

Posudek disertační práce

VUT v Brně, Fakulta výtvarných umění

MgA. Petr Brožka, Fenomén prázdné galerie

Doktorand předkládá svou práci ve druhé verzi, pokusím se tedy soustředit především na posuny a změny, které v přepracovaném znění přináší. Připomenu, že první verzi textu byla vytykána (oponentkou Milenou Bartlovou) velmi nezvyklá a mimořádně náročná myšlenková struktura, její omezená sdělnost a nepřehlednost, způsobená nejasným pojmovým systémem, nestrukturovaný – mnohvrstevnatý („kruhový“) způsob uvažování a konečně literární způsob psaní založený na metodicky nesoustavných vlastních úvahách. V práci oponentka také postrádala nový pohled a konečně v celkovém hodnocení, podle jejího soudu, práce nedospěla k vlastnímu výsledku.

Těžištěm Brožkova disertačního spisu je specifický produkt konceptuálního umění (dnes již takřka disciplína, žánr) – prázdná galerie, jíž je vlastní status vystaveného uměleckého díla. Pomineme-li jeho nemateriální povahu, patrně lze rovněž na něj vztáhnout označení amerického kritika umění Hiltona Kramera jako „nejzazšího projevu estetické čistoty“. „Nic“ ve svých rozdílných podobách (nebo odrůdách) fascinuje a z pohledu historie zasahuje již drahounou dobu současně do teritoria několika oborů, takže není divu, že vedle fyzikálního, matematického, astronomického a spirituálního „nic“, se také „umělecké nic“ stalo v rámci disciplíny předmětem seriózních debat dnes již provázených relevantní literaturou, mimo jiné naznačující, že úvahy o ničem mohou být nejen široké, ale i hluboké. Takže vcelku chápeme, že „matematikové a filozofové, museli podat mimořádné výkony duševní gymnastiky, aby dané pojmy (doplňme, že v podobách nic, nicota, prázdnota, nula apod.) přizpůsobili běžnému užívání“. Zřejmě má však pravdu John D. Barow, že „dnes jsou to ale především umělci, kteří pokračují ve zkoumání paradoxů „ničeho“ způsobem, který má vyvolat šok, ohromení či veselí“ (Teorie ničeho, Mladá fronta 2004). Ostatně legitimní potřeba začlenit do textu kapitoly Smysl pro humor - tedy koncept prázdné galerie jako určité formy humoru (nebo parodie?), jako jakési paralely k vtipu (s obdobnou konstrukcí včetně pointy, momentu překvapení apod.) tento fakt celkem přesvědčivě demonstruje.

Druhá verze Brožkovy práce nepřináší jen drobné kosmetické úpravy, nýbrž dosti výrazné (pozitivní) zásahy do celé struktury původního textu. Oproti první verzi je patrná změna v zacílení práce. Text je rozdělen do dvou částí: v první je sledována „šíře problému v duchu umělecko-historické diskuse“ a je v ní patrná intence k zobecnění některých základních tezí kategorie konceptuálního umění. Ve druhé jde doktorandovi o objasnění různých typů prázdná, se kterými se lze v prázdné galerii setkat - tedy to, co nazývá interpretačními hranicemi prázdné galerie. Další stěžejní téma deklaruje autor jako vztah gesta k narativu „prázdného“ prostoru (konkrétně hovoří o znakové vrstvě prázdných galerií). V jeho hledáčku výzkumu jsou tedy způsoby, modifikace prázdnoty v uměleckém – galerijním provozu demonstrovány na konkrétních příkladech ve volně vedeném historickém exkurzu, do něhož začleňuje rovněž domácí výtvarnou scénu. Přestože to nepoučenému čtenáři může na první

pohled připadat jako pouhé hraní se slovy, autor se pohybuje mezi pojmy prázdná a „prázdna“ a téma demonstruje zejména na příkladu konceptů dvou nejvýznamnějších uměleckých osobností, jež problém reflektovaly – Duchampa a Maleviče (tyto kapitoly sama považuji v celku práce za jedny z nezdařilejších). Aby je mohl interpretovat, zvolil postup, v němž se pokouší teoreticky (jako myšlenkový konstrukt) vydefinovat ideální model prázdné galerie. V jistém smyslu by snad mohl být tento akt adekvátní ryze vědeckým, fyzikálním experimentům, zda je či není možné nějakou oblast prostoru úplně vyprázdnit.

I když Brožkovy úvahy nepředkládají či neformulují žádné normativní závěry a nejsou tedy typologií v pravém slova smyslu (po níž, mimochodem, v loňském roce volal oponent Blahoslav Rozbořil), nepřímě k ní směřují. Autor totiž sleduje různé aspekty, různé způsoby pojmání, či způsoby ztvzování, odkrývání a ověřování individuálních autorských motivací, konceptů a jejich procedur. Kroužení kolem problému nahradila pevná obsahová struktura členěná do jednotlivých kapitol, v nichž se stávají předmětem uvažování některá ze základních témat odpovídajících v podstatě paradigmatu umělekohistorické disciplíny. A to i přesto, že se autor obratně (a nepochybně poněkud alibisticky) distancuje od literatury náležející do kontextu teorie umění (patrně si poněkud protiřečí poznámkou na s. 11, když hovoří o ambicích práce jako „doplnění standardně vedeného uměleckou-historického diskurzu“). I přes jistou neukotvenost žánru nebo spíše odpoutání od rigorózních konvencí psaní o umění, je text čtivý a kultivovaný, přestože svým charakterem stále připomíná práci z oboru filozofie či obecné uměnovědy (jedno z negativních hodnocení loňského oponentského posudku). Asi bychom adekvátnější usazení Brožkovy práce viděli skutečně spíše v kontextu specifické povahy textů psaných samotnými umělci (doktorand sám se odvolává na příklad „quasivědeckých“ textů Duchampa, ale stejně tak bychom mohli zmínit např. texty Richarda Serry, Donalda Judda apod.).

Členění textu působí logicky, (v úvodu autor napravuje předchozí nedostatky a zabývá se stručně vymezením základních pojmů), práce má jasnou myšlenkovou linii, formální a jazyková úroveň textu odpovídá požadavkům, provázání textu s obrazovým i poznámkovým aparátem působí pro čtenáře komfortně, i když rozuzlení může pro čtenáře vyznít málo konkrétně. Cíl práce – rozkrýt doposud „opomíjené aspekty“ prázdné galerie – se nicméně soustředěním příslušné sumy informací, materiálů, úvah a rovněž revidováním a rozšířením dosavadních přístupů k tématu, vcelku podařilo splnit. Její přínos k tématu lze předpokládat nejen uvnitř praktikující umělecké komunity, ale také v diskusích v rámci teoretických umělekohistorických a teoretických disciplín.

Kladu si otázku, zda neměl doktorand hlouběji rozkrýt mezioborový kontext, který ostatně otevřel např. v souvislosti s Malevičem na počátku 20. století (podobné paralelní tendence lze od 50. let a v 60. letech sledovat vedle hudby a literatury např. i ve fyzice). Nehledě na to, že „vizuální nula“ projevuje spřízněnost zejména s indickými kulturami právě myšlenkou, že nic může být něco (John D. Barrow). Na druhé straně si uvědomuji, že by již tak rozsáhlé zaměření práce zatížilo o další aspekty. V kapitole Prst jako nástroj vědy - jako důkaz uměleckého díla, mohla být možná více rozpracována role Duchampa (a jeho ironie), jako průkopníka této umělecké praxe povyšující existující objekty formou prohlášení a definicí

„toto je umění“. Popř. fungování této praktiky v podmínkách dematerializace médií – tedy na poli konceptuálního umění.

Je mnoho důležitých témat, které problematika prázdných galerií otevírá a jež mohou být předmětem další diskuse (rovněž při obhajobě): je to nejen otázka manipulace se subjektem diváka, ale především téma individuální zkušenosti a proměny způsobu percepce obecně (domnívám se, že podobné jevy či fenomény nemohou být v prostředí galerií pochopeny a vysvětleny bez rozkrytí vztahu a jejich proměny mezi kategoriemi – objekt, subjekt a prostor). Doktorand se např. v textu (v kapitole Muka průkaznosti) dotýká skutečnosti, že naše interpretace se opírají o zprostředkované informace (dokumentace, záznam). Jak ale (a nejen ve zpětné archeologické trajektorii) zprostředkovat a vyhodnotit zážitek? (obzvláště, když jeho závěr potvrzuje hypotézu, viz s. 116, že tyto projekty „operují s prázdnem galerie jako s dojmem, nikoli jako s faktem“). Jak interpretovat subjektivní netělesnou, „transcendentální“ zkušenost diváka, jak s ní nakládat, jak ji verifikovat?

Disertační práci MgA. Petra Brožky splňuje podmínky kladené na disertační práci na vysokých školách uměleckého typu. Na základě předložené disertační práce a po jejího úspěšné obhajobě doporučuji udělení akademické hodnosti Ph.D.

PhDr. Kaliopi Chamonikolasová, Ph.D.

10.9.2015