

Tato studie není psána z perspektivy, která je současně v módě. Není ani postmoderní, ani dekonstruktivní, a její základní předpoklady budou z hlediska současného akademicko-intelektuálního klimatu asi považovány za konzervativní. Staví si za úkol definovat kýč, objasnit jeho estetickou defektnost a vysvětlit, čím se liší nejen od umění kvalitního, ale též od prací průměrných a podprůměrných. To samo o sobě již asi vyvolá dvě zásadní (protichůdné) námitky: 1) že to, co si tento esej vytyčil za cíl, je v podstatě zbytečné, 2) že to, o co se snaží, je nemožné.

Mnozí namítnou, že všichni víme, co je to kýč, neboť tento pojem běžně užíváme a dorozumíváme se v podstatě úspěšně. Řeknou, že dokazovat, že kýč je esteticky defektní, je zbytečným ‚dokazováním‘ zjevného truismu, neboť pojem kýč má jasné negativní konotace. Mohou též poukázat na to, že proto, že pojmem kýč označujeme věci, které s kvalitním uměním kontrastují, není tak důležité, zdali se na něj budeme dívat jako na pokračování umění průměrného či podprůměrného, nebo zdali jej budeme vidět jako něco, co si na umění pouze hraje.

Jiní asi poukážou na to, že to, že někdo nazve určitou věc kýčem, je v podstatě věcí vkusu či estetické normy, a jak všichni víme, vkus se různí a normy se mění. Kýč, řeknou, je pojmem subjektivním – označuje určité dílo pro toho, kdo jej jako kýč spatřuje. Tato námitka může být též postavena na širší bázi: že kýč nelze definovat pomocí žádných imanentních vlastností, lze jej identifikovat pouze jeho společensko-historickým kontextem. Kýč, řeknou, je pojem relativní, a k jeho pochopení je třeba psychologické, sociologické či historicko-antropologické analýzy – nikoli analýzy estetické.

První námitka se opírá o přirozený lidský rozum a vztahuje se ke konotacím, které pojem kýč v naší společnosti současně má. Druhá je založena na tom, že v různých společnostech, obdobích a společenských vrstvách jsou různé věci z hlediska estetického posuzovány různě, a že žádná empirická fakta nemohou rozhodnout v otázkách hodnot.

Mám za to, že první námitka pokládá za samozřejmé příliš mnoho věcí. Je tomu skutečně tak, že všichni víme, co je to kýč? Přestože pojem kýč je dnes součástí všech evropských jazyků, není běžnou součástí lexika většiny lidí, kteří těmito jazyky mluví. Obrátíme-li se na své blízké a známé s otázkou „Co je kýč?“, zjistíme, buďto že na ni nemají odpověď, nebo mají odpověď neuspokojivou. Obdobně je tomu s estetickou defektností kýče, která se sice všeobecně předpokládá, málokdy se však někdo snaží o její vysvětlení či prokázání. Kulťovaní lidé sice kýčem opovrhují, otázkou v čem spočívá jeho defektnost se však již příliš nezabývají (pravděpodobně proto, že na ni nemají přesnou odpověď). [...]

Tato studie 1) považuje kýč za kategorii estetickou, a předpokládá, že 2) kýč je pojem esteticky defektní. Předpokládá dále, že 3) pojem umění je spojen s pojmem hodnoty, tj. že některá díla jsou lepší (či horší) než jiná. Z prvního předpokladu vyplývá, že je třeba hledat imanentní vlastnosti pomocí kterých lze identifikovat kýč. Z druhého vyplývá, že estetickou defektnost kýče je třeba vysvětlit a zdůvodnit – nikoli obejít. Třetí předpoklad implikuje, že jedním z legitimních kandidátů na vysvětlení toho, proč preferujeme určitá díla oproti dílům jiným, je to, že jsou esteticky či umělecky hodnotnější.

Přestože se tyto předpoklady jeví jako zcela přirozené, každý z nich byl (explicitně či implicitně) zpochybněn tou či onou formou relativismu. Především, že nemohu nabídnout žádný definitivní argument, který by relativismus jednou a provždy vyvrátil. Některé jeho formy jsou propracovány s takovou erudicí a sofistikovaností, že i jejich částečná systematická kritika by si vyžádala studii samu o sobě. Následující úvahy je tudíž třeba chápat spíše jako vysvětlení pro motivaci perspektivy, z které tato studie vychází, než jako argumentaci dokazující její platnost.

Podívejme se nejprve na subjektivní verzi relativismu, redukcující estetické soudy na výrazy individuálních preferencí. Viděno tímto pohledem je kýč (stejně jako krása či ošklivost) věcí toho, kdo jej jako takový spatřuje, a nelze jej proto definovat. Co je či co není kýč, je dáno pouze individuálním vkusem (či nevkusem).

Nepřikláním se k tomuto názoru, protože se domnívám, že sama existence pojmu kýč mu v jistém smyslu odporuje. Kýč je jak normativní, tak klasifikační pojem, a jako takový předpokládá určitou stabilitu použití. To, že pojem „kýč“ potřebujeme, prostě s touto subjektivní interpretací jaksi nejde dohromady. Všimněme si též toho, že kdyby „X je kýč“ znamenalo pouze „X se mi nelíbí“, výroky jako „kýč se mi líbí“, které jsou naprosto legitimní a smysluplné, by musely být považovány za kontradikci.

Dalším důvodem proč toto subjektivní stanovisko nepřijímám je, že lidé, kteří termín kýč používají, se většinou shodnou na jeho typických případech. Kýč tudíž nemůže být jen věcí toho, kdo jej tak spatřuje, ale může být jen věcí těch, kdo jej tak spatřují.

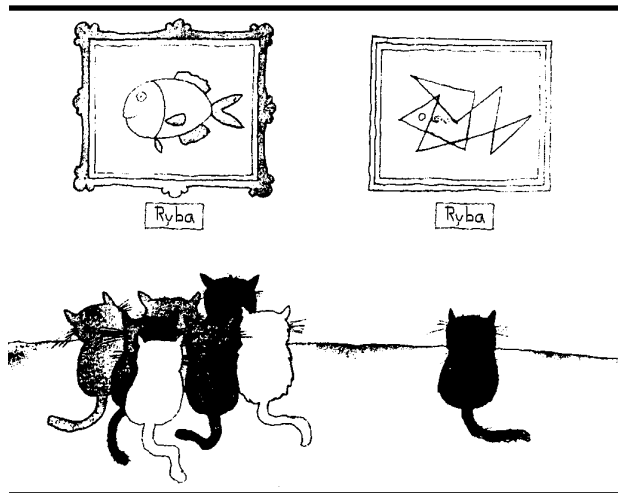
Tento závěr nechává volné pole pro širší relativistické koncepce. Kýč může být považován za sociologickou, historickou či antropologickou kategorii – nikoli za kategorii estetickou. Namísto předpokladu, že kýč je esteticky defektní, poukáže relativista na to, že různé společensko-historické třídy mají různé preference, že v různých historických obdobích a v různých společnostech jsou různé věci oceňovány různě.

Považuji za důležité poukázat na to, že zde předkládaná estetická analýza kýče si nečiní nárok na jakoukoli výlučnost. Tak jako jiné kulturní jevy má i kýč své sociologické, historické či antropologické aspekty. Studie a rozbor, které vidí kýč jako sociální, historickou či antropologickou kategorii, mohou být přínosné nejen samy o sobě, ale též tím, že mohou zpochybnit mnohé nekritické předpoklady naší kulturní praxe. Kromě antropologických, historických a společenských aspektů kýče však existují též aspekty estetické. Všeobecné a souhrnné pochopení tohoto jevu by se k nim mělo vztahovat jako k aspektům, které se vzájemně doplňují. Jedním z důvodů, proč zde předkládám právě estetickou analýzu kýče, je to, že tato analýza dnes na akademickém knižním trhu chybí. Zatímco sociologicko-historickým aspektům kýče se dostalo určité systematické pozornosti, jeho estetická stránka nebyla (pokud je mi známo) systematicky a komplexně zpracována.

Námitka relativistů inspirována sociologicko-historickým přístupem je však podstatně radikálnější. Relativisté tvrdí, že protože kýč (právě tak jako umění) je pojem závislý na společensko-historickém kontextu, každý pokus o jeho definici pomocí inherentních či strukturálních vlastností je nutně odsouzen k neúspěchu, a že údajnou estetickou defektnost kýče je třeba chápat jako (etnocentrickou, historickou či elitářskou) předpojatost. Relativisté mají za to, že hodnoty (zvláště estetické) jsou relativní, že estetické soudy nelze zdůvodnit, neboť jde v podstatě o měnící se společensko-historické preference.

Na rozdíl od relativismu subjektivního, který má problémy s vysvětlením základních kulturních pojmů, sociologicko-historický relativismus je, zdá se, vysvětluje docela úspěšně. Jde o velmi vlivnou doktrínu, která se opírá o neméně vlivné teorie, jako jsou teorie Arthura Danta, či institucionální teorie umění George Dickieho. V širším slova smyslu se též opírá o společensko-psychologickou redukci vědecké racionality Thomase Kuhna, obranu „epistemologického anarchismu“ Paula Feyerabenda a sociologicko-historickou kritiku ideologií a společenských institucí Michela Foucaulta. Neméně důležitá je také nepřímá podpora, které se relativismu dostává ze strany současné umělecké praxe.

Vzhledem k radikálním a dramatickým změnám, kterými prošlo vizuální umění v průběhu posledních padesáti let,



se skutečně zdá velmi riskantní tvrdit, že kýč (či umění) lze charakterizovat pomocí nějakých imanentních vlastností, že lze ukázat, v čem spočívá jeho estetická defektnost a čím se liší od uznávaného umění. Zvláště dnes, kdy stírání hranic všech kulturních kategorií je v módě nejen ve filosofii umění, ale stalo se též integrální součástí umění samotného, je tento problém velmi palčivý. Počínaje dadaismem, značná část umění dvacátého století se soustředila na zpochybňování svých vlastních hranic. Fontána Marcela Duchampa ukázala, že i obyčejná záchodová mísa se může stát renomovaným uměleckým dílem. Jak lze očekávat, že umění (či kýč) je charakterizovatelné imanentními vlastnostmi, když ten samý objekt jednou je a jindy není uměleckým dílem, jen v závislosti na tom, kde se s ním střetáváme? Za těchto okolností není překvapující, že mnozí filosofové umění zvolili kontextuální či institucionální přístup, který opustil myšlenku, že to, co pojí umělecká díla, je jakákoli podobnost jejich strukturálních vlastností. Myšlenka, že lokalizace objektu a její společenské implikace určují, zdali je či není uměním, se zdá být za současných okolností rozumným krokem. Říci, že umění je prostě to, co najdeme v galeriích a muzeích, je bezpečný tah. Lze ho snad vyvrátit? Jen blázen či nezaměstnaný umělecký kritik si dnes dovolí říci: „Toto není umění.“ Pro teoretika umění je výše uvedený krok také krokem pohodlným. Namísto toho, aby si lámal hlavu složitými otázkami jako „jaké inherentní rysy jsou společné všem těm rozmanitým věcem, kterým říkáme umění, a jakými vlastnostmi se liší od věcí, kterým tak neříkáme“, může prostě poukázat na podmínky, které určité osoby v rámci určitých institucí zplnomocňují k tomu, aby určité věci za umění prohlásily. Přesná specifikace těchto podmínek může být dosti pracná, zásadní myšlenka institucionální teorie umění je však prostá: Umění je to, co je na umění pasováno.

Sociologická teorie nemá problém s vysvětlením zaběhnutých kulturních pojmů a praktik. Její odpovědnosti jsou často elegantně prosté. 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. Sociologický relativismus též neriskuje nařčení z elitismu, kulturního imperialismu či etnocentrismu. Společenské preference jsou prostě sociologická fakta, a ta nevyžadují žádná další zdůvodnění.

Kategorie kýče zapadá do této koncepce zcela organicky a může být vysvětlena stejně jednoduše. Kýč jsou ty levné obrázky, které se prodávají v předměstských galeriích a 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 umělý jako umělé květiny, plastické stromy či standardizovaná občerstvení firmy McDonald: je prostě produktem masové spotřební kultury.

Další výhodou této koncepce je, že kýč může být jiný než dnešní, a dnešní se nemusí podobat včerejšímu. Jeho vegetativní konotace lze vysvětlit analogií s jinými jevy, které nejsou v souladu se současně přijímanou společenskou nor-

mu. Líbání na veřejnosti, ženy kouřící doutníky či chození ve svetru do divadla byly ještě nedávno považovány za nepřístojné, a být rozveden bylo vnímáno jako společenské stigma. Dnes tomu tak není. Proč bychom nemohli vidět kýč jako něco, co prostě není v souladu s přijímanou normou, spíše než jako něco, co je bytostně či esteticky defektní?

Základní myšlenkou sociologicko-historického argumentu je, že to, co je či není kýč, je dáno určitým společensko-historickým procesem, ne jeho imanentní strukturou.

Domnívám se, že i pokud vidíme sociologicko-historickou dimenzi kýče jako dominantní, nelze kýč považovat za kategorii čistě sociologickou. I kdyby to, čemu říkáme kýč, bylo dáno pouze společenskými preferencemi, třída takto nazývaných objektů bude vždy z hlediska synchronického uzavřena, a tyto objekty budou mít určité společné vlastnosti. Všimněme si též toho, že předpoklad, že nějaké takové společné identifikující strukturální vlastnosti musí existovat, je vlastně implicitním předpokladem jakékoli sociologicko-historické analýzy. Každá taková analýza totiž musí (alespoň v dané chvíli) předpokládat stabilní kategorie, a to i tehdy, kdy je jejich cílem ukázat, jak se tyto kategorie mění. Kdybychom nemohli předpokládat nějaké strukturální či formální vlastnosti, pomocí kterých je možno identifikovat kýč z hlediska synchronického, nemohli bychom ukázat, jak se tyto kategorie mohou diachronicky měnit.

[...] Pokud nechceme zaujmout stanovisko, že preference společenských vrstev jsou zcela nahodilé, potřebujeme nějaké charakteristické rysy preferovaných předmětů, abychom vůbec mohli tyto preference pochopit. Lze tudíž říci, že popis identifikujících strukturálních vlastností poskytuje základní data, o která se každá sociologicko-historická analýza opírá.

Je jistě pravda, že levné obrázky z předměstských galerií a obchodních domů jsou kýč a že drahé věci visící v muzeích a v aukčních síních jsou umění. Tím však přiběh kýče a umění nekončí. Staly by se Velázquezovy Las Meninas nebo Picasovy variace na toto téma okamžitě kýčem, kdyby byly pověšeny v pátém patře obchodního domu? A přestal by být kýč kýčem, kdyby byl propašován do muzea? Existují určité i další důvody, proč jsou levné obrázky levné a drahé drahé, či proč jsou určitá díla v muzeích a jiná ne.

I když přijmeme institucionální teorii umění, která ostře odděluje otázku „Co je to umění?“ od otázky „Co je to dobré umění?“, i první otázka zůstává otázkou normativní. I kurátor, který údajně status umění uděluje, si musí vybírat mezi různými kandidáty, a shledává některé vhodnější než jiné. I v těch nejkontroverznějších případech svou volbu zdůvodňuje, a jeho udělování titulu umění není nahodilé. Jak si již někteří filosofové umění všimli, ani institucionální teorie umění není zcela institucionální.

I pokud přestaneme spojovat pojem umění s estetickou hodnotou, podobným způsobem, jako přestal být tento pojem spojován s pojmem krásy, aby mělo smysl mluvit o umění vůbec, musíme předpokládat, že některá díla jsou lepší než jiná. Je jasné, že i pojetí umění kvalitního a méně kvalitního je historicky podmíněno, že je závislé na četných mimoestetických faktorech, právě tak jako je zřejmé, že estetické soudy nemohou být nikdy jednoznačně dokázány. Přesto je jasné, že preference v oblasti umění jsou zásadním způsobem spojeny s normativní ideou umělecké či estetické správnosti.

Přestože mnozí současní umělci opovrhují kanonizovaným uměním a tvrdí, že o umění nic nevědí, že to, co dělají, uměním není a že je jim jedno, zdali to někdo uměním nazývá, aby mohli užívat finančních a společenských výhod, které ze statusu umělce vyplývají, musí pokračovat v tradici diskursu zvaného umění. Přestože se umění v průběhu posledních padesáti let změnilo k nepoznání, pojem sám („umění“) zůstává, a jeho význam je silně zatížen minulostí. Stále zahrnuje etruské sochařství, Michelangelovy fresky, Rembrandtovy autoportréty, van Goghovy krajiny a Modiglianiho akty. Tento fakt nemohou změnit ani ty nejradikálnější trendy antiumění.

Relativistická námitka proti imanentní charakteristice kýče (či umění) nemusí však být omezena jen na argument typu „levné obrázky v předměstských galeriích“. Na zpochybnění předpokladu, že kýč je defektní, a že se liší od seriózního umění, může být též použito argumentu opač-

ného: někteří relativisté řeknou, že kýč dnes již v muzeích je. Pop art bývá často interpretován jako umělecký směr, který si vzal za cíl smazat rozdíly mezi uměním a masovou populární kulturou, a některé obrazy Juliana Schnabela se mnohým jeví jako kýčovitě.

Je-li dnes v muzeích kýč, pak uvedená námitka poukazuje na reálný problém. Otázkou je, zdali je tím zproblematizován kýč, nebo současné umění. Námitka má naznačit, že kýč je „in“, a tudíž hodnotný. To však není jediný možný závěr. Pokud se kýč skutečně do muzeí dostal, můžeme právě tak říci: tím hůř pro muzea.

Andy Warhol se kdysi vyjádřil, že v budoucnosti bude každý slavný patnáct minut. Byla to fundovaná a prorocká poznámka. Dnes však má čím dále tím více lidí pocit, že tuto budoucnost už tady máme dost dlouho, že každý už těch svých patnáct minut měl. Hranice umění se staly tak pohyblivé, že už dnes nikomu není jasné, co je a co není umění. Dnes můžete vystavit skoro cokoli. nelze se divit, že někteří lidé již ohlašují *konec umění*.

Mám za to, že tyto předpovědi jsou poněkud předčasné. Historie pravděpodobně ukáže, že jejich platnost je podobná jako platnost těch předpovědí, které ještě nedávno předpovídaly konec historie jako takové. Pravděpodobnější bude, že tyto soudy poukazují na fakt, že umění se nachází momentálně v krizi. Co Warholův výrok de facto říká je, že umění vstoupilo do fáze gestikulací a gimicků. Pokud je tomu tak, bylo by unáhlené vyvozovat normativní závěry z toho, co se v současné době pod jménem umění ‚prodává‘. I kdyby tedy kýč skutečně již v muzeu byl, závěr, který by z toho plynul, by nemusel být, že kýč je umělecky hodnotný, ale že to, co se dnes do muzeí dostává, často hodnotné není.

Je však pravda, že kýč již muzea skutečně dobyl? Je jasné, že některá díla, s kterými se tam často setkáváme, nám kýč silně připomínají. Přesto mám za to, že skutečně kýč, či kýč jako takový, v muzeích nenajdeme. Dnešní funkce muzea nespočívá jen v uskladňování umění klasického a kanonizovaného, ale i v tom, že bere v potaz základní předpoklady a konvence umělecké tvorby a hranic umění. Je tudíž přirozené, že někteří umělci mohou použít i kýč. „Kýč“ ale nechází do muzea jako takový. Bývá zpravidla ve službách subverze, ironie, parodie, anti-umění či jiné umělecké ideologie. Jak uvidíme v kapitole o pop artu, využít i kýč, či použít určitých jeho principů, není to samé co kýč.

Protože nevíme, co přinese umění zítřka, vezmeme v úvahu možnost, že skutečný kýč (tj. kýč jako takový) muzea již skutečně dobyl. Představme si, že klasické a kanonizované umění bylo z muzeí vytlačeno a že se společnost těmto změnám přizpůsobila. Kulturní elita společnosti již netrpělivě čeká na další vermisáž trpaslíků, opentlených kofátek a jelenů troubících na pasece, zatímco ti, kteří se dříve kochali kýčem, si nyní věší na stěny obrázky Giotta, Tiziana, Mone-ty, Kokoschky, Picassa a podobné marginálie. Potvrdila by tato revoluce, že kýč je kategorií sociologickou a že jej nelze charakterizovat pomocí žánrů imanentních vlastností? Myslím, že ne. I v tomto případě bychom totiž museli poukázat na určité strukturální rysy těch i oněch prací, ať již jen proto, abychom mohli říci, že došlo k zásadním změnám ve společenských preferencích. I kdyby relevantní společenské vrstvy začaly od zítřka projevovat ten samý poměr, který dříve zaujímal ke kýči, k naprosto jiné skupině prací, museli bychom, abychom tuto změnu byli schopni popsat, předem skupiny těchto objektů identifikovat způsobem, který je na těchto preferencích nezávislý. Identifikace imanentních vlastností kýče je tudíž nezbytná i k pochopení jeho sociologických aspektů.

[...] Tvrzení, že hodnoty jsou „ontologicky podezřelé“ a že neexistují empirická fakta, která by mohla mít váhu v axiologických sporech, zpochybnal Putnam tím, že ukázal, že to, co je považováno za fakt, samo závisí na přijatém systému hodnot, právě tak jako že to, co nazýváme hodnotami, závisí na přijatém systému relevantních ‚faktů‘.

Není však všeobecně známo, že antropologové, sociologové i někteří kulturologové již jednoznačně dokázali, že všechny normy a hodnoty jsou relativní? Ne tak úplně; či spíše: záleží na tom, jak rozumíme pojmu „relativní“. Nebude na škodu podívat-li se na tuto otázku blíže. V čem vlastně spočívá argument relativistů?

Estetičtí relativisté zpravidla citují příklady estetických soudů, které se od našich radikálně liší. Ukazují pak, že tyto soudy jsou zcela opodstatněné v rámci jejich vlastních standardů a norem. Ukazují (pokud jsou jejich příklady přesvědčivé), že to, co považujeme za esteticky defektní dle našich norem, může být naprosto správné dle norem jiných. So far so good. Problém je v tom, že z těchto příkladů vyvozují nesprávné závěry. Jde zvláště o závěr, že ‚všechno je relativní‘, čímž míní, že nelze vůbec určit, co je esteticky dobré a co špatné. Jejich motivace jsou často chvályhodné: chtějí nás přesvědčit, abychom se přestali dívat spatra na jiné společnosti, a to tím, že zpochybní naši víru v nadřazenost hodnot té naší.

Jejich argument je bohužel popletený. Vyplývá z něj, že to, co je esteticky dobré či špatné, závisí na určitých normách. Nevyplývá z něj, že dobré či špatné neexistuje či postrádá smyslu. Základní struktura relativistického argumentu vypadá takto: estetické soudy, které se od našich liší, nejsou objektivně horší (protože nic takového jako objektivně horší či lepší neexistuje): jsou tudíž právě tak dobré jako ty naše: nelze je tudíž kritizovat (podceňovat, zesměšňovat či jimi opovrhovat).

Argument vypadá jednoduše, je však na hlavu postavený. Jeho závěr totiž vyžaduje, aby ‚právě tak dobré‘ znamenalo *objektivně* právě tak dobré. Kámen úrazu je v tom, že co vyplývá z neexistence objektivních hodnot, *nemůže být*, že všechno je ‚právě tak dobré‘, ale že ‚právě tak dobré‘ neexistuje či nemá smysl. Kdyby hodnoty byly skutečně naprosto nahodilé a relativní, proč bychom nemohli podceňovat či zesměšňovat jakékoli soudy či ničit kulturu, jak se nám zlíbí?

Existují naštěstí lepší důvody pro kritiku elitismu a kulturního imperialismu, než popření duchovních hodnot. Relativista to asi myslí dobře, vybral si ale špatný argument. Další pojem, který zašmodrchal, je pojem „relativní“. Co jeho příklady potvrzují, je objektivní relativismus Johna Deweye: určité věci jsou správné – tj. objektivně správné – v rámci určitých norem, a nesprávné, tj. objektivně nesprávné – v rámci norem jiných; tyto relevantní normy tvoří kultura společnosti. Mezi tímto pojetím a tvrzením, že hodnoty jsou ‚relativní‘ ve smyslu, že jsou zaměnitelné (tj. že otázka hodnot je analogická s otázkou, zdali má někdo radši zmrzlinu s příchutí kakaovou či vanilkovou), je však podstatný rozdíl.

Nekritický předpoklad, že hodnoty naší společnosti, či její elity jsou lepší než jiné, nepochybně zavání dogmatismem. Tvrzení, že všechno je právě tak dobré (či špatné) jako všechno ostatní, je však neméně dogmatické a očividněji nesprávné. Nutno si všimnout též toho, že bez předpokladu, že některá díla jsou lepší než jiná, bychom nemohli vysvětlit, co je umění, jeho dějiny, či kultura vůbec. Tento předpoklad se jako bumerang vrací i k těm teoriím, kterým tak záleželo na tom, aby jej odhodily co nejdále. Hodnoty a hodnotové soudy jsou totiž nezbytným předpokladem samotného pojmu kompetence, který je předpokladem koherentního popisu jakékoli společenské aktivity (nejen aktivity umělecké). [...]

Chtěl bych se zde ještě vyjádřit k námitce [...] jakým právem, ve jménu jaké autority, si dovoluji tvrdit, že díla, která se líbí tolika lidem, jsou esteticky defektní a umělecky bezcenná. Není to klasický příklad etnocentrismu, elitismu a arogance?

Domnívám se, že ne: či spíše, že věci se mají trochu jinak. Sám pojem kýč – nikoli jeho analýza – již v sobě nese pejorativní (či chcete-li arogantní, elitistické, etnocentrické) konotace. Tento pojem má svůj ustálený význam: označuje věci, které se mnohým líbí, současně jsou však též kulturní elitou společnosti zavrhovány. Kdokoli tohoto pojmu užívá, implikuje (ať chce či nechce), negativní soud o věcech, které se mnohým líbí. V tomto smyslu prostě kýč je elitistický pojem, a pokud se jeho význam nezmění, pak takovým i zůstane.

Úvod ke knize Tomáše Kulky *Umění a kýč*. TORST, Praha 1994, 183 str., 78 Kč. Tomáš Kulka (*1948) po sovětské invazi odešel do Anglie, kde studoval filosofii vědy (u Sira Karla Poppera) a ekonomii na London School of Economics. Doktorát (B.A. i Ph.D.) složil na Hebrejské univerzitě v Jeruzalémě. Přednášel též formální logiku, filosofii vědy a estetiku. V roce 1996 se přestěhoval do Prahy a na Filozofické fakultě UK přednáší estetiku.