

UMĚNÍ SNÍŽENÉ DIFERENCE
Dům umění města Brna

SEF DABERNIG

CA JANSSENS

AS KEMPINAS

ARIN SANDER

 BILL VIOLA

TIN VONGREJ

MO ZOBERNIG

THE ART OF DIMINISHED DIFFERENCE
The Brno House of Arts

„Tento svět má svůj řád; je dělen precizními rozdíly….“ říká jeden z hrdinů románu Virginie Woolfové.¹ Svět diferencujeme pomocí neúprosné logiky smyslů. Diferenciace slouží naší orientaci a vytváří pocit bezpečí. Člověk ukotvený v diferencovaném světě vnímá jen takové elementy, které jsou důležité – v popředí –, ostatní odsouvá do pozadí. Vidí a slyší hierarchicky. Co se stane, když se objekty přestanou s obvyklou intenzitou oddělovat od svého pozadí?

Připomeňme, že zrušení rozlišování mezi „figurou“ (postavou, objektem, linií) a pozadím, koncentrace či redukce na povrch představuje jeden z prvků destrukce tradičního obrazového řádu. Princip 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*.²

Co si počít s takto znejasněnou a otevřenou informací útočící na bezpečí kontrastu? Kromě vztahů založených na kontrastech, pomocí nichž jsme zvyklí vnímat svět, kromě světa diferencovaných, separovaných objektů existují i nuance, intervaly, meziprostory, šterbiny. Stejně jako proměnlivé procesy a tekuté formy…

V knize *Diference a opakování* (*Différence et Répétition*, 1968) uvažuje Gilles Deleuze o diferenci jako o zdroji možných významů nahrazujících strohou dialektiku identity a negace, řekněme, v antihegelovském duchu.

Petr Ingerle

Diference není souhrnné označení identit a jejich antitezí, a není jí míněn například ani rozdíl mezi živočišnými druhy či mezi pohlavím apod. Takto pojatá diference nemá nic společného s diferenciálním počtem založeným na nekonečně malých veličinách, a konečně, nejedná se ani o pejorativní označení odchylky od platónsky dokonalého originálu. Snaha promýšlet diferenci v pozitivním smyslu je snahou o hledání difference „o sobě“ neboli „čisté“ difference.

„Čistá“ diference představuje na prvním pohled nerozpoznatelnou skutečnost, že se dvě věci od sebe vzájemně odlišují, popřípadě jsou naopak identické, nějakým způsobem analogické, či tvoří vzájemně komplementární nebo protikladnou dvojici. Jinými slovy, diference a opakování představují koncepty tvorby významového smyslu, jejichž statut je nadřazen ideji identity nebo s ní alespoň nesouvisí bezprostředně. Namísto přímé reakce na rozdíl identit nastupuje celá škála stupňů a intenzit „reálných“ diferencí.³

V případě opakování jako univerzálního principu se nikdy nejedná o opakování téhož. A naopak, vznik nového nemusí být v protikladu k opakování. Nejde o repetici něčeho, co již bylo, ale o něco, co je v minulosti virtuálně přítomno a prozrazuje se svojí aktualizací. Deleuze uvádí jako příklad paradox svátků, které opakují „neopakovatelné“. Není to tak, že výročí reprezentují nějakou událost, ale naopak – historická událost oslavuje již dopředu všechny svátky.⁴

Jak souvisí s diferencí rozmanitost světa, jeho diverzita? Není s ní totožná, ale diverzita je aktuálním produktem diferenciačních procesů. Klíčová je zde vnitřní diference, respektive „diference intenzity“: „Veškerá diverzita, veškerá změna odkazuje k nějaké diferenci, která je jejím dostatečným důvodem. Všechno, co se děje a co se jeví, je ve vzájemném vztahu s řády diferencí: s diferencí úrovně, teploty, tlaku, napětí, potenciálu, s *diferencí intenzity*.“⁵

“This world has its order; is divided by precise differences…”, says one of the heroes of a novel by Virginia Woolf.¹ We differentiate the world through the relentless logic of the senses. Differentiation serves our orientation and creates a sense of security. A person anchored in a differentiated world perceives only those elements that are important – in the foreground – and pushes others into the background. He/she sees and hears hierarchically. What happens when objects stop separating from their background with the usual intensity?

Let us recall that abolition of the distinction between the “figure” (figure, object, line) and the background, concentration or reduction to the surface, represents one of the elements of the destruction of the traditional pictorial order. The principle of contrasting plans, in which things of different intensities differ from their background, is replaced by an undifferentiated area in which (individual lines, for example) relate only to each other and form a new image quality, the basic criterion of which is the *“thickness”*.²

What to do with such obscure and open information attacking the safety of contrast? In addition to the relationships based on contrasts, through which we are used to perceiving the world, in addition to the world of differentiated, separated objects, there are also nuances, intervals, interspaces, slits. As well as variable processes and liquid forms…

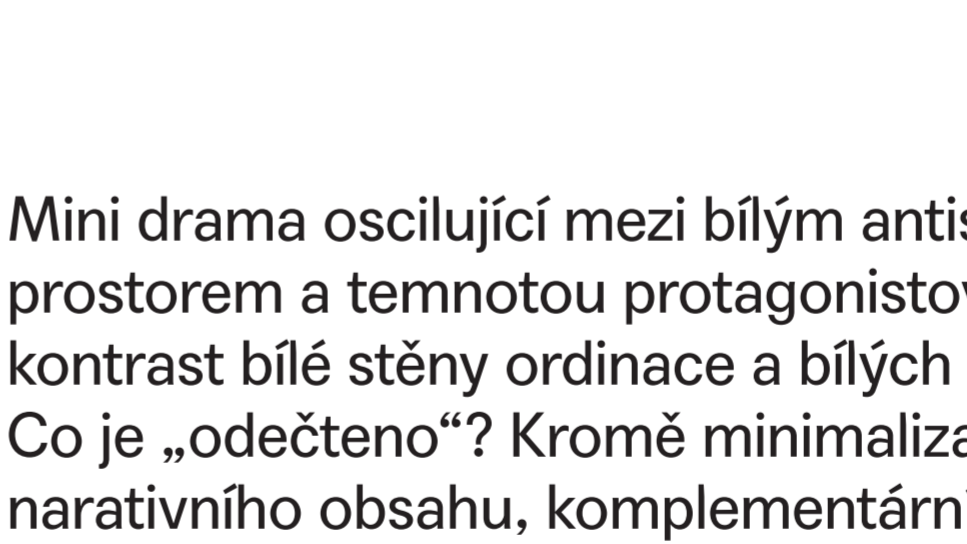
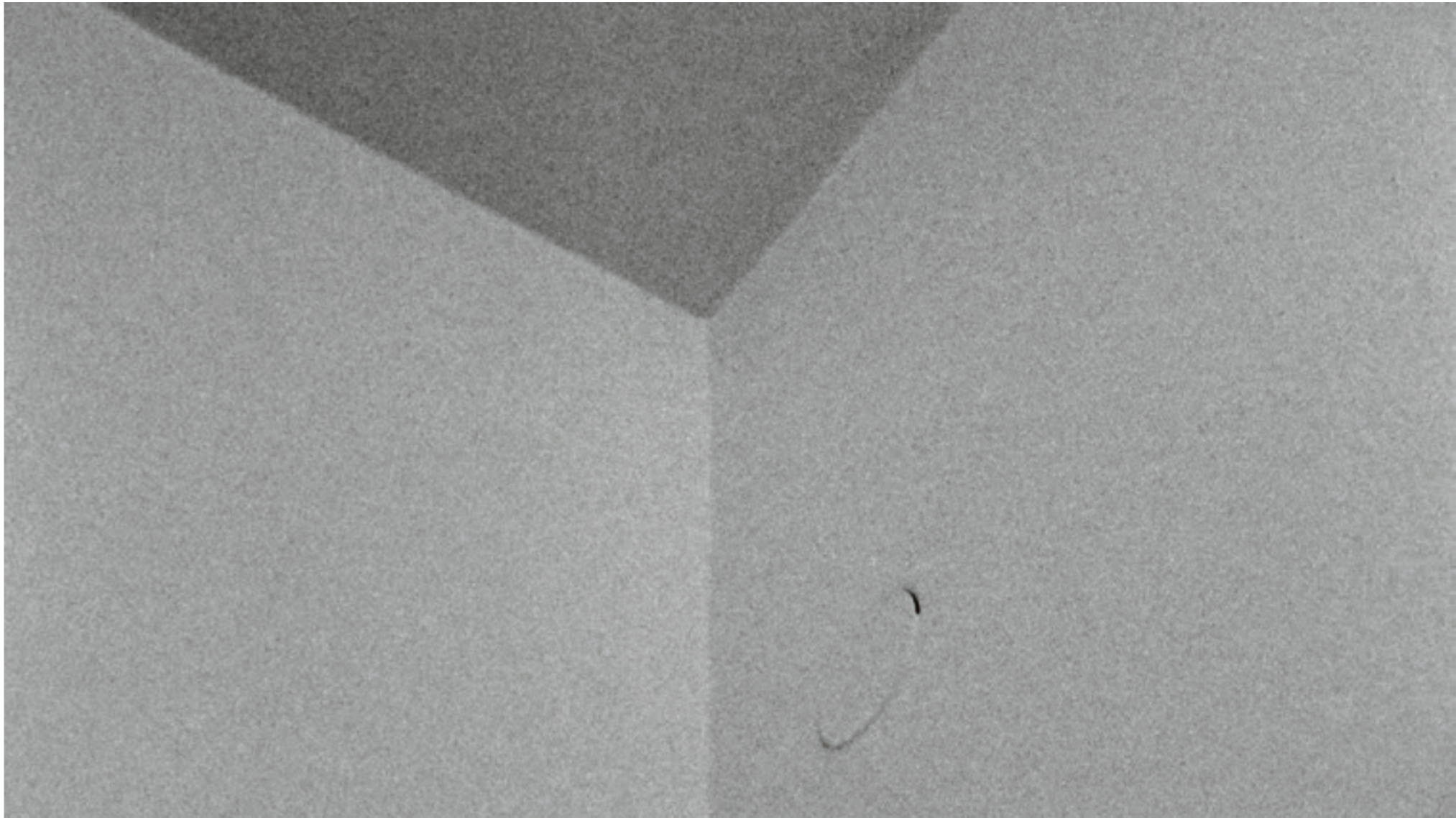
In the book *Difference and Repetition* (*Différence et Répétition*, 1968) Gilles Deleuze considers the difference to be a source of possible meanings replacing the austere dialectic of identity and negation in the, say, anti-Hegelian spirit. Difference is not a collective designation of identities and their antitheses, nor does it mean, for example, the difference between animal species, or between sexes, etc. The difference conceived in this way has nothing to

do with the differential calculus based on infinitesimal quantities, and finally, it is not even a pejorative indication of the deviation from the Platonic perfect original. The effort to think of difference in a positive sense is an effort to find a difference “about oneself” or “pure” difference.

The “pure” difference represents the fact, indistinguishable at first sight that two things differ from each other, or, on the contrary, are identical, in some way analogous, or form a mutually complementary or opposite pair. In other words, the difference and the repetition represent concepts of creating significant meaning, the status of which is superior to the idea of identity or at least not directly related to it. Instead of a direct reaction to the difference of identities, a whole range of degrees and intensities of “real” differences takes place.³

In the case of repetition, as a universal principle, it is never a repetition of the same. Conversely, the emergence of a new one does not have to be the opposite of repetition. It is not a repetition of something that has already been, but something that is virtually present in the past and is revealed through its update. Deleuze cites as an example the paradox of holidays that repeat “unrepeatable”. It is not the case that anniversaries represent an event, but on the contrary – a historical event celebrates all holidays in advance.⁴

How does the diversity of the world relate to difference? It is not identical with it, but diversity is a current product of differentiation processes. The key here is the internal difference, or the “difference in intensity”: “All diversity, all change refers to some difference, which is its sufficient reason. Everything that happens and appears is in a relationship with the order of differences: with the difference of level, temperature, pressure, voltage, potential, *with the difference of intensity*.”⁵





Rakouský umělec a filmový režisér Josef Dabernig absolvoval letech 1975–1981 obor sochařství na Akademii výtvarných umění ve Vídni pod vedením Ferdinanda Welze a Joannise Avramidise. Vedle sochařství se věnuje fotografii a filmu, stálými prvky jeho tvorby jsou objekt, struktura a veřejný prostor, jak je vidět například ze série krátkých filmů, které Dabernig realizuje už od roku 1996. Za snímek *Hypercrisis* byl roku 2011 v rámci Benátského filmového festivalu nominován na Evropskou filmovou cenu za nejlepší krátký film.

Austrian artist and film director Josef Dabernig graduated in sculpture from 1975 to 1981 at the Academy of Fine Arts in Vienna under Ferdinand Welz and Joannis Avramidis. In addition to sculpture, he focuses on photography and film, the permanent elements of his work are object, structure and public space, as can be seen from a series of short films that Dabernig has been making since 1996. His film *Hypercrisis* was nominated for the European Film Award for best short film at the Venice Film Festival in 2011.

^[1] Virginia Woolfová, Vlny, Praha: Odeon, 2019, s. 17.

^[2] Viz Yve-Alain Bois, Painting as Model, London 1990.

^[3] Viz Gilles Deleuze, Difference and Repetition, London, New York: Continuum, 2011, s. 61. Slova „difference“ užíváme záměrně namísto českých ekvivalentů – odlišnost, různost apod. A to z toho důvodu, abychom zdůraznili substancialitu difference. Idea nízké difference je podle nás schopna osvětlit existenci některých uměleckých děl, popřípadě tendenci a postupů. A naopak, některá díla slibují být vhodným prostředkem k diskursu o (nízké) diferenci.

^[4] Tamtéž, s. 2.

^[5] Týž, cit. in: Petr Prášek, Člověk v šiléném dění světa. Filozofie Gillesa Deleuze, Praha: Karolinum, 2018, s. 67.

^[1] Virginia Woolf, Vlny, Praha: Odeon, 2019, p. 17.

^[2] See Yve-Alain Bois, Painting as Model, London 1990.

^[3] See Gilles Deleuze, Difference and Repetition, London, New York: Continuum, 2011, p. 61. In our opinion, the idea of low difference is able to shed light on the existence of some works of art, or tendencies and procedures. Conversely, some works promise to be a suitable means of discourse about the (low) difference.

^[4] Ibid, p. 2.

^[5] Id., cited in: Petr Prášek, Člověk v šiléném dění světa. Filozofie Gillesa Deleuze, Prague: Karolinum, 2018, p. 67.

Deleuze v rámci filozofie diference navazuje na Henriho Bergsona a jeho pojem nuance, kterým označuje minimální jednotku změny. Nuance rovněž neznamená odlišnost jedné věci od druhé ve smyslu čistě vnějškového vztahu odehrávajícího se v daných prostorových souřadnicích. Diference–nuance tvoří matérii ústředního pojmu Bergsonovy monistické filozofie, kterým je „trvání“ (*durée*). Trvání je pohybem diference, je tím, co mění podstatu, kvalitu. Bergson, stejně jako Deleuze, nahradil negativitu a jinakost dialektiky, které nutně ústí ve spor, vnitřní diferencí – nuancí. Filozofii protikladu nahradil filozofií diference. Přitom učinil z diference něco hlubšího, než je dialektická idea rozporu: „Smyslem toho, oč usiluje Bergson, je myslet vnitřní diferencí jako onu samu, jako čistou vnitřní diferencí, dospět až k pojmu diference a pozvednout diferencí na absolutno.“⁶ Metodou hledání a nalézání diference se Bergsonovi stala intuice. Intuitivně vnímáme dva druhy diference. Jednak jde o diferencí v povaze věci a jednak se nám věci jeví (po faktické stránce) jako identické s vlastní (vnitřní) diferencí. Působení monochromní malby bychom v řeči minimální diference (bílé stěny galerie a bílého monochromu) mohli popsat tak, že na první pohled dochází k záměně mezi diferencí míry (stupně odlišnosti, kontrastu) a mezi diferencí povahy (podstaty obrazu jako nové reality). Intuitivně vnímáme diferencí v povaze, zatímco hledíme na diferencí ve stupni.

„Čistá“ diference je podmíněna ideou „čistého vznikání“ (*pure becoming* – jak bývá překládán další z důležitých konceptů Deleuze). Jde o stav trvalého vznikání, kdy se bytí reálného nachází neustále ve stadiu plynutí a diference. A to v protikladu ke zdání pevnosti a identity, které představují pouhou iluzi. Proti sféře ohraničených a měřitelných věcí tvořících pevnou přítomnost (nicméně brázděnou mezerami a pauzami) stojí „čisté vznikání“ jako událost bez rozměrů probíhající v kontinuálním pohybu naráz do všech stran. (Podobně jako na kosmologické ilustraci Roberta Fludda představující stav hmoty před stvořením univerza, kde je vyobrazen černý čtverec po obvodu doplněný

nápisy „*Et sic in infinitum*“.) Protiklad mezi fixovanou prezencí a „přítomností v pohybu“ (*presentness*) není protikladem mezi inteligibilním a senzibilním, ale představuje „tajný dualismus“ ukrytý v ideji i hmotě.

Becoming jako radikální filozofie diference je čistým pohybem bez pevného referenčního bodu, a tedy opakem potenciálně jasně definované formy. Příkladem může být mlha či mrak – rozptýlená fraktálová struktura, jejíž podstatou je vnitřní nekoncentrovaný pohyb. Hubert Damisch, který toto téma podrobil historicko-semiotickému výzkumu, mračna chápe jako ztělesnění protikladu k principům umění založeným na pevné lineární formě. Mrak stojí „v protikladu k ideji obrysu a ohraničených linií a díky své relativní non-substancialitě konstituuje negaci pevnosti, stálosti a identity, která definuje tvar v klasickém smyslu tohoto slova...“⁷

Na tomto místě připomeňme, že příkladem realizace ontologie „vznikání“ je rovněž Deleuzův koncept „záhybu“ představující kombinaci jemné diference a neustálé kontinuity či kontinuálního labyrintu. Záhyb tvoří separovaný element pohybu, který je v protikladu k bodu či linii determinován svým okolím: „záhyb novin, prachu, mlhy, prázdnoty je záhybem okolností...“⁸ Deleuze v *Záhybu* rovněž uvádí: „Záhyb je neoddělitelný od větru. Ventilovaný přes vějíř už záhyb není záhybem hmoty, přes který vidíme, ale je záhybem duše, v níž čteme...“⁹ Představa záhybu jako „temporální koncepce objektu“ je asociována s „vytvářením vířivé formy poháněné stále novým vířením“.¹⁰ „křivočarým vířivým pohybem“ a „kontinuální variací formy“.¹¹

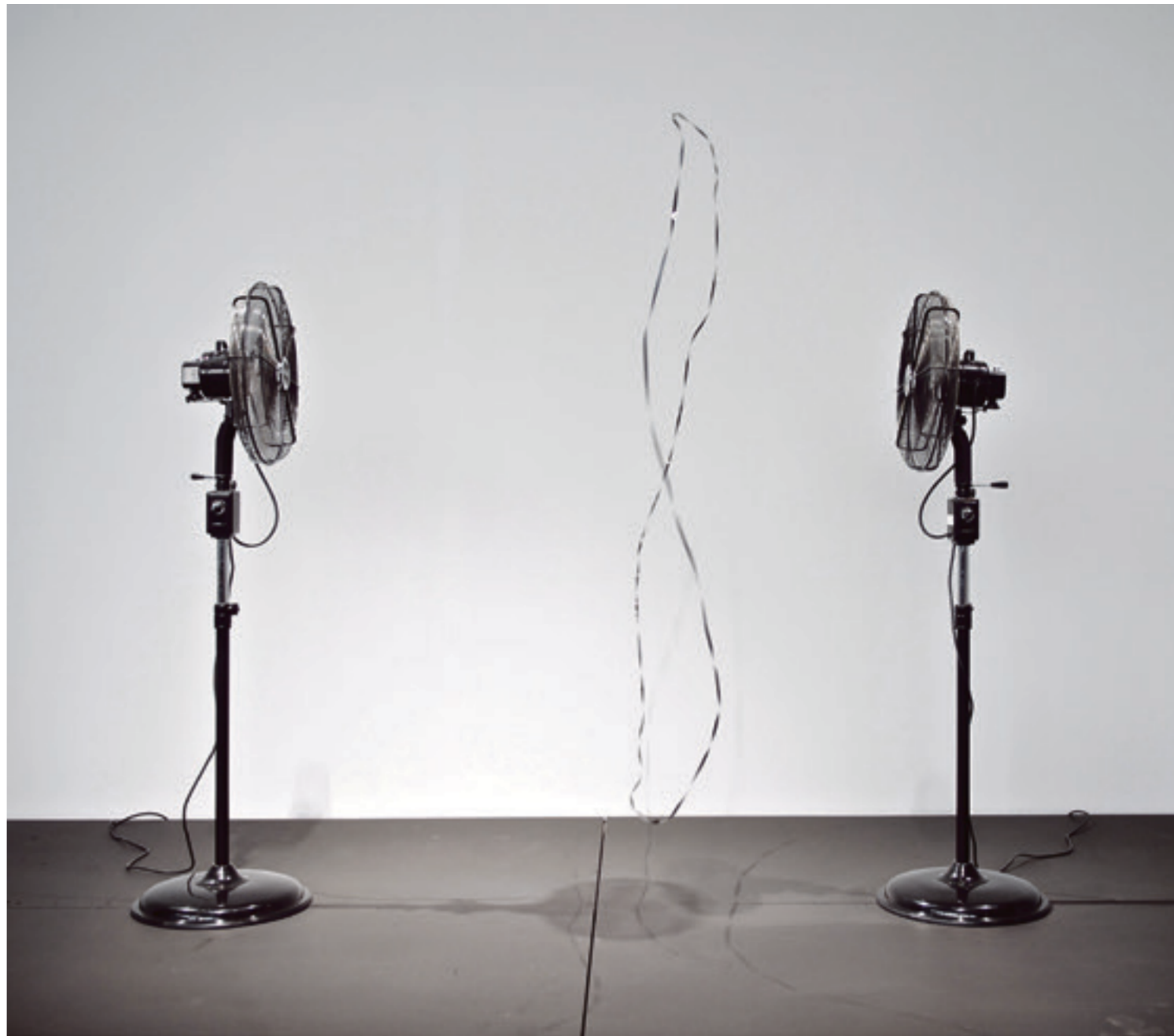
In terms of philosophy of difference, Deleuze follows Henri Bergson and his notion of nuance, which denotes the minimum unit of change. Nuance also does not mean the difference of one thing from another in the sense of a purely external relationship taking place in given spatial coordinates. Difference–nuance form the matter of the central concept of Bergson’s monistic philosophy, which is “duration” (*durée*). Duration is a movement of difference; it is what changes the essence, the quality. Bergson, like Deleuze, replaced the negativity and otherness of the dialectic that necessarily results in controversy with an internal difference – the nuance. He replaced the philosophy of opposition with the philosophy of difference. At the same time, he made the difference something deeper than the dialectical idea of contradiction: “The point of what Bergson strives for is to think of the inner difference in itself, as a pure inner difference, to reach the notion of difference and raise the difference to the absolute.”⁶ Intuition became Bergson’s method of searching for and finding the difference. We intuitively perceive two kinds of difference. 1) On the one hand it is a difference in the nature of things and 2) on the other hand things seem to us (in fact) from the same as our own (internal) difference. In the language of minimal difference, the effect of monochrome painting could be described (white walls of gallery and white monochrome) in such a way that at first glance there is confusion between difference of degree (degree of diversity, contrast) and difference of nature (the essence of the painting as a new reality). We intuitively perceive the difference in nature while we look at the difference in degree.

The “pure” difference is conditioned by the idea of “pure becoming” (as another of Deleuze’s important concepts is translated). It is a state of permanent origination, when the real being is in a constant stage of flow and differentiation. This is in contrast to the appearance of firmness and identity, which are mere illusions. Against the sphere of bounded and measurable things forming a fixed presence (nevertheless furrowed

by gaps and pauses) there stands “pure emergence” as a dimensionless event taking place in continuous motion at once in all directions. (Similar to Robert Fludd’s cosmological illustration of the state of matter before the creation of the universe, where a black square around the perimeter is depicted, supplemented by the inscriptions “*Et sic in infinitum*“.) The opposition between the fixed presence and “presentness” is not the opposition between the intelligent and the sensitive, but represents the “secret dualism” hidden in idea and matter.

“Becoming” as a radical philosophy of difference, it is pure motion without a fixed reference point and thus the opposite of a potentially clearly defined form. An example could be a fog or a cloud – a scattered fractal structure, the essence of which is internal non-concentrated motion. Hubert Damisch, who subjected this topic to historical-semiotic research, understands clouds as the embodiment of opposites to the principles of art based on a solid linear form. The cloud stands “in opposition to the idea of contour and bounded lines and, thanks to its relative non-substantiality, it constitutes a negation of strength, stability and identity, which defines shape in the classical sense of the word...”⁷

Let us recall here that an example of the realization of the ontology of “origin” is also Deleuze’s concept of “fold”, which represents a combination of subtle differentiation and at the same time constant continuity or a continuous labyrinth. The fold forms a separate element of movement, which, in contrast to a point or line, is determined by its surroundings: “the fold of a newspaper, dust, fog, emptiness is a fold of circumstances...”⁸ In the *Fold*, Deleuze also states: “The fold is inseparable from the wind. Ventilated through the fan, the fold is no longer a fold of matter through which we see, but is a fold of the soul in which we read...”⁹ The idea of fold as a “temporal conception of an object” is associated with “the creation of a vortex form driven by ever new vortices”,¹⁰ “curvilinear vortex motion” and “continuous variation of form”.¹¹



Čisté diference jsou nepřetržitě variace, ‚stávají se‘, spíše než ‚jsou‘. Jsou to procesy, které nelze stanovit z hlediska forem, konceptů nebo funkcí. „Záhyb je neoddělitelný od větru. Ventilovaný přes vějíř už záhyb není záhybem hmoty, přes který vidíme, ale je záhybem duše, v níž čteme...“ Představa záhybu jako „temporální koncepce objektu“ je asociována s „vytvářením vířivé formy poháněné stále novým vířením“, „křivočarým vířivým pohybem“ a „kontinuální variací formy“.

“Pure differences are continuous variations, they “become” rather than “are”. They are processes that cannot be fixed in terms of forms, concepts, or functions. “The fold is inseparable from the wind. Ventilated through the fan, the fold is no longer a fold of matter through which we see, but is a fold of the soul in which we read...” The idea of fold as a “temporal conception of an object” is associated with “the creation of a vortex form driven by ever new vortices”, “curvilinear vortex motion” and “continuous variation of form”.

Žilvinas Kempinas

Litevský umělec Žilvinas Kempinas, absolvent Akademie umění ve Vilniusu, odešel za studii na přelomu tisíciletí do New Yorku. V letech 1998–2002 tam studoval na Městské univerzitě a již se svou druhou výstavou v místní galerii Spencer Brownstone zažil úspěch na mezinárodní scéně – celá instalace byla roku 2006 zakoupena organizací Margulies Collection a ještě tentýž rok vystavena na Art Basel Miami Beach. O rok později získal ocenění Calder Prize, udělované inovativním začínajícím umělcům. Typickým materiálem pro Kempinasovu tvorbu je rozmotaná magnetická páska. Tato páska při využití v prostoru působí na různé smysly, což z výsledných instalací činí dynamický zážitek.

Lithuanian artist Žilvinas Kempinas, a graduate of the Vilnius Academy of Arts, went to study in New York at the turn of the millennium. He studied there at the City University from 1998 to 2002, and with his second exhibition at the local Spencer Brownstone Gallery, he experienced success on the international scene – the entire installation was purchased by the Margulies Collection in 2006 and exhibited at the Art Basel Miami Beach the same year. A year later, he won the Calder Prize, awarded to innovative budding artists. A typical material for Kempinas’ work is unwound magnetic tape. This tape, when used in space, affects various senses, which makes the resulting installations a dynamic experience.

⁶ Viz Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty*, Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 43.

⁷ Hubert Damisch, *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford, California, 2002, s. 15.

⁸ Viz Gilles Deleuze, *Záhyb: Leibniz a baroko*, Praha: Herrmann & synové, 2014, s. 55.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž, s. 12.

¹¹ Tamtéž, s. 35.

⁴ See Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty*, Prague: Herrmann & synové, 2010, p. 43.

⁷ Hubert Damisch, *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, Stanford, California 2002, p. 15.

⁸ See Gilles Deleuze, *Záhyb: Leibniz a baroko*, Praha: Herrmann & synové, 2014, p. 55.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid, p. 12.

¹¹ Ibid, p. 35.

TEKUTÁ DIFERENCE „ČISTÉ VZNIKÁNÍ“ LIQUID DIFFERENCE “PURE BECOMING”

Mlha či mrak – rozptýlená fraktálová struktura, jejíž podstatou je vnitřní nekoncentrovaný pohyb. „... záhyb novin, prachu, mlhy, prázdnoty je záhybem okolností...“ Sport je něčím, co evokuje limitu systému – bezmezné dodržování pravidel a hierarchií. Co se stane ve chvíli, kdy hra přestává mít jasné kontury?

Fog or a cloud – a scattered fractal structure, the essence of which is internal non-concentrated motion. “... the fold of a newspaper, dust, fog, emptiness is a fold of circumstances...” Sport is something that evokes the limit of the system – boundless adherence to rules and hierarchies. What happens when a game ceases to have clear outlines?



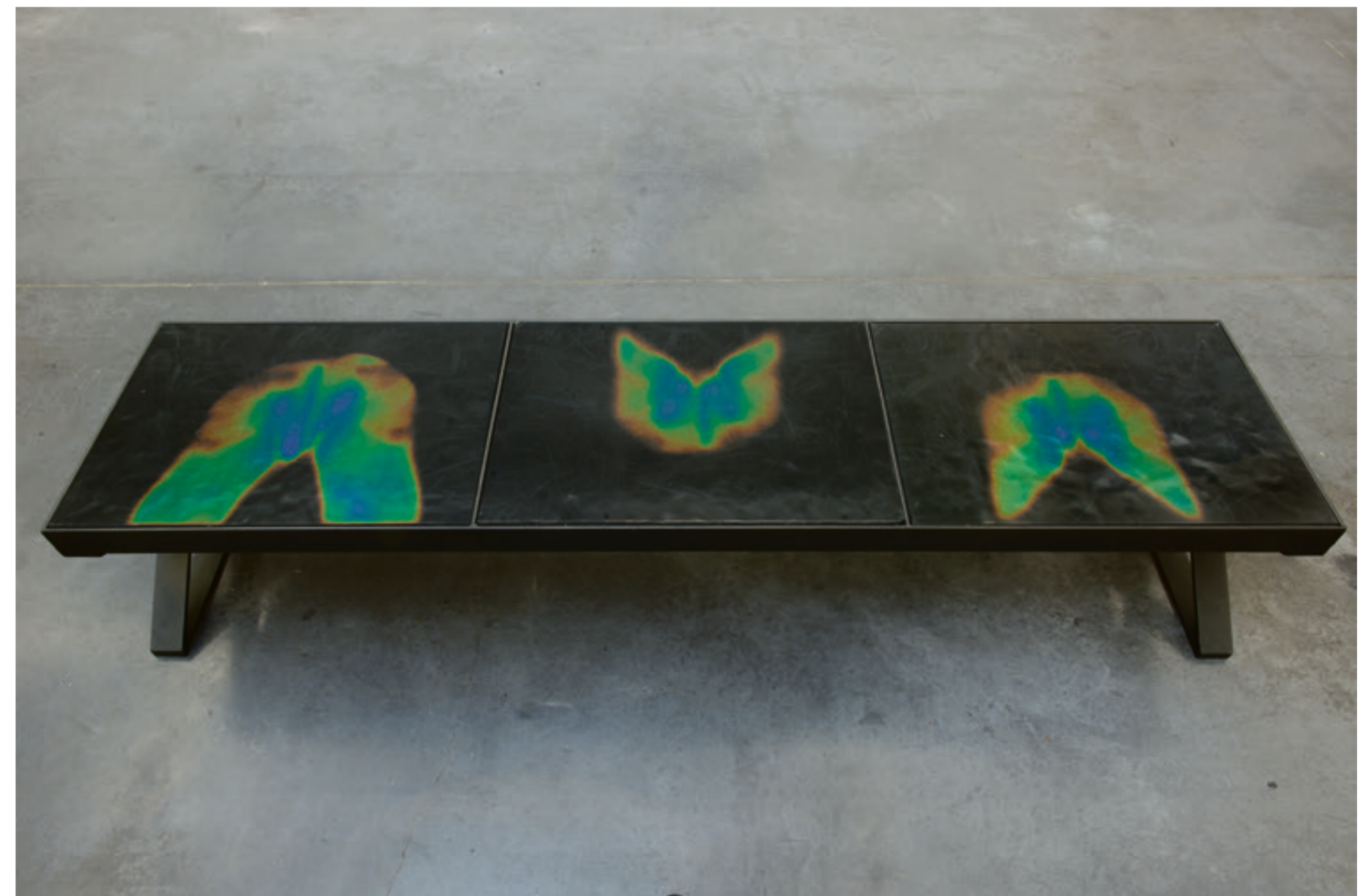
Ann
Veronica
Janssens

Minimální diference jako subtrakce (odečítání) narativního obsahu a samotného jazyka. „Čistá“ diference neexistujícího sdělení – aktuální nicota – je znakem uspořádání skrytých virtuálních vztahů. Každé slovo je jedinečný expresivní akt, a to i v případě, že řečník opakuje totéž slovo. V rámci promluvy vzniká vždy něco odlišného. I v případě, že slova opakuje tentýž mluvčí.

The minimal difference as the subtraction of the narrative content and the language itself. The “pure” difference of a non-existent message – actual nothingness – is a sign of the arrangement of hidden virtual relationships. Each word is a unique expressive act, even if the speaker repeats the same word. Something different always arises within the speech. Even if the words are repeated by the same speaker.

Vizuální umělkyně Ann Veronica Janssens pochází z britského Folkestone, v současnosti trvale žije v Bruselu. Soustřeďuje se především na oblast light artu, ve svých sochách a instalacích vychází z vědeckých poznatků a minimalismu. Její díla jsou proto nejčastěji tvořena jednoduchými, v některých případech přímo nehmotnými složkami, především světlem, zvukem nebo umělou mlhou. Skrze vlastnosti zvoleného materiálu, jako jsou například lesk nebo průhlednost, a fyzikální jevy – například odraz, perspektiva nebo rovnováha – objevuje smyslové vnímání reality a narušuje zažité představy o hmotě.

Visual artist Ann Veronica Janssens comes from Folkestone, UK, and currently lives permanently in Brussels. She focuses mainly on the field of light art, she bases her sculptures and installations on scientific knowledge and minimalism. Her works are therefore most often made up of simple, in some cases directly intangible components, especially light, sound or artificial fog. Through the properties of the chosen material – such as gloss or transparency – and physical phenomena – such as reflection, perspective or balance – she discovers the sensory perception of reality and disrupts the experienced notions of matter.



Když o delezuzovské (minimální) dife-renci hovoří Slavoj Žižek, označuje ji jako diferenci „o sobě“ a charakterizuje jako minimální změnu úhlu pohledu (paralaxu) – mezeru, která odděluje věc od sebe samé: „diference již není rozdí-lem mezi dvěma pozitivně existujícími objekty, ale minimální diferencí, která odděluje jeden a tentýž objekt od sebe sama.“ Paradoxní podstata „čistě“ di-ference jako opakování téhož, spočívá v tom, že na jedné straně ji nelze založit na nějakém jasně daném pozitivním zá-kladě, na výčtu podstatných vlastností. A zároveň „na rozdíl od pouhé difference mezi objekty je samotná čistá difere-ncí objektem“. Respektive představuje „nepochopitelný objekt“ (*unfathomable object*; Žižek, *The Parallax View*, s. 18).

Žižek v poněkud zjednodušené úvaze uvádí Jacksona Pollocka jako příklad delezuzovského virtuálního pole poten-cialit – „vznikání o sobě“ či „čistého vznikání“ (*pure becoming*) a proti tomu Marka Rothka jako představitele mini-mální difference (rozdílu mezi figurou a pozadím).¹²

Podle Mladena Dolara je minimální difference či „nulový bod difference diferencí mezi něčím a absencí něče-ho, takže absence je sama součástí struktury, manifestuje negativní povahu označovaného“. ¹³ Jestliže význam řeči pochází spíše ze vztahů mezi slovy než ze slov samotných, pak samotné slovo je v rámci mluvené konverzace pouze abstrakcí – prázdnem v rámci hierar-chizovaného celku. (Jak bude vypadat projev založený pouze na nesémantic-kých prvcích řeči, slovech, zvucích situ-ovaných na dno hierarchické struktury?) „Musíme například slyšet ticho jako absenci fonému, abychom pocítili jeho význam, takže symbolické ticho před-stavuje specifčnost symbolického řádu jako takového, jeho strukturující prin-cip.“¹⁴ Badiou i Žižek hovoří o „umění nízké difference“ v souvislosti s Ducham-pem či Malevičem, tedy v rámci tématu narušování systému reprezentace, kdy se otázka umění a ne-umění stává otáz-kou institucionalizace. V tomto duchu jako příklad „umění minimální difference“ analyzuje Mladen Dolar i ironické podo-benství o piščíci myši z poslední povídky Franze Kafky „Zpěvačka Josefína aneb Myši národ“, v níž Josefínin „zpěv“ je pouze otázkou vhodné prezentace.¹⁵

Alain Badiou charakterizuje současný svět jako „svět jevení se“. Základními idejemi, které jej popisují, jsou velikost a stupeň identity. Pravdu „jevení se“ to-hoto fenomenologicky vnímaného světa tvoří výjimka z toho, jak se běžně jeví obvyklé mnohosti, multiplicity. Jinými slovy, pravda se objevuje jako moment převracení pravidel či zákonů jevení se stávajícího světa. Neexistuje v rámci

těch pravidel (zákonů), které převrací, nicméně po čase znovu upadá pod vlá-du nových pravidel, které sama stanoví.

Přes svoji na první pohled nekonečnou komplexitu možností se logika „jevení se“ vyčerpává jednoduchými zákony difference a identity. Stupeň identity nějakého souboru prvků je zcela závislý na tom, jak podrobně se zaobíráme jed-notlivými prvky, nakolik zblízka je zkou-máme v rámci celku. Je-li tento stupeň roven nule, pak neexistuje ani daný soubor (slovy Badioua je jeho existence definována neexistencí). Jako ukázkou toho, jakým způsobem jsou stupně identit strukturované, uvádí Badiou příklad se stromořadím podél silnice. Stupeň identity jednotlivých stromů se liší podle toho, kdo je pozoruje. Stromy se mohou jevit jako silně identické, jako téměř monotónní série i přesto, že jsou ontologicky zcela odlišné, a to například z perspektivy motoristy, který je máj relativně velkou rychlostí.¹⁶

Pro Badioua minimální difference před-stavuje vytržení z řádu, které odpovídá zkušenosti Reálna. Jde o formální me-zeru dosažitelnou skrze akt, který autor označuje jako „subtrakci“ neboli ode-čítání. Badiou zavádí pojem subtrakce jako jakousi umírněnější formu násilné redukce či modernistické purifikace, jež se v uplynulém století staly sympto-mem „vášně pro reálné“. Subtraktivní cestu označuje Badiou na jednom místě rovněž jako „minimální diferencí“. Má představovat očistu reality nikoliv za účelem anihilace jejího povrchu, ale s cí-lem „odečíst“ ji od zjevné jednoty tak, že v ní rozeznáme nepatrnou diferencí, mizející pojem, který ji konstituuje.¹⁷ Jako příklad minimální difference – re-figurace povrchové jednoty – uvádí autor Malevičův obraz *Bílá na bílé*. Mini-mální difference Malevičovy „čisté ab-strakce“ je příkladem autonomie umění, jež je připisována modernismu. A to v protikladu k post-autonomní deflaci (vyprázdnění) a negacím umění, které identifikujeme s historickou avantgar-dou a neo-avantgardou. Z toho důvodu Badiou – upřednostňující subtrakci před destrukcí – vystupuje jako kritik histo-rické avantgardy. Ta pro něj především znamená právě ono vyprázdnění a ne-gaci umění, proti které staví minimální diferencí jako příklad odečítání reality aktem vystavení.¹⁸

When Slavoj Žižek talks about the Deleu-zian (minimal) difference, he describes it as a difference “of itself” and character-izes it as a minimal change in the angle of view (parallax) – a gap that separates a thing from itself: “a difference which is no longer a difference between two positively existing objects, but a mini-mal difference which divides one and the same object from itself.” The para-doxical nature of the “pure” difference, as a repetition of the same, lies in the fact that, on the one hand, it cannot be based on any clearly given positive bas-is, on a list of essential characteristics. And at the same time: “in contrast to a mere difference between objects, the pure difference is itself an object.” Or rather it represents an “unfathomable object” (Žižek, *The Parallax View*, p. 18).

Žižek, in a somewhat simplistic sense, cites Jackson Pollock as an example of Deleuze’s virtual field of potentialities – “pure becoming” and Mark Rothko as a representative of the minimal differ-ence (difference between figure and background).¹²

According to Mladen Dolar, the minimal difference or “zero-point of difference is the difference between something and its absence, so the absence itself is part of the structure, manifesting the negative nature of the signifier.”¹³ If the meaning of speech comes from the relationships between words rather than from the words themselves, then the word itself is only an abstraction within a spoken conversation – a void within a hierarchical whole. (What will a speech based only on non-semantic elements of speech, words, sounds situated at the bottom of a hierarchical structure look like?) “We have to hear silence, for example, as the absence of a phoneme, in order to get the meaning, so symbolic silence represents the specificity of the symbolic order as such, it structuring principle.”¹⁴

Both Badiou and Žižek speak about the “art of low difference” in connection with Duchamp or Malevich, i.e. within the topic of disrupting the system of representation, when the question of art and non-art becomes a question of institutionalization. In this spirit, as an example of the “art of minimal differ-ence”, Mladen Dolar also analyzes the ironic parable of the whistling mouse from Franz Kafka’s last short story, “Jo-sephine the Singer, or the Mouse Folk”, in which Josephine’s “singing” is only a matter of appropriate presentation.¹⁵

Alain Badiou characterizes the present world as the “world of appearing”. The basic ideas that describe it are the size and degree of identity. The truth of the “appearance” of this phenomenologically

perceived world consists of an exception to how the usual multiplicities commonly appear. In other words, truth appears as a moment of overturning the rules or laws of appearance from the present world. It does not exist within the rules (laws) that it overturns, but over time it falls under the rule of the new rules that it sets itself.

Despite its seemingly infinite complexity of possibilities, the logic of “appearing” is exhausted by the simple laws of differ-ence and identity. The degree of identity of a set of elements depends entirely on how much in detail we deal with the individual elements, how closely we ex-amine them within the whole. If this de-gree is equal to zero, then the given file does not exist either (in Badiou’s words, its existence is defined by non-exist-ence). As an example of how the de-grees of identities are structured, Badiou gives an example of a line of trees along the road. The degree of identity of indi-vidual trees varies depending on who observes them. The trees may appear to be strongly identical, as an almost monotonous series, even though they are ontologically completely different, for example from the perspective of a motorist passing them at a relatively high speed.¹⁶

For Badiou, the minimal difference is an extraction from the order that cor-responds to the Real experience. It is a formal gap reachable through an act that the author describes as “subtrac-tion”. Badiou introduces the concept of subtraction as a kind of more moderate form of violent reduction or modernist purification, which in the past century has become a symptom of the “passion for the real”. Badiou also describes the subtractive path in one place as the “minimal difference”. It is meant to re-present the purification of reality not for the purpose of annihilating its surface, but for the purpose of “subtracting” it from the apparent unity by recognizing in it a slight difference, the disappearing con-cept which constitutes it.¹⁷ As an exam-ple of minimal difference – re-figuration of surface unity – the author cites Ma-levich’s painting *White on White*. The minimal difference of Malevich’s “pure abstraction” is an example of the auton-omy of art attributed to modernism. This is in contrast to the post-autonomous deflation and the negations of art that we identify with the historical avant-gar-de and the neo-avant-garde. For this reason, Badiou, who prefers subtraction to destruction, acts as a critic of the historical avant-garde. For him, above all, it means precisely the emptiness and negation of art, against which he oppos-es the minimal difference as an example of the reading of reality by an act of exposure.¹⁸

Učelácká práce Karin Sander

Učelácká práce Karin Sander

Učelácká práce Karin Sander

Učelácká práce Karin Sander

Učelácká práce Karin Sander

Učelácká práce Karin Sander

Učelácká práce Karin Sander

Učelácká práce Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

Karin Sander

^[1] Slavoj Žižek, Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences, Abingdon: Routledge, 2004, p. 33.

^[2] Mladen Dolar, A Voice and Nothing More, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2006, s. 152.

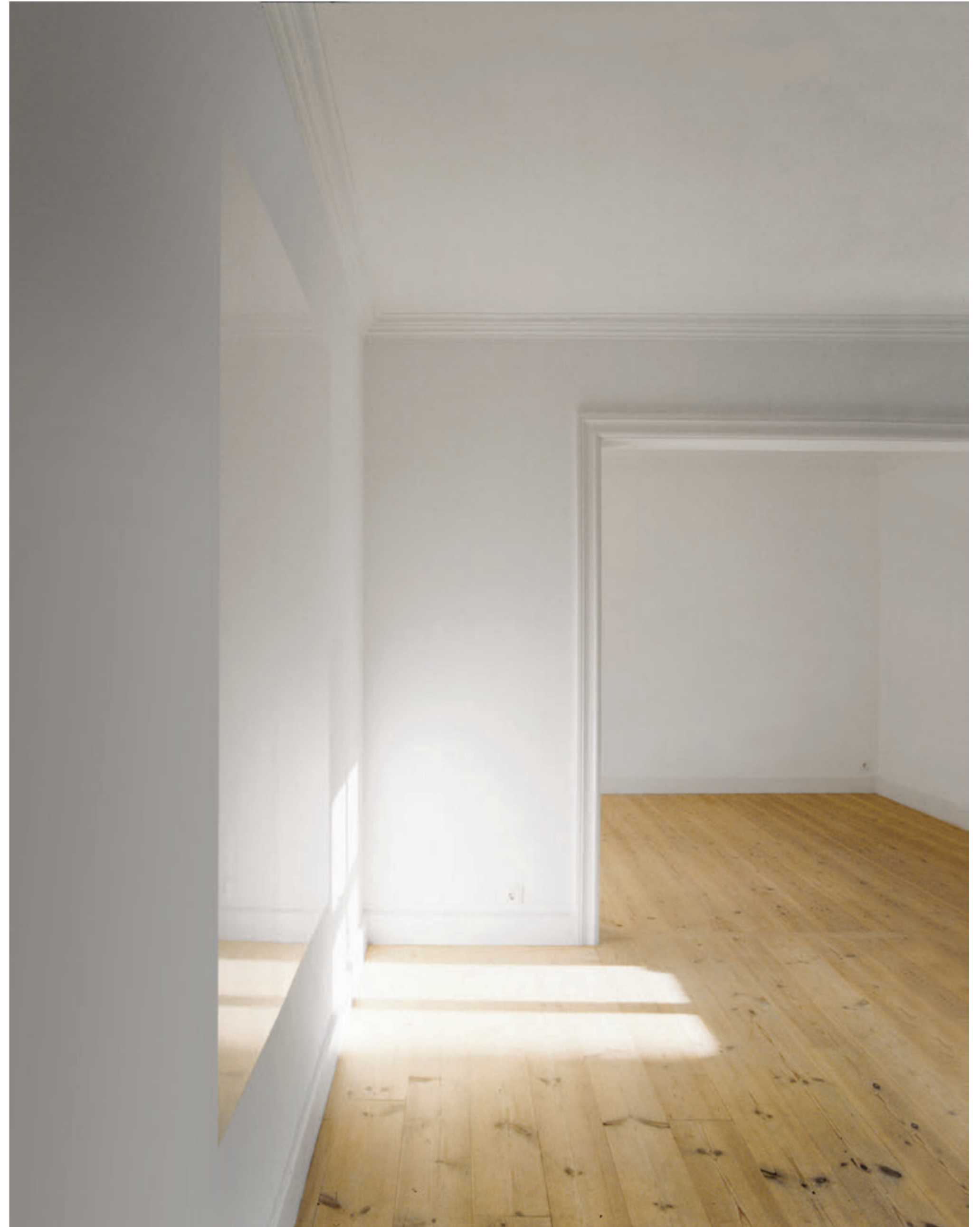
^[3] Tamtéž.

^[4] Viz tamtéž.

^[5] Alain Badiou, Second Manifesto for Philosophy, Cambridge: Polity Press, 2011, s. 37–39.

^[6] Alain Badiou, The Century, Cambridge 2007, s. 65.

^[7] Tamtéž.



V roce 2008 proběhla výstava s názvem Prázdna (*Voïds. A Retrospective*, premiéra v Centre Pompidou, Paříž), která představila radikální výtvarné počiny definující prázdný prostor galerie jako umělecké dílo. Expozice v historickém průřezu revokovala sérii různých výstav „prázdných“ galerií a poukázala na důležitý „objev“, jež učinilo umění v polovině dvacátého století: na autonomní existenci galerijního prostoru jako místa nadaného vlastní subjektivitou a jako transcendentního média tvořícího jádro institucionalizovaného povrchu. Referenčním bodem *Voïds* se stala v tomto směru iniciační výstava Yvese Kleina v pařížské galerii Iris Clert v roce 1958.¹⁹ Umělec, který vymaloval celou galerii bílou barvou (pomocí válečku) a přetvořil ji tak na obrazový – transparentní prostor, v ní zdůrazňoval senzibilitu galerijního prostředí. Po jeho zkoumání „čisté senzibility“ pak následoval koncept „zóny imateriální obrazové senzibility“, v němž Klein ohodnotil cenu umělecké senzibility, když prohlásil, že ji lze vyvážit cenou zlatého prutu vhozeného do Seiny.

Autoři katalogu výstavy *Voïds* přirovnali prezentaci prázdné galerie k podobné události, jakou byl vznik ready-mades Marcela Duchampa.²⁰ Zdůraznili tak symptomaticky její gestický či narativní charakter. Proti tomu jádrem Badiouova pojetí nízké diference je protiklad k naráci – koexistence různých časů, montáž. Rozdíl mezi prázdnou galerií a nízkou diferencí je rozdílem mezi gestem a nuancí (témbrem). Konečně tuto skutečnost zdůrazňuje Badiou tím, že v jednom ze svých rozhovorů se programově hlásí k odkazu Maleviče, kterého upřednostňuje před Duchampem. Znamená to, že klade důraz na subtraktivní sílu minimální diference před gestem destrukce. Jinými slovy Badiou přitakává myšlenku nízké diference, když si vybírá ze dvou historických „konců umění“.

In 2008, an exhibition entitled *Voïds. A Retrospective* was premiered at the Centre Pompidou in Paris, where it presented radical works of art, defining the empty space of the gallery as a work of art. In historical profile, the exhibition re-voked a series of different exhibitions of “empty” galleries and pointed to an important “discovery” made by art in the mid-twentieth century: the autonomous existence of gallery space as a place endowed with its own subjectivity and as a transcendent medium forming the core of institutionalized surface. The reference point of *Voïds* in this direction was the initiation exhibition of Yves Klein at the Iris Clert Gallery in Paris in 1958.¹⁹ The artist, who painted the entire gallery white (using a roller) and transformed it into a pictorial – transparent space, emphasized the sensitivity of the gallery environment in it. His examination of “pure sensibility” was then followed by the concept of the “Zone of Immaterial Image Sensitivity,” in which Klein assessed the price of artistic sensibility when he stated that it could be compensated for the price of a gold bar thrown into the Seine.

The authors of the catalogue of the *Voïds* exhibition compared the presentation of an empty gallery to a similar event as the creation of ready-mades by Marcel Duchamp.²⁰ They thus emphasized symptomatically its gestural or narrative character. On the other hand, the core of Badiou’s concept of low difference is the opposite of narration – the coexistence of different times, an assembly. The difference between an empty gallery and low difference is the difference between gesture and nuance (timbre). Finally, Badiou emphasizes this fact by programmatically professing in one of his interviews to the legacy of Malevich, whom he prefers over Duchamp. It means emphasizing the subtractive force of minimal difference before the gesture of destruction. In other words, Badiou endorses the idea of low difference when he chooses from two historical “ends of art”.

¹⁹ Výstava obvykle označovaná jako *Prázdno* měla ve skutečnosti složitě strukturovaný název *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*.

²⁰ Viz John Armleder – Mathieu Copeland (eds.), *Voïds. A Retrospective* (kat. výst.), Zurich–Paris 2009.

¹⁹ The exhibition, usually referred to as *Emptiness*, actually had a complex structured name *La Spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*.

²⁰ See John Armleder – Mathieu Copeland (eds.), *Voïds. A Retrospective* (exhibition catalogue), Zurich–Paris, 2009.



Bill Viola

AFIRMACE PRÁZDNO A ČISTÁ SENZIBILITA AFFIRMATION OF EMPTINESS AND PURE SENSIBILITY

Videoartový umělec Bill Viola pochází z New Yorku, žije a tvoří v Long Beach. Je jedním z průkopníků využití videotechniky v současném umění. Po dokončení studií na College of Visual and Performing Arts pobýval v letech 1974–1976 ve Florencii. Působil tam ve sdružení Art/Tapes/22 a věnoval se studiu renesance. Poznatky z tohoto studia později využil ve svých videozáznamech, do nichž přenášel klasická renesanční díla. Ve své tvorbě nejvíce pracuje s digitálními technologiemi a elektronickou hudbou. Spolupracoval proto například s hudebníkem Davidem Tudorem, roku 2005 vytvořil ve spolupráci s dirigentem Esa-Pekka Salonenem a režisérem Peterem Sellarsem avantgardní verzi opery *Tristan a Isolda*. Tematicky se nejvíce soustředí na klasické náměty z lidského života – smrt, zrození, vývoj. V obsahu Violových děl lze rozpoznat různé kombinace námětů ze západních i východních kultur a nejrůznějších náboženství.

Alchymické spojení země a oblohy, sotva rozpoznatelná bouře v oslepujícím světle slunce. Ve skutečnosti – zrušení kontrastu mezí tím, co je skutečné a co je pouze výsledkem nedokonalého vnímání našimi smysly. To, co je skutečné, je vystaveno deformujícímu vlivu mysli a paměti. Nekontrastní nuance – „minimální diference“ – zprostředkovává zkušenost holé reality stojící mimo kritéria estetického soudu. Místo něj lze uvažovat o konceptu sublimního vztahujícího se ke zkušenostem limitních možností vnímání. Součástí prožitku sublimního je zrušení postupného vnímání po sobě jdoucích reprezentací a jejich nahrazení simultánní prezencí. Neuchopitelné je postiženo pomocí sledu diferencí.



Video artist Bill Viola comes from New York, lives and works in Long Beach. He is one of the pioneers of the use of video technology in contemporary art. After graduating from the College of Visual and Performing Arts, he stayed in Florence from 1974 to 1976. He worked there in the Art/Tapes/22 association and devoted himself to the study of the Renaissance. He later used the knowledge from this study in his video recordings, into which he transferred classical Renaissance works. In his work, he works mostly with digital technologies and electronic music. He therefore collaborated, for example, with the musician David Tudor; in 2005 he created an avant-garde version of the opera *Tristan and Isolde* in collaboration with conductor Esa-Pekka Salonen and director Peter Sellars. Thematically, he focuses mostly on classical themes from human life – death, birth, evolution. In the content of Viola's works, various combinations of topics from Western and Eastern cultures and various religions can be recognized.

An alchemical connection between the earth and the sky, a barely recognizable storm in the blinding light of the sun. Actually, the abolition of contrast between what is real and what is only the result of imperfect perception of our senses. What is real is exposed to the distorting influence of the mind and memory. Non-contrasting nuances – “minimal differences” – are mediated by the experience of bare reality outside the criteria of aesthetic judgment. Instead, the concept of the subliminal can be considered. It describes the experience of the limiting possibilities of perception. Part of the subliminal experience is the abolition of the gradual perception of successive representations and their replacement by simultaneous presence. The elusive is affected by a sequence of differences.



Výzkum vztahů mezi viditelným a neviditelným jako „vnořování se do nitra virtuálního bodu“. Tento virtuální (neviditelný) bod autor nachází v přírodě (například v pomyslném středu letokruhů stromu), v geometrických objektech (torus, Möbiova páska), a také v lineární perspektivní konstrukci (úběžník jako virtuální bod průniku sbíhavých linií). Dalším příkladem „neviditelného místa“ může být povrch kruhového rotujícího zrcadla, jehož otáčení není v ideálním případě patrné. Otáčení kruhu a zrcadlení tvoří spolu s virtuálním středem lineární perspektivy principy absolutní symetrie.

A research into the relationship between the visible and the invisible as “immersion into the core of a virtual point”. The artist finds this virtual (invisible) point in nature (for example, in the imaginary centre of tree rings), in geometric objects (torus, Möbius strip), and also in a linear perspective construction (vanishing point as a virtual point of intersection of converging lines). Another example of an “invisible place” may be the surface of a circular rotating mirror, the rotation of which is ideally not apparent. Circle rotation and mirroring, together with the virtual centre of the linear perspective, form the principles of absolute symmetry.

Martin
Vongrej

Martin Vongrej se narodil v Bratislavě, kde doposud žije i tvoří. Je absolventem Vysoké školy výtvarných umění, studia zakončil v roce 2012. Na mezinárodní scéně se poprvé představil roku 2010 na bienále Manifesta 8 ve Španělsku. Byl nominován na Cenu Oskára Čepana 2013. Jeho díla jsou zastoupena ve sbírce Fondazione Morra Greco. Ústředním obsahovým námětem Vongrejových děl jsou lidské vědomí a duchovní vnímání. Instalace vzešlé z těchto námětů jsou komplexní, intuitivní i systematické zároven – jsou kombinací viděných a skrytých prvků, řečeného a nevyřčeného. Jako zdroj inspirace slouží Vongrejovi momenty z běžného života, které dále rozvíjí skrze vlastní vědomí a kontakt s okolím.

Martin Vongrej was born in Bratislava, where he still lives and works. He is a graduate of the Academy of Fine Arts, graduating in 2012. He first appeared on the international stage in 2010 at the Manifesta 8 biennial in Spain. He was nominated for the Oskár Čepan Award in 2013. His works are represented in the collection of the Fondazione Morra Greco. The central subject matter of Vongrej's work is human consciousness and spiritual perception. The installations arising from these topics are complex, intuitive and systematic at the same time – they are a combination of the seen and hidden elements, of the spoken and unspoken. Vongrej's sources of inspiration are moments from everyday life, which he further develops through his own consciousness and contact with his surroundings.

Osmnáctého února 1974 byla v brněnském Domě umění realizována slovenskou trojicí autorů – Stano Filko, Miloš Laky a Ján Zavarský – výstava/instalace nazvaná *Bílý prostor v bílém prostoru*. Výstava konaná v éře socialismu – v období tzv. „normalizace“, propojující historii neoficiální výtvarné scény v bývalém Československu s kulturními dějinami místa (Domu umění města Brna), reagovala na dobové snahy po dosažení nulového bodu v umění. Výstava sestávala z bíle natřených pruhů tkaniny zavěšených či položených na podlaze galerie, vytvářejících tak její vnitřní nehmotný povrch (malba zde měla sloužit pouze jako neutrální technika, jejíž existence má být „odečtena“). Klíčovou součástí výstavy představoval manifest zformulovaný zmíněnými umělci a přeložený do světových jazyků. Celá instalace proběhla jako několikahodinová neoficiální utajená akce, jejímž hlavním praktickým účelem bylo vytvoření fotografické dokumentace následně použité v (neoficiálně vydaném) katalogu.

Dobový zájem o problematiku nového počátku, prázdnoty, nízké difference monochromu atd. dokládají obdobně koncipované zahraniční výstavy, jako například *White on White*, Lincoln, Massachusetts, 1965; *Bianco Bianco*, Řím, 1966; *Weiss auf Weiss*, Bern, 1966. Téma, která byla na Západě vnímána především v rámci tzv. institucionální kritiky, tedy odmítnutí nadvlády trhu a jeho mechanismů, nabyla zcela jiného významu v éře reálného socialismu. V kontextu politické cenzury kritika institucionalizovaného umění představovala zejména revoltu proti státním zásahům do tvůrčí svobody umělců. Politická angažovanost byla s ryzím tvůrčím aktem neslučitelná. V případě brněnského „projektu“ je tak

návaznost na směřování k nulovému stupni v umění paradoxně podpořena faktickou (oficiálně institucionalizovanou) neexistencí výstavy, tedy jakousi „prezencí v absenci“.

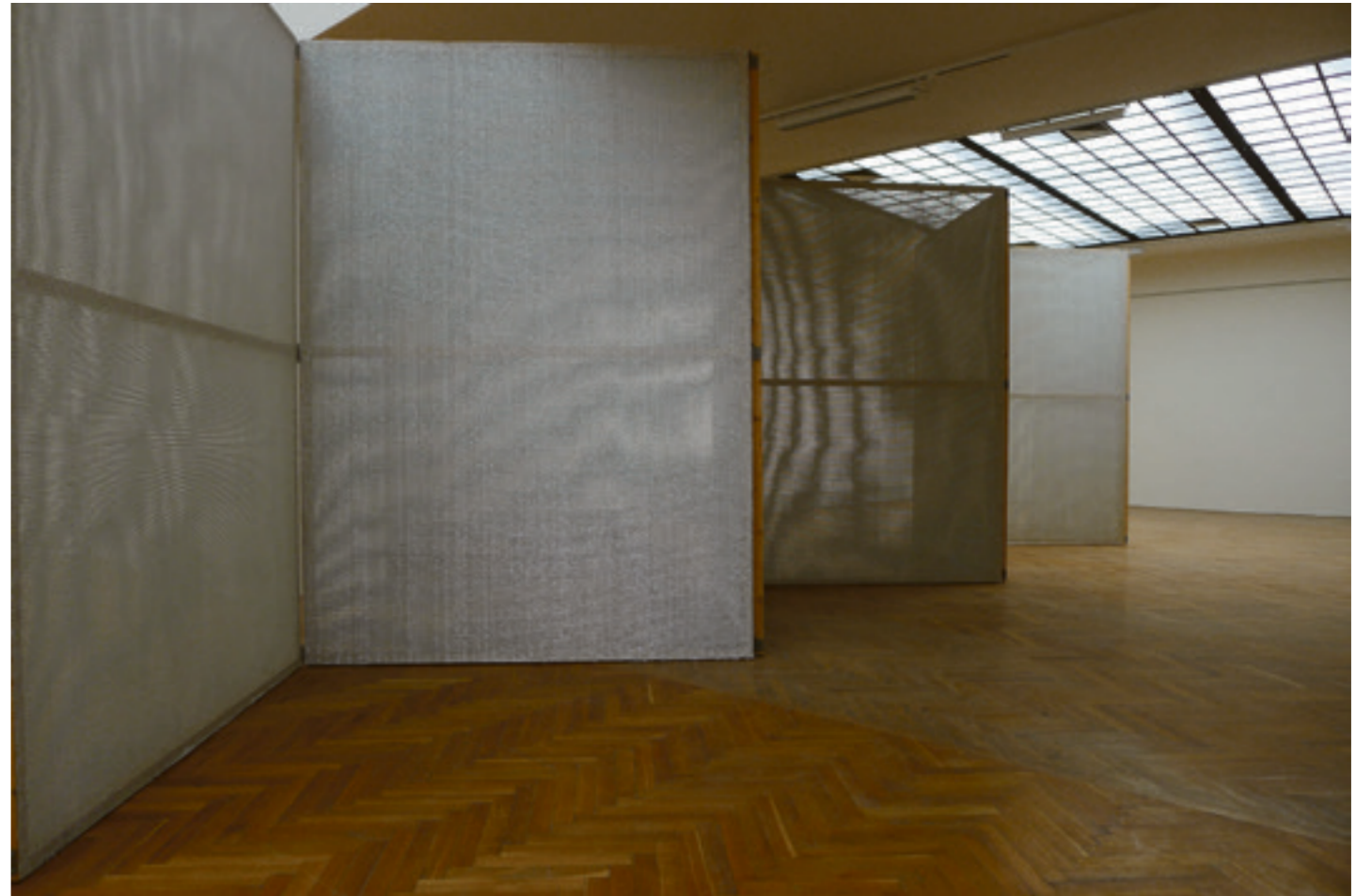
Souvislost výstavy *Bílý prostor* s Kleinovým revolučním počinem je zjevná například z toho, jak slovenští autoři v manifestu pracují s pojmem „čistá senzibilita“. („Pomocí čisté senzibility zvýrazňujeme nekonečnou prázdnotu. [...]“ – bod 9. „Čistá senzibilita je metoda naší tvorby.“ – bod 10.) První bod manifestu navíc zaujme proklamativním popřením komunikativní funkce (v tomto případě jedné konkrétní podoby) umění. („Naše tvorba je v protikladu k umění objektu, environmentu, konceptu, hyperrealismu, minimalartu, lyrické a post-geometrické abstrakce, opouští předmětnou realitu a nesnaží se získat žádné poznání o tomto světě.“ – bod 1.) Autoři manifestu se vymezovali nejen vůči dobovému konceptualismu apod., ale i vůči gnoseologické funkci umění. (V terminologii dobově blízké marxisticky orientované „estetické výchově“ bychom mohli říct, že manifest vyjadřuje myšlenku programového odmítnutí tzv. „poznávací funkce“ umění.) Výstava *Bílý prostor* představovala ve své době jeden z nejradikálnějších uměleckých počínů z našeho prostředí usilujících o transcendenci reprezentovatelného, absolutizaci nehmotného prostoru.

On 18th February 1974, an exhibition by a trio of Slovak artists – Stano Filko, Miloš Laky and Ján Zavarský – exhibition/installation called *White Space in White Space* took place in the Brno House of Arts. The exhibition realized in the era of socialism – in the period of so-called “normalization”, connecting the history of the unofficial art scene in the former Czechoslovakia with the cultural history of the place (The Brno House of Arts), responded to period efforts to reach a zero point in art. The exhibition consisted of white-painted strips of fabric hanging in the space or laid on the floor of the gallery, thus creating its inner intangible surface (the painting was to serve only as a neutral technique, the existence of which is to be “subtracted”). A key part of the exhibition was the Manifesto formulated by the aforementioned artists and translated into several languages. The whole installation took place as a several-hour unofficial secret event, the main practical purpose of which was to create photographic documentation subsequently used in the (unofficially published) catalogue.

Contemporary interest in the issue of a new beginning, emptiness, low differences in monochrome, etc. is evidenced by similarly conceived foreign exhibitions, such as *White on White*, Lincoln, Massachusetts, 1965, *Bianco Bianco*, Rome, 1966, *Weiss auf Weiss*, Bern, 1966. Topics that were perceived in the West primarily within the framework of the so-called institutional critique, i.e. the rejection of market domination and its mechanisms, acquired a completely different meaning in the era of the so-called “real” socialism. In the context of political censorship, the critique of

institutionalized art represented, in particular, a revolt against state interference in the creative freedom of artists. Political involvement was incompatible with a genuine creative act. In case of the Brno “project”, the connection to the zero degree in art is paradoxically supported by the actual (officially institutionalized) non-existence of the exhibition, i.e. a kind of “presence in absence”.

The connection between the *White Space* exhibition and Klein’s revolutionary work is evident, for example, in the way Slovak authors work with the term “pure sensibility” in the Manifesto. (“We use pure sensibility to emphasize infinite emptiness. [...]” – point 9. “Pure sensibility is the method of our creation.” – point 10.) In addition, the first point of the Manifesto captures the proclamative denial of the communicative function (in this case, one particular form) of art. (“Our work is in contrast to the art of the object, the environment, the concept, hyperrealism, minimal art, lyrical and post-geometric abstraction; it leaves the subject reality and does not seek to gain any knowledge about this world.” – point 1.) The authors of the Manifesto defined themselves not only in relation to contemporary conceptualism, etc., but also in relation to the gnoseological function of art. (In terminology close to Marxist-oriented “aesthetic education” at the time, we could say that the Manifesto expresses the idea of the programmatic rejection of the so-called “cognitive function” of art.) In its time, the *White Space* exhibition was one of the most radical works of art in the Czech environment, striving for the transcendence of the representable, absolutization of intangible space.



Inflexe – ohyb, záhyb, bod na křivce, kde se mění konkávní na konvexní. Záhyb představuje “kombinaci jemné diferenciacie a neustálé continuity či kontinuálního labyrintu. Záhyb tvoří separovaný element pohybu, který je v protikladu k bodu či linii determinován svým okolím...” Instalace vytváří situaci, která determinuje podmínky prezentace a ne-prezentace. Transponuje divákovu pozornost od vystaveného objektu směrem k demarkaci jako součásti institucionálního rámce. Zároveň zkoumá podmínky vizuální a prostorové zkušenosti. Aranžmá výstavy – mise-en-scène – se stává uměleckým dílem.

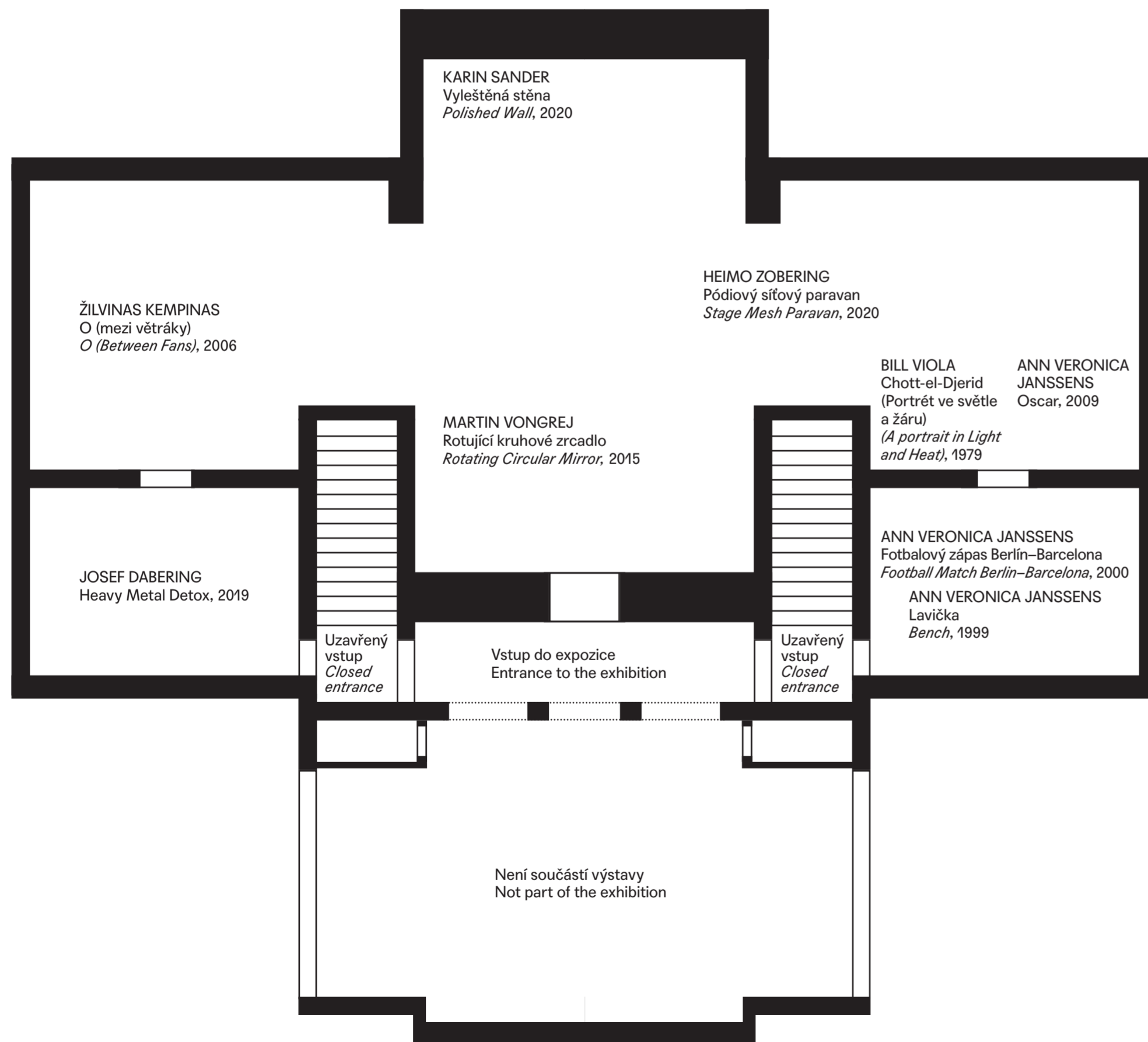
Inflection – bend, fold, point on a curve where the concave changes to convex. The fold represents “a combination of subtle differentiation and at the same time constant continuity or a continuous labyrinth. The fold forms a separate element of movement, which, in contrast to a point or line, is determined by its surroundings...” The installation creates a situation that determines the conditions of presentation and non-presentation. Transposition of the viewer’s attention from the exhibited object towards demarcation as a part of institutional framing. At the same time, it examines the conditions of visual and spatial experience. The arrangement of the exhibition – mise-en-scène – becomes artwork.

Heimo
Zobernig

Heimo Zobernig pochází z rakouského Mauthenu. Za studií prošel vídeňskou Akademií výtvarných umění a Akademií užžitých umění, s níž následně spojil svou pedagogickou dráhu: roku 1999 tam získal profesuru. Ve své tvorbě akcentuje především otázky toho, co je to umělecké dílo, jaké jsou jeho funkce a jak je vnímáno ze strany pozorovatele. Aby při tomto zkoumání dosáhl co nejširšího záběru, pracuje Zobernig se všemi možnými formami umění – obrazy, sochami, architekturou, performancí nebo filmovými médii.

Heimo Zobernig comes from Mauthen, Austria. He studied at the Vienna Academy of Fine Arts and the Academy of Applied Arts. He subsequently combined his pedagogical career with the latter; in 1999 he obtained a professorship there. In his work, he emphasizes the questions of what a work of art is, what its functions are and how it is perceived by the observer. In order to get the widest possible scope in this research, Zobernig works with all possible forms of art – paintings, sculptures, architecture, performances or film media.

BÍLÁ NA BÍLÉ WHITE ON WHITE



Umění snížené diference
11.9.–15.11.2020

VERNISÁŽ
10.9. 18:00

KOMENTOVANÉ PROHLÍDKY VÝSTAVY
S JEJÍM KURÁTOREM
23.9. 16:00–17:30
21.10. 17:00–18:30
14.11. 21:00–22:30 (v rámci Muzejní noci)

TVŮRČÍ DÍLNA
Z CYKLU PRO MĚ V DOMĚ
7.10. 16:00–17:30

PŘEDNÁŠKY
13.10. 17:00–18:30
David Šír

20.10. 17:00–18:00
Daniel Grúň
V ústrety čistej senzibilite. Vzorce opakovania, maľba bez rámu a bez ukončenia. Významové kontexty Bieleho priestoru v bielom priestore

3. 11. 17:00–18:30
Fedor Blaščák: O Bielom priestore

The Art of Diminished Difference
11/09 – 15/11/2020

OPENING
10/9 6 pm

GALLERY TALKS
WITH THE EXHIBITION CURATOR
23/9 4 pm – 5:30 pm
21/10 5 pm – 6:30 pm
14/11 9 pm – 10:30 pm (within the Museum Night)

CREATIVE WORKSHOP FROM
THE SERIES FOR ME IN THE HOUSE
7/10 4 pm – 5:30 pm

LECTURES
13/10 5 pm – 6:30 pm
David Šír

20/10 5 pm – 6 pm
Daniel Grúň
Towards a pure sensibility. Patterns of repetition, painting without a frame or finish. Contexts of The White Space inside the White Space

3/11 5 pm – 6:30 pm
Fedor Blaščák: About The White Space

Umění snížené diference
The Art of Diminished Difference
11. 9.–15. 11. 2020

Kurátor
Curator
Petr Ingerle

Spolupráce na výstavě
Collaboration on the exhibition
Barbora Klímová

Produkce
Production
Jitka Pernesová

Jazyková spolupráce a překlad
Copy editing and translation
Ivory Rodriguez, Kateřina Danielová,
Alena Benešová

Grafický design
Graphic design
Anymade Studio

Prostorové řešení
Exhibition design
Barbora Klímová

Instalace výstavy
Exhibition installation
Radek Čák, Pavel Dvořák, Pavel Křivaňa,
Tomáš Plachký

Doprovodný a edukační program
Accompanying and educational programme
Romana Horáková, Lenka Trantírková

Média
Media
Anna Kvášová

Zvláštní poděkování
Special thanks
Electronic Arts Intermix New Work,
FRAC Occitanie Montpellier,
Galerija VARTAI Vilnius, Fond na podporu umenia

Statutární město Brno dotuje provoz
Domu umění města Brna, příspěvkové
organizace
*The Brno House of Arts is a contributory
organisation funded by the Statutory City of Brno*

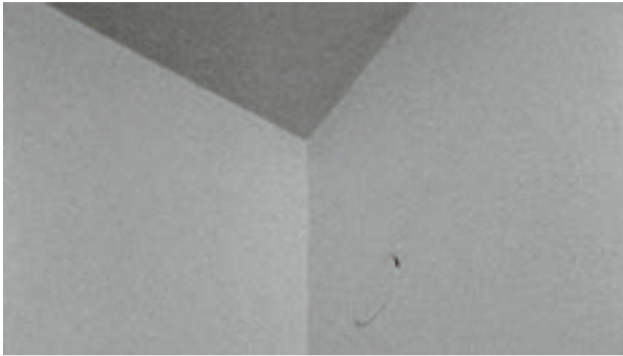
Partneři *Partners*



11.9.–15.11.2020



JOSEF DABERNIG
Heavy Metal Detox, 2019
HD Video, černobílé, zvuk, 12 min
HD Video, b/w, sound, 12 min



ANN VERONICA JANSSENS
Oscar, 2009
Jednokanálová HD videoprojekce, bez zvuku, 12 min 08 s
Single-channel HD video projection, no sound, 12 min 08 sec
© Ann Veronica Janssens

JOS

ANN VERONICA

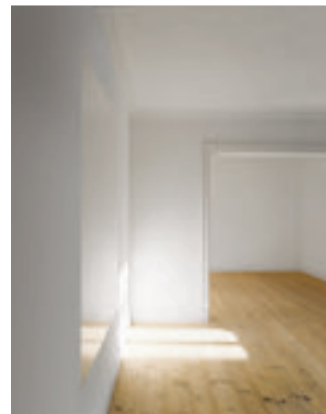


ANN VERONICA JANSSENS
Fotbalový zápas Berlín–Barcelona
Football Match Berlin–Barcelona, 2000
Kov, dřevotříska, lak, plastová fólie, termocitlivá lavička
40×207×48 cm, video
Metal, chipboard, lacquer, plastic film, thermosensitive bench
40×207×48 cm, video
Collection FRAC Occitanie Montpellier
Photo Frac Occitanie Montpellier, Adagp, Paris 2020
© Ann Veronica Janssens

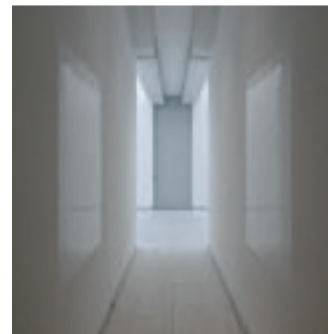


ŽILVINAS KEMPINAS
O (Mezi větráky) / O (Between Fans), 2006
2 ventilátory, smyčka z magnetické pásky
2 large electric fans, loop of magnetic tape
Photo Alan Vouba

ŽILVINAS



KARIN SANDER
Stěna / Wall Piece, 2020
85×90 cm
Vyleštěná stěna do vysokého lesku
Wall polished to a high gloss



BILL VIOLA
Chott-el-Djerid
(Portrét ve světle a žáru
A Portrait in Light and Heat), 1979
Video, barva, zvuk, 28 min
Video, colour, sound, 28 min
Courtesy Electronic Arts Intermix
(EAI), New York



MARTIN VONGREJ
Rotující kruhové zrcadlo / Rotating Circular Mirror, 2015
průměr 200 cm, elektrický rotor
diameter 200 cm, electric rotor

MARTIN



HEIMO ZOBERNIG
Pódiový síťový paravan / Stage Mesh Paravan, 2020
Pletivo, postříbřený polyetylen, dřevo, 290×1200×150 cm
Sprinkler mesh, silver-coated polyethylene, wood,
290×1200×150 cm

HEIM