

Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně

akademický rok 2014/ 2015

Disertační práce – posudek oponenta

Jméno a příjmení studenta: **P e t r B r o ž k a**

Název práce: **F e n o m é n p r á z d n é g a l e r i e**

Oponent: **P e t r I n g e r l e**

Posudek:

Autor předkládaného textu Petr Brožka zvolil za téma své dizertační práce otázku prázdného prostoru galerie pojatého jako specifickou výstavní intenci, jejíž příklady lze najít od konce 50. let 20. století až do současnosti. Interpretaci a teoretickou problematiku výstav prázdných galerií nicméně celkem přirozeně rozšiřuje i o oblasti, které mají k tomuto tématu bezprostřední vztah, jako jsou záznamy prázdná v hudbě či ve fotografii atd. Svým přístupem se hlásí k některým z teoretizujících umělců (Jean Dubuffet, *Dusivá kultura*, Piet Mondrian, *Lidem budoucnosti*). Svou práci autor nicméně zařazuje do vědecké oblasti. Na úvod je nutno poznamenat, že zpracování zvoleného tématu představuje náročný úkol, a to nejen po stránce pramenné a metodologické, ale především analytické a interpretační. Vyžaduje od pisatele hlubší znalosti i z jiných oborů než je pouze teorie umění - především z filozofie, a na tuto okolnost je potřeba brát zřetel i při celkové hodnocení práce.

Na druhé straně se jedná o téma fascinující a stále aktuální, jak o tom svědčí nejen množství příkladů ze současné doby, které autor vyčerpávajícím způsobem v práci uvádí, ale i například fakt, že podobnému tématu – tentokrát konceptu prázdnoty v abstraktním uměleckém díle a v architektuře se věnuje i další z brněnských disertačních prací autorky Veroniky Resslerové.

Zároveň je také nutné upozornit, že zmíněnému tématu se recentně věnoval významný výstavní projekt s názvem *VOIDS A RETROSPECTIVE* (premiéra v Centre Pompidou, Paris 2009). Tato skutečnost - existence vysoce profesionálně pojatého mezinárodního projektu na stejné či velmi blízké téma jako je předkládaná

práce - mohla pro Brožku představovat určitou heuristickou výhodu – množství citované literatury, zpracované dílčí témata atd., ale na druhé straně zase mohla mít na autora svazující vliv. Můžeme říci, že Brožkova práce se těmto úskalím zdárně vyhýbá a jeho text působí originálním a autonomním dojmem.

Nicméně zmiňovaná výstava „prázdná“ či přesněji „prázden“ stojí přirozeně v centru autorovy pozornosti. Výstava velkorysým způsobem připomněla existenci prázdné galerie, jako jednoho z nejdůležitějších výdobytků umění 20. století. Druhou stránkou projektu spočívajícího v expozici de facto prázdných místností, i když pokaždé jiných, v závislosti na místě konání, byla příprava objemného, téměř 900stránkového katalogu (Mathieu Copeland, John Armleder ad. (eds.), *VOIDS A Retrospective*, (kat. výst.), Centre Pompidou, Paris 2009.)

V návaznosti na myšlenku Yvese Kleina o obrazové senzibilitě galerijního prostředí (právě jemu, respektive výročí jeho „prázdné“ výstavy v galerii Iris Clert v Paříži byla výstava věnována) výstava zdůraznila fenomenalitu galerie stejně jako její symbolickou hodnotou. Refletovala „objev galerie“, jako místa nadaného vlastní subjektivitou, jako transcendentální médium tvořící vlastní jádro institucionalizovaného povrchu.

Zatímco výstavní rovina „VOIDS“ představila v reprezentativním průřezu pokusy o rekonstrukce jednotlivých realizovaných projektů, klíčovým tématem teoretických textů v katalogu, které se věnují problematice v mnohem širších souvislostech, se stala rétorika prázdná, příběhy jednotlivých galerijních gest. Autoři výstavy symptomaticky přirovnali prezentaci prázdné galerie k události jakou je vznik ready-mades Marcela Duchampa. Zdůrazňují tak právě gestický, narativní či pojmový charakter. *VOIDS* jako příběh prázdná, jako historie galerijních gest se odehrává v rovině rétorické. Právě zde lze vidět určitý prostor pro další analýzu, kterou dle mého soudu velmi zdařile provádí právě Petr Brožka.

Několik dílčích poznámek: Mezi možná rozšíření daného tématu (kterého se předkládaná práce nicméně částečně dotýká) by mohla patřit například teoretická reflexe daného typu tvorby inspirovaná zejména filozofickými koncepty Gilles Deleuzeho, Alaina Badioua a Maurice Merleau-Pontyho. Jde především o problematiku non-narativity, zpřítomnění, indexikality, aktivního prázdná atd. jako protikladu k ikonické reprezentaci. (Viz např. James Elkins, *On the impossibility of stories: the anti-narrative and non-narrative impulse in modern painting*, *Word and Image* 7, 1991, č. 4, s. 348-364.)

Z pozornost v takto koncipované práci by rovněž stálo připomenutí Badiouova a Deleuzeho pojetí difference a nuance. Rozdíl mezi prázdnou galerií a nízkou diferencí je rozdílem mezi gestem a nuancí. Konečně tuto skutečnost říká jasně Badiou tím, že se v jednom ze svých textů hlásí k odkazu Maleviče, kterého upřednostňuje před Duchampem. Znamená to přitakání konstrukci difference, před gestem destrukce. Duchampovské gesto se odehrává v rétorické rovině a stává se srozumitelným jen v kontextu vysoce kvalifikovaných oborových znalostí. Jinými

slovy Badiou se tak hlásí k myšlence nízké difference, když si vybírá ze dvou historických „konců umění“. Na tuto oblast Brožka implicitně naráží ve své připomínce „konců umění“ u Artura C. Danta a Hanse Beltinga.

Jeden z příkladů „nízké difference“ lze zjednodušeně charakterizovat jako jemný protiklad – nuanci, tónu - mezi prázdným prostorem galerie (bílou stěnou) a bílým monochromem. Autonomie díleje do jisté míry omezena „interferencí“ s galerijním prostorem. Konečně Kleinova referenční výstava pracovala právě s tímto prvkem – monochromní bílou malbou (resp. výmalbou) purifikovaného prostoru galerie.

Tato problematika blízce o souvisí s koncentrací či redukcí na povrch jako s jedním z principů destrukce tradičního obrazového řádu, spočívajícího ve zrušení základního rozlišení mezi „figurou“ (postavou, objektem, linií atd.) a pozadím. Způsob kontrastních plánů, při němž se věci s různou intenzitou odlišují od svého pozadí, je nahrazen nediferencovanou plochou, v níž (například jednotlivé linie) mají vztah pouze k sobě navzájem a tvoří novou obrazovou kvalitu, jejímž základním kritériem je „hustota“ – „thickness“ (viz Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, London 1990.)

Viz rovněž další literatura na toto téma jako: Peter Weibel (eds.), *Ästhetik der Absenz. BilderzwischenAnwesenheitundAbwesenheit*, München – Berlin 1994, , Susan Sontag, *The Aesthetic of Silence*, *Aspen*, no 5-6, Autumn-Winter 1967 (in: *Styles of Radical Wills* 1991); Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, *Blur: the making of nothing*, Harry N. Abrams 2002; Yve-Alain Bois, *The Limit of Almost*, in: *Ad Reinhardt*, (kat. výst.), MOMA, New York 1991.

Závěrem: Dizertační práce Mgr. Petra Brožky *Fenomén prázdné galerie* je pokusem univerzálně nahlédnout problematiku vystavení prázdné galerie. Přitom zachází s množstvím aktuálních i dobově podmíněných teorií, přičemž se nevyhýbá některým faktickým i interpretačním nepřesnostem. To se týká například některých možná až příliš diferencovaných vymezení se vůči výstavě a publikaci *Voids A Retrospective*, z níž nicméně hojně čerpá. Brožka bez bližších odkazů prohlašuje, že autorům šlo o definování „trendu“ vystavování prázdné galerie. Např. uvádí, že: „*Ačkoli katalog Voids - A retrospective je širokým kompilátem, obsahuje i pokusy o hlubší analýzu problému. (...) může vzniknout dojem, že existuje něco jako izolovaná linie prázdné galerie. Pozornějšímu čtenáři však těžko unikne kunsthistorická účelovost a umělost, s jakou jsou tyto expozice vyňaty sekundární znak či dojem, který má pospojovat něco nekonzistentního, a to jak po obsahové, tak překvapivě i po formální stránce z původních kontextů.*“

Autor v metodologickém úvodu vychází, jak sám píše, z „důrazu na totalitu díla a jeho omezenou interpretovatelnost“. Ve skutečnosti se spíše než o „omezenou interpretovatelnost“ jedná o paradox, který je nicméně přítomný ve velké většině konceptuálně pojatých děl jako její neodmyslitelná součást. Tímto paradoxem je principiální nemožnost vnímat dílo vizuálního umění zároveň konceptuálně a fenomenologicky. Tato vlastnost nicméně zakládá specifickou zkušenost recipienta a tudíž je i základem interpretace.

Brožka srovnává české a slovenské příklady vystavení prázdná, se zde uvedenými legendárními příklady umění především v západní Evropě a Americe. Nehledá ukázky v širěji pojatém hnutí konceptualismu. (Pro obecnější uchopení by bylo cenné zkoumat konceptuální umění mimo tyto kontexty. Viz. např. výstavní aktivity Grupo de Artistas de Vanguardia ve městě Rosario v roce 1968, o kterých pojednává třeba Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York : Verso, 2012. Cenné by bylo navázat na výzkum představený ve výstavě a publikaci nazvané *Globální konceptualismus* J. Farver, (ed), *Global Conceptualism*. NYC : Queens Museum of Art, 1999.).

Jako doplnění lze rovněž zmínit např. výstavu „unExhibit“ v Generali Foundation, Vídeň 2011, inspirovaná podobně jako *Void* projektem z roku 1957, jehož principem se stala myšlenka „display as exhibition“. Záměrem bylo nevystavit žádný objekt ani ideu, ale kontinuální prostor.)

I přes tato drobná doplnění práce Petra Brožky představuje přínosný počín na poli zkoumání a interpretace moderního a současného umění a autor v ní osvědčil hlubokou znalost pramenů a literatury i analytické schopnosti. Jde navíc o kultivovaný text, který se snaží přesně a poučeně formulovat zvolenou problematiku a to z různých perspektiv a v širším kontextu. Z toho důvodu na základě předložené disertační práce a po její úspěšné obhajobě doporučuji udělení akademické hodnosti Ph.D.

Petr Ingerle