

**VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ
V BRNĚ**
BRNO UNIVERSITY OF
TECHNOLOGY
FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
FACULTY OF FINE ARTS

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

Thesis

Fenomén prázdné galerie
Phenomenon of the Empty Gallery

Autor práce: MgA. Petr Brožka

Author

Vedoucí práce: prof. MgA. Petr Kvíčala

Supervisor

BRNO 2015

Klíčová slova:

Prázdnost v současném výtvarném umění, prázdná galerie, konceptuální umění, sémiotika umělecké komunikace.

Keywords:

Emptiness in contemporary visual art, empty gallery, conceptual art, semiotics of the artist's communication.

Anotace:

Text řeší otázky týkající se vystavování prázdné galerie. Problém prázdnosti je nahlížen prismatickým pohledem teorie výtvarného umění, sémiotiky a fenomenologie, resp. hermeneutiky. Text se vztahuje k diskurzům teorii výtvarného umění vzdálenějším a pokouší se definovat podstatu a obecnější zákonitosti vystavení prázdnosti v galerii. Dizertační práce předkládá tezi o prosté prázdnosti jako uměleckém díle a pokouší se zkonstruovat logicko-sémantickou tezi o specifické formě prázdnosti v galerii, která generuje umění ze své podstaty. V neposlední řadě text znovu otevírá obecné problémy konceptuálního umění a snaží se nabídnout širší čtenářské obci srozumitelný výklad možností jeho aplikace.

Abstract:

The thesis deals with the topic of exhibiting of an empty gallery. The problem of the emptiness is presented by using a prism of theory of art, semiotics and phenomenology, more precisely hermeneutics. The matter is in a relation with some remote domains, it tries to give a definition of substance and general rules by exhibiting of the emptiness in a gallery. According to one of the presented propositions the plain emptiness itself comes to be an artwork. By semantics of logic method the text is trying to form another proposition about specific emptiness in a gallery that generates artwork naturally. The text tries to reopen the theme of some crucial problems in conceptual art. It presents an explanation of the application of conceptual method to general public.

Obsah:

1 Úvod	4
2 Cíle práce a její metodika	6
3 Základní prameny	8
4 Prázdná a <i>prázdna</i>	9
4.1 Bílá a Prázdná	10
4.2 Marcel Duchamp a náhled prázdna	10
4.3 Malevičovo vyprázdnění muzeí a galerií	11
4.4 Historie a základní tvarosloví konceptu prázdne galerie	11
5 Model prázdne galerie	12
5.1 Prostor galerie	12
5.2 Prohlašování	13
5.3 Existenciální prostor- prostor interpretovaný skrze paměť a zkušenost.....	13
6 Prosté prázdno a umělecký provoz	14
7 Fakt pojmenování	15
7.1 Název	15
7.2 Muka průkaznosti	16
7.3 To, co zažijí jen někteří	16
8 Smysl pro humor	16
9 <i>Prázdna galerie</i> mezi zprávou a místem	17
9.1 <i>Prázdna galerie</i> jako sémiotický vzorec.....	18
9.2 <i>Prázdna galerie</i> a limity místa	18
9.3 Prst jako nástroj vědy	19
9.4 Událost	19
9.5 Být tam	19
9.6 Záznam prázdna.....	20
10 Vědecký závěr versus umělecký záměr	20
11 Závěr	21

1 Úvod

Téma vystavení prázdné galerie je nebývale životné. Nejen pro běžného diváka, ale i pro mnohé z řad odborné veřejnosti je pozoruhodné, jak se *prázdná galerie* znovu a znovu vynořuje. Prázdná galerie vystavovaná po roce 2000 vychází z raného konceptualismu natolik, že je identická s zeitgaistem 60. let 20. století a jakákoli vývojová linie v souvislosti s časovou osou se zdá být nesmyslná. Mnohé z *prázdných galerií* jsou ideálním příkladem, kdy formální čistota a podobnost, resp. stejnost, ve výsledku zakrývá dramatickou odlišnost jednotlivých projektů v rovině konceptuálního myšlení. V ose uměleckého záměru se častokrát jedná o rozdílná „médiá“, což divák bez dodatečné instruktáže stěží rozpozná. Bez verbální informace divák ani nemusí zachytit, že vystavenou prázdnou galerií právě prochází. Kde ničeho není, není kontextu, není opakování a není kvalitativního či kvantitativního aspektu, zůstává jen prostor pro událost. Tou událostí může ve finále být samo prázdno. Povaha prázdna není jednoznačná, proto se problematika *prázdné galerie* může na mnoha místech jevit jako paradoxní. Možná kolize čtení uměleckého záměru diváky podléhá právě nejasnosti pojmu „prázdno“, jímž bývá opatřen tento specifický produkt konceptuálního umění. Moment nedorozumění se stal fascinující konstantou textu a stojí rovněž za otázkou, zda prázdno, je-li v galerii vystavováno, stojí čistě na jazykové konvenci dané konceptuálním uměním nebo jej lze vztáhnout i k faktickému prázdnu svět umění překračujícím. Náš text se snaží objasnit, se kterými „typy prázdna“ se lze v *prázdné galerii* setkat a dává ke zvážení, zda vůbec „jakkoli specifické prázdno“ je tím klíčovým faktorem v množině odbornou literaturou popsaných *prázdných galerií*. Obecně se pak text snaží osvětlit vztah gesta k narativu „prázdného“ prostoru. Klíčovou je pro nás znaková vrstva *prázdných galerií*. Náhledem logické sémantiky *prázdná galerie* vždy obsahuje výstavu. Je-li prázdno intencionální, a ono je, pak v procesu vystavení supluje absenci artefaktu, což je protismyslné. Zde by nás mohlo z povinnosti neakceptovat paradoxní fakta vyvázat zahrnutí *prázdné galerie* pod umělecké gesto obecně. Problém ovšem takto jednoduše formulovatelný není.

Prázdná galerie není prostá uměleckého díla, proto je všude v našem textu psána kurzívou jako termín označující status, nikoli fyzický stav. Naopak *prázdná galerie* jako *galerie*, v níž nic není, je v textu kurzívou neměněna. Ještě mnohem komplikovaněji lze ošetřit samostatně stojící termín „prázdno“. Prázdno je velmi úzce vázáno na konkrétní diskurz, k němuž se vztahuje. Nejvhodnější by tedy bylo „prázdno“ v kontextu výtvarného umění uvádět pouze ve formě přídavného jména, jen

tak se lze vyhnout zmatku či nekonečným poznámkám pod čarou, z jaké pozice je nazíráno. Vzhledem k faktu, že zásadní publikace provázející téma *prázdné galerie* u čtenáře předpokládají určitou míru pochopení a pojem prázdno užívají, i náš text užívá termínu prázdno vždy s ohledem na dostatečný kontext, proto bude nadále uváděn převážně ve své běžné stylistické podobě, bez uvozovek. Výjimku tvoří *prosté prázdno*, tedy prázdno, které není pozicí, jazykem, gestem, uměleckou událostí atd. *Prosté prázdno* v mnoha případech neumožňuje uceleně reflektovat prázdnotu galerie jako artefakt či produkt autorské totality a překlenuje antagonismy výše uvedených náhledů, aniž by se samo podřizovalo jakékoli univerzální specifikaci. Je proto otázkou do jaké míry je jeho verifikace jako součásti uměleckého díla vůbec možná. V kapitole XXXX je uveden nástin možných schémat, která by se těmito úskalím v praxi vyhýbala.

Přídavné jméno v termínu *prázdna galerie* uvozuje podstatné jméno „galerie“. Galerie je poměrně snadno definovatelný prostor s jednoznačnou funkcí vystavovat umělecké dílo. Je-li v něm vystaveno něco jiného než výtvarné umění, přestává být institutem galerie v pravém slova smyslu. Pojem galerie je nutné vnímat v souvislosti s různými modely vystavování a uměleckými záměry, které mají vliv na interpretační rovinu projektů *prázdné galerie*. Zda má být *prázdna galerie* vnímána jako institucionální kritika, site specific a další, ve většině případů nelze určit jen na základě zkušenosti s viděným prostorem. Galerie sama je znakem uvnitř komplikovanější znakové soustavy.

Je prázdna galerie tím mezním bodem, kde striktní bezpředmětnost naráží už jen na faktickou existenci prostoru? Nebo tím, že prostor zůstává nezanedbatelným obsahově formálním činitelem, je pouze dalším *příběhem umění* s otevřeným koncem? Abychom mohli tyto otázky věrohodně zodpovědět, je nutné vytvořit *ideální prázdnotu galerie*, tedy model, jenž stojí na hranici *prostého prázdna* a existujících *prázdnotných galeriích*. Není totiž konkrétní *prázdna galerie*, která by pod pojmem *prázdna galerie* beze zbytku fungovala.

Téma *prázdné galerie* je běžně diskutováno jako velmi široké. Ve své první části text tuto šíři zohledňuje, ve druhé části se zaměřuje převážně na typ projektů, jež jsou primárně postaveny na uměleckém *prohlášení* a exponují svou znakovou vrstvu. Ve středu zájmu našeho výzkumu jsou spíše interpretační hranice *prázdné galerie*, než její úloha v kontextu dějin umění či mapa, kdy a kde byla prázdna galerie vystavena. Text má ambice se stát srozumitelným zhodnocením možností realizace a uchopení *prázdné galerie*. Ve finále se lze taktéž dopracovat určité míry zobecnění, kdy

je toto téma příhodné pro osvětlení základních tezí konceptuálního umění a tedy text lze adresovat všem zájemcům o ně jako doplnění standardně vedeného umělecko-historického diskurzu.

2 Cíle práce a její metodika

Cílem dizertační práce je rozpracovat vztah galerie a prázdna a poukázat na jeho kontexty, které odborná literatura běžně neakcentuje. Aktuálně je problém prázdny galerie zhodnocen v nemnoha dosažitelných publikacích, jež jsou přiblíženy v kapitole 3. Diskuse se dosud odehrávala pouze na poli teorie výtvarného umění, z něžž téma pochopitelně nelze vydělit. Dizertační práce sleduje zejména přesahy problematiky a snaží se do diskuse zapojit i některé teze vzdálenějších oborů.

Práce je strukturována do dvou částí, které jsou mezi sebou svázány příklady a jednotící linií postupující od formálních prvků expozic po interpretaci jejich vnitřních souvislostí a principiální logiky. Téma a sám název tohoto textu může působit, že nejvhodnějším nástrojem k opisu problematiky *prázdny galerie* je rámec fenomenologie ve své literární podobě. V tématu *prázdny galerie* se kryje fenoménů hned několik (fenomén prázdna v umění, fenomén paradoxu v umění a další), jedná se však o fenomény bez přímého kontextu s disciplínou fenomenologie. Vzhledem k potřebám výzkumu se nejvhodnějším prismaticem jeví hermeneutika, která je fenomenologii blízká. Skrze ni je tedy načrtnut modus operandi. Teoretický aparát, jenž text odráží, využívá analýzu, komparaci, sémiotickou interpretaci a řadu dalších metod, které by dohromady mohly tvořit metodologický amalgám. Daleko vhodnější je však používat hermeneutický model nedogmaticky s vědomím, že interpretací problému jen vytváříme obraz, jenž je však dalším neinterpretovatelným sevřeným útvarem. Držme se však premisy, že existuje pojem *prázdna galerie*, ač není ve významu absence fyzického artefaktu či uměleckého díla obecně. Přikloňme se proto k verzi, že za *prázdnu galerii* můžeme považovat umělecké dílo, které záměrně operuje s prázdny prostorem jako s prvním dojmem, který získává divák při vstupu do výstavního prostoru. Uvedenou tezi podporuje i dosud nejvýznamnější expozice *prázdnych galerií Voids: A Retrospective* (výstava proběhla v roce 2009 v Centre Pompidou v Paříži a v Kunsthalle Bern). V katalogu k této výstavě jsou zmiňovány i projekty, které např. do galerie vestavují další uzavřený prostor, připouští drobné implementované předměty nebo rovnou zaplní výstavní prostor řemeslníky pracujícími na jeho rekonstrukci. Tedy pokud je naším záměrem navrhnout nenapadnutelnou definici, která by byla bez výjimky plošně

funkční, musí být pojem *prázdná galerie* užíván s velkou tolerancí.

Cílem textu dizertační práce je postihnout konstituci prázdné galerie a dobrat se jejích fundamentálních principů. Dalším záměrem je lokalizovat *prázdnou galerii* uvnitř prázdné galerie a prozkoumat adresnost gesta *prázdné galerie*. Dalším cílem textu je nahlédnout i potenciál gesta *prázdné galerie* a problematiku spojenou s pozicí diváka (moment nedorozumění, romantické vztahování se, identifikace s rolí atd.). Finální teze proto stojí na podloží zevrubné orientace v diskurzu sémiotiky a logické sémantiky.

3 Základní prameny

Kapitola shrnuje reflexe tématu *prázdné galerie*, které se dosud etablovaly v umělecko-teoretické diskuzi. V roce 2009 proběhla v pařížském Centre Georges Pompidou retrospektiva prázdných galerií *VOIDS: A Retrospective*. Výstava, kde byl vedle obsáhlého katalogu k vidění pouze prázdný prostor rozdělený na 9 oddílů, je dosud nejzásadnějším počinem, jenž se zabývá prázdnou galerií. Právě katalog k výstavě *VOIDS: A Retrospective* poskytuje zatím nejucelenější náhled problematiky prázdná v galerii z umělecko-historického hlediska. Výstava ani katalog nedávají čitelný impuls, zda nahlížet *prázdnou galerii* jako *dematerializovaný objekt* (např. Lucy R. Lippard), zpřítomněné gesto a jeho zážitek (např. Brian O'Doherty), nebo rukojmí v intenci institucionální kritiky (např. Leon Rosenstein), čímž výčet rozhodně nekončí. *Prázdná galerie* je interpretacím, jež ji přiřazují dílčím diskursům, velmi otevřena. Náš text se snaží nacházet i náhledy dosud spíše neřešené, které výše zmíněné okruhy nezasahují. Text ovšem nemůže mít větší ambice, než aby sloužil coby rozcestník do spektra oblastí, kde lze *prázdnou galerii* představit jako smysluplně uchopitelný jev. Publikace, které při vytváření textu dizertační práce posloužili jako významné informační zdroje, jsou katalog k výstavě *VOIDS: A Retrospective*, kniha *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, zejména kapitola *The Gallery as a Gesture*. Lucy R. Lippard v díle *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Kevin Hetherington ve svém textu *The Empty gallery? Issues of subjects, objects and spaces*, polemizuje v některých ohledech s Brianem O'Dohertym a větší měrou přidává ještě další dvě významné knihy z oblasti muzeologie. Jakkoli mnohoslibně zní název publikace, není psána primárně v kontextu konceptuálního umění. Soubor esejů Craiga Dworkina *No Media* se zabývá nenaplněným médiem, prázdnem a problémem jejich

přenosu na diváka. Miwon Kwon v knize *One Place after Another* problém *prázdné galerie* výslovně nezmiňuje, věnuje se však problému místa v kontextu instituce umění.

Dizertační práce zasahující téma *prázdné galerie* lze v našem regionu s velkou námahou dohledat dvě, shodou okolností obě na VŠVU v Bratislavě. Autor první z nich je Stano Masár, na Slovensku respektovaný autor střední generace zacílený na tvorbu konceptuálních instalací. Druhou je Dorota Kenderová, v současné době kurátorka bratislavské galerie Hit a asistentka na bratislavské akademii. Obě práce jsou striktně uměleckohistorického charakteru a z největší části zhodnocují právě katalog *Voids: A Retrospective*.

Prázdna galerie, jak se lze domnívat, je dlouhodobě formulovanou otázkou po povaze umění a regulí uměleckého provozu. Náš text se proto musí znovu otevřít diskuzi nad definicí pojmu umění odvislou od konkrétního časového údobí a s ním spojeným paradigmatem. Jakási množina *Prázdna galerie* je akceptovatelná pouze skrze formální příbuznost jednotlivých projektů, což problematiku odkazuje v zásadě k uměleckohistorické diskuzi. Ambice, která ústí ve snahu poukázat na shodné rysy v sémantické vrstvě projektů, nesahá po studiu principiálně rozdílných sémiotických náhledů jednotlivých autorů. Práce se soustředí na popis narativních postupů konkrétních „gest“ *prázdnych galerií* a zároveň se snaží postihnout způsob, jímž tato „gesta“ nabývají na důvěryhodnosti a stávají se divácky přitažlivými. Jako rozcestník byla zvolena publikace *Sociosémiotika umělecké komunikace* Zdeňka Pospíšila. Výběr referenčního sémiotického modelu se ve finále zúžil na práci Juri Lotmana, ovšem s přihlédnutím k značné náročnosti univerzitní podoby sémiotiky náš výzkum v této oblasti označujeme jako „ve shodě se sémiotikou“, nikoli jako dogmatickou metodu poplatnou sémiotice.

4 Prázdna a prázdna

Kapitola přibližuje užitou terminologii, historii vystavování *prázdne galerie* a nejvýraznější umělce, kteří tento fenomén v mnohém předznamovali.

Prázdna galerie není prostá uměleckého díla, proto je všude v našem textu psána kurzívou jako termín označující status nikoli fyzický stav. Naopak prázdna galerie jako galerie, v níž nic není, je v textu kurzívou neměněna. Jak již bylo zmíněno, *prázdna galerie* není normativní termín a odborná literatura se mu spíše vyhýbá, vžil se ovšem natolik, že je i terčem posměchu. Materiálem,

který může verifikovat existenci fenoménu *prázdné galerie* jako obecně uznávaného faktu, je kreslený komiksový strip Thomase Marqueta z roku 2008, tedy z doby příprav největší výstavy prázdné galerie *Voids: A Retrospective*. Existenci fenoménu *prázdné galerie* bude stěží kdokoli popírat, jakkoli je nemožné jej definovat jako trend či přesně ohraničenou množinu charakteristických znaků.

4.1. Bílá a Prázdná

Některým umělcům první poloviny 20. století (např. Wasily Kandinsky či Kazimír Malevič) se bílá barva stala symbolem prázdna. Bílá barva může zastupovat prázdno, v zásadě mu však není ekvivalentem.

Rozdíl mezi *Bílou* a *Prázdnou* netvoří aspekt institucionální kritiky, o němž ještě bude řeč, či nezvyklá absence předmětnosti. Fenomén bílé barvy má sociokulturní aspekty a interpretace bílé se v různých kulturách liší, v rámci moderního a postmoderního umění nemá nikterak zvláštní význam. Mnoha umělcům slouží prázdno coby nástroj vymezení se vůči ekonomické povaze fyzického artefaktu nebo jako nástroj srozumitelné institucionální kritiky, pro některé další umělce je prázdno osobním prožitkem, k němuž instinktivně lnou. Absenci čehokoli, přítomnost prázdného prostoru či neviditelné sochy v zásadě mohou evokovat „povrchovou úpravu“ ve smyslu materiálu, tak jako vnímáme bílou barvu. Zároveň se však jedná o nástroj, událost, stav, a to je zřejmě důvod proč se v médiích neobešla *prázdná galerie* bez přívlastku fenoménu. Ohlasy na výstavy neviditelných artefaktů typu *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012* nebo *Voids: A Retrospective* vesměs o fenoménu prázdna vždy hovoří.

4.2. Marcel Duchamp a náhled prázdna

Marcel Duchamp je jedním z umělců, kteří nevěří na „prázdné prázdno“. Marcel Duchamp se cítil být tím, kdo splňuje představu o vědci. Své bádání zaměřoval na absurdní, avšak empiricky uchopitelné momenty vzdorující měření (zápach kuřákových úst, který stále přetrvává po vydechnutí kouře, či objemový rozdíl čisté košile po vytlačení vzduchu a stejné košile poté, co se nosí, a tak dále). *Inframince* je předobrazem kvazivědeckých uměleckých vstupů v současném umění. *Inframince* zároveň promlouvá o věcech neviditelných a nezměřitelných. Prázdná galerie je právě taková. V expozici si lze všechny autorské vstupy „osahat“ pocitem či vnitřním uchopením,

ničemu dalšímu vystavený prostor nepodléhá. Kde by prázdno být mělo, vidí Duchamp „supermomentky“. *Inframince* je svrchovaně poetický „literární fakt“. Obdobným způsobem se musíme vyrovnávat i s *prázdnou galerií*, proto hraje sémiotika klíčovou roli v její interpretaci. V této oblasti mají apelativní funkci i základní vlastnosti syžetu resp. výstavby uměleckého díla. Již důvod ke vzniku projektu *prázdné galerie* a způsob, jímž se o něm divák dozvídá, mohou být zahrnuty pod svébytně artikulovaný umělecký projev.

4.3. Malevičovo vyprázdnění muzeí a galerií

Kazimir Malevič, umělec a teoretik, se k prázdnu ve své době obracel největší měrou. Maleviče zajímala skutečná prázdnota přetrvávající věky a existující nad lidskou populací. Desátá léta v Rusku byla dobou proroků, kteří chtěli měnit řád umění a uměním měnit společnost. Otázky prázdnoty a nekonečna tehdy byly hojně diskutovány. Připočteme-li vliv Nietzscheho, Heideggera či Bergsona, o nichž mluví Jiří Padrta v knize esejů o Malevičovi, dostáváme poměrně logickou strukturu podnětů, díky nimž mohl Malevič bezpředmětnost prezentovat jako čisté vzrušení ze stavu nebytí.

Hlavní ideou suprematismu bylo očistit umění od předmětného vnímání reality, docílit čistých uměleckých pocitů forem a barev a najít cestu k „bezpředmětnému světu“ (Die Gegenstandlose Welt), jak Malevič nazval svou teoretickou knihu vydanou v Mnichově v edici Bauhausu v roce 1927.

Boris Groys ve svém textu *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich* upozorňuje, že Malevičův radikalismus směřoval k prázdnu jako nejvyšší instanci uměleckého zážitku. Umění se následně stává návodem, jenž de facto realizuje divák. Naproti tomu *Černý čtverec na bílém pozadí*, nejradikálnější dílo ruské avantgardy, je neparticipativní. Není zde uvolněné místo pro neautorskou interpretaci. Je to „model“, nikoli dílo odpovídajícího charakteru závěsného obrazu. Malevičovy teze a prohlášení jsou radikálnější než umírněné filosofování o výtvarném umění v západní Evropě a Duchampovy komentáře. Z dnešního pohledu můžeme Malevičovy teze vnímat jako důsledek emocionálního pnutí a Duchampův analytický pohled jako trvanlivější a stojící na „pevnějších základech“.

4.4 Historie a základní tvarosloví prázdné galerie

Jakkoli bývá dílo *Le Vide* z roku 1958 od Yves Kleina označováno za pionýrské, estetizace prázdnoty a upozornění na její hodnotu bylo již delší dobu mezi intelektuály diskutovány. Proto-konceptuální objekt prázdného rámu, jenž Arnulf Rainer nazval *Empty Painting* z roku 1951 či legendární skladba 4 '33'' Johna Cage, která v roce 1952 měla premiéru, připravily půdu pro nástup našeho fonoménu. První naprosto prázdný prostor vystavuje až 11 let po *Le Vide* Robert Barry pod názvem *Closed Gallery Piece* (1969 – 1970). Projekt se stává z cedulky na dveřích galerii informující o faktu, že bude během trvání výstavy zavřena.

Projekt z roku 1966 *The Airconditioning Show* od britské skupiny Art&Language není tak očištěný o umělecký vstup jako Barryho výstava, ale redukce hmatatelného je výraznější než u *Le vide*. Principem *The Airconditioning Show* bylo regulování klimatizace, jíž jsou velké galerie standardně vybavené. V jednotlivých místnostech se teplota měnila v průběhu dne a trpělivý divák údajně mohl změnu i pocítit. Jak tedy nahlížet na události v prázdné galerii, které formálně odpovídají určitým uměleckým médiím? Zmiňujeme-li *světelnou instalaci* či *zvukovou instalaci* v jinak prázdné galerii, lze s naprosto stejnou dikcí mluvit i o *teplotní instalaci*, *neviditelné soše* (Andy Warhol) či *imaginární soše* (Simon Pope). Pojem *socha* popřípadě *instalace* jsou spíše součástí návodu ke čtení *prázdné galerie* či její „axiomatickou strukturou“. Většina prací označovaných za *prázdné galerie* stojí mimo klasifikaci média, aniž by ji musela nahrazovat jakákoli jiná klasifikace. Příkladem mohou být práce Michaela Ashera, Amandy In a dalších.

Gesta prohlášení, jakkoli jsou afirmativním tvrzením, vyžadují často participaci diváků a je nutné je chápat ve smyslu propozic či návodů, na jejichž čtení může mít vliv náhoda, a tedy s fyzickým vstupem být spojena může. Naopak fakt, že umělec do galerie implementuje drobné objekty, může vypovídat o přítomnosti něčeho neviditelného (zvuk, vůně, teplo, dojem sníženého stropu...). Příkladem, kdy umělecká díla můžeme nahlížet oběma výše uvedenými pohledy, může být práce Simona Popea z roku 2006 *Gallery Space Recall*. V úvodu výstavy Pope vyzývá pokyny na zdi diváky, aby procházeli výstavu a představovali si některé další výstavy, které kdy viděli. Dílo se tedy sestává z úkolu představit si vizuální zážitek, který si návštěvníci odněkud přinesli s sebou. V galerii chybí artefakty, jejich absence však vyžaduje, aby si je diváci v galerii představili, jedná se tedy o přítomnost představovaných děl. Na rovině idejí se v galerii hromadí artefakty, jejichž počet vzrůstá s počtem návštěvníků. Galerie je zaplněna vzpomínkami.

5 Model prázdné galerie

Nejpřímější cestou k *prázdné galerii* je prosté umělecké prohlášení prostoru za umělecké dílo. Konstrukce *ideální prázdné galerie* jako modelu pro zkoumání obecně platných aspektů problematiky, částečně nahrazuje vysvětlování pojmu *prázdna galerie*. Pojem *prázdna galerie*, jak je v textu několikrát připomínáno, je spíše zavádějící nejen svým rozparem s logickou-sémantikou, ale i nemožností definovat jemu podřazenou skupinu existujících projektů v rozsahu, který by plošně akceptovala odborná veřejnost. Protože pojem *prázdna galerie* je spíše reprezentantem *ideální prázdné galerie* jako užívaného schématu, než aby zahrnoval všechny znaky všech existujících *prázdnych galerií*, je kapitola zahrnující z valné části data umělecko-historického charakteru pojmenována ve smyslu konstituce modelového nakládání s výstavním prostorem.

Pouze takto zformulovaná *prázdna galerie* překračuje průvodní nemožnost své relevantní definice. Tím paradoxem je, že pokud chceme definovat existující *prázdne galerie* na základě prázdného prostoru, drtivá většina případů prázdnému prostoru neodpovídá. Pokud naopak budeme hledat společné rysy existujících *prázdnych galerií*, nenajdeme jediný, který by byl byť jen ekvivalentem prázdnému prostoru. Termín, který by je charakterizoval, pak nemůže obsahovat slovní spojení *prázdna a galerie*. To samo neznamená, že *prázdna galerie* nemůže existovat. Ona pouze dosud neexistuje ve své ideální podobě, tedy jako vystavená *prázdna galerie* bez uměleckého vstupu nad rámec takto prostého aktu.

5.1 Prostor galerie

Vystavování je úzce vázáno na společenský kontext, v němž je umění chápáno. V celosvětovém měřítku se nedá přesně časově ukotvit změna výstavní metody „pařížský salón“ na výstavní metodu „bílá krychle“, protože nelze tyto metody chápat jinak, než jen jako „nejobvyklejší formu“ výstavní koncepce v tom kterém časovém období. S nástupem funkcionalismu v architektuře se mění i pojetí interiéru výstavních prostor. Ve výstavní praxi jsou ideály funkcionalismu podporovány a modifikovány jako univerzální argumentace. Vzniká tak „ideální výstavní prostor“. Čisté bílé stěny se snaží minimalizovat vizuální vliv výstavního prostoru na jednotlivé vystavené dílo. Během 20. století se ustálilo vnímání univerzální bílé kostky nejen jako neutrálního pozadí, ale i jako symbolického odtržení od světa. Brian O'Doherty v knize *Inside the White Cube* označuje za pionýra v propagaci uvedeného typu prezentace umění Alfreda Barra, Jr., prvního ředitele MOMA.

Skutečnost, že většina výstav prázdné galerie se odehrává v *univerzální bílé krychli*, není dána pouze faktorem časového horizontu - k dispozici je přeci mnoho jiných alternativních prostorů. Věc je do značné míry dána určitou estetickou normou, která se pro podobné případy vžila.

Statut galerie je tím, co galerii dělá galerií. Nikoli její prostor, který slouží jako výstavní prostor. Naopak negalerijní prostor, ačkoli za posledních 20 let nabyl na stejné důležitosti jako galerijní prostor, je něčím skutečně omezený. Výstavní prostory, jež běžně neplní funkci galerie, mohou být chápány jako příliš výrazné a specifické pro účel vystavení prázdna, nevylučuje to však jejich použití, dokonce je ani nelimituje jako místo pro institucionálně kritický projekt.

5.2 Prohlašování

V roce 1953 Robert Rauschenberg vystavil vygumovanou De Kooningovu kresbu. Dílu dal název *Erased de Kooning Drawing*. Pět let před Kleinovou prázdnou galerií tak prezentoval jeden z pilířů konceptuálních vstupů do uzavřeného uměleckého světa. Tento způsob *přisvojení* je neverbálním ekvivalentem *prohlašování*. *Prohlášení* je základním kamenem *ideální prázdné galerie*.

Práce Petera Rónaie *Brněnský koncept*, lze použít jako příklad konceptuální logiky a prvku prohlašování. Již v 50. letech 20. století se umělecké prohlášení stalo samostatným médiem a bylo verifikováno uměleckým světem. Rónaiův *Brněnský koncept* je jiným typem akce než „klasická“ *prohlášení* (vzpomeňme R. Rauschenberga, S. Brouwna či P. Manzoniho). Peter Rónai ve svém projektu *citoval* všechny minulé, blíže neurčené *prázdné galerie*. Projekt byl vícevrstvý a konceptuálně komplikovanější. Prvek „hry“ je v této práci velmi zřetelným a bezstarostně provazuje jednotlivé roviny myšlení o prázdné galerie, které Rónai vtěšňuje do jediného projektu.

Pro náš text je *Brněnský koncept* významný hned v několika ohledech. Prvním z nich je vztah galerie k okolí. Dále nás zajímá kritický podtext projektu. Kritiku můžeme chápat jako obecně institucionální, ale i jako osobní vymezení vůči nabubřelému pojmenovávání fenoménů podle autora či místa vzniku. Konečně nejzajímavějším bodem je určitý *horizont události*. Konkrétně o tomto projektu Peter Rónai mluvil jako o citaci všech předešlých *prázdných galerií*. Rónai si nelámal hlavu s tím, co znamená prázdná galerie a které všechny galerie to jsou, jež citoval. Toto gesto mělo znamenat tu poslední všepohlcující prázdnou galerii. A další z *prázdných galerií*, které

kdy budou následovat, do ní opět spadnou, neodvratitelně přitahovány minimální hmotou o nekonečné gravitaci.

5.3 Existenciální prostor- prostor interpretovaný skrze paměť a zkušenost

Umělecký provoz v Čechách, potažmo v postkomunistických zemích, má některá specifika. Nejde pouze o model, problém mnozí umělci vnímají hlouběji v neznakové vrstvě díla. Ilya Kabakov, tvrdí, že prázdnota je „měřítkem naší doby a místa (...) a že ruská prázdnota je jiná nežli euroamerická, která vidí prázdnotu jako nedostatek, zatímco ruská prázdnota je aktivní síla-transcendence s historií.“ Ruské prázdno Kabakov chápe jako „Auru, která přichází z naší minulosti (...) a je tím, co nám brání upadnout do nevědomosti i tím, co nazýváme naše kultura, náš vnitřní svět.“

Prázdný prostor je v duchu aktivismu využíván minimálně, galerie totiž nemá téměř žádnou politickou moc. Galerie jakoby jakékoli aktivity tímto směrem uzavírala do sebe před zraky okolí. Co se odehrává za zdmi galerií, však poznamenává naše hodnoty a emoční složku naší osobnosti. To je důvod, proč se zde daří také projektům se sociálním aspektem. Přímá analogie k explicitní sociální angažovanosti v případech *prázdné galerie* není. Maria Eichhorn během své výstavy v Kunsthalle Bern ušetřila provozovateli budoucí náklady na stavební činnost. Je to sociální vstřícné gesto. Maria Eichhorn sice nakládá s přidělenou dotací způsobem nesobecké pomoci, přesto dílo neobsahuje významnější apel. Toto vymezení se nemusí krýt s pojmem *institucionální kritika*, nicméně *prázdná galerie* je svým způsobem přirozeně kritická již svoji prázdnotou v místech, kde se přirozeně očekává estetický zážitek.

6 Prosté prázdno a umělecký provoz

Vystavení prázdne galerie bez jakýchkoli dalších významových konotací, včetně aktivistického gesta, se do hledáčku nadnárodního diskurzu nedostal a bude zřejmě velmi obtížné jakýkoli jeho případ dohledat. Lidská bytost je schopna tento akt realizovat pouze vědomě nezáměrně, což se samo s definicí záměru v podstatě kryje. Jan Mukařovský v textu z roku 1943 *Záměrnost a nezáměrnost v umění* neuvažuje o nezáměrnosti apriorní. Nezáměrnost Mukařovský popisuje jako

doprovodný jev záměrnosti, ukotvuje ji ale v jeden celek. Fakt „prostého vystavení prázdna“ a fakt „vystavení prostého prázdna“ se od sebe liší, jakkoli jsou v oblasti aktuálního umění v podstatě nerealizovatelné. Vystavením se *prosté prázdnno* stává uměleckým dílem na principu ready-made a přestává být prostým. Naopak *prosté* vystavení prázdnna je možné, jestliže prázdnno již uměním je a není formou vystavení deklarovaná změna jeho funkce (případ ready-made). Vystavena tedy musí být *prázdná galerie* nikoli prázdná galerie, aby se prohlášení za umění již nemuselo odehrát.

Expozici prázdnna divák spatří kdykoli přijde do prázdné galerie. Jan Mukařovský používá zvláštní termíny *normované* a *nenormované* estetično. *Norma* zde zastupuje úzus široké obce a soubor požadavků, které musí být naplněny, jedná se o umělecké estetično. Na *nenormované* estetično nenahlížíme jako na umění, ale jako na analogické k umění.

7 Fakt pojmenování

Pojmenování je tou nejminimálnější formou uměleckého prohlášení. Pojmenování ovšem není totožné s uměleckým prohlášením. Umělecké dílo může vznikat za přispění mnoha dalších faktorů.

Jestliže umělec vytváří znak či soustavu znaků na konkrétním místě, vzniká umělecký fakt. Prázdnno galerie jako umělecký fakt může být odstraněno tím, že galerie bude zaplněna jinými uměleckými artefakty. *Prázdná galerie* tedy nemůže být nikdy prázdná ve smyslu absence artefaktu, je však zřejmé, že vzniká specifická situace, kdy přítomnost sochy či jediného obrazu v místnosti ruší status *prázdné galerie*, zcela proti záměru umělce, bez jeho vědomí a přičinění.

Neprohlášenému prázdnnu chybí sémiotická vrstva jako autorskému dílu, proto není důvod jej jako umění nazírat do té doby, než divácký akt prázdnno v galerii přetvoří ve znak.

7.1 Název

Prázdná galerie mnohdy mívá koncept projektu exponovaný v názvu projektu, nebo vzorec čtení nabízí v příslušném komentáři. To je realizace, toto je výsledek procesu, to je srozumitelná konstrukce. Prázdnno by se mělo v teorii výtvarného umění uzavřít.

7.2 Muka průkaznosti

To podstatné se o problematice napsalo až koncem 20. století, v době, kdy pamětníci prvních *prázdných galerií* už nemohli svou pamětí sloužit. Dokumentaci do jisté míry chybí klíč k jejímu správnému vyhodnocení. Problém vystavení prázdna dnes odkrýváme archeologickou metodou, kdy konkrétní významy unikají a naše interpretace se mohou rozcházet s původním smyslem projektu.

Teze dotýkající se tématu *prázdné galerie* budou verifikovatelné jen na pozadí diskurzu, jenž nikde nemůže být zaměřen holisticky. Vystavit *prázdnou galerii* je svým způsobem výsada. Prázdná galerie v podání nějakého „hejska“ v druhořadé galerii nebude mít žádoucí efekt. Vyznění celého projektu pak velmi závisí na samotném divákovi. Nejdůležitější pro návštěvníka z jiného světa je identifikovat sama sebe s rolí diváka. Nikoli pozorovatele, co znejistěn vše zkoumá, ale diváka, který tomu všemu věří. Mluvíme-li zde o odevzdání se, dotýkáme se i elitářství. Samo přijetí důkazů existence *prázdné galerie* je elitářstvím.

7.3 To, co zažijí jen někteří

Již fotografie na obálce katalogu *Voids: A Retrospective* je poctou fabulaci. Klein nebyl žádný body-artist. Síla jeho uměleckého kusu *Saut dans le vide* (1960) tkví v tom, že byl veřejně prezentován bez komentáře, který by osvětloval, proběhla-li tato akce s bolestným dopadem na chodník či nikoli. Divák se skutečně mohl cítit podveden, jakkoli se můžeme domnívat, že nesejde na tom, zda se skok/předpokládaný dopad odehrál.

Znaky uměleckého díla musí vykazovat samotný proces vzniku. V mnoha výše uvedených příkladech *prázdné galerie* je „zápletka“ onoho procesu až povážlivě banální. To, co na většině z nich může odborná veřejnost ocenit, je jednak odvaha autora prezentovat takto prostou myšlenku, jednak čistá pointa vtipu, která je v tomto typu projektu obvykle obsažena. Obecně lze shrnout, že umění postavené na prohlašování banální je a vlastně banální být musí, neboť závažné věci lze stěžít „jen prohlásit“ a komplikované prohlášení ztrácí razantní účinnost, která je jedním z jeho nejzřetelnějších efektů.

8 Smysl pro humor

Smysl pro humor je regulérní téma psychologie, spadá mezi deduktivní poznávací mechanismy a s

jistotou lze tvrdit, že je překážkou uchopování paradoxního problému tím, že nahrazuje jiné, vhodnější, deduktivní mechanismy. Již úvodní ceremonie „a teď vám řeknu vtip...“ do značné míry připomíná „a teď vstupujete do galerijního prostoru...“, tedy očekávání, které nemohou naplnit kterékoli jiné prázdné místnosti, jež nejsou výstavním prostorem. Humor je kulturní fenomén a jako takový má ceremoniální úvod a pointu. V první řadě jako anticipační model je nástrojem osvojování si světa a potřebuje participaci kolektivu. Majoritní význam v něm tvoří paradox a překvapení.

Povaha konceptuálního umění či umění akce je s určitou specifickou formou humoru velmi často spjata. Vtip je velmi často přítomen ve skryté podobě a odhalí jej pouze divák, který se v tom kterém diskurzu dlouhodobě pohybuje.

Často citovány jsou práce filosofa Henri Bergsona či jeho žáka Louise Cazamiana. V *prázdné galerii* se rovněž pousmějeme nad tím, že to, co vidíme, je paralelou k důvěrně známým věcem, resp. fragmentům všedních zkušeností, s nimiž nepředpokládáme, že se v místě výstavního prostoru setkáme. Paradox, který je stavebním kamenem vtipu, věda rozčítat dokáže a běžně jej k opisu používá, ačkoli jej zprvu vydělila. Vědě ovšem není nic vzdálenějšího, nežli humor. Vyhodnotit kvalitativní složku vtipu vědeckými nástroji nelze a prokázat vtip jako formotvorný prvek prázdné galerie lze jen na základě přímé zkušenosti s konkrétním případem.

9 Prázdná galerie mezi zprávou a místem

Lze prohlásit estetiku *prázdné galerie* za nonsens? *Prázdná galerie* není „ani hezká, ani ošklivá“, přesto podléhá estetickému úzu. Lucy R. Lippard v textu *The Dematerialization of Art* tento stav nazývá *post-estetickým* a vztahuje jej k non-vizuálním akcentům uměleckého díla.

Pokusme se tento paradox překlenout skrze sémiotický náhled. Sémiotika se specializuje na transformaci významů, stejně tak konsensuálních jako individuálních, do nepopíratelných faktů. Tato fakta jsou ovšem nepopíratelná jen uvnitř několika konkrétních vědních oborů, ostatní pro ně nemají vhodný sensorický aparát. Jakkoli Mukařovský ve studii, z níž je citováno, neuvažuje o sémiotické vrstvě jako o množině, která zahrnuje vedle mnoha dalších podmnožin na příklad sochařství, jasně deklaruje, že jazyková verze není schopna pouze alternovat materializovanou verzi. Obě existují paralelně. Jakkoli konceptuální umění deklaruje estetickou vrstvu vizuální stránky objektu jako nedůležitou, ona existuje a divák si jí velmi pozorně všímá. Obě verze

(znaková a neznaková) lze od sebe v objektu oddělit, byť násilím a značně uměle. V případě *prázdné galerie* je neznaková verze prostoru vnímána podprahově a často do intelektuálního vyhodnocení díla ani nezasáhne.

9.1 Prázdná galerie jako sémiotický vzorec

Počátky teorií analyzujících uměleckou komunikaci spadají do devatenáctého století. Podívejme se na problém z náležité perspektivy. Vědec, podrobující analýze určitý přírodní jev, zkoumá, za jakých podmínek se uskuteční to či ono. V praxi je důvodem pro tyto výzkumy požadavek po možném umělém znovuvytvoření. Tedy zjištění podmínek, při kterých, když se přesným způsobem nastaví, vzniká produkt více méně identický s produktem vzniklým přirozeně. Snaha predikovat umění, nikoli jej zkoumat v jeho důsledcích, vede vědou i vzdělávacím systémem jako červená nit. Naopak otázka, *kde je umění*, evokuje pátrání po přirozeném zdroji. Pokud bude rozvedena do širších souvislostí, jejím výsledkem bude, že se diskurz rozšíří o nové typy přístupů a uměleckých projevů. Pátrání, kde se ještě může ukrývat potenciál událostí, věcí a faktů být uměleckým dílem, je mnohem inspirativnější.

9.2 Prázdná galerie a limity místa

Během vernisáže výstavy *Brněnský koncept* Petera Rónaie proběhla „tanečně – folklórní“ performance Richarda Fajnora a přítomný divák mohl sledovat, jak je mimoděk gumován záměr vystavit prázdnou galerii. Jako návštěvníci galerie se přimykáme ke slyšenému nebo viděnému snáze, než k prázdnou galerie doplněném o návod k jeho čtení. Jsme zmateni, pokud některý z umělců v *prázdné galerii* začne preformovat či prázdnou galerii rozpouštět zpěvem. Není to problém uzávorkování prázdná, protože jde o dvě paralelní vrstvy momentální expozice, respektive vstupy umělců, které nedokážeme vnímat současně (viz. *Výgumovaná kresba De Kooninga*).

Netažme se, jaké *podmínky* umožňují vznik *prázdné galerie*, ale co je to za věc, která způsobuje umění, a *kde* se nachází. Pochopitelně i v Goodmanových textech je neustále kladen důraz na slova „poukázat“ či „nacházet“ a podobná, která jednoznačně evokují otázky místa a jasně vytyčují prostor pro sémiotickou analýzu. Přesto Goodman raději upírá zrak k funkci, je vědcem funkčních mechanismů.

9.3 Prst jako nástroj vědy

Nač lze ukázat prstem je objektivní, např. událost či forma. Reflexe *prázdne galerie* mnohdy objektivizuje sebe samu namísto přijetí uměleckého díla jako jedinečného aktu s neuzavřenou množinou důsledků. V *prázdne galerii* si tedy prstem ukazujeme na důkazy uměleckého díla.

9.4 Událost

Slova hudba, socha, performance a tak dále označují systém (obrazy mohou malovat sloni, žížaly...). Slovo umění označuje platformu (v systému bývá obsažena automaticky, neboť tvoří výchozí podmínky vzniku). Umělecký fakt (jev) ve své finální ostenzivní podobě přiřazuje systému hodnotu (přiřčenou uměleckou hodnotu). Čím více se autor konceptuálního gesta snaží uniknout prefabrikaci v procesu vytváření, tím více mizí gesto-dílo (důsledek) a vystupuje gesto-autor (prvotní impuls). Autor používající nového způsobu či nevycházející z náležitých podmínek musí divákovi své dílo důkladně vysvětlit. Navazuje se těsnější vztah mezi autorem a divákem.

9.5 Být tam

Romantismus jako směr se největší měrou vymezoval měšťáckému lpění na estetice věcí vzniklých lidskou rukou. *Prázdna galerie* ve svých počátcích měla podobný vztah k měšťáckému lpění na artefaktu. Stejně jako romantismus se stal strnulým a šosáckým i fenomén *prázdne galerie* má k tomuto pojmenování nakročeno. *Prázdna galerie* je romantická. *Prázdna galerie* může působit prvním dojmem, že nehraje na emocionální strunu. Pokud se však na problém zaměříme, zjišťujeme, že je provázána skrze emoce s autorem i s divákem a pateticky se obrací k uměleckému dílu s velkým U.

Expozici *prázdne galerie* propůjčená intencionalita může být zakončena širokým spektrem pocitů od slastných po trýznivé. Slastné pocity nás vážou tichým komplotem ke straně autora, sebetrýznivé ke straně diváků očekávající vizuálně-estetický zážitek. Vztah diváka a výstavního prostoru obecně musí rovněž být na bázi idealizace. Vytvořená *prázdna galerie* bude vždy takovýmto licenčním obrazem, romantickou představou. Není třeba rozvíjet banální zápletku, že zobrazované není obrazem. O to úžasnější je fakt, že *prázdnu galerii* lze namalovat *prázdnu* a následně obraz vystavit, nikoli ji vystavit ve své *prázdnotě*.

9.6 Záznam prázdna

Na fotografii *prázdne galerie* v mnoha případech není umělecké dílo, ale pouze prázdna galerie. Obdobně pošetilé je fotografovat zvuk. Jsou pochopitelně zařízení, která konverzi zvuku do fotografie umožňují. Jedná se však o záznam (fotografický) záznamu (například notového). O čem vypovídá fotografie *prázdne galerie*, není-li zaměřena na znaky *vychýlení* od *ideální prázdne galerie*? Nevypovídá vlastně o ničem, stává se pouze relikvií, fetišem, amoébní formou pro divákovy projekce.

Artefakt sám je „dokumentem“ o konceptuálním projektu. Artefakt sám je nositelem - nosičem konceptu. Zážitek může být tím dokumentem. Dokumentární fotografie nosiče je pouhý záznam záznamu a v těchto případech má stejně reálnou výpovědní hodnotu jako autorova skica na papíře, jež ve zkratce přibližuje budoucí expozici *prázdne galerie*. To je důvod, proč konkrétní *prázdnu galerii* osobně navštívit a získat zážitek – stát se záznamem.

10 Vědecký závěr vs. umělecký záměr

Končí prázdno tam, kde začíná stěna, či strop? Uniká prázdno dveřmi, zapíjí se do zdí? Nikoli, prázdno je něco navíc, něco, co je označeno, ohraničeno a co nesnese konkurenci. Prázdno autor z prostoru nic „neodsává“, naopak, přidává myšlenku, respektive prohlášení. Umělec tedy z prázdna učiní konkrétní prázdno, respektive prázdno jako absenci čehokoli reálného autor mění v prázdno, které se již k reálné existenci vztahuje. Tím se prázdno zároveň stává abstrakcí, což je ovšem paradoxní. Tím objektem, který umělec zpracovává, není budova galerie, avšak není jím ani prázdno budovu vyplňující. Je to ono fenomenologické „těhotné“ prázdno, které není ani konkrétní a není ani abstrakcí konkrétního. Když v roce 1962 Piero Manzoni prohlašuje celý svět za své umělecké dílo a podkládá jej piedestalem, doprovodná teze by měla znít: *za určitých nikdy nenaplněných a nenaplnitelných podmínek může být celý svět dílem Piera Manzoniho*. Takto však definice nemůže být akceptována z hlediska výtvarného umění. Výtvarné dílo je v tomto případě vystavěno na konkrétní nezpochybnitelné formě prohlášení a na abstraktní formě fakticky neexistujícího prohlašovaného, respektive transpozici faktické formy do abstraktní formy uměleckého díla. Prázdna galerie není tou kamennou galerií, ačkoli si na ni můžeme sáhnout, je abstrakcí.

11 Závěr

V průběhu výzkumu naší problematiky se odehrával proces jejího pochopení od počáteční důvěry v možnost vydělení prázdné galerie ze vše pohlcujícího tématu konceptuálního umění, přes vyhodnocování protiargumentů, až k potvrzení v zásadě oponentních hypotéz, které vznikaly v samém průběhu práce.

Status *prázdné galerie* tak, jak jej určila diskuze opírající se o výstavu *Voids: A Retrospective*, je iluzí a je nutné jej revidovat. Právo na přídomek „vystavení prázdné galerie“ by naopak mohla mít výstava *Brněnský koncept* Petera Rónaie v Domě umění města Brna z roku 1997.

Teze o vystavení prostého prázdná upozornila čtenáře na problematické čtení umělecké produkce vystavěné na prohlášení. Prožitek prázdné galerie se stává řečněme kulturním faktem a *kulturní fakt* nadřazeným artefaktu. Proto nejpřiléhavější je mluvit o *prázdné galerii* jako o *kulturním faktu* bez dalšího dělení na jednotlivé podkategorie. Paleta přístupů je tak široká, že jsme posléze z našeho výzkumu vyčlenili sochařské nakládání s prostorem. Zahrnutí díla fyzického charakteru pod téma *prázdné galerie* odpovídá jeho převaze v rámci projektů nakládajících s dojmem prázdná. Hypotézu, že projekty spadající pod pojem vystavená prázdná galerie, tak jak je médiu používán, operují s prázdnem galerie jako s dojmem, nikoli jako s faktem, považujeme za potvrzenou.

Náš výzkum se dotkl též sémiotického čtení *prázdné galerie* a označuje jej jako zásadní moment v její interpretaci. Z hlediska sémiotické interpretace se vytrácí konkrétní jedinečný prostor, který nelze vnímat jako sekundární, přestože je pouze jednou ze součástí uměleckého díla.

Fenomenologie je sice tím předpokládaným prismatem, text se jí nevyhýbá, nicméně dává přednost hermeneutice jako způsobu opisu fenomenologii příbuzné.

Ač text v celé své délce pracoval s pojmem *prázdná galerie* jako relevantním zástupcem určité tendence uvnitř konceptuálního umění, závěr práce se přiklání k variantě, že není vhodné slovo „prázdný“ v odborné terminologii teorie výtvarného umění používat. Média mýtus „disciplíny“ *prázdné galerie* proklamovala a v recenzích výstav se objevovat stále bude. Z textu dizertační práce však vyplývá, že o *prázdné galerii* nelze mluvit jako o trendu, nýbrž jen přibližně specifikovat formu konkrétních projektů. V našem případě bychom obtížně hledali důkazy pro určování trendu, který by v sobě zahrnoval určitou skupinu společných znaků. Termín *prázdná galerie* je nutné užívat s určitou licencí, pokud se jí zřekneme, narážíme na paradox, který nelze dále analyzovat ani

podrobněji definovat. Tím, že se text soustředil na opomíjené aspekty *prázdné galerie*, přináší řadu materiálů pro další využití odborníky z dotčených oblastí humanitních věd.

Použitá literatura:

- AJVAZ, M., HAVEL, I. M., MITÁŠOVÁ, M. (eds.) *Prostor a jeho člověk*, Praha: Vesmír, 2004. ISBN 80-85977-60-5
- ANDERSEN, T. (ed.) *Kazimir Malevich. Essays on Art 1915-1933*. Copenhagen: Borgen, 1971. ISBN 0-8150-0419-2
- ARMLER, J., COPELAND, M., LE BON, L. (eds.) *VOIDS: A Retrospective*, Curych: JRPRingier, 2009. ISBN 978-3-03764-017-3
- BELTING, H. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000. ISBN 80-204-0856-8
- BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979
- BERGSON, H. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1994. ISBN 978-80-206-1249-6
- BORECKÝ, F., FIŠEROVÁ, M., ŠVANTNER, M., VÁŠA, O. (eds.) *Rozum, nerozum a přesvědčivost obrazů*. Praha: Togga, 2011. ISBN 978-80-87258-73-6
- CIPORANOV, D., KULKA, T. (eds.) *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-80-87378-46-5
- CONN, S. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010. ISBN 978-0-8122-2155-8
- DOSTÁLOVÁ, L., MARVAN, T. (eds.) *Studie k filosofii Nelsona Goodmana*. Praha: Nakladatelství Filosofického ústavu Akademie věd. 2012. ISBN 978-80-7007-378-0
- DOUBRAVOVÁ, J. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-566-0
- DURKHEIM, E. *Elementární formy náboženského života*. Praha: Oikoymenh, 2002. ISBN 80-7298-056-4
- DWORKIN, C. *No Medium*. Cambridge: MIT Press, 2013. ISBN 97-802-620187-08
- EHRENZWEIG, A. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Phoenix Press, 2000. ISBN 1842122592
- FEYNMAN, R. *To nemyslíte vážně, pane Feynmane!* Praha: Aurora, 2001. ISBN 80-7299-004-7
- FILIPOVÁ, M., RAMPLEY, M. (eds.) *Možnosti vizuálních studií. Obrazy-texty-interpretace*. Brno: FF MU, 2007. ISBN 978-80-87029-26-8.
- FREUD, S. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*, Praha: J. Kocourek, 2005. ISBN 80-86123-21-9
- GADAMER, H. G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003.

ISBN 80-86138-48-8

GOODMAN, N. *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8

HARRIS, R. *Signs, Language, and Communication*, London: Psychology Press, 1996
ISBN 978-0415100892

HIGGIE, J. (ed.) *Artist's Joke*. Cambridge: MIT Press, 2007. ISBN 262582740

CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Torst: Praha, 1998.
ISBN 80-7215-050-2

KULKA, J. *Psychologie umění*, 2. vyd. Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7

KUNDERA, L. *Dada panoráma*. In: *Světová literatura 1-6*. Praha: Odeon, 1966

KWON, M. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004. ISBN 978-02-621-126-5

LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů*, Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0087-0

LIPPARD, L. R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland: University of California Press, 1997. ISBN 978-05-2021-013-4

LOTMAN J. *Kultura a exploze*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-621-1

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie II*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-240-4

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-239-8

MUKAŘOVSKÝ, J; CHVATÍK, K. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha : Odeon, 1971.
ISBN 8072430408

NAKONEČNÝ, M. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0763-6.

NORVELL, P., ALBERRO, A. (eds.) *Recording Conceptual Art*. Los Angeles: University of California Press, 2001. ISBN 9780520220119

O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press, 1999. ISBN 9780520220409

PADRTA, J. *Kazimír Malevič a suprematismus*, Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-88-2

POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005.
ISBN 80- 86276- 19- 8

SHUMAKER, W. *Elements of critical theory*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1975.
ISBN 978-083-717-663-5

STIBRAL, K. *Proč je příroda krásná?* Praha: Dokořán, 2005. ISBN 80-7363-008-7

Seznam internetových odkazů:

- AIELLO, T. *Head-First Through the Hole in the Zero: Malevich's Suprematism, Khlebnikov's Futurism, and the Development of a Deconstructive Aesthetic, 1908-1919*. Melbourne: Emaj, 1/2005 [online]. Dostupné z: <<http://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/thomasaiello.pdf>>
- CUMMING, L. *Invisible: Art About the Unseen*. *The guardian* 7/2012 [online]. Dostupné z: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/17/invisible-art-about-unseen-haywardreview>>
- DIX, D. *Vražda ve flatlandu 1- Vpád reálna v americkém abstraktním umění*, Praha: Umělec 1/2012 [online]. Dostupné z: <<http://divus.cc/london/cs/article/vrazda-ve-flatlandu-1-vpad-realnav-americkem-abstraktnim-umeni>>
- DYMENT, D. *Stanley Brouwn*. *Artistsbooksandmultiples*, 4/2012 [online]. Dostupné z: <<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.cz/2012/03/stanley-brouwn.html>>
- GADAMER, Hans Georg. *Řeč a interpretace*. *Reflexe* [on line], 21/2000. Dostupné z: <<http://reflexe.cz/reflexe-21/>>
- HOMOLA, T. *Sbírka Suiseki Karla Šeráka* [online]. Dostupné z: <<http://home.ef.jcu.cz/~homola/preze.html>>
- HETHERINGTON, K. *The Empty gallery? Issues of subjects, objects and spaces*. *Museum and Society*, 2010/7. s. 116 [online]. Dostupné z: <<https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/hetherington.pdf>>
- CHALUPECKÝ, J. *Umění a transcendence*. *Revolver revue* 45/2001 [online]. Dostupné z: <<http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>>
- GROYS, B. *Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich*. New York: E-flux, 2013 [online]. Dostupné z: <www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich>
- JURY, L. *The ultimate modern art installation: an empty gallery*, *The Independent* 10/200 [online]. Dostupné z: <<http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/the-ultimate-modern-art-installation-an-empty-gallery-421296.html>>

LIPPARD L.R., CHANDLER J. The Dematerialization of Art [online]. Dostupné z: <<http://emc.elte.hu/seregit/ConceptualArt.pdf>>

KESTER, G. *The Sound of Breaking Glass, Part II: Agonism and the Taming of Dissent*. New York: E-flux, 2012 [on-line]. Dostupné z: <www.e-flux.com/journal/the-sound-of-breaking-glass-part-ii-agonism-and-the-taming-of-dissent>

MASÁR, S. *Výtvarné manipulácie s miestom (site specific), priestorom, situáciou, historickým, psychickým a existenciálnym časom diváka*. Bratislava, 2012. Doktorská dizertační práce. Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Zasláno elektronicky autorem.

LAHODA, T. *Loučení před dovolenou*. Umělec 4/1999 [online]. Praha: Divus. Dostupné z: <<http://divus.cc/praha/cs/article/saying-bye-before-the-holiday>>

LOTZ, CH. *Representativní or Sensation? – A Critique of Deleuze's Philosophy of Painting* [online]. Dostupné z: <www.artsrn.ualberta.ca/symposium/files/original/3c733d5d24d8373d76eda6a308165b39.pdf>

MILLER, M. H. *Gallery? What Gallery? Robert Barry Masterpiece Reprised in New York*. New York: Observer, 07/06/2011 [online]. Dostupné z: <<http://observer.com/2011/07/gallery-what-gallery-robert-barry-masterpiece-reprised-in-new-york/#axzz31a1nXU9A>>

MORTELMANS, D. *Visualizing Emptiness*. New York: Visual Anthropology. Routledge, 18/2005 [online]. Dostupné z: <<http://uahost.uantwerpen.be/cello/docs/20091201150802DEZQ.pdf>>

ROSENSTEIN, L. The End of Art Theory. *Humanitas Journal*. 2002, 15, s. 43 [online]. Dostupné z: <<http://www.nhinet.org/rosenstein15-1.pdf>>

SLOUKOVÁ, D. *O čem nelze mlčet, o tom nutno mluvit* [online]. Dostupné z: <filosofia.cz/files/publikace/mluvit.doc>

STEJSKALOVÁ, T. *O odcházení v současném umění-pokus o analýzu jednoho fenoménu* [online]. Sešity VP AVU. Dostupné z: <<http://vvp.avu.cz/foto/sesit/2010-8/stejskalova.pdf>>

STRAUSS, D.L. *The Empty Museum-ILYA AND EMILIA KABAKOV*. New York: Artforum, 4/2004 [online]. Dostupné z: <<http://artforum.com/inprint/issue=200404>>

ZÁLEŠÁK, J. *Rámce interpretace*, Brno 2007. Doktorská dizertační práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/124145/pdf_d/Mgr_Jan_Zalesak_dizertacni_prace_Ramce_interpretace__KVV_PdF_MU_2007.pdf>

Články. *Anotace předmětu Úvod do hudební vědy*, FF UK v Praze [online]. Dostupné z:

<<http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/uvod-do-HV-SystHV.pdf>>

Články. *National-Geographic: Země zpívá: poslechněte si hlas její magnetosféry* [online]. Dostupné z: <<http://www.national-geographic.cz/detail/zeme-zpiva-poslechnete-si-hlas-jeji-magnetosfery-jeto-hudba-sfer-30831>>

Články. *KINO-IKON*: pův. KINO-IKON, 1/1999. *Znak* výňatek z HELMANOVÁ, A. *Słownik pojęć filmowych, 1991-1998* [online]. Dostupné z:

<is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Znak_Alicja_Helmanova_.doc>

Články. *Ústav pro českou literaturu AV ČR: Slovník České literatury - Z.Mathauser* [online].

Dostupné z: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=510>>

Články. *Chapter Art: Simon Pope - Gallery Space Recall* [online]. Dostupné z:

<<http://www.chapter.org/simon-pope-gallery-space-recall>>

Osobní stránky. Christopher DeLaurenti [online]. Dostupné z: <<http://delaurenti.net>>

Osobní stránky. N. S. Meyer [online]. Dostupné z: <<http://ns.meyerweb.ch/en/1st-a/bethanhuws#info>>

Osobní stránky. Covers & Citations [online]. Dostupné z: <<http://search.it.online.fr/covers/?p=2429>>

Osobní stránky. Dave Dymant. Artistsbooksandmultiples [online]. Dostupné z:

<<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.cz/2012/03/stanley-brouwn.html>>

Osobní stránky. GLENN, M. Artmuseum [online]. Dostupné z:

<http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=528>

