

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Bakalářská práce

2021

David Laufer

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Psaní o umění: pohledy českých kulturních publicistů na
téma interpretace uměleckého díla a jejího sdělení v
médiích**

Bakalářská práce

Autor práce: David Laufer

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: Mgr. Miloš Hroch, Ph.D.

Rok obhajoby: 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 25. 7. 2021

David Laufer

Bibliografický záznam

LAUFER, David. *Psaní o umění: pohledy českých kulturních publicistů na téma interpretace uměleckého díla a jejího sdělení v médiích*. Praha, 2021. 107 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Miloš Hroch, Ph.D.

Rozsah práce: 138 094 znaků

Anotace

Bakalářská práce *Psaní o umění: pohledy českých kulturních publicistů na téma interpretace uměleckého díla a jejího sdělení v médiích* pojednává o psaní o výtvarném umění v tuzemských médiích. Nejprve obecně zkoumá vliv jazyka a společnosti na definici umění, načež se zaměřuje na interpretaci výtvarných děl v kulturní publicistice, meze její svévolnosti a roli, jakou při ní hrají čtenář a kontext. Toto teoretické poznání slouží v praktické části k analýze polostrukturovaných hloubkových rozhovorů s respondenty z řad českých kulturních publicistů. Z jejich výpovědí vyplývá důležitost pečlivé volby skladby textu a způsobu interpretace, který se často odvíjí od povahy popisovaného díla či výstavy. Navzdory těmto proměnným práce ukazuje obecně preferované přístupy jednotlivých respondentů k interpretaci výtvarných děl. Ti své texty buď staví informativně a své interpretace tak opírají o názory kurátorů či názory a životní příběhy umělců, anebo k cizím výkladům přistupují spíše skepticky a drží se vlastní analýzy. Respondenti se shodují, že v každém případě ovlivňují pohled veřejnosti na často nesrozumitelné a málo medializované současné výtvarné umění, které by jí proto měli zpřístupňovat a vtahovat ji do diskuse o něm.

Annotation

The bachelor's thesis *Writing about art: the problems of interpretation of art and its conveying in media through the eyes of Czech art journalists* deals with writing about fine art in media. First, it generally examines the influence of language and society on the definition of art, after which it focuses on the interpretation of works of art in art journalism, the limits of its arbitrariness and the role of the reader and the context. This theoretical knowledge is used in the practical part to analyze semi-structured in-depth interviews with respondents from the ranks of Czech art journalists. Their statements indicate the importance of careful choice of the composition of texts and the method of interpretation, which often depends on the specific nature of the described work of art or exhibition. In spite of these variables, this thesis shows generally preferred approaches of individual respondents to interpreting art. They either build their texts informatively and base their interpretations on the opinions of curators and artists' life stories, or they approach these external interpretations rather skeptically and stick to their own analysis. Respondents agree that in any case they influence the public's view of the often

incomprehensible and insufficiently medialized contemporary art, which they therefore should make more accessible to their readers and involve them in a discussion regarding its nature.

Klíčová slova

výtvarná publicistika, kulturní publicistika, výtvarné umění, interpretace, text o umění, umění v médiích, Respekt, Aktuálně.cz, Art Antiques, Artalk

Keywords

art journalism, fine art, interpretation, text about art, art in media, Respekt, Aktuálně.cz, Art Antiques, Artalk

Title/název práce

Writing about art: the problems of interpretation of art and its conveying in media through the eyes of Czech art journalists

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. Miloši Hrochovi, Ph.D., že převzal vedení práce na poslední chvíli a i navzdory velmi omezenému času na konzultaci mi poskytl hodnotné a obohacující připomínky. Za velkou dávkou inspirace a povzbuzení nejen při psaní této práce jsem vděčný svému původnímu vedoucímu doc. Mgr. MgA. Filipu Lábovi, Ph.D. Zároveň děkuji všem respondentům za ochotu při odpovídání a své rodině a nejbližším za podporu.

Obsah

ÚVOD	3
I TEORETICKÁ ČÁST	5
1 Vymezení pojmů „umění“ a „kultura“	5
1.1 Pojem „umění“	5
1.1.1 Pojem „umění“ podle Arthura Danta.....	6
1.2 Pojem „kultura“	8
1.2.1 Pojem „kultura“ podle Michaela Baxandalla	9
1.3 Shrnutí první kapitoly	10
1.4 Vymezení pojmů „umění“ a „kultura“ pro účely této práce	10
2 Interpretace umění a její způsoby	11
2.1 Subjektivní a objektivní estetická hodnota podle Jana Mukařovského	12
2.2 Vliv díla na interpretaci	13
2.3 Vliv autora na interpretaci	14
2.3.1 Smrt autora podle Rolanda Barthese	14
2.3.2 Přerod autora podle Michela Foucaulta.....	15
2.4 Shrnutí druhé kapitoly	15
3 Problematika komunikace významů	16
3.1 Komunikace významů výtvarných děl podle Erwina Panofského	16
3.2 Komunikace významů výtvarných děl v kulturní publicistice	18
3.2.1 Jazyk umělecké kritiky podle Michaela Baxandalla	18
3.3 Shrnutí třetí kapitoly	19
4 Jak psát o umění v médiích?	20
4.1 Umění a jeho kontext.....	21
4.2 Metakritika české výtvarné publicistiky	22
4.3 Shrnutí čtvrté kapitoly	24
II PRAKTICKÁ ČÁST	24
5 Metodologie	24
5.1 Vymezení zkoumaného materiálu	26
5.2 Tematické okruhy rozhovorů.....	28
6 Rozhovory s kulturními publicisty	29

6.1 Skladba textů o umění.....	29
6.1.1 Popis děl	30
6.1.2 Zmiňování kontextu.....	31
6.1.3 Psaní o umělci.....	33
6.1.4 Shrnutí prvního tematického okruhu	34
6.2 Interpretace uměleckého díla	36
6.2.1 Vztah vlastní a odborné interpretace	36
6.2.2 Opěrné body interpretace	39
6.2.3 Zodpovědnost publicisty za čtenářovo vnímání	41
6.2.4 Shrnutí druhého tematického okruhu	42
6.3 Čtenáři.....	43
6.3.1 Charakteristiky čtenářů.....	44
6.3.2 Srozumitelnost pro čtenáře	45
6.3.3 Shrnutí třetího tematického okruhu	46
6.4 Role kulturní publicistiky	47
6.4.1 Přidaná hodnota jednotlivých médií.....	47
6.4.2 Shrnutí čtvrtého tematického okruhu	49
6.5 Stav kulturní publicistiky.....	50
6.5.1 Uzavřenost výtvarné mediální scény.....	50
6.5.2 Shrnutí pátého tematického okruhu.....	52
ZÁVĚR.....	54
SUMMARY.....	56
POUŽITÁ LITERATURA	58
ELEKTRONICKÉ ZDROJE.....	59
TEZE BAKALÁŘSKÉ PRÁCE.....	61
SEZNAM PŘÍLOH	65

Úvod

Umělecká díla jsou nositeli významu. Ať už je jejich divák racionálně analyzuje, nebo afektovaně prožívá, nabízí mu různá čtení a vnímání a dalo by se říct, že k nim svou povahou dokonce vybízí. Nástrojem k formulaci těchto významů je poté jazyk, přičemž oblastí, v nichž k této činnosti dochází, je ve společnosti mnoho. Může jít například o teoretické či kurátorské texty, zpravodajské příspěvky v denících či rozbory v kulturní publicistice. V této bakalářské práci se zaměřuji na poslední ze zmíněných oblastí a na specifický aspekt činnosti publicistů, kterým je interpretace výtvarných uměleckých děl a její následná komunikace čtenářům. Vycházím z předpokládané komplexity především současného výtvarného umění, které skýtá nespočet rozličných interpretací a způsobů, jakým o něm lze psát. Zároveň ale předpokládám přítomnost i nějakých vhodných mantinelů a ukazatelů směru těchto interpretací, kterých by měl kulturní publicista ve své pozici dbát. V práci proto chci prohloubit znalosti o povaze a mezích této interpretace v kulturní publicistice ve vztahu k dílům a jejich autorům, čtenářům i společnosti, a to nejprve na základě zavedených teoretických pohledů, v praktické části poté na základě rozhovorů s českými kulturními publicisty píšícími o výtvarném umění.

Pracuji při tom se subjektivitou a proměnlivostí, která je zvolenému tématu vlastní. Zaměření práce jsem si vybral i z osobního zájmu o výtvarné umění, s nímž se při práci v malé galerii současného umění jménem SVĚTOVA 1 setkávám. V galerii pořádáme především skupinové výstavy mladých umělců, kterými se snažíme reflektovat aktuální společenská témata. Právě pozorování vzniku kurátorských textů, čtení mediálních ohlasů i poslouchání různých se názorů umělců i návštěvníků na významy děl mě přimělo zabývat se psaním o umění v médiích, tedy sféře, kterou studuji. Domnívám se totiž, že i zde dochází k podobně podnětnému a různorodému procesu zacházení s uměleckým dílem a jeho významem.

Vzhledem k této různorodosti se tak pokusím nejprve vymezit pojmy, s nimiž plánuji pracovat, tedy převážně slova „umění“ a „kultura“. V návaznosti na tato vymezení se budu věnovat dalšímu termínu, kterým je interpretace, a zpřesním její povahu, určím faktory, které ji ovlivňují a budu se snažit osvětlit zmíněný vztah její svévolnosti a potenciálních mezí. Z oblasti formování interpretace posléze přejdu do oblasti její komunikace, tedy sdělení interpretovaných významů díla čtenáři v kulturní publicistice. Zaměřím se na způsoby její formulace a na jazyk, jakým lze o umění psát. V poslední kapitole teoretické

části představím vztah vybrané role kulturní publicistiky, kterou je v této práci interpretace děl, a rolí dalších – především informování o společenském či uměleckém kontextu. Vzhledem k tomu popíšu, jak interpretace zapadá mezi další aspekty textů a jak i okolnosti mimo samotnou interpretaci díla, ať už ostatní informace zmíněné v textu, nebo externí vlivy na kulturní publicistiku, mohou tuto interpretaci a její komunikaci ovlivnit.

V praktické části budu analyzovat pohledy českých kulturních publicistů na témata představená napříč teoretickou částí práce. Vzhledem ke zmíněné subjektivitě zkoumané oblasti budu chtít pomocí rozhovorů zjistit skutečné přístupy lidí z praxe a jejich osobní názory na popisovanou problematiku. Budu tedy zjišťovat odpověď na hlavní výzkumnou otázku: Jak přistupují vybraní čeští kulturní publicisté k interpretaci výtvarných děl? V souvislosti s tím se respondentů budu tázat, co se o dílech snaží hlavně napsat, o co své interpretace opírají a jak vnímají vliv své interpretace na čtenáře. Zároveň jejich přístupy chci zasadit i do praktického kontextu, a tak se budu ptát i na vedlejší výzkumné otázky zjišťující, jakou roli chtějí svým působením hlavně plnit a jaké vnější faktory jim v tom překážejí.

Odklon od teze

Do praktické části práce byl oproti předběžnému výběru médií v tezi zvolen respondent z deníku Aktuálně.cz místo Mladé Fronty Dnes a přidán respondent z časopisu Artalk. Aktuálně.cz se výtvarnému umění věnuje publicisticky na rozdíl od Mladé Fronty Dnes, která jej pokrývá zpravodajsky, tedy způsobem ležícím mimo výzkum této práce. Zahrnutí časopisu Artalk poté slouží k vybalancování počtu neoborových médií (Aktuálně.cz a Respekt) a oborových (Art Antiques a Artalk).

Po konzultaci s vedoucím práce došlo také ke sloučení v tezi vyznačených kapitol 5 a 6 do jedné kapitoly. V ní tak jsou jednotlivé výpovědi respondentů zároveň představeny i analyzovány.

I Teoretická část

1 Vymezení pojmů „umění“ a „kultura“

V této kapitole nabídnu pohledy na termíny „umění“ a „kultura“. Nastíním komplexnost a nejednoznačnost obou těchto pojmů, způsoby jejich chápání a relevanci jejich lepšího pochopení pro psaní o umění. Za tím účelem odhalím v první podkapitole na základě knih Ernsta Gombricha a Arthura Danta složitosti spjaté s definicí pojmu „umění“ zapříčiněné zejména jeho proměnlivostí a podmíněností na základě jazyka, jakým se o něm referuje, teorie, která je o něm rozpracována, a společnosti, která je s uměním ve vzájemně ovlivňujícím se vztahu a která se stejně jako již uvedené faktory mění s časem a místem. Tento vztah umění a společnosti poté rozeberu v podkapitole o pojmu „kultura“ chápaném Michaelem Baxandallem zjednodušeně jako určitý výsek společnosti relevantní k umění. Tento pojem dále pomůže s pochopením vlivů působících na vymezení a vysvětlení umění. Celá tato kapitola tak odhalí velkou potenciální zodpovědnost spočívající na bedrech kulturních publicistů, kteří svými texty mohou formovat a ovlivňovat všechny zmíněné faktory: jak aspekty jazyka a do jisté míry teorie, tak též společnosti a její kultury. Na závěr kapitoly poté z praktického hlediska vymezím, co je těmito pojmy míněno pro účely této práce.

1.1 Pojem „umění“

Co je „umění“? Teoretik a historik umění Ernst Gombrich (1992) na tuto otázku odpovídá jednoduše, ne však jednoznačně. Ve své knize *Příběh umění*, prvně vydané roku 1950, totiž mluví o vysoké proměnlivosti toho, co lze za umění považovat, a dochází k závěru, že žádné jednotné pojetí slova „umění“ neexistuje. „*Umění ve skutečnosti neexistuje. Existují pouze umělci,*“ (Gombrich, 1992, s. 15) píše hned na prvních řádcích citované knihy, v níž popisuje dějiny stavitelství, malířství a sochařství. Tuto falešnou představu pevně daného „umění“ nazývá „Uměním“ s velkým U a vymezuje se proti jeho fetišizaci. Nazývat něco uměním můžeme totiž jen tehdy, „*když si uvědomíme, že toto slovo může znamenat v různých dobách a místech velmi různorodé věci*“ (Gombrich, 1992, s. 15). Ať už pozorujeme realistickou studii zajíce od Albrechta Dürera z počátku 16. století, nebo stylizovanou karikaturu kohouta od Pabla Picassa z roku 1938, nelze říct, že jeden obraz je vytvořen správně a druhý špatně. Gombrich (1992, s. 23) na uměleckých dílech vyzdvihuje právě netradiční pohled na svět oproštěný od předem přijatých představ. Přiznává však, že

popisovaná nemožnost stanovit daná pravidla tvorby zároveň komplikuje snahy nějak slovy vysvětlit, proč zrovna zde „jde o velké umělecké dílo“ (Gombrich, 1992, s. 29). Často je to otázka citu, vkusu, účinku. Tímto úvodem tak představuje vedle různorodosti významu slova „umění“ i problém samotného jazyka jako nástroje k jeho zprostředkování, popsání a vysvětlení.

S definicí umění se potýkal i americký filozof Arthur Danto, který se ale na rozdíl od Gombricha snažil jakési jednotící podmínky umění nalézt. Na otázku „Co je ‚umění‘?“ nicméně odpovídá podobně nejednoznačně. Neříká, že by umění neexistovalo, vysvětluje však, že umění skončilo (a to ne na prvních řádcích, nýbrž již v názvu svých publikací). Svou původní esej *The End of Art* (Danto, 1984) obohacuje a rozvíjí v knize *After the End of Art* (Danto, 1997). Konec umění pro Danta neznamena konec tvorby uměleckých děl, nýbrž završení narativu, který se v průběhu historie umění realizoval: „Příběh skončil,“¹ píše Danto (1997, s. 4) (překlad vlastní) v úvodu citované knihy. Tímto příběhem míní lineární vývoj umění, v němž určitý styl tvorby následuje po stylu předchozím jako smysluplný další krok v nějakém daném směru historie a evoluce umění. Co po tomto završení následuje, je umění post-historické, v němž je vše dovoleno. V pozdějším vydání knihy Danto (2014, s. 550) dodává i to, že žádné umění už není více umění než jakékoliv jiné a že od tohoto bodu už nemůže existovat nijak historicky určená podoba či směr umění. Podobně jako Gombrich tak i Danto (1997, s. 5) popisuje absenci jakýchkoliv stanovitelných pravidel, jak by mělo umělecké dílo vypadat, aby mohlo být uznáno jako umění. Zároveň se ale o definici podmínek, jaké má umění splňovat, pokouší. Činí tak ovšem na poli filozofie – nalezení těchto podmínek už nemůže být úkolem završeného umění, které tak břemeno formulování své definice může předat (a předává) filozofii umění (Danto, 2014, s. 550). Dantova myšlenka konce umění nyní poslouží k lepšímu vysvětlení právě těchto jeho snah o vymezení pojmu „umění“.

1.1.1 Pojem „umění“ podle Arthura Danta

V první kapitole této práce jsem doposud naznačil, že pojmem „umění“ může být myšleno mnoho různých věcí závisle na čase a místě, že nelze stanovit pravidla, jak by mělo umění konkrétně vypadat, popřípadě že umění ani neexistuje či že skončilo. Tento úvod slouží k nastínění obtíží, které s vymezením tohoto pojmu mají teoretici a filozofové píšící o umění, a přeneseně i obtíží, které má s vymezením a uchopením umění samotný jazyk.

¹ A story was over

Vymežit umění, tzn. odlišit jej od jiných věcí či konceptů, je ovšem obtížné nejen řečí. Někdy nelze určit, co je umění, ani zrakem či dalšími smysly, a to především ve chvíli, kdy nelze na základě vnějších charakteristik rozlišit umělecký předmět od předmětu neuměleckého. Přesně takový moment přiměl Danta k jeho tázání, jak lze umění definovat. Ve světle této komplikované a proměnlivé povahy umění může být pro jeho vnímání i jeho podstatu zásadní právě hlavně to, jak se o něm mluví a píše.

Oním převratným momentem bylo pro Danta setkání s dílem *Brillo Boxes* od amerického pop-artového umělce Andyho Warhola v roce 1964. Toto dílo je faksimile kartonových krabic firmy Brillo nerozeznatelná od těch, které se skutečně používaly v supermarketech. Vidíme-li krabice Brillo nakupené na sebe Andy Warholem, díváme se na umělecké dílo. Pozorujeme-li identické krabice poskládané skladníkem, díváme se na obyčejné předměty, tvrdí Danto (1964, s. 581). Roli zde zajisté hraje vliv galerie, jak ukázal umělec Marcel Duchamp svými ready-mades již v roce 1917, a jak uznává i Danto (1998, s. 133). Podle něj je ale pro identifikaci umění zásadní to, co oči nevidí: atmosféra umělecké teorie a znalost historie umění, tedy něco, co nazývá slovem „*artworld*“ (lze přeložit jako „svět umění“) (Danto, 1964, s. 580). Díky této určité teorii umění, kterou Danto v pozdější tvorbě rozvádí, má divák mnohem větší šanci, že vystavené kartony Brillo rozezná jako umělecké dílo, tzn. jako součást světa umění. Tato teorie je opět závislá na době a místě – před 50 lety by to umění nebylo, protože na to svět ještě nebyl připravený, podobně jako prý nebyl připravený středověk na pojištění pro cestování letadlem (Danto, 1964, s. 581).

Svou uměleckou teorii poté rozvíjí několika koncepty, především konceptem „*aboutness*“, „*embodiment*“ a svým „*is of artistic identification*“ (ty lze volně přeložit jako „*bytí o něčem*“, „*ztělesnění*“ a „*je umělecké identifikace*“) (Danto, 1974), zabývání jimiž dopodrobna je nicméně mimo rámec této práce. Dantova filozofie ovšem posloužila k ilustraci významu teorie pro vnímání a chápání umění – teorie, která musí být zformulována, napsána, předána a pochopena, která je podmíněna dobou a místem a jejíž vliv na význam může být takového rázu, že dokáže obyčejné předměty každodenního světa přetvářet na umělecká díla. Konkrétně poté záleží na tom, do jaké míry jsou kulturní publicisté obratní a opatrní při svém psaní o umění: do jaké míry onu teorii znají, jak ji svým působením mohou ovlivňovat a jak schopně ji dokážou předávat.

Celá tato podkapitola zároveň nastínila obecnější problém týkající se existence či neexistence definice umění. Tato debata vychází z rozporu esencialistického pojetí umění,

kteřé se o tuto definici snaží, a antiesencialistického pojetí umění, které je vůči existenci jednotné esence umění postihnuteľné definicí skeptické. Vývoj těchto tendencí popisuje český estetik Pavel Zahrádka (2011) ve své eseji *Definice umění*. Podrobná analýza, či dokonce rozřešení tohoto problému není cílem mé práce. S jejím tématem, jímž je psaní o umění v médiích, ovšem souvisí. Jak píše i Zahrádka (2011, s. 18), odkazování se na obecně platnou esenci umění odpovídá „tradičnímu pojetí umělecké kritiky, podle něhož je hodnocení jednotlivých uměleckých děl deduktivně řízeno nějakým obecným měřítkem“. V protikladu k obecným měřítkům pak stojí subjektivita, proměnlivost a jedinečnost děl i jejich vnímání. Nastínění těchto dvou směrů pomůže k lepšímu pochopení teoretických poznatků prezentovaných v této práci. Právě o zachycení těchto dvou stran interpretace, která balancuje podloženost publicistova soudu nějakou obecnou skutečností a jeho vlastní subjektivitu, se budu na základě jednotlivých teorií pokoušet napříč dalšími kapitolami.

1.2 Pojem „kultura“

Umělecká díla, jejich vnímání, a dokonce i vůbec uznání tohoto jejich statusu závisí na době a místě, jak jsem mimo jiné vysvětlil v předešlé podkapitole. Tuto závislost můžeme chápat jinými slovy i jako závislost na společnosti a konkrétní podobě její kultury. Pojmy „společnost“ a „kultura“ jsou stejně jako pojem „umění“ komplexní a nejednoznačně definované, což dále komplikuje i zkoumání jejich vzájemných vztahů. V této podkapitole se o takové zkoumání pokusím ve zúžených mezích popsání kultury jako společensko-uměleckého rámce, do něhož umění zasazujeme a který ho formuje. Psáním o umění může být poté formována i tato samotná formující společnost. Tuto skutečnost rozepíšu na závěr podkapitoly.

Nejasností ve výše uvedených pojmech si v roce 1985 všimá britský historik umění Michael Baxandall (1997a) ve své eseji *Umění, společnost a Bouguerův princip*. V její první části rozebírá renesanční fresku umělce Ambrogia Lorenzettiho, na jejímž příkladě popisuje, jakými různými způsoby se mohly tehdejší malířská konvence a zároveň společenská situace otisknout do finální podoby uměleckého díla. Naráží při tom na řadu problémů. Tyto problémy jsou veskrze způsobeny uměle konstruovanou, zjednodušující a dvojznačnou povahou pojmů, které je nutné při takové umělecko-společenské analýze používat (Baxandall, 1997a, s. 139). „Umění“ a „společnost“ jsou totiž pojmy z odlišných kategorií lidské zkušenosti. Proto podle Baxandalla (1997a s. 140) nelze vnímat vztah uměleckého díla ke společnosti jako vztah části k celku tak „jako například vztah jablka

k jabloni“. Umění se nepochybně na existenci společnosti podílí podstatnou měrou, jejich vztah je však analogičtější ke vztahu uhlíku a stromu. Tím je zachován reciproční vztah stavební jednotky k celkové hmotě jako v analogii s jablkem, nicméně je zpřesněna ona důležitá kategorická odlišnost – že jde o vztah prvku z kategorie chemické a prvku z kategorie biologické či botanické.

1.2.1 Pojem „kultura“ podle Michaela Baxandalla

V tento moment přichází „na pomoc“ termín „kultura“. Baxandall (1997a, s. 141) vidí kulturu jako *„dovednosti, hodnoty, přesvědčení, vědomosti a vyjadřovací prostředky společnosti“*, přičemž společnost a kultura se vyskytují současně. Tento pojem slouží jako střední termín, který má řešit onu problematickou kategorickou odlišnost a jehož význam se pohybuje *„někde mezi“* pojmy „umění“ a „společnost“ (Baxandall 1997a, s. 144). Takováto manipulace „společnosti“ na „kulturu“ může být podle Baxandalla diskutabilní, umožňuje nicméně lépe řešit vztah k uměleckému dílu, který je v případě kultury už přímočarý. Jedná se o participativní vztah: *„celek, jehož jednou součástí je vyobrazení, je kultura“* (Baxandall, 1997a, s. 141). Podobně lze vztah umění ke společnosti řešit i z druhé strany. Místo zaměření se na k umění relevantnímu výseku společnosti (kulturu), se lze zaměřit na ke společnosti relevantní části umění. V takovém případě bychom uvažovali o těch aspektech umění, které lze vidět ve světle působení relevantních společenských institucí. A vztah mezi společností a institucemi, které mohou souviset s uměním, je opět participativní a relativně přímočarý. I zde Baxandall (1997a, s. 142) připouští prostor pro diskusi, především o tom, *„jak dalece umělec ovlivňuje instituce a jak dalece naopak ovlivňují ony jeho“*. Přínos tohoto pohledu vnímá v tom, že lze ve zmíněné potenciální diskusi alespoň zaujmout nějaké stanovisko – pomocí těchto intelektuálních konstrukcí lze stejné skutkové podstaty vidět rozdílně. *„Například výtvarné schopnosti mohou být chápány buď jako element působící v rámci kultury, anebo jako důsledek působení společenských institucí“* (Baxandall, 1997a, s. 142).

Tato teorie je podstatná pro psaní o umění. Jejím důsledkem je totiž otázka, zda při psaní o konkrétním obraze budeme vysvětlovat umělecké dílo, nebo společnost. Podle Baxandalla (1997a, s. 142) si totiž musíme vybrat: *„obojí asi vysvětlovat nemůžeme“*. Zde se ukazuje onen problém rozdílných kategorií. „Uměním“ je v Baxandallových očích myšlena specifická třída objektů se svým významem vycházejícím ze své struktury a organizace, stejně tak, jako je „společností“ myšlena zase odlišná struktura, organizace a specifický

system interagujících institucí. A i tyto instituce – třídní, příbuzenské, vlastnické, ekonomické, politické, náboženské, vzdělávací – jsou samozřejmě podmíněny konkrétní podobou v čase a místě: v případě na úvod zmiňované fresky to byly instituce, „*jaké působily v Sieně v období předcházejícím epidemii černého moru*“ (Baxandall 1997a, s. 143). Z toho vyplývá, že při psaní o umění, které chce respektovat strukturu umění, se lze podle Baxandalla (1997a, s. 143) o společnosti zmiňovat „*pouze nesoustavně, tékavě, astrukturálně, způsobem postrádajícím jakýkoliv význam,*“ kdy autor textu bude „*ze systému vyjímát jednou ten, podruhé onen fragment*“.

Baxandall (1997a, s. 143) ovšem uznává, že i přesto bude při pozorování a interpretaci děl nadále hrát roli poukazování i na tyto „*mimoumělecké okolnosti*“. Podoby a meze tohoto poukazování budu zkoumat dále v této práci. Tato podkapitola vysvětlila složitost vnímání umění ve vztahu ke společnosti a její kultuře, a především složitosti obklopující snahu při psaní o jednom zároveň důstojně vysvětlovat to druhé. V konkrétní rovině mohou tato zjištění ovlivnit postoj k poskytování společenského a kulturního kontextu v textech kulturní publicistiky a nasměrovat jejich autory k otázce, jaký ze zmíněných postupů a pohledů na věc si při řešení této otázky vybrat.

1.3 Shrnutí první kapitoly

Z podkapitoly o pojmu „umění“ vyplývala pro kulturní publicisty zodpovědnost spjatá s psaním o umění, kdy vyšlo najevo, že text a způsob referování a přemýšlení o umění má moc následně formovat samotný koncept umění. Podobně vyplývá z podkapitoly zabývající se termínem „kultura“ doplňující skutečnost – vedle toho má publicistika potenciál formovat i společnost a kulturu, s níž je umění v propojeném vztahu. Při psaní o umění tak může být ovlivňována nejen podstata umění, nýbrž též příjemce těchto textů – společnost, která sama následně ovlivňuje (či až určuje) umění, které zase následně ovlivňuje společnost a tak dále. Jak zmiňoval Danto (1964, s. 581), společnost v roce 1914 by krabice Brillo za umění nepovažovala: nebyla na Warhola ještě připravena. Účelem celé této kapitoly bylo vedle nastínění rozsáhlých složitostí se samotnými pojmy, které budu v této práci nadále používat, i zdůraznění této zodpovědnosti spjaté s kulturní publicistikou.

1.4 Vymezení pojmů „umění“ a „kultura“ pro účely této práce

Toto vymezení bude již z čistě praktického hlediska. Pro účely této práce budou pojmy „umění“ a „kultura“ znamenat především „předměty příspěvků do kulturních rubrik

periodik“, tedy zkrátka to, o čem se v kulturních rubrikách píše. Uměním jsou myšlena popisovaná umělecká díla a kulturou popisovaný umělecko-společenský kontext, do něhož také sama spadají (umělec, doba, ostatní díla...). Vzhledem k zaměření práce jde o logické vymezení: jedná se o produkty, které kulturní publicisté tvoří, a jejich postoje k této tvorbě jsou to, co mám v této práci za cíl zkoumat. Dalším definičním zúžením je poté zaměření se při užití slova „umění“ převážně na umění výtvarné, tedy pro účely této práce takové, které se v médiích nachází v příslušné kategorii o výtvarném umění. Interpretace tohoto druhu umění má totiž oproti ostatním druhům svá specifika, ač s nimi ale také i něco sdílí, jak se ostatně pokusím ukázat.

Kulturní publicistiku pak v této práci chápu jako část publicistiky věnující se oblastem kultury, kdy poté výtvarná publicistika se z těchto oblastí věnuje výtvarnému umění. Do publicistiky spadají nezpravodajské příspěvky novinářů obsahující stanovisko: „*Publicistika obsahuje soudy, postoje, pojmy, jejím výsledkem není jen informování, ale také poznávání. Postihuje společenské jevy, příčiny jejich vzniku i vzájemné korelace,*“ píše Barbora Osvaldová et al. (2011, s. 14) v knize *Zpravodajství v médiích*. V této práci se poté vztahuji k textům obsahujícím především jedno konkrétní stanovisko, a to interpretaci výtvarných uměleckých děl. Kulturní publicistika obsahuje ale i další stanoviska například „*vyjadřující názor na dílo, posuzující jeho hodnoty, ozřejmující důvody jeho vzniku, zasazující je do životopisných, společenských nebo uměleckých souvislostí,*“ jak popisují kritiku, jeden z kulturně-publicistických žánrů, Osvaldová a Halada (2007, s. 95) v *Praktické encyklopedii žurnalistiky a marketingové komunikace*. Další zpřesňování pochopení kulturní publicistiky chci zajistit právě touto svou prací.

2 Interpretace umění a její způsoby

Na umění jako pojem lze tedy nahlížet různorodě. Stejně tak různorodě lze nahlížet i na konkrétní umělecká díla, z čehož poté mohou vznikat lišící se a jedinečné interpretace a hodnocení v textech kulturní publicistiky. V této kapitole dále rozvinu otázku předestřenou na závěr kapitoly 1.1 této práce, tedy jak moc se mohou interpretace kulturního publicisty opírat o jakési objektivní skutečnosti spjaté s dílem a do jaké míry mohou být naopak subjektivní a svévolné. Za tím účelem představím pohledy několika teoretiků věnujících se interpretaci uměleckých děl. Krátce načrtnu některé konkrétní aspekty postojů k interpretaci Jana Mukařovského, Umberta Eca, Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta. Na základě jejich teorií lze totiž efektivně ukázat dosud popisovanou otevřenost

interpretace i vztyčit její korigující mantinely. Jako jejich příklad přichází v úvahu otázka: Může existovat nějaká objektivní estetická hodnota umění? Jakou roli hraje při interpretaci samotné dílo? Je vhodné brát v potaz jeho autora jako možný ukazatel směru při tvorbě a chápání významů?

2.1 Subjektivní a objektivní estetická hodnota podle Jana Mukařovského

Český estetik Jan Mukařovský také narážel na myšlenku objektivní estetické hodnoty uměleckého díla, která jej ovšem dovedla na rozcestí. Ve svazku jeho studií pocházejících převážně z 30. a 40. let 20. století nazvaném *Studie I* se ptá: „*Je tedy interpretace uměleckého díla jako znaku záležitost jen a jen individuální, od individua k individuu rozdílná a nesrovnatelná?*“ (Mukařovský, 2000, s. 139). Na jedné straně totiž stojí proměnlivost aktu hodnocení závislého na vnímání, zatímco předpoklady objektivní platnosti estetického soudu stojí na straně druhé. O první straně – proměnlivosti – bylo v této práci napsáno již mnoho, proto lze pouze dodat, že ji Mukařovský vidí také. Estetická hodnota pro něj není stav, nýbrž proces měnící se podle názorů jednotlivců, vývoje uměleckých hodnot a dynamiky společenských institucí a vztahů, kterých je dílo součástí a do kterých zároveň zasahuje (Mukařovský, 2000, s. 126). Estetická hodnota díla je tedy něco závislého nejen na materiálním výtvaru umělce, nýbrž též na jiných, – jak by řekl Baxandall – mimouměleckých činitelích.

I Mukařovský se ovšem ptá, zda existuje i nějaká „objektivní“ estetická hodnota díla, obecně platná a skrytá uvnitř něj, kterou lze při interpretaci nalézt a o kterou by se tedy mohl kulturní publicista za účelem podloženosti svých textů opírat. Mukařovský (2000, s. 168) všeobecnou a nezávislou hodnotu díla hledá, nicméně i dle svých slov nenalézá uspokojující odpověď. Pokouší se o to nahlížením na umělecké dílo sémioticky, tzn. jako na znak. Povahu znaku v krátkosti charakterizuje jako „*něco, co stojí místo něčeho jiného a k tomuto jinému poukazuje*“ (Mukařovský, 2000, s. 131). Umělecká díla v sobě poté kombinují znaků řadu – ať už jde o obsah, harmonii, použité barvy či rám, každý tento aspekt může na něco poukazovat, nést význam. Vztah těchto znaků ke skutečnosti je ale v případě umění nepřímý. Dílo nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, nýbrž nepřímou poukazuje ke skutečnostem zažitým vnímatelem, který dílo chápe vztažené ke svému životu a ke svému souboru hodnot (Mukařovský, 2000, s. 134). Umění má tak schopnost poukazovat na zcela jinou skutečnost, než z jaké vzniklo a než jakou kdy mohl jeho autor znát, a do díla tedy vložit. Z toho poté plyne složitost hledání všeobecně platné

hodnoty díla.

Mukařovský (2000, s. 165–166) se jí nejvíce přibližuje, když připouští, že takové dílo by v sobě mohlo kombinovat znaky otevřené mnoha možným významům a poté by s rostoucím sémantickým dosahem rostla i odolnost vůči změnám místa, společenského prostředí a času. Takové dílo by se neobracelo pouze k okamžitému stavu konkrétní společnosti, nýbrž k něčemu, co je v člověku obecně lidské. Univerzální hodnota uměleckého díla tedy může být chápána jako schopnost fungovat jako věc esteticky hodnotná a duševně účinná v rozdílných společenských prostředích, v každém z nich se ovšem konkrétní podoba takto vnímané hodnoty bude různit. Počet takovýchto cest k podstatě člověka je poté podle Mukařovského (2000, s. 167) nekonečný a vždy odpovídající určité společenské struktuře a jejím životním postojům. Hodnotu díla je tak možné v textech kulturní publicistiky posuzovat jednak subjektivně ve vztahu k životu a hodnotám vnímatele (autora textu) a ke stavu konkrétní společnosti (například čtenářů textu) a jednak objektivněji v odhalení nového pohledu na „základní ustrojení člověka“ (Mukařovský, 2000, s. 168). Kulturní publicista hledající méně subjektivní hodnotu díla se poté může pokoušet nějaký takový základ v díle co nejschopněji hledat.

2.2 Vliv díla na interpretaci

O co dalšího se může kulturní publicista ve svých interpretacích opírat kromě sebe (vnímatele), společnosti a základů lidského bytí, vše samozřejmě podle možností a povahy svého média? Opěrné body hledá italský sémiotik a spisovatel Umberto Eco (2004, s. 50) v knize *Meze interpretace* publikované roku 1990, v níž podává jednoznačné tvrzení, že „zatímco je velmi těžké rozhodnout, která interpretace je dobrá, vždy lze rozhodnout, která je špatná“. Eco se v knize zaměřuje především na interpretaci literárních textů, které se od interpretace výtvarných děl liší. Z hlediska sémiotiky ovšem vidí celý svět jako text (Eco, 2004, s. 30) a navíc interpretace uměleckých děl jsou formulovány i čteny jako text. Jeho metoda korigování zdánlivě nekonečných interpretací tak může vhodně posloužit i v případě ostatních, neliterárních uměleckých děl.

Eco (2004, s. 69) „špatné“ interpretace vyvrací na základě koherence textu, tj. že interpretace části textu (díla) může být potvrzena (či vyvrácena) další částí stejného textu. Mluví přitom o tzv. intenci textu, kterou lze spatřit v jeho vnitřní soudržnosti a na základě níž lze obhájit dané tvrzení o něm. Zaměřuje se na popsání a vysvětlení formálních důvodů, podle nichž má text produkovat onu určitou popisovanou reakci, a tuto činnost

nazývá „kritická interpretace“ (Eco, 2004, s. 64). Těchto vnitřních soudržností je pak podle Eca v textu mnoho, a tak existuje řada způsobů čtení téhož textu. Vedle intence textu se v knize objevuje i intence autora, které se Eco nicméně věnuje především v těch momentech, kdy od ní odhlíží ve prospěch intence textu. Nadto zmiňuje ovšem i intenci čtenáře, jehož role je důležitá – právě on je tím, kdo o intenci textu může činit dohady a své interpretace pomocí ní korigovat (Eco, 2004, s. 68).

2.3 Vliv autora na interpretaci

Měla by interpretace díla brát ohledy i na autorův záměr či na aspekty z jeho života? Vysvětlovat tvorbu Edgara Allana Poea na základě biografie, jeho zážitků z dětství či přitažlivosti k ženám s pohřebními rysy, či naopak na základě spisovatelovy tvorby dokládat jeho nekrofilii podle Eca (2004, s. 68) znamená text neinterpretovat, nýbrž používat. Rozdíl tkví v tom, že kritická interpretace objevuje vedle vlastních reakcí čtenáře i něco více o charakteru textu, zatímco text používat znamená od něj vycházet za účelem získání něčeho jiného, a podstupovat tak riziko misinterpretace. Jak moc by poté měli kulturní publicisté opírat své texty o životní příběhy či intence umělců, informování o nichž je také součástí kulturní publicistiky? Jak moc hrozí propletení interpretace díla s popisem životního příběhu umělce (a to jak z pera publicisty, tak spontánně v myslí čtenáře), tedy složek nacházejících se u sebe na těsném prostoru pár řádků či stran?

2.3.1 Smrt autora podle Rolanda Barthes

Roland Barthes (2006), francouzský literární a vizuální teoretik a sémiotik, na tuto otázku odpověděl svou esejí *Smrt autora* v roce 1967. I on odhlíží od autora, aby roli tvůrce významu přenesl na čtenáře. Tato esej ve své době podnítila následný obrat ke čtenáři a odmítnutí pevně dané podstaty či esence díla určené postavou autora jako jakéhosi „garanta textové jednoty a identity“ (Müller a Šidák, 2012, s. 594), jak stojí v dodatku ke *Slovníku novější literární teorie*. Zaměření se na osobnost, historii, záliby a vášně autora považuje Barthes (2006, s. 75) totiž za „tyranské“: „kritice stále ještě záleží na tom, aby prohlásila, [...] že dílo Van Goghovo pochází z jeho šílenství...“ Staví se především proti tendenci kritiky objevit v díle jeho autora (či jemu příbuzné koncepty: společnost, historii, ducha, svobodu) jako pojistku smyslu, a tím dílo vysvětlit a uzavřít, aby tak kritika „zvítězila“. Ve skutečnosti text (zde dílo) nelze konečně dešifrovat, nýbrž pouze rozmotávat ze všech různých i protichůdných pohledů, neboť jeho struktura je bezedná –

neskrývající žádné pevně dané „tajemství“, žádný jakýsi konečný smysl. Místem, v němž se tato významová mnohoznačnost poté shromažďuje, není podle Barthes autor, nýbrž čtenář, který dílo interpretuje a tím jej dotváří. Jinými slovy nevidí jednotu textu v jeho původu, nýbrž v jeho určení, čímž převrátil tehdejší pojetí kritiky: „*víme, že pro budoucnost psaní je nezbytné zvrátit jeho mýtus: zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora*“ (Barthes, 2006, s. 77).

2.3.2 Přerod autora podle Michela Foucaulta

Francouzský filozof Michel Foucault (1994) na Barthes navazuje a k otázce *Co je to autor?* se staví o dva roky později. Taktéž je proti analýze díla na základě vztahu k autorovi či názoru, že dílo obsahuje nějakou danou schovanou podstatu a skryté znaky čekající na objevení – podle něj naopak vznikají až v samotném momentě aktu jejich poznání čtenářem (Foucault, 2007, s. 51). Prázdnost vytvořenou „smrtí“ autora chce ovšem spíše zaplnit analýzou funkcí, jaké koncept autora může plnit. Jako hlavní určuje funkci klasifikační: jméno autora umožňuje díla k němu patřící třídít a dávat do vzájemných vztahů. Dovoluje také rozlišit mezi věcmi bezejmennými a každodenními a těmi, které jméno autora mají, a měly by tak v dané kultuře nést určitý status a význam (Foucault, 1994, s. 49–50). Autor tak nemá „zemřít“, nýbrž má dojít k přehodnocení jeho tradiční role osvětlovatele smyslu a záměru. I kulturní publicista by proto měl o autorovi vědět – znát například jeho dřívější tvorbu a její vztah k popisovanému dílu či si být vědom statusu, který díla s jeho jménem nesou v určité kultuře. „Autorem“ poté Foucault (1994, s. 55) nemyslí skutečného člověka, nýbrž spíše jakési pluralitní ego spjaté s díly a existující odděleně od konkrétního jedince, které se proměňuje podle toho, v jaké funkci zrovna vystupuje.

2.4 Shrnutí druhé kapitoly

V této kapitole jsem dále popsal složitost referování nejen o uměleckých dílech a s nimi související kultuře, nýbrž též o jejich autorech. Jak se ukázalo, interpretovat umělecké dílo je jednak proces teoreticky bez konce a jednak proces, který nemůže probíhat pouze na základě vlastností uměleckého díla, ale ani by neměl příliš spoléhat na skutečnosti existujících mimo něj. Problematizoval jsem pomáhání si při interpretaci odkazy na společnost a autora, chtěl jsem ovšem zároveň poskytnout opěrné interpretační body v díle samotném – ať už v hledání jeho objektivní estetické hodnoty či v jeho koherenci.

Z kapitoly vyplývá, že akt interpretace a jednocení mnohoznačnosti významů probíhá v momentu interakce příjemce a díla, při kterémž aktu ony významy zároveň teprve vznikají. Takto vzniklé významy jsou ovšem vždy ovlivněny příjemcovým vnitřním světem, který je zase formován společností, tedy i médií, kolem něj. Úkolem kulturních publicistů není pouze díla interpretovat a dané interpretace zformulovat, jejich úlohou je tyto významy zároveň sdělovat čtenáři, a to v patřičném kontextu. Čtenář se tak stává nejen klíčovým příjemcem-strůjcem významů děl, jak jsem ukázal v této kapitole. V případě, kdy se setkává s kulturní publicistikou, se stává též příjemcem-strůjcem významů samotných textů o těchto dílech napsaných.

3 Problematika komunikace významů

Interpretace je tedy subjektivní a ovlivněna řadou mimouměleckých skutečností. Mimoumělecké skutečnosti zase ovšem nejsou přímou součástí díla, a tak při jejich popisu není úplně interpretováno ono dílo. Tento proces se o to více komplikuje, když významy díla příjemce přijímá ne z díla samotného, nýbrž z mediálního textu o onom díle napsaném, jako je tomu u kulturní publicistiky. Dosud představené poznatky tak ústí v situaci, z níž není jednoduchá cesta ven. Úkolem této kapitoly bude tyto obecné komplikace konkretizovat a co nejlépe rozřešit. Učiním tak ve dvou oblastech – nejprve v oblasti konkrétních možných významů komunikovaných uměleckým dílem, tedy v oblasti problematizované částečně a obecně již v minulé kapitole, především však budu zkoumat specifickou oblast výtvarné publicistiky. Tam se zaměřím na to, jakým způsobem a jazykem mohou tyto významy výtvarných děl následně komunikovat publicisté, a to s částečným ohledem na to, jak je poté mohou chápat čtenáři jejich textů.

3.1 Komunikace významů výtvarných děl podle Erwina Panofského

Historik umění Erwin Panofsky (1981) ve své knize z roku 1950 *Význam ve výtvarném umění* rozlišuje 3 úrovně významů výtvarných děl. Na prvním místě stojí význam prvotní neboli přirozený, který dílo vyjadřuje čistě svou formální stránkou. V rámci tohoto významu může kulturní publicista píšící o výtvarném díle popisovat konfiguraci čar, barev a jejich vzájemných vztahů, a na základě své praktické zkušenosti vylicít výrazové kvality díla, jako je „*smutný charakter pózy*“ nebo „*klidná atmosféra interiéru*“ (Panofsky, 1981, s. 34). Druhotný neboli konvenční význam zjistí pozorovatel tehdy, pokud si uvědomí, že zobrazovaná postava má představovat například svatého Bartoloměje. Tím dílo spojí

s existujícími tématy, pojmy či alegoriemi, což činí na základě dostatečných důkazů (tím je například nůž v ruce postavy jakožto atribut zmíněného světce). Třetí a poslední je význam vnitřní neboli obsah, a ten souvisí s principy národa, období, třídy a náboženského a filozofického přesvědčení, které jsou v onom díle zhuštěny a kterými se řídily umělecké postupy, podle nichž dílo vzniklo.

Text kulturního publicisty, který chce výtvarné dílo pojmout komplexně, by pak měl obsahovat syntézu těchto úrovní významu. Fungují totiž společně – na příkladě obrazu *Poslední večeře* od renesančního malíře Leonarda da Vinci Panofsky ukazuje, jakým způsobem se jednotlivé významy doplňují. Pozorovatel nejprve reaguje přirozeně a rozezná první komunikovaný význam – vzrušenou stolující společnost. Je-li obeznámen s evangeliem, rozeznává posléze i námět *Poslední večeře* a jednotlivé postavy, čímž podstupuje něco, co Panofsky (1981, s. 36) nazývá také ikonografickým rozbohem. Chce-li ovšem obraz chápat i ve třetím významu jako svědectví o osobnosti Leonarda nebo podstatných tendencích civilizace jeho doby, vystupuje z díla a začíná zkoumat „něco jiného“ pouze pomocí symptomů tohoto „něčeho jiného“ v díle obsažených. To Panofsky poté nazývá ikonologií.

Co když dílo ovšem nezobrazuje všeobecně známé dějiny či mýty, či dokonce nic na první pohled konkrétního? Takové dílo je podle Panofského (1981, s. 39) poté pro pozorovatele stejně záhadné, jako by byla pro australského křováka *Poslední večeře*. Tehdy se stáváme „australskými křováky všichni“. Cestou k lepšímu poznání takového díla je podle Panofského seznámit se s literárními prameny, díly a ostatními jevy, které autor mohl poznat. Objevuje se tak opět role autora, zdánlivě znovu v roli korigující význam. Panofsky si je nicméně také vědom problematičnosti této role. Píše totiž, že tímto způsobem člověk nedojde nutně ke „správnému“ ikonografickému rozboru.

Nutným následujícím krokem je totiž „syntetická intuice“ (Panofsky, 1981, s. 40). Tato mentální schopnost hledá, co dílo vypráví o „všeobecných a podstatných tendencích lidského myšlení“ (Panofsky, 1981, s. 41). Tím připomíná Mukařovského (2000, s. 168) objektivní estetickou hodnotu hledanou v „základním ustrojení člověka“, Panofsky ovšem snahu o objektivitu kloubí se subjektivitou a popisuje též praktický postup tohoto hledání. Syntetická intuice vychází z osobní psychologie a „světového názoru“, obojí nicméně opírá o kritickou reflexi dokumentů vysvětlujících umělecké a společenské tendence daného umělce, období či země a přihlíží ke způsobům, jakým bylo toto podstatné lidské myšlení

v oné době vyjadřováno specifickými tématy a symboly. Zjednodušeně řečeno by tak mělo dojít k opatrnému a kritickému balancování subjektivity reakce kulturního publicisty a nahlížení do historického a soudobého procesu ovlivňujícího autora a dílo.

3.2 Komunikace významů výtvarných děl v kulturní publicistice

V této kapitole jsem doposud objasnil, v jakých konkrétních úrovních může výtvarné dílo komunikovat své významy a jak je může kulturní publicista co nejbezpečněji číst a reflektovat. Budoval jsem při tom na poznatcích předložených kapitolou předešlou, v níž jsem obecně představil subjektivní povahu interpretace, její úskalí, limity, ale i možné opěrné body. Nyní zkonkretizuji a rozšířím i doposud předkládané poznatky o psaní o umění do médií. Zaměřím se tak na způsob, jak lze tyto interpretace významů děl dále komunikovat v textech kulturní publicistiky. Bude se tak jednat o oblast s doposud nejkomplicovanější cestou významu od jeho zdroje k jeho konečnému příjemci. Kulturní publicista totiž interpretuje význam díla, tuto svou interpretaci významu pak formuluje a komunikuje a až to je tím, co pak čtenář teprve sám dále přijímá a interpretuje.

3.2.1 Jazyk umělecké kritiky podle Michaela Baxandalla

Psaní o výtvarných uměleckých dílech, jeho limity a jeho vztah ke čtenáři popisuje již citovaný britský historik umění Michael Baxandall (1997b) ve své další esejí *Jazyk umělecké kritiky*. Nejprve si všímá limitů slovníku. To hlavní omezení vidí v základní skutečnosti, že zajímavost výtvarného umění tkví většinou v jeho vizuální stránce, zatímco výtvarný kritik používá k jeho charakterizaci slova. V zásadě tak vnímá psaní o umění jako takové „*slovní poukazování*“ na dílo (Baxandall, 1997b, s. 228). Toto poukazování nezprostředkuje přesný obraz, nýbrž čtenáři dá najevo, co na onom díle autor textu shledává zajímavým. Zajímavost výtvarných děl je nicméně často tak složitá, že je zapotřebí čtenářovy aktivní spolupráce, kterou Baxandall (1997b, s. 228) vidí v „*upřesnění obecných kategorií*“ popsaných v textu „*pomocí vzájemné reference mezi slovem a příslušným objektem*“, tedy dílem, které čtenář musí buď vidět, znát, či alespoň znát díla podobného rázu. Užívat zmíněných poukazujících popisných slov podle něj lze, ale pouze za předpokladu, že je bude čtenář „*interpretovat sofistikovaným a specializovaným způsobem*“ (Baxandall 1997b, s. 228), tedy že bude mentálně srovnávat s jinými díly, používat svou zkušenost s předešlým užitím takových slov v umělecké kritice a bude obecně spoléhat na svůj interpretační cit. I Baxandall tak zdůrazňuje roli čtenáře – zde

nejen vůči uměleckým dílům, nýbrž též vůči textu o nich napsaném.

Tento nepřímý jazyk psaní o uměleckém díle, jehož nepřímost musí čtenář překlenout, Baxandall (1997b, s. 229–230) kategorizuje do tří skupin. V první řadě mohou slova poukazovat na dílo pomocí srovnání, často metaforického, s něčím podobného rázu: například slovy „*rytmický*“ nebo „*fugový*“. V druhém případě lze dílo charakterizovat odkazem ke tvůrci, tzn. pomocí činu, který jej vytvořil: ten může být „*kalkulovaný*“ či „*citlivý*“. Třetí způsob psaní o umění zachycuje působení na diváka či jeho reakci: vliv díla může být například „*imponující*“ nebo „*rušivý*“. Jedná se tedy o módy I) komparativní a metaforický, II) příčinný či deduktivní a III) subjektivních a osobnostních slov. Některá slova poté náleží vícero módům zároveň („*suchý*“) a některá naopak ztratila častým užíváním svůj původní význam („*monumentální*“, „*zajímavý*“). Slova také spadají do vět a odstavců, které dále spadají do celkového rámce textu, a tím se jejich význam a příslušnost ke konkrétnímu módu dále naklání.

Vedle na úvod popsaného rozdílu forem (slova musí popisovat vizuální vjem) vidí Baxandall problém i v linearitě čteného textu, která neodpovídá vnímání výtvarného díla, například obrazu. Ten totiž divák vnímá nejprve najednou jako celek, načež se těkavě zaměřuje na jím vybrané detaily. Oproti například psaní o literárních dílech (kdy slova popisují slova), která vedou „odtud tam“, tak neexistuje daná posloupnost, kterou by text o obraze i o jeho vnímání mohl následovat. Text se tedy nemůže vyrovnat „*tempu a rychlosti vidění obrazu*“ (Baxandall, 1997b, s. 233). Proto Baxandall doporučuje přijmout poukazující a nepřímý charakter psaní o umění za svůj a oprostít se od popisného, lineárního záznamu díla. Za nejvíce radostnou formu psaní o umění pak považuje slova módu II), která vyvozují příčinu. Současně totiž zapojují autora textu do vyvozování a jeho čtenáře do rekonstrukce děje, což považuje za více stimulující způsob oživení díla v čtenářově mysli než jen srovnávání pasivně přijímaných dojmů. Tato vyvozovaná příčina pak ani nemusí být čistě jen umělecky formálního rázu – citlivý tah štětcem ostatně dobře pochopí jen čtenář se zkušenostmi s používáním štětců – dedukovaný činitel může též tkvět ve vztahu k „*jinému umění, soudobým sociálním hnutím, soudobým virám a ideám*“ (Baxandall, 1997b, s. 235).

3.3 Shrnutí třetí kapitoly

V této kapitole jsem aplikoval informace o povaze a problematice interpretace nabyté v kapitole předchozí na konkrétní významy, které mohou výtvarná díla a posléze kulturní

publicisté píšící o nich komunikovat. Představil jsem tři možné úrovně významu výtvarných děl podle Erwina Panofského, přičemž jsem stavěl jak na již popsané subjektivitě interpretace – především u významu prvního, tak na zkoumaných snahách nalézt její zobecnitelné podoby – konkrétně u tzv. syntetické intuice, která na základě kontextu hledá výpověď díla o podstatných tendencích lidského myšlení. Ve výsledku jsem tak zdůraznil důležitost kritického balancování právě subjektivity a objektivitě při rozboru kompletního významu díla a poskytl možnosti jak toho docílit.

Následně jsem se přesunul ke způsobu, jak lze tyto významy dále komunikovat v textech o umění. Konkrétně jsem popsal specifika jazyka jako nástroje k referování o výtvarných dílech. Na základě teorie Michaela Baxandalla jsem ukázal, že slova umělecké kritiky existují nejčastěji ve třech módech vztahujících se buď k něčemu dílu podobnému, k tvůrci / činiteli, nebo divákovi. Tento jazyk je dále nepřímý a vyžaduje aktivní spolupráci čtenáře na konstrukci významů, čímž je dále umocněna jeho role. Tato skutečnost je dána mimo jiné rozdílem forem textu a díla (slovy se popisují vizuální vjemy) a rozdílem v posloupnosti jejich vnímání (lineární text popisuje nelineární vnímání obrazu). Nepřímost jazyka je podle Baxandalla třeba přijmout a využít její silné stránky, a to především druhý, deduktivní mód jazyka umělecké kritiky.

4 Jak psát o umění v médiích?

Psát o umění lze tedy především nepřímo, podobně jako samotné umění vypovídá o svých zobrazovaných tématech nepřímým způsobem. Psaní o umění je tak proces poukazující a evokující spíše než přímo popisující. Předmětem zájmu této práce je především specifická část kulturní publicistiky, tedy ta, v níž dochází k interpretaci výtvarného uměleckého díla. V této kapitole nyní nicméně prozkoumám i kontext, do něhož tuto interpretaci kulturní publicisté zasazují. V publicistických textech o umění se totiž nemusí objevovat pouze interpretace, nýbrž i řada dalších informací, které o díle publicista poskytuje. Jejich výběr pak může mít podobně závažný vliv na čtenářovo vnímání díla jako jeho přímá interpretace. Z toho vyplývá zodpovědnost nejen za pečlivé interpretování, nýbrž i za opatrnou volbu vysvětlovaného kontextu díla, v rámci něhož tato interpretace probíhá. Na závěr kapitoly budu reflektovat konkrétní prostředí české výtvarné publicistiky. Tím završím teoretickou část této bakalářské práce. Z ní poté vyústí soubor otázek pro české kulturní publicisty, na které budou odpovídat v části praktické.

4.1 Umění a jeho kontext

Rolí kulturního publicisty není jen interpretovat dílo. Jan Mukařovský (2000, s. 127) v již citované *Studii I* vyjmenovává několik dalších potenciálních rolí: hledání objektivních estetických hodnot, subjektivní posudek díla, popularizace nových děl či vybraného uměleckého směru či například zastávání role mluvčího, nebo naopak protivníka jistého společenského prostředí. Namísto interpretace díla se tak autor textu může spíše snažit popsat, jak zkoumaný obraz zapadá například do jím vnímaného historického vývoje malby či do souvislostí aktuálního společenského naladění. Tím poté vychází z díla ven. I tímto vycházením z díla ovšem může dílo zásadně ovlivnit a někdy tím dokonce zcela zvrátit směr jakékoliv následné interpretace. Britský výtvarný kritik John Berger (2016, s. 22–23) si všímá právě této síly popsaných okolností na vnímání samotného díla. V knize *Způsoby vidění* nejprve ukáže obraz nizozemského malíře Vincenta Van Gogha zachycující pšeničné pole, z nějž vylétají ptáci. Na straně následující poté poskytne kontext: „*Toto byl poslední obraz, který Van Gogh namaloval, než se zabil.*“

Slova podle Bergera změní obraz, z nějž se najednou stává ilustrace konkrétního tvrzení spíše než samostatný zdroj vlastního významu, a to aniž by bylo cokoli řečeno o samotném obsahu malby. Berger (2016, s. 23) považuje za informaci, která je posuzována ve vztahu k ostatním, neustále šířeným informacím (a je dále ovlivněn například i obrazy vytištěnými na stránkách okolo reprodukováného díla). Van Goghova polní scéna tak nyní může vybízet například k hledání symbolů smrti a špatného psychického stavu autora. Stejně tak lze využívat umělecká díla jako potvrzení tvrzení jakéhokoliv rázu, ať už politického, či uměnovědného – například podobným způsobem, jakým bylo dříve umění posvátnou záležitostí pro kulturu vládnoucích vrstev, která určovala jeho podstatu a význam a která z umělecké sféry vyčleňovala všechny ostatní, neprivilegované skupiny (Berger, 2016, s. 26). Berger poskytování kontextu nezavrhuje, ba naopak – neovlivněný a „nevinný“ přístup k umění může také znamenat jednoduše přístup nevědomý. Nahlížení na umění by podle něj mělo ovšem být celistvé a vztahující se k jakékoliv oblasti zkušenosti, ne pouze k tomu, co nařídí hrstka specializovaných odborníků usilujících o to uchovat si nad uměním moc. I kontext je tedy, stejně jako interpretace, něco proměnlivého a tvořeného, nikoliv zcela předem daného. Historik umění Norman Bryson (1997, s. 240) ve své eseji *Umění v kontextu* proto například navrhuje mluvit spíše o „rámci“ než „kontextu“: „*když přisuzujeme věcem určitý rámeček, je to něco,*

co děláme, ne něco, co nalézáme, je to proces utváření“.

Jako možný „rámec“ Bryson (1997, s. 242) zmiňuje vedle záměru umělce či vlivu trhu i *„ideologické komponenty působící v obraze; jeho odkaz k tradici; jeho zacházení s obecnými očekáváními publika; úlohu prestiže nebo kulturního kapitálu v utváření díla; jeho vztah k pedagogickým institucím a profesionálním nebo jiným sociálním strukturám v rámci malířské komunity“*. Kritika se pak často podle Brysona spokojí s pouhým výčtem těchto vysvětlení vzniku díla, aniž by je nějak propojila, zhodnotila jejich jednotlivý význam či mezi nimi ustavila nějakou propracovanou kauzalitu. Takový rámec je pak spíše výčet nesouvisejících příčin než vzájemně skloubené a k cíli směřující upřesnění díla. Kulturní publicista si tak například svou analýzu může usnadnit tvrzením, že umělec nejspíš viděl nějaké konkrétní dřívější dílo, a tak z něj tedy ve své tvorbě logicky vychází (aniž by to musela být pravda).

Na dílo pak takový publicista nahlíží jako na něco zkrátka vytvořeného svými příčinami, čímž si podle Brysona (1997, s. 245) pouze pomáhá rétorickou operací, aby odvedl pozornost od skutečnosti, jak neopodstatněná taková jeho kauzální rovina může ve skutečnosti být. O to jednodušší je pak dílo zhodnotit. Buď totiž svůj pramen překročilo a úspěšně transformovalo v něco jiného, anebo naopak svůj zdroj nijak nově netransformovalo, a je tedy průměrné, neuspělo. Skutečná složitost komplexních vlivů na autora a dílo tak může být za účelem jednoty a stravitelnosti v mediálních textech o umění redukována na jednoduché a uspokojivé kauzální vysvětlení, které zkresluje a posouvá nejen kontext, nýbrž i význam samotného díla. O to nešťastněji pak může vyznít skutečnost, že zmiňovaná polní scéna s ptáky podle nizozemského Van Gogh Museum (2020) vůbec nebyl umělcův poslední obraz.

4.2 Metakritika české výtvarné publicistiky

V této práci dosud představená teorie se pokoušela poskytnout odpovědi na otázky spjaté s psaním o umění v médiích. Stejně otázky se pokusil zodpovědět kolektiv umělců a teoretiků umění kolem českého výtvarného časopisu Artalk ve *Sborníku metakritických textů* sepsaném umělcem Janem Smutným et al. (2015). Tato publikace analyzovala vybraná česká tištěná periodika a způsob, jakým jejich redaktoři referují o výtvarném umění. Cílem těchto metakritických textů poté bylo *„formulovat a definovat společné nároky na uměleckou kritiku“* (Smutný et al., 2015, s. 4). Ve své práci ukazují konkrétní nedostatky, kterými jimi okomentované texty trpí – od v této práci rozebíraných problémů

s interpretací, komunikací a kontextem až po například potíže stylistiky či vhodnosti vzhledem k politickému vyhranění média. Nabízejí tak soubor konkrétních připomínek, které berou v potaz specifickou praxi české výtvarné a mediální scény, jsou ve svých tvrzeních v převážném souladu s teoretickou částí této práce a zároveň se týkají i periodik zkoumaných v její praktické části.

Autory na analyzovaných mediálních textech zajímá například to, do jaké míry jsou tvrzení v nich argumentačně podložená, zdali jen popisují, či díla i interpretují a hodnotí, zachovávají-li různorodost a píšou-li i o událostech v menších a méně zavedených galeriích nebo jak moc se drží interpretací kurátora a záměrů umělce vyvozených z komentářů namísto vlastního interpretačního řešení vyvozeného z díla. Jak totiž uvádějí: „*Jsmo přesvědčeni, že kritik by měl být vždy spíše nedůvěřivý ke kurátorským či autorským interpretacím a podrobovat je raději pečlivému přezkoumání*“ (Smutný et al., 2015, s. 6). Podle autorů sborníku je dále podstatné, aby kritici umělecká díla jednak srovnávali s aktuálními i historickými uměleckými postupy (i takovými postupy samotného umělce) a jednak je rozebírali v socio-politických souvislostech. Zastávají totiž názor, že význam a hodnocení vznikají i porovnáváním a konfrontací s okolnostmi. Tyto okolnosti ovšem nemají být hlavním předmětem textu. Autoři sborníku si totiž všimají toho, že texty o výstavě mohou být často jen záminkou k psaní například o umělci – o jeho životě, letopočtech a historkách (Smutný et al., 2015, s. 103). To podle nich není úkolem kritiky. Jejím smyslem není ani umění vysvětlovat, nýbrž má diváka (čtenáře) spíše vtáhnout do debaty, a to například o jeho smyslu (Smutný et al., 2015, s. 7).

Vedle těchto a dalších požadavků si jsou autoři sborníku nicméně vědomi i limitů výtvarné publicistiky. Mezi ty zařazují především podfinancovanost výtvarných rubrik a médií a z ní plynoucí časovou vytiženost publicisty, který proto musí plnit více rolí. Autoři textu totiž přiznávají, že „*role nezávislého, soustředěného kritika je tak téměř neudržitelná*“ (Smutný et al., 2015, s. 5). Ačkoliv kritizují častou absenci jasného názoru kritika, uvědomují si, že to může být způsobeno i snahou nepoškodit profesionální či osobní vztahy s inzerenty, kurátory a umělci. Podle autorů mohou toto často nevyjasněné teoretické zázemí kritiků vysvětlit ale i možné nedostatky ve znalostech umění (Smutný et al., 2015, s. 6). Kritici by si v takovém případě nemohli dovolit jasně prezentovat a vyargumentovat své názorové hledisko, a tím lépe profilovat jak jednotlivé texty, tak zaměření celého média, nejen kvůli zachování vztahů, nýbrž i vzhledem k nedostatečnému vzdělání v oblasti výtvarného

umění. Publicista tak nemůže například na příkladě určité výstavy ukázat vývoj teoretického diskurzu či nějakou „proměnu ovzduší“, když toto ovzduší nezná (Smutný et al., 2015, s. 10). Případně se musí omezovat i proto, že tuto neznalost předpokládá u svých čtenářů. Namísto přispění svým pohledem či inovativní interpretací se pak může uchýlit k čistému informování a zprostředkovávání cizích tvrzení, což z periodika podle autorů činí spíše informační archív událostí a rejstřík uměleckých osobností (Smutný et al., 2015, s. 48).

4.3 Shrnutí čtvrté kapitoly

Touto kapitolou završuji teoretickou část této bakalářské práce. Dosud zkoumané téma interpretace a její komunikace zasazuje do širšího kontextu dalších rolí kulturní publicistiky, která se kromě interpretace uměleckých děl zabývá i ostatními, souvisejícími aspekty. Kulturní publicista může podle Jana Mukařovského o dílech informovat v souvislostech, popularizovat je, popřípadě skrze ně reflektovat nějaké socio-politické stanovisko. A takovými kontextuálními slovy (i obrazy), kterými je dílo v médiích obklopeno, lze podle Johna Bergera významně posunout jeho interpretaci i v případě, že se netýkájí obsahu samotného díla. Poskytováním kontextu je možné zásadně nastolit směr následných čtenářových interpretací, z čehož pro kulturního publicistu plyne zodpovědnost nejen za jeho co nejkvalitnější interpretaci, nýbrž i za přesnost kontextu, do něhož ji zasazuje. Norman Bryson proto navrhuje mluvit místo „kontextu“ o „rámci“, protože tímto slovem je explicitně dáno najevo, že rámec není věc objektivně dána, nýbrž že i on je do jisté míry subjektivně konstruován autorem textu skrze jeho výběr a zdůraznění konkrétních aspektů za účelem vyprávění specifického (a někdy chybně příliš zjednodušujícího) příběhu. Těchto a dalších nesnází si všimají autoři *Sborníku metakritických textů*, kteří upozorňují na konkrétní nedostatky české výtvarné publicistiky – od nezajímavosti interpretací publicistů a jejich nedostatečného teoretického zázemí až po podfinancování výtvarných rubrik.

II Praktická část

5 Metodologie

Z teoretické části této práce a z představeného *Sborníku metakritických textů* vyplývá řada otázek pro kulturní publicisty, a to především týkajících se jejich vlastních postojů k prezentovaným teoretickým pohledům na interpretaci a nárokům na psaní o výtvarném

umění do médií. Cílem praktické části této práce je posbírat pohledy na toto téma od českých kulturních publicistů píšících o výtvarném umění. Hlavní výzkumná otázka této práce zní:

HVO 1: *Jak přistupují vybraní čeští kulturní publicisté k interpretaci výtvarných děl?*

Za účelem zodpovězení hlavní výzkumné otázky se ptám na dílčí otázky: *Co se o dílech respondenti snaží hlavně napsat?; O co své interpretace respondenti opírají?; Jak vnímají respondenti vliv své interpretace na čtenáře?*

V souvislosti s hlavní výzkumnou otázkou v práci zjišťuji odpovědi i na dvě vedlejší výzkumné otázky, které přístupy respondentů zasazují do kontextu:

VVO 1: *Jakou roli chtějí respondenti svým působením hlavně plnit?*

VVO 2: *Jaké vnější faktory respondentům překážejí v plnění jejich role?*

S těmito otázkami mířím do terénu: pro sběr dat jsem zvolil kvalitativní metodu a konkrétně polostrukturované hloubkové rozhovory. Výběr tohoto postupu je vhodný vzhledem k subjektivní a komplexní povaze interpretace a jedinečnému přístupu každého publicisty. Kvalitativní metoda se totiž na rozdíl od kvantitativní „*nesnaží popsat sociální skutečnost obecnými zákonitostmi, ale prostřednictvím pojmů, které jsou jedinečné a platné právě pro toho kterého jedince či společenství*“ (Olecká & Ivanová, 2010, s. 33). Takovýto výzkum tak neústí v univerzální poznatky, nýbrž umožňuje „*poměrně hluboký a detailní vhled do určité oblasti sociálních jevů*“ a poskytuje „*mnoho informací o velmi malém počtu jedinců*“ (Olecká & Ivanová, 2010, s. 33–34). Tím odpovídá povaze této práce. Snahou výzkumníka je dále sebrat co nejvíce relevantních dat a poté je kategorizovat – hledat mezi nimi pravidelnost a strukturu.

Rozhovory se vzhledem ke kvalitativnímu přístupu zaměřily na vlastní mediální praxi každého z respondentů, a to v souladu s knihou *Třetí strana trojúhelníku* od Martina Vaňka a Pavla Mückeho (2011, s. 110): „*Nejvhodnější zaměření rozhovoru je orientace na přímou zkušenost narátora.*“ Autoři knihy zároveň zdůrazňují nutnost přípravné fáze rozhovoru, v níž dojde ke zjištění co nejvíce informací o daném tématu – takovou přípravnou fází byla teoretická část této práce a poté vlastní rešerše českých výtvarných médií. Další fází je vedení samotného rozhovoru. Zvolená technika polostrukturovaného rozhovoru spočívá v předběžném vypracování okruhů otázek, na které respondenti při rozhovoru volně odpovídají. Takto připravené otázky ovšem může výzkumník v průběhu

rozhovoru přizpůsobovat vzniklé situaci, což mu umožňuje reagovat na konkrétní postoje publicisty, a tím efektivně prohlubovat své poznání o jeho specifických přístupech k psaní textů a k interpretaci děl.

Vzhledem k tématu bakalářské práce jsem pro interpretaci dat zvolil obsahovou analýzu. Tou celek rozhovorů rozeberu do dále zmíněných tematických okruhů a budu hledat paralely a podobnosti mezi jednotlivými výpověďmi, jak navrhuji Vaněk a Mücke (2011, s. 145). Vzniklá analýza se bude opírat i o teoretickou část této práce, s níž jsou rozhovory tematicky propojeny a s níž budu výpovědi porovnávat. Souběžně s tím budu i samotné rozhovory interpretovat. Při interpretaci výzkumník představí pomocí citací a parafrází jak smysl toho, co bylo řečeno výslovně, „*tak smysl, který v narátorově sdělení odkrývá či vysvětluje, případně zařazuje do kontextu daného charakterem celého projektu*“ (Vaněk & Mücke, 2011, s. 158).

5.1 Vymezení zkoumaného materiálu

Do práce jsem zařadil publicisty píšící pro následující česká média: Aktuálně.cz, Respekt, Art Antiques a Artalk. Cílem tohoto výběru bylo zařadit média z následujících diverzních kategorií: I) deník pro širokou veřejnost (Aktuálně.cz), II) názorový společenský týdeník (Respekt) a III) oborové médium o výtvarném umění (měsíčník Art Antiques, online magazín Artalk). Tím má být docíleno různorodosti v přístupech jednotlivých publicistů, z nichž každý píše pro jiné publikum, s jinými časovými možnostmi danými periodicitou média a za jiným účelem daným tematickým zaměřením periodika. Rozhovory proto mají za úkol nabídnout rozmanité kvalitativní poznatky o odlišných sférách výtvarné publicistiky nejen na základě osobností novinářů, nýbrž i na základě možností a preferencí daného denního, týdenního, oborového či neoborového média. Konkrétními respondenty jsou tyto publicisté:

1. **Magdalena Čechlovská**, redaktorka kulturní rubriky online deníku **Aktuálně.cz**, do níž o výtvarném umění píše převážně ona. Aktuálně.cz není výtvarným ani kulturním médiem, jedná se o deník pro širokou veřejnost, který se zaměřuje na online domácí i zahraniční zpravodajství. V sekci Názory poté nabízí i publicistiku a rubrika Kultura místy obsahuje publicistické texty o výtvarném umění (ale i literatuře) právě od Čechlovské. Vystudovala žurnalistiku na FSV UK a o výstavách psala také do Hospodářských novin. Má tak několikaletou zkušenost s publicistickým psaním o výtvarném umění do celonárodních deníků.

2. **Jan H. Vitvar**, vedoucí kulturní rubriky v týdeníku **Respekt** od roku 2006. O výtvarném umění do ní píše téměř výhradně on. Respekt je týdeník komentující dění v politice, ekonomice a společnosti. Má svou kulturní rubriku, v níž Vitvar publikuje texty o výstavách, divadle i literatuře, kulturní tipy, rozhovory s umělci či komentáře. Vystudoval žurnalistiku na FSV UK, načež působil jako výtvarný redaktor v deníku MF Dnes a také řídil kulturní rubriku týdeníku Nedělní svět. Již 20 let píše o výtvarném umění a většinu z toho času do Respektu – jednoho z nejčtenějších týdeníků v ČR (Unie vydavatelů, 2021, s. 9).

3. **Tomáš Klička**, šéfredaktor výtvarného měsíčníku **Art Antiques**. Měsíčník se zaměřuje na současné i historické výtvarné umění, design, architekturu a trh s uměním. Klička sem publikuje rozhovory s umělci, texty o výstavách a expozicích, či komentáře na institucionální témata. Vystudoval dějiny umění na FF UK a teorii a dějiny umění na UMPRUM a moderuje i kulturně-publicistický pořad o umění Akcent v Českém rozhlase Vltava. Ve svém psaní o výtvarném umění proto nabízí kunsthistorický pohled obohacený o publicistickou praxi.

4. **Anna Remešová**, šéfredaktorka výtvarného online magazínu **Artalk.cz**. Časopis zkoumá aktuální dění na výtvarné scéně, o níž zveřejňuje zpravodajské i publicistické příspěvky. Anna Remešová přispívá texty o výstavách, komentáři o státní kulturní politice či socio-politických tendencích ve výtvarném umění a rozhovory s umělci. Vedle toho píše i do Art Antiques a jiných médií. Vystudovala teorii a dějiny moderního a současného umění na UMPRUM a vedla galerii současného umění s názvem etc. galerie. Své texty tak píše z pozice teoretičky současného umění a čerpat může i z vlastních znalostí uměleckého provozu a ze svých kurátorských zkušeností.

Výběr těchto čtyř respondentů měl za cíl zařadit hlavní redaktory výtvarných sekcí kulturních rubrik a šéfredaktory výtvarných médií. Do práce jsem tak zahrnul publicisty, kteří mají nejen širokou zkušenost s psaním o výtvarném umění, nýbrž též mají díky své pozici přehled o referování svého média o výtvarném umění (v případě Čechlovské), o celé kulturní rubrice (v případě Vitvara), popřípadě celého média v případě obou šéfredaktorů výtvarných periodik. Zároveň tak mají větší rozhodovací pravomoci v rámci svého média či kulturní rubriky, tudíž formují způsob, jakým se o výtvarném umění píše. Počet respondentů poté vychází ze současného stavu výtvarné publicistiky v českých médiích, která se v nich objevuje okrajově, a z nízkého počtu oborových médií. Tento stav mizení

výtvarné publicistiky z periodik dokládají i výpovědi výtvarných teoretiků a redaktorů v disertační práci Hanky Sládkové (2016, s. 185) a byl i doplňující tematickou oblastí rozhovorů v této práci. Snažím se proto z takto omezeného počtu nabídnout výrazné osobnosti a média české výtvarné publicistiky, z čehož vyplývá vymezení zkoumaného materiálu.

5.2 Tematické okruhy rozhovorů

Otázky jsem formuloval na základě stanovené výzkumné otázky, jejích dílčích otázek i oblastí probíraných v teoretické části této práce. Pro rozhovor bylo zvoleno 5 tematických okruhů – 3 hlavní a 2 doplňující. Vzhledem k zaměření práce na interpretaci děl a její komunikaci v médiích čtenářům patří mezi hlavní okruhy I) Skladba textů o umění, II) Interpretace uměleckého díla a III) Čtenáři. Mezi doplňující okruhy jsou zařazeny IV) Role kulturní publicistiky a V) Stav kulturní publicistiky. Publicisté před rozhovorem obdrželi okruhy otázek společně s ilustračními dotazy a informací o možnosti vyhnout se některým odpovědím, jak doporučují Vaněk a Mücke (2011, s. 121). Okruhy obdrželi v následujícím znění:

Hlavní okruh č. 1: **Skladba textů o umění** – Na co se v textech nejvíce zaměřujete (dílo, autor, kontext), jak probíhá vznik textu v praxi?

Hlavní okruh č. 2: **Interpretace uměleckého díla** – Je to pro Vás důležitý aspekt Vašich textů? Pokud ano, čím se při interpretaci děl řídíte?

Hlavní okruh č. 3: **Čtenáři** – Pro jaké obecnstvo si myslíte, že píšete? Co může zajímat čtenáře Vašich textů nejvíce?

Doplňující okruh č. 1: **Role kulturní publicistiky** – Proč je podle Vás potřeba psát o umění do médií, jaké funkce to plní?

Doplňující okruh č. 2: **Stav kulturní publicistiky** – Jak to s ní vypadá v českém prostředí? Je na tom v zahraničí lépe?

Rozhovory se za účelem omezení osobních styků kvůli pandemii covidu-19 uskutečnily online na platformě Skype, kde byly nahrány a poté přepsány do textové podoby. V průměru hovory trvaly hodinu a třicet minut za účelem zmíněného širokého sběru dat o komplexní oblasti interpretace, na níž lze nahlížet z mnoha úhlů pohledu a v různých mírách hloubky. Celé znění jednotlivých rozhovorů je součástí příloh této práce a bude na

ně průběžně odkazováno. Názory vyřčené respondenty budou v souladu s výzkumnou metodou kategorizovány do tematických okruhů a vzájemně srovnávány v místech, kde došlo ke shodě, neshodě či k unikátní výpovědi. Tyto názory budou průběžně porovnávány i s poznatky z teoretické části této práce. Každý tematický okruh bude krátce uveden a bude z něj vyvozen dílčí závěr.

6 Rozhovory s kulturními publicisty

V této části práce představím sebrané výpovědi z rozhovorů s vybranými respondenty, vzájemně je srovnám a zasadím do kontextu práce. Respondenti odpovídali na otázky ze zmíněných pěti tematických okruhů. První okruh se ptal na skladbu textů. Zde jsem zkoumal, do jaké míry by podle publicisty měly v textu být obsaženy jeho jednotlivé složky – popis, hodnocení, autor, kontext ad. Otázky v následujícím okruhu o interpretaci měly za úkol zjistit podíl těchto složek na samotné interpretaci děl. Zároveň se ptám, o co publicista tyto své interpretace opírá – tvrzení kurátorů, nebo vlastní pohled, a jak vnímá potenciální vliv své interpretace na čtenářovo vnímání děl a zodpovědnost z toho plynoucí. Ve třetím okruhu se poté blíže zabývám právě čtenáři a tím, jak by respondenti své publikum charakterizovali a jak jeho vnímanou povahu berou v potaz při psaní svých textů. Poslední dvě sekce o roli a stavu kulturní publicistiky sloužily jako krátké doplňující oblasti poskytující kontext. Zde jsem zjišťoval, proč si respondenti myslí, že je potřeba psát o umění do médií a jak jimi vnímaná obecná situace kulturní publicistiky může toto psaní ovlivňovat.

6.1 Skladba textů o umění

V první tematické sekci se věnuji tomu, jak publicisté přistupují k psaní a komponování svých textů. Jak jsem uvedl v kapitole 4.1 této práce, texty o dílech je mohou podle Mukařovského například hodnotit, propagovat, psát o jejich uměleckém směru či na jejich podkladě řešit sociální a politické otázky. Úkolem této oblasti tak bylo zjistit odpověď na dílčí otázku této práce: *Co se o dílech respondenti snaží hlavně napsat?*, tedy na kterou ze složek textu se zaměřují nejvíce. V první podsekci této oblasti respondenti popisovali svou snahu poskytnout přidanou hodnotu v textech nad pouhý informativní popis díla, což činí v souladu s kapitolou 3.2.1 této práce o jazyce umělecké kritiky, a dále vysvětlovali to, jak se tato snaha promítá do finální skladby textů. V další dílčí sekci zkoumám snahu respondentů poskytovat kontext, jeho potřebnost a způsoby, jak o něm psát, a to s ohledem

na kapitolu 1.2.1 této práce o pojmu „kultura“ a kapitolu 4.1 této práce o kontextu uměleckých děl. S touto dílčí sekcí o kontextu úzce souvisí ta následující, věnující se autorovi, tedy jednomu z kontextuálních prvků. V návaznosti na texty Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta z kapitol 2.3.1 a 2.3.2 této práce a na tvrzení o přílišném psaní o autorovi ve *Sborníku metakritických textů* z kapitoly 4.2 této práce zjišťují, jak velkou část textu by měl podle respondentů tvořit životní příběh autora.

6.1.1 Popis děl

Všichni dotazovaní respondenti se v odpovědích na vstupní dotaz „*Co se o dílech snažíte hlavně napsat?*“ shodují na tom, že pouhý popis děl nestačí, čímž souhlasí s tvrzením Michaela Baxandalla z kapitoly 3.2.1 této práce, který doporučuje se pouhému popisnému záznamu díla vyhýbat. Každý z nich zmínil, že výstavu může čtenář vidět sám, ať už osobně, nebo na internetu (obzvlášť vzhledem k virtuálním prohlídkám způsobeným pandemií covidu-19), a v textu proto chtějí poskytnout i nějakou přidanou hodnotu a nedržet se jen u deskriptivnosti. Ustupující důraz na poskytování dohledatelných informací popisuje Magdalena Čechlovská takto: „*A díky tomu, že dnes lze na internetu vše dohledat, tak ta informativní stránka ustupuje trochu do pozadí a namísto ní vystupuje potřeba zaujmout a umět místo toho poskytnout i něco navíc*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021).

Jan H. Vitvar tento názor sdílí. Díla pouze popisovat ho nadto ani nebaví a tvrdí, že „*od toho novinářina není*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Ačkoliv je podle něj samozřejmě důležité díla i popsat, snaží se jejich popis rovnou propojovat s dalšími složkami textu, především s interpretací. Podobně jako Čechlovská chce i Vitvar totiž zaujmout a „*širšímu publiku představit dílo a jeho autora a vysvětlit, čím je pro ně zajímavý nebo čím by pro ně mohl být zajímavý*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021).

Propojování popisu s dalšími složkami doporučuje stejně jako Vitvar i Tomáš Klička: „*Bez interpretace by to bylo jen deskriptivní – na což prostor je, jak jsem řekl, ale je to věc, u které by kvalitní publicistika zůstávat neměla*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Text má být základním způsobem informativní, ale nesmí být pouze popisný. Psaní by podle Kličky mělo být průsečíkem všech složek: popisu, interpretace, vlastního hodnocení i kontextu, což je prý „*taková alchymie*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Jemu samotnému poté tuto alchymii usnadňuje pozice kunsthistorika zaměřujícího se na historická díla, k nimž již existuje jisté předporozumění a vesměs ustálený „*kanonický rámeček, který mohou připomenout, nebo který ta díla mohou naopak nabourávat*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021).

Toto předporozumění ho tak do jisté míry zbavuje nutnosti vše podrobně vysvětlovat a poskytuje mu prostor jakousi přidanou hodnotu v textu obsáhnout. Klička tak chce díla nejen zajímavě popisovat, ale také zasadit do zmíněného rámce, otevírat je a pomáhat k jejich porozumění.

Podobný názor má Anna Remešová. I ona se ve svém psaní snaží především otevírat diskusi, důležitost čehož zmiňují i autoři sborníku z kapitoly 4.2 této práce, a „*rozvrstvat jednotlivé myšlenky, které ve výstavě nebo díle jsou, spíš než abyste řekli, že je to dobré nebo špatné*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Staví se tak proti černobílému vidění světa, čímž ovšem nemyslí absenci hodnotícího hlediska. To by nemělo chybět: „*Ale ve chvíli, kdy autor nebo autorka jen popisují, co vidí, tak je potřeba tam dostat i nějaký vlastní pohled. Na to je pak upozorňujeme*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Vlastní hodnotící pohled může podle ní vzejít například ze zhodnocení, jak výstava s cílem být environmentálně citlivá dostála tomuto svému záměru. Popisuje totiž sílící trend institucionální kritiky: „*Což je podle mě nové hodnotící hledisko – environmentální témata, dekolonialismus, feminismus nebo politická kritika*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

Čechlovskou a Vitvarem zmíněná snaha zaujmout, Kličkovu zasazování díla do historického uměleckého vývoje i Remešovou zdůrazněné řešení socio-politických otázek jsou všechno možné záměry textů výtvarné publicistiky podle Mukařovského citovaného v kapitole 4.1 této práce – popularizace děl, představení uměleckého směru i komentování aktuálního společenského prostředí. Zaměření každého respondenta na jednotlivé aspekty souhlasí nejen s jejich profesní specializací – žurnalisté, kunsthistorik a teoretička současného umění, ale i se zaměřením jejich médií. Pravděpodobně totiž budou publicisté v neoborových médiích (Aktuálně.cz a Respekt) chtít spíše na výtvarné umění přivést pozornost čtenářů, kunsthistorik ve výtvarném měsíčníku referujícím o současném i historickém umění bude představovat historický rámec a online deník věnující se převážně současnému výtvarnému umění v čele s jeho teoretičkou se bude zabývat aktuálním děním.

6.1.2 Zmiňování kontextu

V předešlé podsekcí řečené zajímavé představení autora, zasazení do kanonického rámce i institucionální kritika všechny spadají do společenského a uměleckého kontextu, jemuž jsem se věnoval v kapitolách 1.2.1 a 4.1 této práce. Vysokou důležitost zasazení díla do kontextu zdůraznili všichni respondenti. Ten Čechlovská popisuje následovně: „*Zmínit*

kontext pro mě znamená vzít dílo, a to obalit tím, co je kolem něj: přemýšlením autora, kurátora, asociací, které mě napadají a současnou dobou“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). Zmiňovanou přidanou hodnotu ve svých textech nalézají i tehdy, když se jí podaří výtvarné dílo propojit například s literaturou, o níž píše též.

Stejně to vnímá i Vitvar, který také píše i o literatuře či divadle, tzn. také není soustředěným kritikem zaměřeným na jednu oblast, jehož absenci popisoval *Sborník metakritických textů* v kapitole 4.2 této práce. I Vitvar si této absence všímá a zdůvodňuje ji tím, že si kulturní redakce nemohou dovolit tolik redaktorů, aby každý psal jen o svém oboru. Podle Vitvara se poté tyto zkušenosti s ostatními druhy umění promítají do psaní o umění výtvarném: *„Což je poté vidět na textech od lidí, kteří píšou jen o výtvarném umění. Ti píšou jinak než já, když to zároveň mohu porovnávat s tím, co se děje v literatuře nebo divadle“* (osobní rozhovor, 20. 1. 2021).

Anna Remešová popisuje kontext jako hlavní aspekt svých textů: *„Já osobně se v textech o výstavách snažím zachytit celospolečenský kontext a nějaký historický příběh“* (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Zároveň takový přístup ovšem nevyžaduje od ostatních autorů Artalku, jak doplňuje později: *„Ale pokud autoři tohle odmítnou a věnují se důsledné interpretaci samotného uměleckého díla, [...] tak to je pro mě úplně v pořádku“* (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Sama na výstavách i dílech oceňuje vedle kurátorovy či umělcovy schopnosti sebereflexe právě to, jak lze výstavu *„vztáhnout k žité realitě – k sobě, ke společnosti, k českému kontextu, pokud je to zahraniční výstava“* (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Psaní o společnosti prostřednictvím děl jsem tematizoval v kapitole 1.2 této práce, v níž jsem poukázal na obtížnosti s takovým psaním spjaté – společnost lze podle Michaela Baxandalla takto popsat jen nesouvisle a zaměřeně pouze na úzce vybrané jednotlivosti. Na druhou stranu ale Baxandall přiznává nutnou spojitost díla i s mimouměleckými okolnostmi, v jeho očích je nicméně lepší si vybrat psaní buď hlavně o díle, nebo společnosti – obojí důstojně popsat prý nelze. V kapitolách 3.1 o ikonologickém rozboru Erwina Panofského a 4.1 o umění v kontextu jsem poté zkoumání dobové civilizace skrze dílo označoval jako *„vycházení z díla ven“*, tedy používání ho jako prostředek k výpovědi o „něčem jiném“, přesněji řečeno jen o symptomech tohoto „něčeho“, které jsou v díle obsažené.

Tuto problematiku v rozhovoru zmínil Tomáš Klička. Ač také vyzdvihuje zásadní roli kontextu, zároveň varuje i před přílišným zaměřením se na okolnosti a témata mimo dílo:

„Je třeba dopomáhat k otevírání takových témat, ale nemělo by to to dílo totálně překrýt. [...] Kontext je velmi důležitý, ale nesmí to zabít ty artefakty a díla“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). V souvislosti se zmíněnou „alchymii“ nutnou ke skládání různých složek textu vidí jako důležité jak vysvětlit nějaký kontext, tak i schopnost věnovat se samotnému dílu a představit jej „až řekněme labužnický. Ale málokdo to dovedeme. Literární popis samotného díla, takzvaná ekfráze, je něčím také velmi zajímavá a inspirativní“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Navazuje tím na tvrzení Normana Brysona z kapitoly 4.1 této práce, který kontext problematizoval, když napsal, že se referování o díle může smršknout na pouhý výčet kontextuálních příčin a vlivů bez důsledného propojení s dílem. Autor textu si takovým postupem může jednak zjednodušit svou práci, jednak riskuje, že dílo či zmiňovaný kontext představí v zavádějícím světle.

6.1.3 Psaní o umělci

Další otázkou bylo, do jaké míry by se text měl věnovat konkrétnímu kontextuálnímu prvku, kterým je umělec a jeho životopis, v návaznosti na kapitoly 2.3.1 a 2.3.2 této práce, v nichž jsem řešil nahlížení na umělecké dílo prostřednictvím postavy autora. Tomáš Klička i zbytek redakce Art Antiques se životopis autora snaží spíše potlačovat: „*My se autora cíleně ‚zabít‘ nesnažíme, ale převažuje u nás psaní, které se biografismus snaží potlačit. Není to psaní o umění bez autora, ale tenhle pohodlný druh psaní o příběhu nemáme moc rádi*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Dodává, že psaní o umělci může být způsob jak umění příliš redukovat, přispívat ke zbytečné mytizaci autora a především jak si opět psaní o umění usnadnit: „*Nemyslím, že to musí být vždy špatně, ale osobně toho nejsem příznivcem. Často to tak dopadá, protože to konvenuje storytellingovému přístupu. A ten ve větších mainstreamových médiích naprosto převažuje*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). To Klička tvrdí v souladu se *Sborníkem metakritických textů* z kapitoly 4.2 této práce, který psaní o výstavě často vyhodnotil jako záminku publicisty psát především o umělci a historkách z jeho života. Osobně se Kličkovi zdá ve většině případů důležitější zaměřit se na dílo než na autora, není-li samotná koncepce výstavy přímo založena právě na nějakých životopisných aspektech (to může být například genderové hledisko či propojenost umělce s konkrétní zeměpisnou oblastí) (osobní rozhovor, 9. 4. 2021).

Podle Jana H. Vitvara je naopak pro redakci Respektu důležité obojí: „*Život autora, jeho osobní postoje a jeho vnímání světa je pro nás stejně důležité jako jeho dílo, protože právě přes osobní postoje se jeho dílo formuje*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Sám o sobě poté

mluví dokonce jako o „vypravěči příběhů“ a říká: „*Ve všech mých textech je asi více o životu autora než o samotné výstavě, což také souvisí s tím, že Respekt je společenský časopis, ne kulturní. Mé texty by měly zapadat do celkového vyznění časopisu, který se snaží o společenskou interpretaci, která z nich proto automaticky vyznívá*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Vitvar tak psaní o autorech zdůvodňuje povahou svého média, nicméně i pro něj samotného je tento přístup zajímavý: „*Ale i mě osobně to čím dál více zajímá. Ten příběh člověka a to, co je za tím, spíše než to, co člověk vidí. Právě také kvůli tomu, že obrazy můžete vidět sám*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021).

Podle všech respondentů ovšem záleží na konkrétním autorovi a díle. Anna Remešová například zmiňuje, že přílišnému popisu životopisu umělce se v Artalku snaží jednoznačně „*systematicky vyhýbat*“, protože jej čtenář může vyhledat na internetu (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). „*Autor je mrtvý a žije nějaký kontext – působení díla uvnitř společenských vztahů. A autor je jeden z mnoha aktérů v rámci těchto vztahů,*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021) vyjadřuje se k eseji *Smrt autora* od Rolanda Barthesa představené v kapitole 2.3.1 této práce i již zmíněnému zásadnímu vlivu kontextu. Věnovat se autorovi nicméně považuje podobně jako ostatní respondenti za vhodné v případech, kdy je jeho postava zásadním klíčem k chápání díla, popřípadě je autor sám jeho součástí: „*To je zásadní, když čtete dílo skrz postavu autora. Také když mi skrze dílo sděluje nějakou osobní zkušenost, kdy je dílo prostředkem přiblížení se ke zkušenosti druhého*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Hned nato dodává: „*Ale ve chvíli, kdy je to informace navíc, tak ji nepotřebuju, abych se mohla vztáhnout k dílu nebo ho prožít*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

Věnovat se umělci považuje za důležité Magdalena Čechlovská, pro níž bývá autor právě oním pomocným klíčem v momentech, kdy výstavě nemusí zcela rozumět: „*To záchytné lano pak hledám právě u umělce, který mi pomáhá v pochopení a který mi poskytne alespoň pro mě nějakou odpověď. Někakou cestu a nějakou odpověď najít musím. Bez toho nemůžu ten článek psát*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). V takových chvílích poté autor pro ni funguje jako udavatel směru, tedy pro ni není „mrtev“, jak tvrdila zmíněná Barthesova esej. Čechlovská se ale podobně jako Remešová vždy snaží nalézt relevanci autora k výstavě a jejím tématům: „*A někdy mě i překvapí, jak nějaká drobnost ze života může souviset s umělcovou tvorbou*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021).

6.1.4 Shrnutí prvního tematického okruhu

První tematický okruh pojila dílčí otázka: *Co se o dílech respondenti snaží hlavně napsat?*

Respondenti odpovídali na to, do jaké míry mají být popis děl, jejich kontext, a umělcův život zastoupeny ve finální skladbě textu. V první podsekcí tohoto okruhu popisovali snahu poskytovat přidanou hodnotu nad pouhý popis děl, k níž si každý z nich hledal vlastní cestu, ať už skrze zajímavou interpretaci, historický rámec či hodnotící hledisko. Tyto přístupy odpovídaly jak profesi respondenta, tak zaměření jeho média. Čechlovská i Vitvar vyzdvihovali schopnost zaujmout čtenáře, k níž jsou motivováni ustupující důležitostí rozsáhlé informační složky textů v návaznosti na naopak rostoucí schopnosti čtenářů si informace či fotky z výstavy samostatně vyhledat. Podobné uvolnění prostoru od informování uvnitř textu vnímá i Klička. Jemu je takové uvolnění zase dopřáno díky již existujícímu předporozumění pojícímu se s historickými díly. To mu umožňuje vztahovat se k již existujícímu rámci, díla čtenáři otevírat a zmíněné předporozumění co nejvíce prohlubovat. Remešová se ve svých textech také zaměřuje na otevírání diskuse, které upřednostňuje před jednoduchým černobílým zhodnocením. Jako jednu z možných diskusí akcentuje sílící institucionální hodnotící hledisko v textech výtvarné kritiky, jako je řešení feministických či ekologických témat.

Tím Remešová navázala na další aspekt textů – poskytování kontextu, který je pro všechny respondenty klíčovým prvkem. V druhé podsekcí respondenti vysvětlili, co je tímto kontextem myšleno – podle Čechlovské autor, kurátor, vlastní asociace a současná doba, Remešová díla vztahuje k sobě, ke společnosti a českému kontextu. Čechlovská s Vitvarem do kontextu poté zařadili i propojení s literaturou či ostatními druhy umění, čímž na jednu stranu představili možný přínos víceoborového kulturního publicisty, na druhou stranu přiznávají podfinancované kulturní rubriky. Anna Remešová psaní právě o celospolečenském kontextu vnímá jako hlavní aspekt svých textů. Přibližuje se tak otázkám nastoleným Michaelem Baxandalem a Erwinem Panofským o „vystupování z díla ven“, které oba považují za úzce vymezené psaní spíše o společnosti než o díle. Problematiku kontextu, představenou v teoretické části také Normanem Brysonem, zmínil i Tomáš Klička, který varoval, aby přílišné psaní o kontextu úplně nezakrylo samotná díla.

V poslední podsekcí jsem s respondenty probíral psaní o umělci, tedy konkrétní části kontextu tematizovanou i touto prací. Postavu umělce považují Vitvar i Čechlovská za důležitý a zajímavý prvek textu. Klička a Remešová se vyprávění životního příběhu autora naopak většinou vyhýbají, ovšem zmínit klíčové prvky z něj považují za vhodné ve specifických případech, kdy je autor zásadní pro porozumění dílu. Psaním o umělci se

respondenti, byť každý v odlišné míře, snaží napomoci k pochopení jednotlivých děl, a částečně se tak již vyjádřili ke způsobům interpretace uměleckého díla, a to konkrétně skrze postavu autora. Touto i dalšími metodami interpretace jsem se dále zabýval v následujícím tematickém okruhu.

6.2 Interpretace uměleckého díla

V druhém tematickém okruhu rozhovorů srovnávám postoje publicistů k interpretaci uměleckých děl. V návaznosti na psaní o umělci probíraném v předešlé kapitole jsem se nejprve zaměřil na dílčí otázku této práce: *O co své interpretace respondenti opírají?*, tedy na to, kdo je hlavním zdrojem daných interpretací v textech respondentů. Tím může být právě umělec nebo kurátor výstavy, popřípadě může publicista spoléhat převážně na vlastní stanovisko a proti posudkům autorů výstavy se například naopak vymezovat. V následující podsekcí se poté ptám na meze svévolnosti takové vlastní interpretace. Navazuji tím na meze zmiňované napříč teoretickou částí například Janem Mukařovským hledajícím objektivní estetickou hodnotu či Umberto Ecem rozlišujícím dobré a špatné interpretace v kapitolách 2.1 a 2.2 této práce či Erwinem Panofským v kapitole 3.1 nastavujícím metody čtení významů výtvarných děl, které vyvažují subjektivitu a objektivitu. Respondenti měli vysvětlit, o co svá stanoviska opírají, z čeho interpretace vzniká a v jakých situacích může být vhodné, aby jejím opěrným bodem byl právě kurátor či umělec. Ve třetí podsekcí tematického okruhu nahlížím na interpretaci ve vztahu ke čtenáři textu, a ptám se tedy na dílčí otázku: *Jak vnímají respondenti vliv své interpretace na čtenáře?* V návaznosti na kapitolu 4.1, v níž jsem ukázal dopad doplňujících informací na výsledné vnímání významu obrazu Vincenta Van Gogha, se ptám na míru zodpovědnosti, kterou publicisté cítí vůči čtenářům svých textů a vůči čtenářově interpretaci popisovaných děl.

6.2.1 Vztah vlastní a odborné interpretace

Interpretovat okolní svět je podle Jana H. Vitvara základní novinářskou rolí. V souvislosti se zájmem o osobu umělce popsaným již v předešlé kapitole a komentovaným převážně v kapitolách 2.3.1 a 2.3.2 této práce interpretuje Vitvar umělecká díla společně se životem jejich autorů: „*Já jsem v té redakci trochu takový vypravěč příběhů [...] takže se snažím interpretovat jak jejich dílo, tak i jejich život, který je zajímavý*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Výběr konkrétních životních událostí vhodných k interpretaci řídí svou intuicí,

dostupnými informacemi a setkáváním se s kurátory, galeristy a samotnými umělci: „*A při tom setkávání už vyplyne to, co je důležité. Je to trochu intuitivní pohled. Mě samozřejmě láká ten odvěký vnitřní boj umělců. Proč se rozhodli zrovna takto?*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Při psaní zásadnějších textů se tedy snaží „*domluvit s autorem nebo galeristou, aby mě výstavou provedli. Nebo si výstavu projdu sám a autora pak navštívím v ateliéru a dozjistím si věci, které mi například chyběly nebo jsem si je mylně interpretoval*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021).

Podobnou metodou k interpretaci přistupuje i Magdalena Čechlovská: „*Zavolám umělci, zavolám kurátorovi, jdu na výstavu, spoustu času trávím na internetu, kde čtu rozhovory, minulé články nebo sleduji umělcovy sociální sítě. A z toho všeho se snažím sestavit článek tak, aby to bylo relevantní k tématu a zajímavé*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). Oproti Vitvarovi, který interpretace odborníků chce doplnit i o vlastní pohled, nechává Čechlovská promlouvat převážně autory výstavy: „*Možná je to i trochu mé alibi – předsadit je jakožto odborníky, aby o tom něco řekli. [...] Ale myslím, že to je i poctivé, mám k tomu důvod. Skutečně nejsem kunsthistorik, nemám vystudované dějiny umění, takže mně to připadá fér*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). To v rozhovoru řekl ostatně i Vitvar: „*Já nejsem kunsthistorik, nikdy jsem se za něj nepovažoval. [...] Já jsem novinář, moje role je novinářská...*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Čechlovská tím popisuje jeden z limitů kulturní publicistiky, zmíněný i ve *Sborníku metakritických textů* z kapitoly 4.2 této práce. Tím je skutečnost, že by názorové profilaci jak jednotlivých textů, tak samotného média mohla prospět hlubší specializace publicistů v oblasti výtvarného umění. Roli znalostí umělecké teorie jsem popsal i v kapitole 1.1 této práce, v níž jsem pomocí filozofie Arthura Danta ukázal, jaký vliv může mít obeznámenost s uměleckou teorií a „světem umění“ už jen pro samotnou identifikaci předmětů jako uměleckých děl.

Kunsthistorik Tomáš Klička ale zmiňuje, že jakousi „*střední úroveň*“ kritiky, v níž se pohybuje i on sám, může klidně provozovat i člověk s novinářským vzděláním: „*Nemyslím, že člověk musí nutně být vystudovaný kunsthistorik nebo kurátor, aby to mohl provozovat. Spíš k tomu musí mít dostatečně otevřený vztah*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Věří totiž, že specializace přichází s praxí, popřípadě s kurzem psaní o výtvarném umění, po kterém sice „*nebudete psát teoretické studie na E-flux, ale můžete být do jisté míry autodidakt a psát kvalitně i o výstavách nejsoučasnějšího umění*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021).

K návštěvám výstav ale Klička, možná i díky svému vzdělání, přistupuje zcela odlišně než Čechlovská i Vitvar a prohlídkám s kurátory se naopak snaží maximálně vyhýbat: „*Věřím, že lidi z deníků, týdeníků si rádi nechají sdělit kurátorův pohled, ale ten osobní kontakt člověka zaváže*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Je podle něj těžké napsat negativní text o díle někoho, kdo byl při setkání sympatický, a navíc takové setkání může publicistův pohled zbytečně zkreslit: „*To by byla velká chyba – je potřeba být k sebevýkladu umělce i kurátora kritický a ostražitý,*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021) dodává v téměř doslovném souladu se *Sborníkem metakritických textů* z kapitoly 4.2 této práce. Podobně jako autoři tohoto sborníku jednak komentuje snahu nepoškodit profesionální vztahy a jednak se vyhrazuje proti „*fetišizaci intence*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021), kterou se kurátoři či umělci snaží předat, a to protože často nekoresponduje s výsledkem jejich práce, a říká: „*V zásadě jde o to, že výstava nebo kurátorský text tvrdí A – nějakým způsobem vám nastavuje nějaké předporozumění, kterému výstava ale nakonec třeba neodpovídá. Odhadnout tenhle nesoulad je základní věc*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Činí tak v souladu s tvrzením Umberta Eca v kapitole 2.2 této práce, který se stejně jako Klička stavěl negativně vůči intenci autora a spíše preferoval zaměřit se na intenci díla.

K rozporu mezi kurátorskou intencí a samotnou výstavou se vyjádřil i Vitvar, který se k této problematice staví jinak než Klička: „*Častokrát se mi stává, že s tou interpretací nesouhlasím tak moc, že o té výstavě pak ani nepíšu*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Namísto toho, aby jako Klička odhaloval nesoulad kurátorovy intence a výsledku jeho práce, této intence často dbá, neboť nechce v těchto případech „*čtenáři Respektu vysvětlovat, že existuje zajímavý umělec, ale udělali mu výstavu, z níž vychází úplně nezajímavě*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). To je podle Vitvara nezajímavá zpráva, a tak o ní raději ani nenapíše.

Anna Remešová, která je i kurátorkou, se ke vztahu vlastní a cizí odborné interpretace staví kompromisně: „*To zhodnocení a vlastní pohled se děje skrz to, že se snažíte přistoupit k danému kurátorskému nebo uměleckému konceptu. Je to proto spolu dost provázané*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Její interpretace se tak odehrává v mezích koncepce nastolené kurátorem či umělcem, která Remešovou zajímá a na níž podobně jako Vitvar či Čechlovská přistupuje, nicméně vůči níž se může stejně jako Klička zároveň i vědomě zcela vymezit. To ostatně tvrdila v souvislosti s novými hodnotícími hledisky již v kapitole 6.1.1 této práce, když mluvila o hypotetické výstavě, která nesplnila svůj ekologický

záměr. I v těchto nesouhlasných momentech je ale vhodné práci kurátora do nějaké míry respektovat: „*Ano. Ale je dobré ukázat, že jste ho pochopil. Že víte, o co kurátorovi šlo. Ne že začnete kritizovat něco, čemu vůbec nerozumíte*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Remešová na svém příkladě ukazuje ono balancování vlastní a podložené interpretace, zkoumané převážně napříč 2. kapitolou a kapitolou 3.1 této práce. Jakási objektivita interpretace se objevuje v přistoupení na daný kurátorský či umělecký koncept, subjektivita poté v jeho dalším, vlastním zhodnocení. Podobně jako Michael Baxandall citovaný v kapitole 3.2.1 této práce, který psaní o umění charakterizoval převážně jako slovní poukazování na to, co danému autorovi textu připadá zajímavé, totiž Remešová vysvětluje, že „*text vždy vnímám jako osobní pohled autora. Neříkám, že to je objektivní pravda, která platí*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

6.2.2 Opěrné body interpretace

Tuto otázku subjektivity a objektivit interpretace posuzovanou napříč celou 2. kapitolou a v kapitole 3.1 řešil dotaz, parafrázující citaci Umberta Eca z kapitoly 2.2 této práce, zda podle publicistů existuje „špatná“ interpretace díla. Jan H. Vitvar za takovou považuje interpretaci, která umělecké dílo uchopí nezajímavým způsobem. Navazuje tím na již dříve zmíněnou potřebu zaujmout, to ovšem nikoli za cenu trivializace daného tématu: „*Existuje podle mě nudná interpretace díla, což je podle mě v podstatě špatně. Já si myslím, že bychom se měli spíše starat o to, abychom kulturu dělali zajímavější. Čímž nemyslím zábavnější nebo povrchnější, to vůbec*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Pro Annu Remešovou může pak zajímavá být právě i svévolná misinterpretace, je-li přiznaná jako záměrný odklon od konceptu kurátora: „*Někdy je dobré, když autor nebo autorka textu záměrně a přiznaně uletí někam jinam, když je jejich pohled zajímavý*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Dodává však, že existují díla, kdy se takový přístup nehodí, jimiž „*chtěl autor skutečně něco sdělit. A je dobré říct co, vysvětlit, proč zrovna v tuhle chvíli točí tenhle film a tak dále*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

Vyzdvihnout na výstavě a umělci to zajímavé považuje za svůj úkol vedle Vitvara i Čechlovská. Podle ní poté podobně jako podle Remešové existují jak díla otevřená volným interpretacím, tak díla, u nichž svévolná interpretace může uškodit: „*Umělci sami říkají, že něco vytvořili a sami nevědí, co všechno to může znamenat a jsou tomu otevření. Pak jsou ale díla, která mají jasný náboj a zaměření. To často platí u uměleckého aktivismu nebo akčního umění. Tam ten názor a záměr umělce je důležitý a když se špatně interpretuje, tak*

to podle mě může ublížit, ano“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). Dále tak prohlubuje již zmíněnou specifičnost potřebnou pro psaní o umění – jednotlivá díla a jednotliví umělci často vyžadují odlišné přístupy a je vždy na publicistovi, aby se rozhodl pro ten nejvhodnější.

Z těchto skutečností plyne snaha interpretace pečlivě volit, aby nebyly nezajímavé, a v případě nutnosti solidně podkládat, aby neublížily. Tuto vyžadovanou opatrnost i podloženost si uvědomuje Tomáš Klička, který stejně jako Vitvar i Čechlovská zmínil, že nejprve chce shromáždit co nejvíce informací a až na jejich základě formuluje stanovisko: *„Než interpretaci zformuji a zformuluji, tak si chci být jistý, že pro své stanovisko mám dostatek informací. Je to nikdy nekončící proces, hypoteticky, ale chci mít pocit, že jsem se věci zodpovědně věnoval a mám základ, který mi dovoluje se k věci vyjádřit“* (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Nekonečnost procesu interpretace jsem již v této práci představil například v kapitole 2.1 teorií Jana Mukařovského či v kapitole 2.3.1 tvrzením Rolanda Barthesa. Právě tato povaha interpretace ještě zdůrazňuje roli kulturního publicisty v jejím důkladném výběru a přebírání a v dohledu nad možnými významy, které může svými texty o díle pomáhat konstruovat.

Samotná interpretace podle Remešové vychází z prvků formálních i emočních a také se liší podle toho, co daný publicista vystudoval – jestli žurnalistiku, dějiny umění, anebo jde o umělce (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Tím Remešová opět komentuje vztah formálního vzdělání a interpretace a zároveň se dotýká různých úrovní významů děl podle Erwina Panofského popsaných v kapitole 3.1 této práce: *„Když vystudujete dějiny umění, tak za sebou máte školu tvrdé interpretace typu: Dívám se na věc, co kde znamená co, jaká je symbolika, proč to má takový tvar, že vychází asi z historických inspirací a tak dále“* (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Tyto dané a naučené metody interpretace by poté ale měl být publicista schopný vyvažovat vlastní subjektivitou: *„Je dobré si pak říct, že jsem takhle naučená, a některé ty standardizované modely pohledů se odnaučovat. Na jejich místo často přichází chaos a nějaký zcela osobní přístup k tomu, co mě zaujme“* (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Podobnou metodu vyvažování podloženého a vlastního pohledu, zdůrazňovanou i Panofským, poté Remešová využívá nejen v procesu interpretace, nýbrž též při jejím následném odůvodnění: *„Některé věci si zaslouží intelektuální pozadí, které mám načteno a které podložím teorií a filozofií. A k některým věcem přistupuju tak, že je jen prožívám“* (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

6.2.3 Zodpovědnost publicisty za čtenářovo vnímání

Důležitost výběru vhodné interpretace a vhodné metody její konstrukce plyne i z jejího možného vlivu na interpretaci čtenáře, kterou text může ovlivnit. Magdalena Čechlovská si takový vliv uvědomuje, nicméně by ho u neoborového deníkového psaní nijak nepřeceňovala: „*Měla bych to brát vážně, ano, neměla bych nad tím mávat rukou, že si to každý stejně vyloží po svém. Slovo může mít velkou moc a může i uškodit. Ale já se na takovém poli vůbec nepohybuji*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). Jan H. Vitvar si tuto zodpovědnost u psaní pro týdeník Respekt uvědomuje, spoléhá ale na svou letitou praxi a zmíněnou konzultaci svých interpretací s odborníky: „*Je to samozřejmě ošemetná věc, protože moje interpretace může být mylná, zkreslující, zjednodušující... Od toho tu je nějaká má dlouhodobá zkušenost, rozhovory s autory výstavy a práce s editorem*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021).

Tomáš Klička i Anna Remešová poté svůj vliv na čtenářovo vnímání umění berou velice vážně. Klička například tvrdí: „*Akcentování čehokoliv – kritikovo či kurátorovo – od života přes materiál až po konceptuální východiska práce výrazně usměrňuje divákovu chápání*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). To uvádí podobně jako John Berger citovaný v kapitole 4.1 této práce popisující silný vliv akcentování smrti Van Gogha na význam jeho malby. Toto tvrzení dále rozvíjí: „*Když napíšu, že tam je znázorněn pejsek, tak se to divák bude velice těžce odnaučovat. Prostě to tam uvidí, bude s tou představou muset polemizovat*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Dodává poté důležité rozlišení různých typů čtenářů, na které bude mít takové usměrnění odlišný vliv: „*Submisivnější čtenáři snáz podlehnou názoru kritika, zatímco jiní vůči němu zaujmou vnitřní odpor. A i ten pak formuje jejich chápání, byť negativně*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021).

Se zmíněným tvrzením Johna Bergera souhlasí i Anna Remešová: „*Ve chvíli, kdy popíšete nějaký kontext díla, tak už interpretujete*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Ať už se tedy jedná o explicitní interpretaci významu díla, či jen akcentování třeba i zdánlivě nesouvisejících okolností, divákova interpretace může být zásadně ovlivněna. Kromě zodpovědnosti za vliv na vnímání čtenáře poté Remešová dodává i rozměr vědecký, tedy že mediální texty o umění mohou v budoucnu sloužit jako důležité kunsthistorické prameny: „*A pak by si autoři měli uvědomovat i to, že z kritiky později vycházejí kunsthistorici. Z textů, které mají v budoucnu k dispozici – ať teoretické texty, nebo právě uměleckou kritiku. [...] Takže ty texty mohou pak mít vliv i na to, jak se na díla budeme*

dívat za 30 let“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). To zároveň tvrdí i v souladu s kapitolou 1.1 této práce, v níž jsem na podkladě filozofie Arthura Danta zdůrazňoval obecný vliv psaní o umění na uměleckou teorii, na jeho vnímání jako takového, a tedy i na jeho samotnou podstatu.

6.2.4 Shrnutí druhého tematického okruhu

Druhý tematický okruh vycházel z předpokládané potřeby vyvažovat subjektivitu a objektivitu interpretací v textech kulturní publicistiky. Odpovídal na dílčí otázku této práce: *O co své interpretace respondenti opírají?* Jan H. Vitvar k procesu interpretace přistupuje prostřednictvím setkávání se s umělci, kteří jeho interpretaci usměrní, a s kurátory či galeristy, kteří ho výstavou provedou. Magdalena Čechlovská postupuje podobně a interpretaci uměleckých děl nachází u jejich autorů, popřípadě u autorů výstav. Na interpretace odborníků ovšem spoléhá ještě zásadněji než Vitvar a v textech nechává promlouvat převážně je, což zdůvodňuje jejich vyšší kvalifikovaností k poskytování interpretací vycházející z jejich uměleckého vzdělání. Znalosti umělecké teorie při psaní o umění považují za důležité autoři *Sborníku metakritických textů*, vliv této teorie na celkový svět umění poté popsal Arthur Danto, jak jsem zmínil v teoretické části této práce.

Tomáš Klička, který kunsthistorické vzdělání má, k formování interpretací přistupuje v tomto ohledu zcela odlišně než Čechlovská či Vitvar. Prohlídky výstav s kurátory zásadně odmítá, čímž se staví proti intenci, kterou se mu autoři výstavy snaží předat. Proklamovaný záměr výstavy totiž podle něj často nesouhlasí se skutečným výsledkem, a publicista má tento nesoulad odhalit. Vitvara naopak tento nesoulad a nešikovnost kurátora často dovedou až k tomu, že o výstavě raději vůbec nepíše. Anna Remešová se do role kurátorky dokáže díky své praxi vcítit a možná i proto k interpretacím přistupuje kompromisněji. Objektivitu interpretace nalézá v tom, že kurátorův koncept výstavy poznává, přistupuje na něj a vztahuje se k němu, protože považuje za důležité kurátorovu práci respektovat. Subjektivitu a svůj osobní pohled poté v textu prosadí tak, že tento koncept může v případě potřeby klidně zkritizovat a nějak se vůči němu vymezit, jak říká i Klička.

Meze svévolnosti interpretace respondenti popisovali v navazující podsekci. Podle Vitvara takové meze existují a on sám je vidí v nezajímavosti interpretace. Špatné uchopení díla je podle něj takové, které je nudné. Podle Remešové pak může být „špatné“ pochopení díla, tedy jeho misinterpretace, zase zajímavým pohledem, je-li však přiznaná a odůvodněná ve

vztahu ke kurátorovu konceptu. Oba tyto pohledy kombinuje Magdalena Čechlovská, která přiznává, že existují jak umělci otevření nekonečným interpretacím svých děl, tak díla, která mají jasně daný náboj a kterými chtěl autor něco zásadního sdělit, tedy u nichž by svévolná interpretace mohla uškodit. Právě proto je důležitý pečlivý výběr a důkladná formulace pohledu kulturního publicisty, což si uvědomuje Tomáš Klička. Teoreticky nekonečný proces interpretace usměřňuje až tehdy, když si je jistý, že shromáždil dostatečné množství klíčových informací. Zmíněnou roli vzdělání nakonec komentuje i Anna Remešová, která naučené metody interpretace doporučuje místy „zapomenout“ a propojit je s vlastním, chaotickým pohledem.

V poslední podsekcí tematického okruhu jsem se ptal na další dílčí otázku této práce: *Jak vnímají respondenti vliv své interpretace na čtenáře?*, konkrétně jakou zodpovědnost respondenti cítí vzhledem ke svému vlivu na čtenářovo vnímání děl. Magdalena Čechlovská přiznává, že takový vliv potenciálně existuje, nicméně ne v rámci jejího vlastního působení v neoborovém deníku. Vítvar si nebezpečí zkrácení čtenářova pohledu uvědomuje, spoléhá proto na to, že svá stanoviska opírá o dostupné informace, tvrzení autorit a svou letitou praxi. Klička s Remešovou tento vliv svých textů vnímají jako velmi vysoký – to, co si čtenář přečte, mu nastoluje pochopení, s kterým posléze musí chtít nechtít polemizovat. Remešová poté k této zodpovědnosti dodává, že i na základě textů umělecké kritiky je v budoucnu formován pohled kunsthistorie na jednotlivá díla a způsob, jakým na umění bude nahlížet umělecká teorie. Zásadní roli umělecké teorie na vnímání umění a jejího vztahu s psaním o umění také popisovala filozofie Arthura Danta v teoretické části této práce.

6.3 Čtenáři

Ve světle v předešlé kapitole zmíněného vlivu na čtenáře by měli publicisté dbát na to, kdo jejich čtenářem je a jak podle toho mohou přizpůsobovat způsob svého psaní a interpretaci děl. Popsaná rizika špatného vlivu interpretace mohou publicisté snižovat vedle jejího pečlivého výběru například i tím, že budou zjednodušovat komplikovaný jazyk, přizpůsobovat čtenáři výběr témat nebo pracovat s předpokládanou úrovní jeho znalostí. Za tím účelem musí publicisté své čtenáře znát, nebo alespoň mít kvalitní odhad, pro koho píšou. V této tematické oblasti nezjišťuji skutečnou povahu publika jednotlivých médií, nýbrž respondentovu představu o čtenáři. Tou se zabývám v první podsekcí této oblasti. Předpokládanou úroveň znalostí čtenáře následně rozebírám v navazující podsekcí, kde

zkoumám, do jaké míry respondenti čtenářům přizpůsobují míru odbornosti a komplikovanost svého jazyka. Vycházím tak z kapitoly 3.2.1 této práce pojednávající o povaze a možných komplikacích jazyka umělecké kritiky na podkladě teorie Michaela Baxandalla.

6.3.1 Charakteristiky čtenářů

Většina respondentů přiznala, že nemůže s jistotou charakterizovat své čtenáře, protože na to nemají dostupná data. Výjimkou byl Jan H. Vitvar, který zmínil výzkum týdeníku Respekt: „*Respekt čte člověk s vysokoškolským vzděláním, liberálním přístupem k demokracii, ve věku mezi 30 a 50 lety. Já se vždy snažím myslet na takového poučenějšího čtenáře*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Poučenějším čtenářem myslí člověka, který „*trochu ví, co se děje v české kultuře*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Stejně tak charakterizovali svou představu o čtenářích i ostatní – Remešová mluvila o poučených lidech z kultury (osobní rozhovor, 29. 4. 2021), Čechlovská o částečně zasvěcených čtenářích, kteří mají rádi umění (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). Zajímavý vztah ke čtenářům vysvětlil Tomáš Klička. Měsíčník Art Antiques totiž informuje o několika sférách najednou: o aukčním trhu, současném umění i o architektuře, a tak musí myslet na několik typů čtenáře najednou a přizpůsobovat podle toho jednotlivá témata: „*A v tom je i další naše ambice – nabídnout každému něco. Aby to bylo dostatečně pestré*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021).

Ze sdíleného pohledu na obeznámeného čtenáře nicméně vyplývaly rozdílné závěry. Čechlovské, Remešové i Vitvarovi umožňují čtenářovy znalosti vyhnout se některým aspektům textu a na jiné se naopak zaměřit (podobně jako i v případě Kličkou zmíněného předporozumění v kapitole 6.1.1 této práce), liší se však ve výběru těchto aspektů. Pokud Čechlovská o umělci píše již po několikáté, považuje ho za představeného veřejnosti „*a v tom případě už informování o jeho životě neberu tak důsledně, že bych prezentovala jeho životopis*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). Remešová souhlasí a říká, že „*když víte, že píšete pro lidi z kulturní scény, kteří jsou vzděláni a pohybují se v kulturních institucích, tak víte, že jim nemusíte říkat, kdy a kde žil Mikuláš Medek*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

Rozdílně se k této otázce ovšem staví Vitvar, který zrovna o výstavě Mikuláše Medka psal. A ačkoliv o ní psal již po několikáté a pro poučeného čtenáře, dochází v konkrétním případě tohoto svého textu k opačnému názoru než Čechlovská i Remešová a zaměřuje se

právě na představení života umělce čtenáři v novém světle: „*ono to souvisí s tím, že třeba zrovna o velké Medkově retrospektivě jsem psal už podruhé. Poprvé jsem psal o jeho výstavě v roce 2002, takže jsem psal po 20 letech o stejných obrazech, akorát jinak daných dohromady. A zatímco obrazy se žádné nové moc neobjeví, [...] co se v uměnovědě vždy vyvíjí je právě pátrání v životě autora a interpretace jeho díla přes život*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021).

6.3.2 Srozumitelnost pro čtenáře

Psaní pro poučeného čtenáře pro respondenty ovšem neznamená zbytečné používání komplikovaných slov. Jazykem výtvarné publicistiky, jehož různé módy a úskali představila teorie Michaela Baxandalla v kapitole 3.2.1 této práce, jsem se zabýval v další podsekci. Všichni respondenti totiž vlastními slovy popsali stejný problém, kterým je často nesrozumitelný jazyk, jakým se píše o umění. Nejčastěji se poté vymezovali konkrétně proti jazyku kurátorů, jehož zdánlivou odbornost vnímají spíše jako nesmyslnost.

Vitvar tvrdí, že čtenářům přizpůsobuje především výběr témat, než že by musel zjednodušovat jakýsi odborný pohled, který prý jakožto novinář ani nemá. Nutnost lepší práce s jazykem nicméně vyzdvihuje, když mluví o stále trvajícím problému českého kulturního prostředí, v němž „*se za odbornost vydávalo něco, co nedávalo smysl nebo bylo nesrozumitelné,*“ načež dodává: „*protože to nepovažuji za odbornost, považuji to za nešikovnost jazyka*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Totožný problém zmínil i Klička, který se snaží, aby Art Antiques byl pro čtenáře čtivý a chce se „*vyhnout sebeuzavřenosti textů. To by někdo mylně považoval za odbornost, ale takové texty jsou jen špatně napsané*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021).

Vitvar z této skutečnosti poté vyvozuje, že výstavy současného umění proto v dnešní době přestávají stát na kurátorském uchopení a že díla naopak mluví čím dál více samy za sebe: „*i v případě, kdy chce kurátor říct něco zásadního, tak většinou disponuje tak špatným slovníkem, že nedává smysl to, co o světě chce říct*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Stejně se vyjádřila i Remešová: „*Někdy jsou ta díla skvělá a text k nim je hrozný*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Toto Vitvarovo vyjádření zprvu působí protichůdně k jeho dosavadním postojům, vysvětluje ovšem, že toto platí pouze v případě současného umění – u výstav moderního a klasického umění mají čeští kurátoři naopak „*mimořádně zajímavý interpretační pohled*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). I ve svém psaní o současném umění se nicméně řídí kurátorskými pohledy, jak vyplývá z jeho tvrzení v kapitole 6.2.1 – je-li

kurátorovo pojetí výstavy současného umění nezajímavé, touto prezentovanou nezajímavostí se řídí a o výstavě raději ani nepíše.

Magdalena Čechlovská za účelem čtivosti takový „příliš sofistikovaný“ jazyk kurátorů zjednodušuje: „*Takže je buď převyprávím, nebo je donutím to říct srozumitelněji. Ty věty jsou často hrozné, šroubované a nemožně nelidské a zaumné. Působí to jako exhibice*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). Složitý jazyk zjednodušuje i Remešová, ne však kurátorů, nýbrž přispěvatelů do Artalku. Upozorňuje nicméně na nutnou opatrnost při měnění slov, aby nedošlo k přílišnému zjednodušení nebo narušení povahy textu: „*Ale je podstatné rozpoznat, kdy je to slovo důležité pro text, protože vychází z díla. [...] Nechci narušit plynutí textu. Je tak potřeba rozlišit, kdy jde o plynutí textu a kdy už je to příliš specifický termín*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

Nesnáze vyplývající z psaní pomocí slov o vizuálním umění, představené i Baxandallem ve zmíněné kapitole 3.2.1 této práce, tak i v očích respondentů ukazují o to větší nutnost schopného užití jazyka. Zdůrazňují tedy nejen důležitost již probíraného pečlivého výběru interpretace, ale i způsobu, jakým ji publicista komunikuje. Vzhledem k tomu, že jazyk psaní o umění vyžaduje podle Baxandalla aktivní spolupráci čtenáře na konstrukci významů, měla by být zaručena jak jeho přístupnost – ať už zmíněnou čtivostí, srozumitelností a plynutím textu, tak ale i přítomnost oněch významů například vhodným užitím složitých slov, pokud jsou pro význam klíčová. Nadto Remešová dodává ještě jeden aspekt, zmíněný už i Kličkou v kapitole 6.1.2 této práce, a tím je estetický prožitek: „*A byla bych ráda, ale to nevím, jestli se děje, aby lidi chodili i za potěšením z textu*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

6.3.3 Shrnutí třetího tematického okruhu

Představy většiny respondentů o čtenářích vycházely spíše z odhadů než z výzkumů (kromě Jana H. Vitvara), všichni se nicméně shodli na tom, že dle svých představ píšou pro poučeného čtenáře, který se do jisté míry orientuje v kulturní sféře. To jim umožňuje přizpůsobovat skladbu textů a interpretace podle předpokládaných zájmů a znalostí čtenáře – v případě Čechlovské a Remešové například vynechat rozsáhlé představení umělce, pokud myslí, že o něm již publikum ví. Vitvar při psaní konkrétního textu o umělci Mikuláši Medkovi naopak zvolil opačnou metodu – psát více o nové interpretaci životního příběhu Medka, protože u publika naopak předpokládá znalost jeho obrazů.

O přizpůsobování se čtenáři respondenti mluvili i v druhé podsekci tohoto okruhu, konkrétně v oblasti jazyka psaní o umění, jeho odbornosti, potažmo nesrozumitelnosti. Přiblížit svůj text čtenáři je pro všechny respondenty důležité. Zdánlivou odbornost převážně kurátorského jazyka totiž Vitvar i Klička považovali spíše za zbytečnou komplikovanost a nešikovnou práci s textem, který má podle Vitvara moc působivá díla zkazit tím, že je prezentuje nezajímavě – to ostatně platí i pro texty publicistů. Čechlovská proto kurátorský jazyk čtenářům zjednodušuje a zpřístupňuje, Remešová takto upravuje texty přispěvatelů do časopisu Artalk. Uvědomuje si nicméně důležitost i specifických termínů, které k danému tématu mohou patřit, a při nahrazování slov tak doporučuje opatrnost. Ke čtivosti, srozumitelnosti a vhodnému užívání i složitých výrazů Remešová nakonec doplňuje další aspekt – potěšení z textu, které by čtenářům také ráda dopřála.

6.4 Role kulturní publicistiky

V praktické části respondenti dosud nastínili rozličné potenciální role kulturní publicistiky – zaujmout a informovat čtenáře v kapitole 6.1, kvalitně interpretovat dílo a představit jeho autora v kapitole 6.2 nebo psát srozumitelně o dílech a poskytnout potěšení z textu, jak uvedl závěr kapitoly předešlé. Psaní o uměleckých dílech vychází právě i z těchto rolí, jaké chce sám autor daného textu svým působením plnit, i z povahy média, pro které píše. Těmito aspekty se zabývám ve stručném čtvrtém tematickém okruhu zkoumajícím roli kulturní publicistiky v očích respondentů, čímž hledám odpověď na vedlejší výzkumnou otázku této práce: *Jakou roli chtějí respondenti svým působením hlavně plnit?* V krátkosti jsem tak chtěl zasadit jejich působení do kontextu a zjistit, z jakých osobních či společenských hledisek při svém psaní vycházejí. V jedné podsekci se tak ptám na přidanou hodnotu médií, pro něž vybraní respondenti především píšou, a důvody, proč je podle respondentů potřeba psát o umění do médií.

6.4.1 Přidaná hodnota jednotlivých médií

Jan H. Vitvar vnímá pozici kulturního publicisty jako zprostředkovatele kulturního světa, který ho obecnstvu přibližuje a pomáhá mu se v něm orientovat: „*Svět je, jak praví staré dobré klišé, čím dál méně přehledný tím, jak se v něm děje čím dál více věcí. A díky sociálním sítím se na vás vrší jedna kulturní událost za druhou a kulturní publicista je v pozici gatekeepera, který má možnost některé dveře otevírat a o některých říct, že nemá smysl se jimi zabývat*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Přidanou hodnotu svých textů i

kulturní redakce týdeníku Respekt vidí mimo jiné právě ve schopnosti zorientovat čtenáře ve složitém a komplexním kulturním prostředí, jehož složitost především v oblasti jazyka a důležitost jeho zpřístupňování čtenářům respondenti komentovali již v předchozí kapitole této práce.

Stejný pohled na komplexní svět nejen výtvarného umění, který je třeba vysvětlovat, má i Anna Remešová: „Protože svět je složitý, a tak vyznat se v něm je také složité. Tak text může být další krok, který ho napomáhá pochopit nebo něco vysvětluje“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Nadto však vidí hodnotu i v absenci tohoto textu. Ptá se totiž, „jestli je nutné vizualitu neustále podkládat textem, protože žijeme ve společnosti, jejímž primárním médiem je text,“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021) a tvrdí, že podle ní význam přichází ne s textem, nýbrž už v samotném díle a ze vztahů a diskusí, kterým dá dílo vzniknout. Tuto problematiku již ukázala teorie Michaela Baxandalla v kapitole 3.2.1 této práce, která zdůrazňovala obtíže spjaté se snahou zachytit vizuální zajímavost slovy, tedy zcela odlišnou formou sdělení.

Ve světle přílišné nadprodukce textů a potenciálně škodlivých interpretací Remešová dále říká, že „kulturní publicistika je dobrá věc, ale někdy je dobře, když není. [...] A velké umění je podle mě i jen nadchnout lidi, aby na výstavu šli a zažili zážitek s danou věcí sami“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Někdy je tak podle Remešové lepší čtenáře pouze pozvat a následně o výstavě raději diskutovat. V tom jí pomáhá povaha Artalku jakožto webového média: „Artalk má také větší potenciál rozproudit diskusi díky tomu, že se jedná o webové médium, které lze sdílet na internetu“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Dodává totiž, že způsob psaní vždy vyplývá z povahy daného média – jestli je webové či tištěné, a ze zpětné vazby, kterou autoři od redakce dostávají: „A to je také důležitý rozměr interpretace. Vždy mluvíme o konkrétních médiích“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021).

Tomáš Klička názor Remešové sdílí v tom, že on osobně si raději texty o výstavách přečte až po návštěvě, tedy slovy Remešové nejprve zažije daný zážitek sám: „Já texty rád čtu až po návštěvě, připadá mi to jako dobrá metoda k rozvíjení vlastního přemýšlení o umění“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Přidanou hodnotu textů v měsíčníku Art Antiques vidí ve spolupráci s erudovanými externími autory a v možnosti věnovat se obecnějším jevům, nejen aktualitám. Profesionální pohled externistů v Art Antiques ostatně kladně hodnotil v rozhovoru i Vítvar (osobní rozhovor, 20. 1. 2021), schopnost měsíčníku věnovat se dlouhodobým studiím zase Remešová (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Souběžně s tím

Klička vidí stejně jako Remešová důležitost popularizační role, kterou popisoval i Mukařovský citovaný v kapitole 4.1 této práce: „*Samozřejmě je tam důležitá ta popularizační role,*“ a dodává, že „*lákadlo je to zkrátka už jen tím, že se výstavě dostane odborné pozornosti*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021).

O této schopnosti nalákat čtenáře na výstavu a nějak ji zpropagovat mluvili všichni respondenti. I texty Magdaleny Čechlovské mají informovat „*a mají vzbudit zájem. To považují za maximum, když na základě mého článku někdo jde navštívit výstavu*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021). Kromě vysvětlování složitého jazyka i světa současného umění považuje za důležité právě pomáhat čtenářům zvykat si tuto část kultury navštěvovat a užívat si ji, díky čemuž jí začnou lépe rozumět. Ideálně by média měla současné umění veřejnosti přiblížit a „*sejmout ho z podstavce, aby to nebyl jen chrám, kde se mlčí a je naleštěná podlaha s kustody, kteří vrčí, když se příliš přiblíží obrazu*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021).

To zmiňoval i John Berger citovaný v kapitole 4.1 této práce, který mluvil o exkluzivitě uměleckého světa, který určoval podstatu umění podle vlastních narativů a vyčleňoval ostatní, neprivegované skupiny. Podobný názor vyslovil i Vitvar: „*Takže tohle je role médií. Aby tenhle skvělý svět ukazovaly, případně poukazovaly na to, že ten zdánlivě vysoký kulturní svět, který se na vás valí například i z ministerstva kultury, ve skutečnosti není zase tak zajímavý. Že ty důležitější věci se dějí jinde, a vy jim máte ukázat kde*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021).

6.4.2 Shrnutí čtvrtého tematického okruhu

Všichni respondenti se při zodpovídání první vedlejší výzkumné otázky: *Jakou roli chtějí respondenti svým působením hlavně plnit?* shodli na vybrané roli kulturní publicistiky, tedy té, že by texty o umění měly vysvětlovat a přibližovat komplexní svět současného umění čtenáři. Vitvar roli svou i kulturní redakce Respektu viděl v pomáhání zorientovat se ve složitém světě přehlceném rozličnými kulturními událostmi, v němž sebe považuje za čtenářova průvodce. Remešová názor na komplexní a přehlcený svět sdílí, i proto však vidí hodnotu také v občasné absenci kulturní publicistiky. Podle Remešové není vzhledem k nadprodukcí textů potřeba psát o všem, a navíc není potřeba v textu vše popisovat. Někdy stačí jen čtenáře na výstavu nalákat a poté si o ní s nimi popovídat. V tom jí pomáhá webová povaha časopisu Artalk, umožňující práci s odkazy a rychlé sdílení textů.

Tomáš Klička raději nejprve navštíví výstavu, aniž by si přečetl mediální text, čímž chce rozvíjet vlastní přemýšlení o umění. Svým způsobem tak také pracuje s absencí textů o umění. Oproti Remešové, která vyzdvihovala aktuální povahu Artalku, oceňuje Klička na Art Antiques schopnost postihnout obecnější a dlouhodobé jevy a jako přidanou hodnotu svého média vnímá i spolupráci s erudovanými externisty. Navzdory své praxi číst texty až po výstavě si je ovšem vědom důležité popularizační role kulturní publicistiky, která výstavě dopřeje mediální, případně odbornou pozornost. Popularizační roli, zmíněnou i Janem Mukařovským v teoretické části této práce, poté zdůrazňuje především Magdalena Čechlovská, podle které by mělo být současné umění sejmuto z nepřístupného piedestalu a přiblíženo veřejnosti. Ta podle ní není zvyklá současné umění konzumovat, a i proto mu nerozumí. Tím navazuje na kritiku exkluzivity uměleckého světa Johnem Bergerem zmíněnou v teoretické části této práce. Tuto uzavřenost výtvarné scény respondenti komentují v následujícím, posledním tematickém okruhu.

6.5 Stav kulturní publicistiky

Způsob, jakým publicisté mohou psát o umění, a tedy například i míra či hloubka interpretace, záleží nejen na záměru publicisty a jeho definované roli, nýbrž i na externích faktorech (jedním z nichž jsou i čtenáři zmínění v kapitole 6.3 této práce i povaha publicistova média rozebíraná v kapitole předchozí), které tuto roli mohou komplikovat či znemožňovat. Vlastní postoje publicisty ke skladbě textů, interpretaci, čtenářům či své roli mohou být v nesouladu se skutečným stavem kulturní publicistiky, který tyto postoje nemusí reflektovat či dovolovat jejich naplnění v praxi, a to z mnoha různých důvodů. V závěrečném tematickém okruhu jsem proto v souladu s druhou vedlejší výzkumnou otázkou této práce: *Jaké vnější faktory respondentům překáží v plnění jejich role?* zjišťoval názory respondentů na obecný stav české kulturní publicistiky, na její možné překážky a nedostatky, popřípadě na jejich potenciální řešení. Tyto problémy se poté odráží v samotném psaní.

6.5.1 Uzavřenost výtvarné mediální scény

Tomáš Klička svým tvrzením propojuje složitost jazyka výtvarné publicistiky zmíněnou v kapitole 6.3.2 této práce s komplexností výtvarného světa popsanou v kapitole předchozí. Z těchto skutečností totiž vyplývá ona přílišná exkluzivita výtvarné scény vůči širší veřejnosti kritizovaná již v závěru minulé kapitoly. Podle něj je to mimo jiné i složitý

jazyk, který přispívá k tomuto zneprístupnění a komplikování výtvarného umění lidem zvenčí, kvůli čemuž se současná výtvarná scéna uzavírá do sebe: „*Souhlasím s tím, že ten jazyk může být zvenčí nepřístupný. A bojím se, že tak můžou působit i některé naše texty. [...] Je špatně pokračovat v koloběhu uzavírání se do sebe pomocí nesrozumitelného jazyka*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Tímto uzavíráním se poté podle něj dochází k tomu, že texty o výtvarném umění vesměs chybí ve „*větších médiích*“ a v deníkovém psaní, tedy že výtvarné umění mizí z kulturní publicistiky: „*Oproti například filmové nebo hudební publicistice se nám nedaří prakticky být vidět. Část toho padá na náš vrub – uzavřenost do sebe, těžký jazyk [...] Určitě by kritická obec měla pěstovat nějaké srozumitelnější vyjadřování, ale ne banálnější nebo triviálnější*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Zdůrazňuje tak nutný balanc mezi srozumitelností a vhodnou složitostí, který zmiňovala již Anna Remešová v kapitole 6.3 této práce.

Klička problém vidí v nefungující komunikaci mezi odbornějšími médii a deníky pro širokou veřejnost. Chyba je podle něho na obou stranách: větší média výtvarnou publicistiku nepěstují a nemají kvalifikované redaktory, ale i kritická obec by měla mít ambice publikovat ve větších médiích: „*Aby se i člověk z deníku mohl obrátit na odborníka, aby o věci napsal. Nevím, proč nemůže být normální kritika o velké výstavě v denících*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021). Stejně na nedostatek výtvarné publicistiky v denících pohlíží i Magdalena Čechlovská z Aktuálně.cz: „*Mně připadá jako škoda, že se na to rezignuje, ačkoliv chápu ty důvody, proč to tak třeba je,*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021) říká, přičemž jako hlavní z důvodů zmiňuje nedostatek financí. Redakce si nemohou dovolit zaplatit žurnalistovi za rychlé a čtenářsky vstřícné pokrytí výstavy a zároveň poté ještě odborníkovi, který by ji osobitě a kvalifikovaně zanalyzoval. Kdyby totiž redakce měly finance, považovala by Čechlovská takový styl referování za ideální: „*Já si myslím, že ideální by bylo, kdyby noviny měly takové zázemí, aby zaměstnaly oba. [...] Určitě by bylo hezké mít podobné trvanlivější texty s přesahem i v deníkových periodikách*“ (osobní rozhovor, 12. 3. 2021).

Anna Remešová zmíněnou situaci pocítuje také a místo uzavírání se do sebe chce stejně jako Klička tyto mediální světy propojovat: „*s Anežkou Bártlovou jsme si říkali, že chceme víc psát do mainstream médií. Ona začala víc psát třeba do Deníku N*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). V souvislosti se snahou vysvětlovat složitý svět, popsanou v předešlé kapitole, jí totiž vadí, že ve stávající podobě velká média vytlačují komplexní způsob

přemýšlení ve prospěch jednoduše konzumovatelného obsahu: „*Ale mě frustruje, jak se odnaučujeme přemýšlet složitě a jak na to mainstreamová média přistupují*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Z podobných praktik nicméně neviní pouze hojně čtené deníky: „*Ale výtvarná kritika chybí i v menších médiích a týdenících*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Tento obecný nedostatek považuje za problém české kultury, který je způsoben mimo jiné propouštěním expertních kulturních redaktorů z finančních důvodů: „*To první, čeho se zbavujete jsou expertní redaktori – začínáte kulturou, pokračujete sportem*“ (osobní rozhovor, 29. 4. 2021). Podfinancovanost jako jeden z hlavních limitů kulturní publicistiky popisoval i *Sborník metakritických textů* v kapitole 4.2 této práce.

Jan H. Vítvar šetření v kulturních rubrikách popisuje také a viní z něj převážně šéfredaktory médií, kteří si prý mylně myslí, že kultura čtenáře nezajímá: „*Jde jim o rychlý, jednorázový zisk, aby lidé klikli na titulek a pak šli rychle dál*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). I on totiž popisuje špatný stav výtvarné publicistiky, také převážně ve zmíněných denících: „*Když už má dnes zpravodajský server kulturní rubriku, tak se jí většinou neříká kultura, ale říká se jí revue, zábava atd. A plní spíše zábavní roli*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Za výjimku z tohoto pravidla považuje deník Aktuálně.cz: „*Aktuálně má svou kulturní rubriku jako poslední zpravodajský web, myslím. Kde jim jde hlavně o referování takové, o jaké nám jde v Respektu*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Samotné psaní o umění a interpretaci děl pak tato situace ovlivňuje podle Vítvara tak, že by publicisté měli psát s větším ohledem na veřejnost a vystupovat z popsané uzavřenosti: „*Interpretace je špatná ve chvíli, kdy se vztahuje čistě k velmi úzkému segmentu výtvarné scény*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Tato sílicí uzavřenost do sebe poté způsobuje, že se do médií často „*výtvarné umění dostane jen kvůli tomu, že ho doprovází nějaký skandál nebo že se draho prodal nějaký obraz*“ (osobní rozhovor, 20. 1. 2021). Tím jsou ve výsledku vytlačovány texty interpretující díla, což Klička popisuje jako zásadní potíž: „*Právě absenci analytičtějších příspěvků o výtvarném umění v mainstreamových médiích vnímám jako největší chybu*“ (osobní rozhovor, 9. 4. 2021).

6.5.2 Shrnutí pátého tematického okruhu

Zásadním problémem stavu kulturní publicistiky, který respondenti komentovali vzhledem ke druhé výzkumné otázce: *Jaké vnější faktory respondentům překážejí v plnění jejich role?* byla podle nich již zmíněná nepřístupnost výtvarné scény širšímu publiku způsobená například i její popisovanou nedostatečnou srozumitelností. Tomáš Klička ovšem vidí i

další příčiny tohoto problému, především absenci analytických, interpretujících textů o výtvarném umění v denících pro širokou veřejnost. Tento nedostatek vnímali všichni respondenti jako zásadní problém české výtvarné publicistiky. Z nefungující komunikace mezi velkými médii a odbornými kritiky viní Klička obě strany – deníky nezaměstnávají kvalifikované redaktory, ale i kritická obec by se měla snažit v těchto médiích publikovat. Čechlovská, která píše pro deník Aktuálně.cz, tuto situaci také vnímá jako negativum, ačkoli chápe její příčiny, z nichž jako hlavní vnímá nedostatek financí k zaplacení odborných přispěvatelů. Anna Remešová chce proto více psát do deníků, aby zmíněné mediální sféry propojila. Výtvarná publicistika podle ní ovšem chybí i v týdenících a menších médiích, také z již zmíněných finančních důvodů. Ty vnímá i Vitvar. Šéfredaktorům médií záleží podle něj často na rychlém a jednorázovém zisku, který se odvíjí od počtu kliknutí na titulek. Obsah kulturních rubrik se tak podle něj mění na zábavu a zpestření a o výtvarném umění se v nich čtenář dočte hlavně v souvislosti se skandálem či aukčním rekordem. Ve výsledku to pro psaní o umění znamená, že jsou z mnoha důvodů vytlačovány analytické texty interpretující a kriticky reflektující výtvarná díla. To je podle Tomáše Kličky největší chyba.

Závěr

V této bakalářské práci jsem se věnoval konkrétnímu aspektu psaní o výtvarných uměleckých dílech, a to jejich interpretaci v rámci kulturní publicistiky. Využil jsem k tomu jednak poznatky osobností z pole filozofie, kunsthistorie, estetiky, sémiotiky či umělecké kritiky v teoretické části a jednak v části praktické rozhovory s českými kulturními publicisty: žurnalisty Janem H. Vitvarem a Magdalenou Čechlovskou, kunsthistorikem Tomášem Kličkou a teoretičkou současného umění Annou Remešovou píšícími o výtvarném umění do médií. Cílem práce bylo osvětlit povahu interpretace a vyjasnit a teoreticky i prakticky podložit způsoby, jakými k ní lze v médiích přistupovat ve vztahu k samotnému umění, ke společnosti, k postavě umělce a ke čtenářům. K tomu mělo sloužit zodpovězení hlavní výzkumné otázky: *Jak přistupují vybraní čeští kulturní publicisté k interpretaci výtvarných děl?* a dvou vedlejších výzkumných otázek poskytujících kontext: *Jakou roli chtějí respondenti svým působením hlavně plnit?* a *Jaké vnější faktory respondentům překážejí v plnění jejich role?*

Zkoumané oblasti jsem se nejprve věnoval v teoretické části práce. Z poznatků filozofa Arthura Danta a kunsthistorika Ernsta Gombricha vyplynula skutečnost, že „umění“ je termín vysoce proměnlivý, a to právě na základě toho, jakým způsobem je o něm referováno a jak je chápáno – tedy domén formovaných i kulturní publicistkou. To, co je považováno za umění, se totiž mění na základě konkrétní doby, umělecké teorie a vnímání společnosti. Kulturní publicisté by tak měli při výběru interpretací být nanejvýš důkladní, především vzhledem k proměnlivé povaze i samotné interpretace uměleckých děl. Některé metody a opěrné body interpretace jsem nastínil v druhé kapitole, v níž jsem pomocí textů Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta zdůraznil roli čtenáře při dotváření významů děl a problematizoval přílišnou interpretaci na základě životního příběhu jejich autora, který je do jisté míry externí záležitostí.

Konkrétní roviny významů výtvarných děl, kterých se může kulturní publicista v textech držet, jsem popsal ve třetí kapitole práce s pomocí teorie historika umění Erwina Panofského. Z ní vyplývá důležitost balancování mezi vlastním intuitivním pohledem na dílo a dostupnými prameny, literaturou a uměleckými a společenskými tendencemi umělcovy doby, aby došlo k syntéze jednotlivých významových rovin. Zároveň je důležitý jazyk, jakým o díle publicista referuje, a způsob, jakým své interpretace formuluje – obojí zkoumané Michaellem Baxandallem. Psaní o výtvarném umění je totiž často pouze

nepřímým poukazováním slovy na vizuální vjemy, které informuje čtenáře především o tom, co konkrétnímu publicistovi připadá na díle zajímavé. Čtenář se tak musí aktivně zapojit do konstrukce významů a sám interpretovat publicistovy komunikované interpretace. Vše, co publicista v textu napíše, pak může tuto čtenářovu interpretaci ovlivnit. Tím se znovu objevuje v této práci zmiňovaná problematika psaní o společnosti či umělci skrze dílo – i představení mimouměleckého kontextu může zásadně ovlivnit interpretaci samotného díla. Proto je důležité zdůraznit, že nejen interpretace, nýbrž i kontext je něco, co kulturní publicista subjektivně vytváří za účelem sdělení konkrétního významu.

V praktické části jsem vycházel ze zmíněných poznatků části teoretické a ze *Sborníku metakritických textů*, který komentoval stav české výtvarné publicistiky na příkladě konkrétních médií. Publicisté by podle něj měli být kritičtí k výkladu kurátorů a umělců a zdržet se nadbytečného psaní o životních historkách umělce. Dotazovaní respondenti v rozhovorech v souladu s hlavní výzkumnou otázkou představili vlastní přístupy k interpretaci výtvarných děl. Rozhovory na mnoha místech souzněly s tvrzeními z teoretické části – respondenti také zmiňovali důležitou roli interpretace, nutnost ji pečlivě vybírat i srozumitelně formulovat kvůli její složitosti a vlivu na čtenáře, i zásadní roli kontextu, který texty musí obsahovat, který ale zároveň čtenářovu interpretaci formuje.

Magdalena Čechlovská píšící pro deník Aktuálně.cz a Jan H. Vitvar ze společenského týdeníku Respekt se ve svém přístupu nicméně místy i odchylovali od teoretické části, zároveň se sobě jejich přístupy často podobaly. Oba vlastní interpretaci usměřňují podle interpretací umělce či kurátora, kdy Vitvar se často zaměřuje právě na vyprávění životních příběhů umělců a Čechlovská nechává v textech o dílech promlouvat především umělce a kurátory. Oba tento postup odůvodňují na základě povahy svého média – životní příběhy se podle Vitvara lépe hodí do společenského, neborového časopisu, zatímco spoléhání se na interpretace odborníků vyplývá podle Čechlovské z její nedostatečné odbornosti i z laické oblasti, v níž se její médium pohybuje. Tomáš Klička, šéfredaktor výtvarného měsíčníku Art Antiques, a Anna Remešová, šéfredaktorka výtvarného online časopisu Artalk, jsou naopak k výkladům kurátorů kritičtí a obezřetní a oba zmiňují potřebu vymezit se vůči nesouladu mezi proklamovaným záměrem výstavy jejími autory a jejím skutečným výsledkem. Oba své intuitivní výklady děl opírají spíše o jiné kontextuální prvky – Klička díky své pozici kunsthistorika díla vztahuje k již

existujícímu kanonickému rámci, který buď pro čtenáře zpřístupňuje a prohlubuje, anebo ho odmítne, Remešová se díky svému teoretickému vzdělání i kurátorské praxi ve svých textech zaměřuje převážně na institucionální kritiku a feministická či ekologická témata, o nichž na podkladě myšlenek nastolených kurátorem a obsažených ve výstavě otevírá diskusi.

Z teorie i rozhovorů vyplývá, že výtvarná publicistika pojednává o složité sféře výtvarného umění, kterou je proto nutno vysvětlovat a přibližovat čtenářům a jejíž složitost si zároveň po kulturních publicistech žádá vysokou míru srozumitelnosti, důkladnosti a opatrnosti při formulaci textů a interpretací. Nemohou v textech použít jakoukoliv svévolnou interpretaci, aby neškodili dílu či čtenáři, zároveň by se neměli striktně držet pouze umělcových či kurátorových výkladů, popřípadě psát příliš o životním příběhu autora v momentech, kdy je to nadbytečné. Vlastní, kvalifikovaný a opodstatněný pohled na dílo přichází jak se vzděláním ve výtvarném umění, tak se samotnou praxí. V souladu s vedlejšími výzkumnými otázkami respondenti zdůraznili i to, že komplexní výtvarná scéna je často příliš nepřístupná či nesrozumitelná veřejnosti, což respondenti považovali za svou roli měnit. Z této situace vinili především dva komplikující faktory: složitý jazyk, jakým se o umění píše, a nedostatek analytické výtvarné publicistiky ve velkých denících i dalších médiích způsobený mimo jiné ekonomickou situací redakcí. Tuto absenci výtvarné publicistiky respondenti považují za nešťastnou. Popsaná teorie i rozhovory s respondenty ukázaly, že se kulturní publicistika podílí na formování pohledu společnosti na umění, umělecká díla, umělce a s nimi spjaté společenské jevy, přičemž proměnlivost vnímání těchto probíraných jevů zrcadlí snad už jen proměnlivost způsobů, jakými o nich publicisté mohou referovat. V této bakalářské práci jsem proto představil: důvody, proč by při této činnosti měli kvalifikovaně a důkladně volit skladbu svých textů, interpretaci děl a zmiňovaný kontext, následně metody, jak tak mohou činit, a nakonec vliv a zodpovědnost, které z této jejich role plynou.

Summary

The theory and interviews in this thesis show that art journalism deals with the complex sphere of fine arts, which must therefore be explained and brought closer to readers, and whose complexity also requires art journalists to have a high degree of intelligibility, thoroughness and caution in formulating texts and interpretations. They cannot use any arbitrary interpretation in the texts so as not to harm the artwork or the reader, at the same

time they should not strictly adhere only to the artist's or curator's interpretations, or write extensively about the author's life story when it is unnecessary. Own, qualified and justified view of the work comes with both education in fine arts and practice. The complex art scene is often too inaccessible or incomprehensible to the public, which is caused also by the complex language which texts about art are written in and the lack of art journalism in major daily newspapers and other media. Art journalism contributes to the shaping of society's view of art, works of art, artists and related social phenomena, while the variability of perception of these discussed topics is reflected perhaps only by the variability of the ways in which art journalism can write about them. This bachelor's thesis presented the reasons why art journalists should competently and thoroughly choose the composition of their texts, their interpretations of artworks and mentioned context, also the methods of how they can do so, and finally the influence and responsibility that stem from this role.

Použitá literatura

- Barthes, R. (2006). Smrt autora. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, 10(3), 75–77.
- Baxandall, M. (1997a). *Umění, společnost a Bouguerův princip*. In L. Kesner (Ed.), *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H, s. 131–144. ISBN 80-86022-17-X.
- Baxandall, M. (1997b). *Jazyk umělecké kritiky*. In L. Kesner (Ed.), *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H, s. 227–235. ISBN 80-86022-17-X.
- Berger, J. (2016). *Způsoby vidění*. Praha: Labyrint. ISBN 978-80-87260-78-4
- Bryson, N. (1997). *Umění v kontextu*. In L. Kesner (Ed.), *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H, s. 237–261. ISBN 80-86022-17-X.
- Danto, A. (1964). *The Artworld*. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15), p. 571-584.
- Danto, A. (1974). *The Transfiguration of the Commonplace*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1974), p. 139-148.
- Danto, A. (1984). *The End of Art*. In B. Lang (Ed.), *The Death of Art*. New York: Haven Publications, 5–35
- Danto, A. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton. New Jersey: Princeton University Press.
- Danto, A. (2014). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History – Updated Edition*. New Jersey: Princeton University Press. ISBN 9780691163895.
- Eco, U. (2004). *Meze interpretace*. Praha: Karolinum. ISBN: 80-246-0740-9
- Foucault, M. (1994). *Co je to autor?*. In Michel Foucault: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, s. 41-75.
- Foucault, M. (2007). *Slova a věci*. Praha: Computer Press. ISBN 978-80-251-1713-2
- Gombrich, E. (1992). *Příběh umění*. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0416-7.

- Mukařovský, J. (2000). *Studie I*. Brno: Host. ISBN 80-86055-91-4
- Müller, R. & Šidák P. (2012). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia. Literární řada. ISBN 978-80-200-2048-2.
- Osvaldová, B. et al. (2011). *Zpravodajství v médiích*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1899-9
- Osvaldová, B. & Halada, J. (2007). *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3., rozš. vyd. Praha: Nakladatelství Libri. ISBN 9788072772667.
- Panofsky, E. (1981). *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon. ISBN 01-524-B1
- Vaněk, M. & Mücke, P. (2011). *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*. Praha: Fakulta humanitních studií UK v Praze – Ústav pro soudobé dějiny AV ČR. ISBN 978-80-7285-145-4.
- Zahrádka, P. (2011). *Definice umění*. In P. Zahrádka (Ed.), *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, 15–38.

Elektronické zdroje

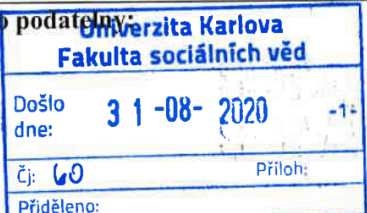
- Danto, A. (1998). *The End of Art: A Philosophical Defense* [online] [cit. 2021-04-29]. In: *History and Theory*, Vol. 37, No.4, p. 127-143. New Jersey: Blackwell Publishing. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2505400>
- Olecká, I. & Ivanová, K. (2010). *Metodologie vědecko-výzkumné činnosti* [online]. Olomouc: Moravská vysoká škola Olomouc, [cit. 2021-04-06]. Dostupné z: http://web.ftvs.cuni.cz/hendl/metodologie/41metodologie_vedecko-vyzkumne_cinnosti.pdf.
- Sládková, H. (2016). *Od výtvarné kritiky k výtvarné publicistice? Psaní o výtvarném umění po roce 1989* [online]. Praha. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta sociálních věd. Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/82404>
- Smutný, J. et al. (2015). *Sborník metakritických textů* [online]. Praha: Spolek Skutek, [cit. 2021-04-01]. Dostupné z: <https://artalk.cz/wp-content/uploads/2015/09/meta-01-final.pdf>
- Unie vydavatelů. (2021). *Media projekt 1. 7. 2020 - 17. 12. 2020* [online]. Unievydavatelu.cz. 11. 02. [cit. 2021-03-29]. Dostupné z:

http://www.unievydavatelu.cz/gallery/files/Zak13_a4_Q2020.pdf

Van Gogh Museum. (2020). *Discovery of the Place Where Van Gogh Painted His Last Masterpiece*. Vangoghmuseum.nl [online]. 28.06. [cit. 2021-03-29]. Dostupné z: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/news-and-press/press-releases/discovery-of-the-place-where-van-gogh-painted-his-last-masterpiece-tree-roots>

Teze bakalářské práce

SCHVÁLENO

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: David Laufer	Razítko podatelny: 
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2018	
E-mail diplomantky/diplomanta: 70680963@fsv.cuni.cz	
Studijní obor/forma studia: Žurnalistika/prezenční	
Název práce v češtině: Psaní o umění: pohledy českých kulturních publicistů na téma interpretace uměleckého díla a jejího sdělení v médiích	
Název práce v angličtině: Writing about art: the problems of interpretation of art and its conveying in media through the eyes of Czech art journalists	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013): (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve po dvou semestrech</u> od schválení tezí) LS 2020/2021	
Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků): Práce se bude zabývat prezentací umění v českých médiích. Bude se mimo jiné ptát, jak ovlivňuje publikovaný text o uměleckém díle jeho význam, jakým způsobem se kulturní publicisté podílí na utváření jeho možných interpretací. Umělecké dílo, jeho význam, a text o něm napsaný jsou spolu v komplexním, navzájem se ovlivňujícím vztahu. Teoretická část popíše nejen složitost interpretace významu umění, nýbrž též (a především) problematiku následné komunikace těchto významů prostřednictvím médií. Ta totiž hraje při prezentaci uměleckých děl (i jejich autorů) klíčovou roli – informují o nich, popisují je i interpretují. Cílem práce bude na základě rozhovorů s kulturními publicisty zjistit, jakými způsoby řeší čtené otázky spjaté s psaním o umění, tyto způsoby sepsat, analyzovat a vzájemně srovnat. Rozhovory budou vedeny se zástupci celostátního deníku MF Dnes, týdeníku Respekt a oborového měsíčníku Art & Antiques.	
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): Úvod Zde vymezím téma práce, její otázky a cíle, odůvodním výběr tématu. Teoretická část 1 Vymezení pojmů umění a kultura První kapitola za pomoci definic a pohledů, jež se na tyto pojmy různí, upřesní, co je těmito slovy pro účely práce míněno. Bude zde nastíněna komplexnost a diverzita současného umění a jeho pochopení. 2 Interpretace umění a její způsoby V této kapitole dojde k rozboru představy významu uměleckého díla – jak nalézt a vybrat ten „správný“, jak lze k dílu přistupovat, jak (a zda vůbec) jej číst, interpretovat. Jak utvářejí doplňující texty děl (ať už informativní či interpretativní) jejich samotný význam? Váha myšlenky a informací o díle popsanych v textu oproti váze výpovědi samotného díla. 3 Problematika komunikace významů Zde dojde k rozboru posunu významů a zkruslení, ke kterému při komunikaci obecně dochází. Konkrétně bude toto zkruslení dále vztazeno na mediální texty tvořené novinářem a čtené čtenářem, při obou procesech dochází k subjektivnímu zkruslení. V návaznosti na to dojde i ke vztazeni problematiky tvorby sdělení a jeho pochopení v kontextu uměleckých děl. Dílo může též komunikovat, načež text o díle v médiu je pouhou interpretací interpretace komunikace tohoto díla. Umění nese myšlenku, psaním o němž se v ní novinář angažuje, přispívá k podobě mediálního obrazu díla, umělce,	

komunikovaného tématu.

4 Jak psát o umění v médiích?

Tato kapitola bude vyústěním teoretické části a její aplikací na pole médií, která při prezentaci uměleckých děl hrají klíčovou roli. Z informací z médií se veřejnost dozvídá o autorovi, o výstavě, čerpá základní pochopení díly sdělovaných významů. Z této skutečnosti plyne vysoká míra zodpovědnosti novináře za tyto významy, jeho zapojení se do jejich utváření. Nabízí se otázka potřeby specializace novinářů a otázka správného přístupu k této zodpovědnosti spjaté s psaním o umění: tvorba a akcentace vlastních významů, či jejich přejímání z úst umělce či kurátora? Do jaké míry má novinář zasazovat do společenského a umělecko-historického kontextu, tedy přidávat vlastní interpretace?

Praktická část

5 Rozhovory s kulturními publicisty

Zde budou otázky spjaté s psaním o umění položeny a zodpovězeny. Rozhovory na témata popsaná v teoretické části. O srozumitelnosti uměleckých děl, textů o nich, hranici mezi textovou nápomocí k vybrané interpretaci a (klidně nevědomým) nucením vlastní percepcí, role a smrt(?) autora, co je nositelem významu díla? Jak vybrat o čem psát, potřeba(?) formální specializace, utváření mediálního obrazu umění, umělce, jak napomáhat orientaci publika v současném umění? Jaký je stav kulturní publicistiky v ČR, co za problémy brání přiblížení se ideální formě psaní o umění?

6 Diskuze nad rozhovory: způsoby jak psát o umění

Z přístupů a odpovědí povídaných publicistů mají vzejít poznatky o psaní o umění. Jejich pohledy kategorizují do témat, srovnám mezi sebou a budu reflektovat na základě teoretické části.

Závěr – Shrnutí, výsledky a limity práce, doporučení k dalšímu výzkumu

Zdroje

Přílohy

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy):

Rozhovory s kulturními publicisty periodik MF Dnes, Respekt a Art & Antiques

Postup (technika) při zpracování materiálu:

Polostrukturované, kvalitativní rozhovory. Odpovědi respondentů budou nahrávány na diktafon v celé délce, průběžně z nich budou dělány poznámky. Ta vyjádření, která budou nejrelevantnější zkoumané otázky práce, budou vybrána.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

BARTHES, Roland, 2006. Smrt autora. Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné. Olomouc: Univerzita Palackého, roč. 10, č. 3. – otázka „vlastnictví“ interpretace díla, zpochybnění role autora jako toho, kdo nastolí správný a jediný výklad a naopak umocnění role čtenáře jako původce významu. Oproštění se od apriorních a svazujících interpretací na základě autora, aby čtenář mohl interpretovat na základě textu/díla samotného.

DOUŠA, Pavel, 2008. Text ve výstavě. In: Muzejní výstavní tvorba. Sborník přednášek ze semináře 26. - 27. 6. 2007 / Hodonín : Masarykovo muzeum v Hodoníně, 2008 s. 24-30. – Text o objektu není primárním médiem sdělení, tím je objekt samotný. Sdělení však utváří řada dalších okolností – architektura výstavy (osvětlení, uspořádání, barva) či grafické prvky. Do jaké míry však mluví vystavené objekty tzv. samy za sebe? Co by o nich mělo být řečeno? na druhou stranu text odvrací pozornost od exponátů.

FOUCAULT, Michel, 2007. Slova a věci Archeologie humanitních věd. Brno: Computer press. ISBN: 978-80-251-1713-2. Obraz předvádí proces reprezentace reprezentace. Dle renesančního myšlení se znaky nepřímě podobají tomu, co zobrazují, a od nás je nutno umět je „číst“. Mezi jazykem a světem je podobnost, sounáležitost a vědění neboli umění číst se stává hermeneutikou nebo komentářem.

ECO, Umberto, 2004. Meze interpretace. 1. vyd. Praha: Karolinum. ISBN: 80-246-0740-9. Komentování „otevřenosti“ díla a rozvolněnosti různých interpretací, které s nástupem postmoderny zaplnili umělecký prostor. Staví vedle sebe právo textu a právo interpretů. V mezích interpretace

vymezuje meze interpretace, popisuje sémiotické postupy, hermeneutické tradice a dobové interpretační teorie.

PANOFSKY, Erwin, 1981. Význam ve výtvarném umění. Praha: Odeon. ISBN: 978-8087580-37-0. Rozlišuje druhy významů – prvotní, druhotný a vnitřní a druhy aktů – popis, rozbor, interpretaci. Pro interpretaci musí být ten, kdo interpretuje, nějak předem vybavený: prakticky (zkušenost s něčím podobným výjevu), teoreticky (znalost dějin, témat) či intuitivně.

SAUSSURE, Ferdinand, 2007. Kurs obecné lingvistiky. Praha: Academia. ISBN: 978-80-200-1568-6. Saussure odlišuje jazyk jako systém (langue) a promluvu, řeč (parole). Význam jazyka je tvořen ve vzájemných vztazích sítí znaků, které jej tvoří. Znak je chápán jako vztah označeného a označovaného. Vzniká otázka arbitrárnosti jazyka, jeho sociální konstrukce a nedostatků.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2000. Studie I. Brno: Host. ISBN: 978-80-7294-239-8. Je interpretace uměleckého díla jako znaku jen a jen individuální záležitostí? ptá se autor v této knize. Pojímáním uměleckého díla jako znaku se však stává sociálním jevem, který tedy se do jisté míry týká kolektivu. Závislost vnímaného významu na společenské konstelaci, ve světle jiných společností uznávající totéž dílo, je vysvětlena artefaktickými, mimoestetickými hodnotami, které dílo nese.

BERGER, John, 1972. Ways of seeing. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books. ISBN 0-14-013515-4. Jak může někdo přizpůsobit vyznění uměleckého díla za pomoci slov tak, aby říkalo „jeho“ příběh? Berger v několika esejích přístupným způsobem píše o umění a „způsobech jeho vidění“, relativních příbězích, které může vyprávět.

BÜYÜKBAYKAL, Ceyda Ilgaz, 2016. Importance of Culture and Art Journalism Education Today. Journalism and Mass Communication, October 2016, Vol. 6, No. 10, 575-584
doi: 10.17265/2160-6579/2016.10.002. Autorka zdůrazňuje roli masových médií v prezentaci uměleckých děl. Skrze média jsou prezentovány jejich kulturní a umělecké hodnoty, myšlenky umělce. Z toho důvodu se práce zabývá kulturní publicistikou a důležitostí specializace novinářů v tomto odvětví.

Diplomové práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

MAJEROVÁ, Sandra, 2017. Slovo jako obraz. Praha. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Velíšek, Martin.

ŠRÁMKOVÁ, Karolína, 2018. Obraz jako slovo. Praha. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Velíšek, Martin.

Datum / Podpis studenta/ky

31.08.2020

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

31/12/2020

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTIŠKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Přepsané rozhovory s respondenty (text)

Rozhovor č. 1: Osobní rozhovor s Janem H. Vitvarem z 20. 1. 2021

Autor rozhovoru: David Laufer

Respondent: Jan H. Vitvar

Datum: 20. 1. 2021

Forma: polostrukturovaný kvalitativní rozhovor vedený online přes Skype

Doba trvání: 1 hodina 13 minut

Rozehřivací otázka

0. Proč jste se rozhodl psát o umění do médií?

To je dlouhá historie. No protože jsem studoval jako vy FSV a když jsem si vybíral specializaci, tak mě tehdy bavilo fotit a zajímala mě fotografie. Nejen z hlediska obrazového a z hlediska zobrazování reality, ale i z hlediska teorie, která mě kolem toho začala tehdy bavit. Dostal jsem se k teoretickým knížkám, a to médium mě začalo zajímat spíš teoreticky než prakticky. Že jsem začal méně fotit a více o tom přemýšlet. Tehdy jsem chodil na seminář k Josefovi Chuchmovi, který tehdy vedl kulturní rubriku v MF Dnes, na seminář psaní recenzí, tak jsem psal recenze na fotografické výstavy. Nějak to fungovalo, jemu se to líbilo, tak jsem psal čím dál více o fotkách, a nakonec jsem skončil tak, že jsem začal psát o celém umění a vstoupil díky němu do Mladé Fronty. A tak to teď 20 let dělám.

Takže vyloženě přes fotografii, což dneska zní zvláště, protože neznám moc lidí, kteří by se fotografií chtěli zabývat teoreticky. A také není už tolik fotografických výstav tím, jak se fotografie digitalizovala. Mluvím o před-digitálním věku. Mě to zajímalo z hlediska analogové fotografie a dění kolem fotek ve výstavních sálích, které je dnes rozhodně menší, tehdy ale bylo zajímavé.

0.1 Ona žurnalistika je s fotkou hodně spojená, já sám jsem se také dostal k psaní o umění právě přes fotografické předměty

Ono to je logické, protože tam nic jiného vlastně není. Tam byla vždy docela dobrá fotografie, díky paní Lábové nebo Filipu Lábovi. Nevím, jak to je teď, ale tehdy neexistoval žádný pedagog, který by se věnoval psaní obecně o kultuře. Všichni to byli externisti a vždy záleží na tom, jaký externista se tam dostane. A Josef Chuchma byl tehdy v nejlepší kondici a byl zajímavý, dokázal strhnout pro svůj obor, což si myslím, že je u žurnalistiky určující. Podle toho si dnes i tehdy studenti vybírají to, co je baví.

Skladba textů o umění

1. Když píšete o uměleckých dílech, co se o nich snažíte hlavně napsat? Je nejdůležitější je popsat, interpretovat nebo jejich hodnocení?

Jak už jsem říkal, že jsem začal psát v trochu předdigitálním věku – nebyl moc internet, zpravodajské weby teprve začínaly a třeba v Mladé Frontě nebylo moc fotek, byly to

černobílé noviny. Tak proto pak ty věci, o kterých jste psal, jste musel více popisovat. Psal jste o něčem, co lidé nemohli hned vidět, nemohli si to vygooglovat, podívat se na stránky galerií, kde by ty věci byly prezentovány. Takže se ty věci musely poměrně popisovat kvůli čtenářům, kteří neměli jiný kanál, jak se k tomu dostat. Ale mě popisování umění nikdy moc nebavilo, protože si myslím, že od toho novinářina není. Od toho je například kunsthistorie nebo výtvarná teorie, ale novinářina by měla být o interpretaci. Takže já jsem ty věci od začátku spíše interpretoval, než že bych popisoval to, co tam vidíte. Byť je samozřejmě důležité i popsat, co tam vidíte. A i když jsem popisoval, tak na tom základě jsem vymýšlel interpretace. A dnes tím, že je svět propojený vizuálně, teď i obzvláště kvůli covidu, tak když píšete o nějaké výstavě, tak čtenář může výstavou procházet virtuálně, zatímco čte váš text. Takže rozhodně je důležitá interpretační role. Ale souvisí to i s tím, že se kulturní žurnalistika stala hodně interpretační dnes, oproti tomu, jaká byla třeba před 20 lety. A myslím, že na Respektu je to hodně vidět. Že všechny texty, které vycházejí v kulturní rubrice, jsou hodně interpretativní, než že by popisovaly to, co se ve filmu, hudbě v knížce nebo na výstavě odehrává, ale spíš to, co nás na tom zajímá a co to dílo o nás nějakým způsobem říká. Já jsem v té redakci trochu takový vypravěč příběhů, takže mě dlouhodobě zajímají příběhy autorů, takže se snažím interpretovat jak jejich dílo, tak i jejich život, který je zajímavý. Takže ta role je pro mě jednoznačná, že jsem interpret, který se snaží širšímu publiku představit dílo a jeho autora a vysvětlit, čím je pro ně zajímavý nebo čím by pro ně mohl být zajímavý.

2. Jak moc by se měl text věnovat životopisu umělce? Co říkáte na snahy „zabít autora“ a spíš psát o díle? Raději než vysvětlovat umělecký a společenský kontext, příběh autora?

To záleží na konkrétním případě. My v Respektu se snažíme spíše o syntézu všech těchto pohledů. Nikdy není důležitější jen dílo, nikdy není důležitější jen autor. Snažíme se to brát na stejné úrovni. Nejen ve výtvarném umění, ale obecně v kultuře. Život autora, jeho osobní postoje a jeho vnímání světa je pro nás stejně důležité jako jeho dílo, protože právě přes osobní postoje se jeho dílo formuje. Takže se snažíme o oboje. Není pro nás jedno nebo druhé důležitější. Není to univerzální, záleží na konkrétním člověku.

3. Například v textu o výstavě Mikuláše Medka jste se podle mě zaměřil především na jeho životopis a okolnosti tvorby, konkrétně výstavě jako takové se věnujete málo. Proč?

Asi ano, já si nevybavuji přímo ten text, ale ono to souvisí s tím, že třeba zrovna o velké Medkově retrospektivě jsem psal už podruhé. Poprvé jsem psal o jeho výstavě v roce 2002, takže jsem psal po 20 letech o stejných obrazech, akorát jinak daných dohromady. A zatímco obrazy se žádné nové moc neobjeví a ani jejich uspořádání nebude zase tak zásadně radikálně jiné než to, co šlo vidět před 20 lety. Takže co se v uměnovědě vždy vyvíjí je právě pátrání v životě autora a interpretace jeho díla přes život. To se v uměnovědě pořád vyvíjí. Zrovna čtu obrovskou monografii o Bohumilu Kubišтови, který umřel v 35 letech a vyšla o něm už druhá obrovská publikace, kde jsou opět nové a nové objevy v jeho osobní historii. Takže až o ní budu psát, tak také nebudu psát o Kubištových obrazech, o kterých už jsem toho popsal spoustu a zase jich tolik ani nenamaloval. A budu psát právě o interpretaci. Takže ano. Ve všech mých textech je asi více o životě autora než o samotné výstavě, což také souvisí s tím, že Respekt je společenský časopis, ne kulturní. Mé texty by měly zapadat do celkového vyznění časopisu, který se snaží o společenskou interpretaci, která z nich proto automaticky vyznívá. Ale i mě osobně to čím dál více

zajímá. Ten příběh člověka a to, co je za tím, spíše než to, co člověk vidí. Právě také kvůli tomu, že obrazy můžete vidět sám – zajít si na výstavu, koupit si knížku – takže přesně popisovat uspořádání výstavy mi připadá zbytečné, navíc když to galerie posílají v tiskové zprávě nebo řeknou na tiskové konferenci a popíše to pak spousta zpravodajských webů. Já mám ten luxus, že můžu psát trochu s odstupem a tím pádem jít pod povrch. Alespoň já to tak cítím. Ale to je věčná debata. Co je důležitější? Dílo nebo autor?

4. Podle čeho vybíráte ty důležité momenty autorova života, které zmínit? Přečtete si knížku a z ní vybíráte?

Ono těch knížek zase tolik nevychází. Když jsem začínal psát, tak jsem byl zastáncem takové „chuchmovské“ metody – zajděte na výstavu, sledujte ji a nenechte se moc ovlivňovat tím, co o tom říká autor nebo co o tom říkají galeristé, a napište svůj co nejobjektivnější pohled. Mě taková metoda rychle přestala vyhovovat, a naopak mě čím dál více zajímá, co je za tím. Mluvit s těmi lidmi: s autory výstavy, s galeristy. Zkoušet vnímat, proč se tato výstava koná zrovna v této době, nějak to zařazovat do většího kontextu. Ať už výtvarného provozu nebo vůbec kulturního, a za tím účelem je potřeba se s těmi lidmi bavit a setkávat se s nimi. A při tom setkávání už vyplyne to, co je důležité. Je to trochu intuitivní pohled. Mě samozřejmě láká ten odvěký vnitřní boj umělců. Proč se rozhodli zrovna takto? A tak chci vyhmátnout něco z jejich osobního života nebo osobního postoje a vysvětlit, proč se zabývají zrovna tímhle. Což zrovna u Medka je poměrně jednoduché. U mladých autorů je to složitější, protože řada z nich to vůbec nevnímá, že by se chtěli k něčemu vyjadřovat: ať už k sobě nebo ke světu. A zajímají se čistě jen o výtvarný svět. O takových lidech se pak do Respektu špatně píše. I pro mě je pak těžké čtenářům, kteří třeba nikdy nebyli v galerii, vysvětlovat, proč zrovna tito lidé by pro ně měli být zajímaví.

5. Hledá se obtížněji nějaký životní příběh, který by čtenáře zajímal, u neetablovaných umělců?

To zase ne. Jsou neetablovaní umělci, kteří mají zajímavější příběhy než Medek. To není o mládí, spíš myslím, že jde o jistý životní postoj, který se teď v umění docela dost prosazuje. To znamená, že umělce moc nezajímá svět – zajímá je jejich tvorba a médium, o čemž nechtějí uvažovat z hlediska vývoje umění nebo současné společnosti. Tvoří v nějakém svém úzce vymezeném prostředí, což není nic špatného, ale z hlediska psaní o nich je to poté složitější.

6. Podle čeho vybíráte, o čem napíšete? – Význam umělce, význam díla, mediální kauza? ... Nebo je to zadání redakce?

Zadání redakce občas bývá, ale to přichází až když se o něčem ve společnosti už mluví a redakce se o tom dozví. Nebývá to moc často, protože o výtvarném umění se celospolečensky moc často nemluví a když už ano, tak to jsou velmi opakující se věci, o kterých jsem už napsal stohy papírů a stejně se nic neděje. Například Národní galerie a její problémy atd. Drtivá většina věcí, o kterých píšu, si vybírám sám, samozřejmě po debatě s kolegy v kulturní rubrice a vedením časopisu. Na plánovacích poradách navrhuji svoje nápady a z toho se pak vyvine to, o čem budu psát. Přesvědčovat o tom, že psát o výtvarném umění má smysl, není snadné. Nikdy nebylo. Jakýkoliv text o výtvarném umění, který se do Respektu během těch mých 14 let dostal, vyžadoval přesvědčování. Jde zkrátka o specifický druh kultury pro trochu větší fajnšmekry, než jsou filmy nebo hudba. Takže výběr se řídí tím, do jaké míry dokážu přesvědčit redakci, že ji to má zajímat. To je

vlastně prvotní důvod – píšu pro čtenáře. Nepíšu pro sebe, nepíšu pro uměleckou scénu. Píšu pro našeho čtenáře, kterého by to mohlo zajímat.

7. Jak zasahuje editor do vašich textů (tzn. třeba ani někdy nemáte prostor pro vlastní vyjádření)?

Respekt je známý tím, že klademe mimořádný důraz na editorskou práci. Asi nejvíce ze všech médií v ČR, kromě asi České televize, kde je to ale kvůli objektivitě. Nikdy se ale nestalo, že bych psal text, na který by měl editor diametrálně odlišný názor. Nikdy jsem necítil, že jsem nucen psát něco, co si sám nemyslím. To se v českých médiích totiž obecně hodně stává. V Respektu se to neděje, protože naše redakce je nastavená tak, že máme velmi podobný pohled na svět. Nemáme nijak radikálně vyhrocená křídla. Editorские zásahy spíše spočívají ve snaze zpřesnit argumentační linku textů. Vy jako autor jste často přesvědčen, že to, co píšete dává naprostý smysl a každý to musí pochopit, a editor je od toho, aby vám ukázal, že to nemusí být pravda. Že to, co píšete, je nepřesvědčivé, nebo dokonce špatně uchopené. A pokud něco tvrdíte, tak byste to měl lépe vysvětlit. To jsou u nás základní editorské zásahy.

8. Jak probíhá vznik textu v praxi? Uděláte rešerši, navštívíte výstavu, napíšete text?

Budu mluvit o aktuální situaci. Píšu 20 let, takže po takové době většinu starých věcí znáte, tudíž tušíte, o čem výstava nebo kniha bude. Když se dozvím o nové monografii o Kubišтови, tak od ní mám jiná očekávání, než bych od ní měl před 20 lety, kdy jsem Kubištu tolik neznal. Ale samozřejmě stále přibývají noví mladí autoři, které neznám, ale pohybují se v tom prostředí, a tak je můj přehled o něco lepší. Probíhá to tak, že sleduji, co se děje, mám hustou síť zdrojů, kteří mě neustále zásobují tím, co se děje, co se chystá, co bude kde zajímavého. A z toho si vybírám, o čem psát podrobněji, o čem jen čistě zpravodajsky, o čem budu psát do čísla, o čem na web. A když se rozhodnu psát o něčem do čísla, tak se k tomu snažím zjistit co nejvíce informací a ty zpracovat a poté napsat text. Týden je relativně dlouhá doba, ale samozřejmě některé náročnější věci vznikají déle než týden, takže souběžně pracuji na jednom snadnějším textu a jednom složitějším. Takže když se pro něco rozhodnu a přesvědčím o tom redakci, tak to neznamená, že to napíšu hned ten týden. Může to trvat déle, pokud se jedná o delší text.

8.1 Probíhá samotná prohlídka výstavy jinak, když ji navštěvujete pracovně?

Asi ano. Nevím. Asi moc nedokážu rozlišit svůj profesionální život od soukromého. Když není covid, tak je samozřejmě mým velkým společenským potěšením chodit na vernisáže. Je to druh mého koníčku, mé zábavy, ale zároveň jsem na každé vernisáži jako profesionál, který přemýšlí, co by se o ní dalo napsat. Na našem webu mám pravidelný útvar, který se jmenuje Pražská kavárna, kde se snažím psát kratší texty o dění v galeriích třeba i současného umění, o němž necítím potřebu psát příliš rozsáhlé pojednání do tištěného vydání, a ani by to nedávalo moc smysl. Tak k takovým návštěvám přistupuji jinak než k zásadnějším textům, které píšu do tištěného vydání. V takových případech se zase snažím domluvit s autorem nebo galeristou, aby mě výstavou provedli. Nebo si výstavu projdu sám a autora pak navštívím v ateliéru a dozjistím si věci, které mi například chyběly nebo jsem si je mylně interpretoval.

9. Snažíte se ve svých textech o kulturní kontext – srovnání s jinými výstavami a umělci, tematické zasazení do aktuální společenské a umělecké situace, kontext umělecké instituce?

Ano, to je určitě důležité. To souvisí i s tím, že nepíšu jen o výtvarném umění. Žádná redakce v ČR si nemůže dovolit tak velkou kulturní redakci, aby každý měl na starosti jen svůj obor. Což jsem zažil na začátku nultých let v Mladé Frontě, kde nás bylo asi sedm, a každý měl čistě svůj obor a o něm psal. Dnes jsme v Respektu tři. Nemůžete si dovolit pravidelně pokrývat kulturní scénu externisty, takže spoustu textů se snažíme psát sami, byť nejde o naše dominantní obory. A tak často píšu o divadle, o literatuře, o systémových kulturních záležitostech... A když přemýšlíte mimo svůj obor, tak se to myšlení promítá i do výtvarného umění. Pak o tom přemýšlíte trochu jinak. Což je poté vidět na textech od lidí, kteří píší jen o výtvarném umění. Ti píší jinak než já, když to zároveň mohu porovnávat s tím, co se děje v literatuře nebo divadle.

10. Zmiňujete ostatní kritiky / recenze výstav?

Ano, když cítím, že je to důležité. Například když má někdo úplně jiný pohled než já, tak ho zmíním.

11. Snažíte se o diverzifikovanost, reprezentaci menšin, méně probíraných témat, výstav, umělců, skupin?

K tomu v Respektu tihneme obecně. Nepovažujeme se za žádný mainstream, který by popisoval jen to, co si přečtete na iDnes nebo ČT24. Naopak máme občas opačný pocit, že jsme až příliš subkulturní. Snažíme se psát texty, které jsou celospolečensky zajímavé a které nás zároveň oslovují, ale často tihneme k řekněme alternativnějším tématům. Hodně se u nás objevují témata ekologie, genderu... Je to i tím, že i kultura si čím dál více všímá těchto témat. V hudbě, filmu i na výtvarné scéně se tato témata hodně objevují, takže o nich logicky píšeme více.

12. Jak se liší psaní o umění pro Respekt oproti psaní pro MF DNES, kde jste dříve pracoval?

V současné době naprosto zásadně. Tak, jak dnes píšu do Respektu, se psalo do MF DNES před 20 lety. Dnes už by se tam tak psát nemohlo. Je to čistý mainstream a touha po popularitě a click-baitové žurnalistice. Liší se to už v zásadní věci – nepíšeme kvůli popularitě, nehoníme se za věcmi, o kterých se mluví kvůli tomu, že jsou populární. My píšeme o věcech, které považujeme za důležité. To je zcela odlišný přístup k žurnalistice. Mladá Fronta je nejčistší příklad média, do kterého se výtvarné umění dostane jen kvůli tomu, že ho doprovází nějaký skandál nebo že se draho prodal nějaký obraz.

Interpretace uměleckého díla

13. Je podle vás nutné interpretovat díla, o kterých píšete? a proč?

Já myslím, že základní rolí novináře je interpretovat svět kolem něj. Ať už je to fotograf nebo píšící novinář. Takže ano, je to důležité.

14. Zdůrazňujete spíše interpretace kurátorů a umělců, abyste je zprostředkoval veřejnosti, nebo sázíte více na vlastní pohled a zhodnocení?

Podle toho, co je zajímavější. V případě zmiňovaného Medka byl ten text hodně o nové interpretaci Medka odborníky než o mé interpretaci. Ale i když se snažím přibližovat to, co si o někom myslí odborníci, tak se do toho zároveň snažím popsat i svůj postoj k tomu.

15. Nesouhlasil jste někdy s kurátorovou interpretací či s proklamovaným záměrem výstavy? A napsal/a jste podle toho svůj text?

Ano, mnohokrát. Častokrát se mi stává, že s tou interpretací nesouhlasím tak moc, že o té výstavě pak ani nepíšu. Nemám asi konkrétní příklad, ale v případě současného umění se mi to stává hodně často. Například Cena Jindřicha Chalupického je ilustrativní příklad. Tam se dostávají v poslední době pro mě zcela nezajímaví lidé. Ale občas se tam dostane i někdo, koho sám sleduji a jehož věci jsou hrozně dobré. A kvůli tomu, že ten kurátor toho člověka uchopí po svém a totálně zruší to, co je na něm podle mě zajímavé, tak ho donutí se prezentovat naprosto podivným způsobem. To se stalo v roce 2019 Pavle Malinové a v takových případech pak o tom ani nepíšu. Co mám čtenáři Respektu vysvětlovat, že existuje zajímavý umělec, ale udělali mu výstavu, z níž vychází úplně nezajímavě. To je vlastně nezajímavá zpráva, to si můžu dát někam na web.

16. Jak vybíráte tu interpretaci díla, kterou nakonec v textu použijete? Existuje podle vás nějaká „nejvhodnější“ interpretace díla?

Ne, já si myslím, že žádná neexistuje. Je to hodně intuitivní věc. Když se seznamuji s nějakým autorem poprvé, neznám ho, tak je to zcela intuitivní – co mě trkne, co mě osloví, toho si samozřejmě všimnu, což je mimochodem i úkolem každého kurátora. A pokud jde o známější osobnosti, tak si vyberu to, co mě nejvíc trkne. Jestliže se u Medka ukazuje, že přes všechny těžkosti, které v životě měl, byl jeden čas velmi úspěšným autorem, tak je to něco, čeho si zkrátka všimnete. A zajímá vás se podívat ještě trochu dál, než se třeba podívala ta výstava, ti kurátoři. Něco si o tom ještě zjistit.

17. Je potenciální misinterpretace uměleckého díla špatná? Existuje podle Vás nesprávná interpretace díla?

Myslím si, že ne. Existuje podle mě nudná interpretace díla, což je podle mě v podstatě špatně. Já si myslím, že bychom se měli spíše starat o to, abychom kulturu dělali zajímavější. Čímž nemyslím zábavnější nebo povrchnější, to vůbec. Nikdo nebude chodit na výstavy proto, že jsou nezajímavé. Když je ta interpretace tak nudná, což si u Chalupického můžete přecíst v každém hodnocení poroty, kdy vám ta porota říká víceméně všechny důvody, proč na tu výstavu nechodit, tak to je špatná interpretace. Interpretace je špatná ve chvíli, kdy se vztahuje čistě k velmi úzkému segmentu výtvarné scény, což znamená: k vám, k umělci a k pěti kamarádům, kteří se kolem toho točí. Takže jestliže píšete jen pro sebe, abyste si potvrdovali nějaké své postavení a své postoje, tak to je špatně. Vy se musíte pořád vztahovat k nějaké společnosti, například k té, které já říkám „poučený čtenář“. Ambicí každé výstavy by mělo být přilákat lidi, kteří by tam jinak nikdy nepřišli. Ne ty, kteří tam přijdou vždycky.

18. Je rolí kulturního publicisty interpretaci diváka nějak korigovat?

To si ani nemyslím. Ne, já se spíše ve svých interpretacích vztahuji k autorům, ke kurátorům, k režisérům než k lidem. Já nemůžu předpokládat, co si o tom bude čtenář myslet. Ale je to podstatné, protože kritika trochu formuje, nebo by měla formovat, kulturní provoz. Protože když není formován, když není interpretován jinak, než co si ti lidé myslí, že to dílo přináší, tak pak se to prostředí nevyvíjí. A to není jen ve výtvarném umění, to je i v divadle a v čemkoliv jiném. Ti lidé se pak utvrzují v tom, jak jsou dobří, a je to pak logicky čím dál horší. To je jako se všim v životě.

19. Jak moc může podle vás ovlivnit čtenářovu interpretaci to, když se hodně zaměříte na konkrétní aspekt autorova života, například na schizofrenii a neuroticismus ve vašem textu o výstavě Mikuláše Medka?

Určitě může. Vlastně ano, tento text byl psán trochu se záměrem návštěvníkovi výstavy umožnit ji vnímat už od začátku nějakým pohledem. Pohledem, který mně připadá důležitý a který jsem si na té výstavě během její prohlídky vytvořil. Je to samozřejmě ošemetná věc, protože moje interpretace může být mylná, zkreslující, zjednodušující... Od toho tu je nějaká má dlouhodobá zkušenost, rozhovory s autory výstavy a práce s editorem, aby nedošlo k pomýlení, abych návštěvníka nesmyslně neprovázel něčím, co je na té výstavě třeba nejméně důležité. Což v médiích čtu často.

19.1 Mě zajímá přesně toto – vliv novináře na divákovo vnímání umění. Jak moc velký je a jaká zodpovědnost z toho pro novináře plyne?

Tu zodpovědnost si samozřejmě během své kariéry uvědomuji čím dál více. Časem zjistíte, že je kultura velmi křehké prostředí. Když zpětně vidím své 20 let staré texty, tak bych je dnes už tak vůbec nenapsal. Byl jsem příliš ostrý, někdy jsem byl velmi nefér, protože jsem neznal to pozadí, které bylo mnohem složitější, než jsem si myslel. Takže na to si člověk dává samozřejmě čím dál větší pozor. Aby byl fér.

20. A jak moc pak potřebujete Vy, z pozice kulturního novináře, mít své interpretace a soudy nějak podložené?

Snažím se získat co nejvíce informací k tomu, co vidím, to konfrontovat s informacemi, které mám v hlavě a na základě toho si utvořit vlastní názor.

21. Je pro vás důležité pro pochopení díla zmínit záměr umělce?

Ano, určitě.

22. Řekl bych, že je u výtvarného umění téměř samozřejmou praxí a skoro nutností díla předem či průběžně vysvětlovat – kurátorský text u vchodu, doprovodné katalogy, vyjádření médií a kritiky. Ostatní formy umění je divák mnohem častěji připraven konzumovat téměř samostatně a bez přípravy. Souhlasíte? Čím je výtvarné umění jiné?

V rámci psaní si to nemyslím. V rámci vnímání určitě – jsou lidé, kteří si pustí film od Scorcesseho, nevědí o něm nic, co natočil, nevědí nic o hercích, a koukají na to jako na biják. Jsou lidé, kteří si pustí novou Madonnu a říkají si: „Fajn písničky.“ Ale určitě jsou i lidé, kteří jdou na výstavu, nevědí, kdo je Mikuláš Medek, a říkají si: „Docela pěkné obrazy,“ a nic jiného je nezajímá. Tak takoví lidé jsou v každém oboru. Ale ať už píšete o jakémkoliv oboru, tak můžete psát o tom, že Madonna natočila hezké písničky, že ve třetí písničce dosahuje falzettu, který jsme neslyšeli 20 let... To je jedna možnost. Nebo nějakým způsobem popisujete její vývoj a její aktuální pozici v populární hudbě a v kultuře. Myslím si, že ve výtvarném umění je to jedno a to samé, akorát je to obor, který si nepustíte v televizi, nepustíte si ho do sluchátek, nejdete si zaběhat s obrazy v rámci volna. Není to oddych, primárně, což ty ostatní obory trochu jsou. Není to většinou entertainment. Jasně, to vysvětlování tam je o něco důležitější. Ale já osobně v tom nevidím moc velký rozdíl, ale jsem asi jedním z mála lidí. Pro většinu lidí je výtvarné umění složité, nějak nudné, zaumné, a ti lidé tam jsou divní. Pro mě ne. Já si myslím, že

v hudbě jsou, z mých vlastních zkušeností, často divnější a nudnější lidé. I když mají úspěchy.

23. Je hlavním nositelem / zdrojem významu dílo samotné nebo text o něm?

To je také odvěká debata. Mluvil jsem o sociálních sítích – většinou je o všem dnes důležitější ten text, to, co lidé napíší na status než to, co se děje. Když vnímáte debatu o koronaviru. Mělo by nás zajímat to, co říkají vědci, a vše ostatní by nemělo dávat smysl. Ale my místo toho trávíme vyčerpávající měsíce rozborem jednotlivých postojů a textů o koronaviru, aniž bychom rozebírali pravou podstatu té choroby. A pro kulturu to platí asi taky. Asi víc než o samotném díle se lidé více baví o tom, co si o něm myslí.

23.1 A i když je text od odborníka? V případě dílo versus kurátorský text o díle.

Myslím si, že naopak, že dnes jsou výstavy mnohem méně opírané o kurátorské interpretace a kurátorské texty, než bývaly dříve. To tady i v celém světě byla velká tendence vzít si díla, nezajímat se o jejich umělce a sestavit z toho svůj kurátorský projekt, svou kurátorskou zprávu o světě. To je Harald Szeemann, 60. léta až do nového tisíciletí. Dnes už to je čím dál méně. Když si dnes projdete výstavy a čtete si kurátorské texty, tak i v případě, kdy chce kurátor říct něco zásadního, tak většinou disponuje tak špatným slovníkem, že nedává smysl to, co o světě chce říct. Řekl bych, že ne. Co se týče samotných výstav, tak ta díla dnes vypovídají mnohem více za sebe než ta kurátorská uchopení. Máme také málo dobrých kurátorů. Co se týče současného umění. Co se ale týče moderního a klasického umění, tak to je naopak čím dál zajímavější. Jakým způsobem se dnes vystavuje staré umění v českých galeriích je mimořádně zajímavý interpretační pohled. To platí i pro moderní umění. Co se týče současného umění, tak tam to opravdu zajímavé není.

Čtenáři

24. Jak byste charakterizoval/a lidi, pro které píšete? Berete to v potaz?

To je informace, kterou nikdy přesně nevíte, ale stále se ji pokoušíte zjišťovat. Respekt zrovna nedávno dělal jeden docela náročný výzkum. Potřebujete zjistit, co se vašim čtenářům líbí, co jim vadí... Ne kvůli tomu, abyste se úplně přizpůsoboval, ale žijeme v tvrdé době a je třeba si svého čtenáře trochu hýčkat. Ne mu podlézat, ale vycházet vstříc jeho přáním, jeho očekáváním. Pokud dlouhodobě ignorujete jeho očekávání, tak je to ve výsledku vaše chyba. Máme obecnou představu. Respekt čte člověk s vysokoškolským vzděláním, liberálním přístupem k demokracii, ve věku mezi 30 a 50 lety. Já se vždy snažím myslet na takového poučenějšího čtenáře. Čtenáře, který trochu ví, co se děje v české kultuře. Ale upřímně řečeno nikdy nepočítám s tím, že když napíšu o Milanu Knížákovi, tak čtenář bude automaticky vědět, kdy byl šéfem Národní galerie, nebo že jím vůbec byl. Ty texty rozhodně píšu tak, abych nedělal z lidí blbce, ale zároveň se jim snažím poskytovat tolik informací, aby si je nemusely hledat. Abych to řekl zjednodušeně. Zase na druhou stranu, když budu sedět někde na baru, tak bych o umění vlastně nevykládal nijak moc jinak, než jak o něm píšu. Protože si vyhledávám bary, kam chodí chytřejší lidé. Nepíšu pro imaginární babičku z Humpolce. Toho ani nejsem schopný. Píšu pro poučenějšího čtenáře.

25. Co na textech o výtvarném umění zajímá vaše čtenáře nejvíc?

Žádnou takovou přímou zkušenost nemám. Jedinou zkušenost, kterou mám s čtenáři, jsou ohlasy, které mi píšou. Ty ohlasy mi píšou ale samozřejmě o věcech, na které se zaměřuje i iDnes – když píšou o skandálních věcech a o věcech, kdy se čtenář může vyhradit vůči tomu textu. Když jsem loni psal o Novákově knize o Kunderovi, tak mi chodila spousta ohlasů, které mi na žádné výtvarné umění nikdy nedojdou. Což ale neznamená, že bych měl začít psát jen o skandálních věcech, jako je kauza Kundera. Tím se neřídím. Ale jasně. Lidi zajímají vyhocené situace. Já si myslím a pevně věřím, že čtenáři na mém referování oceňují můj dlouhodobý pohled, kterým se snažím lidem během roku ukazovat to důležité z výtvarného umění. To, co by si neměli nechat ujít. Mohou se spolehnout na to, že je provedu tím důležitým, a máloco jim unikne, když budou číst Respekt. I když neříkám, že mi nic neunikne – spousta věcí se děje v regionech, kam tak často nevyřáším, spousta věcí se děje v zahraničí, kam vyrážím málokdy. Myslím, že čtenáři oceňují fakt, že se mohou řídit tím, co zajímavého jim ukazují.

26. Omezujete nějak míru odbornosti, kterou si můžete vy dovolit?

Já nemám nějaký ohromně odborný pohled, který bych potřeboval škrtnit. Já nejsem kunsthistorik, nikdy jsem se za něj nepovažoval. To, že jsem schopný některé výstavy vnímat podobným pohledem, jaký mají skuteční kunsthistorici, neznamená, že jím jsem. Já jsem novinář, moje role je novinářská a ne kunsthistorická. Takže rozhodně nemám pocit, že bych se musel omezovat. Musím se ale omezovat ve výběru tématu, protože je spousta mladých autorů, které mě zajímají, o nichž ale vím, že nezajímají ani redakci ani naše čtenáře. Přesto se ale snažím našim čtenářům ten svět ukazovat, například na našem webu, kde je provázím galeriemi současného umění, alespoň na menším prostoru. Ale ne, nemám pocit, že bych se musel odborně omezovat, protože ten pohled ani nemám.

26.1 Je lepší analytičtější (kritičtější?) texty nechat na odborných časopisech se zasvěcenějšími čtenáři (například Art Antiques)?

Určitě ano. Ale Art Antiques je skoro jediné takové médium. Dříve bývalo podobných časopisů více. Já myslím, že odborná reflexe výtvarného umění prožívá jistou krizi a nemá moc prostoru pro vyjádření. Na druhou stranu dnes vycházejí fantastické knihy, například zmiňovaná kniha o Kubišovi. To jsou skvělé texty, které jsou naprosto odborné a zároveň jsou ohromně čtivé. S tím jsme vždy na našem území měli problém, kdy se za odbornost vydávalo něco, co nedávalo smysl nebo bylo nesrozumitelné. Což dnes bohužel potkává mladou scénu, nebo alespoň její část, v souvislosti například s Cenou Jindřicha Chaloupeckého. Kdy dominantní teoretická část lidí, kteří scénu aktivně formují, protože jsou zároveň kurátoři, zároveň víceméně i umělci, to umění zabalují takovým balastem, o kterém mě třeba už nebaví ani psát. Protože to nepovažuji za odbornost, považuji to za nešikovnost jazyka. Ale Art Antiques je rozhodně časopis, který se nějakým způsobem snaží o odbornou reflexi a dost často se mu to daří právě díky tomu, že publikuje texty externistů, kteří jsou profesionálové. Ale Art Antiques nepovažuji za časopis, který by mě protáhl rokem a ukázal mi, co zajímavého se v umění děje.

26.2 To byste považoval za rozdíl mezi vaší a jejich rolí?

Ano. Oni mají i specifickou pozici, že jsou vázaní jako časopis zabývající se prodejem starého umění. Z Respektu si čtenář neudělá žádný obrázek o aukcích nebo obchodování s uměním. Z Art Antiques ano. Z Respektu si čtenář udělá lepší obrázek o tom, co se děje kolem umění a co se děje na výstavách.

27. Co vnímáte jako omezení kulturní publicistiky, bránící vám co nejefektivněji plnit vaši roli?

Myslím, že obecně kultura v médiích zajímá lidi čím dál tím méně. Což trochu způsobuje omezení, protože pokud budou ubývat lidé, kteří čekají na informace o kultuře z Respektu, a místo toho se budou soustředit na to, co jim o ní říkají kamarádi na Facebooku, tak máte samozřejmě problém. To vnímám jako zásadní omezení. Ale to mluvím z pozice stárnoucího skeptika, který se na směřování a budoucnost, obzvláště tištěných, médií neřídá s nadšením. Ale myslím si, že kultura na tom není hůře než jiné obory, třeba věda. Pokud vyrůstá generace, která je zvyklá na přístup k informacím zdarma, kterým navíc z nějakého bláznivého důvodu věří a považuje je za stejně seriózní jako texty naší redakce, které procházejí poměrně složitým systémem redakční práce, než se objeví ve veřejném prostoru, tak to nevidím optimisticky. Ale zároveň říkám: píšu pro poučené čtenáře a předpokládám, že v každé generaci vyrostou dostatečná skupina poučených čtenářů, které to bude zajímat dál. Třeba ta vaše bude ten zlom.

Role kulturní publicistiky

28. Jaká je role kulturní publicistiky – Proč je potřeba psát o umění do médií?

Myslím, že ta role je čím dál větší a covid to ukazuje. To, že přišla pandemie a kulturní svět se z vnějšího pohledu zastavil, je zkreslený obrázek. Zastavila se možnost o něm soustavně referovat a možnost publika zajít si na výstavu. Ale zrovna výtvarný provoz se příliš nezastavil. Chodí mi pozvánky na výstavy, které se normálně pořádají, protože jsou vázané na granty a termíny. A galerie je musí udělat, i když tam nikdo nebude moct přijít. Takže mě zvou na virtuální vernisáže, soukromé vernisáže... Zítra se jdu podívat do Rudolfiny na výstavu, která tam začíná, byť nebude přístupná. Role kulturní žurnalistiky je nějakým způsobem přibližovat a zprostředkovávat tento svět publiku. Tím, že se k němu publikum nemůže teď dostat přímo, tak mou rolí je mu ho zprostředkovat alespoň zprostředkovaně. Což je samozřejmě obtížné. Je obtížné někoho zvát na výstavu nebo psát o výstavě, kterou nemůže vidět. Ale dá se to. Navíc ten svět je, jak praví staré dobré klíšé, čím dál méně přehledný tím, jak se v něm děje čím dál více věcí. A díky sociálním sítím se na vás vrší jedna kulturní událost za druhou a kulturní publicista je v pozici gatekeepera, který má možnost některé dveře otevírat a o některých říct, že nemá smysl se jimi zabývat. Který má možnost říct: „Otevřete si tyhle dveře, ty jsou důležité, tam se odkrývá svět, o kterém nemáte ani tušení a je naprosto skvělý.“ Takže tohle je role médií. Aby tenhle skvělý svět ukazovaly, případně poukazovaly na to, že ten zdánlivě vysoký kulturní svět, který se na vás valí například i z ministerstva kultury, ve skutečnosti není zase tak zajímavý. Že ty důležitější věci se dějí jinde, a vy jim máte ukázat kde. Zorientovat je v tom terénu, který je pro většinu lidí strašně složitý a komplikovaný.

29. To je tedy nějaká přidaná hodnota, kterou chcete čtenářům předat?

Rozhodně. Tohle vnímáme v kulturní redakci Respektu všichni. Vidím to třeba na Pavlovi Turkovi, který píše o hudbě. Vnímám ho jako člověka, u něhož se naprosto spoléhám na jeho výběr v hudbě, obzvláště v situaci, kdy vychází 50 alb denně. Že on mě provede tím, co je v hudbě důležité, čeho bych si měl všimnout. Tak třeba takovou roli bych chtěl mít já ve výtvarném umění.

30. Je podle vás lepší, aby čtenáři četli vaše texty před návštěvou výstavy, aby měli kontext, nebo až po ní, aby si mohli udělat neovlivněný názor?

Myslím, že to je celkem jedno. Je ale pravda, že když ty texty píšu, tak spíše počítám s tím, že to čtenáři neviděli. Snažím se ty texty psát včas, abych psal o čerstvých tématech. Dokonce počítám i s tím, že to čtenáři ani neuvidí. Co si budeme povídat, nepředpokládám, že většina čtenářů, všech 35 tisíc lidí, houfně půjde na výstavu. Kdyby se to dělo, měly by výstavy rozhodně větší návštěvnost.

30.1 Slouží recenze primárně jako pozvánka, lákadlo na výstavu?

Stoprocentně. I dějiny referování o výtvarném umění v českých zemích tomu nasvědčují. Většina slavných textů, například i recenze od Kubišty, o kterém jsem mluvil, jsou na důležité a klíčové výstavy, které změnilly naše umění. Když se ale podíváte, kolik na ně tehdy přišlo lidí, tak je to ohromně malé číslo – stovky lidí, v lepším případě dva tisíce. Ale ty recenze si četlo vždy mnohem více lidí. Takže recenze fungují zároveň jako pozvánka, zároveň jako informace o něčem, co nutně nemusím vidět přímo, ale na jejímž základě si dokážu udělat obrázek toho, co se děje. Tak to mám já s filmy. Já spoustu filmů znám díky recenzím. Rád si přečtu recenzi, zajímá mě, co si o tom lidé myslí, ale ten film už vidět nemusím.

Stav kulturní publicistiky

31. Jak byste popsal/a současný stav kulturní publicistiky v českém prostředí?

Tristní. Obecně to souvisí s krizí tištěných médií. Vezmu to postupně. Redakce jsou čím dál menší, nejdříve se začíná šetřit v nejméně důležitých rubrikách – to jsou překvapivě i sportovní rubriky. Což je dáno tím, že dnes můžete sport sledovat kdekoliv online a nepotřebujete k tomu, aby vám někdo popisoval to, co jste sami mohli včera vidět. Takže tam se šetří, v kultuře se šetří. Takže lidí je málo. Rubriky jsou vytěšňovány z médií a když tam zůstávají, tak primárně slouží jako jakési zpestření. To se odráží i v internetových a elektronických médiích. Když už má dnes zpravodajský server kulturní rubriku, tak se jí většinou neříká kultura, ale říká se jí revue, zábava atd. A plní spíše zábavní roli, což platí třeba pro iDnes. Aktuálně má svou kulturní rubriku jako poslední zpravodajský web, myslím. Kde jim jde hlavně o referování takové, o jaké nám jde v Respektu. To, že to je stejný vydavatelský dům není náhodou. Ale obecně je to tou krizí. Nemyslím si, že by to lidem méně zajímalo. Myslím, že to souvisí s tím, že lidé, kteří rozhodují, si dost často mylně myslí, co čtenáře zajímá. Jde jim o rychlý, jednorázový zisk, aby lidé klikli na titulky a pak šli rychle dál. Jim se zvedají příjmy z reklamy a je jim jedno, co se lidé z médií dozvědí. Ano, je to způsobeno ekonomickou krizí, ale jednoznačně za to mohou šéfredaktoři médií. Kdyby si náš šéfredaktor usmyslil, že kulturní rubrika není důležitá a Respekt ji nepotřebuje, tak ji během minuty zruší. Ale neudělá to, protože ví, že to je důležitá součást tohoto světa, možná čím dál důležitější. A v těch jiných médiích si to prostě nemyslí.

32. Vypadá to s kulturní publicistikou v zahraničí lépe? Pokud ano, kde třeba a v čem?

Na západ od našich hranic je situace rozhodně optimističtější. Ač člověk vidí, jakým způsobem média v Americe a vůbec v anglosaském světě aktuálně šetří, jak propouští. Ale to souvisí s tím, že měli redakce vždy nesrovnatelně větší než my, a tak pak i nesrovnatelně více propouští a šetří. Ale když si člověk čte, jak referují o kultuře v Atlanticu nebo v Guardianu, tak je vidět, že na to mají prostor, mají na to lidi, mají na to peníze a asi vždy budou mít víc než my. Rozhodně jsou na tom lépe než my. Na západ od našich hranic. Byť některé časopisy o kultuře nepíší vůbec, protože to nemají v tradici.

33. Co nám brání se přibližovat jejich úrovni?

Podle mě mediální gramotnost. Pokud budou lidé vychováni tak, že je pro ně důležité orientovat se v tomto nepřehledném světě podle nějakých majáků, které jsou důležité, aby si nerozbili hlavu o pobřeží, a těmito majáky jsou seriózní média, tak o budoucnost žurnalistiky nemám strach. Protože ti lidé budou naučeni stejně tak, jak jsem naučený já. Pokud jim to ale nebude nikdo na školách nebo v rodinách říkat a budou si myslet, že se ve světě zorientují podle svých 1000 lidí na Facebooku, a ti jim řeknou, co se venku děje, tak o budoucnost médií strach mám. Mediální gramotnost, obecně vzdělanost, je jediná šance, jak si uchovávat kritický pohled na svět, jehož součástí rozhodně je sledování seriózních médií.

Rozhovor č. 2: Osobní rozhovor s Magdalenou Čechlovskou z 12. 3. 2021

Autor rozhovoru: David Laufer

Respondent: Magdalena Čechlovská

Datum: 12. 3. 2021

Forma: polostrukturovaný kvalitativní rozhovor vedený online přes Skype

Doba trvání: 1 hodina 16 minut

Rozehrivací otázka

0. Proč jste se rozhodla psát o umění do médií?

To je trochu banální. Já jsem se nerozhodla, spíše to na mě zbylo. Já jsem studovala stejnou vysokou školu jako vy a moje spolužačka pracovala v Hospodářských novinách v příloze Víkend. Chtěla ale odejít, a tak za sebe hledala náhradu, a tak mi pozici nabídla. Začala jsem tam tedy pracovat na poloviční úvazek. Hned mě moc hezky vzali mezi sebe a dali mi prostor i vybírat si vlastní témata. Potom v Hospodářských novinách vznikla nově kulturní rubrika. A šéf Víkendu Ivan Matějka se stal zároveň šéfem této rubriky. Rozhlížel se po možných redaktorech, vzpomněl si na mě a vytáhl mě z toho Víkendu do této kulturní rubriky. A protože on sám psal o literatuře a o filmech, tak na mě víceméně zbyly výstavy a výtvarné umění. Možná mu to připadalo i jako nejsnazší pro začínajícího novináře, to nevím.

Skladba textů o umění

1. Když píšete o uměleckých dílech, co se o nich snažíte hlavně napsat? Je ve vašich textech nejdůležitější je popsat, interpretovat nebo jejich hodnocení?

Vše dohromady a ani jedno není úplně hlavní. Mým úkolem je napsat nějaký článek, splnit svou povinnost a napsat to zajímavě. A protože to píšu už mnoho let, tak ačkoliv jsem si ho nevybrala, tak mám výtvarné umění moc ráda a mám k němu nějaký vztah. Souběžně s tou povinností mám tedy potřebu nalákat a ukázat, co je na té výstavě či umělci to zajímavé. Myslím, že se popis, interpretace i hodnocení prolíná. Já to nerozlišuji. Jdu na výstavu, snažím se jí co nejlépe porozumět i si ji nějak užít. Poté si zpětně přehraji, co mě na ní zaujalo nejvíce a na tom stavím článek. To je takový ideální postup. Článek musí v první řadě informovat: kdo, co, kdy, kde, proč a jak, pak by tam mělo být i mé

hodnocení. A díky tomu, že dnes lze na internetu vše dohledat, tak ta informativní stránka ustupuje trochu do pozadí a namísto ní vystupuje potřeba zaujmout a umět místo toho poskytnout i něco navíc.

2. Jak moc by se měl text věnovat životopisu umělce? Snažíte se „zabít autora“ a spíš psát o díle, nebo naopak vysvětlit kontext autora (umělecký a společenský) a jeho záměr a dílo poté o to víc ponechat čtenářově vlastní, nyní už poučené, interpretaci?

To je dobrá metoda, je dobré autora představit. Minulý týden jsem například psala o Pavlu Duškovi, který vyhrál Cenu kritiků za mladou malbu. Do té doby jsem o něm neslyšela, ačkoliv je docela známý ve svém okruhu. Tak jsem mu zavolala a ptala se ho na jeho umělecké začátky, zkušenosti ze školy, jeho kořeny, vzory. To mi připadá důležité. Jak už ale píšu často, navíc o výtvarné scéně, která je maličká, tak často o umělcích nepíšu poprvé. Tam už mám pocit, že ten autor je už veřejnosti představený, a v tom případě už informování o jeho životě neberu tak důsledně, že bych prezentovala jeho životopis.

3. Čím se řídíte, když vybíráte ty důležité momenty autorova života, které zmínit?

Vždy hledám relevanci k výstavě, nebo k tomu, o čem píšu. Když Pavel Dušek vyhrál cenu za malbu, tak je legitimní ptát se na jeho život, protože cenu dostal on jako osoba, jako umělec. Takže to k tomu patří. A když píšu o výstavě, tak se zase spíše ptám na ta témata, která v dílech vidím. A když mi dá umělec prostor na rozhovor, tak se ptám na cokoliv. A když je otevřený a vlídný odpovídat i na soukromí, tak si s ním povídám klidně i hodinu. Pro mě samotnou je lepší zjistit co nejvíce informací, aniž bych je musela třeba použít. A někdy mě i překvapí, jak nějaká drobnost ze života může souviset s umělcovou tvorbou. Je to časově náročná metoda, ale můžu si to dovolit. V Hospodářských novinách jsem musela ráno na výstavu, tiskovou konferenci a ten den ještě do pěti hodin odevzdat článek. To všechno ovlivnilo, jakým způsobem jsem psala články a sbírala informace. Tam stačila tisková zpráva, jedna odpověď umělce a můj vlastní zážitek. Na Aktuálně.cz mám ale neomezený rozsah a docela volný režim. Článek se tak mohu věnovat tři dny, a proto mohu pracovat tou metodou, kterou jsem popsala: Zavolám umělci, zavolám kurátorovi, jdu na výstavu, spoustu času trávím na internetu, kde čtu rozhovory, minulé články nebo sleduji umělcovy sociální sítě. A z toho všeho se snažím sestavit článek tak, aby to bylo relevantní k tématu a zajímavé. To je samozřejmě klíčové hledisko, aby to bylo čtivé a v našem slangu „klikací“.

4. Podle čeho vybíráte, o čem napíšete? – Význam umělce, význam díla, mediální kauza? ... Nebo je to zadání redakce?

Vše dohromady. Zadání redakce už dnes moc není, to bylo dříve v Hospodářských novinách. Bohužel význam kulturních redakcí slábne a je v nich maximálně jeden editor a jeden redaktor. U nás to není jiné – Daniel Konrád a já. A vše ostatní se řeší přes externisty, protože je kultura poměrně marginalizované téma. Ale díky tomu si mohu sama rozhodovat o tématech a nemusím je nijak příliš obhajovat. To jsem musela dříve v Hospodářských novinách, kdy jsem musela argumentovat například prodejní cenou děl, protože většina redakce ty umělce neznala. Když jsem psala do Hospodářských novin, vždy byly důležitější film a literatura. Musela jsem hodně zdůvodňovat, proč by měl být Jiří Kovanda v otvíráku kultury nebo i na titulní stránce novin. To se mi podařilo tak

dvakrát do roka. Teď už velmi málokdy přijde zadání od šéfu. Já navrhuji témata a šéfredaktor je schvaluje, aby se témata doplňovala. Ale vybírám a stanovuji si je sama.

5. Jak zasahuje editor do vašich textů (tzn. třeba ani někdy nemáte prostor pro vlastní vyjádření)?

To se mi na internetu nemůže stát. Čím víc toho napíšu, tím více se mi tam vejde reklamy. Editor mi do textu zasahuje poměrně málo. Editor kultury rozumí, a proto táhneme za jeden provaz, pomáhá mi text vylepšit a navrhuje, co by bylo dobré rozvést. Často mi jen změni titulek, občas slovosled úvodního odstavce. Ten je nejdůležitější. Mám pocit, že jeho zásahy jsou k lepšímu a textu pomáhají. V minulosti mi ale stránky editovali editoři mimo kulturu, a to byla zcela jiná situace. V takové situaci zažívají redaktori výtvarných rubrik střety, musí si obhajovat svá témata, musí povinně zdůrazňovat určité informace – například v Hospodářských novinách cenu děl, zastoupení v prestižních galeriích atd. Jsem ale díky tomu k těmto věcem citlivá a čtenáři to asi chtějí vědět. Aby nečetli jen o náhodném bláznivém konceptuálním umělci. Proto musím odůvodnit i čtenáři, proč o tom jako redaktorka píšu. Některé tyto zásahy v minulosti ale byly k neprospěchu věci.

6. Probíhá samotná prohlídka výstavy jinak, když ji navštěvujete pracovně?

Určitě ano. Já mám takovou deformaci, že výstavu, o které nebudu psát, si tolik neužiji. Mě baví ten přesah, že se o výstavě s někým podělím a že pro někoho objevím něco dobrého. Když tam jdu pracovně, tak se více snažím: jsem více soustředěná a dělám si poznámky. I o víkendech ale navštěvuji galerie, takže příliš neodděluji práci a volný čas. Když vím, že o výstavě z nějakého důvodu nebudu psát, tak to není ono.

7. Snažíte se ve svých textech o kulturní, společenský kontext – srovnání s jinými výstavami a umělci, zasazení do aktuální společenské a umělecké situace, kontext umělecké instituce? Jak vybíráte, jaký kontext je pro vás důležité zmínit?

To bych dělat určitě měla. Nedělám to vždy, ale měla bych. K tomu mě vedli v Hospodářských novinách – přirovnat umělce k někomu známějšímu. Nelíbí se mi ale ta přirovnání „česká Mona Lisa“, to mi připadá hloupé. Když to má ale relevanci, je vždy dobré to uvést. Například v jaké skupině působí, s kým umělec spolupracuje, kdo ho formoval, jestli má učitele nebo vzor. A když mě samotnou napadne to dílo s něčím propojit, třeba i s literaturou, tak mám pocit, že článek obohacuji a díky tomu vyniká nad spotřební, dennodenní průměr. To jsou hezké momenty. Díky pandemii, kterou trávím doma, mám na články více času a díky tomu se na ně mohu i lépe soustředit. Takže své texty mohu díky této situaci promýšlet i v kontextech, o kterých mluvíte – kulturní i sociální. Mám na to teď prostor, který možná po covidu odvane, ale jak moc se mi to daří, to musí posoudit někdo jiný. Zmínit kontext pro mě znamená vzít dílo, a to obalit tím, co je kolem něj: přemýšlením autora, kurátora, asociací, které mě napadají a současnou dobou. Jsou ale témata, která mi jsou protivná. Když se dozvím, že umělec glorifikuje pornografii, tak o tom nebudu a odmítám psát. Existuje proto jistý kontext, kvůli němuž pak o díle vůbec nepíšu, v tom si vybírám.

Role kulturní publicistiky

8. Jaká je role kulturní publicistiky – Proč je potřeba psát o umění do médií?

Především to důležité je. Když se o tom nebude psát, nebude se o tom vědět, nebude se o tom přemýšlet a nepůjde to dál do hloubky, do jemnějších nuancí. Pokud to lidi nezaujme, tak na to ani nebudou chtít dávat peníze. Takže ačkoliv je současné umění často nepochopitelné a zdánlivě zbytečné, tak zbytečné není. A je důležité toto vysvětlit. Umění kultivuje, a aby k té kultivaci mohlo dojít, je naším novinářským úkolem ho přibližovat. Všemi možnými způsoby ho přiblížit, nechat diváky to umění zažít, pokusit se je na to nalákat. Aby to umění mohlo žít. Umělci samozřejmě tvoří i bez velkých veřejných impulzů, ale myslím, že je mnohem lepší, když ty veřejné impulzy jsou.

9. To je tedy to, čím řídíte i svůj výběr témat – o tomto by se mělo mluvit, toto by se mělo vysvětlit?

Někde vzadu v hlavě tento morální apel mám. Toto krásné poslání. Nějak mě to motivuje, nicméně hlavní motiv psaní je ten, že se jedná o mou obživu a já každý týden musím napsat alespoň dva články. To, že si mohu vybrat vlastní téma a úhel pohledu, zvolit si fotky a videa, která použiji, to je privilegium. Obávám se, že ten krásný étos není to, co mě ke každému článku motivuje.

10. Je podle vás lepší, aby čtenáři četli vaše texty před návštěvou výstavy, aby měli kontext, nebo až po ní, aby si mohli udělat neovlivněný názor?

To nevím, na to nemohu odpovědět. Záleží také na daném článku. Musím navíc sebekriticky přiznat, že se docela vyhýbám vyjádření vlastního názoru. To je na tom totiž to nejtěžší. V minulosti to po mně bylo požadováno a mě to stresovalo, to umění nějak hodnotit. Tudíž jsem dospěla k metodě, kdy o to hodnocení poprosím nějakého odborníka: kunsthistorika, kurátora, nebo v tom článku nabízím něco jiného. Úplně nešťastnější ale jsem, když se mi tam přesto podaří nějaké hodnocení dostat samovolně, aniž bych se o něj mermomocí snažila. Mé texty jsou proto především informační, přibližující články. Já tam nehodnotím, ale i tak tam dávám hodně ze sebe, protože bez toho by to nemělo smysl. To se projevuje hlavně v tom, jakým způsobem to popisuji a snažím se to vystihnout. Mám kamarádky, které se zajímají o výtvarné umění, a na ně často při psaní myslím. Že ty články píšu s myšlenkou na ně – jak bych jim to o nejlépe vylíčila, proč je to umění dobré, a proč to není ztráta času. A tím vlastně i sama sobě obhajuji, že nedělám práci, která je marná.

10.1 Slouží recenze primárně jako pozvánka, lákadlo na výstavu?

Ano, proč ne. Když se na základě recenze podaří nalákat čtenáře, aby šel na výstavu, tak je to perfektní. A slouží to i jako zpětná vazba umělcům, ačkoliv tam si nedělám iluze, protože se umělci pohybují v odbornějších kruzích. Aktuálně není určeno primárně pro umělce, ale vím, že jsou za ty články rádi. A vím, že za ně jsou rádi i pořadatelé. To je další důležitá funkce článků.

Interpretace uměleckého díla

11. Je podle vás nutné interpretovat díla, o kterých píšete? a proč?

Do jisté míry ano. Protože když v článku není interpretace, tak je pro mě nudný a nemá pro mě smysl ho číst.

12. Sleduji, že často stavíte texty na rozhovorech s umělcem nebo kurátorem. Chcete spíše zdůrazňovat jejich interpretace, abyste je zprostředkovala veřejnosti? Jak moc pak sázíte i na vlastní pohled a zhodnocení?

Jednoznačně dávám prostor umělcům a kurátorům. Ale zároveň jsem velmi kritická ke kurátorskému jazyku. Kurátoři i kunsthistorici píšící obzvlášť o současném umění mají poslední dobou hrozný nešvar. Používají krkolomné šroubované věty plné cizích slov a mně je to osobně nepříjemné. Tomu se vyhýbám a pokud mi tak nějaký kurátor odpovídá, tak to vůbec nepoužiji nebo se ho přeptám. Velmi často se tak ale vyjadřují jen písemně, nicméně když mu zavolám, tak se najednou vyjadřuje normálně a získám z něj zajímavější odpověď. Zprostředkovávám vyjádření umělců a kurátorů proto, že mi to připadá jako něco, co čtenáři jinde nedostanou a já jim to mohu poskytnout. Jdu na výstavu a tam většinou narazím na kurátora, umělce nebo autora architektury, s nimiž se krásně pobavím. To jsou věci, které já mám a návštěvník výstavy ne. Možná je to i trochu mé alibi – předsadit je jakožto odborníky, aby o tom něco řekli. Možná je to lenost nepokusit se o vlastní interpretaci. Ale myslím, že to je i poctivé, mám k tomu důvod. Skutečně nejsem kunsthistorik, nemám vystudované dějiny umění, takže mně to připadá fér.

13. Nesouhlasila jste někdy s kurátorovou interpretací či s proklamovaným záměrem výstavy? A napsal/a jste podle toho svůj text? kdy jste třeba chtěla divákovi prezentovat svou vlastní, jinou interpretaci?

Například v případě Ceny Jindřicha Chalupického se mi stalo, že mě ta díla vyprovokovala a nesouhlasila jsem s nimi, ale přesto jsem o nich chtěla něco napsat. Musím ale říct, že to nemusí být k neprospěchu věci. Snažím se to necenzurovat a nedát najevo, že mi ta díla jsou nepříjemná, a proto nechám mluvit odborníky. Dám proto na soudy lidí, kteří ta díla vybrali. Spoléhám na to, že ačkoliv mě samotnou umělec třeba irituje, tak na něm něco asi bude a nesmím na tento svůj negativní dojem dát. Pak zjišťuji, že jsem lépe napsala o umělci nebo kurátorovi, kteří mi nesedli, protože se k nim snažím přistupovat věcněji. Někdy když jen věcně popisuji a držím se vyjádření z rozhovorů, tak je text výstižnější a lepší, než když se do textu sama pokládám, snažím se díla interpretovat a přenést na čtenáře své nadšení. Úplné nadšenectví není ta nejlepší cesta k přiblížení té dané věci.

14. Je potenciální misinterpretace uměleckého díla špatná? Existuje vůbec podle Vás nesprávná interpretace díla? Nevzniká díky ní třeba něco nového, dynamického, kdy celistvé pochopení díla stejně není možné a může být naopak „umrtvující“?

Myslím, že tak nějak podivně platí obojí. Umělci sami říkají, že něco vytvořili a sami nevědí, co všechno to může znamenat a jsou tomu otevření. Pak jsou ale díla, která mají jasný náboj a zaměření. To často platí u uměleckého aktivismu nebo akčního umění. Tam ten názor a záměr umělce je důležitý a když se špatně interpretuje, tak to podle mě může ublížit, ano.

15. Jak moc může podle vás ovlivnit čtenářovu interpretaci to, když se hodně zaměříte na konkrétní aspekt autorova života nebo tvorby. Že pak divák třeba neuvidí nic jiného?

To bych vůbec nepřečenovala. Obzvlášť na půdě žurnalistiky. Ty články jsou opravdu převážně informační a mají vzbudit zájem. To považuji za maximum, když na základě

mého článku někdo jde navštívit výstavu. Když si navíc zapamatuje, že jsem o něčem napsala, že modří Medkové jsou nainstalovaní, jako kdyby byli v ledničce, a vzpomene si na to, tak se tomu buď zasměje, anebo si řekne, že na tom něco bude. Ale myslím, že obzvláště v dnešní době už nikdo nebere doslovně a přesně nějaké texty a recenze už vůbec ne. Já si myslím, že rozhodně nemohu příliš uškodit, ale bohužel nemohu ani příliš tomu umělci prospět.

15.1 Mě zajímá přesně toto – vliv novináře na divákovo vnímání umění. Jak moc velký je a jaká zodpovědnost z toho pro novináře plyne?

To víte, že bych to měla dělat s velkou vážností tu svou práci. Ale díky bohu to není taková zodpovědnost, jakou mají chirurgové nebo jiné profese. Měla bych to brát vážně, ano, neměla bych nad tím mávat rukou, že si to každý stejně vyloží po svém. Slovo může mít velkou moc a může i uškodit. Ale já se na takovém poli vůbec nepohybuji. Abych někomu mohla ublížit, tak to bych musela psát hodně ostře a kriticky, a hlavně bych musela psát o něčem jiném než o kultuře.

16. A jak moc pak potřebujete Vy, z pozice kulturního novináře, mít své interpretace a soudy nějak podložené

Kromě zmíněných rozhovorů s kurátorem, umělcem nebo teoretikem umění mě někdy napadne i nějaké srovnání nebo paralela. Ale pak se bojím, jestli jsem nebyla úplně mimo, jestli jsem se neztrapnila. Ale to není nijak společensky závažné.

16.1 Je pro vás důležité pro pochopení díla poznat a zmínit záměr umělce?

Ano, to je má ambice. Občas výstavě vůbec nerozumím a jsem z ní hrozně zmatená a jsem až v panice, protože nevím z jakého konce ji uchopit. Považuji se za novinářku seniora a tohle by se mi už nemělo dít, ale o to víc mě vyplaší, když se to stane. To záchytné lano pak hledám právě u umělce, který mi pomáhá v pochopení a který mi poskytne alespoň pro mě nějakou odpověď. Nějakou cestu a nějakou odpověď najít musím. Bez toho nemůžu ten článek psát.

17. Řekl bych, že je u výtvarného umění téměř samozřejmou praxí a skoro nutností díla předem či průběžně vysvětlovat – kurátorský text u vchodu, doprovodné katalogy, vyjádření médií a kritiky. Ostatní formy umění je divák mnohem častěji připraven konzumovat téměř samostatně a bez přípravy. Souhlasíte? Čím je výtvarné umění jiné?

Souhlasím s tím, ano. Ačkoliv samozřejmě i divadla mají brožury a knihy úvod na předsádce. Je to ale pravda. Obzvláště v českém prostředí je současné výtvarné umění nejméně pochopitelné. Obecně nejsme zvyklí tuto část kultury si užívat, navštěvovat ji a konzumovat ji. S tím souvisí to, že tomu současnému umění tak málo rozumíme. Myslím ale, že se to mění. Má dcera to takhle mít už nebude. Vzniká podle mě řada dobrých projektů, které vznikají od spodu, že se nejedná o iniciativy institucí. V tom bohužel Národní galerie selhává, ačkoliv chápu, že je podfinancována. Mám ale na mysli například iniciativu Máš umělecké střevo?. Ti aktuálně vydali knížku *Proč umění?*, ta je sice přes rok stará, ale teď je nově interaktivní. A podle mě to je skvělý nástroj pro děti, učitele a lektory. A podobné projekty, které umění přibližují dětem, jim ho takhle pomáhají osahat a

sejmout ho z podstavce, aby to nebyl jen chrám, kde se mlčí a je naleštěná podlaha s kustody, kteří vrčí, když se příliš přiblíží obrazu. A je dobře, že se to vnímání mění. A to je nakročení k tomu, aby se to nemuselo tolik vysvětlovat. Ale bohužel se to stále musí dělat. Stejně tak nikdo nejde na tenisové utkání, aniž by znal pravidla. A například u konceptuálního umění kolikrát nevíte, co je součástí výstavy a co je vybavení galerie.

18. Je hlavním nositelem / zdrojem významu dílo samotné nebo text o něm? Text publicisty / kritika / kurátora.

To je otázka na velkou diskusi a debatu. Myslím, že platí obojí a dost často to nerozhodne ani ten umělec. Někdy se v galerii chytne pisoár, který se stal znakem toho všeho, a naopak u Jiřího Kovandy to dílo stačí třeba jen převyprávět. Říct, o co tam šlo v té jeho akci. Je to také konceptuální umění. Někdy je to v tom slově, ale i tehdy je potřeba dokumentace, která dokáže, že se to opravdu stalo. Bez toho to také nejde. A někdy je to to dílo, které se stane tím ikonickým obrazem.

Čtenáři

19. Jak byste charakterizoval/a lidi, pro které píšete? Berete to v potaz?

Jsou to ty mé kamarádky, které jsou částečně zasvěcené a o kterých vím, že mají umění rády. A také k tomu tak přistupují, chtějí se dozvědět více. A já se je snažím nalákat, protože vím, že mají spoustu dalších podnětů a já je chci nalákat, aby se věnovaly tomu, o čem píšu.

20. Co na textech o výtvarném umění zajímá vaše čtenáře nejvíc?

Nad tím jsme se zamýšleli hlavně v těch Hospodářských novinách. A já si myslím, že to, co mi nařizovali šéfové, leckdy nezajímalo ani ty čtenáře. Nevím, jestli se ti byznysmeni prokousali ke kulturním stránkám. Tam se spíše dočetli lidé, kteří k tomu měli vztah. A vím, že jednu dobu jsme tam měli kulturně zaměřené obecnostvo, pro které jsme byli relevantní. Teď to ale už Hospodářky samozřejmě nemají a u nás v Aktuálně.cz si myslím, že naši čtenáři jsou vzdělaní lidé s přehledem, kteří hledají něco více než to, co si mohou najít sami na internetu. To často spočívá v nějaké té přímé řeči, v autentickém setkáním s tím kurátorem, umělcem a tak dále.

21. Omezujete nějak míru odbornosti, kterou si můžete vy dovolit, například vzhledem k povaze média, pro které píšete?

Maximálně na úrovni jazyka, který těm příliš sofistikovaným kurátorům zjednodušuji. Takže je buď převyprávím, nebo je donutím to říct srozumitelněji. Ty věty jsou často hrozné, šroubované a nemožně nelidské a zaumné. Působí to jako exhibice.

22. Je lepší analytičtější (kritičtější?) texty nechat na odborných časopisech se zasvěcenějšími čtenáři?

Je taková praxe. I my se o to ale občas snažíme, například v textech Petra Fishera nebo s touto ambicí oslovujeme externisty. Tedy nejen o výtvarném umění. Některé věci dalece přesahují deníkářský žurnalistický obsah a bylo by hezké psát více takových textů. Protože píšu i o knížkách souvisejících s výtvarným uměním, tak jsem nedávno psala o soupisu děl Josefa Čapka. To je velmi zevrubná kniha, která popisuje prvorepublikové Lidové noviny.

A spousta textů, které tam tehdy vycházely, pak například vyšla knižně: *Rozmarné léto, Klazubova jedenáctka*... a nejen beletrie, i úvahové články. Myslím, že se i ve škole učíte, že je velký úpadek novinového psaní a v kultuře obzvlášť. Mně připadá jako škoda, že se na to rezignuje, ačkoliv chápu ty důvody, proč to tak třeba je. Určitě by bylo hezké mít podobné trvanlivější texty s přesahem i v deníkových periodikách.

23. Co vnímáte jako omezení kulturní publicistiky, bránící vám co nejefektivněji plnit vaši roli?

Tohle řeknu naprosto vážně, nepůjde o nějakou falešnou skromnost – mě omezuje vlastní omezenost. Já v tuto chvíli mám velice luxusní prostředí a spoustu možností psát veliké analytické nadčasové články. Sice na ně nemám zas tolik času, tři nebo čtyři dny není zas takový dostatek na velkolepý článek, ale jsem si vědoma, že někdo na mém místě by ho využil lépe. Kdybych byla více vzdělaná, více ponořená do té výtvarné oblasti, tak by to asi vypadalo jinak.

23.1 Takže by nějaká umělecká specializace nebo kurzy byly k prospěchu věci?

Ano. Tam je zase takový konflikt, který možná řešíte na fakultě, jestli je pro noviny lepší zaměstnat jako redaktora odborníka na věc – kunsthistorika, který tomu rozumí a je zasvěcený, ale nemá tak dobrou průpravu v psaní a nemá takový cit. Nebo jestli je lepší novinář, který chápe fungování novin a to, co novinář může předat čtenářům, ale musí se naučit tu odbornou stránku a celý život klopýtat mezi těmi odborníky, přičemž mu bude vždy něco chybět. Já si myslím, že ideální by bylo, kdyby noviny měly takové zázemí, aby zaměstnaly oba. Žurnalista by relativně rychle a čtenářsky vstřícně pokrýval dění a pak by nějaký Čapek nebo Jindřich Šimon Baar šel na výstavu a tu zhodnotil ještě s odstupem a nějakým osobitým stylem. To myslím funguje ve větších jazykových kulturách, kde noviny mají větší náklady a lépe se uживí. U nás na to bohužel peníze nejsou.

Stav kulturní publicistiky

24. Jak byste popsala současný stav kulturní publicistiky v českém prostředí?

Já se omlouvám, na tohle vůbec nejsem kompetentní. Trochu cítím, že své práci dlužím jednu věc, a to to, že tu publicistiku moc nesleduji. Jsem ráda, když přečtu kulturní rubriku nás a třeba dalších dvou redakcí. Mám předplacený Respekt, ale ani ten kolikrát nepřečtu. Takže mi trochu chybí rozhled.

25. Vypadá to s kulturní publicistikou v zahraničí lépe? Pokud ano, kde třeba a v čem?

Myslím, že to je jednoznačně lepší, pokud se koukáte na anglicky mluvící média. Ale nemůžu to vědět nebo hodnotit, protože i tady sleduji velmi výběrově a cíleně. Sice najdu řadu skvělých analytických článků například v Guardianu a podobně, ale to je zkreslený pohled. Může se mi zdát, že jejich publicistika kvete a nemusí to být pravda. A stejně tak se i u nás dá narazit výběrově na skvělé texty.

Rozhovor č. 3: Osobní rozhovor s Tomášem Kličkou z 9. 4. 2021.

Autor rozhovoru: David Laufer

Respondent: Tomáš Klička

Datum: 9. 4. 2021

Forma: polostrukturovaný kvalitativní rozhovor vedený online přes Skype

Doba trvání: 1 hodina 50 minut

Rozehrivací otázka

0. Proč jste se rozhodl psát o umění do médií?

Částečně to byla náhoda a částečně slet příležitostí. Při bakalářském studiu dějin umění jsem měl představu, že budu kurátor současného umění, pak na magisterském studiu na UMPRUM jsem myslel, že budu kurátor sbírek moderního umění a budu si v klidu bádát. Pak se ale objevily příležitosti, které se řetězily – oslovili mě z Artalku, Art Antiques, A2, Českého rozhlasu. Pak jsem nastoupil do Art Antiques, ke kterému jsem přidal angažmá v kulturně-publicistickém pořadu Akcent v Českém rozhlase. Asi to nebylo něco, co jsem si vždy představoval, že budu dělat. Chtěl jsem spíš být někde spokojeně zašitý. Ale jsem za to rád. Musel jsem si na to ale zvykat.

Skladba textů o umění

1. Když píšete o uměleckých dílech, co se o nich snažíte hlavně napsat? Je ve vašich textech nejdůležitější je popsat, interpretovat či jejich hodnocení...?

Já dovedu psát o klasické moderně, umění první půlky 20. století a poté o různých průnicích s populární kulturou pro zábavu. To psaní by měl být průsečík všeho toho, jak jste to položil. Musí to být aspoň základním způsobem informativní, ale nesmí to zase být deskriptivní. To by bylo nedostačující. Ta finální skladba je taková alchymie. Já se věnuju interpretaci výstav nebo expozic jako uměleckohistorického celku, který ty díla rámuje nebo o nich vypovídá. Situaci mám ulehčenou tím, že výklad historických děl je vesměs ustálený, má nějaký kanonický rámec, který mohu připomenout, nebo který ta díla mohou naopak nabourávat. Zkrátka pracuju s tím, že už k nim existuje silné předporozumění. Mělo by to obsahovat všechny tyhle složky. Mělo by to otevírat ty popisované věci a pomáhat k jejich porozumění. A u hodnocení pak záleží na tom, jestli jde o interpretaci uměleckohistorické výstavy, kdy člověk hodnotí především kurátorskou práci. Samozřejmě ne vždy – pokud například někdo napíše, že tento mrtvý umělec je génus, tak se tím samozřejmě dotýká nějaké umělecké nebo výtvarné hodnoty, ale častěji pracuju s tím celkovým rámcem.

2. Jak moc by se měl text věnovat životopisu umělce? Snažíte se „zabít autora“ a spíš psát o díle, nebo naopak vysvětlit kontext autora a dílo poté ponechat čtenářově vlastní, nyní už poučené, interpretaci? Jako příklad mě napadá text Jana Skřivánka v Art Antiques o výstavě Mikuláše Medka, v němž se přes životopis ani nedostal k samotné výstavě.

To byl hezký článek, který se pokoušel autora představit v alternativním světle, nezávisle na výstavě. Ale minulo to zadání. Určitě jsme chtěli, aby to kloubilo autora plus výstavu. Celou dobu jsme čekali, že dodatečně vznikne ještě samotná recenze výstavy. Jan v tom

svém textu tak trochu propadl bádání v životě Medka, a proto se ten text zaměřil výhradně na něj. Nemyslím, že to musí být vždy špatně, ale osobně toho nejsem příznivcem. Často to tak dopadá, protože to konvenuje storytellingovému přístupu – to, že se zaměříte na autora hodně pomáhá storytellingu. A ten ve větších mainstreamových médiích naprosto převažuje. U nás měla vzniknout recenze, která nevznikla – minulo to výstavu. Ale v deníkovém psaní to k tomu sklouzne velmi často. Teď to budeme pozorovat s Toyen. Většinou se to zredukuje na její pikantní příběhy, což hrálo roli i u Medka. Bude se psát o tom, jaký byla světák, že byla ve Francii, ti odvážnější se budou zabývat její genderovou identitou a pak to dojde k aukčním částkám. To si myslím, že není úplně dobře. Když se to redukuje na tohle. My se autora cíleně „zabít“ nesnažíme, ale převažuje u nás psaní, které se biografismus snaží potlačit. Není to psaní o umění bez autora, ale tenhle pohodlný druh psaní o příběhu nemáme moc rádi. K tomu se doplňuje mytizace. To byla výhoda našeho článku o Medkovi, že se snažil jisté prvky jeho života demytizovat. Osobně se autorovi snažím vyvarovat, zdá se mi důležitější zaměřit se na dílo.

3. Jak se neztratit v bádání o autorovi a vybrat jen ty důležité momenty autorova života, které zmínit?

Když je výstava třeba stavěná na bázi genderu – například jedna výstava žen surrealistek ve Frankfurtu – tak ta byla postavená na souvisejícím životopisném rysu všech autorek. Tam je potřeba to brát v potaz. Ale nemělo by se skákat na lep silnému životnímu příběhu. Pro mě ale není asi zase tak nebezpečný život autora, potažmo jeho smrt, ale spíše fetišizace jakési intence – že by věci měly být vykládány podle umělcova sebevýkladu a podobně. Pokud to jsou určující faktory pro jeho tvorbu. A jsou nějak charakteristické pro umělce. Životní události mohou být charakteristické svou zlomovostí, což je to nejoblíbenější, nebo svou typičností, že jsou pro autora formující. Taky záleží na tom, jak je text vystaven a jestli se to tam hodí.

4. Podle čeho vybíráte, o čem napíšete? – Význam umělce, význam díla, mediální kauza? ... Nebo je to zadání redakce?

My jsme tři až čtyři – já, Karolína Jirkalová s architekturou, Naomi Purkrábková se současným uměním a Jan Skřivánek, který je zároveň šéf vydavatelství. Máme pravidelné redakční schůzky, máme rubriky, které definují naši strukturu. Sledujeme dění kolem sebe a to, co považujeme za relevantní navrhujeme na schůzi. Co je relevantní je samozřejmě otázka, asi jde o nějaké nevyslovené sdílené hodnoty. Vždy pak vyvstane nějaké téma. Nejsme deník, týdeník, takže nemusíme komentovat jen nejaktuálnější kauzy a snažíme se i o dlouhodobější studie vybraných problémů. Nepíšeme jen o pění dní. Chceme, aby naše texty byly co nejerudovanější, takže oslovujeme i okruh přispěvatelů mimo redakci. Vzniká to v čtyřčlenném dialogu, funguje to relativně demokraticky. Snažíme se ale postihovat ty umělce nebo výstavy, kteří nejsou úplně mediálně vděční. Protože se o něčem píše všude, nemusíme o tom chtít psát taky. Pokud to jde, chceme přinášet aktuální zpravodajství, které se do mainstreamu nedostane, například na institucionální témata. Ale protože jsme měsíčník, tak nemůžeme reagovat tak instantně jako Artalk, který zadá téma a do týdne má text. Některým věcem se proto nemůžeme takhle rychle věnovat.

5. Takže se snažíte o diverzifikovanost, reprezentaci menšin, méně probíraných témat, výstav, umělců, skupin?

To vidím jako dvě otázky, jednak reprezentaci menšin a minoritních témat a jednak výstav méně probíraných umělců nebo skupin. Diverzifikovanost – genderová, regionální i etnická – je pro nás velice důležitá. Jednoznačně to řešíme, i když se nám to vždy nedaří. Chceme, abychom za rok měli z našich 10 rozhovorů rovnoměrné zastoupení žen, starších autorů atd. To je naše ambice. Nechceme se věnovat jen Praze, nebo výstavám v Národní galerii a Moravské galerii, ale chceme psát i o menších galeriích. A samozřejmě je to složité, protože těch výstav je relativně dost a ne všude dohlédneme. Zároveň k dané výstavě musíme uvažovat i nějakého recenzenta, kterému to téma bude vlastní. Takže nemůžeme zadat naslepo recenzi jakékoli výstavy. Ty nejmenší a nejnovější galerie tímto trpí. Snáz se recenzuje výstava ve Fajt Gallery nebo ve Futuře, která se často v médiích opakuje. Těžší je pak psát o výstavách v nejmladších, rok starých, galeriích, kde vystavuje autor, který je ještě na škole a my s ním nemáme žádné zkušenosti. Nemáme žádný druh předporozumění. Pokud by nám ale řekl někdo z našich osvědčených spolupracovníků, že v České Třebové je výstava, tak bychom na to kývli. Ale spíš by to bylo do rubriky Portfolio. Je to něco, o co usilujeme a co nás trápí, že se nám nedaří úplně dělat. Recenzi je zkrátka omezené množství. Naštěstí nejsme jediní – je tu Artalk, který to zvládá možná o trochu lépe. Dávají i větší prostor mladším autorům – kritikům a publicistům. To je samozřejmě riskantní a my si to ne vždy dovolíme.

6. Jak zasahuje editor do vašich textů (tzn. třeba ani někdy nemáte prostor pro vlastní vyjádření)?

My jsme všichni redaktoři a editoři zároveň. Když něco napíšu, pošlu to kolegovi, který k tomu má nejbliž. Doteď to byl Josef Ledvina, než odešel. Ten mi to proškrtá, řekne mi co vypustit a co doplnit. Občas jsem od editora dostal úplně červený text. Je to hodně individuální. Někteří i méně známí autoři pošlou úplně čistý text připravený k publikaci, a zase respektovaní autoři pošlou intelektuálně stimulující text, ale napsaný hrozně. A je potřeba ho stylisticky retušovat. Vždy ten text dáme někomu z nás, kdo to obsahově i stylisticky rediguje, edituje.

7. Jak probíhá vznik textu v praxi? Uděláte rešerši, navštívíte výstavu, napíšete text?

Jo, myslím, že to sedí. Je to takové synchronní, ale sedí to. Vyřešeršuji si to a pak jdu na výstavu, kde jsem někdy dvě až tři hodiny. Ale to je moje specifikum, chci toho vstřebat maximum, díky čemuž si pak při psaní toho co nejvíce vybavím. Výstavy si v zásadě memoruji. Snažím se ji projít soustředěně a samozřejmě si ji fotím. Pak je fáze psaní. Ta je u každého individuální. Já píšu pomalu, někdo je schopný text napsat za odpoledne. Ty rešerše bývají hloubkové, abych měl pocit, že jsem tomu věnoval dostatek, že si mohu troufnout o tom něco napsat. Někdy strávím i několik odpolední v knihovně. Ale není to tak vždy, záleží na konkrétním případě.

7.1 Děláte tyhle tříhodinové návštěvy, i když výstavu nenavštěvujete pracovně? Liší se ta prohlídka?

Určitě se to liší. Když nejdu pracovně, tak také navštěvuju dlouze, ale čistě pro pobavení. Jsem obecně pomalý návštěvník. Nípu se ve stejných věcech, ale nemám k nim pak potřebu zastávat nějaká stanoviska, v tom je to pohodlnější.

7.2 Procházíte výstavy s kurátorem, když na ně jdete pracovně?

To je velmi dobrá otázka. To je podle mě věčný spor, nějaká opakovaná představa institucí, že nám tím udělají dobrou službu. A myslím, že odbornější publicisté tohle nemají vůbec rádi. Věřím, že lidi z deníků, týdeníků si rádi nechají sdělit kurátorův pohled, ale ten osobní kontakt člověka zaváže. Vyžaduje to silnou osobnost napsat negativní recenzi na dílo někoho, s kým jsem si skvěle popovídal a je to skvělý člověk. Osobně se tomu snažím maximálně vyhýbat. Protože mi připadá dobré, aby ten text byl odosobněný pro nějaké porozumění. A zase je tam nějaká intence, kterou se vám autoři výstavy snaží předat a ve většině případů intence nekoresponduje s tím výsledkem. Zbytečně vás to manipuluje. Není to ale cílená manipulace. Samozřejmě, že vás chtějí usměrnit a není to zle míněné. Může to být gesto vstřícnosti. Já to rád nemám a vím, že hodně lidí ze segmentu odbornějšího psaní také ne. Tuhle socializaci. Pak se s autory výstavy samozřejmě rád potkám, ale k textu to nepotřebuju.

8. Snažte se ve svých textech o kulturní, společenský, historický kontext – srovnání s jinými výstavami a umělci, zasazení do aktuální společenské a umělecké situace, kontext umělecké instituce?

To je ohromně důležité, ta kontextualizace v různých rovinách. Někdy je to ale tak zjevné, že to vypustím. Jsou různé druhy kontextualizace – aktualizace, institucionální kontext a další různé roviny. Na druhou stranu by z textu nemělo zmizet dílo. Kdybych se rozhodl psát o Medkovi jen prismatem současné romantické senzuality a emo-romantického převratu, tak by mi z toho Medek zmizel. Je třeba dopomáhat k otevírání takových témat, ale nemělo by to to dílo totálně překrýt. To je častá výtka generačně starších autorů, že kontextualizace zcela překrývá díla samotná. Záleží zase na typu výstavy. Pokud budeme psát o výstavě v 8smičce, která se věnuje vazbám rodiny Padrtovy, Ságlovy a dalších na Vysočině, tak tam má kontext mnohem větší místo. Na rozdíl třeba od výstavy abstraktních akvarelů jen Ludmily Padrtové. Vedle kontextualizace by měla kritika mít i další kvality: že dovede věc popsat a předvést až řekněme labužnický. Ale málokdo to dovedeme. Literární popis samotného díla, takzvaná ekfráze, je něčím také velmi zajímavá a inspirativní. A to někdy mizí pod kontextualizací. Kontext je velmi důležitý, ale nesmí to zabít ty artefakty a díla. Ale vždy to nejde.

Role kulturní publicistiky

9. Jaká je role kulturní publicistiky – Proč je potřeba psát o umění do médií?

Nemám na to idealistickou odpověď. Jsou lidi, kteří to považují za zásadní poslání. Já mám umění rád, považuji ho za významný a široký jev, který si zaslouží být viděn a reflektován. Osobně to mám rád, sociálně to existuje a to jsou dva výchozí body. Samozřejmě je tam důležitá ta popularizační role. To jednoznačně pomáhá.

10. Mimo tyto aspekty, napadá Vás nějaká přidaná hodnota Vašich textů nebo celého média?

U vlastních textů si to netroufnu soudit. Tam mám jen nějaké ambice – chci, aby texty byly čitelné, občas vtipné a zároveň trefné a erudované. Což je hezké, že si to přeji, ale nemusí to tomu odpovídat. Přidaná hodnota Art Antiques je ta, že spolupracujeme s erudovanými autory. I naše redakce sestává z respektovaných jedinců, kteří mají ve svých polích dobrý přehled. Erudovanost názorů je pro nás důležitá. Zároveň je dobrá možnost věnovat se

obecnějším jevům, a ne čistě jen aktualitám. Ale aktuálnost je vždy důležitá – když píšete o výstavě, má ji čtenář mít možnost vidět.

11. Je podle vás lepší, aby čtenáři četli vaše texty před návštěvou výstavy, aby měli kontext, nebo až po ní, aby si mohli udělat „neovlivněný“ názor?

Myslím, že i mediální text pochopitelně silně usměrňuje čtení výstavy. Já mohu mluvit jen za sebe – Já texty rád čtu až po návštěvě, připadá mi to jako dobrá metoda k rozvíjení vlastního přemýšlení o umění. Je to ale asi utopická představa, že by čtenáři viděli vše, o čem píšeme. Měla by to být zdravá ambice textů, která se ne vždy daří naplnit, aby byly vypovídající i pro člověka, který výstavu neuvidí. Tam pak vzniká prostor pro deskriptivnost. Ale nevím, jestli se nám to vždy daří

11.1 Slouží recenze primárně jako pozvánka, lákadlo na výstavu?

Lákadlo je to zkrátka už jen tím, že se výstavě dostane odborné pozornosti. Ukáže se prstem na výstavu, která stojí za pozornost, byť někdy negativní. Primárně to ale pozvánka asi být nemá, nejsou to PR texty. Ale určitě bychom byli šťastní, kdyby ve čtenáři podnítila zájem o návštěvu.

11.2 Ale primární účel textu je tedy jinde.

To určitě. Není to tisková zpráva. Od toho máme v časopise rubriku Tipy. Není to inzertní PR text.

Interpretace uměleckého díla

12. Je podle vás nutné interpretovat díla, o kterých píšete? a proč?

Je to nějaká má ambice. Nedovedu interpretovat vyčerpávajícím způsobem, ale rád bych pootvíral nějaká dvířka interpretace, možná i pro diváka. Bez interpretace by to bylo jen deskriptivní – na což prostor je, jak jsem řekl, ale je to věc, u které by kvalitní publicistika zůstat neměla.

13. Zdůrazňujete spíše interpretace kurátorů a umělců, abyste je zprostředkovala veřejnosti, nebo sázíte více na vlastní pohled a zhodnocení?

Určitě vlastní pohled. Jednoznačně. To by byla veliká chyba – je potřeba být k sebevýkladu umělce i kurátora kritický a ostražitý. Není to míněno nepřátelsky, ale vychází to z mnoha zkušeností, kdy se proklamovaný záměr neseťká s tím, co poté uvidím na výstavě.

14. Nesouhlasil jste někdy s kurátorovou interpretací či s proklamovaným záměrem výstavy? A napsal jste podle toho svůj text?

Určitě se mi to stalo a text to pak i odrazil. V zásadě jde o to, že výstava nebo kurátorský text tvrdí A – nějakým způsobem vám nastavuje nějaké předporozumění, kterému výstava ale nakonec třeba neodpovídá. Odhadnout tenhle nesoulad je základní věc. Ale myslím, že je důležité, aby kritik nezůstával jen u toho, že tam je nějaký nesoulad. Měl by jít i za to. Nejen konstatovat, že se proklamace neseťká s výsledkem. Ale věnovat se té věci i dál. Nezůstat jen u tvrzení, že je proklamováno A a děje se B, ale je potřeba posoudit i pak to B. To je nějaká má metodologie.

15. Jak vybíráte tu interpretaci díla, kterou nakonec v textu použijete? Existuje podle vás nějaká „nejvhodnější“ interpretace díla?

Umělecká díla jsou nutně významová. Ten aspekt, který pak já akcentuji záleží na tom, jak je stavěný celý můj text. Otázka vhodnosti interpretace je spíše téma pro nějakého hermeneutika, já o tom příliš intenzivně nepřemýšlím. Osobně si myslím, že nejvhodnější interpretaci vidím jako tu nejaktuálnější a nejpalčivější. Je dobré snažit se ty věci aktualizovat. V případě, kdy je interpretace příliš zjevná, i taková jde vědomě odmítnout. Takže pokud se výstava snaží násilně dílo aktualizovat, tak i vůči tomu lze zaujmout polemické stanovisko. Například v případě výstavy Mikuláše Medka by byl dobrý podnět pro kritiku, aby vyzdvihla její aktuálnost nebo neaktuálnost – ať už témata materiality, romantičnosti atd., co by v Medkovi šlo vidět.

16. Je potenciální misinterpretace uměleckého díla špatná? Existuje podle Vás nesprávná interpretace díla?

Myslím, že špatná věc to není. Některým dílům to může i prospět. Někaké „kreativní neporozumění“ může být zajímavý nástroj. Ale z hlediska hermeneutiky netuším. Podle mě – ze školy a osobní praxe – nejde být zcela svévolný. Pokud se chci držet v rámci stanoveného žánru. Pořád existují nějaké souřadnice, které to chápání podmiňují – jednou z nich, ale ne jedinou, je třeba právě autor.

16.1 Je rolí uměleckého kritika interpretaci diváka nějak korigovat, být taková souřadnice?

Může být. Nepoužil bych slovo „korekce“, spíše „navádět“. Nevím, jak bych mohl textem přímo a vědomě korigovat něčí názor, to bychom museli být v přímém kontaktu, abych ho vyváděl z omylu, musel bych na něco reagovat. Korekce je silné slovo, ale nějak navádět by mohl, měl by možná.

17. Možná to upřesním takto: Jak moc může podle vás ovlivnit čtenářovu interpretaci to, když se v textu hodně zaměříte na konkrétní aspekt (na svou konkrétní interpretaci) například autorova života nebo tvorby. Že pak divák třeba neuvidí nic jiného?

To jednoznačně může být výsledkem kritiky. Akcentování čehokoliv – kritikovo či kurátorovo – od života přes materiál až po konceptuální východiska práce výrazně usměrňuje divákovo chápání. Je to takový Rorschachův test. Když napíšu, že tam je znázorněn pejsek, tak se to divák bude velice těžce odnaučovat. Prostě to tam uvidí, bude s tou představou muset polemizovat.

17.1 Mě zajímá přesně toto – vliv mediálního textu na divákovo vnímání umění. Jak moc velký je a jaká zodpovědnost z toho pro Vás může plynout?

Hrozně moc záleží na naturelu čtenáře. Submisivnější čtenáři snáz podlehnou názoru kritika, zatímco jiní vůči němu zaujmou vnitřní odpor. A i ten pak formuje jejich chápání, byť negativně. Jde spíše o určitou spoluzodpovědnost v síti různých prvků, které se podílejí na celkovém pochopení. Mnohem důležitější může být galerijní edukátor skupinové prohlídky nebo instagramový influencer, který řekne nějakou hloupost. Těch aktérů může být celá řada.

18. A jak moc pak potřebujete Vy, z pozice výtvarného kritika, mít své interpretace a soudy nějak podložené. A čím?

Než interpretaci zformuji a zformuluji, tak si chci být jistý, že pro své stanovisko mám dostatek informací. Je to nikdy nekončící proces, hypoteticky, ale chci mít pocit, že jsem se věci zodpovědně věnoval a mám základ, který mi dovoluje se k věci vyjádřit. To přichází pak i s praxí.

18.1 Takže jde o nějaký intuitivní proces založený na dostupných informacích?

Za mě osobně ano. Asi by to šlo rozebrat dále, ale formulovat to nějak více to asi nedovedu.

18.2 Je pro vás důležité pro pochopení díla poznat a zmínit záměr umělce?

To je podobné jako intence kurátora. Asi si myslím, že se psaní bez umělcovy intence obejde. Ale pro mě samotného je důležité ji poznat, to ano. Pokud dojde k nesouladu intence a výsledku, tak to lze zmínit, ale vztahuje se na to to, co jsem říkal v předešlých otázkách. Je to svým způsobem cenné, ale nesmí se tím člověk nechat svazovat a není povinnost to zmiňovat.

19. Řekl bych, že je u výtvarného umění téměř samozřejmou praxí a skoro nutností díla předem či průběžně vysvětlovat – kurátorský text u vchodu, doprovodné katalogy, vyjádření médií a kritiky. Ostatní formy umění je divák mnohem častěji připraven konzumovat téměř samostatně a bez přípravy. Souhlasíte? Čím je výtvarné umění jiné?

Výtvarné umění je velmi široká oblast. Pokud se zaměříme na nejaktuálnější současné proudy, tak tam jsou věci, které mají novou vizualitu nebo přicházejí s novými tématy. A tam, kde člověk nemá předporozumění, tak tam je to pochopení obtížné. Podobný problém ale bude i u podobné estetiky v hudbě, v divadle, v experimentálním filmu. K pochopení takových nejčerstvěji vznikajících věcí je potřeba vyvinout větší úsilí k jejich vnímání, než si na ně člověk zvykne. Myslím, že to je podobně minoritní jako poezie nebo nějaký druh elektronické hudby. Stejně tak v současném umění existuje ale i pop, stejně jako v současné beletrii. Záleží, na který segment se zaměříte. Krištofa Kinteru nebo Annu Hulačovou asi zkousne většina lidí. Což není myšleno vůbec pejorativně. A některé věci z Ceny Jindřicha Chalupického pak budou více problematické. Ale podobně rozsegmentovaná bude i hudba a divadlo i literatura. Film je o něco více tržně nastavený, ale i tam najdete díla Grigora Vachkova, což byly svého času podobně nepřístupné, čtyřhodinové filmy. Ale samozřejmě je fakt, že výtvarné umění má z těch všech oblastí nejhorší pověst a lidé jsou k němu nejvíce negativně předpojatí

19.1 Dalo by se odhadnout, proč tomu tak je?

Nevím, proč to tak dráždí. Možná je to nějaká neochota se mu otevřít bez nějakého strachu. Myslím, že Václava Boštíka by hypoteticky mohl pochopit kdokoliv, protože jeho díla jsou přímočaře vizuálně estetická. Ale je tam nějaká negativní předpojatost a role médií i vzdělávání, že to nedokážou nějak efektivně lidem zprostředkovat.

19.2 Jak mohou média pomáhat v tomto zprostředkovávání?

Společně s dalšími složkami jako je vzdělávání, galerijní animace a tak dále. Nejvíce zodpovědnosti v tom leží na masových médiích, na denících, týdenících, televizi, rozhlasu. Naše role odborného měsíčníku je v tomhle trochu jiná. Ale určitě tomu média mají možnost pomoci.

20. Je hlavním nositelem / zdrojem významu díla dílo samotné, nebo text o něm? Ať už text publicisty / kritika / kurátora.

Nevím, kde se formuje význam díla. Možná je to zbytečná polarita. To je spíše otázka pro teoretika. Mně připadá, že význam se formuje v průsečíku toho všeho. Část je na umělci, část je na tom, co vstřebal, část na tom, v jakém kontextu je dílo prezentováno, část významu pak utváří texty kurátora, texty médií a podobně. Je to relativně, použiju vyprázdněné slovo, komplexní.

Čtenáři

21. Jak byste charakterizoval/a lidi, pro které píšete? Berete to v potaz?

Na čtenáře se snažíme myslet. Ale nejsme si jistí, kdo to přesně je. Nemáme žádná tvrdá data, nedělali jsme si žádnou analýzu čtenářů ani předplatitelů. Takže nevíme, jestli jde o vysokoškolského studenta dějin umění, studenta Akademie výtvarných věd, amatérského milovníka umění, nebo učitele výtvarného umění na ZUŠ. Každý máme asi nějakou fantazii modelového čtenáře, ale jistí si tím nejsme.

21.1 A kdybyste vycházel ze své fantazie. Kdo by takový čtenář byl, a co ho třeba zajímá na textech nejvíce? Například vzhledem k povaze Vašeho média.

My jsme takových několik časopisů v jednom. Na začátku je aukční zpravodajství, pak tam jsou výstavy současného umění, pak tam jsou starožitnosti a na konec architektura. Nevím. Předpokládám, že to bude vysokoškolák, ale nedovedu to říct. Děláme to tak, aby to nějak bavilo nás a doufáme, že to bude bavit i čtenáře. Záleží pak na zaměření jednotlivých čtenářů. Někoho bude zajímat aukční trh a bude ho sledovat, zatímco řada lidí to může s disrespektem přeskočit. Student Akademie nebo kunsthistorik takovou sekci přeskočí, zatímco student arts managementu tím bude hypnotizován. A v tom je i další naše ambice – nabídnout každému něco. Aby to bylo dostatečně pestré.

22. Mluvil jste o zábavnosti – myslíte, že rolí médií může být i dělat kulturu zajímavou, když ne třeba zábavnou v povrchním smyslu?

Spíše jsem myslel zábavnost pro nás. Aby to bavilo nás. Zábavní se asi nesnažíme úplně být, i když se tomu nebráníme. Zábavný může být samotný časopis jakožto fyzický artefakt – je hezký, jsou tam obrázky hezkých věcí na celostránku a na kvalitním papíře. Atraktivní se být určitě snažíme, ale zábavní asi moc ne. Je tam Ondřej Chrobák na konci, který to vše shazuje, a některé úvodníky Josefa Ledviny byly sarkastické a je tam pro to prostor. Vychází to ale spíše z toho, co baví nás. A věříme, že to bude bavit i ostatní. Jsme stále v polooborné pozici. Ačkoliv nejsme zcela odborní jako třeba Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny od Akademie výtvarných umění. Ale zase nejsme úplně coffee-table časopis, i když tak možná vypadáme. Na to je tam moc cizích slov.

23. Omezujete nějak složitost těchto slov nebo míru odbornosti, kterou si můžete dovolit?

Odbornost neomezujeme, ale snažíme se, aby to bylo čtivé, či alespoň čitelné. Snažíme se ale vyhnout sebeuzavřenosti textů. To by někdo mylně považoval za odbornost, ale takové texty jsou jen špatně napsané. Jsme poloodborní, dostáváme i díky tomu granty. Ale nejsme recenzovaný impaktovaný časopis.

23.1 Často slýchám, že jazyk o umění bývá nesrozumitelný. Například mluva kurátorů. Je to něco, čeho si všímáte?

Souhlasím s tím, že ten jazyk může být zvenčí nepřístupný. A bojím se, že tak mohou působit i některé naše texty. Liší se to autor od autora, někteří se snaží psát více srozumitelně a překládat složitější mluvu do mluvy obecné, někteří takové ambice nemají. A reagují složitým jazykem na složitý jazyk. Bylo by dobré na srozumitelnost dbát. Když někdo píše složitým jazykem o složité výstavě, asi to tak necháme být. Ale srozumitelnost je rys dobrého psaní, a tento dar nemají všichni. Aby se dovedli k složité věci vztáhnout pomocí obecnějšího jazyka. Tak by to mělo být. Je špatně pokračovat v koloběhu uzavírání se do sebe pomocí nesrozumitelného jazyka. Nemělo by to vést k populismu nebo vulgarizaci umění a výstav. Ale může to pomoci vystoupit z nějakého ghetta. Deníkové a týdeníkové psaní je pak přesně z tohoto důvodu důležité a cenné.

23.2 Všímám si ve vašich textech snahy edukovat čtenáře. Zmiňujete historii instituce, kunsthistorický pohled, vysvětlujete, jak ministerstvo financuje akvizice děl a tak podobně. Máte ve svých textech takový nějaký edukativní záměr?

To jsou texty ne kritiky, ale čistě publicistické texty, kdy informuju o nějakých provozních faktorech, které mají dopad na fungování výtvarné scény. Je důležité sledovat, kolik ministerstvo dává na akvizice, protože to jsou věci, které spadnou pod stůl. Třeba ty akvizice jsou něco, co se do deníku dostane jen ve chvíli, kdy se to spojí s nějakým superlativem. Na Aktuálně napíšu, že GHMP utratilo 12 milionů na nové akvizice. To je částečně PR magistrátu, což je v pořádku, ale částečně nasednou jen na PR impulzy instituce. Což říkám, je dobré, je chvályhodné, ale pro nás je potřeba to sledovat systematicky. Sledovat návštěvnost, grantovou politiku a utvářet celé to podhoubí. Nevím, jestli to je edukativní, protože zas tolik lidí to zajímat nebude, ale je to takové veřejně prospěšné a trvalé sledování kulturně-politických záležitostí týkajících se scény.

23.3 Chybí výtvarná publicistika v mainstream českých médiích? Nebo je lepší analytičtější (kritičtější?) texty nechat na odborných časopisech se zasvěcenějšími čtenáři?

Myslím, že určitě chybí. Právě absenci analytičtějších příspěvků o výtvarném umění v mainstreamových médiích vnímám jako největší chybu. Jednak je to chyba těch větších médií, že výtvarnou publicistiku nepěstují, že zmizeli ti redaktoři. Ale měla by to být i ambice kritické obce, aby byla srozumitelná a dostávala se do větších médií. Analytičtější neznamená nesrozumitelná.

23.4 Čím to může být? Nezajímá českého čtenáře výtvarné umění, oproti třeba britskému?

To nedovedu posoudit. Nikdy jsem se nepohyboval v zahraničí. Sleduju zahraniční anglicky píšící časopisy, ale z pozice Čecha, takže nedovedu posoudit úroveň zahraničního psaní o umění. Ono může být i hůř – mám dojem, že na Slovensku pořádně neexistuje

žádný časopis o výtvarném umění. U nás je Artalk, my a další, a to je relativně početná skupina odbornějších časopisů. Nevím, čím to je, proč to není v mainstreamu. Určitě by kritická obec měla pěstovat nějaké srozumitelnější vyjadřování, ale ne banálnější nebo triviální. Aby se i člověk z deníku mohl obrátit na odborníka, aby o věci napsal. Nevím, proč nemůže být normální kritika o velké výstavě v denících. Na začátku 21. století tomu tak částečně bylo, nevím, proč se to vytratilo.

24. Vnímáte nějaká omezení kulturní publicistiky, bránící vám co nejefektivněji plnit vaši roli?

Peníze budou problém vždy. Kdyby byl větší prostor pro píšící autory, tak by to vygenerovalo více lidí i píšících pro mainstreamová média. Ale nevím. Já si ze své vlastní pozice nemám na co stěžovat. Někaký systémovější problém pak bude asi opravdu ta nefungující komunikace mezi mainstreamovějšími médii a těmi odbornějšími. Mělo by to být úžeji propojené.

Stav kulturní publicistiky

25. Jak byste popsal současný stav kulturní publicistiky v českém prostředí?

Budu pokračovat v tom, o čem jsem mluvil. Oproti například filmové nebo hudební publicistice se nám nedaří prakticky být vidět. Část toho padá na náš vrub – uzavřenost do sebe, těžký jazyk – a měli bychom mít ambici to překonat a vystoupit třeba do televize nebo tak. Ta náročnější publicistika měla a vždy bude mít menší prostor. Takže díky bohu za to málo, co je. Ale bylo by skvělé, kdyby v souvislosti s výstavou dostal prostor i nějaký kritik. Bohudík se situace lepší například s Artzónou v České televizi. To je takový ostrůvek, kde se to občas povede. V rozhlasu je také jakýsi prostor. Ale nemůžeme si myslet, že se dostaneme do prime-time TV Nova. Ale deníky nebo podobné platformy by byly fajn. Pak k té přílišné provázanosti s umělci a kurátory – vztahy a animozity mezi různými skupinami – je fakt, který je potřeba vnímat a pracovat s ním. Je třeba být nadstranický, ale to vždy nejde.

25.1 To téma provázanosti můžete klidně otevřít, jestli chcete.

Každý jsme součástí nějakých vazeb, které někam dosahují a někam ne. Například je někdy složité zjistit, co se děje v Ústí nad Labem, protože se známe hlavně s lidmi z Prahy a Brna. Takže člověk někam nedohlédne. A k tomu dochází nejen lokálně, ale i věkově. Takže se pak někdo může cítit vyloučeně.

26. Mluvil jste i o vzdělání. Myslíte, že by publicistům prospělo vzdělání ve výtvarném umění?

Jsou různé roviny kritiky. Je ambiciózní teoretická kritika, kterou bude těžko praktikovat vystudovaný novinář, ale bude ji muset psát teoretik nebo filozof. Ale pak je nějaká střední úroveň, v níž se mohu pohybovat i já, a tu si myslím, že může publikovat i člověk s novinářským vzděláním. A může být samouk. Jeden z mála lidí soustavně píšících o výtvarném umění na Slovensku je Jana Močková, která nám píše rubriku Slovensko. A to je publicistka, žurnalistka, které to prostě přistálo na stole. A ona to plní solidně, protože to bere vážně. Má k tomu dobrý vztah, má to ráda, což je podstatné. A myslím, že specializace přichází s praxí. Nebudete psát teoretické studie na E-flux, ale můžete být do

jisté míry autodidakt a psát kvalitně i o výstavách nejsoučasnějšího umění. Když nebudete zahořklý, tak můžete i jako publicista psát o výstavě finalistů Ceny Jindřicha Chalupeckého. A myslím, že to je v pořádku, že to jde. Tuhle věc dovede suplovat nějaký semestr nebo dva kurzu psaní o výtvarném umění. To jsme měli na UMPRUM. Neudělá to z vás kritika, ale je to cenná iniciační věc. Nemyslím, že člověk musí nutně být vystudovaný kunsthistorik nebo kurátor, aby to mohl provozovat. Spíš k tomu musí mít dostatečně otevřený vztah.

26.1 Všímám si, že v deníkových textech často dochází čistě jen k přejímání citací a interpretací kurátora, a ne projevení vlastního názoru. Tak jestli souhlasíte, a jestli by vzdělání mohlo publicistům v tomto rozvázat ruce?

Já se obávám, že to budou spíše citace tiskovek. Ani ne názorů kurátorů nebo umělců. Případně toho, co bylo v ČTK. Možná ani nejdou na výstavu, ale přejímají PR nástroj instituce. Ale to nevím. Já čtu převážně online deníky a moc si nerozklikávám jejich texty o výstavách. To raději zkoumám sám, nebo se jdu podívat na tiskovku, stránky instituce, popřípadě na Artalk, když tam je fotoreport. Ale nesleduju to, takže nevím, jak jsou ty texty postavené. Ale myslím, že i fotbalový novinář zaujímá silnější postoj k věci než někdy deníkový publicista. Ale možná to zkresluju. Ale ČTK je ohromně důležitý nástroj pro šíření výtvarného umění, to je už ovšem zpravodajství. To přejímají všichni.

26. Vypadá to s kulturní publicistikou v zahraničí lépe? Na Slovensku tedy asi ne, ale kde ano a v čem?

Na Slovensku je myslím obecně situace s médií horší. Pokud vím. Což nevypovídá o stavu publicistiky nebo kritiky, ale o celé infrastruktuře. Já sleduju jen anglojazyčné, což kombinuje Ameriku a Británii. Tam je nabídka pestřejší, je tam větší trh a dokážou pokrýt více témat. Ale nepohybuju se v tom prostředí, a ne vždy kritiky čtu do hloubky, tak to nedovedu srovnat.

Rozhovor č. 4: Osobní rozhovor s Annou Remešovou z 29. 4. 2021

Autor rozhovoru: David Laufer

Respondent: Anna Remešová

Datum: 29. 4. 2021

Forma: polostrukturovaný kvalitativní rozhovor vedený online přes Skype

Doba trvání: 1 hodina 54 minut

Rozehřívací otázka

0. Proč jste se rozhodla psát o umění do médií?

Já jsem byla oslovena Silvií Šeborovou před lety, jestli bych nechtěla napsat recenze do Artalku, to byla moje první zkušenost. Já jsem si psala zápisky z výstav a filmů a dávala to na blog Méně výstav více umění. A moje prvotní recenze byly příšerné – krátké a o ničem. Ale byly důležité v tom, že jsem se začala vypisovat. A zdá se mi, že v tom je i Artalk

podstatné médium, že si v něm lze psaní vyzkoušet. Že publikujeme i od studentů a studentek.

Skladba textů o umění

1. Když píšete o uměleckých dílech, co se o nich snažíte hlavně napsat? Je ve vašich textech nejdůležitější je popsat, interpretovat či jejich hodnocení...?

To je těžké. Je jiná pozice editora a pozice autora textu. A různí se to i médium od média. Ale budu mluvit o zkušenosti autorky. Já osobně se v textech o výstavách snažím zachytit celospolečenský kontext a nějaký historický příběh. Není to nějaký formát, kterým by se podle mě měly kritiky ubírat, je to něco, co mě osobně zajímá. Hledám si v těch textech to, co mě baví. Po letech, co píšete kvanta textů, si práci začnete upravovat tak, aby vás to bavilo. A podle toho si už vybírám i výstavy. Zajímají mě historické vrstvy a příběhy, které to otevírá. Zajímá mě, jak kurátor pracuje seberefektivně s médiem výstavy, popřípadě seberefektivní momenty i v samotných dílech, a pak mě zajímá, jak to lze vztáhnout k žité realitě – k sobě, ke společnosti, k českému kontextu, pokud je to zahraniční výstava. V Artalku je v tomhle ohledu hodně volná. Autory oslovím buď sama, nebo se ozvou sami, a domluví se s nimi pak na typu textu, ale formát nechávám volný. Může to být recenze, úvaha, komentář, analýza. A to mi připadá důležité. Formálně tak má autor volnou ruku, ale vychází z konkrétního svého zájmu. Pak je pro mě důležité dát zpětnou vazbu autorovi. Sama totiž často nedostávám feedback na texty – jestli jsou v pořádku. To je těžké. Když jste na volné noze, tak nedostáváte zpětnou vazbu, která by vám pomáhala růst. A dlouhodobí přispěvatelé toto požadují – abych jim řekla, jestli jednotlivé části dohromady sedí, jestli tam je myšlenka a jestli je srozumitelná. Jestli text směřuje k hodnotícímu stanovisku, protože se snažíme vyhnout textům, které jsou jen popisné – to si na výstavu mohou čtenáři zajít sami. Ale to hodnotící hledisko není jediným kritériem. Je dobré, když tam je, když se autor nebo autorka kriticky vztáhnou k dílu nebo výstavě, ale myslím, že v tomto ohledu se umělecká kritika rozvolnila. A možná to podporujeme i my, ale spíše se překloupila do takové kritické analýzy a snažíte se spíše rozvrstvovat jednotlivé myšlenky, které ve výstavě nebo díle jsou, spíš než abyste řekli, že je to dobré nebo špatné. Tohle černobílé vidění světa je už podle mě překonané. Ale ve chvíli, kdy autor nebo autorka jen popisují, co vidí, tak je potřeba tam dostat i nějaký vlastní pohled. Na to je pak upozorňujeme.

1.1 Takže text spíše otevírá diskusi, než aby primárně vynášel soud?

Pokud je to něco příšerného, sexistického nebo rasistického, tak je namístě vynést soud. Myslím, že mnohem více než dřív se dnes hledí na institucionální kontext. Což je také hodnotící hledisko. Že zhodnotíte, jestli ta výstava, která má být pečující nebo environmentálně citlivá, není pokrytecká. Což je podle mě nové hodnotící hledisko – environmentální témata, dekolonialismus, feminismus nebo politická kritika. Myslím, že je tenhle způsob hodnocení nebo kritiky dnes mnohem více zesílený.

2. Jak moc by se měl text věnovat životopisu umělce? Snažíte se „zabít autora“ a spíš psát o díle, nebo naopak vysvětlit kontext autora a dílo poté ponechat čtenářově vlastní, nyní už poučené, interpretaci?

Myslím si, že autor je mrtvý, kdybych to vztáhla i k dalším textům v Artalku. Že autor je mrtvý a žije nějaký kontext – působení díla uvnitř společenských vztahů. A autor je jeden z mnoha aktérů v rámci těchto vztahů. Ale není jednoduchá hierarchie autor – dílo –

publikum. Jsou to spíše mocensky dané vztahy v síti, v níž je autor jedním z uzlů. Má své místo, ale není primární. Mě samotnou autor zajímá také jen do nějaké míry. I to je nějaký obrat, který přišel s nějakou objektivě orientovanou ontologií, že dílo má vlastní život. Stejně jako má život i autor.

2.1 Jako konkrétní příklad mě napadá nedávná výstava Mikuláše Medka, která byla v médiích několikrát prezentována výhradně skrz životopis umělce

Tomu se snažíme systematicky vyhýbat. Ten text by měl nabídnout něco, co si nemůžete vyhledat na internetu. Martin Vaněk, který psal pro Artalk o Medkovi, spíše šel do konceptu výstavy. Ale zase my víme, že píšeme pro poučeného čtenáře. Když víte, že píšete pro lidi z kulturní scény, kteří jsou vzdělaní a pohybují se v kulturních institucích, tak víte, že jim nemusíte říkat, kdy a kde žil Mikuláš Medek.

3. A v jakém případě byste se i tak rozhodla zmínit nějaké aspekty z autorova života?

Ve chvíli, kdy je autor klíčem k dílu. Teď jsme měli text o filmu White Cube od Renza Martense, holandského umělce žijícího v Kongu. V tomto případě je jeho postava naprosto zásadní. Na videích spolupracuje s konžskými pracovníky a pracovníci, a natáčí je skrze svůj pohled, kameru má namířenou i na sebe, mluví do ní a postava jakéhosi „bílého holandského kolonizátora“ je důležitým klíčem k tomu, jak chápat dílo. To je zásadní, když čtete dílo skrz postavu autora. Také když mi skrze dílo sděluje nějakou osobní zkušenost, kdy je dílo prostředkem přiblížení se ke zkušenosti druhého. Ale ve chvíli, kdy je to informace navíc, tak ji nepotřebuju, abych se mohla vztáhnout k dílu nebo ho prožít.

4. Podle čeho vybíráte, o čem napíšete? – Význam umělce, význam díla, mediální kauza... Nebo je to zadání redakce?

Když píšu pro Artalk, kde mám volnou ruku, tak si vybírám události pojící se k tématům, které dlouhodobě sleduji. Což je otázka udržitelnost v uměleckých institucích nebo analýza státní kulturní politiky – což je pak spíše komentářový text. Vybírám si často zahraniční rozsáhlé historické výstavy, které něco objevují. Například mé dva texty – o Hubertovi Fichtem nebo text Okouzlení Afrikou – se oba dotýkají aktuálního dekolonizačního pohybu, který je zájmem mého budoucího doktorského výzkumu. Výstava Huberta Fichteho pak otevírala úplně nové pohledy na různé oblasti například etnografie dějin umění a byla to rozsáhlá mnohovrstevnatá výstava. A přes postavu Huberta Fichteho ukazuje možnosti vztahování se k jiné kultuře a sebekritiku toho, jak se k ní vztahuju já jako jednotlivec. Myslím, že jedna z podstatných rolí uměleckých děl je vztahovat se ke zkušenosti něčeho jiného a poznávat jinakost, k níž nemám normálně přístup nebo jí nerozumím, a skrz nějaké emocionální pole k ní přistupovat. A i podle toho pak vybírám témata. Tolerance k jinakosti mi připadá velmi důležitá.

5. Jak zasahuje editor do vašich textů (tzn. třeba ani někdy nemáte prostor pro vlastní vyjádření)?

Ve výběru témat mám volnou ruku a snažím se to sdělovat i autorům, kteří k nám píšou. Co se týče editace textů, tak to se různí. V Artalku ale editujeme dost, co se týče stylistiky a podobných úprav. Protože autoři se do textu často ponoří a používají zvláštní slova a pro mě je důležité, aby ty texty byly srozumitelné. I když je i Artalk kritizován, že píšeme nesrozumitelně, ale to je už zkrátka jazyk, v němž se na umělecké scéně pohybujeme. Do

jisté míry je prostě důležité se vyvarovat nesrozumitelných slov nebo je alespoň vysvětlovat. Ale vždy to jsou jen návrhy a autoři je nemusí přijmout. Protože já vycházím z vlastních špatných zkušeností s časopisy, které vám něco upraví a ani vám to nevysvětlí nebo neřeknou. A ta komunikace je nulová. Pak si připadáte, jako že jen vytváříte produkt k publikaci. A tomu se snažíme vyvarovat, což zavedla i předchozí šéfredaktorka Klára Peloušková, která nastavila vysoký standard editování.

6. Jak probíhá vznik textu v praxi? Uděláte rešerši, navštívíte výstavu, napíšete text?

Já osobně potřebuju pracovat s dlouhým časem. Píšu hodně pomalu a píšu na základě dlouhodobých poznámek. Tam pak vzniká otázka ohodnocení práce – někdy strávím i měsíc jen tím, že nad tím tématem přemýšlím. Pak nevím, co je práce, a co ne. Pak něco píšu i dva měsíce. Ale v Artalku si to mohu dovolit, protože si deadline posouvám sama. Kdybych nebyla prokrastinátor, tak bych text napsala za dva dny. Ale předchází tomu dva měsíce přemýšlení, v rámci něhož se na výstavu jdu podívat, načtu si knihy a podobně. A díky pandemii si mohu dovolit tohle pomalejší tempo. A i díky příjmu z Artalku, protože nejsem úplně na volné noze a nemusím každý měsíc lepit 30 různých finančních zdrojů. Moje metoda je tedy pomalé přemýšlení a pak to nasekám.

6.1 Probíhá samotná prohlídka výstavy jinak, když ji navštěvujete pracovně?

To asi ano. To procházím výstavou a už přemýšlím, co o ní napíšu. Což se děje i normálně. Proto je příjemné jít na výstavu, kde vůbec nepřemýšlíte. Ale když děláte časopis, tak většinou přemýšlíte, že by o tom mohl někdo napsat a začíná vás napadat kdo by třeba mohl. V tomhle jsem už úplně deformovaná.

7. Snažíte se ve svých textech o kulturní, společenský, historický kontext – srovnání s jinými výstavami a umělci, zasazení do aktuální společenské a umělecké situace, kontext umělecké instituce?

Pro mě je to hodně důležité. Je to důležité i protože vycházím z dlouhodobé tradice institucionální kritiky, o níž jsem psala bakalářskou práci a která mě ovlivňuje. Takže institucionální kontext – materiální, finanční, společenský, politický – sleduju, ale nevyžaduju to po ostatních autorech v Artalku. Není to něco, co musí v textech nutně zaznít. Ale já sama to vyhledávám a sleduju. Ale pokud autoři tohle odmítnou a věnují se důsledné interpretaci samotného uměleckého díla, která vychází z nějakých formálních prvků, z pocitových, emočních atd., tak to je pro mě úplně v pořádku a není třeba vůbec mluvit o galerii, o kurátorovi, o autorovi a je v pořádku, když se soustředí jen na dílo, které nějak působí. Takových textů je málo – pěkných, poctivých, řemeslných interpretací uměleckých děl. Proto jsme nedávno založili rubriku Detail, která se věnuje interpretaci jednotlivých děl současného umění. Je důležité všechny tyhle pohledy v médiu střídat – institucionální kontext, politickou kritiku a citlivost se samotným dílem.

8. Snažíte se o diverzifikovanost, reprezentaci menšin, méně probíraných témat, výstav, umělců, skupin?

V tom máme výhodu webového média, které se soustředí na současnou uměleckou scénu. To znamená, že si můžeme dovolit psát v podstatě o čemkoliv v rámci umění. Nejsme ani mainstreamové médium, takže si můžeme dovolit psát o marginálních tématech nebo výstavách, které se zabývají tématy, právy, možnostmi menšin. To je vždy ovlivněno

osobními zájmy lidí, kteří časopis vedou. A tohle jsou věci, které já, Anežka Bártlová i Alžběta Cibulková, které jsme v redakci, dlouhodobě sledujeme. Anežka se zabývá spravedlivým rozdělováním v rámci výstav, je hodně sebekritická, což je důležité. Bavili jsme se o tom, jakým kritikům dávám hlas, jakým způsobem poskytujeme prostor ženám umělkyním. To souvisí i s tím, že Artalk podepsal kodex Feministické instituce, v němž je jedním z bodů zviditelňování a nediskriminace práv menšin. A člověk k tomu hned začne být i podvědomě citlivější. Ale je to složité – když je velká výstava romského umění v Moravské galerii, tak se o ní píše i v mainstreamových médiích. Pak máte ale malé prostory, které ukazují ještě komplexnější témata, například mocenské vztahy o investicích do bydlení, a to je podle mě stejně důležité jako explicitně menšinová témata. A na ty se pak nedostane prostor, protože jsou složité a mnohem komplexnější. A mně se zdá být důležité složitost světa vysvětlovat skrze texty. Právě proto, že si to můžeme dovolit jakožto umělecké médium, kterému nikdo nerozkazuje. A proto se můžeme věnovat těžkým tématům. Jako byl třeba i text o Renzo Martensovi od Víta Havráňka. To bylo také jedno z úplně marginálních témat, k němuž se tady málokdo dostane.

Role kulturní publicistiky

9. Jaká je role kulturní publicistiky – Proč je potřeba psát o umění do médií?

Tak o tom by šlo mluvit i přemýšlet pět hodin. Lze to uchopit z mnoha stran. Podle mě je svět ohromně složitý a vztahy v něm jsou nesmírně nerovné a vyznat se v tom je hrozně těžké. A pohledů uvnitř toho světa je také hrozně moc. A abychom tu mohli žít, tak musíme vytvářet spojující linky. A umění dokáže tato spojování formulovat a vytvářet pro ně místa, kde k nim dochází. A zároveň si je dokáže představovat. Imaginovat možnosti toho, jak dokážeme být tím druhým, kdo je odlišný, nerozumíme mu, máme úplně jinou zkušenost. Navíc přichází z úplně jiné kultury a není to nic jednoduchého žít s někým druhým. Vyžaduje to velkou komplexitu, v níž se člověk ztrácí, a umění umožňuje být na nějaké společné úrovni, na níž pak může vzniknout vztah s něčím jiným. A to je pro mě důležité, když umělecká díla dokážou předávat zkušenost odlišného. A umělecká scéna i umění samotné jsou důležité kvůli této sociální funkci nějakého spolubytí. A kulturní publicistika nám umožňuje některé věci formulovat, vysvětlovat to, co je nepochopitelné, a je to i nějaký literární útvar, který může esteticky potěšit. A je tam hrozně důležitá role interpretace. Protože svět je složitý, a tak vyznat se v něm je také složité. Tak text může být další krok, který ho napomáhá pochopit nebo něco vysvětluje. A já si myslím, že to je jeden z největších problémů současnosti, že se snažíme tuhle složitosti vysvětlovat příliš jednoduše. A hledat nějaké jednoduché binární opozice a protipóly. A takhle svět podle mě nefunguje. Nefunguje v protipólech, ale v nějaké síti.

10. Takže přiblížení se zkušenosti druhého a vysvětlování komplexity je jakási přidaná hodnota, kterou chcete v textech předat?

Ten text je další vrstva tohoto. Jedna věc je koukat na video nebo obraz, další věc je text. Ten tam může být, ale je důležité říct i to, že tam být nemusí. Kulturní publicistika je dobrá věc, ale někdy je dobře, když není. I její neexistence je důležitou součástí. Někdy je dobré o věcech nepsat a jen o nich třeba mluvit, nebo napsat o něčem jiném, co je jen součástí dané věci. A velké umění je podle mě i jen nadchnout lidi, aby na výstavu šli a zažili zážitek s danou věcí sami. A nemusím popisovat, že tam jsou zelené stromy. Záměrně to nepopíšu a jen pozvu čtenáře, aby se přišli podívat a mohli jsme si o tom pak třeba

společně jen popovídat. Psaní může někdy být špatně a mít třeba zlou interpretaci. Navíc textů je strašně moc a ta nadprodukce je až příšerná. Ale to je nadprodukce ve všem, i v uměleckých dílech. A je dobré s tím zacházet trochu více strategicky a o některých věcech nepsat. Proto jsme v Artalku snížili počet textů, protože se nám zdálo šílené, kolik se toho píše. Tak teď máme tři texty týdně.

11. Je podle vás lepší, aby čtenáři četli vaše texty před návštěvou výstavy, aby měli kontext, nebo až po ní, aby si mohli udělat „neovlivněný“ názor?

Nestalo se mi, že bych si přečetla text, šla na výstavu a měla zkažený zážitek. Myslím, že je v pořádku přečíst si text předtím. Ale já už mám odstup, možná že někdo, kdo tomu důvěřuje, má pak potřebu dívat se na díla skrze cizí oči. Ale myslím, že kontext a předporozumění je vždy dobré mít. A to mi nebrání si k tomu najít vlastní vztah nebo to nějak prožít.

11.1 Slouží recenze primárně jako pozvánka, lákadlo na výstavu?

Asi je to vždy nějaká reklama. I když je negativní. Viditelnost je v dnešním způsobu fungování umělecké scény naprostý základ. Viditelnost a soutěž o pozornost. Tudíž asi každý text je svým způsobem reklamou, který říká, že někde něco je.

Interpretace uměleckého díla

12. Je podle vás nutné interpretovat díla, o kterých píšete? A proč?

Interpretace je široké slovo. Ve chvíli, kdy popíšete nějaký kontext díla, tak už interpretujete. Pro mě je důležité v textu sdělit i nějaký prostorový pocit z výstavy. Výstava se totiž odehrává v nějakém prostoru, odehrává se v nějaké instituci. A daná instalace má nějaký důvod. A proto je důležité čtenáři poskytnout tento prostorový zážitek a to s sebou zahrnuje i přiblížení a interpretaci formálních aspektů děl. Že dílo někde stojí a pak se někam vine atd. Což text umí dobře. Na mě působí lépe než fotky. Když si chci představit, jak výstava vypadá, tak mě víc baví přečíst si popis, jak tam člověk stojí a věci vnímá a jak vypadají. Funguje to pro mě imaginativně lépe, než když se podívám na fotky. A z toho vycházím i při psaní textů. Například ve výstavě Okouzlení Afrikou byl prostor velmi důležitý pro interpretaci. Tam bylo důležité to, že se předměty z neevropské produkce ocitaly uprostřed výstavy a šlo o skupiny sošek, které promítaly svůj odraz na stěnu, kde byly obrazy českých a československých, evropských, umělců. A byla tam vidět naprostá hierarchie. Že tady jsou esteticky krásné obrazy a tady africké sošky, kterým nerozumíme a ani nevíme, odkud jsou, neznáme jejich kontext, nevíme, na co byly. Ale slouží k tomu, aby promítaly ideje a inspirace na stěnu do Kubištů a Filů a velkých jmen. A interpretace se dělá skrz tenhle prostorový vztah, který vytvořila kurátorka.

13. Víím, že jste i sama kurátorovala řadu výstav. Zdůrazňujete ve svých textech spíše interpretace kurátorů a umělců, abyste je zprostředkovala veřejnosti, nebo sázíte více na vlastní pohled a zhodnocení?

To zhodnocení a vlastní pohled se děje skrz to, že se snažíte přistoupit k danému kurátorskému nebo uměleckému konceptu. Je to proto spolu dost provázané. Ale taky to není pravidlo. Většinou píšu o historických, umělecko-historických výstavách, a tak často přistupuju ke kurátorskému konceptu, píšu o něm, zajímá mě. Na základě toho hodnotím.

14. Nesouhlasila jste někdy s kurátorovou interpretací či s proklamovaným záměrem výstavy? A napsala jste podle toho svůj text?

To bylo to Okouzlení Afrikou. Protože tam byly úplně nesmyslné hlášky jako „tajemné vábení z hlubin černého kontinentu“ nebo tak. To jsem měla chuť přelepit. Udělali jsme tam k tomu pak i diskusi. To mě rozčílilo, vidět, že tam chodí lidi a čtou si texty, které potvrzují špatné stereotypy. Teď se bojím i výstavy Toyen, to bude podle mě také nebezpečné. I když je Anna Pravdová poctivá kurátorka a kunsthistorička, přistupuje k tomu poctivě, dobře a do detailů. Ví první poslední o Toyen, ale bojím se interpretace díla Ráj černochů. Tam spolu souloží mladé, orientalizované, stereotypizované, exotizující a erotizující postavy, a to by mohlo být pochopeno podobně špatně. A myslím, že je důležité upozornit na to, že jde o nějaký pohled instituce, v tomto případě Národní galerie, a měli bychom se zamyslet nad tím, že by se o těch věcech dalo mluvit jinak. Jsme v 21. století.

14.1 U Toyen pak bude možná zajímavé sledovat i kritickou reflexi – jestli se budou zabývat dílem nebo jejím životem a otázkami ohledně genderu.

Ano, a i dezinterpretace typu, že nebyla feministkou, protože to v té době nebylo a určitě by se neoznačila za feministku. A podobná necitlivost a ahistoričnost pohledu.

14.2 Takže autor textu přistoupí na kurátorův koncept a v rámci něj chce výstavu pochopit. Ale i ten koncept pak může zcela zkritizovat?

Ano. Ale je dobré ukázat, že jste ho pochopil. Že víte, o co kurátorovi šlo. Ne že začnete kritizovat něco, čemu vůbec nerozumíte. Je dobré ukázat, že to chápete. Je důležité mít respekt k práci kurátora. Je za tím práce a výzkum a je dobré to neodsoudit na první dobrou. Ukázat, že jste nad tím strávil nějaký čas a snažil se to přiblížit. V Polsku je úplně jiná tradice umělecké kritiky. Třeba Magazyn Szum má někdy poměrně drsné texty. Autorka přijde na výstavu a napíše, že by se měl umělec oběsit na strom. To bych v životě nenapsala, ale zároveň je někdy dobré být drsný, když si to výstava zaslouží. Ale musíte vědět, kdy si to dovolit. Navíc v Polsku tu tradici mají, my jsme tady pořád taková opatrná a intelektualizující a analyzující.

15. Jak vybíráte tu interpretaci díla, kterou nakonec v textu použijete? Existuje podle vás nějaká „nejvhodnější“ interpretace díla?

Vůbec nevím, jestli taková je. Ale v procesu interpretace vycházíte ze svého vzdělání. Jde poznat, když má člověk žurnalistické vzdělání, nebo kunsthistorické. Nebo je umělec. Což umělecké texty jsou citlivější, ale je náročné je editovat. Když vystudujete dějiny umění, tak za sebou máte školu tvrdé interpretace typu: Dívám se na věc, co kde znamená co, jaká je symbolika, proč to má takový tvar, že vychází asi z historických inspirací a tak dále. Je dobré si pak říct, že jsem takhle naučená, a některé ty standardizované modely pohledů se odnaučovat. Na jejich místo často přichází chaos a nějaký zcela osobní přístup k tomu, co mě zaujme. Takže modely interpretace podle mě vycházejí z toho, jak jsme naučeni a v jakých kontextech píšeme. Když píšete pro jeden typ časopisu, kde dostáváte jeden typ feedbacku, tak to ovlivňuje vaše psaní i vaši interpretaci.

15.1 Takže jde o takové vyvažování formálních, standardizovaných metod a osobního, intuitivního pohledu.

Ano ano. Ale to máme i z gymplu. Že líčení a úvahy a podobně mají standardizované formáty. A podle mě je hloupost mít standardizovaně dané, jak byste měl psát líčení. Ale pořád to máme v hlavě. A na dějinách umění vás zase naučí psát tak, že opisujete cizí texty. A mně pomohlo jít do kontaktu se současnými umělci, kteří tohle nemají a jsou osvobozeni od podobných pravidel. A to je podle mě dobré být více osvobozený. U kreativního tvoření a psaní je lpění na pevně daných formálních pravidlech hloupost.

16. Je potenciální misinterpretace uměleckého díla špatná? (Existuje podle Vás nesprávná interpretace díla?)

Existuje politicky nekorektní interpretace díla. Na to je dobré upozorňovat. Vyvarovat se například misgenderování. Existuje špatné pochopení díla, ale myslím, že je někdy namístě, když vysvětlím svou pozici. A text vždy vnímám jako osobní pohled autora. Neříkám, že to je objektivní pravda, která platí. Někdy je dobré, když autor nebo autorka textu záměrně a přiznaně uletí někam jinam, když je jejich pohled zajímavý. Přiznaná dezinterpretace je v pořádku. Problém jsou rasistické, diskriminační, patriarchální interpretace.

16.1 Je rolí uměleckého kritika interpretaci diváka nějak korigovat?

Asi se to děje. Asi se tu dost často děje, že si čtenáři přečtou text a mají pocit, že to tak je. Když pracujete v kultuře, asi si držíte větší odstup a už znáte jednotlivé autory a jejich názory. Ale u méně poučených čtenářů asi může převažovat představa, že když to autor napsal, tak je to pravda. Ale je to těžké mluvit za čtenáře. Takže vlastně nevím.

17. Jak moc může podle vás ovlivnit čtenářovu interpretaci to, když se v textu hodně zaměříte na konkrétní aspekt (na svou konkrétní interpretaci) například autorova života nebo tvorby. Že pak divák třeba neuvidí nic jiného?

Texty vás směřují k nějakému detailu, skrze nějž pak to dílo čtete. To se mi stávalo dříve. Že jsem byla na přednášce nebo jsem četla knihu, kde byla věc interpretována skrze jeden pohled, a mně to ale pomohlo k té věci přistoupit. Například mé první setkání se surrealismem a Toyen. Vůbec jsem tomu nerozuměla, ale pamatuju si na konkrétní detail, na interpretaci jedné lektorky, která mluvila o zabalených hlavách a vytváření jakýchsi neforemných tajemství, nebo tak něco. A najednou jsem ty věci začala mít ráda. A skrz to jsem ta díla začala číst surrealistická díla, která pro mě byla do té doby nepřístupná. Někdy proto může interpretace detailu otevřít dveře k tomu, že o tom začnete přemýšlet, že začnete mít možnost se k tomu vztáhnout. Ale ano, může k tomu dojít i negativně, že to dílo pak úplně špatně pochopíte. Možná že od té doby pořád špatně chápu surrealismus. Na jedné výstavě v Berlíně byl pak surrealismus interpretován úplně jinak, než jak ho interpretujeme my. Skrz vědecké pohledy a psychoanalýzu a politiku a tak dále. A najednou se na ty věci díváte úplně jinak. A my se na něj stále díváme skrz existenciální, ulepený formalismus. Skrz trny, existence. Což je také hrozná škoda, což si podle mě třeba Medek nezaslouží.

17.1 To je zajímavé, jak jeden detail může mít takový vliv na celkovou interpretaci

Ony poválečné dějiny umění jsou velmi ovlivněné naším postkomunistickým pohledem na 50. a 60. léta. Třeba jak je vysvětlován informel jako bahno Istlera, který se boří pod tíhou 50. let. Ale pak jsem byla na přednášce Jana Wollnera na UMPRUM, který informel

vysvětloval úplně jinak. Vysvětluje ho jako vzdor realismu, kdy protestujete proti racionalismu tím, že vytváříte ošklivé, neforemné formy, které nejde zachytit. To je úplně jiná interpretace. Myslím, že je důležité si pořád uvědomovat, že naše interpretace je hodně politicky podmíněná.

17.2 Mě zajímá přesně toto – vliv mediálního textu na divákovo vnímání umění. Jak moc velký je a jaká zodpovědnost z toho pro Vás může plynout?

Ta zodpovědnost je podle mě někdy větší, než si člověk myslí. Například můj text o Náprstkově muzeu si vedení muzea vzalo k srdci a zorganizovali sérii přednášek, v níž veřejnosti představovali, jak budou přestavovat své expozice, což mě překvapilo. A občas máte pocit, že píšete něco hodně důležitého, a ono to naopak zapadne. A pak by si autoři měli uvědomovat i to, že z kritiky později vycházejí kunsthistorici. Z textů, které mají v budoucnu k dispozici – ať teoretické texty nebo právě uměleckou kritiku. A kunsthistorici pak s těmi texty pracují jako s nějakými prameny. Je dobré o tom vědět. I já jsem při psaní své diplomové práce vycházela z textů z 90. let, ač s odstupem a kritickou reflexí. Takže ty texty mohou pak mít vliv i na to, jak se na díla budeme dívat za 30 let. Jestli kunsthistorie za 30 let ještě bude.

18. A jak moc pak potřebujete Vy, z pozice výtvarné kritičky, mít své interpretace a soudy nějak podložené. A čím?

Je dobré v textu dokázat, že si své stanovisko necucáte z prstu jako nějakou univerzální pravdu. Takže je důležité zdůrazňovat prameny, z nichž vycházíte, že jste to někde četli a tak dále. Tady záleží na tom, o čem mluvíme. Některé věci si zaslouží intelektuální pozadí, které mám načteno a které podložím teorií a filozofií. A k některým věcem přistupuju tak, že je jen prožívám. Je dobré si ale uvědomovat, že žádný text není můj individuální pohled, ale jde o kolektivní přístup. Mám totiž v hlavě texty, které jsem načetla od ostatních lidí a jejich názory. Pro mě je složité umělecky imaginovat v pandemii a lockdownu, protože je moje imaginace navázaná na sociální kontakty a diskuse. Že rozvíjíte tu diskusi v čase a prostoru s ostatními lidmi.

18.1 Je pro vás důležité pro pochopení díla poznat a zmínit záměr umělce?

Když si vezmete zmíněný White Cube od Martense, tak tam chtěl autor skutečně něco sdělit. A je dobré říct co, vysvětlit proč zrovna v tuhle chvíli točí tenhle film a tak dále. Ale pak je třeba v Karlín Studios takový velký bolševník a autorka tím asi chtěla říct něco o invazivní rostlině, která sem byla dovezena, něco o kolonizaci a tak dále. Ale já k tomu můžu úplně v klidu přijít a začít si vymýšlet, co mi asociuje. A záměr autorky je jasný, protože je popsán třeba v kurátorském textu. A tak já budu asi spíše psát o nějakém osobním přístupu nebo asociacích. A spíše se budu ptát, proč bolševník zvětšuje, proč používá takový materiál a tak. Nebudu vysvětlovat záměr, protože ten je v kurátorském textu docela dobře vysvětlený. A v tom je výhoda webového média, že já můžu udělat hyperlink na cokoliv. Můžu vložit odkaz na kurátorský text a nemusím se tím tolik zabývat.

18.2 Myslíte, že čtenáři rozklikávají hyperlinky?

Nevím, ale měli by. Teď budeme mít recenzi na knihu Ateliéru intermedií, v níž si dal autor hodně záležet na tom, aby to prolínal s téměř veškerým vědomím internetu a

světa. A to je také důležitý rozměr interpretace. Vždy mluvíme o konkrétních médiích. Když používám webové médium, tak některé věci nemusím vůbec dovysvětlovat a jen k nim vložím odkaz. Ale když píšu do Art Antiques, kde nemají ani poznámky pod čarou, tak to musím vysvětlovat v textu. A pak začnu interpretovat. Myslím, že je opravdu dobré využívat svého média.

18.3 Napadají vás nějaké další rozměry, v nichž se liší psaní pro Artalk a Art Antiques?

Je tam specifická webového média, že můžete využívat hyperlinků, a pak je určitě rozdíl čist tištěné médium a web. Čtenářova soustředěnost je jiná a musíme s tím počítat. I když někdy také máme dlouhé a složité texty, ale snažíme se je zkracovat a mít je údernější. Bylo by lepší, kdybychom více pracovali s tím, že si něco člověk rozklikne, přečte si jen část a mnohem více pracuje s internetovým médiem organicky. Roztěkanost na internetu je mnohem větší, určitě. A proto je asi lepší psát kratší a údernější texty, takže vám tenhle formát mění způsob, jak o věcech píšete. Ale ne vždy. I já tak neumím moc psát a často píšu spíše texty, které by se hodily do tištěného média.

18.4 A tematicky se to liší?

Myslím, že my pokrýváme daleko více zahraniční kauzy a kauzy obecně. Art Antiques pracují spíše s delšími studiemi a pak klasickými recenzemi. A my se zaměřujeme na mladší generaci, že máme například rozhovory i s finalisty Ceny Jindřicha Chalupického. A nepíšeme jen o umění – například teď vyšel text od Tomáše Kajánka o pašování květin. Artalk má také větší potenciál rozproudit diskusi díky tomu, že se jedná o webové médium, které lze sdílet na internetu. A tak témata kauz v Maďarsku, státní kulturní politiky nebo kryptoumění pak opravdu cirkulují. I když by mohly cirkulovat víc.

18.5 Tam mě napadá i výhoda, že Art Antiques je měsíčník, zatímco na Artalku může být text hned

Ano, takhle vyšly texty v kauzách různých pomníků. Nebo text o murálech v brněnském Cejlu byl hodně sdílený a vyšel docela rychle.

19. Řekl bych, že je u výtvarného umění téměř samozřejmou praxí a skoro nutností díla předem či průběžně vysvětlovat – kurátorský text u vchodu, doprovodné katalogy, vyjádření médií a kritiky. Ostatní formy umění je divák mnohem častěji připraven konzumovat téměř samostatně a bez přípravy. Souhlasíte? Čím je výtvarné umění jiné?

To je hodně složité. Texty o výtvarném umění mají různé role, stejně jako texty o jiných typech umění. Také si ráda přečtu analýzu nebo dovysvětlení filmu nebo divadelní hry, stejně jako výstavy. Ale platí to, že vizuální umění mluví složitějším jazykem, který je asi třeba dovysvětlovat. Asi to platí, ale nevím, jestli je složité to umění, nebo jsme si jen zvykli na to, že tam ty texty máme. Jestli to není spíš tradice. Umění asi někdy ani nepotřebuje kurátorský text, jen jsme si zvykli, že ho tam musíme mít.

19.1. Myslíte, že je tendence považovat současné umění za nepochopitelné?

No ale je to tak, nebo si to jen pořád říkáme? Když jsem šla do divadla na *Kosmos* od Witolda Gombrowicze, tak to jsem také úplně nepochopila, o co jde. Knihu jsem totiž

nečetla. A divadelní prostředí je asi nějak mnohem více respektované. Že to je mnohem více legitimní nástroj kulturního života, což vizuální umění stále nemá. A já nevím, jestli je skutečně tak nepochopitelné, nebo jestli je to jen představa společnosti. A já nevím, jestli to není tím, že je tak kritické a sebekritické. Nevím, proč musíme pořád dovysvětlovat a legitimizovat současné výtvarné umění. Divadlo nemusí obhajovat své sebeurčení. A film už vůbec ne.

19.2 Mohou s legitimizací pomoci média?

Asi bychom o tom měli více mluvit. S tím pak souvisí i pohled na výtvarné umění jako na přídatek ke kultuře. Že je vnímané, jakože je v pořádku, že autorka výstavy dostane 2000 korun za výstavu, na které pracovala půl roku. A vzniká pak ohromné nesebevědomí, které v hudbě a divadle a literatuře nevidím. Tam mají lidé úplně jiný, sebevědomější přístup. Nemusí se pořád obhajovat, že vůbec existují. A s tím pak souvisí i to sebehodnocení. My opravdu žijeme na současné vizuální scéně.

20. Je hlavním nositelem / zdrojem významu díla dílo samotné, nebo text o něm? Ať už text publicisty / kritika / kurátora.

To souvisí s tím, o čem jsme se bavili. Jestli je nutné vizualitu neustále podkládat textem, protože žijeme ve společnosti, jejímž primárním médiem je text, a v kulturním zázemí s knihovnickou sítí, které je fixováno na knihy a divadlo – obojí vychází z textu. A jestli to není dané naší kulturou. Že vizuální umění musíme ještě teda podložit tím textem, ať už je to kritika nebo kurátorský text – že ten význam přichází až s ním, a ne v samotném díle. Ale podle mě přichází už v tom díle. Přichází v díle a ve vztazích, které kolem něj vznikají – například z diskusí s někým druhým.

20.1 V tom kontextu mě napadá otázka interpretovat, nebo neinterpretovat, kterou položila Susan Sonntagová. Že kvůli racionální interpretaci se může vytrácet emocionální působení díla. Na druhou stranu – co když chce umělec řešit konkrétní problémy nebo vyjádřit konkrétní zkušenost?

Myslím, že jsou kurátoři, kteří s tím v textech záměrně pracují. Například Edith Jeřábková pracuje s afektivním typem umění a v kurátorských textech se vyhýbá interpretaci, protože to zabíjí to dílo. Václav Magrid to podle mě také trochu dělá v sérii v Kurzoru. Že píšete o něčem jiném. Vytváříte kontext, ale neinterpretujete přímo samotné dílo, to necháte na divákovi. Když prý jíte, a někdo po vás chce, abyste přesně popisovali a analyzovali co a jak chutná, tak ztrácíte prvotní intuici a potěšení z jídla. Že když začnete racionalizovat něco afektivního a emocionálního, tak ten pocit ztrácí sílu.

Čtenáři

21. Jak byste charakterizovala lidi, pro které píšete? Berete to v potaz?

Berete to v potaz a je to dobré vždy dělat. Každé médium má jiné publikum. U Art Antiques a Artalk počítám ale s podobným publikem, tedy s poučenými lidmi z kultury. Artalk čtou i lidé z jiné než výtvarné scény. Ale psala jsem i pro odborné romistické médium, kde vím, že píšu pro lidi z oboru romistiky. Publikum vychází z média.

22. Co myslíte, že na textech o výtvarném umění zajímá čtenáře Artalku nejvíc? (Prodejní cena, skandál vs reflektovaná témata, interpretace apod.)

Myslím, že někdy chodí za názorem konkrétních lidí – třeba za Vítem Havránkem nebo Milenou Bártlovou. Protože je zajímavá jejich názor, považují je za autority. V poslední době si pak chodí přečíst, o čem ta výstava vůbec je, protože se na ni ani nemohou jít podívat. A pak si přečtou historický, informovaný článek, z něhož mají poznání. A byla bych ráda, ale to nevím, jestli se děje, aby lidi chodili i za potěšením z textu. Umělecká kritika je literární žánr a jsou lidé, kteří píšou velice hezky. Ale neděje se to moc, že byste si přečetl text, který vás potěší literárně. Ale mělo by se to dít.

23. Omezujete i pro své poučené čtenáře nějak míru odbornosti, kterou si můžete dovolit?

Ano. Například měníme titulky – nedávno měl být o spekulativní speleologii. Takže buď upravujeme nebo dovysvětlujeme. Ale je podstatné rozpoznat, kdy je to slovo důležité pro text, protože vychází z díla. Text může psát o prepperech a o gearu, a myslím, že si to lidé mají vyhledat. Nechci narušit plynutí textu. Je tak potřeba rozlišit, kdy jde o plynutí textu a kdy už je to příliš specifický termín. Ale jsme na internetu a všichni máme Google. Ale je dobré nepsat o věcech typu hegelianský obrat – nevím, co to je, vysvětlí mi to. Exkluzivní výrazy jsou podle mě problematické.

23.1 Složitý jazyk mívají občas i kurátoři, je to tak?

Popravdě jsem v jednu chvíli přestala kurátorské texty číst. Nejsou jen složité, ale někdy jsou i prázdné. Že tam jsou navrstvená slova, co nic neříkají. A to mi může zkazit výstavu mnohem víc než špatně napsaná kritika. A je to škoda. Někdy jsou ta díla skvělá a text k nim je hrozný.

23.2 Chybí výtvarná publicistika v mainstream českých médiích? Nebo je lepší analytičtější (kritičtější?) texty nechat na odborných časopisech se zasvěcenějšími čtenáři?

Ne, rozhodně chybí. A s Anežkou Bártlovou jsme si říkali, že chceme víc psát do mainstream médií. Ona začala víc psát třeba do Deníku N. Myslím, že současná mainstreamová média vytlačují komplexnější způsob přemýšlení a je to problém. Chápu, že to čtenáři nechtějí třeba číst a že je to otravuje, že chtějí něco jen zhltnout. Ale mě frustruje, jak se odnaučujeme přemýšlet složitě a jak na to mainstreamová média přistupují. Ale výtvarná kritika chybí i v menších médiích a týdenících. To je problém kontextu české kultury obecně. Deníky se zbavily výtvarných redaktorů i z finančních důvodů. To první, čeho se zbavujete jsou expertní redaktori – začínáte kulturou, pokračujete sportem.

24. Vnímáte nějaká omezení kulturní publicistiky, bránící vám co nejefektivněji plnit vaši roli?

Peníze. Ty jsou jediný limit. Během pandemie mi došlo, jak podfinancovaná kultura je. A jak jen bojujeme o sebelegitimizaci a sebeurčení. Měli bychom na scéně začít požadovat za stejnou práci více peněz. Protože to nejde takhle fungovat. A i Artalk by fungoval mnohem lépe a profesionálněji, kdybychom dostávali více peněz.

24.1 Troufla byste si odhadnout, proč se v mainstream denících recenzují filmy a knihy, ale výstavy ne?

To bude dané historicky. Musely to asi dříve být nějaké autority nebo spolky divadelní, literární a filmové. A ne výtvarné. Hlas té výtvarné scény byl asi vždy trochu marginální v Československu. Ale proč to tak bylo si netroufám říct. Je to zajímavé, proč jsme tak literární a divadelní národ.

Stav kulturní publicistiky

25. Jak byste popsala současný stav kulturní publicistiky v českém prostředí?

Asi to vezmu stručně. Kvalita textů je špatná, není tu rozvinutá poctivá editorská práce, protože jsou špatně placení, a se špatnou kvalitou se paradoxně pojí nesmírná nadprodukce textů, které nikdo nečte. Ta situace je ale oproti Polsku, Maďarsku i Slovensku mnohem lepší. Máme tu média, do kterých můžeme psát, máme peníze od státu a magistrátu. Jsou to příšerné peníze, ale alespoň jsou nějaké. V Maďarsku je to tak špatné, že vymizel kritický diskurz. Něco se tam děje, a všichni mlčí. Tam nechceme dojít. V Polsku se jakási kritika děje, ale nemají na to vůbec peníze. Pak jsme my, kteří přehnaně produkujeme, ale alespoň tu dochází ke kritickému diskurzu a alespoň máme nějaké peníze.

26. Na východ je to tedy horší, vypadá to s kulturní publicistikou lépe na západě? Pokud ano, kde třeba a v čem?

Západ je zajímavý tím, že tam texty poukazující na neekologické chování institucí nebo na rasismus vycházejí úplně běžně. V Česku jste s takovými tématy ihned levicový radikál. A mě vždy překvapuje, že jsme velice internacionální, že vystavujeme Hito Steyerl v Rudolfinu, sledujeme Benátky a tak dále. Ale když píšeme podobně, tak to tady drhne. Začneme psát o neekologickém chování institucí, a jste levicový radikál. To mi připadá absurdní. Kritický, institucionální a politický rozměr je v západních médiích mnohem volnější. Současná umělecká scéna je kritická a je politická, což je na západě už normalizované. Ale pak je situace východní Evropy, a ta je depresivní. A je důležité hledat solidaritu s těmi lidmi z tamních uměleckých scén. To je na dlouho. Vždy si říkám, co bychom mohli udělat pro maďarský Artportal, s kterým spolupracujeme. My totiž máme alespoň nějaké prostředky. Tak jsme jim alespoň pomohli vydáním textu o koupě děl maďarskou národní bankou, na který neměli peníze a zároveň se báli ho vydat. Tak jsme to vydali, přeložili do angličtiny a maďarštiny a tím to konečně rozhýbalo diskusi. Ale chudák autorka. Lidé jí píší hrozné věci, že už si na scéně ani neškrtně, a opravdu se bojí, že skončila. Což my si tady vůbec neumíme ani představit takovou situaci.

27. Je nějaká větší internacionalizace české kritiky něco, co se v Artalku snažíte prosazovat? Kdy čeští kritici aktuálně moc nepišou o českém umění do zahraničních médií a jsme spíš uzavření v české bublině.

Určitě. To byla jedna z motivací, proč jsme v roce 2016 spoluzaložili síť East Art Mags, která sdružuje online časopisy o výtvarném umění z Česka, Slovenska, Rumunska, Maďarska a Polska. A také jsme měli dohodu se Slovinskem a s magazínem z Bosny a Bělehradu. Ale je to složité tyhle mezinárodní spolupráce. Ráda bych více podporovala publikování českých autorů v zahraničí, ale je strašně těžké na to sehnat peníze. Každý rok nám ubývají peníze od ministerstva kultury i granty od Institutu umění, který nám dával na překlady, které jsou drahé. Potenciál tu je, spolupráce s médii máme, ale já to nezaplátím. To je ten materiální limit. Když jste v Berlíně a píšete anglicky pro Berlin Art link a Hyperallergic, tak se dostanete mnohem snáz do zahraničních médií. I východní Evropa je

v něčem zabublinovaná. A já bych to ráda otevřela, snažíme se o to, ale je to nad rámec našich kapacit – residence už dva roky nemáme kvůli pandemii a ani nikoho nevysíláme – a nemáme peníze.