmětem některého mediálního produktu). Podobně je tomu u dalšího jeho obrazu s titulem Bird Lady (rok 1965), vyjadřující scénu sedící ženy krmící ptáka, který spočívá na její noze. Je oděna pouze do kalhotek, reálně jsou tedy vykresleny jak partie obličeje, tak poprsí. Celý výjev doprovází řada ptačích hlav vyčnívajících shora obrazu, dotvářející jeho snový či fantaskní charakter. Jelikož všechny hlavy sledují ženu, může být pro ně stejným objektem pro pohled jako je pro muže. Také zde lze identifikovat tzv. ženský dotek, a to v ruce směřující k sedícímu ptáku. Celkově tedy obraz iniciuje dojem objektivizace ženského těla, její podřízenosti pohledům a něžnosti. A nejinak je tomu i u díla s názvem Maiden (1965), v jehož středu je na bílé ploše zobrazena klečící žena ve spodním prádle, jejíž výraz se zavřenými očima a otevřenými ústy nese nádech erotiky. Kolem této bílé plochy jsou v modrém rámu vykresleny ruce, které se jej dotýkají, což přispívá interpretaci znaků erotického charakteru v tomto díle – žena je zde jako sexuální objekt.

Jako různorodou a různě definovatelnou lze označit tvorbu Roye Lichtensteina – velká část obrazů již byla uvedena v rámci emocionálních výjevů, přesto se domnívám, že obrazy Girl with Ball (1961), Little Aloha (1962) a Aloha (1962) obsahují znaky determinující erotiku či vyzývavost. Prvně zmíněný upoutává pozornost především otevřenými ústy a útlou postavou se zdůrazněným poprsím dívky, která směřuje svůj pohled na diváka. Tyto atributy zapříčiňují čtení tohoto obrazu jako vyzývavého, eroticky laděného znázornění mladé dívky. Little Aloha zachycuje pouze malou část ženské postavy, konkrétně hlavu a ruku, kterou má zvednutou za hlavou. Determinujícím je však výraz její tváře s přivřenými očima a pootvřenými ústy, který lze interpretovat jako koketování, navozování kontaktu s divákem skrze pohled, něžnost, citovost, v zásadě však převážně sexuální podtext. Stejně je tomu v případě obrazu Aloha, kde je tatáž žena pouze vsazena do exoticky laděného prostředí.

Problém s kategorizací nastal u obrazu Jamesa Gilla s názvem Marilyn Triptych, který vznikl v roce 1962. I přestože odkazuje ke slavné osobnosti, a měl by být tedy řazen mezi znázornění idolů do kategorie Atraktivní neobjektivizovaná, je na něm Marilyn Monroe zachycena spíše jako sexuální objekt. Obraz se skládá ze tří částí

a na každé z nich je jiné ztvárnění její osoby, přičemž prostředí obklopující postavu zůstává neměnné. Nalevo je znázorněna sedící v rudých šatech s hlubokým výstřihem, ve tváři lze rozeznat do široka otevřená ústa, která mohou vyjadřovat křik či vzrušení. Na výjevu uprostřed působí stydlivě, hlavu má otočenou mírně do profilu, pohled však směřuje k divákovi. Její pozice sedu s překříženými nohama a rukou položených na koleni vytváří dojem studu či koketování. Část napravo ji zachycuje nahou, sedící s rozkročenými nohama, hlavou z profilu a pohledem upřeným dolů před sebe. Celý obraz lze číst jako příběh vytvářený jednotlivými částmi, který odkazuje k bouřlivému životu herečky. [viz *Obrázek 10*]

Siluetu ženy s důrazem na charakteristické rysy její postavy vykreslil v obraze Pin-up (rok 1961) Richard Hamilton. Výjev zachycuje tvar jejích vlasů, velikost poprsí, siluetu jejího pozadí a nohou, přičemž na jedné vidíme černý pásek přes stehno, vymežující punčochu či podvazek. Tyto fragmenty spolu s okolím, do kterého vložil podprsenku a telefonní přístroj, vyvolávají dojem erotiky, dostupnosti ženského těla či vizuální působivosti jejích předností.

Z hlediska proporcí těla je zajímavým obraz Davida Hockneyho s názvem Picture of a Simple Framed Traditional Nude Drawing z roku 1965. Tato litografie bez větších detailů znázorňuje část těla ženy, které však lze identifikovat pouze pomocí naznačeného tvaru poprsí. Poměrná většina popartových obrazů zachycuje ženu v idealizovaných tělesných proporcích, linie této danou představu neakceptují. Nelze o něm ale říci, že by nerefletoval půvab a atraktivitu ženského těla. Podobně je tomu u dalšího Hockneyho obrazu Seated Woman Being Served Tea by Standing Companion, který vznikl v roce 1963. Rozpoznat v postavách ženy lze pouze na základě velikosti poprsí, jinak jsou těla znázorněna téměř unisexově. Stojící žena je z profilu a její ruka ji zakrývá rozkrok, druhá sedící si jej kryje kolenem. Tvář ani jiné determinanty nejsou detailizovány, na rozdíl od pozadí, které tvoří ornamentální závěs za nimi a květina ve váze. Celý výjev i s přihlédnutím k jeho názvu působí jako znázornění podřízenosti a nadřazenosti vyobrazených osob, které je zefektivněno jejich nahotou.

Některé obrazové výtvořky Geralda Lainga byly již uvedeny v kategorii Atraktivní neobjektivizovaná, lze v nich však rozeznat také specifický výraz, který

některé z nich přiřazuje do této kategorie. I přestože neztvárňuje nahotu, podněcuje jeho obrazy k otázce erotiky, což způsobuje převážně poloha jejich zachycení a výraz v tváři. Například obraz Lolita Through the Keyhole (1962) znázorňuje útlé tělo ženy ve spodním prádle, má však tvarově deformovanou hlavu s doširoka rozevřenými ústy. Název díla odkazuje k jejímu sledování skrze klíčovou díрку, což spolu s její vizáží působí sexisticky a ona je tím podřízena pohledu (nelze však rozpoznat, zda její oči směřují k divákovi či nikoliv). Otevřená ústa figurují také v dílech Starlet I (z roku 1963) a Shout (1965). Obě znázornění dívky spojuje jejich pohled orientující se doprava na objekt mimo obraz, což spolu s jejich postojem a ústy může v divákovi podnítit sexuální fantazie. Obrazy Starlet II (1963), Surfer Girl (1965) a Commemoration (1965) spojuje znázornění dívky či ženy ve spodním prádle, jejíž stojící či ležící postava připomíná fotografickou pózu. Všechny mají také idealizované proporce, zahrnující důraz na poprsí, útlý pas a širší boky. Ani jedna z jeho postav není vyobrazena celá, vždy se soustřeďuje na segment od hlavy do úrovně kolen. Také v nich lze nalézt erotický podkres, který je způsoben různými faktory: v obraze Starlet II například vyzývavým pohledem na diváka, v Surfer Girl mírným předklonem jejího těla, v Commemoration vyobrazením ležící postavy se zavřenými očima, kterou lze považovat za dostupnou a bezbrannou. Specifickým je pak obraz Roger and Annette take coffee (1962), který zachycuje rozčleněný fotografický obraz ženy na střeše domu. Jednotlivé segmenty oddělené od sebe mezerou znázorňují část ženského těla, které lze určit na základě poprsí. Zde je tedy forma fragmentarizace postavy ještě více zvýznamněna. A i když název determinuje objekt ženy, muže a kávy, identifikovat lze pouze její část těla, zbylé dva nejsou zřejmé. Divák si jej tedy může vyložit jako podněcování ženské atraktivity skrze velikost poprsí.

Ženskou nahotu a erotiku ale nezachycovali pouze autoři mužského pohlaví. Pauline Boty ve svém díle It's a Man's World II (1965) vytváří koláž z výjevů nahých žen, přičemž středem obrazu je postava omezená na výřez od ramen do úrovně kolen. Každá z žen zaujímá jinou polohu těla, přesto lze shrnout, že vyzařují erotiku, jsou submisivním, dostupným a bezbranným objektem pro pohled. Seskupení těchto postav je obklopeno krajinou a nebem, což odkazuje ke světu, a tedy názvu díla, který konotuje spolu s vizuálním obsahem její nesouhlas s představou „mužského světa“. Z jejich dalších děl lze uvést obraz Scandal 63 (1963), který má reálný motiv v mediální kauze

tehdejší doby. Nahá žena sedící obkročmo na židli si zakrývá rukama poprsí, přesto celá scéna, kterou doplňuje nahoře pás hlav mužů, nepostrádá erotický nádech. I přestože jejich pohled nesměruje k ní, ona svůj orientuje k divákovi, čímž ho oslovuje. Velikost jejího těla a její posed vzbuzují otázky nadřazenosti a podřízenosti postav (velikost mužských hlav je neúměrná k ženině – ta je podstatně menší). Koláž pak doplňuje rudé pozadí za ženou, za muži modré.

Konotaci erotiky vložila přímočaře do svých děl Marjorie Strider. Obrazy Woman with Parted Lips (1964), Girl with Radish (1963) nebo Girl with Rose (1963) líčí ženu jako sebevědomou koketu. Prvně zmíněný znázorňuje ženskou tvář s doširoka otevřenými ústy, které jsou ohraničeny rudými rty, a přivřenými očima s výraznými řasami. Divák z něj může vyčíst vzrušení, erotiku i sexuální aktivitu. Specifickým na její tvorbě je fakt, že dominantní ženské partie vizuálně vyjadřovala i prostorově (3D efekt) – využívala k tomu pěnu či jiných materiálů, které upravovala do požadovaných tvarů objektů. Příkladem je dívka s ředkvičkou, jejíž řasy, rty i samotná ředkvička, kterou svírá mezi zuby, vystupují z plochy směrem k divákovi. [viz *Obrázek 11*] Dívka s růží upoutává pozornost otevřenými ústy lemovanými rudými rty a přivřenými očima s dlouhými řasami. Podobně je tomu i u díla Come Hither (1963), ztvárňující část těla ženy s důrazem na poprsí a rudé rty. Všechny výše uvedené zvyznamňují pouze segment ženského postavy, sexuální podkres celému výjevu však dodává vždy výraz v tváři. Celou postavu identifikuje divák v díle Beach Girl (1963), ve kterém ztvárňuje vedle sebe tři pózy klečící ženy v plavkách. Erotický charakter díla Strider dodala prostřednictvím prostorového efektu v partiích prsou, které vystupují směrem k divákovi. Pozici vkleče považuje Goffman za znak podřízenosti, čemuž napomáhá také zdůraznění poprsí. Obdobně je tomu v díle Green Triptych (1963), ve kterém je aplikován 3D efekt na partie prsou (postava napravo a nalevo) i dámského pozadí (postava uprostřed). Toto zvyznamňování ženských partií může působit jako záměr autorky upozornit na nadmíru objektivizace ženského těla, kterou populární kultura té doby vytvářela. Jako nákras následných do prostoru zasahujících děl pak působí obraz Bikini Triptych z roku 1960, na němž jsou schematicky zakresleny tři postavy ženy v plavkách – krajní jsou totožné, uprostřed je zády k divákovi. Neplasticita výjevu způsobila, že jej nelze tak jednoznačně označit jako sexistický, spíše jako strohý záběr atraktivní ženy.

Shrnout celou kategorii obrazů nahých či polonahých žen objektivně nelze, každý z autorů vymezoval ženský akt jiným způsobem. Lze však konstatovat, že většina autorů postavu ženy idealizovala, stejně jako se tomu děje například v reklamě. Vyskytly se však i výjimky, na níž znázorněná žena působí všedně, nemá tělesné míry odpovídající požadavkům pro modelky a není nalíčená. Častým prvkem v obrazech je stejně jako u předchozích kategorií fragmentarizace těla, která zde napomáhala vyjádřit erotický a sexuální podtón díla (výjevy se zaměřovaly na detailní vyobrazení intimních partií či výrazů ve tváři, které konotují vyzývavost či přímo sexuální aktivitu).

4.2.4 Hospodyně

Jedna z hypotéz této práce předpokládala, že ženu v rámci popartové tvorby, která se tematicky inspiruje v každodennosti běžného jedince (nebo tím, co autor díla vidí ve svém životě), autoři znázorní také jako hospodyně starající se o domácnost či děti. Tento předpoklad až na tři výjimky v podobě obrazů Roye Lichtensteina pocházejících z roku 1962 nenastal. Konkrétně se jedná o Woman with Dish Rag, The Refrigerator a Woman with Peanuts. Nejtypičtěji je hospodyňka znázorněna v prvně zmíněném, jelikož s úsměvem na rtech myje či leští talíř. Úsměv symbolizuje její radost z této aktivity, která jako by naplňovala její životní poslání. Její pozici ženy v domácnosti determinuje také kroužek na prsteníku levé ruky. S hadrem v ruce je znázorněna usmívající se žena také v druhém obraze, zde však myje příčky v lednici. [viz *Obrázek 12*] V díle zobrazujícím ženu s podnosem arašídů je pak konotujícím znakem hospodyně (i služebné) čepec.

Lze zde však zařadit také dílo sochařky Marisol Escobar s názvem The Family (1962). Zde je vhodné upozornit na způsob zachycení ženy – matky, která drží v náručí dítě. Oproti štíhlému muži je ztvárněna obézní, což u popartových obrazů není obvyklé, stejně jako znázornění celé rodiny. Oblečení i vizáž jednotlivých postav napovídá, že se jedná nejspíše o dělnickou rodinu (muž má na sobě montérky, šat matky i dětí působí prostě). Tento záměr autorky vylíčit běžnou rodinu může být považován za kritiku hierarchizace společnosti. [viz *Obrázek 13*]

4.2.5 Kulturně podmíněná žena

Kategorie Kulturně podmíněná je zcela odlišná od předchozích. V rámci pop artu se mnoho autorů věnovalo reklamním obrazům či plakátům, ke kterým pak v některých dále uvedených příkladech vkládali právě ženské tělo, jeho siluetu, signifikantní část či tvář. Předváděné (reklamní) objekty jsou součástí konzumní kultury té doby, proto jsou do této kategorie zařazeny také obrazy, které ji nějakým identifikovatelným způsobem reflektují (obraz nepůsobí prvoplánově jako reklama, ale zahrnuje objekty každodenní reality). A mimo to také díla, ve kterých je žena znázorněna v určitém kulturním prostředí (například s vlajkou nebo rodinou).

Mezi nejvýznamnější autory popartových reklamních děl lze uvést jméno Mela Ramose, který do svých obrazů komponoval mimo reálné objekty i nahé či polonahé těla žen. Vybrané předměty ztvárňoval v nadživotní velikosti, což může působit jako vyzdvihování jejich důležitosti a potřeby v běžném životě, avšak také jakožto kritika zahlcení konzumem. Jedná se například o obraz Chiquita z roku 1964, který odkazuje k firmě proslavené převážně prodejem banánů. Nahá žena vyobrazená z profilu, zakrývající si rukama poprsí, stojí v napůl rozloupnuté slupce banánu. Žena tedy nahrazuje jeho dužinu, což v divákovi může vyvolat dojem atraktivity tohoto plodu. Zakrýváním prsou projevuje stud, je však podřízena pohledu diváka, její pohled také směřuje k němu, koketuje s ním, vzbuzuje jeho pozornost. Pozadí za hlavní motivem je tvořeno etiketou, která spolu s širokým úsměvem ženy odráží reklamní charakter díla. [viz. Obrázek 14] Podobně je tomu u obrazu Lucky Lou Blonde (rok 1965), kde vizuálně téměř totožná žena propaguje cigarety značky Lucky Strike. Domnívám se, že cílovou skupinou, kterou tato „reklama“ měla oslovovat, byli muži, jelikož fragment postavy, dominující uprostřed obrazu, je odhalen a je zdůrazněn velikostí poprsí. Vzbuzuje stejné konotace jako předchozí dílo – její pohled směřující k divákovi vyvolává dojem koketování s ním, je mu podřízena, je sexuálním objektem. Reklamou na cigaretové výrobky je i dílo Tobacco Rose (z roku 1965), zahrnující akt ženy sedící na otevřené krabičce cigaret. Je vyobrazena z profilu, přičemž se lokty opírá o druhou, postavenou krabičku, kterou svírá nohama. V rukou si u úst přidržuje hrnek, což způsobuje, že celý výjev působí přirozeně, jako kdyby seděla na židli u stolu. Hrnek kávy může vytvářet asociaci k cigaretě, protože si je mnoho lidí neumí bez sebe představit. Její sed obkročmo kolem krabičky a pohled na diváka iniciuje opět erotický podtón celého

výjevu, vzbuzuje v něm pozornost či zvědavost. Dojem přirozenosti nabourává barevnost, protože pozadí i žena jsou jednotně žluté, tudíž pozornost je v první řadě strhávána ke kontrastní bílé krabici. Část nahého těla ženy zapojil i do díla Miss Comfort Creme (rok 1965), který propaguje zubní pastu. Ta je vyjádřena v nadživotní velikosti (je tedy bezesporu dominantním znakem), převyšuje i ženu, která se o ni opírá. Na rozdíl od předchozích se v tomto výjevu žena neusmívá (působí spíše neutrálně, ale i přesto je objektem pro pohled), což je u takto tematizovaných obrazů poněkud nezvyklé. Ne však u Ramose, který i v obraze Velveeta (rok 1965) ztvárnil ženu s tváří bez náznaku úsměvu. Dominantou je žlutá krabice sýru v nadživotní velikosti, na které leží nahá žena otočená k divákovi zády. Je upravená, učesaná, což společně se vzepřenými rukama připomíná pózu při fotografování. Svůj pohled orientuje stejně jako předchozí na diváka, působí vyzývavě, tím pádem může být považována za sexuální objekt. Reklamou na sýr je nejspíše také obraz Monterey Jackie (rok 1965), na kterém nahá žena sedí na kusu sýru, a zády se opírá o druhý kus. Není zde však přímo uvedena jeho etiketa či název, odkaz na něj lze však rozpoznat v názvu díla. Sedící žena je zachycena z profilu, hlava je ale vytočena k divákovi, lze tedy vyčíst široký úsměv a pohled před sebe. Znázornění z profilu či částečného profilu umožňuje autorovi zdůraznit ženské přednosti, což Ramos bezesporu využívá. Působivým je i obraz Hamburger Girl (1965), na kterém ženská postava, vyobrazená z pohledu zepředu, sedí na hamburgeru v nadživotní velikosti. Je v mírném předklonu a s nohama překříženými, čímž si kryje intimní partii. Výraz v její tváři s pohledem upřeným na diváka a pootevřenými ústy má erotický podtón, což je dokresleno i pozicí ruky, která si hraje s dlouhým náhrdelníkem.

Podoba reklamy je patrná také v díle Roye Lichtensteina s názvem Coffee Break (nebo také Brazil) z roku 1964. Znázorněn je obličej ženy z profilu, ve vizuálním provedení typickém pro Lichtensteina (žluté vlasy, velké řasy, rudé rty), a hlava muže zepředu, ten si přikládá k ústům hnědý šálek. Tato scéna by sama o sobě neměla potenciál reklamy, ten se však skrývá v komiksových bublinách - postavy v nich vyzdvihují brazilskou kávu. Muž zde zastupuje roli odborníka, který rozumí kávě, žena sama sebe prezentuje jako šťastnou manželku, které matka poradila s výběrem kávy. Tuto reklamní fabuli označuje Goffman jako hodnotící funkci (kategorie Function Ranking). Jinou formu inzerce tvoří plakáty, které mohou zvat k různým společenským

akcím a jiným aktivitám. Černobílý plakát zvoucí do klubu Harlow's v New Yorku vytvořil Jerry W. McDaniel. Není snadno čitelný, přesto lze identifikovat minimálně čtyři ženské postavy, které se ve změní čar a ploch nacházejí. S ohledem na účel obrazu nejsou těla znázorněna nahá, jsou štíhlé postavy a působí upraveně (lze vydedukovat i účesy). Lze je číst jako oslovení potenciálních návštěvníků klubů z řad mužů i žen - muž se může s takovými ženami v klubu seznámit, ženy se můžou v tomto klubu zabavit. Jako formu reklamy či plakátu lze v neposlední řadě uvést obraz Billyho Applea s názvem I dreamed I went to blazes in my Maidenform bra (1965). Žena držící se bočních příček na vozidle má jednu ruku zvednutou, na hlavě má klobouk, oděna je pouze v podprsence, šortkách a na nohou má vysoké boty s podpatkem. Dopravní prostředek připomíná vozidlo záchranných složek, což s titulkem uvedeným v názvu konotuje neohroženost ženy i v těch nejhorších životních podmínkách. A tuto sílu ji dodává právě zmíněná část spodního prádla, jehož značku obraz propaguje.

Další díla Mela Ramose svou vizuální stránkou připomínají plakát odkazující na komiksovou či filmovou postavu a mají reklamní potenciál. Takto lze charakterizovat například obraz Devil Doll (z přelomu let 1963 a 1964), na kterém je žena oblečena do kostýmu čertice (rudé jednodílné plavky s odhaleným hrudníkem, čepice s rohama, čertovský ocas). I přes tento oděv nepůsobí žena nijak dominantně, spíše upoutává divákovu pozornost pohledem i svou pózou, která ji determinuje jako objekt pro pohled a vyvolává asociace k erotice. Podobně je tomu v díle s názvem Roma- Empress of the Ancient World (1963), interpretující ženu ve spodním prádle, které připomíná oděv superhrdinky vyrobený z kovu. Žena má upřený pohled před sebe, ruku vbok, zaujímá tedy typickou pózu pro fotografování a lze ji tak považovat za atraktivní objekt znázorněný pro diváka. Svým oděvem vzbuzuje asociace bojovnice, hrdinky, statečné ženy, i přesto ji vyobrazení nelíčí nijak dominantně. Za její postavou je velkým písmem vyobrazen nápis „*Roma*“, který lze i dle názvu díla ztotožnit s antickým Římem, kde se nejspíše odehrává celý příběh hrdinky. A nejinak je tomu u obrazu Pha – White Goddess (1963), v jehož středu je v kruhové obruči oddělující pozadí vykreslena žena v jednodílném úboru připomínajícím latexové plavky, který však odhaluje velkou část její plochy těla. To zapřičiňuje reflexi této ženy jako superhrdinky, čemuž dodává nápis „*PHA*“ za jejími zády mírně exotický, avšak také erotický nádech. V obraze Tiger Girl (rok 1964) je ženská postava zahalena pouze do tygrovaných dvoudílných plavek

(či spodního prádla). Nápis „*Tiger Girl*“ slouží jako její podpěra, částečně na něm sedí, a podepírá se o něj rukama. Tato póza nepůsobí příliš přirozeně, což může souviset s netradičností či exotikou, která celým dílem prostupuje (její oděv, barevný kontrast červeného nápisu, zeleného pozadí a v něm žluté hvězdy). Výraz v její mírně pozvednuté tváři s pootevřenými ústy vyvolává dojem síly, odvahy, dominance, přesto polohou těla spíše konotuje odevzdanost. Příznačný oděv má žena v díle Cave Girl (1964), který připomíná svým vzhledem zvířecí kožešinu. Její štíhlá postava ve středu obrazu zaujímá pozici s obouma rukama v bok, s jedním kolenem mírně pokrčeným, což lze identifikovat jako běžnou fotografickou pózu. Svůj pohled směřuje přímo na diváka, oslovuje jej, avšak postoj s pokrčeným kolenem detekuje spíše její submisivitu a ostych. Specifický je také font písma za ní, jelikož text „*Cave Girl*“ připomíná písmena vytesaná z kamene. Domnívám se, že se opět jedná o postavu z dobového komiksu, kterou Ramos využil jako předlohu. Do výzkumu byl zahrnut také obraz, který je znám pod názvem Untitled, Plate on pp. 152-153 in the book, 1¢ Life (1964). Obraz ženy doprovází text s titulem „*AMERICA*“, postava v kruhovém výřezu drží v ruce střelnou zbraň, ze které se vznáší dým. Zajímavostí je, že její pohled směřuje doprava na potenciální objekt mimo scénu, avšak zbraň míří na diváka – nejspíše je záměrem zdůraznit její nesouhlas s americkou společností. Nad výřezem je uveden nápis „*Señorita Rio*“, který je dle mého v souladu se vzhledem ženy – tmavé vlasy, výrazná tvář. Ve tváři pak jsou zjevné specifické rysy hrdinky, bojovnice, střelkyně – pootevřená ústa se zařatými zuby, doširoka rozevřené oči s upřeným pohledem. S představou (super)hrdinky ladí i její oděv, který tvoří obtažená, blíže nespecifikovatelná, žlutá látka přiléhající k ženským tvarům (poprsí).

Zcela odlišnou podobu plakátů mají obrazy Edwarda Ruschy. Jedná se o kresby patřící do jedné série, které pouze schematicky vykreslují objekty na ploše. Tato série nese název 3327 Division a byla vytvořena v roce 1962 (alespoň tedy ta díla, která zde spadají). Ženu zahrnují celkem tři obrazy – Lux Soap, III a IV. Ve všech je postava či tvář ženy pouze vedlejším prvkem, který doprovází některý z objektů. V případě prvního obrazu je sice velikost ženské hlavy vůči mýdlu poměrně dominantní, je však vykreslena pouze pár čarami, díky kterým ji nelze, i přestože upírá pohled na diváka, popsat jako objekt pro pohled. V obou dalších je dominantním prvkem automobil, přičemž ženský segment k němu není nijak vázán (tzn. není mezi těmito znaky vytvořen

žádný vztah). Ve všech je využita fragmentarizace, soustředující se na hlavu ženy, avšak jeho technika kresby nezahrnující bližší detaily nenapomáhá specifikaci jejich významu. Lze pouze konstatovat, že automobily a ženy mají k sobě v rámci moderní společnosti blízko – jsou mužovou vizitkou. Jejich spojení bylo oblíbeným prvkem více autorů. Například dílo Petera Phillipse s názvem Custom Print no. 1 (rok 1965) je koláží sestavenou z přední části auta, části těla ženy, dvou tvarů připomínající pružiny a množstvím čar a pruhů, které celou scénu dokreslují. Postava je vyobrazena pouze od hlavy do úrovně pasu (část je však zakryta autem) a z profilu, identifikovat lze výraz její tváře s pohledem upřeným směrem na diváka, a ruku, kterou si podepírá bradu. Hlavu má mírně skloněnou, což může být spolu s výrazem tváře považováno za flirtování. Celý výjev působí jako reflexe tehdejší společnosti – pružiny a další tvary konotují průmyslovou výrobu, pracovní proces, automobil konzumní společnost stejně jako žena, připomínající modelku vystřiženou z časopisu. I Custom Painting no. 2 (z přelomu let 1964 a 1965) pojímá mimo další objekty automobil a ženu. Pestrobarevný výjev s čísly, čarami, hvězdami, předmětem připomínajícím spirálu napojenou na nádobu a cihlovou zdí lze interpretovat jako kritiku masové výroby a spotřební kultury. Mezi těmito objekty se jeví i velmi spoře oděná ženská postava, vykreslená černobíle a s poněkud netradičním výrazem v tváři. Vytřeštěné oči a „vyšpulená“ ústa působí jako projev překvapení, šoku, čemuž napomáhá také pozice ruky s prsty dotýkající se tváře. I přes zjevné emoční napětí ji její sporný oděv staví do role sexuálního objektu. Z děl Phillipse je reflektován ještě jeden obraz s názvem Custom Painting no. 5 (1965), ve kterém je ležící žena obnažena do půl těla. Mechanické předměty a linie, které ji obklopují, reagují na masovou produkci a spotřební zboží, přičemž postava, i přestože je vizuálně výrazná, pouze dotváří celou scénu. Svou polohou těla i nohou a výrazem ve tváři však tvoří v obraze erotický prvek, působí podřízeně, koketuje s divákem. Jiným způsobem zapojil ženu a automobil do svého obrazu Colin Self. Kresba s názvem Drive, He Said (1965) zahrnuje v horní části pohled na celý automobil, níže pak pohled do vnitřku vozidla, kde sedí na sedadle spolujezdce žena a řidičem je muž. Obě postavy jsou ztvárněny z profilu, přesto lze z jejich tváří vyčíst negativní náladu – žena se sklopenou hlavou a zavřenýma očima působí smutně, muž s pohledem upřeným před sebe vážně. Přesto ani na základě názvu díla nelze detekovat situaci, kterou obraz zachycuje, lze pouze uvést, že muž působí dominantně, žena vedle něj působí podřízeně, její smutek vyvolává asociaci s nějakým

nezdarem či neshodou s partnerem. Ženské atributy lze nalézt i v obraze Lincoln Convertible (1964), jehož autorem je Gerald Laing. Z důvodu techniky jeho tvorby na základě teček a bodů nelze postavy blíže specifikovat, identifikovány byly pouze podle pokrývek hlavy a nohou, které vyčnívají v zadní části automobilu (jejich význam se však nepodařilo rozluštit). Odkaz na americkou společnost je zjevný nejen z názvu díla, ale také z vlajek, které jsou v pozadí vozidla. Nelze opomenout ani významného autora koláží Jamese Rosenquista, který části vozidla a části žen zařadil do svých děl Painting for The American Negro (1962-1963) a I Love You With My Ford (1961). Prvně zmíněný obraz je pásem složeným z různých objektů – červené brýle, přední část auta, segment tváře s ústy a bradou, mužský týl, nohy, část hlavy koně. Ženu zde lze identifikovat pouze částečně, skrze rudé rty, ke kterým směřují dva jiné obličejce (ty lze považovat za děti). Dominantním prvkem jsou zde ovšem brýle, za jejichž skly je výjev černobílý. Tento znak je jasným odkazem k otázce rasové, která je zmíněna nejen v názvu obrazu, ale také v barvě pleti některých postav. Druhý obraz je rozdělen do tří pásů, přičemž v horním je znázorněna přední část automobilu, prostřední část je částečně vyplněna obličejem ženy z profilu (má zavřené oči a pootevřené rty), a spodní pás je vyplněn něčím, co připomíná špagety s kečupem. V tom případě lze tento obraz považovat za kritiku konzumní společnosti, přičemž ženský segment může odkazovat k mediálnímu obsahu (scéna filmu či část fotografie). Její zavřené oči konotují spánek, což by odkazovalo k její bezbrannosti či něžnosti. [viz *Obrázek 15*]

Vyobrazení ženského těla je často situováno také do interiéru bytu či domu. Takovými kolážemi jsou například obrazy Interior a Interior II (oba 1964) od Richarda Hamiltona. Zachycena je celá ženská postava, oděna je do šatů či sukně, s lodičkami na podpatku. Působí jako upravená atraktivní dáma z vyšší společnosti, s čímž koresponduje také interiér pokoje, ve kterém se nachází. V prvním obraze její mírně zděšený pohled spadá ke stolu, což naznačuje, že se nemusí jednat o místnost, která by jí byla vlastní. Divák ji tedy vnímá z určitého odstupů, jako součást scény, kterou autor zachycuje. V druhém díle dáma pohlíží směrem doleva, kde se vyskytuje závěs – domnívám se, že tím autor vyjadřuje podezíravost. Této domněnce napomáhá i její výraz v tváři a postoj s rukou položenou na kabelce, který značí její obavy a strach. Oba interiéry jsou tvořeny různými objekty, přitom některé jsou nepoměrné nebo se částečně překrývají. Realističtější vzhled prostředí vytvořil ve svých dílech Tom Wesselmann.

Tyto obrazy mohou spadat také do kategorie aktu (zahrnují ženskou nahotu), přesto je lze reflektovat také v této kategorii jako výjevy, ve kterých není žena dominantním prvkem jejich vyjádření a lze v nich identifikovat znak, který jej vystihuje lépe. Takto působí například obraz Bathtub 1 (1963), na němž je nahá žena situována do koupelny, kde se skloněná k nohám utírá ručníkem. Žena je vykreslena pouze jako silueta se žlutými vlasy, nelze ji tedy považovat za signifikant erotiky ani emocí. Spíše se jedná o znázornění běžné každodenní situace, které je doprovázeno konkrétními objekty v místnosti. Těmi jsou sprchový závěs, držák na ručníky, držák toaletního papíru, toaleta a okno. Obdobně je tomu u následujícího obrazu s názvem Bathtub 2 (1963). Z vany, ve které žena leží a telefonuje, lze vidět pouze její hlavu, ruce a část nohy v okolí kolena. Působí uvolněně, směje se, relaxuje, pečuje o svůj vzhled. Telefon poukazuje na její společenský kontakt a znázorňuje ji jako prototyp ženy, která tráví veškerý volný čas hovory s kamarádkami. Dominantou je však prostředí koupelny, zahrnující mimo jiné objekty (toaleta, ručník apod.) množství kosmetických přípravků, což odkazuje k představě ženy starající se o svůj vzhled pomocí velké řady propriet. [viz Obrázek 16] I přesto, že několik obrazů ze Wesselmanovy série Great American Nude již uvedeno bylo, lze několik z nich zařadit i zde. Příkladem je dílo Great American Nude #21 (1961), na kterém nelze pohlaví znázorněné postavy na základě tvarů těla ani jiných signifikantů identifikovat, přesto je osoba považována za ženu, a to na základě faktu, že v rámci této série obrazů jsou do všech integrovány nahé ženy. Pozadí nahé postavě tvoří plakát amerického prezidenta, obraz vlající americké vlajky s nápisem „*Old Glory*“, láhev vodky, ovoce, zelenina a pohled na balkon s květinami. Uvedené spektrum prvků lze vylíčit jako odkaz k americké konzumní společnosti. V koláži s názvem Great American Nude #35 (1962) je dominantou zavřené okno, pod kterým stojí na polici nápoje ve skleněných lahvích. Žena je zde upozaděna, avšak vykreslena nahá s důrazem na neopálené intimní partie. Z atributů tváře uvádí pouze ústa, která se usmívají, což naznačuje, že ležící žena je podřízená, dostupná, objektem pro pohled. Více podob ženy zařadil do obrazu Great American Nude #52 (1963). V přední části scény leží nahé tmavé tělo ženy, které však není detailizováno (pohlaví lze určit na základě prsou). Za ní stojí postava ženy a muže ve společenském oděvu s koktejly v rukou – žena v šatech, muž v bílém obleku – což vzhledem k jejich reálné podobě působí jako prvek diváků v obraze. V pozadí lze identifikovat ještě třetí rovinu znázornění žen, jejichž vizuální ztvárnění působí schematicky a je možné jej tedy

považovat za malbu. A stejně jako u mnoha předchozích děl této série se i zde vyskytují hvězdy, odkazující k americké vlajce. Může se tedy jednat o zachycení soudobé americké společnosti – akt ležící ženy zvyšňuje erotiku a sexuální dostupnost, dvojice představuje symbol kulturně založené vyšší společnosti, obraz je odkazem k dřívější podobě umělecké tvorby, která nereflektovala nahotu jako dominantní vyjádření ženské identity.

Do některých popartových děl byla prostřednictvím techniky koláže integrována reprodukce některého z významných uměleckých děl výtvarné historie. Jelikož byly ženy a ženské akty předmětem mnoha nezaměnitelných obrazů, využili jich autoři jako prvek determinující úpadek vysoké kultury v americké konzumní společnosti. Takto lze determinovat obrazy Roberta Rauschenberga, který do tří děl ze zkoumaného období – Skyway (1964), Persimmon (1964) a Traces (1963) – vložil reprodukci výjevu *Venuše před zrcadlem* od Petera Paula Rubense. V těchto dílech lze nalézt mnoho objektů, které odkazují k americké společnosti – obrázek prezidenta, jeřáb a stavbu, kosmonauta, továrny, vrtulníky, orla apod. Žena je zde však pouze formou reprodukováného obrazu, nelze tedy jejímu vzhledu přikládat důležitost. Poněkud jinou formou reprodukce je obraz Patricka Caulfielda s názvem Greece Expiring On the Ruins of Missolonghi (After Delacroix) z roku 1963. Již z názvu je patrné, že předlohou je obraz od Eugèna Delacroix *Greece on the Ruins of Missolonghi* pocházející z roku 1826. Caulfield přetransponoval původní malbu do barevně kontrastnější kresby, která je však v tematickém obsahu naprosto totožná s předlohou. Líčí ženu bezbrannou, která gestem rozpražených prázdných rukou s dlaněmi vzhůru poukazuje na svou odevzdanost a nechť bojuje. Objevuje se zde i erotický prvek, který lze zhlédnout v jejím hlubokém výstříhu částečně odhalujícím poprsí. Lze se tedy domnívat, že tento 143 let starý výjev autor využil se záměrem ukázat ženu jako podřízenou a závislou na mužské síle a odvaze.

V mnoha obrazech je znatelný odkaz k americké národní identitě. Vlajka či její fragmenty, obrázky prezidenta, barevný kontrast založený na bílé, červené a modré a další mohou být určeny jako projev náklonnosti k americké společnosti, přesto se lze domnívat, že mnozí z autorů využívali těchto znaků pro vyjádření nesouhlasu s masovou, konzumem ovládanou kulturou. Jistě působivým je v tomto ohledu obraz Williama N. Copleyho s názvem The Common Market (1961), na kterém

je zobrazena ležící postava ženy, otočená k divákovi zády. Oděna je do průsvitného krajkového vrchu a síťovaných nadkolenek, přičemž oblast boků a jejího pozadí zůstává obnažena. Lze ji tedy označit za sexuální objekt a obraz jako reflexi trhu „s bílým masem“, k čemuž částečně nabádá i samotný název. Specifickým znakem je vizuální podoba scény, na které se tělo nachází. Je tvořeno šesti vlajkami: Velké Británie, Nizozemí, Norska, Spojených států amerických, Islandu a České republiky. Nepodařilo se však odůvodnit výběr vlajek právě těchto států. I další z jeho obrazů s názvem Boy Meets Girl (Cplyland), vytvořený v roce 1962, má znaky americké vlajky. Ta vyplňuje siluety dvou postav, které lze identifikovat jako muže a ženu (případně dle názvu chlapce a dívku). Muže determinuje klobouk, ženu dlouhé vlasy a poprsí. Netradiční je výška ženy, která převyšuje muže – nelze z tohoto hlediska tedy hovořit o jeho dominanci. Avšak znak držení rukou lze považovat dle Goffmana za projev podřízenosti. [viz Obrázek 17]

Prvky konzumní společnosti obsahuje mnoho popartových děl. Společně s částmi ženského těla je lze určit například v díle Vestigial Appendage (1962) Jamese Rosenquista. Segmenty ženy rozčleněné do jednotlivých částí výjevu tvoří nos a rty, část krku a nohy, kulturním atributem je zde vršek z lahve od Coca-Coly. Na základě takto roztržitého výjevu ženy nelze jednoznačně interpretovat její pozici či emoce, přesto se lze domnívat, že tato fragmentarizace vykresluje citlivost, emocionálnost a atraktivitu ženského těla. S cigaretou je ztvárněna žena v obrazech Smoke Dream I a Smoke Dream II od Allana D’Arcangela (oba z roku 1963). Část ženské postavy tvoří horizont, na kterém „končí“ cesta/y – v prvním obraze míří tři souběžné cesty k ležícímu tělu, doprovázenému letícím motýlem, druhý je omezen na jednu cestu, jejíž konec je jejími ústy. Žena je i přesto znázorněna upravená, s rudými rty i nehty. Pohled upírá v obou dílech na diváka a její koketování tím vzbuzuje erotický podtón. Obtížně definovatelný je obraz Woman in a Fur Coat and Tulip (1964) od Colina Selfa. Dva znázorněné objekty, tedy žena v kožešinovém kabátu s čepicí a tulipán v nadpřirozené velikosti, zabírají poměrně malou plochu obrazu. Její oděv konotuje bohatství a tulipán je obecně považován za symbol úcty, pýchy či důstojnosti. Obraz lze tedy interpretovat jako vykreslení bohaté dámy z vyšší společnosti, jejíž výraz v tváři značí její dominanci. Poměrně obtížná a nejednoznačná je interpretace znaků v díle Raye Johnsona s názvem Where is everybody? (1965). Koláž poskládaná z výjevů baletního či tanečního

souboru, ženského aktu, který je částečně zakryt cedulí s nápisem „*Where is everybody?*“, obrázkem muže a černou skvrnou, nevykazuje žádné zřetelné významy. Ženská postava je znázorněna z pohledu zespod, což zdůrazňuje její přednosti a tím podněcuje erotické konotace, segment muže v obleku je ztvárněn fotografií. Domnívám se, že vzhledem k nečitelnosti vztahů mezi jednotlivými znaky mohla být autorovým záměrem hravost, odkaz na určitou situaci, téma či motiv té doby nebo kritika soudobé společnosti, která upřednostňuje masová média před vysokou kulturou.

Více ženských těl vložil do kompozice své koláže Peter Phillips a to v díle For Men Only – Starring MM and BB (1961). Pestrobarevný obraz, svým názvem odkazující k Marilyn Monroe a Brigitte Bardot, věnuje jejich portrétům velmi malý prostor. Pod jejich tvářemi dominují dvě hvězdy, které reflektují jejich slávu. Spodní pás obrazu je tvořen čtyřmi spoře oděnými ženami v různých pózách, které svým zobrazením v oválné výseči působí jako objekty nenápadně sledované divákem. Žena je zde tedy vykreslena jednak jako důstojná slavná osobnost, avšak také jako sexuální objekt, dostupný divákovu pohledu a pózující pro něj. Z vizuálních znaků nelze vyčíst celkový význam ani v případě díla od Pauline Boty s názvem 5-4-3-2-1 (1963). Tato čísla jsou znázorněna v horní část výjevu, střed tvoří květ a blíže nespecifikovatelný objekt, pouze hlava ženy je pak ztvárněna v dolní části obrazu. Ta má tmavé brýle na očích a široký úsměv, což značí radost a pocity štěstí, symbol květu pak může detekovat její něžnost, citovost, emotivnost. Reálnou historickou předlohu má dílo R. B. Kitaje s názvem The Ohio Gang (1964), na kterém lze identifikovat dvě postavy jako ženy. Sedící postava vyobrazená z profilu má dlouhé vlasy a přes ruku ji vyčnívá část poprsí, stojící žena nad ní má prsa odhalená. Dva muži znázornění vlevo směřují svůj pohled k sedící ženě, která je přikrčená, což značí stud, strach či bolest. Stojící žena drží její vlasy či stuhu v nich vloženou a působí dojmem starší dámy – možná matka či hospodyně. Celý výjev je schematický a pestrobarevný, což výrazně znesnadňuje jeho interpretaci.

Zcela odlišnou tvorbu lze nalézt u umělkyně Marisol Escobar, která je sice původem Francouzka, přesto svůj život i tvorbu situovala do New Yorku, a tudíž o ní lze uvažovat jako o autorce americké. Zde může být zařazeno pouze jedno dílo, Women and Dog z roku 1964. To znázorňuje tři ženy, dívku a psa, jedná se ovšem o ryze sochařské dílo, což přímo nespadá do oblasti zájmu tohoto bádání. I přesto lze zmínit,

že pokud se jedná o znázornění ženy, je vykreslena pomocí několika znaků a stereotypně – upravená, důraz na poprsí, sukně, podpatky, kabelka. Trend štíhlých postav narušuje také Peter Saul, který svými kresbami připomínající malování dítěte ztvárňuje postavy žen v téměř nereálných tělesných proporcích. Obrazy Girl 1 z roku 1962 a Gun Moll (Sold) z roku 1961 zahrnují mimo postavy také objekty soudobé a konzumní společnosti – hamburger, peníze, telefon, pistoli, bombu se znakem hákového kříže a další. Jelikož se jedná o abstraktní ztvárnění lidské postavy, nebude považována za determinující prvek, který utváří specifickou stereotypní představu ženy. Lze pouze konstatovat, že v obou dílech je postava oděna pouze do plavek či spodního prádla, takže ji i přes její výtvarné ztvárnění lze považovat za znak erotiky. Nekonkrétní podobu mají ženy i v obrazech Roye Lichtensteina Woman with Flowered Hat (1963) a Woman in a Wheelchair (1963), které jsou zde zařazeny jen vzhledem k názvu obrazu, který připodobňuje uvedené tvary k podobě ženy.

4.2.6 Bořící stereotyp

Poslední kategorie zahrnuje obrazy, vyjadřující ženu, která není ryze femininní - je dominantní, bojující, ve vedoucí pozici, odmítající muže apod. Nad záměrem autora v těchto dílech lze polemizovat, přesto se lze domnívat, že reflektují reálné situace lidského života. Takovýchto děl je však pouze pět – dvě pochází z tvorby Geralda Lainga, tři od Roye Lichtensteina. Nejvýrazněji lze charakter bojující ženy vidět na Laingově obraze Ursula of Coenties Slip (z roku 1963), připomínající průkazovou fotografii. Žena má přísný výraz v obličeji a její čepice a část košile s límečkem připomínají námořnickou uniformu. Této identifikaci napomáhá název díla, jelikož Coenties Slip bylo v minulosti kotvištěm lodí. [viz *Obrázek 18*] Dominantní výraz ve tváři má žena na Laingově druhém obraze s prostým názvem Head (1963). Je sice tvořen různě velkými body, přesto výraz v její tváři utvořený přímým pohledem na diváka působí razantně.

Všechny zde spadající Lichtensteinovy obrazy jsou doplněny o komiksové bubliny, které usnadňují čtení jejich významu. Například v díle Masterpiece (rok 1962) je znázorněna hlava ženy a muže, a objekt připomínající zarámovaný obraz ze zadní strany. Mužova tvář je vyobrazena z profilu, přesto lze z jeho výrazu vyčíst smutek či starost, ženin pohled směřující k muži, který je doplněn o otevřená ústa, uvádí

následující text v bublině: „*Why, Brad Darling, this Painting is a Masterpiece / My, Soon You'll Have All of New York Clamoring for Your Work*“. Na základě textu lze tedy určit, že žena se muže snaží podpořit, utěšit, je tedy tou dominantní osobou, která je „nad věcí“. Ne zcela jednoznačně lze určit obraz No thank you! – obličej ženy je nakloněn do strany a v mírném záklonu, což působí dominantně stejně jako samotný název i text v bublině. Zavřené oči a semknuté rty mu dodávají pocit razantnosti, odmítnutí či odporu vůči nadvládě. Bojovnost je pak primárním prvkem v obraze Crak! (z roku 1963), vyobrazujícím ženu se střelnou zbraní. Efekt boje je dotvořen znázorněním připomínající výbuch bomby s nápisem „*CRAK!*“, a francouzský titulek „*Now, mes petits... Pour La France!*“ konotuje druhou světovou válku. [viz Obrázek 19]

4.2.7 Shrnutí

Podstatným rysem každého obrazu nejen v pop artu je jeho příběh, pozadí, na které reaguje či které reflektuje. Je však velmi obtížné až nereálné jej zjistit u všech uvedených děl. Pouze na základě názvu díla je možné jej identifikovat u páru obrazů (například *Scandal 63* od Pauline Boty), u většiny však název nekoresponduje s žádným determinacním aspektem. Uvedené charakteristiky tedy pouze naznačují charakter každého vizuálního díla a to na základě znázorněných objektů, které autor do díla zakomponoval. U postav je pak nejreflektovanějším rysem, kterému lze věnovat v první řadě pozornost, výraz v tváři, způsob oblečení či nahota. Stereotypní představa ženy, tak jak ji ztvární autoři ve výtvarném umění, je nejvíce definována skrze nahotu, případně částečnou nahotu. Žena je objektem pro potěchu mužského oka, jak autorského, tak diváckého. Její štíhlá postava s výraznými ženskými determinantami má vzbuzovat zájem o něj, koketovat s potenciálním konzumentem, upoutávat pozornost a produkovat slast. V rámci stereotypů se u těchto obrazů jeví jednoznačně představa upravené ženy, která je podřízená muži a jeho pohledu, a představa ženy přitažlivé a dráždivé, která má muže uspokojovat. Stereotyp emocionální, plačtivé a náladové ženy je pak především zprostředkovan skrze mnoho komiks připodobňujících děl Roye Lichtensteina. I žena kulturně podmíněná vyjadřuje určitý stereotyp pohledu na ni. Tím, že dotváří svět konzumní kultury, musí působit na diváka přitažlivě stejně jako artikl, který propaguje či upřednostňuje. Je upravená, dráždivá, přitažlivá, flirtuje, usmívá se, vzbuzuje

pozornost, ale odklání ji i od sebe. Jedna z hypotéz, která byla před výzkumem stanovena, předpokládala s ohledem na spotřební kulturu a inspiraci v každodennosti běžného občana vykreslení ženy jako hospodyně. Tento trend se však v dané době téměř neinterpretovanal. Stereotyp ženy v domácnosti, matky, uklízející a starající se o domácnost, nejspíše nebyl autory sledován vizuálně přitažlivým – představa výstavní síně zaplněné výjevy z domácnosti není ani v dnešní době nijak poutavou. V reflektované době se vyskytly také zobrazení žen, které bouraly zavedené představy o feminitě. Ženská postava může být vyjádřena také některými maskulinními vlastnostmi, jako dominantní, statečná, odvážná, bojující, tvrdá, rozvážná, rozhodná či nezávislá. Takovýchto obrazů bylo ovšem zjištěno pouze pět, lze je tedy považovat za výjimky v jinak stereotypně utvářeném umění.

4.3 Analýza z hlediska autorství

Jedním z cílů této práce bylo vytyčít rozdíly, které se nacházejí ve znázornění ženské postavy autorem a autorkou. Počet ženských autorek je však v daném období malý, byly nalezeny pouze tři: Marjorie Strider, Pauline Boty a Marisol Escobar, která se navíc věnovala spíše sochařství než plošné tvorbě. Součástí původního předpokladu byla interpretace dvanácti obrazů, které by reflektovaly díla z jednotlivých let (1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965), vždy jeden od autora a jeden od autorky. Od této představy muselo být upuštěno, a to s ohledem na malý počet obrazů, které v té době vytvořily ženy (nelze pokrýt všechny zkoumané roky) - tudíž by tato část výzkumu neměla žádnou výpovědní hodnotu.

Hledisko autorství lze pojmut obecněji a reflektovat znaky, na které upozorňovaly autorky ve svých popartových dílech. Mnoho z nich již bylo uvedeno v rámci upřesnění děl v jednotlivých kategoriích. Každá z autorek vnímá ženské tělo z jiné perspektivy. Americká umělkyně Marjorie Strider upozorňuje na ženskou sexualitu, její obrazy Beach Girl, Girl with Radish, Green Triptych či Woman with Parted Lips kladou důraz na ženskost, zdůrazňují oči, řasy, rty, poprsí apod. Jsou značně schematické, lze je řadit k tzv. Pin-up dívkám.¹¹³ Specifickým prvkem je u ní využití 3D technologií, což umožňuje prostorově zdůraznit přednosti ženského těla (např. v obraze Green Triptych). Jediná anglická popartová umělkyně Pauline Boty vytvářela koláže s množstvím různých atributů – květiny, srdce, muži. S ženským tělem pracovala různě, využívala nahotu, portréty i obličej, využívá k tomu i masová média a konzumní kulturu, ze kterých čerpá náměty – příkladem obrazy Scandal 63 nebo Celia Birtwell and Some of her Heroes. Skrze ženskou nahotu kritizuje mužský svět – obraz It's a Man's World – očekává se, že muž je ten, kdo se dívá na obrazy, kdo reflektuje kulturní i společenské dění, co ovládá ženu a život celé rodiny. Zcela odlišně realizovala postavu ženy sochařka Marisol Escobar, která ve svých dvou dílech The Family a Women and Dog vytvořila jinou podobu ženy. Zde již není za sex symbol, reflektující nahotu, symboly ženskosti v podobě růží apod. V rodinném sousoší je žena dominantní již svými tělesnými proporcemi, které jsou oproti vedle stojícímu muži nesouměřitelné.

¹¹³ Pin-up dívka je atraktivní modelka, která je zachycena na fotografiích, plakátech či obrazech populární kultury. Jejím cílem je propagovat zboží nebo oslovovat masu svým sex-appelem.

Celý výjev působí jako ztvárnění běžné rodiny s třemi dětmi, přičemž žena je ve stereotypní pozici matky. V díle Woman and Dog je determinacním znakem dámské oblečení, do kterého jsou postavy oděny (ani jedna z žen nemá kalhoty). Celkově pak připomíná stereotypní ztvárnění tři kamarádek, které jdou nakupovat nebo se jinak bavit.

Reflektovat tedy popartová díla z hlediska autorství je téměř nereálné, každý z autorů využíval jiné techniky tvorby, využíval jiné prvky a objekty do svých děl, dával důraz na jiné části ženského těla apod. Je však nutno dodat, že všechny ženy (až na výjimku v podobě sochy Marisol Escobar) mají štíhlé postavy a jsou bělošky v produktivním věku.

5. ZÁVĚR

Předložená diplomová práce analyzuje znázornění femininity v umělecké tvorbě angloamerické větve pop artu mezi lety 1960 a 1965. Uvedené období je považováno za vrchol tohoto směru či hnutí. Pozornost byla primárně věnována tomu, jak je ženské tělo, jeho identifikovatelný segment či silueta znázorněna a jakými objekty či atributy jej autor doplnil.

Na základě obsahové analýzy bylo stanoveno šest kategorií, které tematicky postihují všechnen obrazový materiál, jenž je tvořen 215 obrazy. Kategoriemi jsou Emocionální, Atraktivní neobjektivizovaná, Atraktivní objektivizovaná, Hospodyňka, Kulturně podmíněná a Bořící stereotyp. Do kategorie Emocionální bylo zařazeno celkem 48 děl, ve kterých je žena vykreslena v některé z typických femininních emočních situací – pláče, je smutná, velmi se směje, je ustrašená apod. Poměrnou většinu děl vytvořil Roy Lichtenstein, jehož obrazy připomínající komiks často doprovází texty, které osvětlují situaci na výjevu. Jako dominantní znak těchto obrazů byl však považován výraz ve tváři, který byl ve velké míře snadno čitelný. Ani jedno z emocemi nabitých děl nevytvořila autorka ženského pohlaví, což svědčí o snaze neznázorňovat jejich citovost.

Kategorie Atraktivní neobjektivizovaná byla rozdělena do dvou podskupin – jedna zahrnuje portréty a výjevy běžných žen, v druhé byly do děl integrovány znázornění slavných osobností tehdejší kulturní scény. Tento trend do jisté míry zapříčinila masová média, ve kterých se obrázky slavných div a sex symbolů té doby často objevovaly a autoři i diváci je považovali za součást své kultury. Takto orientovaných děl bylo nalezeno 21, celkově však kategorie portrétních obrazů či výjevů reflektujících krásu ženy pojímá 54 děl, což je nejvyšší počet ze všech. Lze to ožřejmit jako snahu zachytit ženský půvab v každodennosti, nikoliv nahotě.

Nahotu zahrnovala kategorie Atraktivní objektivizovaná s celkovým počtem 52 obrazů, což svědčí o zájmu autorů i diváků o ženské akty. Žena je považována za objekt pro pohled, uzpůsobený mužskému divákovi, který je v rámci umění předpokládán jako primární. V mnohých znázorněních je ženská postava idealizovaná, aby odpovídala představám prototypu atraktivity, v některých je její tělo částečně

zahaleno, přesto je kladen důraz na tělesné determinanty femininity. Společným prvkem pro většinu z nich je vzbuzování dojmu erotiky a koketování s divákem, a to nejen u děl autorů, ale hlavně autorky Marjorie Strider, jejíž obrazy i svou technickou úpravou vybízely diváka k reakci. Velký podíl na počtu děl této kategorie má autor Tom Wesselmann s jeho sérií obrazů Great American Nude. Z důvodu velkého počtu do ní spadajících vyobrazení bylo náhodně vybráno pouze několik z nich, které byly v tomto rámci interpretovány (nahé tělo ženy je na všech vykresleno velmi podobně).

Již v úvodu práce byla stanovena hypotéza, která zahrnovala domněnku stereotypizovaného znázornění ženy jakožto hospodyně v domácnosti. Tento předpoklad byl stanoven na základě tvrzení, že popartoví autoři se tematicky inspirovali ve své denní realitě a orientovali svá díla tak, aby jim rozuměl běžný občan té doby. Z tohoto důvodu byla vyčleněna kategorie Hospodyně, která však v konečné podobě zahrnuje pouze čtyři obrazy. Tři z nich pochází od Roye Lichtensteina, jeden vytvořila Marisol Escobar. Lichtensteinovy postavy reflektují ženu v domácnosti, myjící nádobí či ledničku a obsluhující. Dílo The Family od Marisol Escobar vyobrazuje ženu jakožto matku s dítětem v náručí, což lze akceptovat také jako představu ženy starající se o domácnost či rodinu.

Velmi specificky zní kategorie Kulturně podmíněná, která je vystižena v celkem 52 dílech popartových autorů. Zahrnuje obrazy mnoha různých tvůrců, kteří použili ženskou postavu jako prvek kulturního světa či reklamy. Žena je tedy znázorněna v interiéru, v koupelně, na cestě, jako komiksová postava, v reklamním plakátu, v autě atd. Specifickou podskupinu pak tvoří díla ryze reklamního charakteru, které využívají nahotu pro propagaci určité komodity. S tímto konceptem pracoval převážně Mel Ramos, v jehož obrazech jako Tobacco Rose, Chiquita nebo Lucky Lou Blonde je produkt doprovázen idealizovaným nahým tělem. Z celkového hlediska je poměrně velká část výjevů silně idealizovaná, až na výjimky je žena snadno identifikovatelná prostřednictvím tělesných partií ryze femininních.

Ve zkoumaném materiálu se objevily i výjimky, které se příliš neslučovaly se stereotypní představou ženy. Celkem jich bylo pět a vykreslovaly ženu jakožto bojovnici, přísnou, dominantní, odmítavou, tedy zcela mimo femininní představy společnosti. Tři z obrazů pocházejí od Roye Lichtensteina, dva vytvořil Gerald Laing,

což dosvědčuje o nadvládě autorů-mužů v rámci umělecké tvorby. Je až s podivem, že žádná z autorek se nepokusila znázornit ženu z jiného úhlu pohledu, který by bylo možno začlenit do této kategorie.

Na závěr lze tedy konstatovat, že ačkoliv je pop art považován za umělecký směr orientující se na každodenní realitu, determinovanou spotřební kulturou či masovými médii, ženské tělo ve velké míře reflektuje idealizovaně, nesnaží se rozbourat zažitě tendence stereotypizování ženy jakožto té slabé, emotivní, podřízené muži. Také té, která dbá o svůj zevnějšek, je vizuálním objektem pro mužského diváka. A v rámci autorství obrazů jsou stále ženy vůči mužům upozadovány, což dosvědčuje poměr počtu tří autorek ku 27 autorům.

6. SEZNAM LITERATURY

- [1]. ADORNO, Theodor W. Schéma masové kultury. Praha: Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-406-0.
- [2]. ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. Kulturní průmysl. In: Dialektika osvícenství. Praha: Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-267-7.
- [3]. ARENDOVÁ, Hannah. Krize kultury. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0424-4.
- [4]. BARKER, Chris. Slovník kulturních studií. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-099-2.
- [5]. BARTHES, Roland. Rétorika obrazu. In: Císař, Karel. Co je to fotografie. Praha: Herrmann & synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6.
- [6]. BERGER, John. Ways of Seeing. Londýn: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 2008. ISBN 0-563-12244-7.
- [7]. BOURDIEU, Pierre. Nadvláda mužů. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-775-5.
- [8]. BURTON, Greame, JIRÁK, Jan: Úvod do studia médií. Brno: Barrister & Principal, 2001. ISBN 80-85947-67-6.
- [9]. BUTLER, Judith. Trampoty s rodem: Feminizmus a podryvanie identity. Bratislava: Zaujmové združenie žien Aspekt, 2003. ISBN 80-85549-41-7.
- [10]. ČADKOVÁ, Kateřina, LENDEROVÁ, Milena, STRÁNÍKOVÁ, Jana. Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do 20. století v zasetí historiografie. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2006. ISBN 80-7194-920-5.
- [11]. DEMPSEYOVÁ, Amy. Umělecké styly, školy a hnutí. Praha: Nakladatelství Slovart, 2002. ISBN 80-7209-402-5.
- [12]. ECO, Umberto. Dějiny krásy. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-677-7.
- [13]. EDWARDS, Tim. Kulturní teorie: Klasické a současné přístupy. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-685-8.
- [14]. FAFEJTA, Martin. Úvod do sociologie pohlaví a sexuality. Věrovany: Nakladatelství Jana Piszkiwicze, 2004. ISBN 80-86768-06-6.
- [15]. FILIPOVÁ, Marta, RAMPLEY, Matthew. Možnosti vizuálních studií. Brno: Společnost pro odbornou literaturu, 2007. ISBN 978-80-87029-26-8.

- [16]. GOFFMAN, Erving. Gender Advertisements. New York: Harper & Row, 1987. ISBN 0-06-132076-5.
- [17]. GREENBERG, Clement. Avantgarda a kýč. In: Labyrint Revue 7-8: Umění a kýč. Praha, 2010. ISSN 1210-6887.
- [18]. HONNEF, Klaus. Pop-art. Praha: Nakladatelství Slovart. 2004. ISBN 80-7209-662-1.
- [19]. JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara. Média a společnost. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-697-7.
- [20]. KARSTEN, Hartmut. Ženy-muži: genderové role, jejich původ a vývoj. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-145-X.
- [21]. KLOSKOVSKÁ, Antonina. Masová kultura (Kritika a obhajoba). Praha: Svoboda, 1967.
- [22]. KOŘÍNEK, Ota. Sítotisk/serigrafie. Praha: SNTL- Nakladatelství technické literatury, 1971.
- [23]. KULKA, Tomáš. Umění a kýč. Praha: Torst, 1994. ISBN 80-85639-17-3.
- [24]. MULVAY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Praha: Slon, 1998. ISBN 80-85850-67-2.
- [25]. OAKLEY, Ann. Pohlaví, gender a společnost. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-403-6.
- [26]. OSTERWOLD, Tilman. Pop art. Köln: Taschen, 2003. ISBN 3-8228-2070-9.
- [27]. PACHMANOVÁ, Martina. Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě. Praha: One Woman Press, 2002. ISBN 80-86356-16-7.
- [28]. PIJOAN, José. Dějiny umění 10. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0133-8.
- [29]. POLLOCK, Griselda. What's wrong with 'Images of Woman'? In: The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality. London: Screen, 1992. ISBN 0-415-07466-5.
- [30]. POPS, Martin. Home Remedies. Massachusetts: The University of Massachusetts, 1984. ISBN 0-87023-448-X.
- [31]. PRIMUS, Zdeněk. Much Pop and more Art. Umění šedesátých let v grafikách, multiplech a publikacích. Olomouc: Muzeum umění, 1994. ISBN 80-85227-14-2.
- [32]. RENZETTI, Claire M.. Ženy, muži a společnost. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0525-2.

- [33]. SEDLÁKOVÁ, Renáta. Výzkum médií: Nejužívanější metody a techniky. Praha: Grada Publishing, 2014. ISBN 978-80-247-3568-9.
- [34]. SHANES, Eric. Pop art. New York: Parkstone Press International. 2009. ISBN 978-1-78042-798-0.
- [35]. STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa. Studia vizuální kultury. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-556-1.
- [36]. ŠUBRT, Jiří. Soudobá sociologie IV (Aktuální a každodenní). Praha: Nakladatelství Karolinum. 2010. ISBN 978-80-246-2726-7.
- [37]. URBAN, Lukáš. Sociologie trochu jinak. Praha: Grada Publishing, 2011. ISBN 978-80-247-7202-8.
- [38]. WARHOL, Andy, HACKETTOVÁ, Pat. Popismus: Šedesátá léta očima Andyho Warhola. Praha: Argo, 2016. ISBN 978-80-257-1773-8.
- [39]. WELTONOVÁ, Jude. Umění zblízka: Jak vnímat obrazy. Bratislava: Perfekt, 1995. ISBN 80-7176-195-8.
- [40]. ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Variace na gender: Poststrukturalismus, diskursivní analýza a genderová identita. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1752-9.
- [41]. ZAHŘÁDKA, Pavel. Vysoké versus populární umění. Olomouc: Periplum, 2009. ISBN 978-80-86624-48-8.
- [42]. ZIKMUND-LENDER, Ladislav. Gender a umění 19. a 20. století. Praha: o.s. Interaktiv.cz, 2009. ISBN 978-80-903904-6-1.

7. SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

- [1]. citaty.net/autori/andy-warhol/
- [2]. http://artmuseum.cz/umelec.php?art_id=264
- [3]. <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Pop-art>
- [4]. <http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Asabl%C3%A1%C5%BE>
- [5]. <http://www.azquotes.com/quote/691066>
- [6]. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-man-woman-t01059>
- [7]. <http://www.theartstory.org/movement-british-pop-art.htm>
- [8]. <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-dylaby-combine-painting>
- [9]. www.komiks.cz/clanek.php?id=1062

8. ZDROJE OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

- [1]. Roy Lichtenstein - Drowning Girl – dostupný z https://www.moma.org/learn/moma_learning/lichtenstein-drowning-girl-1963
- [2]. William N. Copley - Think – dostupný z <https://www.moma.org/collection/works/80600>
- [3]. Roy Lichtenstein - We Rose Up Slowly – dostupný z <https://fineartamerica.com/featured/1-we-rose-up-slowly-roy-lichtenstein.html>
- [4]. Alex Katz - The Black Dress – dostupný z <http://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/april/01/alex-katzs-portraits/#fancyboxPopupSlideshow>
- [5]. Andy Warhol - Untitled (Two Female Fashion Figures) – dostupný z <http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/96/9683/YDOC500Z/posters/andy-warhol-untitled-two-female-fashion-figures-c-1960.jpg>
- [6]. Wayne Thiebaud - Two Seated Figures – dostupný z https://www.kcet.org/sites/kl/files/atoms/article_atoms/www.kcet.org/arts/artbound/images/Wayne_Thiebaud_Two_Seated_Figures.jpg
- [7]. Gerald Laing - Brigitte Bardot – dostupný z http://geraldlaing.org/catalogue/brigitte_bardot
- [8]. George Segal - Nude – dostupný z <https://www.moma.org/collection/works/82231?locale=en>
- [9]. Tom Wesselmann - Great American Nude #47 – dostupný z <https://www.moma.org/collection/works/79171?locale=en>
- [10]. James F. Gill - Marilyn Triptych – dostupný z http://www.openpr.de/images/articles/m/1/m12971361_g.jpg
- [11]. Marjorie Strider - Girl with Radish – dostupný z <https://www.artforum.com/uploads/upload.001/id16284/article01.jpg>

- [12]. Roy Lichtenstein - The Refrigerator – dostupný z <https://favart.files.wordpress.com/2013/11/roy-lichtenstein-1962-the-refrigerator-oil-on-canvas-173-x-142-cm.jpg>
- [13]. Marisol Escobar - The Family – dostupný z <https://www.moma.org/collection/works/81180?locale=en>
- [14]. Mel Ramos - Chiquita – dostupný z <http://s.libertaddigital.com/2013/08/28/1280/720/fit/02-MEL-RAMOS-CHIQUITA.jpg>
- [15]. James Rosenquist - I Love You With My Ford – dostupný z <http://www.artnet.com/Magazine/features/saltz/Images/saltz11-19-3.jpg>
- [16]. Tom Wesselmann - Bathtub 2 – dostupný z https://c1.staticflickr.com/5/4141/4856628746_f7dcd6dda1_b.jpg
- [17]. William N. Copley - Boy meets Girl – dostupný z <https://www.artsy.net/artwork/william-n-copley-boy-meets-girl-cplyland>
- [18]. Gerald Laing - Ursula of Coenties Slip – dostupný z http://geraldlaing.org/images/1962-65/197/cr014_ursula_of_coenties_slip-2_large.jpg
- [19]. Roy Lichtenstein - Crak! – dostupný z <https://www.artsy.net/artwork/roy-lichtenstein-crak-7>

9. REJSTRÍK

- [1]. Alex Katz – Ada with a Bathing Cap (1965)
- [2]. Alex Katz – Lita (1964)
- [3]. Alex Katz – The Black Dress (1960)
- [4]. Alex Katz – The Red Smile (1963)
- [5]. Alex Katz – Upside Down Ada (1965)
- [6]. Allan D'Arcangelo – Madonna and Child (1963)
- [7]. Allan D'Arcangelo – Marylin (1962)
- [8]. Allan D'Arcangelo – Smoke Dream 1 (1963)
- [9]. Allan D'Arcangelo – Smoke Dream 2 (1963)
- [10]. Allen Jones – Bikini Baby (1962)
- [11]. Allen Jones – Curious Woman (1965)
- [12]. Allen Jones – Daisy Daisy (1965)
- [13]. Allen Jones – Female Spear (1965-1966)
- [14]. Allen Jones – Janet is wearing (1965)
- [15]. Allen Jones – Man Woman (1963)
- [16]. Allen Jones – Pour Les Levres (1965)
- [17]. Andy Warhol – Jacquelin Kennedy (1965)
- [18]. Andy Warhol – 16 Jackies (1964)
- [19]. Andy Warhol – Gold Marilyn Monroe (1962)
- [20]. Andy Warhol – Jackie (1964)
- [21]. Andy Warhol – Jackies (1964)
- [22]. Andy Warhol – Jackie (1964)
- [23]. Andy Warhol – Jacquelin Kennedy III (1965)
- [24]. Andy Warhol – Lemon Marilyn (1962)
- [25]. Andy Warhol – Liz (1963)
- [26]. Andy Warhol – Marilyn Diptych (1962)
- [27]. Andy Warhol – Marilyn Monroe (1962)
- [28]. Andy Warhol – Portrait of a Woman (1962)
- [29]. Andy Warhol – Shot Light Blue Marilyn (1964)
- [30]. Andy Warhol – Shot Orange Marilyn (1964)
- [31]. Andy Warhol – Three Marilyns (1962)

- [32]. Andy Warhol – Turquoise Marilyn (1964)
- [33]. Andy Warhol – Untitled (Two Female Fashion Figures) (1960)
- [34]. Billy Apple – I Dreamed I Went to Blazes in My Maidenform Bra (Pink) (1965)
- [35]. Colin Self – Drive, He Said (1965)
- [36]. Colin Self – Woman in a Fur Coat and Tulip (1964)
- [37]. David Hockney – Picture of a Simple Framed Traditional Nude (1965)
- [38]. David Hockney – Seated Woman Being Served Tea by Standing Companion (1963)
- [39]. Edward Ruscha – 3327 Division (Lux Soap) (1962)
- [40]. Edward Ruscha – 3327 Division 3 (1962)
- [41]. Edward Ruscha – 3327 Division 4 (1962)
- [42]. Edward Ruscha – Dorothy Ruscha (1960)
- [43]. George Segal – Nude (1964)
- [44]. George Segal – Nude (1964)
- [45]. George Segal – Nude (1964)
- [46]. George Segal – Purple Nude Torso I (1964)
- [47]. George Segal – Seated Female Nude (1965)
- [48]. George Segal – Untitled (Seated Nude) (1964)
- [49]. George Segal – Woman Brushing her Hair (1964)
- [50]. Gerald Laing – Anna Karina (1963)
- [51]. Gerald Laing – Beach Wear (1964)
- [52]. Gerald Laing – Bedroom BB (1962)
- [53]. Gerald Laing – Brigitte Bardot (1963)
- [54]. Gerald Laing – Cléo from 5 to 7 (1962)
- [55]. Gerald Laing – Commemoration (1965)
- [56]. Gerald Laing – Head (1963)
- [57]. Gerald Laing – Jean Harlow (1964)
- [58]. Gerald Laing – Lincoln Convertible (1964)
- [59]. Gerald Laing – Lolita through the Keyhole (1962)
- [60]. Gerald Laing – Number Seventy-One (1965)
- [61]. Gerald Laing – Number Sixty-Seven (1965)
- [62]. Gerald Laing – Number Sixty-Two (1964)
- [63]. Gerald Laing – Raincheck (1965)

- [64]. Gerald Laing – Roger & Annette take Coffee (1962)
- [65]. Gerald Laing – Shout (1965)
- [66]. Gerald Laing – Starlet 1A (Head) (1963)
- [67]. Gerald Laing – Starlet I (1963)
- [68]. Gerald Laing – Starlet II (1963)
- [69]. Gerald Laing – Surfer Girl (1965)
- [70]. Gerald Laing – Ursula of Coenties Slip (1963)
- [71]. James F. Gill – Laughing Woman and Close-up (1964)
- [72]. James F. Gill – Marylin Triptych (1962)
- [73]. James F. Gill – Woman in Striped Dress (1962)
- [74]. James Rosenquist – I love you with my Ford (1961)
- [75]. James Rosenquist – Marilyn Monroe (1962)
- [76]. James Rosenquist – Painting for the American Negro (1962-1963)
- [77]. James Rosenquist – Source and Preliminary Stude for Zone (1960)
- [78]. James Rosenquist – Untitled (Joan Crawford says ...) (1964)
- [79]. James Rosenquist – Vestigial Appendage (1962)
- [80]. James Rosenquist – Zone (1961)
- [81]. Jerry W. McDaniel – Harlow's (1965)
- [82]. John Wesley – Bird Lady (1965)
- [83]. John Wesley – Dream of Unicorns (1965)
- [84]. John Wesley – Maiden (1965)
- [85]. Marisol Escobar – The Family (1962)
- [86]. Marisol Escobar – Woman and Dog (1964)
- [87]. Marjori Strider – Bikini Triptych (1960)
- [88]. Marjorie Strider – Come Hither (1963)
- [89]. Marjorie Strider – Girl with Radish (1963)
- [90]. Marjorie Strider – Girl with Rose (1963)
- [91]. Marjorie Strider – Green Triptych (1963)
- [92]. Marjorie Strider – My Sister (1960)
- [93]. Marjorie Strider – Triptych II (Beach Girl) (1963)
- [94]. Marjorie Strider – Woman with Parted Lips (1964)
- [95]. Mel Ramos – Cave Girl (1964)
- [96]. Mel Ramos – Devil Doll (1963-1964)

- [97]. Mel Ramos – Hamburger Girl (1965)
- [98]. Mel Ramos – Chic, pl. 9 (1965)
- [99]. Mel Ramos – Chiquita (1964)
- [100]. Mel Ramos – Lucky Lou Blonde (1965)
- [101]. Mel Ramos – Miss Comfort Creme (1965)
- [102]. Mel Ramos – Monterey Jackie (1965)
- [103]. Mel Ramos – Peak a book, Redhead (1964)
- [104]. Mel Ramos – Pha – White Goodness (1963)
- [105]. Mel Ramos – Roma- Empress of the Ancient World (1963)
- [106]. Mel Ramos – Tiger Girl (1964)
- [107]. Mel Ramos – Tobacco Rose (1965)
- [108]. Mel Ramos – Untitled, plate on pp. 152-153 in the Book, 1¢ Life (1964)
- [109]. Mel Ramos – Velveeta (1965)
- [110]. Mel Ramos – Zebra (1965)
- [111]. Patrick Caulfield – Greece Expiring on the Ruins of Missolonghi
(after Delacroix) (1963)
- [112]. Pauline Boty – 5-4-3-2-1 (1963)
- [113]. Pauline Boty – Celia Birtwell and some of her Heroes (1963)
- [114]. Pauline Boty – Colour her gone (1962)
- [115]. Pauline Boty – It's a Man's world II (1965)
- [116]. Pauline Boty – Monica Vitti with heart (1963)
- [117]. Pauline Boty – Scandal 63 (1963)
- [118]. Pauline Boty – The only Blonde in the World (1963)
- [119]. Peter Phillips – Custom Painting no. 2 (1964-5)
- [120]. Peter Phillips – Custom Painting no. 5 (1965)
- [121]. Peter Phillips – Custom Print no. 1 (1965)
- [122]. Peter Phillips – For Men Only – Starring MM and BB (1961)
- [123]. Peter Phillips – Star Card Table (1962)
- [124]. Peter Saul – Girl 1 (1962)
- [125]. Peter Saul – Gun Moll (Sold) (1961)
- [126]. R. B. Kitaj – Where the Railroad Leaves the Sea (1964)
- [127]. R. B. Kitaj – The Ohio Gang (1964)
- [128]. Ray Johnson – Where is everybody? (1965)

- [129]. Red Grooms – Itallienette Landscape (1961)
- [130]. Richard Hamilton – Interior (1964)
- [131]. Richard Hamilton – Interior II (1964)
- [132]. Richard Hamilton – Pin-up (1961)
- [133]. Robert Rauschenberg – Persimmon (1964)
- [134]. Robert Rauschenberg – Skyway (1964)
- [135]. Robert Rauschenberg – Tracer (1963)
- [136]. Roy Lichtenstein – Aloha (1962)
- [137]. Roy Lichtenstein– Anxious Girl (1964)
- [138]. Roy Lichtenstein – Blonde Waiting (1964)
- [139]. Roy Lichtenstein – Brazil (1964)
- [140]. Roy Lichtenstein – ColdShoulder (1963)
- [141]. Roy Lichtenstein – Craig ... (1964)
- [142]. Roy Lichtenstein – Crak! (1963)
- [143]. Roy Lichtenstein – Crying Girl (1963)
- [144]. Roy Lichtenstein – Crying Girl (1964)
- [145]. Roy Lichtenstein – Drowning Girl (1963)
- [146]. Roy Lichtenstein – Eddie Diptych (1962)
- [147]. Roy Lichtenstein – Forget it forget me (1962)
- [148]. Roy Lichtenstein – Frightened Girl (1964)
- [149]. Roy Lichtenstein – Girl (1963)
- [150]. Roy Lichtenstein – Girl at Piano (1963)
- [151]. Roy Lichtenstein – Girl in Bath (1963)
- [152]. Roy Lichtenstein – Girl in Mirror (1963)
- [153]. Roy Lichtenstein – Girl in Window (1963)
- [154]. Roy Lichtenstein – Girl with Ball (1961)
- [155]. Roy Lichtenstein – Girl with Hair Ribbon (1965)
- [156]. Roy Lichtenstein – Good morning...Darling! (1964)
- [157]. Roy Lichtenstein – Happy Tears (1964)
- [158]. Roy Lichtenstein – Head: Red and Yellow (1962)
- [159]. Roy Lichtenstein – Hopeless (1963)
- [160]. Roy Lichtenstein – I know how you must feel, Brad (1963)
- [161]. Roy Lichtenstein – In the Car (1963)

- [162]. Roy Lichtenstein – It is ...With me! (1963)
- [163]. Roy Lichtenstein – Kiss II (1962)
- [164]. Roy Lichtenstein – Kiss III (1962)
- [165]. Roy Lichtenstein – Kiss IV (1963)
- [166]. Roy Lichtenstein – Kiss V (1964)
- [167]. Roy Lichtenstein – Kiss with Cloud (1964)
- [168]. Roy Lichtenstein – Little Aloha (1962)
- [169]. Roy Lichtenstein – Masterpiece (1962)
- [170]. Roy Lichtenstein – M-Maybe (1965)
- [171]. Roy Lichtenstein – No thank you! (1964)
- [172]. Roy Lichtenstein – Nurse (1964)
- [173]. Roy Lichtenstein – Oh, Jeff... I love You, Too.. But... (1964)
- [174]. Roy Lichtenstein – Ohhh.. Alright (1964)
- [175]. Roy Lichtenstein – Reverie (1965)
- [176]. Roy Lichtenstein – Seductive Girl (1964)
- [177]. Roy Lichtenstein – Shipboard Girl (1965)
- [178]. Roy Lichtenstein – Sleeping Girl (1964)
- [179]. Roy Lichtenstein – The Sound of Music (1964)
- [180]. Roy Lichtenstein – The Engagement Ring (1961)
- [181]. Roy Lichtenstein – The Kiss (1961)
- [182]. Roy Lichtenstein – The Refrigerator (1962)
- [183]. Roy Lichtenstein – Thinking of him (1963)
- [184]. Roy Lichtenstein – Untitled (Breck Girl) (1965)
- [185]. Roy Lichtenstein – Vicki! I—I Thought I Heard Your Voice (1964)
- [186]. Roy Lichtenstein – We rose up slowly (1964)
- [187]. Roy Lichtenstein – Woman in a Wheelchair (1963)
- [188]. Roy Lichtenstein – Woman with Dish Rag (1962)
- [189]. Roy Lichtenstein – Woman with Flowered Hat (1963)
- [190]. Roy Lichtenstein – Woman with Peanuts (1962)
- [191]. Tom Wesselmann – Bathtub Collage 1 (1963)
- [192]. Tom Wesselmann – Bathtub Collage 2 (1963)
- [193]. Tom Wesselmann – Bathtub Collage 3 (1963)
- [194]. Tom Wesselmann – Cute Out Nude (1964)

- [195]. Tom Wesselmann – Great American Nude 1 (1961)
- [196]. Tom Wesselmann – Great American Nude 2 (1961)
- [197]. Tom Wesselmann – Great American Nude 21 (1961)
- [198]. Tom Wesselmann – Great American Nude 35 (1962)
- [199]. Tom Wesselmann – Great American Nude 47 (1963)
- [200]. Tom Wesselmann – Great American Nude 52 (1963)
- [201]. Tom Wesselmann – Great American Nude 53 (1964)
- [202]. Tom Wesselmann – Great American Nude 54 (1964)
- [203]. Tom Wesselmann – Great American Nude 59 (1963)
- [204]. Tom Wesselmann – Judy Trimming Toenails (1960)
- [205]. Tom Wesselmann – Nude (1965)
- [206]. Tom Wesselmann – Study for Great American Nude (1964)
- [207]. Tom Wesselmann – Untitled (from 1 cent Life) (1964)
- [208]. Wayne Thiebaud – Betty Jean (1965)
- [209]. Wayne Thiebaud – Girl with Mirror (1965)
- [210]. Wayne Thiebaud – Girl in Stripped Sweater (1965)
- [211]. Wayne Thiebaud – Girl with Ice Cream Cone (1963)
- [212]. Wayne Thiebaud – Two Seated Figures (1965)
- [213]. William N. Copley – Boy Meets Girl (Cplyland) (1962)
- [214]. William N. Copley – The Common Market (1961)
- [215]. William N. Copley – Think (1964)

10. SEZNAM TABULEK A OBRAZOVÝCH

PŘÍLOH

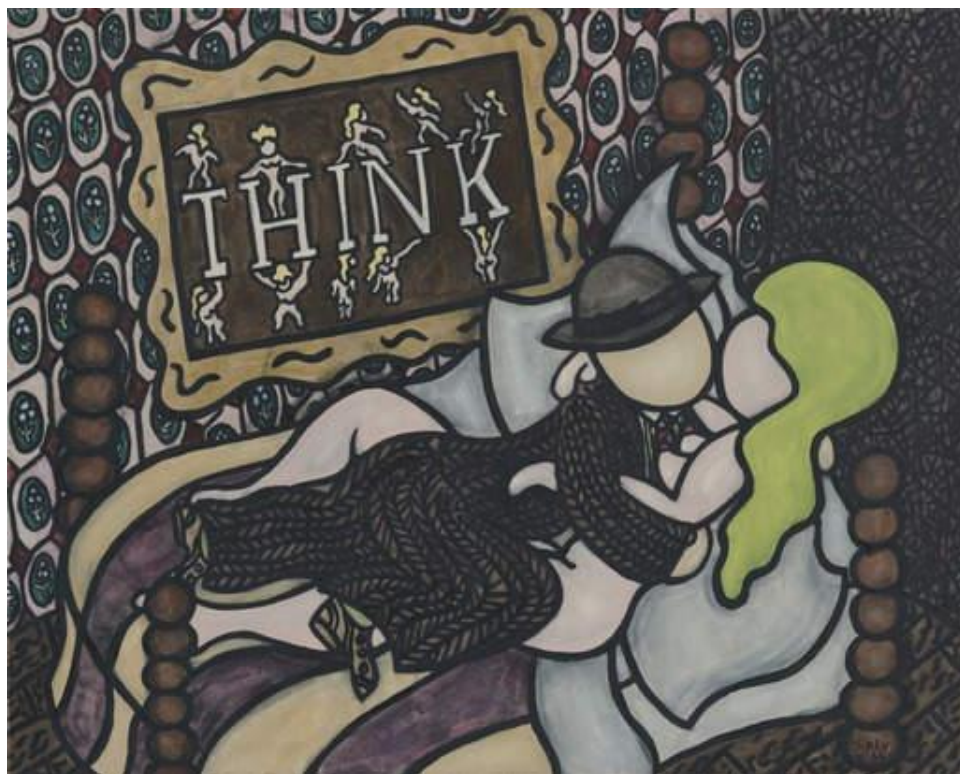
Tabulka 1: Znázornění rozdělení obrazů	40
Obrázek 1: Roy Lichtenstein - Drowning Girl (1963).....	104
Obrázek 2: William N. Copley- Think (1964).....	104
Obrázek 3: Roy Lichtenstein- We Rose Up Slowly (1964).....	105
Obrázek 4: Alex Katz- The Black Dress (1960).....	105
Obrázek 5: Andy Warhol- Untitled Two Female Fashion Figures (1960)	106
Obrázek 6: Wayne Thiebaud- Two Seated Figures (1965).....	106
Obrázek 7: Gerald Laing- Brigitte Bardot (1963).....	107
Obrázek 8: George Segal- Nude (1964).....	108
Obrázek 9: Tom Wesselmann- Great American Nude #47 (1963).....	108
Obrázek 10: James F. Gill- Marilyn Triptych (1962)	109
Obrázek 11: Marjorie Strider- Girl with Radish (1963)	109
Obrázek 12: Roy Lichtenstein- The Refrigerator (1962).....	110
Obrázek 13: Marisol Escobar- The Family (1962)	110
Obrázek 14: Mel Ramos- Chiquita (1964).....	111
Obrázek 15: James Rosenquist- I Love You With My Ford (1961).....	111
Obrázek 16: Tom Wesselmann- Bathtub 2 (1963)	112
Obrázek 17: William N. Copley- Boy Meets Girl (Cplyland) (1962)	112
Obrázek 18: Gerald Laing- Ursula of Coenties Slip (1963)	113
Obrázek 19: Roy Lichtenstein- Crak! (1963)	113

11. PŘÍLOHY

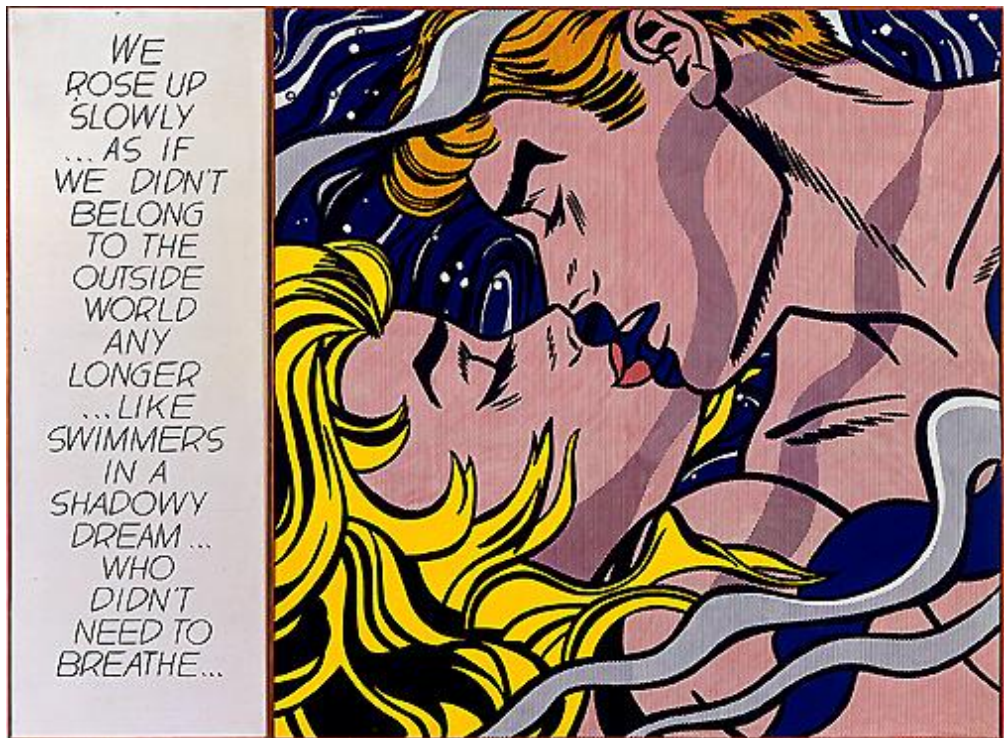
Obrázek 1: Roy Lichtenstein - Drowning Girl (1963)



Obrázek 2: William N. Copley - Think (1964)



Obrázek 3: Roy Lichtenstein- We Rose Up Slowly (1964)



Obrázek 4: Alex Katz- The Black Dress (1960)



Obrázek 5: Andy Warhol- Untitled Two Female Fashion Figures (1960)



Obrázek 6: Wayne Thiebaud- Two Seated Figures (1965)



Obrázek 7: Gerald Laing- Brigitte Bardot (1963)



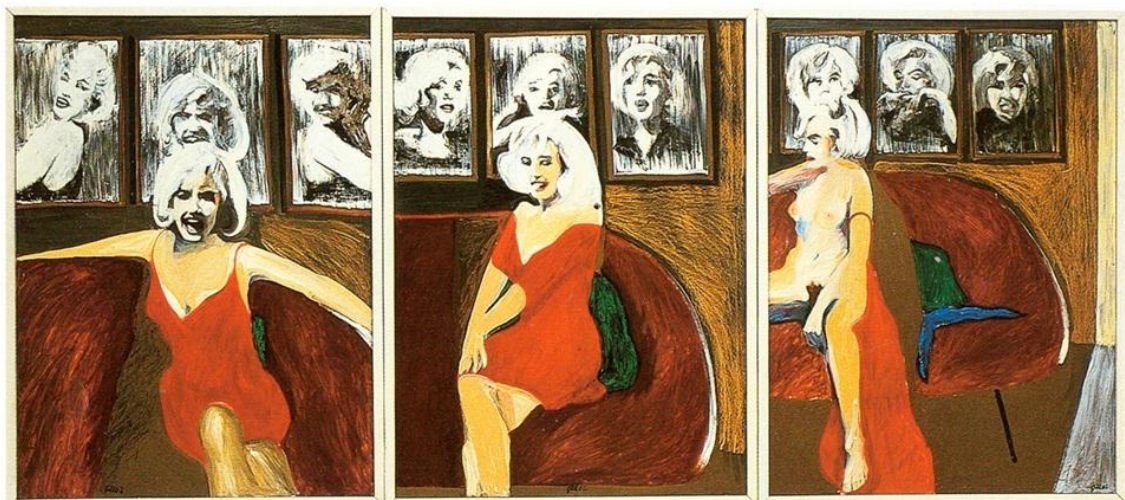
Obrázek 8: George Segal- Nude (1964)



Obrázek 9: Tom Wesselmann- Great American Nude #47 (1963)



Obrázek 10: James F. Gill- Marilyn Triptych (1962)



Obrázek 11: Marjorie Strider- Girl with Radish (1963)



Obrázek 12: Roy Lichtenstein- The Refrigerator (1962)



Obrázek 13: Marisol Escobar- The Family (1962)



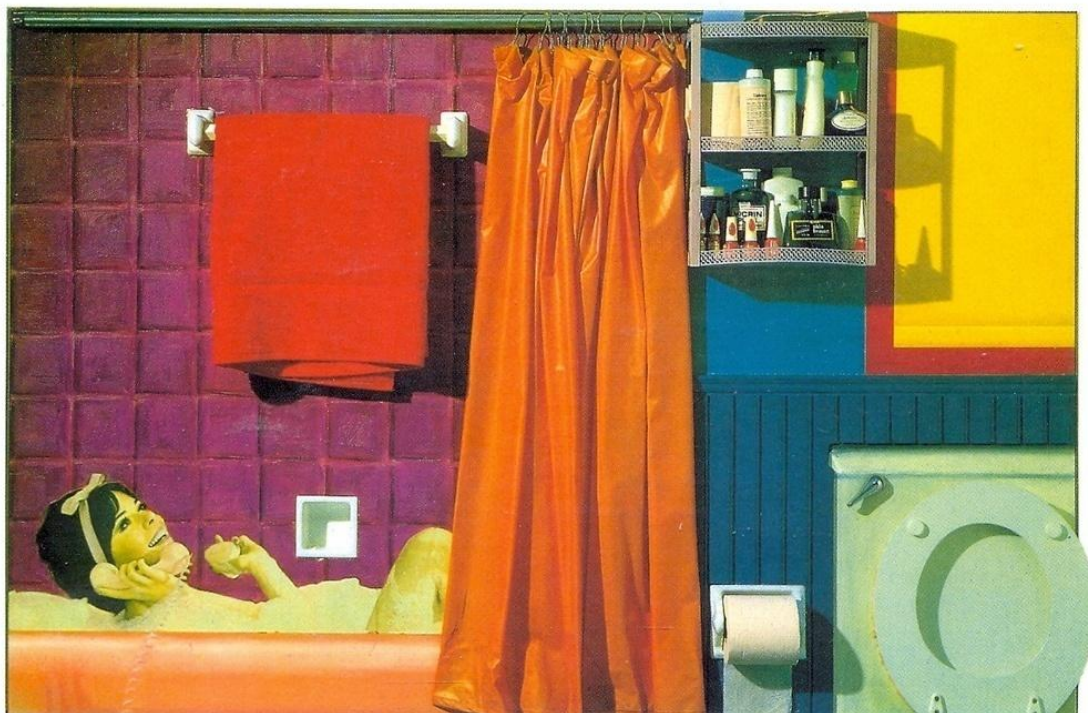
Obrázek 14: Mel Ramos- Chiquita (1964)



Obrázek 15: James Rosenquist- I Love You With My Ford (1961)



Obrázek 16: Tom Wesselmann- Bathtub 2 (1963)



Obrázek 17: William N. Copley- Boy Meets Girl (Cplyland) (1962)



Obrázek 18: Gerald Laing- Ursula of Coenties Slip (1963)



Obrázek 19: Roy Lichtenstein- Crak! (1963)

