

**VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKE
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 2014

Klíčová slova:

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

Keywords:

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

Anotace:

Text řeší otázky týkající se vystavování prázdné galerie. Problém prázdna 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 prázdna v galerii. Dizertační práce předkládá tezi o prostém prázdnu jako uměleckém díle a pokouší se zkonstruovat logicko-sémantickou tezi o specifické formě prázdna 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 Od konce	4
3 Základní prameny	5
4 Metodologie	5
5 Prázdná a <i>prázdna</i>	5
5.1. Bílá a Prázdná	6
5.2. Marcel Duchamp a náhled <i>prázdna</i>	6
5.3. Malevičovo vyprázdnění muzeí a galerií	7
5.4. Historie a základní tvarosloví konceptu <i>prázdne galerie</i>	7
5.5 Model <i>prázdne galerie</i>	8
5.5.1 Prostor galerie	8
5.5.2 Prohlašování	9
5.5.3 Kurátor	10
5.5.4 Divák a sociální prostředí	11
5.6 Záznam <i>prázdna</i>	11
6 Prosté <i>prázdno</i> a umělecký provoz	12
7 Mýtus <i>prázdne galerie</i>	13
7.1 Obřad <i>prázdne galerie</i>	13
7.2 To, co zažijí jen někteří	14
7.3 Smysl pro humor	14
7.4 Muka průkaznosti	15
8 Fakt pojmenování	16
8.1 Bod 0	16
8.2 Zpět k prohlašování	17
8.3 Prázdná galerie jako sémiotický vzorec	18
8.4 Jazyk <i>prázdne galerie</i>	18
8.5 Prst jako nástroj vědy	19
8.6 Být tam	20
9 Vědecký závěr versus umělecký záměr	21
10 Závěr	23

1 Úvod

Práce se zaměřuje na interpretační hranice a možnosti uchopení problematiky vystavení prázdné galerie. Text zhodnocuje možnosti realizace *prázdné galerie* a snaží se nastínit trendy, které by se v budoucnu mohly ve výstavních projektech tohoto typu projevit.

Cílem dizertační práce je nejen rozpracovat vztah galerie a prázdna, ale rovněž znovuotevřít téma výkladu konceptuálního díla v jeho obecných zákonitostech. Téma samo je příhodné pro ověřování konkrétních tezí konceptuálního umění a tedy text lze adresovat všem zájemcům o současné umění konceptuálního charakteru jako doplnění standardně vedeného kunsthistorického diskurzu.

Práci lze vnímat jako analogickou k teoretickým textům umělců první poloviny 20. století. Tedy hlavně jako materiál k budoucímu zhodnocení obcí teoretiků výtvarného umění a dokument o uvažování umělce v kontextu doby.

Text je strukturován do třech celků, které jsou mezi sebou svázány příklady a jednotící linií postupující od formálních prvků expozic po interpretaci jejich vnitřních souvislostí a principiální logiky. Jádrem textu je obhajoba prostého prázdna jako ekvivalentu uměleckého projevu. Opakem prostého jednání je procedurální vznik uměleckého díla. Procedurální charakter tvůrčí práce text dává do souvislosti s rituálními úkony a představení prázdna jako uměleckého díla je spojováno s atributy mýtu. Text nepředstavuje téma v kompletní interpretační škále a ve finále se obrací k platformě sémiotiky, již považuje za nejvhodnější prisma pro věrohodné uchopení vystavení prázdné galerie.

2 Od konce

Prázdná galerie vystavovaná po roce 2000 vychází z logiky raného konceptualismu natolik, že je identická s zeitgeistem 60. let 20. století, a jakákoli vývojová linie v souvislosti s časovou osou se zdá být nesmyslná. Kapitola poukazuje na teze proklamující „konec umění“ či „konec dějin umění“ a připomíná Kazimíra Maleviče, který právě v těchto bodech viděl začátek „nového umění“. Ambivalence *prázdné galerie* klade velké nároky na zasazení do kontextu, proto je hned na úvod nastíněno obecné teoretické pozadí diskuze. Text upozorňuje, že *prázdnou galerii* lze vnímat jako stránku formální, která je různým způsobem i měrou aplikovaná na široké spektrum uměleckých projevů. Je nutností *prázdnou galerii* souběžně představit i v rovině dokumentu autora uvažování a zohlednit problém „napsání“ kódu a jeho „čtení“, tedy *prázdnou galerii* vidět jako model

zastupující určitý typ myšlení a vztah ke světu. Proto text chronologicky staví před první obecně přijímanou *prázdnou galerii* Yvese Kleina, myšlenkové modely Marcela Duchampa a Kazimíra Maleviče.

3 Základní prameny

V kapitole jsou shrnuty nejvýznamnější práce týkající se problému *prázdné galerie*. Za nejzásadnější lze považovat devítisetstránkový reprezentativní katalog výstavy *Voids - A Retrospective*, která proběhla v roce 2009 v pařížském Centre Georges Pompidou. Další publikace jako *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* a *Do Museums Still Need Objects?* se tématu dotýkají skrze obecnější teze o formách a statusu výstavního prostoru. Zohledněny jsou i texty, které jakkoli mnohoslibně zní, do naší problematiky nové světlo nevnáší. Pro příklad *The Empty gallery? Issues of subjects, objects and spaces* Kevina Hetheringtona či *No media* Craiga Dworkina.

Část věnovaná sémiotické interpretaci je naopak postavena na literatuře českých autorů a na literatuře do češtiny přeložené. Na mnoha místech v práci je odkazováno k vybraným filosofickým tezím dálného východu. Zmínky o nich jsou spíše okrajové a východiska pro naše teze jsou v kulturním světě natolik známá, že je necháváme bez odkazů. Stejným způsobem, tedy bez zásadně hlubšího vhledu, jsou ostatně pojímány i samotnými umělci, s nimiž jsou uváděny do spojitosti. Téma mýtu, které text zpracovává ve své prostřední pasáži, kapitola o vtipu a kapitola o romantice, jsou vesměs vystavěny obdobně. Citovány jsou nejdostupnější zdroje a myšlenky jsou formulovány velmi opatrně. Nebezpečí, že text bude operovat s již vyvrácenými a neaktuálními tezemi teorii výtvarného umění vzdálenějších oborů, je reálné. Rovněž terminologie, která je např. v teologii či antropologii jasně definována, je v textu na výtvarné umění aplikována v širším licenčním významu.

4 Metodologie

Z poměrného spektra metod se text opírá největší měrou o hermeneutickou metodu, která nás navádí samovolně k sémiotice a v našem případě nahrazuje prostor hraniční fenomenologie, který je obecně příhodný pro popis prázdného prostoru. Z tématu se text pokouší vytěžit materiál i pro diametrálně odlišné obory, je proto rozdělen do dalších dvou dostatečně čitelných oblastí, jež

odpovídají rozdílným vrstvám a s nimi spojeným metodám: obecná klasifikace a kontextuální interpretace. Vzhledem k faktu, že problém *prázdné galerie* byl z hlediska kunsthistorie již v několika starších dizertačních pracích zpracován, text se obrací ke vzdálenějším diskurzivním platformám a snaží se metodou hermeneutického kruhu pojmut i možné vzdálenější kontexty.

5 Prázdna a prázdna

Kapitola řeší problematiku terminologii a klasifikaci, které se většina tématických odborných publikací vyhýbá, nicméně obecně je vžitá, používaná a v textu dizertační práce nepostradatelná. *Prázdna galerie* není prázdna uměleckého díla, proto je psána kurzívou jako termín označující status, nikoli fyzický stav. Naopak prázdna galerie jako galerie, v níž nic není, je v textu kurzívou neměněna. Text se drží premisy, že existuje pojem *prázdna galerie*, ač není ve významu absence artefaktu či uměleckého díla obecně. V postduchampovském výstavním diskurzu je nutné dávat významové rovnítko mezi nonartefaktální a artefaktální umělecký projev. Nejpraktičtější definice vyplývá z kurátorského výběru prací pro výstavu *Voids - A Retrospective*, tedy, že za *prázdnou galerii* můžeme považovat umělecké dílo, které záměrně operuje s prázdňovým prostorem jako s prvním dojmem, který získává divák při vstupu do výstavního prostoru. Ačkoli takto podaná definice se nenalézá ani v katalogu a nenalézá se tam vlastně ani žádná jiná, je aktuálně použitelná. Termín *prázdna galerie* vyžaduje velkou míru zobecnění a je v textu užíván s určitou tolerancí.

5.1. Bílá a Prázdna

Podkapitola srovnává signifikantní *bílou* a signifikantní *prázdno* jako stavební a významové prvky užívané v umění. Přestože někteří umělci, např. V. Kandinskí, prázdnotu s bílou významově směřovali, prázdno v galerii má naprosto jiné kontexty (v mnoha případech např. institucionální kritika), než filosofické prázdno meditativních obrazů zastupované bílou barvou. Kapitola připomíná výstavu *Bílá*, která proběhla v galerii Nová síň v Praze roku 1998. Ke zhlédnutí zde byly bílé geometrické sochy, monochromy, procesuální malby i konceptuální počiny. Všechny artefakty měly společného jmenovatele, byly do značné míry bílé. Reflexe výstavy se obešla bez filozofujících spekulací v médiích o fenoménu bílé. Ohlasy na výstavy neviditelných artefaktů typu *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012* nebo *Voids – A Retrospective* vesměs o fenoménu prázdna vždy hovoří. Prázdno v galerii je velmi specifické prázdno.

5.2. Marcel Duchamp a náhled prázdna

Podkapitola sumarizuje Duchampův náhled na problém prázdna a připomíná termín *inframince*, kterým Duchamp popisuje „neviditelné“ projevy hmotného světa. Marcel Duchamp je jedním z umělců, kteří nevěří na prázdno. Duchamp trval na tom, že koncept nemůže být přímo definován, ale může být zpracován pomocí příkladů. Tedy artefakty jsou dokumenty konceptů, v Duchampově případě uměleckých „výzkumů“. Pojem *prázdna galerie* je tedy s Duchampovou filosofií neslučitelný. S prázdnom Duchamp pracuje obřadním způsobem, jak dokumentuje *50cc air de Paris*. Duchampův náhled na artefakt se v něčem blíží tradičnímu japonskému umění *suiseki*. To lze přiblížit jako toulání se přírodou a nalézání „těch pravých“ kamenů, které se, jakmile jsou rituálně omyty a osušeny, vystaví na pro ně na míru zhotovený podstavec. V první polovině 20. století módní poevropštěná zenová filosofie sloužila jako inspirace mnoha umělcům. Ačkoli stěží dohledat důkaz o tom, že by se jí Marcel Duchamp přímo inspiroval, velkou měrou v kulturním světě „visela ve vzduchu“.

Text dále operuje s principy *koanu*, zejména momentem, kdy je nutné „vědomou interpretací“ nahradit „podvědomou argumentací“. Odtud se i odvíjí těžko postihnutelná kvalita konceptuálního umění. Těžiště projektu nemajícího estetizující formu musí být v argumentaci. Kvalita argumentu je pak shodná s kvalitou projektu.

5.3. Malevičovo vyprázdnění muzeí a galerií

Text hledá největší inspiraci v teoretickém díle Kazimíra Maleviče. Přes „nevědeckost“, terminologickou nepřesnost a neustále přehodnocování předchozích tezí právě Malevič v prázdnu objevil moment zhodnotitelný v současném konceptuálním umění. Redukci uměleckého záměru má předkládaná dizertační práce za nejpravděpodobnější budoucí trend ve vystavování prázdna galerie.

Malevič se jednoznačně distancoval od předchozích epoch ruského umění a nostalgii po něm odmítal. To zachycuje krátký, ale důležitý text *Na muzea* z roku 1919. Umění ve své podstatě vnímal jako „pocit“. Veškeré umění věků by byl vtěsnil do jedné pilulky, která by je archivovala a divák ji obdivoval. Teze Kazimíra Maleviče jsou nejdůležitější látkou pro finální tezi *prostého vystavení prázdna*. Je lhostejno, zda je galerie plná či prázdna, jde o divákův pocit, jenž se nemusí vázat na artefakt. *Gallery Space Recall* Simona Popea z roku 2006, je toho důkazem. Proces

zpřítomnění uměleckého projektu se zde odehrává skrze diváka, jenž si vybavuje artefakty z již viděných výstav. Přes formální prázdnotu galerie divák umisťuje do výstavního prostoru artefakty ve formě ideí či neviditelné obrazy a sochy. Prostor je tedy z hlediska konceptuálního umění plný.

Pokud by Malevič měl důvod vystavovat prázdnou galerii, byl by možná tím jediným, kdo by ji měl odvahu vystavit bez komentáře. Malevič byl vizionář, Marcel Duchamp vědec, přesto se oba vydali podobným směrem a problém prázdné galerie vydefinovali ještě dříve, než byl reálně otevřen.

5.4. Historie a základní tvarosloví konceptu prázdné galerie

Podkapitola řeší formální rozdíly mezi sochařským a striktně konceptuálním uchopením *prázdné galerie*. Věnuje se i problému *přítomnosti a absence*. *Přítomnost a absenci* v konceptuálním umění nelze směřovat, protože mnohdy bývají hlavními významotvornými prvky.

Stručný výčet nejvýznamnějších realizací je doplněn interpretací některých děl. Text upozorňuje i na častý aspekt institucionální kritiky a sociálně angažované projekty.

Většina komentátorů má za první prázdnou galerii *Le Vide* Yvese Kleina. Ze zpětného pohledu lze rozečíst, proč byla tak úspěšnou výstavou. Institucionální kritika, obsažená latentně v moderně první poloviny 20. století, se stala sama hodnotou a prázdná expozice ji do jisté míry přejala i s vědomím vymezování se vůči institucionalizované moderně jako takové, proto měla zaručenou pozornost tisku. Vše tedy jednoznačně konvenovalo duchu doby. Ještě dnes vystavená prázdná galerie patří k nadprůměrně navštěvovaným, přestože jít nebo jet se podívat na něco, co není, se může zdát absurdní. Kapitola řeší i problém přímého kontaktu s uměleckým dílem a emocionálního prožitku kulturního aktu.

Důležitou je zde i prázdnota aposteriorní, tedy galerie, která prázdná zůstala jako akt nesouhlasu, nebo přičiněním odpovědných kulturních institucí, a posléze byla za umění prohlášena. Bohužel, problematika nezáměrného uměleckého díla je dodnes kriticky opomíjena. Prvků nahodilosti si všímá několik autorů, mezi nimi J. Mukařovský v textu *Záměrnost a nezáměrnost v umění*.

Jakým způsobem *prázdná galerie* přijímá tvary, zjistíme, rozdělíme-li její vnímání do dvou základních prázdnot (*přítomnost ničeho* a *absence něčeho*) a na další menší celky. *Prohlašování* se vždy pojí s *přítomností*. Naopak práce s *absencí* má vždy charakter odstranění, tedy charakter převážně fyzického vstupu. Intervence do galerijního prostoru pak je ekvivalentem sochařského

nakládání s prostorem. Naopak neobsazením prostoru či jeho zneprístupněním se *prázdná galerie* stává ryze konceptuálním projektem.

5.5 Model prázdné galerie

Vytvořit model ideální prázdné galerie, je jedinou možností jak zprostředkovat některé teze týkající fenoménu *prázdné galerie*. Důvěryhodně ji nelze vystavět jen na základě kusé rešerše faktů, bez množství kontextů tematiky. Proto, ačkoli text a priori nemá charakter kunsthistorického výzkumu, věnuje se možným adeptům na přídomek *prázdná galerie* velkou měrou. Model sám, je-li dostatečně podložen konkrétními příklady, bude fungovat jako nekonkrétní ideální stav o určitých vlastnostech. Tento model nám zprostředkovává představu o základních principech *prázdné galerie* a vyniká jako otevřený mechanismus jenž, oproti školnímu modelu slunce a obíhajících planet na provázcích, je jen představou prázdného galerijního prostoru, který umělec bez jakýchkoli dalších komentářů označil za umění. Obecnou prázdnou galerií, nejčistší systém vystavení ničeho, stačí jen používat a svým použitím se model definuje. Čím užší je definování a galerie konkrétní, tím více se vzdaluje od svého ideálu. Proto se část tezí vztahuje k ideální *prázdné galerii*, jiné teze jsou naopak srozumitelnější jako aplikované na konkrétní příklady z praxe.

5.5.1 Prostor galerie

Podkapitola upozorňuje na kriteria vhodnosti galerijního prostoru pro prezentaci *prázdné galerie*, stručně nastiňuje historii vystavování a výstavních konceptů od modelu „pařížský salón“, přes „bílou krychli“ po off-space aktivity.

Během 20. století se ustálilo vnímání univerzální bílé kostky nejen jako neutrálního pozadí, ale i jako symbolického odtržení od světa. Tak je vnímána i v rámci problematiky *prázdné galerie*. Některé projekty se nicméně vztahují k prvkům, které konkrétní galerie odlišují od ideálního – neutrálního prostoru (Michael Asher a další). Otázka, zda se jedná o *site-specific*, je ale podřadná. Většina výstav *prázdné galerie* je nepřenosná, avšak není ani závislá na nenahraditelných vizuálních specifikách konkrétních galerií.

Stejně jako orgán oka nemůže sám sebe vidět, musí být i výstavní prostor vystaven uvnitř většího galerijního celku, jako tomu bylo v případě výstavy *Brněnský koncept* Petera Rónaie. Paralelně s tím je divák směřován nikoli k inzerovanému prázdnou, ale paradoxně k místům, na něž si lze ukázat

prstem a která mu zůstanou v paměti. Obraz prostoru v mysli se vztahuje k cedulce s názvem projektu a jeho autorem, kazům a prasklinám ve zdech a vůbec všemu, co prostor odlišuje od ideální dokonalé galerie. *Prázdná galerie* není prázdná v prostoru, ale konkrétní hapticky ověřitelné místo. I takové akce jako např. citace *Closed Gallery Piece* Roberta Barryho od Daniela Platzkera, kde artefaktem je pozvánka, se vztahují ke konkrétnímu předmětu (vč. obrazovky počítače na níž lze číst text v určitém fontu a barvě), nikoli k prázdnu. Daniel Platzker nechal natisknout 4000 pozvánek s textem "During the exhibition the gallery will be closed" a týž text ještě rozeslal na 2000 e-mailových adres. Akce se nevztahovala k žádné konkrétní galerii, ale k obecnému vztahovému znaku galerie. „Proč by lidé měli chodit do galerie, když je zavřená?“, odpovídá nechápavě Platzker na dotaz novináře. *Prázdná galerie* je v tomto případě kontextem, nikoli konkrétním artefaktem.

5.5.2 Prohlašování

Text vnímá metodu uměleckého prohlášení jako jednu z nejzásadnějších, v souvislosti se vznikem *prázdné galerie*. Práce Petera Rónaiho *Brněnský koncept* je zde použita jako příklad na němž je demonstrována konceptuální logika a prvky 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 S. Brouwna či P. Manzoniho). Peter Rónai ve svém projektu citoval všechny minulé, blíže neurčené, *prázdné galerie*. Projekt byl vícevrstvý a konceptuálně komplikovaný.

Projekty, jež jsou alespoň z části postaveny na prohlášení umělce, obsahují mnohé prvky hry. H.G. Gadamer odkaz ke hře připisuje konec konců veškerému umění. Účast ve hře je podmíněna akceptováním pravidel a důvěře v ně. Uměleckému prohlášení buďto uvěříme nebo neuvěříme. Ve druhém případě popíráme existenci uměleckého díla.

5.5.3 Kurátor

Text neopomíná zohledňovat recepci a existenci *prázdné galerie* v komplexním kulturním prostředí. Umělecká tvorba se prakticky odehrává v daleko širším rozsahu, než jako vstupní impuls, bazální koncept a realizace. Jak prokázala výstava *Voids – A Retrospective*, velkou roli v procesu hrají i kurátoři. Dnešní systém kultury je byrokratický a potřebuje zastřešující element, tj. osoby

s jasnou odpovědností za „nevyzpytatelné“ umělce. S rozšířením kritériálního rámce umění v raném 20. století se zároveň zvýšila důležitost jeho arbitra či garanta, jenž má důvěru veřejnosti. V případě umění, které nenabízí divákům nic hmatatelného, se příslušné hybné orgány společnosti pragmaticky obrací k lépe ověřitelné kvalitě, a to ke kvalitě samotných arbitrů – teoretiků výtvarného umění a kurátorů.

5.5.4 Divák a sociální prostředí

Dalším klíčovým specifickým *prázdné galerie* je divácká obec. Základní vazba, jak se ukazuje, je v případě *prázdné galerie* funkční na bázi sémiotických pravidel. Jedná se o zvláštní spojení vizuální komunikace skrze modely blízké modelům verbálním. Ačkoli se na první pohled jeví koncept *prázdné galerie* jako konsensuální obraz v bezčase, jedná se mnohdy o událost vnímanou všemi smysly v určitém čase. Nejenže některé projekty přesně časují divákovy reakce, mnohé další se cele „stěhují“ do myslí diváků. Tato událost ovšem nemusí být nutně imaginativní povahy, což nevylučuje určitou psychologickou apropiaci.

Prázdna galerie může být i stavem, který přesahuje zdi galerie. Termínem *institucionální kritika* lze popsat jeden z efektů *prázdné galerie*, stejně jako vtahování mimouměleckých vzorců do výstavního prostoru. Institucionální kritika *prázdné galerie* poukazuje na problémy uměleckého provozu, nikoli na problémy společnosti obecně. Často však galerijní instituce stojí umělci jako zástupný model institucí všeho druhu. Takové jsou i případy *Money at Kunsthalle Bern* Marie Eichhornové či *Mlčochovy galerie* – noclehárny. Kritika, subverze či tušení, že je přínos výtvarného umění přeceňován, jsou v projektech *prázdné galerie* latentně přítomny ze své podstaty. Nemusí být ani autorem zamýšleny, širší veřejnost je tam přesto může hledat a nacházet.

5.5 Záznam prázdná

Kapitola řeší problém dokumentace a záznamu *prázdné galerie*. Je otázkou, do jaké míry je nesmyslné publikovat fotografie prázdných galerií. Na fotografii v mnoha případech není umělecké dílo, ale pouze prázdná galerie. V kapitole jsou užívány jako příklady projekty odlišného charakteru, převážně z oboru konceptuálního pojetí hudby. Vedle J. Cage, P. Büchlera či C. Bloma, kapitola uvádí *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*, LP desku již v roce 1969 vydal John Lennon a Yoko Ono. Tématem alba byl nucený potrat Yoko Ono. V „písni“ *Two minutes silence* je na

LP pouze prázdné místo, nikoli záznam bezhlesých lidí, držících dvě minuty ticha za nenarozené dítě. Truchlivé dvě minuty ticha fakticky neexistují, protože nejsou nikým drženy. Dvě minuty ticha na LP desce jsou pouze konceptem. Nikoli scénářem, ale finalizovaným konceptem, jenž se neobejde bez kontextu ostatních „písní“ na albu. Pokud záznam *prázdné galerie* neobsahuje sérii instrukcí, nedokáže o ní vypovědět zhola nic. Fotografie prostoru *prázdné galerie* je v podstatě fotografií LP desky, která není dokladem toho, že na médiu inzerovaná produkce vůbec existuje.

6 Prosté prázdno a umělecký provoz

Prosté prázdno samo osobě nemůže být uměleckým počinem ve smyslu literárním či výtvarném, funguje ale ve smyslu jakéhosi prvotního impulsu na nějž lze umělecký čin redukovat. Kapitola řeší problém nezáměrnosti v umění a přibližuje metodu ne-dělání blízkou některým kulturám dálného východu. Samopotvrzující funkce umění je důležitým prvkem přijetí prostého prázdna jako momentu kulturního aktu ve smyslu uměleckého díla.

Radikální čin prostého vystavení prázdné galerie bez jakýchkoli konceptuálních konotací, včetně aktivistického gesta, se do hledáčku nadnárodního diskurzu nedostal. Koncept prostého prázdna a priori nemůže mít princip konceptuálního umění a paradoxně je mu bližší vyprázdněnost, tak módní v 90. letech 20 století například v malířství. Fakt „prostého malování“ nebyl nikým zpochybňován, teoreticky by i prosté vystavení prázdné galerie mělo být akceptováno. Lidská bytost je schopna akt vystavení realizovat pouze vědomě nezáměrně, což se samo s definicí záměru v podstatě kryje. Tato situace je řešitelná využitím uměleckého záměru jako exogenního faktoru a nikoli rozdvížením záměru (záměrně nezáměrný), která věc jen navenek znečitelní. Stěžejním faktorem je tedy nezáměrnost. Jejím reprezentantem je zde estetická vrstva projektu na neartistní jazykové platformě. Termín *estetická vrstva* je nutné chápat ve smyslu prožitku hodnotícího diváka, jenž přesahuje klasifikaci uměleckého díla.

Z hlediska tradičního čtení *prázdná galerie* není nikdy prázdná. Záměrná nepřítomnost něčeho je vždy gesto a jako takové je hodnoceno. S vědomím výše řečeného lze tvrdit, že vystavování prázdné galerie je teprve na samém začátku, stejně jako na konci svého vývoje. *Prázdná galerie* je na jedné straně již uzavřenou kapitolou, na straně druhé otevírá širokou paletu možností, které jiné médium nenabízí. Prosté prázdno ve smyslu tezí Kazimíra Maleviče je cestou pro nové prožívání galerijního prostoru, tedy i možným materiálem pro budoucí výstavy prázdných galerií.

7 Mýtus prázdné galerie

Různí autoři vnímají „hranice“ prázdná odlišně, obdobně i samotný termín *prázdna galerie*, předurčuje problémovou verifikovatelnost. Domněnku, že se termín *prázdna galerie* váže spíše k jazyku masmédií a popularizačních publikací, narušuje několik výstavních projektů, jež byly bez podmínek odbornou veřejností přijaty. Po předchozím rozboru zjišťujeme, že zrušíme-li termín *prázdna galerie*, který sám je svým způsobem návodem ke čtení, zrušíme i vystavení prázdné galerie. Charakter problematiky *prázdné galerie* nápadně připomíná charakter mnoha novodobých mýtů. V této kapitole se snažíme najít spojnice mezi jím a tradičními mýty, přestože substantiální neohraničený mýtus ve smyslu teze R. Barthes by nám mohl sloužit za schůdnější podklad.

Jestliže je *prázdna galerie* v některých svých formách kódovaným vizuálním či sémantickým návodem k realizaci něčeho, co diváka přesahuje, blíží se obřadnosti, kterou vnímáme v souvislosti s folklórem, potažmo přežívajícími rituály. Je překvapivé, kolik společného nalézáme v systémech vystavení čistého znakového kódu, tedy *prázdné galerie* a prastarých obřadů, u nichž si dnes nikdo netroufá určit jejich konkrétní smysl a prameny, ze kterých vychází. Průvod diváků v prázdné místnosti galerie nemusí nestrannému kolemjdoucímu dávat vůbec smysl a logicky jej tedy ten kolemjdoucí označí za nějaký nepochopitelný rituál. Znalost kontextu a sémiotického kódu, který umělecké dílo používá, je nutností pro diváckou účast na kulturním aktu v plném uvědomění. Naopak divák, který bude tento akt vnímat jako mystifikaci, shledá v akci většinu atributů novodobého mýtu. Jeho „zakořeněnost“ však nedává prostor pro přídomky typu „císařových nových šatů“, resp. *fabulace*.

7.1 Obřad prázdné galerie

Prázdna galerie v pravém slova smyslu není znakem *prázdné galerie*, ale prostředkem k jejímu zhmotnění. Pokud prázdný prostor označujeme za signifikantní znak *prázdné galerie*, mluvíme o jedné prázdné galerii, resp. poukazujeme na konkrétní expozici v konkrétním čase. Několikanásobným opakováním se prázdný prostor stále více potvrzuje jako funkční nástroj. Jako takový se šíří a objevuje i na regionálních úrovních. Apropriací lze přejímat kód a řadu kontextů, nikdy však identickou formu se všemi důvody vzniku a původními východisky. Obdobně je čtena obřadnost některých náboženských i světských aktů. Jejich výkon je vázán na jednotlivce či skupinu, která prošla nějakou formou zkoušky či zasvěcení. V tomto ohledu se ideální *prázdna*

galerie podobá daleko více struktuře obřadu ve smyslu nábožného rituálu, než malířským či sochařským formám. Jakkoli je umění postaveno na kreativitě, formální příbuznost jednotlivých projektů nám naopak *prázdnou galerii* ukazuje jen jako neustále se opakující schéma s možností určité variability, což je jen konstatováním její rituální podoby.

Jednoduše prohlášená *prázdná galerie* spadá do podmnožiny uměleckých projektů, které velkou měrou stojí na charismatu a renomé autora, eventuálně výstavního prostoru, v podstatě však umělecký akt sám sebe činí platným bez ohledu na osobu umělce.

7.2 To, co zažijí jen někteří

Kapitola řeší otázku důvěry v umělce, dějiny umění a možnost neustálé progrese výtvarného umění. Právě instituce galerie plní v neposlední řadě roli garanta *prázdné galerie*, který nemůže být zpochybněn. Vnímat hraniční umělecké projevy jakými jsou *prázdné galerie*, znamená v ně bezmezně věřit, jinak pro nás zůstanou produkty bez tváře a hodnoty, podobně jako rituály k nimž nedohledáváme důvody. *Prázdná galerie*, prezentována jako typ pravidel hry s určitou mírou fabulace, je v této kapitole spojována s nutností divácké vstřícnosti a spolupráce. Fabulativní umělecké projekty se mezi sebou v mnoha ohledech liší. Podkapitola se rovněž zamýšlí nad mimouměleckou fabulací, která může být v některých projektech přítomna a vnímá ji jako otázku etiky uměleckého provozu.

7.3 Smysl pro humor

Pakliže něco brání přijmout tezi mýtu, je pravděpodobně tím něčím smysl pro humor. Smysl pro humor je tématem zejména pro psychologii, spadá mezi deduktivní poznávací mechanismy a s jistotou lze tvrdit, že je překážkou uchopování paradoxního problému tím, že nahrazuje jiné, vhodnější, deduktivní mechanismy. Humor je kulturní fenomén a jako takový má ceremoniální úvod a pointu. Nacházíme v něm mnohé aspekty společné umění i mýtu. V první řadě jako anticipační model je nástrojem osvojování si světa a v neposlední řadě pak vyžaduje participaci kolektivu. Majoritní význam v něm tvoří paradox a překvapení. Někteří autoři (např. H. Bergson) upozorňují, že psychologickým podkladem humoru či vtipu je tzv. *bolest z poznání chybného modelu*.

Mýtus, humor, stejně jako umění posilují kladné znaménko socializačního aparátu a spouští

reakční synchronizaci (podobně jako hudební vystoupení, společný tanec, skandování atd.). Většinu počinů *prázdné galerie* lze označit za určitou formu oborového humoru. Nepopadáme se za břicha, ale oceňujeme, pokud ona myšlenka má vtip. Odložíme-li veškerou osobní zkušenost s humorem, spatříme v konceptuálním umění vzorce konvenující obtížně rozečitatelným mýtům vzdálenějších kultur. Nezřídka kdy nám jádro věci uniká a určitá sekundární spojení nám přestávají dávat smysl.

Sigmund Freud v knize *Vtip a jeho vztah k nevědomí* přičítá dvojsmyslu základní esenci humoru. Říci, že *prázdná galerie* je prázdná, je týmž dvojsmyslným vtipem. Každá část věty mluví o jiném prázdnu. Pointa dvojsmyslných vtipů se vždy váže k nedorozumění. Nedorozumění je mnohdy významným činitelem v genezi konkrétní *prázdné galerie*. V reflexi mýtu nemůže dojít k nedorozumění, protože normativ účtyhodnosti vylučuje snahy o porozumění. Vystavení galerie je fakt, který rovněž vyžaduje v první řadě víru, že je něco takového vůbec možné. V mnoha případech není co analyzovat a čemu konkrétně porozumět.

7.4 Muka průkaznosti

Indiferentní prázdnota je stav, který věda vítá. Je to ideální prostor, v němž může zkoumat izolovaný problém. Jakkoli je ideální prostor cele konstrukcí, vždy se v procesu výzkumu objevuje určitý stupeň nechtěného „vakua“. Je otázkou, jak prokázat, že fenomén *prázdné galerie* vůbec existuje. Mnozí v textu uvádění umělci se od termínu *prázdné galerie* přímo distancují. Některé publikace o prázdnu ve výtvarném umění se uvedenému termínu přímo vyhýbají (např. C. Dworkin *No media*). Jedním z nejevidentnějších důkazů trendu *prázdné galerie* je kreslený vtip (v příloze), který fenomén *prázdné galerie* ironizuje. Jestliže je něco terčem posměchu, musí jít o fakt dostatečně známý v obci, které je vtip adresován. I v případě, že by šlo o naprostý omyl a *prázdná galerie* by byla jen důsledkem médií zkreslených informací, pořád zůstává určitým fenoménem.

Expozice bez artefaktů nenabízí jiný zážitek, než akt spolčování ve své základní podobě společenské události. Prožívání příběhu, které je v obecné kultuře naprosto běžné, je v *prázdné galerii* kódováno do podvědomých vzorců, které jsou již po generace považovány za neužitečné a z našeho komunikačního aparátu jsou vytěsňeny. Není již nikoho, kdo by je mohl verifikovat, přesto přežívají. Oprašuje je výtvarné umění.

8 Fakt pojmenování

Kapitola řeší sémiotickou vrstvu uměleckého díla a logicko-sémantický náhled aplikovaný na problematiku *prázdné galerie* v poslední podkapitole. Na platformě sémiotiky se v našem případě potkávají vzdálené diskurzy a vytváří jakési dialektické množiny. Jakkoli se mohla sémiotika stát ústředním tématem našeho výzkumu, bez náležitě dlouhodobého studia problematiky nelze jinak, než se sémiotiky dotýkat po povrchu v jejích nejfrekventovanějších tezích nebo se jí inspirovat v jejích přesazích.

Prázdna 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. Sama sémiotická vrstva, která se skrze prezentovanou konstrukci prokresluje, by však věc nezřejmila bez nadstandardní znalosti historické linie vývoje výtvarného umění. Výsledkem redukování věci na problém sémiotiky může být i tvrzení, že *prázdna galerie* je opravdu prázdna galerie, což dizertační práce na několika místech vyvrací. Proto kapitola řeší fakt pojmenování určitého trendu, nikoli sémiotický rozbor, který by komplexní problém iracionalizoval.

8.1 Bod 0

V textech Kazimíra Maleviče je pojem *bod 0* poměrně frekventovaný, podobně jako v několika rozhovorech s umělci, kteří pracují s motivem prázdna (dokladuji korespondencí se slovenským umělcem Stano Masárem). Tvrzení, že se během vystavení prázdny galerie nic neodehrává a *bod 0* zůstává stále přítomný, zní lákavě. *Bod 0* se zde však nedá klasifikovat jako stav, ač vystavující umělec argumentuje tím, že mu jde o „prodloužení fáze *tabula rasa*“. *Bod 0* v naší diskusi může být označením výchozího bodu určité akce, nikoli stavu. Tento počátek, resp. vznik z ničeho, je logickou operací. Prázdny papír chápeme jako papír, na němž není nic napsáno, tedy ve vztahu k jeho účelu. Prázdny papír neznámá, že na jeho povrchu není prach a mikroorganismy, ty tam jsou, ale nejsou účelem, k němuž byl papír vytvořen, jsou tedy mimo náš diskurz. Prázdna galerie je stav. Pokud neplní prostor svůj účel, tj. expozice uměleckého díla, je tento stav mimo náš diskurz, nicméně je stavem. *Tabula rasa* není papírem, je jeho stavem a *bod 0* galerie nemůže být stavem, jenž lze vystavit nebo dokonce prodlužovat, protože expozice (účel galerie) se již odehrává. Z *bodu 0* se stává *Proč*, tedy významný apelativní prvek, kterým *bod 0* není. Jinými slovy, je nezbytné prázdnu galerii doplnit tak, aby prázdnota byla exponována na pozadí určitého procesu, nejlépe

procesu s emoční účinností (např. *More Silent Than Ever* Romana Ondáka). Vystavení *prázdné galerie* není statický, daný stav. Vyžaduje participaci publika jako např. proces rozvzpomínání, proces imaginace labyrintu či proces přijetí historie prázdné galerie v případě projektu Petera Rónaie. Sám proces musí prokazovat znaky uměleckého díla.

8.2 Zpět k prohlašování

Spory o to, je-li prázdná galerie konceptuální počin nebo akce, je-li spíše nalezeným objektem nebo site-specific instalací, mohou trvat do nekonečna, pokud se budeme snažit věc generalizovat. Je-li prohlášeno, že světelná socha či zvuková instalace nejsou *prázdnou galerií*, dochází ke stejnému nežádoucímu zobecnění.

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 formě prohlášení a na abstraktní formě prohlašovaného, resp. transpozici reálné formy do abstraktní formy uměleckého díla. Prázdná galerie v *prázdné galerii* tedy není tou kamennou galerií na níž si můžeme sáhnout, je abstrakcí. Tím objektem, který umělec zpracovává, není budova galerie, avšak není jím ani prázdná budova vyplňující. Je to ono fenomenologické „těhotné“ prázdné, které není ani konkrétní a není ani abstrakcí konkrétního. Je to ideální galerie. Ideální galerie neexistuje. Je to prázdné, které neexistuje.

Pojem *prázdná galerie* je nefunkční klišé, jemuž porozumí spíše nezasvěcená veřejnost než teoretik výtvarného umění. *Prázdná galerie* je obdoba pojmu „čistý vzduch“. Každý o něm má svou vlastní představu. Nikdo nikdy nedefinoval, v jaké vzdálenosti od města začíná čistý vzduch nebo co se stane, když jdete na čistý vzduch a kolem vás traktory tahají okleštěné stromy. Ačkoli je „čistý vzduch“ subjektivní pojem, každý si představí, co by se za ním mělo skrývat. Čistý vzduch lze uchopit tedy pouze fenomenologicky, v oborech blízkých sémiotice či psychologii, rozhodně ne však jako problém biologie či chemie. Obdobně pojem *prázdná galerie* je v teorii výtvarného umění užíván velmi intuitivně a nejasně. Sémiotika či fenomenologie dokáže problém popsat naopak velmi přesně.

8.3 Prázdná galerie jako sémiotický vzorec

Jakkoli se mnohdy trochu šroubovaně snaží sémiotika rozklíčovat např. barokní sochařství, neoddiskutovatelné místo má v rámci konceptuálního umění a nejvíce na ni narážíme právě v problematice *prázdné galerie*. Sémiotický vzorec *prázdné galerie* lze nahradit jinou soustavou znaků či opisem, podobně jako kterýkoli jiný artefakt. A to i v případech *prázdné galerie* kdy je název výstavy tou jedinou informací a tím, co definuje autorský záměr.

Není pochyb o tom, že v naprosté většině expozic *prázdné galerie* je název díla stěžejní. Rozečítání těchto expozic jde jednak skrze jejich název, jednak skrze osobní, jedinečnou zkušenost s diskurzem. Název v našem případě vlastně není jen návodem, jak rozečíst dílo. Ve finále je mnohdy dílem samým. Jedná se o velmi kratičké, velmi efektivní, konceptuální dílo.

Počátky teorií analyzujících uměleckou komunikaci spadají do devatenáctého století. Pro text dizertační práce je jedním z nejdůležitějších Max Bense. Benseho základní rozdělení uměleckého díla do dvou informačních vrstev dalo základ interpretacím druhé poloviny 20. století. Stručně shrnuto, jde o staticky uspořádanou vrstvu estetické informace a procesuální vrstvu sémiotické informace. Bense nalézá v sémiotické vrstvě kvalitativní aspekty. Dílo, podobně jako zpráva, je určité kvantum uspořádaných informací. Prvky *inovativní* jsou nositelem novosti a originality. Prvkům *konvenčním* připisuje Bense estetickou funkci a považuje je za zbytečné co do informační hodnoty. Poměr inovativních a redundantních informačních prvků následně modeluje kvalitu sémiotické vrstvy díla, její srozumitelnost, popřípadě banalitu. Projekt, složený jen z inovativních prvků, je naprosto nesrozumitelný. Projekt sestávající se ze samých konvenčních prvků je naprosto bezcenný a ve výtvarném umění zbytečný. V případě *prázdné galerie* je prázdno tím konvenčním prvkem. Má smysl vystavit prosté prázdno bez sémiotické vrstvy?

Slovo „prázdno“, které v textu s logikou nejvíce koliduje, lze obtížně obejít. Jistým řešením by bylo užití slova „virtuální“ jako užší klasifikace prázdnoty. *Virtuální prázdno* bude mnohým čtenářům znít jako pleonasmus, přesto vystihuje to, co jiné termíny zprostředkovat nemohou. Virtuální (nereálné) prázdno je markantně odlišné od prostého (reálného) prázdna. Akceptujeme-li prosté prázdno jako umělecké dílo, je to inovativní krok. Tento to krok lze vnímat v rovině *prohlášení*, vzniká sémiotická vrstva, nebo v rovině *ne-činnosti*, vzniká estetická vrstva.

8.4 Jazyk prázdné galerie

Tato kapitola redukuje původní rozsáhlou množinu přístupů, kdy umělec ve svém díle zachovává prostor galerie prázdný, na díla, která nakládají s prostorem galerie konceptuálním způsobem a s prázdnem jako se samostatným referenčním objektem.

Prázdnost nemá jazyk, nemůže komunikovat. Prázdnost, které komunikuje, je již interpretovaný útvar a jeho jazyk se odvíjí od konkrétní výšece z jemu nadřazeného diskurzu, k němuž tento jazyk umělec – autor vztahuje. Pátrat po odlišnosti *prázdné galerie* (umění) a prázdné galerie (stav, kdy se umění neodehrává) je v jiném významu přesně to, k čemu se již vyjádřil Nelson Goodman v knihách *Způsoby světatvorby* a *Jazyky umění*.

Limity goodmanovské linky, jsou dnes obecně známy. Vědec podrobujíc analýze určitý přírodní jev zkoumá, *za jakých podmínek* se uskuteční to či ono. V praxi je, např. ve farmaceutickém průmyslu, důvodem pro tyto výzkumy požadavek po možném umělém znovuvytvoření. Tedy, zajištění podmínek, které, když se přesným způsobem nastaví, dávají vzniknout produktu více méně identickému 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 přístupu a uměleckých projevů. Je ovšem nutné vědět nač si ukázat, jinými slovy *umět* umění odhalovat tam, kde k němu vedou stopy nebo se jen potenciálně může vyskytovat. Na vědu o znacích, jako téměř jedinou, se lze obrátit pro ověření výsledků.

8.5 Prst jako nástroj vědy

Kde je umění, víme bezpečně až na základě analýzy, tedy a posteriori. Nač si můžeme v případě *prázdné galerie* ukázat prstem?

1. Pokusíme-li se vybavit si ty nejznámější realizace *prázdné galerie*, nikdy se nám nevybaví v podobě prázdného prostoru galerie. Co nám vyvstane před očima je cedulka s nápisem „Closed“, nastavení bodovek nebo cedulka se jménem autora a díla. Prázdna galerie totiž ukazuje mimo sebe samu a plní tedy stále funkci prostoru, kde je něco umístěno, a my tento prostor de facto vnímáme pouze periferně. *Prázdna galerie* ukazuje mimo sebe, je znakem. Proto není pochyb, že

nejvhodnější platformou pro její výzkum je věda o znacích, tedy sémiotika.

2. Tážeme-li se, *kde* je v *prázdné galerii* umění, nelze jej najít jinde než v realizovaných souborech znaků, nikoli v myšlenkách. To je pravý důvod, proč je nutné *prázdnou galerii* realizovat. A teprve poté, co na ni ukážeme jako na hmatatelnou věc, odehraje se umění. To je důvod, proč expozici prázdné galerie navštívit. Jdeme tam, kde je umění a prožíváme jej skrze autentické setkání.

3. Hledáme-li místo souborů znaků pouze autenticitu, je to přirozené. Zážitek prázdné galerie není zážitkem prostoru prázdné galerie či znaku, který se na jeho pozadí reprezentuje. Jde o zážitek „být u toho“. Touha „být u toho“ je jádrem většiny událostí a faktů v uměleckém světě, vede často k tvorbě i samotné umělce. Je otázkou, co považujeme za autentičtější, zda zopakovanou legendární výstavu *Closed Gallery Piece* v rámci *Viods – A Retrospective* nebo přímý dokument její existence, tedy hypotetický originál cedulky s textem z roku 1962.

Zájem o autentický artefakt není ničím jiným, než touhou po zážitku setkání s něčím, co nás přesahuje. Nemusí jít o nic metafyzického, jen o prostou romantickou tenzi, která je v každém z nás.

8.6 Být tam

Kapitola rozvíjí tezi o stěžejním romantickém momentu „být u toho“ jako o základním hybném impulsu v uměleckém provozu. Spojka „u“ nám implikuje, že se opět tážeme „kde“, nikoli „kdy“, za jakých podmínek“. Romantici 19. století, také toužili být „tam“ (u modrých vodopádů, bílých vrcholů hor, rudých západů slunce...) a umění, jako soubor znaků k pojmu „tam“ odkazující, je tam odnášelo. Vztah diváka a umění je romantický. Umění obecně lze v souladu s J. Mukařovským či J. Patočkou, resp. R. Ingardenem, polarizovat na stránku praktickou (ideologickou) a romantickou (citovou). Expozici prázdné 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 očekávajících vizuálně-estetický zážitek artefaktální povahy.

Pro romantiky není tak významné *být tam*, důležitější je *touha být tam*. Touha zažít prázdnou galerii je hnací silou diváků i autorů, kteří vystavují prázdno. Nikoho nezajímá prázdná galerie jako

taková, klíčová je ale snaha vytvořit prázdnou galerii. Umělcovo privilegium být demiurgem nekapituluje ani před naprostým prázdno. Umělec si musí vytvořit vlastní prázdno všemi dostupnými prostředky.

Romantismus jako umělecký směr se největší měrou vymezoval měšťáckému lpění na estetice věcí vzniklých lidskou rukou. Adorace divokých krajinných zákoutí měla přízvuk revolty. Během krátké doby došlo v tomto ohledu k zásadnímu obratu a romantický aspekt se pevně zaklenul mezi další tradice, na něž Evropan nedá dopustit. *Prázdná galerie* ve svých počátcích měla podobný vztah k měšťáckému lpění na artefaktu. Obdobně jako se romantismus přežil a stal šosáckým i fenomén *prázdné galerie* má k tomuto pojmenování nakročeno.

9 Vědecký závěr versus umělecký záměr

Kapitola shrnuje teze prezentované v dizertační práci a nastiňuje koncept finální teze o prostém prázdnu galerie.

Fenomén prázdné galerie nespočívá na formálních znacích shodných jednotlivým projektům, ale v zájmu umělce o vystavení prázdna. V našem případě je v naprostém pořádku mluvit o *trendu*, čemuž odpovídá ona nejširší specifikace, jak byla představena na začátku textu. Musí být však jednoznačně řečeno, že zmíněným fenoménem je prázdno, nikoli budova galerie či série uměleckých produktů.

Pojem „prázdný“ se vždy vztahuje k našemu záměru, je intencionální. Zvoní-li u dveří návštěva a nikdo dlouho neotevívá, dospěje k závěru, že dům je prázdný. To neznamená, že je prost nábytku či mikroorganismů, ale že je prost lidí. Záměrem je někoho navštívit. Záměr v komunikační rovině vytváří výseč reality. Je-li záměrem navštívit výstavu v galerii, galerie nemůže být prázdná, pokud je v ní vystavena prázdná galerie. Je-li záměrem spatřit na výstavě hmatatelné artefakty, pak tento záměr generuje očekávání namísto přijetí reálné situace a ukazuje se být nemístným.

Kapitola rovněž definuje klíčové pojmy textu:

Prázdnno - Z fyzikálního hlediska nikde na naší planetě neexistuje. Možným a nikoli jemu přesně odpovídajícím ekvivalentem je absence. Může být znakem a sémantický tvarem, stojí-li vedle dalších znaků.

Galerie - Prostor určený pro vystavení umění. Je-li v něm vystaveno něco jiného než výtvarné umění, přestává být institutem galerie v pravém slova smyslu. Galerie je funkce, a to funkce exkluzivní. Tedy galerie je prostor, který vyjma prezentace výtvarného umění dále nemá žádnou jinou funkci.

Artefakt - Oborem nejasně definovaný pojem označující stav umění ve své fyzické podobě. Umělecký fakt je nezpochybnitelný a konečný stav uměleckého procesu, je nezaměnitelný a nezávislý na změně kontextu. Artefakt je lokalizovatelná soustava znaků.

Znak - Znaky vytváří soubory, které jsou interpretovatelné. Způsob může být znakem (právě v uměleckém díle). Znakem galerie nemůže být jakákoli její funkce. Znakem galerie je expozice. Znakem prázdna nemůže být absence apod. Prázdno může být znakem, pokud je způsobem.

Kapitola následně podává logický řetězec jako argument pro přijetí prostého prázdna jako uměleckého díla:

„Prosté nekonkrétní prázdno nemůže být uměleckým dílem, může být ale způsobem vytváření uměleckého díla. Tím se stává znakem, jenž, je-li lokalizován v určitém souboru, je artefaktem. Je-li expozice způsobem vytváření uměleckého díla a je-li lokalizována, je sama rovněž artefaktem. Prosté prázdno bez jakéhokoli komentáře tedy může být uměleckým dílem.

Není třeba *prohlášení*. Prázdnu galerii vytváří umělci. Odveze-li umělec artefakty ze skončené výstavy, vytvoří v galerii prázdno. To, že ani jiný umělec v galerii nevystavuje, činí galerii prázdnu. Prázdno v konkrétní prázdne galerii vytváří všichni umělci, protože tam nevystavují. Jestliže umělec vytváří znak či soustavu znaků na konkrétním místě, vzniká umělecký fakt. Prázdno jako artefakt může být odstraněno tím, že galerie nebude prázdna. Prázdna galerie tedy nemůže být nikdy prázdna.

Prázdna galerie, která není dílem umělce, nemůže být uměleckým dílem. Neviditelný artefakt, jakých ostatně bylo na výstavě *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012* nepřeborné množství, je v pravém slova smyslu uměleckým prohlášením. Nevyřčené či jinak neslyšitelné umělecké prohlášení je prázdnom stejně jako zůstává nekonkrétním uměleckým prohlášením. Pokud existuje prázdno v konkrétní galerii, je uměním. Neprohlášenému prázdnu nicméně chybí sémiotická vrstva,

proto není důvod jej jako umění nazírat do té doby, než divácký akt se všemi prvky estetického zážitku prázdno přetvoří ve znak. Prázdno, které je znakem *prázdne galerie*, spolu s vizuálním charakterem konkrétního prostoru a kontextem již existujících *prázdnych galerii* vytváří určující skupinu znaků – umělecké dílo“

Tolik ve zkratce hlavní teze, k níž dizertační práce dospěla. Teze se nevyhýbá otázce záměrnosti jako procedurálnímu požadavku při vzniku uměleckého díla, záměrnost však vnímá jako samozřejmě existující a mnohdy nedefinovatelnou součást *prázdne galerie*. Tedy nikoli jako prvotní impuls, který se z díla vytrácí. Prvotním impulsem je naopak inspirace, která již ve vztahu k uměleckému dílu reciproční není, existuje odděleně uměleckému dílu a ve výsledném uměleckém díle přetrvává jen její obraz.

10 Závěr

Fenomén prázdna dalekosáhle přesahuje zúžené téma *prázdne galerie* a bez jeho plnohodnotné reflexe nelze stavět teze o *prázdne galerii*. Práce byla provázena tímto hendikepem již ve svých počátcích. V průběhu výzkumu se odehrával proces od počáteční důvěry v možnost vydělení prázdne galerie ze všepohlcujícího tématu konceptuálního umění, přes vyhodnocování protiargumentů, až k potvrzení hypotéz, které vznikaly v samém průběhu práce.

Sochařské pojetí *prázdne galerie* jako materiálu k umělecké práci, jakkoli se zprvu zdálo nevhodným rozměrem pro užití pojmu *prázdne galerie*, nakonec se ukázalo rovnocenným striktně konceptuálnímu přístupu či akci. Není žádnou výjimkou, že se oba přístupy mnohdy kryjí. Díky vazbě prázdného prostoru, který inklinuje k sochařskému uchopování konceptuálního charakteru, na prostor s funkcí galerie, působí oddělování zmíněných přístupů na první pohled spíše účelově.

Prázdna galerie tak, jak ji prezentuje diskuze opírající se o výstavu *Voids - A Retrospective*, je co do autenticity problematická. Právo na přídomek „vystavení prázdne galerie“ má naopak výstava *Brněnský koncept* Petera Rónaie v Domě umění města Brna z roku 1997. Tato výstava ovšem vytyčuje pouze jednu možnost nakládání s galerijním prostorem.

Náš výzkum se dotkl též sémiotického čtení *prázdne galerie* a označuje jej jako zásadní moment v její interpretaci. Z hlediska sémiotické interpretace se vytrácí konkrétní jedinečný prostor a mění se na soubor funkcí společných všem výstavním prostorům. Aspekty, které se tím vytrácejí, náš text nachází v rovině mýtu a romantickému prvku, které jsou pro mnohé vědní obory nezajímavé, nám

však umožňuje zpřesnit chápání vzniku a motivu k vystavení *prázdné galerie*.

Romantický prvek se vztahuje, jednak k touze překročit svět uchopitelných zkušeností a jednak ku gestu prázdné galerie jako vzpouře proti institucionálnímu molochu. Obě možnosti jsou poplatné zejména prvním *prázdným galeriím*. Moment mýtu se vztahuje ke společensko-kulturnímu základu vystavení prázdné galerie. Mýtus, o němž se neslušelo pochybovat byl v kultuře přítomen od nepaměti. Jakkoli je nestandardní k němu vztahovat problematiku *prázdné galerie*, argumenty v textu uvedené mluví za daleko hlubší rozvedení těchto paralel.

Prisma fenomenologie je sice tím nejpředpokládanějším, na základě konzultací však bylo vyhodnoceno jako příliš široce uchopitelné a ve zkrácené verzi plně nesrozumitelné, proto se mu dizertační práce záměrně vyhýbá.

Teze o vystavení prostého prázdna upozornila na problematické čtení umělecké produkce vystavěné na prohlášení nejen laiky, ale i odborníky vzdálenějších humanitních oborů. Jako velmi nejasná se ukázala prezentace prázdna ve výtvarném umění. Prázdnem ve výtvarném umění je mnohými umělci míněn znak či určitá kvalita objektu, nikoli prázdno samo o sobě. Prázdno by se mělo v teorii výtvarného umění používat zásadně ve formě přídavného jména a jsou případy (konkrétně *prázdna galerie*), kdy i tento tvar je nutné uzavřít.

Použitá literatura:

- AJVAZ, M. *Příběh znaků a prázdna*. Brno: Druhé město, 2006.
- AJVAZ, M., HAVEL, I. M., MITÁŠOVÁ, M. (eds.): *Prostor a jeho člověk*, Praha: Vesmír, 2004.
- ANDERSEN, T. (ed.): *Kazimir Malevich. Essays on Art 1915-1933*. Copenhagen: Borgen, 1971.
- ARMLEDER, J., COPELAND, M., LE BON, L. (eds.): *Voids: A Retrospective*, Curych: JRP-Ringier, 2009.
- BELTING, H. *Konec dějin umění*. Praha: Mladá fronta, 2000.
- BERGSON, H. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1994.
- BOURDIEU, P. *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Host: Brno, 2010.
- CIPORANOV, D., KULKA, T. (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- CONN, S. *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- DOSTÁLOVÁ, L., MARVAN, T. (eds.) *Studie k filosofii Nelsona Goodmana*. Praha: Nakladatelství Filosofického ústavu Akademie věd. 2012.
- DOUBRAVOVÁ, J. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002.
- DURKHEIM, E. *Elementární formy náboženského života*. Praha: Oikymen, 2002.
- DWORKIN, C. *No medium*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2004.
- EHRENZWEIG, A. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Phoenix Press, 2000.
- FEYNMAN, R. *To nemyslíte vážně, pane Feynmane!* Praha: Aurora, 2001.
- FEYERABEND, P. *Rozpravy proti metodě*. Praha: Aurora, 2001.
- FILIPOVÁ, M., RAMPLEY, M. (eds.) *Možnosti vizuálních studií. Obrazy-texty-interpretace*. Brno: FF MU, 2007. ISBN 978-80-87029-26-8.
- FREUD, S. *V tip a jeho vztah k nevědomí*, Praha: J. Kocourek, 2005, s. 34 – 36
- GADAMER, H. G. *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003.
- GOODMAN, N. *Jazyky umění*. Praha: Academia, 2007
- GOODMAN, N. *Ways of Worldmaking*. Cambridge: Hackett Publishing, 1978.
- HARRIS, R. *Signs, Language, and Communication*, London: Psychology Press, 1996
- HIGGIE, J. *Artist's joke*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Torst: Praha, 1998.
- ISER, W. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009.

KULKA, J. *Psychologie umění*, 2. vyd. Praha: Grada, 2008.

LOTMAN J. *Kultura a exploze*. Brno: Host, 2013.

LUŽNÝ, D. (ed.): *Řád a moc*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2005.

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie II*. Brno: Host, 2007.

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie I*. Brno: Host, 2007.

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

NORVELL, P. *Recording Conceptual Art*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

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

PADRTA, J. *Kazimír Malevič a suprematismus*, Praha: Torst, 1996.

POOKE, G., NEWALL, D. *Art History: The Basics*. London: Routledge, 2007.

POSPÍŠIL, Z. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice: Albert, 2005.

STIBRAL, K. *Proč je příroda krásná?* Praha: Dokořán, 2005.

TUGENDHAT, E., WOLF, U. *Logicko-sémantická propedeutika*. Praha: Nakl. Petr Rezek, 1997.

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-hayward-review>>

DIX, D. *Vražda ve flatlandu I- Vpád reálna v americkém abstraktním umění*, Praha: Umělec 1/2012 [online]. Dostupné z: <<http://divus.cc/london/cs/article/vrazda-ve-flatlandu-1-vpad-realna-v-americkem-abstraktnim-umeni>>

ŘURDOVIČ, M. *Hermeneutika a fenomenologie*. Olomouc, 2010. Doktorská dizertační práce. Univerzita Palackého Olomouci, Filozofická fakulta. Dostupné z: <http://www.kfil.upol.cz/doc/pgs/durdovic/Disertacni_prace_Durdovic.pdf>

GADAMER, H. G. *Řeč a interpretace*. *Reflexe* [on line], 21/2000. Dostupné z: <<http://reflexe.cz/reflexe-21/>>

HOMOLA, T. *Sbírka Suseki Karla Šeráka* [online]. Dostupné z: <<http://home.ef.jcu.cz/~homola/preze.html>>

- 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>
- 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* [online]. Praha: Divus, č.4, ©1999 [cit. 2014-01-02]. Dostupné z <<http://divus.cc/praha/cs/article/saying-bye-before-the-holiday>>
- 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>>
- 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/pedf_d/Mgr_Jan_Zalesak_dizertacni_prace_Ramce_interpretace_KVV_PdF_MU_2007.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-je-to-hudba-sfer-30831>>
- Články. *KINO-IKON: pův. KINO-IKON, 1/1999. Znak výňatek z HELMANOVÁ, A. Slovník pojetí filmových, 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/bethan-huws#info>>

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

Osobní stránky. Dave Dymment. 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>