

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2016

Barbora Švarcová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Audiovizuální studia

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Mediální obraz výtvarného umění
v České televizi**

Barbora Švarcová

Vedoucí práce:	Mgr. Helena Bendová
Oponent práce:	Mgr. Tomáš Pospiszyl, Ph.D.
Datum obhajoby:	27. 9. 2016
Přidělovaný akademický titul:	MgA.

Praha, 2016

Academy of Performing Arts in Prague

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television and Photographic Arts
and New Media Audiovisual Studies

MASTER THESIS

**Media image of Fine Arts
in Czech Television**

Barbora Švarcová

Supervisor:	Mgr. Helena Bendová
Opponent:	Mgr. Tomáš Pospiszyl, Ph.D.
Date of defense:	27. 9. 2016
Received academic degree:	MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Mediální obraz výtvarného umění v České televizi

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Práce je obsahovou a textovou analýzou televizního pořadu Artmix zabývajícího se výtvarným uměním, s přihlédnutím k ostatní programové nabídce České televize na toto téma. Výsledky analýz jsou poté zasazeny do teoretického rámce především s použitím filozoficko-společenského konceptu mocenského pole, jak jej ve své knize Pravidla umění ustanovil Pierre Bourdieu. Základními tématy, jenž se v textu prolínají, jsou limity reflexe výtvarného umění skrze televizní obrazovku a skrytá interpretační schémata aplikovaná na výtvarné umění skrze jeho mediální obraz. K tomu se pak přidružuje otázka obecně zažitých představ o umělci v naší společnosti a jeho dějinná zatíženost nebo hledání ideálního formátu televizního pořadu reflektujícího výtvarné umění.

The thesis consists of a context and textual analysis of Artmix, a TV show dedicated to visual arts, while touching on other relevant programs on Czech TV. The results of these analyses are then brought into theoretical setting primarily using the philosophical and social concept of the Field of Power as defined by Pierre Bourdieu in his book Rules of Art.

Principal themes, interspersing throughout the text, are the limits of reflections of visual arts through TV screen and hidden interpretational patterns applied to visual arts through its media image. Furthermore there is an additional issue of traditional notions of an artist existing within our society, weighed down by history, or the quest for the ideal format of a TV show reflecting visual arts.

1. Obsah

1. Úvod	7
2. Česká televize a výtvarné umění po roce 1989	9
3. Dramaturgická podoba pořadu a její proměny	12
3.1. Úvod	12
3.2. Období do roku 2013	12
3.3. Období po přechodu na ČT art	13
3.4. Neviditelné světy	14
4. Způsoby prezentace	16
4.1. Úvod	16
4.2. Grafická podoba pořadu	16
4.3. Vizuální a zvukové výrazové prostředky	18
4.4. Textová analýza komentářů	18
4.4.1. Hodnota práce a práce na hodnotách	18
4.4.2. Hledání bodu nula a vymírající druhy	22
4.4.3. Nejskromnější umění	25
4.5. Závěr	28
5. Zasazení do teoretického rámce a zhodnocení	30
5.1. Pravidla umění a pole kulturní produkce	30
5.2. Normalizace prokletého umělce	33
5.3. Závěr	36
6. Použitá literatura	39

1. Úvod

Výběr tématu této práce nebyl prvotní vědomou volbou, ale spíše výsledkem procesu, během něhož jsem se snažila artikulovat svoje tušení tématu. Celé to vlastně začalo studentským výzkumem jež jsme v rámci SGS grantu, na němž jsem se podílela a jehož tématem byly právě televizní pořady o výtvarném umění. Při sledování dlouhých hodin archivních materiálů bylo zajímavé sledovat, jak se výtvarné umění vzpírá audiovizuálnímu záznamu a jak často rozpačitě tyto televizní pokusy působí napříč celou historií České televize. Mám tím na mysli jednak jistou nepolapitelnost nebo spíše nepřenositelnost sdělení způsobené například ztrátou barvy, pohybem kamery, deformací měřítko, předem učené pozice a podobně a jednak méně viditelný, spíše pociťovaný kontrast masového média a jedinečnosti výtvarného díla. Asi by to nebylo tak zjevné, kdyby sama televize na tato „třetí místa“ střídáním různých formátů pořadů neodhalovala. Což není myšleno negativně, protože jen díky tomu se mohly uskutečnit tak odvážné počiny, jako ten, kde Otakar Brousek mladší v 90. letech divákům přibližoval videoart nebo 70-ti minutová živá performance studentů a pedagogů AVU. Podobných počínů nebylo mnoho a většinou neměly dlouhého trvání. I tak ale, už vůbec tím, že mohly vzniknout, podávají nějakou zprávu ne snad tolik o výtvarném umění, jako spíše o možnostech televizního vysílání a společenském nastavení.

Napadaly mě k tomu otázky, zda je možné vysledovat a pojmenovat nějaká zavedená schémata o výtvarném umění, s nimiž televize pracuje, zda jsou tato schémata odrazem nějakého ve společnosti rozšířeného obrazu o umění nebo zda jej dokonce mají tu moc spoluvytvářet. Přišlo mi ale nemožné se prokousat vším k tomu potřebným materiálem a tak jsem se rozhodla, že se zaměřím jen na nějaké konkrétní období. To jsem ale netušila, že to bude tak „jednoduché“ ve smyslu třídění materiálu. Kromě zpravodajský relací toho v původní tvorbě České televize vzniklo o výtvarném umění jen poskrovnu, takže jsem se nakonec rozhodla, že se zaměřím pouze na analýzu pořadu Artmix.

Důvody k tomuto rozhodnutí byly, kromě výše zmíněných, dva. Jednak se jako jediný v současné době věnuje čistě výtvarnému umění a jednak jde o pravidelný pořad vysílaný rekordních téměř 10 let. Z těchto dvou faktů jsem si dovolila domnívat se, že způsob reprezentace zvolený v tomto pořadu není v konfliktu se zájmy televize ani se zájmy diváků (udržuje si relativní rovnováhu ve věčném konfliktu „poslání“ veřejnoprávního média versus sledovanost). Budeme-li ještě více odvážní, dá se to z opačného konce artikulovat tak, že pořad představuje preferovaný pohled na věc z obou stran televizní obrazovky. Toto oboustranné posvěcení (i ve formě pouhého nezájmu) je, myslím, dostačující pro to, aby se dalo s pořadem pracovat jako s materiálem pro nějakou obecnější analýzu.

Jako metodologický postup jsem zvolila kombinaci obsahové a textové analýzy se závěrečným zasazením jejich výsledků do teoretického rámce. Obsahovou analýzou

jsem chtěla prověřit vyváženost pořadu co do výběru témat a její kvantitativní část by měla sloužit jen jako pomocný nástroj k dalším závěrům. Analýza textová se mi zdála v případě takto „nekonfliktního“ materiálu jako vhodný způsob k odkrytí schémat jež umožňují nebo naopak neumožňují mluvit o určitých věcech určitým způsobem. Jinak řečeno, cílem bylo odhalit ideologii skrytou v jazyce.

Teoretický základ pro metodologii psaní jsem čerpala z oblasti kulturních studií a filozoficko-uměnovědný rámec aplikuji až v závěrečném zhodnocení výsledků jednotlivých analýz.

2. Česká televize a výtvarné umění po roce 1989

V následující kapitole bych ráda ve stručnosti nastínila programový kontext pořadů nějakým způsobem se věnujícím výtvarnému umění v porevoluční České televizi. Vzhledem k délce tohoto časového úseku nepůjde o vyčerpávající historický výčet, ale spíše o jakousi typologii přístupů k tématu.

Pořady vysílané periodicky a věnující se čistě výtvarnému umění se mi podařilo dohledat pouze dva (Artmix, Artóza). Ostatní se věnují kultuře obecně a témata se zde střídají. Avšak vzhledem k tomu, že o výtvarném umění se divák dozvídá především z těchto „hybridních“ pořadů, zařadila jsem je do přehledu také.

To, jakým způsobem se v nich k výtvarnému umění přistupuje, lze kategorizovat více způsoby. Za asi nejobecnější bych považovala rozřazení podle diváckého spektra, kterému je pořad určen:

- Pořady pro širší vrstvu diváků (zpravodajské formáty, zpravidla navazující na hlavní zpravodajskou relaci)
- Pořady pro užší „poučenou“ vrstvu diváků (kulturní magazíny, diskuzní pořady a živě vysílané večerní studiové pořady)

Do první skupiny tedy spadají televizní zpravodajské formáty typu Týden v kultuře, Kultura ČT24 nebo do současné doby vysílané Události v kultuře. Jejich úkolem je informovat o současném kulturním dění formou zpravodajských příspěvků. Jak už názvy napovídají jde hlavně o mapování událostí, které většinou nějakým způsobem přímo zasahují do společensko-kulturního života. Důraz je tedy kladen na časoprostorovou aktuálnost příspěvku stvrzovanou i přítomností reportéra na místě. Občas se zde mohou i vyskytovat rozhovory ve studiu a tím i snaha proniknout hlouběji do tématu, většinou se ale zůstává u informačního charakteru bez zjevně kritického přístupu. Širší přístupnost také naznačuje to, že tyto pořady byly nebo jsou vysílány buď v nejsledovanějším čase, tj. zhruba od 18 do 22 hodin nebo na kanálech určených širšímu publiku.

Druhá skupina je tvořena úzkoprofilovými pořady počítající s různou mírou divácké zasvěcenosti do tématu. Nejméně náročné jsou v tomto smyslu klasické kulturní magazíny jako například už neexistující Salon, Kultura.cz nebo Kulturama, jež tvořily jakýsi další stupeň zpravodajských formátů, opět s širokým tematickým rozptylem, ale se snahou o nějaký hlubší vhled.

Na další stupeň zužující se profilace bych postavila diskuzní pořady o kultuře zabývající se aktuálními tématy a fenomény na společensko-kulturní rovině, jenž pak ve většině případů poctivě kriticky rozebírají s vybranými hosty. Výstižně to deklaruje výrok Josefa Chuchmy pronesený v prvním díle jeho diskuzního pořadu: *„Půjde o kritický týdeník o aktuálních událostech v umění a kultuře či o kulturních aspektech ve společnosti. Hovořit tu budou především kritici, publicisté nebo teoretici. Měli byste získat především inspiraci či orientaci co má nebo nemá smysl sledovat, čemu věnovat čas, energii a konec konců i peníze. Rád bych, aby se zde*

hovořilo bez vytáček a abychom ty dialogy nezatěžkali unylou vážností. Občasná ironie nebo atak mohou být u takového pořadu k jeho užitku než k jeho škodě." Významnou roli zde hraje osobnost moderátora, většinou někoho aktivně působícího v kulturní oblasti, jehož jméno s sebou už nese příslib určité úrovně rozhovorů. Mezi takto čistě diskuzní formáty pořadu patří například už zaniklá Artefakta (moderátoři Jan Rejžek, Jan Burian, Lucie Klímová, Miroslav Balaščík) nebo souběžně vysílané Konfrontace Petra Fischera a Jasná řeč Josefa Chuchmy, vysílané na ČT art těsně před nebo až po 22. hodině.

Někam sem před „alternativněji“ laděné formáty pořadů bych situovala i magazín Artmix a to hlavně z důvodu velmi úzké profilace tématu, spíše než kvůli invenci v přístupu k tématu. Na dalším stupni jsou tedy „alternativní pořady pro alternativní publikum“, invenčním způsobem zacházející s televizním formátem nebo živým vstupem. Částečně se tato skupina překrývá s diskuzními pořady a částečně s přehledovými, jako je třeba Artmix. Liší se hlavně uvolněnou atmosférou a deklamovanou nekonvenčností, živými výstupy umělců nebo subverzivními tendencemi. Mezi takové naživo vysílané pořady bych zařadila např. Tečku páteční noci, Hotel Insomnia nebo SM kabaret a mezi ty přehledové zejména magazín Artóza. U toho se na chvíli zastavím, už vzhledem k tomu, že je to vedle Artmixu jediný formát čistě o výtvarném umění.

Artóza vycházela ze samotného středu umělecké scény, stejně jako její autoři (Radim Špaček, David Černý). Spíše než o publicistiku se tedy jednalo o uměleckou intervenci v rámci televizního média (na rozdíl od živých vstupů ovšem podléhající kontrole), která jasně deklamovala z jaké části názorového spektra se zrodila. S tím souvisí i to, že spíše než pořadem o umění se stala (možná nechtěně) politickým gestem. Celou jeho poměrně krátkou existencí se táhne linie otevřené snahy vyvolat polemiku nejen s dobovou kulturní politikou našeho státu, ale i s předpokládaným pohledem většiny na výtvarné umění (viz. sarkasticky laděné rubriky Setkání s kumštýřem nebo Ekonomické okénko). Oba tyto terče jsou vytrvale atakovány téměř ve všech rovinách pořadu, až se skoro zdá, že výtvarné umění bylo pro jeho vznik pouze záminkou.

Jestli se autorům něco ale opravdu podařilo, tak to byla schopnost vyvolat reakce. Jak se dá v dobovém tisku dohledat, hned po uvedení prvního dílu se ozvaly pobouřené hlasy z kulturní obce a zajímavé bylo zjištění, že většinou s jasnou představou, jak pořad o výtvarném umění vypadat nemá. Mezi hlavní výtky patřilo to, že není jasné, komu je pořad určen. K tomu, aby se probudily sebezpytující mechanismy u konzumně zaměřené části společnosti je příliš útočný a nesrozumitelný a pro uměleckou „komunitu“ zase jen opakuje zákulisní drby. Samozřejmě se zde vyskytovaly i reportáže a portréty s vysokým informačním potenciálem, ale předvídatelné zásahy na snadné cíle je často úplně přehlušily. Takový podvojný charakter, i kdyby byl nezáměrný, skvěle ukazuje k televizi samotné. Artóza si vlastně touto schizofrenií dělá žerty sama ze sebe, protože už předem rezignuje na cíl dostat umění k masovému divákovi a přesvědčit ho, že umělci nejsou jen zhýralá stvoření

s cílem pobuřovat své okolí. Boj se stereotypy je zde přetaven v jejich stvrzování podle hesla „kdo chce psa bít, prodáme mu hůl“. Svou existencí tedy Artóza poukázala na vtírající se otázku, zda výtvarné umění do televizního vysílání vůbec patří. Není jasné, jestli byla vyslyšena ze strany České televize, protože ta za tři roky po ukončení vysílání Artózy produkuje nový pořad Artmix. Možná to však nebyla otázka mířená směrem k televizi, ale do centra umělecké produkce. Jestli ano, tak můžeme říci, že byla nepřímo vyslyšena a podnítila vznik internetové televize Artyčok TV. To jsou ale čiré spekulace. Faktem zůstává, že Artóza způsobila v zatuchlém prostředí molochu instituce České televize osvěžení, jež minimálně umožnilo ohmatat si mantinely nejen veřejnoprávní televize, ale i tolerance „kulturní veřejnosti“.

3. Dramaturgická podoba pořadu a její proměny

3.1. Úvod

Pořad Artmix má podtitul „52 minut o umění“ a je uváděn jednou měsíčně od roku 2007 až do současnosti. Po celou dobu za ním stojí režisérské duo Jana Chytilová a David Kořínek. Jedná se o tradičně strukturovaný televizní formát pořadu seskládaný z jednotlivých příspěvků následujících chronologicky za sebou. Pořad není ukotven ve studiovém zázemí a moderátoři se fyzicky nevyskytují ani v terénu. Ohraničující nebo průvodcovský element je redukován pouze na grafiku a voiceover.

Zatímco formální stránka pořadu se během téměř 10 let jeho existence téměř neměnila, ustálení dramaturgického konceptu nebylo tak jednoznačné. Celkově se dá mluvit o dvou hlavních obdobích, jejichž předěl tvoří září roku 2013, kdy začíná vysílat nový program České televize ČT art, na nějž Artmix, do té doby vysílaný na ČT2, přechází a mění tak i svou dramaturgii.

3.2. Období do roku 2013

V prvním období byla zjevná snaha o dramaturgické členění v podobě pravidelných rubrik, která však měla dost rozvolněnou tendenci. Rubriky se často objevovaly nepravidelně nebo jen jednou. Toto zjevně pokusné období se nakonec ustálilo na několika hlavních rubrikách, které se dařilo poměrně pravidelně udržovat. Patřily mezi ně: „výstava měsíce“ (reportáž z probíhající výstavy), „fenomén“ (reflexe nějakého „jevu“ na výtvarné scéně, jejíž téma je většinou vyprovokováno určitou „událostí“, např. Graffiti ve výstavních síních, Miroslav Tichý v Centre Pompidou, Světelné instalace v Praze apod.), „talent měsíce“ (miniportréty začínajících umělců), „artfór“ (vybrané kuriozity nebo spíše zajímavosti z tvorby vybraných tvůrců), „sběratel“ (portréty českých sběratelů umění), „portrét“ (portréty umělců, ne začínajících), „artipy“ (tipy na výstavy a výtvarné akce od různých kurátorů, umělců apod.), „reportáž“ (v podstatě se kryjící s jakoukoliv jinou rubrikou) a „a co my?“ (tipy na události z výtvarné scény od natáčecího štábu Artmixu).

Shrnout kompletní dění na výtvarné scéně do 52 minut jednou za měsíc je pravděpodobně nemožné a logicky se tedy musel vytvořit nějaký klíč k selekci. Prohlášení v úvodu vůbec prvního vysílaného dílu ho, myslím, naznačuje dobře: „Artmix je nový měsíčník o výtvarném umění. Uvidíte nadějně talenty, zralé osobnosti, zajímavá díla, místa, výstavy, sběratele, řadu novinek a událostí. Artmix to je 52 uměleckých minut každý měsíc.“ Expresivní výrazy jako nadějně, zralé a zajímavé a emocionálně zbarvený tón naznačují předpoklad, že půjde o především subjektivně-nadšenecký pohled na umění. Ten byl, díky uvedení jména režiséra a kameramana pod každou reportáží zvlášť, i snadno lokalizovatelný. Na druhou stranu se tu většinu času střídají pouze

dvě jména (Chytilová, Kořínek), takže po shlédnutí pár děl dokáže divák celkem bezpečně určit autorství i bez podpisu. I přes tento fakt se ale v Artmixu zpočátku dařilo udržovat si určitou vyváženost, dávat prostor mladým začínajícím umělcům, navštěvovat méně známé galerie nebo se zabývat aktuálními tématy.

To jakým způsobem je vytvářen výběr obsahu a jaká jsou na něj aplikována schémata snad bude jasnější, podíváme-li se detailněji na profilaci některých rubrik. Asi nejliberálněji byla koncipovaná rubrika Fenomén, kde se objevovala různá aktuální obecná témata (K čemu je umělci škola, Umění z vězení, Jak vidí českou výtvarnou scénu zahraniční umělci žijící u nás, Z čeho žijí galerie apod.), ale také témata, která vlastně žádný „fenomén“ nepředstavovala a byla pouze naroubována na nějakou konkrétní událost nebo výstavu (Milánský veletrh nábytku a designu, Designblok 2010 a jeho mezinárodní tvůrci, 54. bienále v Benátkách a Spící město Dominika Langa, Bohuslav Reynek). Jelikož se po přestupu na ČT art roztáhla tato rubrika do dvou třetin pořadu, budu se jejím úskalím věnovat ještě v následující kapitole.

Další rubrikou je „Portrét“, kde jsou představováni umělci střední a mladší generace, kteří už si nějakým způsobem vydobyli své jméno na scéně. Změnou názvu se ale z drtivé většiny zakrývá fakt, že je výběr opět vázán na konkrétní výstavu či událost (například portrét Kateřiny Vincourové z prosincového dílu roku 2011 je vázán na její souběžnou výstavu v Galerii Jiří Švestka apod.).

V rubrice „Výstava měsíce“ jsou reportáže z výstav konaných z převážné většiny v zavedených státních institucích jako je Galerie Hlavního Města Prahy, Národní galerie v Praze, Galerie Rudolfinum nebo Moravská galerie v Brně. Za období mezi lety 2007 - 2013 bylo z celkových 66 reportáží pořizeno pouhých 9 v nestátních galeriích. Obsah této rubriky tak tvořil z 87% výstavní program státních institucí.

Rubrika „Reportáž“ by se z větší části, ne-li zcela, dala zaměnit za rubriku „Fenomén“ a platí pro ni i to, že je její téma z většiny podmiňováno výstavami či jinými událostmi odehrávajícími se v téže době.

Rubrika, jež nebyla, alespoň ze začátku vysílání pořadu, podmíněna vnějšími událostmi (tedy programem pravděpodobně státních institucí) byla rubrika „Talent měsíce“, kde byli ve svých ateliérech představováni studenti nebo absolventi uměleckých škol.

A nakonec zmíním ještě rubriku „Artipy“, kterou „kurátoroval“ vždy někdo aktivně se pohybující na české umělecké scéně (Petr Písařík, Michal Pěchouček, Jiří David apod.) a tím se do pořadu dostaly i nezávislé menší galerie nebo ne tak „prověřené“ události.

3.3. Období po přechodu na ČT art

Po přechodu na ČT art, tedy v druhém období, získává pořad charakter tematických děl, kdy je něco přes polovinu času věnováno nějakému fenoménu – tématu

a zbývající čas pořadu pod označením Artmix plus pojme nezařaditelný zbytek. Mizí jednotlivé rubriky a nahrazuje je snaha o lineárně narativní koncepci. Záměrem změny tedy pravděpodobně bylo směřování k větší soustředěnosti a ponoru do určitého tématu, jímž by se i eliminovala možná benevolence v sestavování obsahu. V některých případech se to dle mého názoru povedlo (třeba v díle inspirovaném výročí 100 let od narození Jiřího Koláře z 19. 10. 2014 nebo v tom zabývajícím se uměním ve veřejném prostoru z 16. 11. 2014). V některých se ale nešvary popisované v přechozí kapitole v souvislosti s koncipováním rubrik znásobily tím, že se přenesly na celé téma a nezdá se, že se pak téměř polovina pořadu stala upoutávkou na výstavu v některé ze státních institucí.

Výběr témat a jejich uchopení se tedy stává klíčovým momentem a možnou příležitostí, která zde ale z větší části zůstává dle mého názoru nevyužita. Téma jsou většinou příliš obecná a vázaná na určitý druh výtvarného umění (např. Světlo v umění, Několik podob fotografie, Krajina jako nový impuls, Podzim přeje sochařům), nebo příliš se vztahující ke konkrétní události (např. České vizuální umění v Číně, Někdy v sukni, Co přinesl Art Prague 2015, Benátské Bienále 2015, Národní galerii je 220 let). Zmiňovaná druhová klasifikace výtvarného umění už v tématu pak často vede k úplné diskvalifikaci současného umění, jež je už málokdy vázané na jedno médium nebo naopak k toporné snaze na něj aplikovat některé dnes už nefunkční kategorizace (viz. díl s názvem „Současný videoart“ vysílaný 22. 2. 2015).

I zde se ukazuje, že hlavním inspiračním zdrojem pro výběr obsahu je program velkých státních institucí, čímž se dá vysvětlit fakt, že 29% z celkového času reportáží věnující se české výtvarné scéně tvoří ty o umění do roku 1980. Vezmeme-li to z hlediska rozdělení na jednotlivé umělecké druhy, potom suverénně nejvíc je jich z oblasti malby, které se věnuje 38% z celkového času reportáží (17% se jich pak věnuje novým médiím a konceptuálnímu umění a 15% soše a sklu). Trochu zarážející je i další údaj a to, že malba dominuje i v reportážích o nejmladší generaci umělců a tvoří 41% času v této věkové kategorii, následovaná sice 30% o nových médiích a konceptuálním umění, ale ani jedinou minutou o nejmladší generaci věnující se fotografii. Opět to zjevně souvisí s výběrem výstavních prostor, kde je minimum reportáží z menších nezávislých galerií, kde se současné umění převážně koncentruje (oproti předchozí dramaturgii, kde toto alespoň částečně suplovala kategorie „Artipy“).

3.4. Neviditelné světy

Jeden typ takového „neviditelného světa“ tvoří napříč rubrikami promluvy umělců, kurátorů a sběratelů při příležitosti různých návštěv jejich ateliérů, bytů a vernisáží. Kamera se dostává do míst, která jsou jinak pro běžného návštěvníka výstav nedostupná a proniká tak do produkčního zázemí, do samého středu tvořivosti, kde se umění rodí. Ve výpovědích umělců se přirozeně mísí jejich pracovní život s osobním.

Do popředí vystupuje příběh vzniku díla, potažmo životní příběh umělce. Je vidět ve vybavení ateliéru, ve specifických detailech jako je přeplněný popelník, hrnek od kávy, starý přehoz přes pohovku, jež svou obyčejností reprezentují skutečný život.

Velmi oblíbené jsou návštěvy ateliérů, zejména v případě mladých, ne tak známých, tvůrců. Často tyto návštěvy začínají už před vstupem do ateliéru, čímž je nám dána možnost vidět většinou „nehostinné“, surové okolí. Uvnitř ateliéru pak umělec klade před kameru (většinou na zem se zvláštním akcentem na přinášení, rozbalování, sestavování a rozkládání po prostoru) jednotlivé artefakty napříč celou svou tvorbou. Skrze srovnání z tvorby z různých období tak máme možnost vidět umělcův vývoj i s autorským komentářem. Do toho se objevují prostřihy z dokumentace různých akcí a výstav, jichž se umělec účastnil.

Autorský komentář k tomu, jak a kde dílo vzniklo tvoří podstatnou část pořadu a vzniká tak trochu dojem, že je to nutná součást k možnosti jeho celkového pochopení. Na druhou stranu v tomto případě může být takové uzemnění příjemnou protiváhou ke vznosným komentářům uvádějícím reportáže.

Neviditelný svět, akorát v opačném smyslu vzniká velmi specifickým přístupem k současnému výtvarnému umění a dá se ilustrovat na tom, jak jsou v pořadu reflektována různá ocenění pro mladé umělce. V současné době asi nejprestižnějšímu takovému ocenění, Ceně Jindřicha Chalupického, udílenému každý rok, je v celé historii Artmixu věnována jen jedna reportáž a to v úplně první epizodě z 27. 1. 2007. Velmi systematicky se autoři vyhýbají i jejím finalistům. Oproti tomu Cena kritiky za mladou malbu je každoročně připomínána a její finalisté jsou představováni formou mini portrétů.

Reflexe stavu současného umění, která je natolik odlišná od výstavních plánů nezávislých galerií, potažmo výběru poroty Ceny Jindřicha Chalupického, se dá označit přinejmenším za velmi svéráznou. V mnoha aspektech se tak pořad Artmix od pouhé reflexe emancipoval až k autonomní interpretaci současných dějin umění. Nahrává tomu i dramaturgie tematických dílů, kde se místo vertikálního ponoru často uvízne v horizontální svévoli výběru. Místo, aby se pro divákovu lepší orientaci vytvářela mapa, vystřihuje se z pole výtvarného umění ozdobná krajka.

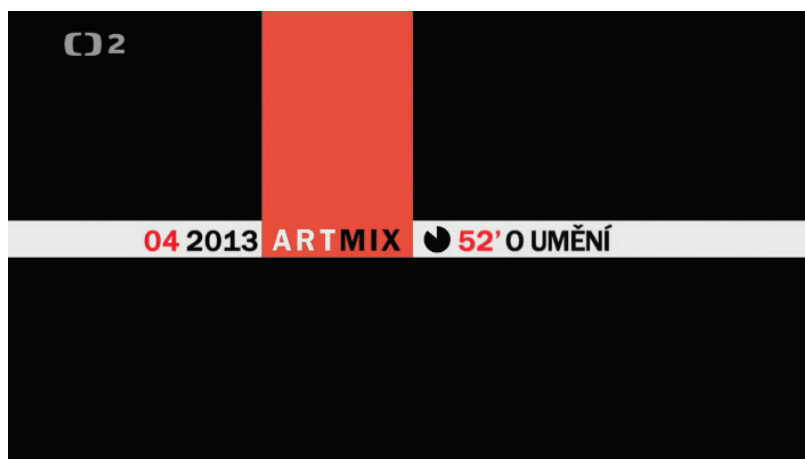
4. Způsoby prezentace

4.1. Úvod

V následující kapitole se zaměřím na způsob prezentace umění a s ním spojených hodnot na základě textové analýzy. Nebudu se zde zabývat obsahem, tedy tím, co říkají a dělají účinkující (umělci, kurátoři, teoretici atd), ale tím co prezentuje sám pořad. Nejprve se zaměřím na jeho grafickou podobu a poté se budu věnovat vybraným autorským komentářům, jež jsou použity buď v úvodu pořadu nebo v jednotlivých reportážích. Výběr není omezen na nějaké období vysílání a je sestavován tak, aby co nejlépe ilustroval hlavní teze a přesvědčení, na nichž tato konkrétní konstrukce obrazu výtvarného umění dle mého názoru stojí. Jednotlivé kapitoly jsou koncipovány tak, aby se pokud možno věnovaly jedné z těchto tezí a závěr je potom jejich shrnutím.

4.2. Grafická podoba pořadu

Grafická podoba Artmixu je tvořena úvodní znělkou a grafikou oddělující jednotlivé příspěvky. Znělka je vlastně rozpothybované logo pořadu, kde červený a bílý obdelník pomocí animace rozdělí černé pole obrazovky částečně podle principu zlatého řezu. V obdelnících se poté objeví text s údaji o názvu pořadu, o tom o jaký měsíc a rok se jedná a podtitul „52' o umění“ (viz. obrázek č. 1). Pravá horní část se poté změní v náhledovou obrazovku, kde je postupně vizuálně představován obsah pořadu společně s textovou částí, jež se objevuje v dolním segmentu obrazovky a kde naskakují názvy reportáží i s číselným údajem o jejich délce. Podobným způsobem se pak obrazové pole „řeže“ pomocí různě barevných segmentů před každým příspěvkem plus se zde objevuje textová informace o jeho režisérovi a kameramanovi.



obr. 1

Od září roku 2013, společně s přestupem pořadu na nový kanál ČT art, se lehce pozměňuje i grafická podoba znělky. Zlatý řez se dostává i do horizontální linie a jedním z animovaných segmentů se částečně stává i text. Kruh s chybějící výsečí symbolizující čas na hodinách, který byl přítomný i v předešlé verzi, zde dostává více prostoru a je taktéž animován (viz. obrázek č. 2). Celkově se vše dává více do pohybu včetně textu, mizí úvodní přehled, časové údaje (kromě podtitulu „52' o umění“) i údaje o autorech jednotlivých příspěvků.



obr. 2

Barevnost a tvar animovaných segmentů znělky evidentně odkazují k základům moderního výtvarného umění a umělcům jako Mondrian nebo Malevič. Kompozice prvků dodržujících zlatý řez potom směřuje až někam k renesanci a hledání ideálních proporcí obrazu. Proporce jsou výrazně zdůrazňovány i v časové rovině, ale v případě údajů o stopážích bych řekla, že šlo hlavně o sladění „vizuálu“ s podtitulem pořadu. Příklon k větší pohyblivosti a menšímu důrazu na strukturu po přestupu na ČT art dodává pořadu dynamičtější ráz, což se projevuje i v dramaturgii pořadu a celkově tím více zapadá do snahy o uvolněný styl celého kanálu.

Z grafické podoby pořadu tedy můžeme vyčíst, že pořad má ambice být seriózní podívanou pro poučené diváky, kde je hlavním kritériem „měřítko“ kvality a vyvá-

ženost informací. Časový údaj z podtitulu opakující se v symbolu hodin má zjevně odkazovat k času televizního toku a k faktu, že je úctyhodné věnovat tak velkou část z něj právě umění.

4.3. Vizuální a zvukové výrazové prostředky

Vizuální podobu pořadu tvoří kromě znělky také použití kamery a střihu. Způsob, kterým je zde zacházeno s obrazovým materiálem bych označila jako profesionálně uměřený. Kamera velmi nenápadně a opatrně ohmatává prostor, který zabírá většinou v celcích nebo se pomalu přibližuje k detailům. Téměř vše je zabíráno „z ruky“, ale přesto se kameramanovi daří udržet pocit plynulosti a klidu. Jsou-li snímána umělecká díla, například v rámci výstav, daří se to kameramanovi udržet v diváckém „modu“. To znamená, že se nepřibližuje příliš (v televizních záběrech z výstav obecně při natáčení závěsných obrazů kamera začne od velikého detailu a následně se oddaluje, místo aby to pro přehlednost bylo naopak) a „neřeže“ tak umění na části a naopak logicky mapuje prostor tak, že je divák schopen poskládat výstavní celek. Zprostředkovat citlivě dojem z výstavy výtvarného umění musím být pro kameramana nelehký úkol a zde se daří velmi dobře i s přihlédnutím ke stejné klidnému střihu.

Jednotlivé reportáže jsou doplněny podkresovou hudbou, jež je většinou instrumentální a navozuje „atmosféru“. Spolu s komentářem vytváří emoční naladění jednotlivých příspěvků, ale neřekla bych, že je její výběr řízeně koncepční.

Jako poslední a nejproblematictější výrazový zvukový prostředek považuji mimo-obrazový komentář, nebo-li voiceover. Od roku 2009 je pronášen hlasem Filipa Švarce, jenž je napříč všemi televizními programy jedním z nejobsazovanějších dabérů. Jeho pracovní portfolio je průletem všemi žánry od dabování postav v animovaných filmech po pořady Top Gear na Primě nebo Superstar na Nově. Z toho je patrné, že je to hlas spojený hlavně se zábavou, bezstarostností, což působí minimálně rozpačitě v kontrastu s často těžkopádnou rétorikou komentářů. To, co se myslím povedlo v grafickém vizuálu, převést do pořadu dynamiku a svěžest, se v tomto oposlouchaném „hlasu televize“ přehnal a paradoxně to pořad zpětně uvrhlo do konvence a nudy.

4.4. Textová analýza komentářů

4.4.1. Hodnota práce a práce na hodnotách

Při výběru textů v následujících podkapitolách jsem se snažila, aby jednotlivé jejich skupiny prokazovaly stejné znaky (tj. promlouvaly podobným způsobem o podobných věcech) a zároveň, aby jich byl dostatečný počet k tomu, aby se z nich dalo vyvodit nějaké komunikační schéma. Pro lepší orientaci jsou jednotlivé texty označeny

písmeny. Pod každým textem je i stručný popis toho, co se děje v obraze.

Ukázka 1: „Výstava Stanislava Podhrázského *Neklidná krása v pražském Domě u Kamenného zvonu se stala bezesporu událostí letošní podzimní výtvarné sezóny, a inspirovala nás k tématu české malby. Podhrázského dílo patří k velkým hodnotám českého umění 20. století a Galerie hlavního města Prahy výstavu připravila jako průřez jeho celoživotní tvorbou. Historička umění Marie Klimešová spolu s architektem Josefem Pleskotem dokázali vytvořit pro diváky mimořádný vizuální zážitek. Vystavena jsou díla, která dlouho nebyla k vidění včetně zápůjček z mnoha galerií a soukromých sbírek, mimo jiné i z pařížského Centre Georges Pompidou.*“¹

(Záběr na galerii zvenčí, poté záběry z vernisáže, prostřihávané fotografiemi umělce a záběry jeho děl.)

Ukázka 2: „*Stát si za svým a neuhnout z cesty. Takový postoj celý svůj život zaujímal malíř Pavel Brázda, který si stejně jako jeho manželka a malířka Věra Nováková musel na slávu a uznání počkat víc než 60 let. Nikdy nepodlehł dobovým ideovým nátlakům ani stylistickým dogmatům. Pro jeho tvorbu je typická dokonalá řemeslná zručnost, svébytná grotesknost i černý humor. Autorova výstava v GASK v Kutné hoře nazvaná Mezi začátky a konci II se koná u příležitosti jeho 90. narozenin.*“²

(Záběry na obrazy Pavla Brázdy se střídají se záběry z vernisáže výstavy s proslovem kurátora, vedle něhož stojí i umělec.)

Ukázka 3: „*Popelec umělců u Nejsvětějšího Salvátora v Praze má už dlouho tradici a zdejší umělecké intervence se vyznačují skutečně vysokou kvalitou. Mnoho umělců zvučných jmen tu každý rok nějakým způsobem změní atmosféru kostela a nabíjí ho novou energií. Letos k dialogu mezi světem umění a světem víry přispěl německý umělec Christian Helwing, jehož instalace má název Free visit.*“³

(Záběr na kostel S. Salvátora zvenčí, záběr na tiskovou zprávu nalepenou na skle, záběry na dílo.)

Ukázka 4: „*Zajímavě koncipovanou výstavu předního českého sochaře, pedagoga a jedinečné osobnosti Kurta Gebauera připravila na zámku v Pardubicích Východočeská galerie. Byť autor proslul především svými sochami v krajině, v Pardubicích, uvidíte z jeho tvorby mnohem víc. Veřejnosti neznámá díla z jeho soukromí, krajinomalby, portréty, sochy ze 60. let i ze současnosti vypovídají o jeho uměleckém rozpětí, bezmezné tvořivosti, ale také o tom, že Kurt Gebauer je víc než sochař.*

1 Artmix. TV, ČT art. 27. 11. 2013, 20:25. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/213562229000009>

2 Artmix. TV, ČT art. 22. 3. 2016, 22:45. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/216562229000003>

3 Tamtéž.

Protože i když se po celý svůj život snaží propojovat sochu a krajinu, je také malíř a především pozorovatel."⁴

(Záběry na zámek, sochy venku a jednotlivá díla uvnitř galerie.)

Zaměříme-li se nejprve na volbu jednotlivých výrazů v textech, je zde myslím zjevná obliba autorů v expresivních výrazech s neurčitým významem. Kupříkladu se dává veliký důraz na *kvalitu* podmíněnou *zvučnými jmény*. Dílo takových umělců potom představuje *velké hodnoty* a tedy i každá příležitost k jejich vidění stává se *událostí* automaticky se postulující na vrchol všeho dění v dané sezóně. V rámci průkaznosti těchto kvalit je zdůrazňována dokonalost řemeslného zvládnutí, ovšem doplněná o přesah v podobě *jedinečné osobnosti* umělce nebo jeho mravní bezúhonnosti (*nepodlehnutí* a z toho plynoucí *nutnosti počkat víc než 60 let na uznání a slávu*).

Velká emotivnost textů je zasazena jednak v oznamovací dikci podpořené výrazy s utvrzující funkcí (*bezesporu, skutečně, především*) a jednak ve slovní zásobě. Legitimizace umění nesoucího s sebou nějakou hodnotu zde, až na výše popsané výjimky, probíhá za použití vágních výrazů, kde výpovědní hodnota úměrně klesá v závislosti na stoupajícím emocionálnímu zabarvení. Konotační vyprázdněnost hodnocení se, jak je už patrné ze třetí ukázky, netýká jen umění a jeho tvůrců, ale i výstavních institucí, jak je patrné třeba v těchto ukázkách:

Ukázka 5: *„Galerie hlavního města Prahy vždy patřila k nejvýznamnějším galeriím v naší zemi. I když její vznik nebyl jednoduchý a prošla mnoha složitými obdobími, tak díky práci mnoha kurátorů má tato instituce už léta oprávněné renomé.*"⁵
(Záběry na obrazy různých autorů.)

Ukázka 6: *„Leica Gallery Prague vždy zaručuje kvalitu. A k její cti patří i to, že vedle zavedených jmen přinese i zajímavý objev, dílo málo známé nebo v případě slovenského fotografa Antona Podstraského téměř neznámé. A to nejen u nás. Kdyby se s ním totiž v roce 2005, dva roky před jeho smrtí, náhodou na jednom bratislavském tržišti neseznámil fotograf Miro Miklas a nenapsal o něm tehdy diplomku, asi by jeho jméno a pozůstalost zůstaly navěky zapomenuty. A přece málokdo ve svých záběrech tak dokonale vystihnul roky beznaděje.*"⁶

(Záběr na galerii zvenčí, poté na tiskovou zprávu nalepenou na dveřích a poté na LCD monitor, na němž se ve video prezentaci střídají jednotlivé fotografie.)

4 Artmix. TV, ČT art. 17. 5. 2016, 23:10. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/216562229000005>

5 Artmix. TV, ČT art. 2. 2. 2014, 21:50. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/214562229000001>

6 Artmix. TV, ČT art. 20. 10. 2015, 21:50. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/215562229000008>

Kvalita umění se těžko zpochybňuje, je-li vystaveno v galerii, jež má *renomé* a *vždy zaručuje kvalitu*. Jeho hodnota je tedy potvrzena i ze strany instituce, v níž je vystaveno. Použijeme-li tuto logiku i zpětně, vychází z toho vzorec, v němž jednotlivé proměnné potvrzují kvalitu sobě navzájem. Zajímavé je i to, že v ukázce č. 6 se mluví o ctihodnosti v souvislosti s vystavením méně známého díla (=jména). Objevování nových autorů tedy jako by bylo cosi nesamozřejmého a riskantního.

Ukázka 7: *„V barokním Colloredo-Mansfeldském paláci v Praze se představují díla tří umělců, sourozenců Jakuba a Anežky Hoškových a mladé Slovenky Nik Timkové. Všichni jsou vedle své umělecké tvorby známí jako iniciátoři hudebních a výtvarných aktivit pod hlavičkou AM 180. Jejich tvorba má výrazný grafický až kaligrafický charakter a pohybuje se v médiu malířství, grafického designu a instalace. Jejich site-specific díla komunikují nejen s místem, ale i mezi sebou.“*⁷

(Švenk z venčí do interiéru výstavního sálu, záběry na jednotlivá díla a na fotografy pózující umělce.)

Ukázka 8: *„Za pozornost stojí také výstava Barbory Šlapetové a Lukáše Rittsteina v pražském DOXu. Její název Všechno je jinak odkazuje ke změnám, které společně zažili na svých cestách na Papuu Novou Guineu. Střet civilizace a přírody nabyl v jejich pracech v posledních letech souvislostí doslova kosmických. V rovině obecnější je pak tento střet vidět i na Rittsteinových nových sochách.“*⁸

(Záběry na jednotlivá díla. Při slově kosmických, záběr na kosmonauta ve vystaveném videu.)

Ukázka 9: *„V Galerii Hlavního města Prahy probíhá první retrospektiva umělce Jána Mančušky, který se své velké výstavy bohužel nedožil. Zemřel před čtyřmi lety ve věku 39 let. Avšak jeho dílo, které po sobě zanechal, rozhodně stojí za připomenutí. Mančuška vystudoval na pražské AVU malbu, ale kromě začátků se jí příliš nevěnoval. Více ho zajímaly instalace nebo práce s videem. Zásadní pro něho byla práce s jazykem, textem. Zkoumal způsoby, jak jejich prostřednictvím komunikujeme. Fascinoval ho příběh a možnosti jeho vyprávění.“*⁹

(První záběr na fotografii umělce, v dalším na článek v novinách A2, jehož je fotografie součástí, potom už záběry na vystavená díla.)

Ukázka 10: *„Být rodačkou z Chomutova a přestěhovat se do Kladna je sice podle hesla z bláta do louže, ale sochařce Dáše Šubrtové to ani v nejmenším nevadí. Absolventka sochařského ateliéru Kurta Gebauera na VŠUP v Praze, kde řadu let*

7 Artmix. TV, ČT art. 19. 4. 2015, 22:35. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/215562229000004>

8 Tamtéž.

9 Artmix. TV, ČT art. 22. 9. 2015, 21:55. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/215562229000007>

působila také jako jeho asistentka, se věnuje nejen své volné tvorbě, ale mnoho let také působí jako kurátorka a iniciátorka mnoha uměleckých akcí. V Praze vede galerii Makráč a léta působila také tady, v bývalém dole Mairau. Založila zde galerii a řadu let pro ni připravovala kulturní program, workshopy, plenéry a pravidelné intervence umělců v tomto specifickém prostředí. Je optimistka. Léta se snaží pomoci zkultivovat životní prostor, ve kterém se pohybuje."¹⁰

(Kamera zabírá umělkyni jak prochází industriálním prostředím.)

Akcentování osobnosti umělce a vlivu životních podmínek na jeho tvorbu ustupuje informacím deskriptivního charakteru. Direktivně hodnotící tón ukázek č. 1-6 je zde nahrazen opatrnějšími formulacemi typu *za pozornost stojí, rozhodně stojí za připomenutí*. Legitimizace zařazení příspěvků do programu se přesouvá z mluvnické spíše do obsahové roviny, například skrze akcentování pracovitosti a zápalu pro věc nebo ve zdůrazňování dalších aktivit, jež mají umělci mimo svou výtvarnou praxi. V případě reportáže o Dagmar Šubrtové (ukázka č. 10) jde o až obsesivní akcentování času, který takovým činnostem věnuje (*řadu let působila, mnoho let působí, léta působila, řadu let připravovala, léta se snaží pomoci*). Emoce jsou tím rozředovány do méně nápadné podoby, z jednotlivých slov se rozprostírají do větších konstrukcí a tvrzení nabývají méně sebevědomého rázu.

Ze všech příkladů můžeme vyčíst tendence verbálně nastavit filtr kvality, skrze nějž mají být umělec a jeho dílo vnímány. Kvalita práce umělců starších generací je předkládána jako o sobě existující objektivní substance, jež se pravděpodobně opírá o jen vágně naznačené pilíře jako je tradice, dobře zvládnuté řemeslo, mravní bezúhonnost. V případě mladších umělců je to trochu jiné, zde je kvalita nějakým způsobem podmíněna. Zjevná snaha vyvažovat tento podvojný způsob hodnocení svědčí o tom, že samotný výběr reportáže do pořadu je hodnotícím aktem.

4.4.2. Hledání bodu nula a vymírající druhy

Na příkladech textů v předchozí kapitole jsem se pokusila ukázat, jak explicitně jsou v pořadu deklarována hodnotící kritéria, jež jsou na umění aplikována skrze používaný jazyk. V této kapitole bych se ráda podívala na příklady méně zjevných, protože často nevyřčených, postojů a přesvědčení, jež jsou dalším dílkem do skládky prezentovaného obrazu umění.

Ukázka 11: *„Zatímco v prvních ročnících (zde je myšleno udílení Ceny Jindřicha Chalupického, pozn. aut.) převažovala na výstavách finalistů díla více méně vytvářená tradičními postupy, v posledních letech vzbudila volba finalistů i kontroverzní reakce. Na poslední výstavě v brněnském domě umění nevisel jediný obraz, nebyla zde žádná socha. Všichni loňští finalisté tvoří v oblasti konceptuálního umění. Bude*

10 Artmix. TV, ČT art. 17. 5. 2015, 22:00. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/215562229000005>

tento trend i nadále pokračovat? Je to náhoda nebo je současné moderní umění pod nadvládou konceptu?"¹¹

(Střídající se fotografická dokumentace děl, jež se objevila ve finále CJCH. Nejdříve malba a kresba a poté instalace a konceptuální díla.)

Ukázka 12: *„Vladimír Houdek řekne v následujících 8 minutách 20x slovo kruh. Což znamená, že logicky musí mít k tomuto tvaru silný vztah. Proč, se dozvíme za chvíli. Vladimír absolvoval Akademii výtvarných umění v ateliéru Vladimíra Skrepla a loni získal Cenu Jindřicha Chalupského. Konečně malíř, psalo se tehdy.“¹²*

(Záběr na umělce v šatech od barvy sedícího u počítače, poté záběr na plechovku barvy se špinavými štětci, poté na roh ateliéru s židlí (vše zacákané od barvy), poté na rozpracované obrazy na zdi.)

Ukázka 13: *„Dnes vám představíme výstavní cyklus Start Up, který zahájila před pár lety právě GHMP. Mapuje tvorbu talentovaných mladých autorů na startovní čáře jejich umělecké kariéry. A na rozdíl od Chalupského ceny nemá žádná omezení.“¹³*

(Záběry na videa a fotografie Johany Pošové.)

Ukázka 14: *„Žijeme v době metamorfózy obrazu. Už dávno nejde o to, zda se jedná o předmětnou malbu, figuraci nebo abstraktní obraz. Jsme kontaminováni mnohými vlivy. Digitální technikou, moderními technologiemi, architekturou, jinou vizualitou. Tentokrát nás inspirovala Cena kritiky pro mladou malbu, která je udělována a umělcům do 30 let a má v podtitulu Malba a její přesahy...“¹⁴*

(Střídající se záběry na detaily různých maleb a poté záběr na na stole vyrovnané katalogy Ceny kritiky za mladou malbu.)

Ukázka 15: *„Jistě bychom našli mnohé, kteří si nad pojmem krajinomalba odplivnou, ale toto na první pohled překonané téma v současné době nabývá na důležitosti. V létě se například konala na Nákladovém nádraží Žižkov skupinová přehlídka studentů a absolventů Akademie výtvarných umění v Praze, kteří se věnují tématu krajiny a přírody. Výstava s názvem Voda hučí, bory šumí ukázala, v jak velké míře je na AVU krajina zájmem mnoha studentů. Malby, kresby, grafiky, videa, objekty a instalace směřují k jednomu - k vnímání přírody a mimolidských bytostí jako sobě rovných.“¹⁵*

(Záběry z výstavy Voda hučí, bory šumí, střídavé záběry na různé grafiky a malbu.)

11 Artmix. TV, ČT art. 27. 1. 2007, 22:22. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/207562229000001>

12 Artmix. TV, ČT art. 27. 11. 2013, 20:25. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/213562229000009>

13 Artmix. TV, ČT art. 2. 2. 2014, 21:50. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/214562229000001>

14 Artmix. TV, ČT art. 19. 4. 2016, 22:30. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/216562229000004>

15 Artmix. TV, ČT art. 22. 9. 2015, 22:15. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/215562229000002>

V každé z ukázek je více či méně obsažena polemika nad tendencí vymanit se z druhové klasifikace výtvarného umění. Malba a socha jsou zde označovány jako *tradiční postupy* utlačované *nadvládou konceptu*. Krajinomalbě je přisuzován statut opovržení vyvolávajícího žánru a nepřímo je tu naznačeno, Cena Jindřicha Chalupického svým výběrem tento trend podporuje.¹⁶ Dále tu prosakuje přesvědčení, že ještě před tím, než jsme byli *kontaminováni mnohými vlivy* existoval v malbě jakýsi nulový bod s žánrovou a tematickou čistotou, oproštěný od *jiné vizuality*. A tento bod jakoby se zároveň stal místem, odkud je vhodné se rozhlížet po světě současného výtvarného umění.

Neúnavné žánrové vymezování je patrné i v názvech témat jednotlivých dílů pořadu jako například *Česká malba a její šance*, *Krajina jako nový impuls*, *Obnovitelné zdroje mladé malby*. Malba je tu pojímána jako vymírající druh a to se všemi důsledky, které s sebou tato metafora z animální říše nese. Třídění podle klasického dějepisumu umění, kde médium rovná se druh umění a křížení způsobuje *kontaminaci*, umožňuje pouze mocenské pozicování ve smyslu kdo má *nadvládu* nad čím. Zakletí v tomto schématu má zjevně za příčinění i to, že se autoři pokoušejí kvantitativní metodou monitoringu resuscitovat žánrovou čistotu, i za cenu protimluvů a jednostranné selekce. Například v ukázce č. 15, kde se s pomocí zapálené rétoriky konstruuje obraz negativního vnímání krajinomalby. Ten je vzápětí zdánlivě vyvrácen odkazem na výstavu *studentů a absolventů Akademie výtvarných umění v Praze*. Logická nefunkčnost argumentu vyplývá ze samotného názvu výstavy, podle kterého se dá usuzovat, že téma „krajiny“ je vstupním parametrem a nelze z něj tudíž vyvozovat statistiku výskytu. Navíc se termín *krajinomalba* v druhé části textu nenápadně zredukuje na *krajinu* a v poslední větě se dozvíme, že výstupem jsou *malby, kresby, grafiky, videa, objekty a instalace*. V tomto případě je dobře vidět i sounáležitost komentáře s obrazem, kde jsou záběry z výstavy redukovány pouze na malbu a kresbu. Zdá se, jakoby producenti pořadu ke konkrétním událostem, výstavám a podobně, přistupovali s předem danou představou o nějakém daném stavu věcí a tu se pak snažili na ně naroubovat. Jinak řečeno, je zde cítit jakási neotevřenost, přílišná uzavřenost ve vlastních schématech vnímání umění.

Dalším příkladem dalo by se říci až kategorizujícího pohledu na umění může být třeba název jednoho z dílů pořadu *Současný videoart*, jež se vlastně celý věnuje „čistému“ použití videa a pomíjí dnes už tak častou hybridizaci médií. Chci tím říci, že tím, že autoři hledají vlastně jen obsahy předem daných kategorií, jim často unikají jiné nově se rodící. V tomto smyslu pak logicky vždy zůstávají několik kroků za aktuálním vývojem. Poněkud rozpačitě poté působí tento úvod k reportáži:

16 Usuzuji z narážky v ukázce 13 na *omezení*, jež CJCH na rozdíl od Start-up má. Jelikož je oficiálně CJCH omezena pouze věkem umělce do 35 let, což je věková skupina, která se dle mého názoru nijak nekříží se skupinou *mladých autorů na startovní čáře* jejich umělecké kariéry, myslí se zde pravděpodobně ono zmiňované nepsané omezení žánrové.

Ukázka 16: „*Druhá* (nová pražská galerie, pozn. aut.) je *nedaleko odtud, ve Školské ulici číslo 28. Jmenuje se Fotograf a zabývá se, jak jinak, fotografií. Ale z jiných úhlů.*“¹⁷

(Záběr na dům, ve kterém je galerie, na chodbu, kterou se k ní jde a poté na otevřené dveře do ní.)

Reportáž se věnuje čtyřem *zbrusu novým galeriím*, jež v Praze vznikly v roce 2011. Pomineme-li fakt, že zrovna galerie Fotograf už v době natáčení dva roky fungovala, tak se zde opět opakuje neurčité vymezení oproti *jinakosti*, akorát v tomto případě jde o úhel pohledu na fotografii, konkrétně úhel pohledu galerie. Jinakost v tomto případě hlavně znamená, že výstavní program byl ve Fotografovi sestavován hlavně z mladých *nezavedených* autorů, kteří většinou fotografii propojují s jinými médii. Předpokládejme tedy, že kromě představy onoho čistého žánru zde existuje i zažitý (jako podle mě vhodný protipól *jiného*) úhel pohledu na něj. Opět se zde tedy vyjevuje do sebe zacyklený vzorec vnímání fungující jen na základě předem daných proměnných.

4.4.3. Nejskromnější umění

Ještě jednou se podívejme na ukázkou č. 15, z níž vyplývá ještě další věc, a to, že tvorba studentů a absolventů AVU má moc přiřazovat *důležitost* určitým tendencím v současném výtvarném umění a to opět na základě nějaké zvláštní kvantitativní statistiky („*Výstava s názvem Voda hučí, bory šumí ukázala, v jak velké míře je na AVU krajina zájmem mnoha studentů.*“)¹⁸. Zamyslíme-li se nad tím do důsledků, studium na AVU je pro jejího studenta nebo absolventa zároveň legitimizací kvality jeho tvorby. Z čehož logicky plyne to, že instituce typu AVU má moc přidělovat statut umělce už jen tím, že někoho přijme ke studiu. Následující ukázkou tuto tezi ještě rozvíjí:

Ukázka 17: „*A tak nás v této souvislosti napadlo zamyslet se nad tím, proč mají výtvarní umělci po skončení studií tak těžký start? Proč je tolik uměleckých hodnot stále neznámých? Proč se některá jména dokola omílají, zatímco stejně kvalitní zůstávají stranou? Je to dáno jejich skromností? Mohou za to kurátoři? Média? Je dnešní doba o hodnotách, nebo spíše o marketingu? A tak vám v dnešním Artmixu přinášíme malou ochutnávku napříč všemi generacemi těch, kteří z různých důvodů stáli dosud mimo mainstream.*“¹⁹

17 Artmix. TV, ČT2. 8. 9. 2011, 22:30. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/211562229000006>

18 Podobným způsobem by se v tomto případě dalo tvrdit například, že výstava Voda hučí, bory šumí ukazuje, v jak velké míře mají se studenti zajímat o českou hymnu, potažmo o národní identitu.

19 Artmix. TV, ČT art. 26. 1. 2016, 22:30. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/216562229000001>

(Záběr na Zuzanu Růžičkovou, pracující na svém obraze, poté rozrolovávající už hotové dílo, poté na dva její obrazy visící na zdi a poté, jak jde po chodbě s klíčem do zřejmě svého ateliéru.)

Zde je *výtvarný umělec po skončení studií rovnou ztotožněn s uměleckou hodnotou a redukován na kvalitní jméno*. A jelikož je řeč o hodnotách *neznámých a kvalitách zůstávajících stranou*, čímž je vyloučena jejich vnější podmíněnost, evaluačním sítím se stává studium na umělecké škole. Pokročíme-li v textu dále, sesype se na nás řada účelově položených otázek, jež si na sebe vzájemně samy odpovídají. Jen tak mimochodem se tu vynořuje dichotomie *hodnoty versus marketing a sdělovací prostředky*, kde se první pojí se *skromností* a druhé s *mainstreamem*. Zároveň se jádro tázání po těžkostech čerstvých absolventů nenápadně rozdrobí v problém vyskytující se *napříč všemi generacemi* stojícími mimo mainstream. Přestává být jasné, jaký je vlastně cíl tázání a dochází ke zvláštním paradoxům. Při přistoupení na premisu, že absolvent umělecké školy s sebou automaticky nese nějakou hodnotu, není jasné, proč by mu ještě měla být potvrzována zvenčí. Přeskočíme-li to a přistoupíme-li na předpoklad, že by tato hodnota měla být známá, není jasné, jakými prostředky toho docílit, aniž by se zároveň nerozpustila ve vodách *marketingu a sdělovacích prostředků*.

Další otázkou je, co si vlastně má čtenář představit pod pojmem *mainstream*. Vydeme-li opět z logiky textu zjistíme, že do této kategorie spadají *dokola omílaná jména*, která jsou ale *stejně kvalitní* jako ta *zůstávající stranou*. Není tedy jasné, zda je tato kategorie negativní sama o sobě a zda tak máme nahlížet i na umělce do ní spadající nebo je pouze výsledkem negativních vnějších okolností (*marketing a sdělovací prostředky*). Je to opět součást neviditelného světa, který je v Artmixu přítomen pouze svou absencí. Nezbyvá než se spokojit s neurčitou informací, že octne-li se jednou umělec v této kategorii, tak i když s sebou jeho jméno nese určitou *kvalitu*, ztrácí tímto zařazením *hodnotu*. Jak se s takovým tvrzením vyrovnávají autoři pořadu, je vidět například v těchto dvou případech:

Ukázka 18: „*Červnový ARTMIX, věnovaný nejvýraznějším letním událostem, začneme rovnou ve švýcarské Basileji a sice v Tinguelyho muzeu, kde byla zahájena rozsáhlá výstava jednoho z nejznámějších současných českých umělců Krištofa Kintery, nazvaná I am not you. Stejně tak jako v Praze i v zahraničí pracuje Krištof Kintera s místem, s okolím, znejistňuje diváka, nutí ho klást si otázky, bourá zavedená pravidla instalování i podobu katalogu. Jeho jedinečná přehlídka tady v Basileji, navíc v době konání prestižního veletrhu Art Basel, kdy se do tohoto města sjíždí umělecká a sběratelská elita, je mimořádnou událostí nejen pro samotného umělce, ale potažmo i pro české umění obecně.*“²⁰

(Záběr na muzeum zvenčí, poté na plakát k výstavě na fasádě muzea, poté záběry

20 Artmix. TV, ČT art. 22. 6. 2014, 21:50. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/214562229000006>

na Kinteru instalujícího výstavu v zahradě muzea, poté záběry na jednotlivé objekty rozmístěné v prostoru.)

Ukázka 19: „*Grafička a malířka Marie Blabolilová je vzácný úkaz na naší výtvarné scéně. Přestože je držitelkou řady ocenění, vystavuje desítky let a její dílo je zastoupeno v řadě významných státních i soukromých institucí, své umění nikomu nevnučuje, sama sebe nepropaguje. Po ukončení studia na pražské Akademii se začala věnovat grafice a svůj svébytný rukopis našla v čarovém leptu. Pomocí rastru zpodobuje svět a skutečnost, která ji obklopuje. Její jasné, srozumitelné, existencialisticky laděné dílo v sobě obsahuje poetiku a zobecnění zároveň. V její tvorbě hraje nezastupitelnou roli také malba, ke které se před lety vrátila.*“²¹

(Detail na ruku umělkyně potírající grafickou desku barvou, poté detail jejího obličejů při práci, poté polocelek pracující umělkyně ve špinavé zástěře ve svém ateliéru chystající desku k otisku.)

Podle předchozího vymezení by měl být Kryštof Kintera do kategorie mainstreamu zařazen jako jeden z prvních. Jak je tedy možné, že by i přes toto negativně chápané zařazení mohla být jeho výstava *mimořádnou událostí nejen pro samotného umělce, ale potažmo i pro české umění obecně*? Navíc, když se s touto událostí evidentně pojí všechna deklamovaná opozita hodnot, jaké takový veletrh, který je hlavně o *marketingu a sdělovacích prostředcích*, představuje?

A jaký je rozdíl mezi Kinterou a Marií Blabolilovou²², která *vystavuje desítky let a její dílo je zastoupeno v řadě významných státních i soukromých institucí*? Odpověď lze částečně hledat v konstatování, že Blabolilová *své umění nikomu nevnučuje, sama sebe nepropaguje* spolu s termínem *skromnost*, z textu č. 17, použitého zde jako jeden z možných důvodů malé propagace některých umělců. A částečně v použití trpného rodu v popisech uměleckých úspěchů obou předchozích aktérů (*byla zahájena rozsáhlá výstava, je držitelkou řady ocenění, a její dílo je zastoupeno*). Pod vlivem těchto poznatků, je myslím možné pokusit se sestavit další z možných interpretačních schémat. Umělec, který nechce zůstat zapomenut, ale zároveň nechce ani spadnout do kategorie mainstreamu, by měl svého věhlasu dosáhnout jinými způsoby, než je sebestpropagace.

21 Artmix. TV, ČT art. 26. 1. 2016, 22:30. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/216562229000001>

22 Tato výtvarnice je představena ve stejném dílu pořadu, ze kterého je ukázka č. 17, a je tedy prezentována coby umělec mimo mainstream.

4.5. Závěr

Jak by se tedy daly shrnout používané jazykové strategie a co to vypovídá o celkovém charakteru prezentace výtvarného umění skrze tento pořad?

Nejprve tedy k první části otázky. Na základě vybraného vzorku textů můžeme konstatovat, že je zde tendence přizpůsobovat jazyk určitému druhu sdělení a manipulovat tak s jeho vyzněním. Expresivnost některých výrazů, majících za úkol podpořit určité teze často maskuje jejich vlastní argumentační nedostatečnost. Stejně tak tomu je na úrovni dikce, kde celkové emocionální zabarvení a nekompromisnost razance určitých tvrzení vlastně nepřipouští žádné pochyby.

Na druhé straně bychom měli přihlídnout k tomu, že tato nedořečenost nebo nejednoznačnost určitých sdělení může být způsobena tím, že autoři otevřeně pracují s diváckou orientací v tématu. Často je mu ale tato orientace (a s tím druhotně i určitá ideologie) vštípována²³, což se v gramatice projevuje zejména používáním první osoby množného čísla (*Žijeme v době...*), tvrzeními, jež si oznamovacím způsobem nárokují nezpochybnitelnou obecnou platnost (*Objekt bývalého továrního areálu ČKD v Karlíně je kulturní veřejnosti důvěrně známý.*²⁴) a narážkami na interní problémy uvnitř umělecké scény. K názornosti opět použiji příklad Ceny Jindřicha Chaluppeckého, jež je v pořadu přítomná vlastně jen skrze tyto narážky. I ve své absenci tedy funguje jako referenční bod, jehož existence je dána do té míry, s jakou se od něj jednotlivá tvrzení odrážejí nebo se vůči němu vymezují. Určitá témata, umělci a instituce tedy vytváří jakousi paralelní stínovou realitu, inverzní obraz preferované části uměleckého světa. Taková konstrukce identity diváka jakožto participanta (ve skutečnosti konzumenta) na „vysoké kultuře“ s sebou nese pro autory velmi výhodné podmínky pro prosazování a legitimizaci vlastních postojů a potažmo upevňování si svého mocenského postavení. A to, že je zde velká snaha prosadit svoji verzi pohledu na dané téma je patrná i z téměř všudypřítomného evaluačního charakteru textů.

Expanzi nebo spíš posun diskurzu směrem k divákovi je možné hledat i ve snaze autorského subjektu vyjmout sebe sama z kategorie sdělovacích prostředků²⁵ za účelem popření možnosti vlastní participace na konstrukci mediálního obrazu výtvarného umění (alespoň v tom negativním slova smyslu). Takto pohyblivý dis-

23 Termín „vštípení“ ve smyslu uplatnění moci skrytého činitele je používán například v diskurzivní analýze, viz. Vašát, Petr. Kritická diskurzivní analýza: sociální konstruktivismus v praxi. AntropoWebzin [online]. 2008, roč. 4, č. 2-3 [cit. 2013-08-23]. ISSN: 1801-8807. Dostupný z: http://www.antropoweb.cz/media/webzin/webzin_2-3_2008/8_KRITICKA_DISKURZIVNI_ANALYZA_SOCIAL.pdf

24 Artmix. TV, ČT art. 22. 3. 2016, 22:45. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/216562229000003>

25 Narážím na ukázkou č. 17, která otázkami po tom, proč jsou v médiích prosazováni určití umělci, působí matoucím dojmem. Jestliže to nebudeme chápat jako sebe reflexivní ironii, což vzhledem k celkovému emočnímu naladění evidentně není, názorně manifestuje snahu o neviditelnost textu jakožto mediálního sdělení.

kurz působí matoucím dojmem a efektem trojského koně maskuje svou skutečnou výchozí pozici.

Tím se dostávám ke druhé části úvodní otázky a to jaká schémata ve vnímání výtvarného umění jsou zde prezentována. Na základě předchozích kapitol je lze shrnout do několika bodů:

1. Prezentace je určena náročnému a pravděpodobně trochu konzervativnímu divákovi.
2. Prezentace je svým evaluačním charakterem otevřeně selektivní. Jinými slovy prezentuje se zde *kvalitní* umění, o jehož kvalitě rozhodují producenti textu.
3. *Kvalita* umění je stvrzována institucionálně výstavou v renomované (= státní) galerii nebo je s ní umělcovo *jméno* předem spojené.
4. Na hodnotový žebříček je tu tendence dosazovat i jednotlivé druhy umění, podle měřítka příkládaného na umělce (čím starší, tím menší pochybnost o jeho kvalitách).
5. Druhy umění jsou často ztotožňovány jak s médii, ve kterých umělci pracují, tak se samotnými umělci (volba média není volba nástroje, ale volba životní).
6. Prezentace umění se většinou odehrává jen jako popis jeho symbolických hodnot, bez konkrétních vazeb na aktuální společensko-politickou situaci.
7. Umělcova autenticita je dána jeho pasivním postojem k propagaci sebe sama a tím i jeho vymezením se vůči *mainstreamu*.
8. Prezentovaný úhel pohledu je předkládán jako tradiční a převládající vymezující se vůči pohledu *jinému*.

Na závěr uvedu ještě jeden z poznatků vycházející hlavně z vizuálního jazyka pořadu. Umění je v obraze prezentováno hlavně jako produkt řemeslné práce. Práce na něm jakoby tu byla minimálně stejně důležitá (ne-li důležitější, např. v případě detailního popisování pracných výtvarných technik) jako on sám. Práce je viditelná v kvantitě věcí i v pracovním prostředí ateliéru, jež většinou vykazuje všechny známky toho, že je zde tvořeno (rozpracovaná díla, skvrny od barev, bohémský nepořádek apod.). Často umělci hovoří hlavně o práci, tedy o způsobu své tvorby, o svých osobních motivacích a projekcích do díla. Výsledné dílo se tak stává důkazem soustavné práce a ilustruje autorská východiska. Je to pohled zevnitř organismu tvoření, který je za normálních podmínek nepřístupný a který má pravděpodobně rozšiřovat divácké povědomí o díle, i když bych řekla, že je spíše ilustrací určité představy umělce.

5. Zasazení do teoretického rámce a zhodnocení

5.1. Pravidla umění a pole kulturní produkce

V této kapitole se budu snažit o hlubší zobecnění výsledků předchozích analýz jejich zasazením do určitého teoretického rámce. Na pomoc jsem si vybrala sociologicko-filozofický koncept Pierra Bourdieua, jenž mi přišel vhodný jednak svým neromantickým pojmoslovím, jež je zvukomalebně kontrastní k tradiční kunsthistorické literatuře a také tím, že vychází primárně z aplikace na literaturu 19. až 20. století. Díky tomu je snáze aplikovatelný na konzervativní přístup k umění, tak jak je prezentován v Artmixu. V další kapitole si pak beru na pomoc stať Josefa Ledviny, jež aplikuje Bourdieuovo pojetí na konkrétní historickou situaci v českém výtvarném umění.

Bourdieuova Pravidla umění mají podtitul *Vznik a struktura literárního pole*, ale sám autor tvrdí, že jsou aplikovatelná na všechny druhy umění. Základní tezí je, že literární (atd.) pole je součástí takzvaného mocenského pole, jež „*je prostorem silových vztahů mezi činiteli či institucemi, jimž je společné vlastnictví kapitálu nezbytného k zaujímání vládnoucích pozic v různých polích (zejména ekonomickém či kulturním)*“.²⁶ Umění pak v tomto poli zaujímá pozici ovládaného a jednotlivé jeho druhy jsou „*poli kulturní produkce*“. Zde se odehrává jednak zápas mezi dvěma hierarchizačními principy (heteronomním a autonomním), jež dávají vzniknout podpolím a jednak „*permanentní revoluce*“ jako následek střetu různých generací v rámci těchto podpolí.

Hierarchie v rámci pole kulturní produkce „*se vytváří ve vztazích mezi různými druhy kapitálu i mezi jeho držitelí*“.²⁷ Umělecké dílo je v tomto pojetí kulturním kapitálem se symbolickou hodnotou. Není tedy ceněno „*pro svou schopnost zpřítomnit a otevřít autentický prožitek, tedy samo pro sebe, nýbrž jako předmět reprezentace společenského statusu a moci*“.²⁸

Heteronomní hierarchizační princip je shodný s hierarchií hodnot v mocenském poli, jež se řídí ekonomickým ziskem. Oproti tomu autonomní hierarchizace hodnot odmítá ekonomický úspěch jako cosi nepatřičného a kompromitujícího. V podpoli autonomního kulturního kapitálu je tedy úspěchem uznání mezi sobě rovnými (kulturními výrobci) a čistota umění ve smyslu nezávislosti na tržní ekonomice. V této „*antieconomické ekonomice čistého umění*“ je „*symbolický kapitál chápán jako odepřený ekonomický kapitál, ale přitom je uznáván, a tedy zprávoplatněn jakožto skutečný úvěr, jenž za jistých podmínek, dlouhodobě, může přinést skutečný, ekono-*

26 Bourdieu, P. *Pravidla umění*. 1. vyd. Brno : Host, 2010. s. 283.

27 *Ibid.* s. 285.

28 Bartlová, Milena. *Kulturní politika a politika kultury: Česko 2010, otazník. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 9, s. 125.

mický zisk.²⁹ Poptávka po výrobě může v tomto pod-poli vycházet pouze od dalších výrobců a nesmí se řídit poptávkou mimo něj. V tomto světle se tedy i neúspěch, ve smyslu nepřiznání umělecké hodnoty určitému dílu, může jevit jako další ze znaků příslušnosti k avantgardě nebo alespoň „*prostředek k udržení nejistoty nad svým vlastním údělem*“ s odkazem na „*chyby ve vnímání a posuzování kritiků a veřejnosti v minulosti*“³⁰. Takoví čekatelé na statut držitele specifického kapitálu se snaží aktivně prosadit a to většinou formou manifestů vymezujících se oproti stávajícím členům *posvěcené avantgardy*. Z toho vzniklé neustálé obměňování nabídky symbolických produktů nazývá Bourdieu *permanentní revoluci*. Ta zaručuje poli kulturní produkce udržování autonomie, protože se nestačí zakonzervovat a přetavit v ekonomickou hodnotu ve stejném období, ve kterém je považována za avantgardu.

Úskalím tohoto mechanismu zůstává nejistá hranice mezi „*prokletým a zkrachovalým umělcem*“, jež podle Bourdieua vytváří „*kolektivní neupřímnost*“. To, jestli se takový adept dočká přiřknutí statutu umělce, potom závisí jen trvání doby, po kterou je záporně sankcionován, a s tím propojené možné proměny ve vnější hierarchizaci mocenského pole (například změna politického režimu apod.).

Boj o uznání umění jako symbolické hodnoty se podle Bourdieua v obecnější rovině dá chápat jako boj o definici umělce: „*Ve chvíli, kdy obhájci té ‚nejčistší, mravně nejprísnejší a nejužší definice příslušnosti tvrdí o jistých umělcích (atd.), že nejsou skuteční umělci nebo že nejsou opravdoví umělci, upírají jim právo na existenci jakožto umělců, to znamená, že jednájí z pohledu těch, kteří jakožto ‚opravdoví‘ umělci chtějí prosadit v poli jako legitimní úhel pohledu na pole a jako základní zákon pole základ vidění a dělení (nomos), jenž vymezuje umělecké pole (atd.) jako takové, jinými slovy jako místo umění jakožto umění.*“³¹

Bourdieu dále tvrdí, že hodnota uměleckého díla není produktem umělce, ale „*pole produkce jakožto světa víry, produkujícího hodnotu uměleckého díla jako fetiše, a to tím, že produkuje víru v tvůrčí moc umělce.*“³² Tuto víru produkují také kulturní činitelé a instituce, včetně institucí typu akademie nebo média. Všichni dohromady se podílejí na *kolektivní víře v hru* na posvátnost umělecké produkce, jež je předpokladem, ale zároveň i produktem této hry. Hodnota uměleckého díla je stvrzována různými instancemi majícími posvěcující moc pomocí oslavného diskurzu. Takový diskurz konstruuje představu tvůrce jako *fetiše* k uctívání a zároveň „*sám sebe považuje za akt ‚znovu-tvoření‘ opakující prvotní ‚tvoření‘.*“³³

Ustanovení mocenského pole nám snad umožní lépe lokalizovat skutečnou pozici pořadu. Jelikož hlavním producentem pořadu je Česká televize a ta, ať se snaží být sebevíc nezávislá, je částečně financována ze státního rozpočtu. Ten schvaluje ak-

29 Bourdieu, op. cit. s. 191.

30 *Ibid.* s. 288.

31 *Ibid.* s. 293.

32 *Ibid.* s. 300.

33 *Ibid.* s. 303.

tuální vláda demokraticky zvolená svými voliči (kteří zároveň platí koncesionářské poplatky). Je to tedy instituce, která v sobě koncentruje světskou moc a propagace skrze ni už pro radikálnější část autonomního pole kulturní produkce může symbolizovat ztrátu nezávislosti. Pomineme-li otázku, kde v mediálním poli (s krajně levicovými médii na jedné straně a bulvárem na straně druhé) se Česká televize skutečně nachází, svou podstatou média bude vůči poli kulturní produkce představovat pole mocenské. Z toho vyplývá, že i její sebevíc nezávisle se tvářící produkty v podobě jednotlivých pořadů, je nutné takto nahlížet, neboť už jen fakt, že jsou na rozdíl od jiných zařazeny do vysílání je důkazem jejich podřízenosti (například sledovanosti, politické korektnosti apod.).

Usazení pořadu v rámci mocenského pole nám dovoluje předpokládat, že jím prezentovaný mediální obraz by se měl nějakým způsobem překrývat s obecně uznávaným obrazem výtvarného umění, jež v konkrétním politicko-společenském prostoru panuje a jež je jím zároveň determinován. Právě to, jakým způsobem se vůči této obecné představě o umění vymezuje (nebo nevymezuje) by mohlo napomoci osvětlit pozici pořadu v rámci pole a tím i jeho společensko-polické pozadí. Pořad vlastně neustále předstírá, že se pohybuje uvnitř *pole kulturní produkce*, k čemuž si dopomáhá patřičným odsuzováním jeho *heteronomní* části a zastírá tak svůj mocenský potenciál, čímž ho zároveň ještě více posiluje. Například neustálým zdůrazňováním mravní bezúhonnosti prezentovaných umělců si vypůjčuje část jejich identity, čímž manifestuje svou vlastní nezávislost. Takto podmíněná selekce, jež je v podstatě z větší části stvrzováním vlastního pohledu na věc, má za logický následek vědomé či nevědomé ignorování všeho mimo vlastní horizont.³⁴

Jelikož je toto stvrzování dlouhodobé a systematické, nabízí se otázka, zda to není problém přesahující rámec pořadu. Mám tím na mysli jednak instituci České televize, která svůj vztah k prezentaci umění definuje takto: „Filozofie ČT artu je založena na spojení prezentace výjimečných zážitků s možností hlubšího poznávání uměleckých děl i jejich tvůrců, na vytváření mezioborových a mezižánrových kontextů, na konfrontaci tvorby domácích i zahraničních umělců i na objevování souvislostí mezi díly klasickými a moderními.“³⁵ Ve skutečnosti se ale nesnaží vytvářet diverzitu pohledů na dané téma a naopak tento jediný pořad o výtvarném umění odsouvá do stále pozdějších hodin, což zdůvodňuje tím, že „diváci dávají výrazně přednost konkrétním zážitkům zprostředkovaným televizí před jejich publicistickou

34 Tady se nabízí srovnání se internetovou platformou Artyčok TV, která jako jeden z popudů ke svému vzniku uvádí informační nevyváženost o výtvarném umění v České televizi (viz.: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/28933/artycok-o-artycoku>). Podíváme-li se však do jejího archivu, vyvstane před námi v podstatě inverzní obraz světa výtvarného umění, než jaký je prezentován v Artmixu (což ale sami tvůrci přiznávají). Ještě extrémnějším způsobem se vůči názorové opozici vymezili tvůrci pořadu Artóza, jež si do studia zvali nic netušící podřadné umělce, jež pak veřejně zesměšlili (viz. rubrika Setkání s kumštýřem).

35 Zpráva o ČT art po šesti měsících experimentální fáze vysílání, Praha : Česká televize, 2014. 2 s. Dostupné z: <http://img.ceskatelevize.cz/boss/document/391.pdf?v=1>

reflexí v různých typech magazínů či diskusních pořadů³⁶. Na druhé straně zde pravděpodobně není zájem ani z druhé strany, ze *sub-pole autonomní produkce*, jež může svou vlastní propagaci skrze masové médium chápat v lepším případě jako *znesvěcení* své nezávislosti, v horším případě je v tomto poli tak uzavřená a tak nezávislá na ocenění přicházející zvnějšku, že je jí to prostě jedno.

5.2. Normalizace prokletého umělce

„Reprezentace disentu jako několika heroických ikon mučedníků měla svůj smysl, neměla by ale téma vyčerpávat.“³⁷

V této části se ještě jednou vrátím k Bourdieuovu kulturně sociologickému modelu, tentokrát však v konkrétní aplikaci na české umění kolem roku 1980 Josefem Ledvinou³⁸. Domnívám se, že tato interpretace naší nedávné historie dovoluje odhalit původ do dnešní doby přetrvávajících schémat v přemýšlení o výtvarném umění, jež mají vliv i na současnou uměleckou generaci.

Narušení „přirozených“ vazeb a bojů uvnitř pole kulturní produkce, jež umožňují jeho „živý“ vývoj, je momentem, jež zakládá odchylku, s dlouhodobými následky. Uměle zkonstruovaný socialistický umělec, chce-li tohoto statutu dosáhnout, má na programu místo permanentní revoluce jasně předepsaný postup po „*kariéřním žebříku*“, jež se sestává z téměř identických stupňů jako kariéra stranického funkcionáře. Problematika nástupnictví nových adeptů tady získává úplně jiný rozměr. „Zavržení zkušeného, prověřeného, zavedeného ve prospěch něčeho, co své oprávnění čerpá především z toho, že to je nové, jiné, to ovšem nemohl Svaz, který byl institucí zkušených, zavedených, prověřených, v žádném případě přijmout, aniž by otevřeně deklaroval zbytečnost sebe sama.“³⁹ Statut prověřeného umělce tedy adepti získávají ne na základě překonání svých předchůdců, ale úctou k nim a s tím spojenou výchovou formou cukru (v podobě například různých ocenění a stáží) a biče (možné úplné vyčlenění z oficiální struktury svazu umělců). Přirozená revolta vůči autoritám je zde přetavena v poslušné nástupnictví, kde nejposlušnější rovná se nejúspěšnější. Aby byly případné nepříjemné mezigenerační konfrontace eliminovány zcela, je mladá tvorba separována na jakýchsi „cvičističích“, formou izolovaných skupinových výstav a soutěží *pro mladé*.

Paralelně s tím u nás za dobu minulého režimu existovalo několik generací

36 *Ibid.* 6 s.

37 Vyjádření Mileny Bartlové připomínající nutnost zhodnocení zkušeností s *paralelními strukturami umělecké produkce, recepce i reflexe*, jež existovaly za minulého režimu. Bartlová. op. cit. s. 132.

38 Ledvina, J. České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 2010, č. 9, s. 31 – 54.

39 *Ibid.* s. 38.

neoficiálních umělců. První generací⁴⁰ jsou ti, jimž pravděpodobný přestup z *úzce vymezeného* pole autonomie do *posvěcené avantgardy* překazil nástup normalizace. Následná *revoluce*, jež by měla vzejít ze vzájemných opozitních vztahů uvnitř pole a díky níž by tato generace mohla být *překonána* tou nastupující, zde tedy neměla šanci proběhnout. Umělecké pole se uměle rozděluje podle zákonů mocenského pole zvnějšku, což má za následek jakési semknutí se tam, kde by za normálních okolností vznikl konflikt. Jinak řečeno „*generace šedesátých let nemohla být napadená mladou generací za zpronevření se svým původním ideálům prostě proto, že se jim nezpronevěřila a vzhledem k tlaku odpovědných orgánů ani zpronevěřit nemohla.*“⁴¹

Zde si dovolím přeskočit komplikace a nejednoznačnosti dichotomie oficiální/neoficiální umění v době normalizace, které Ledvina ve svém článku popisuje a jen ve stručnosti shrnu nastíněnou situaci „neoficiální“ generace 70. let.⁴² Ta se sice vymezovala vůči stranickému pojetí oficiálního umělce, nicméně občas se někteří její zástupci zapojovali do oficiálních výstav. Oproti generaci šedesátých let jež svým uvržením do pozice prokletých umělců představovala „symbolickou pokladnici umělecké autenticity“ a tvořila tak jasný protipól zaslouženého umělce, se ocitla ve složité situaci. Pozice v nejautentičtější části *sub-pole umělecké produkce* byla obsazena a vymezení se vůči svým předchůdcům jakožto konkurentů v rámci autonomního pole tak nebylo v podstatě možné. Generace 70. let tak vnímala umělce let šedesátých spíše jako „oporu v boji o nezávislost ve vztahu k *umělecké oficialitě*“. Horizontálně vedená revoluce způsobující posuny v rámci sub-pole se tak mohla akorát přetavit v permanentní revoluci vertikální vedenou vůči oficiálnímu umění způsobující však pouze nikam se neposouvající setrvání v opozici.

V takto zakonzervovaném modelu se však přeci jen našla skulina pro posouvání. Našla ji nastupující generace 80. let, konkrétně Ledvina zmiňuje „*pražský body-art a brněnský koncept*“, kteří byli z tuzemského uměleckého „svazu“ zcela vyloučeni, lépe řečeno ani do něj nikdy neusilovali vstoupit. I přes to se jim však podařilo vzbudit nějaký ohlas v rámci jednak svého avantgardního sub-pole a jednak za hranicemi. Z pozice té nejradikálnější autonomie však pro ně i tento moment znamenal *znesvěcení* a vedl v případě pražské sekce k ukončení umělecké činnosti. Takto radikální gesto bylo však podle Ledviny částečně možné udělat právě díky specifickým podmínkám v tehdejší Československu, kdy jejich dílo ani nemohlo být „vpředeno do domácí sítě institucí produkujících víru v hodnotu jejich tvorby (galerií, časopisů, kritiků, teoretiků, galeristů, kurátorů...), která by po nich žádala nové a nové *pieces* a v návalu praktické tvůrčí činnosti by je tak zbavovala teore-

40 Konkrétně má Ledvina na mysli generaci 60. let a jména jako Malich, Šimotová, Nepraš, Kolíbal atd.

41 *Ibid.* s. 46.

42 Myšleni jsou tím umělci jako Michael Rittstein, Ivan Ouhel, Jiří Sozanský nebo Kurt Gebauer.

tických pochybností, zda to, co dělají, má smysl."⁴³ Posun v rámci sub-pole tedy v tomto smyslu znamenal úplné vypadnutí z něj. Zároveň, jak Ledvina připomíná, i toto vypadnutí se dá chápat jako umělecké gesto a jeho radikálnost jako další posunutí významu označení umělce jako mučedníka.

Glorifikace umělce-oběti, jež je věrný jen sám sobě a jeho dílo jen tak může získat na skutečné autenticitě nabírá díky tímto specifickým historickým souvislostem v našem prostředí na zvláštní intenzitě, která přetrvává dodnes. Velkou zásluhu na tom zřejmě má i uměnovědná reflexe počínaje Jindřichem Chaloupeckým⁴⁴, jež s tímto konceptem pracuje v podstatě jako s vstupním požadavkem do světa skutečného umění a konče novodobými dějinami umění, jež podle Ledviny „stále představují spíše válečný chorál povzbuzující šiky umělecké autonomie“.

Tento umělecko-historický exkurz by, dle mého názoru, mohl pomoci pochopit kořeny v širší společnosti převládající (a z mého pohledu v dnešních podmínkách už nefunkční) představy umělce, která je částečně živena právě neúplným obrazem výtvarného umění, jak ho předkládají média. To, že jde o představu převládající, lze usuzovat například i z toho, jak se česká společnost, potažmo stát, staví k otázce financování umění. Ta je pravděpodobně i díky této rovnici hladovějící = skutečný umělec u některých stále pokládána za nadbytečnou, ne-li snad nevhodnou. Dalším důvodem by mohla být *demokratizace umění*, což je jev, jehož podstatu Milena Bartlová popisuje jako „nárok znalců a vzdělanců na to, že dokážou rozpoznat skutečnou uměleckou kvalitu, což může v situaci prosazené demokratizace většina ne-znalců pociťovat jako neoprávněnou uzurpaci moci.“⁴⁵ Dále také nesrozumitelnost pravidel, podle nichž se v rámci autonomního sub-pole přerozděluje symbolický kapitál, může u některých lidí způsobovat minimálně podezřívavý postoj vůči současnému umění.⁴⁶

Všechny tyto aspekty potom mohou vést k pocitu, že umělci, jimž se nedostává ocenění v rámci autonomního sub-pole kulturní produkce, jsou oběti spiknutí jménem *nadvláda konceptu*. S pomocí odkazu k nedávné minulosti a s ním spojené *kolektivní neupřímnosti*, lze pak označit tyto umělce jako *zneuznané* a stavět se role obhájce utlačovaných. A pomocí stejných argumentů pak lze volat po resuscitaci zakonzervované podoby jednotlivých uměleckých druhů. Chceme-li zajít do extrému, takto vlastně lze stvořit celou paralelní historii novodobého umění. Co tím chci říci je, že podceňování síly mediálního sdělení a jeho moci zkreslovat realitu, byť zdánlivě nepatrně⁴⁷, může vést k postupnému většímu a většímu rozevírání nůžek mezi současným výtvarným uměním a většinovou společností.

43 *Ibid.* s. 52.

44 Více o tom viz. Ledvina. op. cit.

45 Bartlová. op. cit. s. 127.

46 „...široká oblast konceptuálního či site-specific umění, nemluvě o umění akčním, se vzpírá tomu, aby se stala sbírkovými předměty, které mohou být veřejně srozumitelné a akceptovatelné jako reprezentační objekt.“ in: Bartlová. op. cit. s. 59.

47 Zde si dovoluji osobní vsuvku, která mi ale přijde, že vypovídá mnohé. Několik mých přátel, kterým jsem se zmínila o tématu mé diplomové práce, a jež si myslím patří v současné chvíli do autonomní části sub-pole výtvarného umění, se v podstatě shodlo na tom, že jim Artmix „nevadí“, ale nakonec se všichni shodli na tom, že ho viděli za celou dobu jeho zařazení v programové nabídce „jen párkrát“.

5.3. Závěr

Ze všech předchozích poznatků tedy lze shrnout několik problematických momentů v uchopení tématu a z toho vyplívající tápání po vhodně zvoleném formátu pořadu o výtvarném umění. I některé otázky, jež jsem kladla na začátku této práce by bylo myslím vhodné přeformulovat. Můj prvotní pocit, s nímž jsem k tématu přistoupila byla jakási neurčitá nespokojenost. Tématem práce se pak vlastně stalo taky pátrání po její příčině. Kvůli této nejasnosti jsem si také zvolila kombinaci několika metodologických přístupů a myslím, že teprve v narážení na jejich limity se mi začínala rýsovat i jasnější kontura problému. Nejprve se tedy pokusím reflektovat poznatky vycházející z postupu psaní, z něhož se pak dostanu k něčemu dalšímu.

Nejprve tedy k dramaturgii pořadu. Zde jsem, přiznám se, myslela, že vyvstanou mnohem kontrastnější třecí plochy, než se nakonec ukázalo. Ne že bych chtěla pořad už předem negativně hodnotit, ale měla jsem za to, že hlavní problém je v jeho obsahové nevyváženosti. Potom, co jsem provedla úmornou kvantitativní analýzu, tj. sečetla kolik času je věnováno čemu, jsem ale zjistila zajímavou věc a to, že narážím na stejný problém jako producenti Artmixu a to, že umění se prostě vzpírá klasifikaci a zobecňování. Leckde násilným přiřazením k určitému druhu výtvarného umění jsem se ho vlastně snažila osekát do tvaru, jež mi bude vyhovovat pro můj účel. Proto jako o něčem vypovídající беру v textu jen ty výsledky, jež tvoří kvantitativně velký nepoměr, což byly hlavně čísla reflektující převahu reflexe malby.

Položení otázky tážající se po úplnosti nebo neúplnosti informací o výtvarné scéně se v rámci hlubšího vhledu do dramaturgie pořadu také ukázalo jako slepá ulička. Tato otázka v sobě totiž zahrnuje předpoklad, že si pořad klade za cíl být vyčerpávajícím přehledem událostí. Navíc, i kdyby tomu tak bylo, tak jeho měsíční perioda může vždycky sloužit jako argument nesplnitelnosti tohoto cíle. O něco lépe položená otázka po tom, jaký cíl si pořad klade, však také neskončil jednoznačnou odpovědí. Po přechodu na ČT art snaha najít pevnější strukturu skončila paradoxně větší rozbředlostí, jediné co se změnilo k lepšímu byl design pořadu. Jako nejsilnější momenty se mi z nynějšího pohledu jeví reportáže, které jsem ze začátku brala jako konzervativní přístup, jež má v České televizi dlouhou tradici. Jedná se o portréty umělců, kdy autoři pořadu rezignují na ukotvení pořadu v určitém datu a zaměří kameru do míst, kam se jinak divák nedostane. Schopnost proniknout tam, kam je jinak přístup zapovězen a zprostředkovat tak divákovi neviditelný svět, propůjčuje médiu televize přirozenou svrchovanost. Právě tento druh moci, jež se ani nemá šanci nějak zneviditelnit, navrácí pořad do jeho původní pozice dané podstatou média a publicistického formátu pořadu. V tyto momenty se tedy začíná rýsovat dokumentární i dokumentační hodnota pořadu. Jinak řečeno, v těchto reportážích se děje něco nového a původního právě zásluhou televizní kamery.

Analýza vybraných ukázek, kde jsem se zabývala jazykem pořadu jako textu, se stala nejnáročnější částí práce, hlavně díky vyhledávání ukázek. Nebylo to tak, že bych s předem daným tvrzením vyhledávala jeho příklady, ale spíše se během

hodin sledování pořadu samy zjevovaly opakující se motivy. Byla to dobrodružná detektivní práce, ale ze odstupu mám dojem, že jsem se tak detailním přiblížením celku pořadu vlastně vzdálila. Uvědomila jsem si, že skutečně v každém textu by se dalo najít nějaké skryté sdělení a manipulace. Proto bylo důležité vsazení výsledků do teoretického rámce. Díky tomu jsem dostala možnost vyjasnit si pozice, ve kterých se může pořad, ale i divák, nacházet. Ošemetnost této metody samozřejmě spočívá v selektivnímu výběru a subjektivní interpretaci. Navíc je třeba upozornit na to, že jde o interpretaci rámování tématu, ne o téma samotné.

Tím se dostávám k poznatku a to, že, dle mého názoru, hlavním důvodem pnutí nebo pocitu selhávání v reflexi výtvarného umění je mediální zdvojení, k němuž tu logicky dochází. Jinými slovy, když se televize jako médium snaží vytvořit reprezentaci umění jako média, logicky se kanál přehlítí. Často pak vůbec není prostor na možnosti interpretace umění a jeho zakotvení v politicko-společenském podloží. Je to nepochybně i jeden z důvodů, proč se pořad tolik „zasekává“ na umělcích, protože ty jsou živým materiálem, jež se tolik nevzpírá obrazovce.

Televize ve spojení s výtvarným uměním funguje hlavně v momentech symbiózy, nebo spíše dobrovolné submisivity. Tedy tam, kde umění na televizi „parazituje“, jako tomu je ve zmíněných živých performancích nebo částečně i v pořadu Artóza. Všechny ostatní pokusy zprostředkovat umění, jsou už svým mocenským charakterem odkázány k neúspěchu. Jde hlavně o ztrátu možnosti subverze, jež je v určité míře umění vlastní a bez níž se pohled na něj stává „vousatou“ zábavou produkující ušlechtilá témata ke konverzaci. Nejproblematictější místa pořadu tedy dle mého názoru tvoří východiska a limity autorského přístupu producentů Artmixu. Jednak je tu tedy podvojná pozice pořadu vyplývající z toho, že nám předává nějaký konkrétní úhel pohledu na pole výtvarného umění a zároveň tím (ze své podstaty média) vytváří reprezentaci tohoto pole. Potom názorová jednostrannost způsobená neměnným personálním obsazením autorského týmu a s tím spojená aplikace neaktuální, z minulého režimu přetrvávající, představy zakonzervovaného pole kulturní produkce. To je matoucí zejména v momentech, kdy jsou deklamovány nějaké obecně platné výroky bez zakotvení v prostoru a čase (neuvádění zdrojů předkládaných informací⁴⁸, výňatky z polemik, jichž jsme se neúčastnili, konstatování výsledků statistik bez uvedení konkrétních čísel) nebo když se zpochybňuje mediální podstata pořadu (viz poznámka pod čarou č. 25). Zjednodušeně, mám pocit, že kdyby se tvůrci pořadu vzdali interpretačních tendencí alespoň v jazyce, člověk by jim rád odpustil i to, že si některé galerie příliš oblíbili.

Hledání vhodného formátu televizní reflexe výtvarného umění sice není ambicí této práce, ale i tak pro mě bylo důležitým referenčním bodem srovnání s ostatní televizní produkcí na toto téma a možnost nahlédnout limity televizního vysílání. V rámci nějakých obecných představ, jak by měl pořad o umění vypadat mi přišla o mnohém vypovídající již zmíněná vyhrocená debata kolem podoby pořadu Artóza.

48 Častokrát jsou úvodní komentáře k výstavám pouze parafrázemi tiskových zpráv.

Bylo zajímavé pročitat emocionální reakce z různých stran kulturní veřejnosti. Ze zdánlivé lhostejnosti se najednou vzedmula vlna odporu. Ukázalo se, kolik lidí je citově zainteresovaných v otázkách reflexe umění a kolik jich má velmi konkrétní představu, jak by tato reflexe měla vypadat. Uvedu zde jeden příspěvek za všechny z pera redaktora Jiřího Hůly z kulturní rubriky Lidových novin: „Pořad o současném výtvarném umění by měl být především zasvěcený a přesvědčivý. Měl by se pokusit sdělit divákovi, že současné umění stojí za to, že není švindlem, ale ohromným dobrodružstvím. Měl by řezat a kritizovat, vyzdvihoval a vylučovat, třídit a vřazovat, ale vždy jasně, nedvojsmyslně, bez postranních úmyslů. Česká výtvarná obec (nesourodé společenství umělců, teoretiků, galeristů, sběratelů, novinářů a návštěvníků výstav) je malá, rozdrobená na znepřátelené či netečné skupinky, Artóza v podání Davida Černého je účelovým nástrojem. Kdo se o kulturu nezajímá, podobný pořad nezapne. Pokud Artózu nedopatřením viděl, dál se utvrdí. A kdo výtvarné umění potřebuje, je zklamán, místy znechucen.“⁴⁹ Zbývá jen dodat, že Artmix vznikl tři roky potom, co z obrazovky Artóza zmizela. A v redakcích kulturních rubrik opět zavládl klid a mír.

„A na závěr se dech tají nad cenou a krásou Šelestění per od Toyen z roku 1955 nebo Štyrského Deště z roku 1927.“⁵⁰

49 Hůla, J. Artóza – televizní průřez současným uměním. [online] [cit. 2016-08-23]. Dostupné z: <http://artoza.sweb.cz/hula.htm>

50 Artmix. TV, ČT art. 22. 9. 2015, 21:55. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123096165-artmix/215562229000007>

6. Použitá literatura

Bartlová, Milena. Co znamená psát dějiny umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, 125 s. ISSN 1802-9818.

Bartlová, Milena. Kulturní politika a politika kultury: Česko 2010, otazník. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 9, 125 s. ISSN 1802-9818.

Bourdieu, P. *Pravidla umění*. 1. vyd. Brno: Host, 2010. 283 s. ISBN 978-80-7294-364-7.

Hůla, J. Artóza – televizní průřez současným uměním. [online] [cit. 2016-08-23]. Dostupné z: <http://artoza.sweb.cz/hula.htm>

Ledvina, J. České umění kolem roku 1980 jako pole kulturní produkce. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 9, s. 31 – 54. ISSN 1802-9818.

Saukko, Paula. *Doing Research in Cultural Studies*. 1. vyd. Londýn : Sage, 2003. 219 s. ISBN 0-7619-6504-1.

Stokes, Jane. *How to do media and cultural studies*. 1. vyd. Londýn : Sage, 2003. 198 s. ISBN 0-7619-7328-1.

Turner, G. *British Cultural Studies. An introduction*. 3. vyd. Londýn : Routledge, 2003. s. 259. ISBN 0-203-99484-1

Vašát, Petr. Kritická diskursivní analýza: sociální konstruktivismus v praxi.

AntropoWebzin [online]. 2008, roč. 4, č. 2-3 [cit. 2013-08-23].

ISSN 1801-8807. Dostupný z:

http://www.antropoweb.cz/media/webzin/webzin_2-3_2008/

[/8 KRITICKA DISKURSIVNI ANALYZA SOCIAL.pdf](#)