

“Photography after Conceptual Art”

Abstract

The essay – originally presented at the conference “The Consequences of Conceptualism”, organized by the Research Centre of the Academy of Fine Arts, Prague, in 2011 – investigates the relationship between Conceptual Art and photography. It approaches its subject by interpreting the writings of Jeff Wall and Rosalind Krauss. Whereas, according to Wall, conceptual photographs open the way for photography that works in the tradition of the Western “tableau”, the main representative of which is Wall himself, Krauss thinks photography is a medium based not on a material, but on its pragmatics – the sum of rules applied in the production and distribution of photographs. Confronting these contrasting approaches with actual art practice demonstrates that Krauss’s interpretation is more convincing because individual pictures do not establish the meaning of conceptual photography, as Wall thinks; it is rather the syntax that orders pictures into unified series or sequences, as Krauss shows.

Klíčová slova

fotografie – konceptuální umění – médium – Rosalind Krauss – Jeff Wall

Keywords

photography – Conceptual Art – medium – Rosalind Krauss – Jeff Wall

Karel Císař působí ve Filosofickém ústavu AV ČR a přednáší na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze.

cisar@vsup.cz

FOTOGRAFIE PO KONCEPTUÁLNÍM UMĚNÍ¹

KAREL CÍSAŘ

Ačkoli se dnes zdá být zřejmé, že význam konceptuálního umění nespočívá v jeho původní, ideologicky založené jazykové podobě, ale v jeho přžívání v pozdějších formách institucionální kritiky a konceptuální fotografie, důvody, které k tomuto nespornému závěru vedou, se značně liší.² Zaměříme-li se na fotografii ovlivněnou konceptuálním uměním, můžeme předložit přinejmenším dvě zcela protikladné genealogie jejího významu.

Podle dosud vlivného textu Jeffa Walla „Znaky lhostejností“. Aspekty fotografie v konceptuálním – či jako konceptuálního – umění“ z roku 1995 představuje konceptuální fotografie poslední epochu v prehistorii fotografie jakožto umění.³ Tím, že se fotografie v šedesátých a sedmdesátých letech podle Walla vrací k užítí, které známe z avantgard let dvacátých a třicátých (především k imitaci reportážní fotografie, již odpovídají sociálně zaměřené formy ne-autonomního umění), vymezuje se jako ne-specifické médium zcela odkázané na vnější kontext. V dialektickém procesu vzájemné míméze však takto pochopená fotografie paradoxně otevírá prostor k nástupu fotografie, která podobně jako malba, pracuje v tradici západního *tableau* a jejímž hlavním představitelem není nikdo jiný než Wall.

¹ Přítomný text představuje upravenou verzi příspěvku, předneseného na druhé výroční konferenci „Důsledky konceptualismu“, pořádané ve dnech 26. a 27. května 2011 Vědecko-výzkumným pracovištěm AVU v Praze.

² Z rozsáhlé literatury ke vztahu mezi fotografií a konceptuálním uměním viz především Douglas FOGLE (ed.), *The Last Picture Show. Artists Using Photography, 1960–1982* (kat. výst.), Minneapolis: Walker Art Centre 2003, a Matthew S. WITKOWSKY (ed.), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph, 1964–1977* (kat. výst.), New Haven, CT: Yale University Press 2011.

Naproti tomu Rosalind Krauss, jejíž útok na greenbergovsky vymezenou mediální specifitu je obvykle považován za zamlčený předpoklad Wallova stanoviska, vymezila nedávno význam konceptuální fotografie překvapivě právě vztahem k mediální specifičnosti. Podle jejích studií – především těch, které pojednávají o díle irského umělce Jamese Colemana – není náhodou, že i když se konceptuální umění ve své první vlně vymezovalo jako mediálně nespecifické (Joseph Kosuth tvrdil, že předmětem umělecké praxe je tázání po povaze umění samého, nikoli po jeho jednotlivých disciplínách, jak to chtěl greenbergovský formalismus), stala se dominantním médiem jeho druhé vlny fotografie.⁴ Zdá se totiž, že fotografie je od počátku bytostně heterogenní, což je dobře patrné z tradičního doplňování fotografie a textu i z absence veškeré řemeslné zručnosti (*deskilling*).⁵ Podle Krauss fotografie není médiem na základě materiálu, jakým je v případě malby plátno a barvy, ale spíše díky pragmatice – souboru pravidel, jež jsou při produkci a distribuci fotografie používána.

Ověřme udržitelnost protikladných přístupů k významu fotografie pro konceptuální umění tím, že je konfrontujeme s dobovou uměleckou praxí. Stežejním příkladem se zdají být proto-konceptuální publikace, které v letech 1963 až 1970 vytvořil Ed Ruscha. Podle Jeffa Walla je pro fotografie z Ruschovy knihy *Několik bytů v Los Angeles*⁶ charakteristická každodenní estetika

3 Jeff WALL, „Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as Conceptual Art“, in: Ann GOLDSTEIN – Anne RORIMER (eds.), *Reconsidering the Object of Art, 1965–1975*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art 1995, s. 247–267, přetištěno in: FOGLE, *Last Picture Show*, s. 32–44 (dále citováno toto vydání).

4 Rosalind KRAUSS, „...And Then Turn Away?“, in: George BAKER (ed.), *James Coleman*, October Files 5, Cambridge, MA: MIT Press 2003, s. 157–183; „Reinventing the Medium. Introduction to Photograph“, in: *Ibid.*, s. 185–210, a „Specific Object“, in: *Perpetual Inventory*, Cambridge, MA: MIT Press 2010, s. 47–53.

5 Termín *deskilling* byl poprvé užít v eseji Iana BURNa „The Sixties. Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)“, *Art & Text*, roč. 1, 1981, č. 1, s. 49–65. Přetištěno in: Alexander ALBERRO – Blake STIMSON (eds.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MA: MIT Press 1999, s. 392–408.

6 Edward RUSCHA, *Some Los Angeles Apartments* (autorská kniha), Los Angeles: vlastním nákladem 1965.

neuměleckého užívání fotografie, která má postihnout modelový vztah mezi subjektem a objektem, konkrétně mezi pozorovatelem a pozorovaným předmětem. Fotografie z knihy *Dvacet šest benzínových pump*⁷ zachycující čerpací stanice, které Ruscha minul na cestě z Los Angeles do Oklahomy, podle Walla dávají vystoupit znakům bezvýznamnosti, kterými je poznamenána moderní doba, a umělec v nich napodobuje amatéra proto, aby mohl nějakým způsobem pokračovat v tvorbě. Konceptuálního vyznění je dosaženo redukcí veškeré estetiky, což obraz ponechává banální a bezvýznamný, aby vynikl koncept, jenž se za výjevem skrývá. V tom podle Walla spočívá druhá vlna avantgardního útoku na samu povahu reprezentace. Radikálního gesta dosahuje fotografický konceptualismus tím, že reprezentaci kritizuje skrze znázornění, a ztělesňuje tak cosi jako „zkušenost zkušenosti“, která po roce 1974 otevře prostor pro skutečnou fotografii jakožto umění (jež podle Walla nahradí malířství).⁸

Na rozdíl od Jeffa Walla, který se soustřeďuje na estetiku, lépe řečeno na antiestetiku jednotlivých Ruschaových snímků, stojí v centru pozornosti Rosalind Krauss syntax celku jeho knih. V knize s vyobrazeními čerpacích stanic si například všimá čísla „26“ v názvu, které označuje nejen počet stanic mezi Los Angeles a Oklahomou, ale i proceduru, jež vedla k jejich vzniku. Parkoviště z knihy *Třicet čtyři parkovišť v Los Angeles* odkazují k masové produkci automobilů,⁹ všechny stavby na jednom úseku bulváru Sunset zase na podobně masovou bytovou výstavbu.¹⁰ Pravým médiiem v Ruschaově díle se tak podle Krauss nestává fotografie, nýbrž spíše automobil. Krauss se odvolává na výzkumy Stanleyho Cavella a jeho koncepci „automatismu“, který do jisté míry nahrazuje předchozí pojetí „médiá“ jako uměleckého vyjadřovacího

⁷ Edward RUSCHA, *Twentysix Gasoline Stations* (autorská kniha), Los Angeles: National Excelsior Press 1963.

⁸ WALL, „Marks of Indifference“, s. 44.

⁹ Edward RUSCHA, *Thirty Four Parking Lots in Los Angeles* (autorská kniha), Los Angeles: vlastním nákladem 1967.

¹⁰ Edward RUSCHA, *Every Building on the Sunset Strip* (autorská kniha), Los Angeles: vlastním nákladem 1966.

prostředku.**11** Fotografický aparát je stejně jako automobil samohybným strojem, který implikuje adekvátní automatický způsob vnímání. Mechaničnost strojového pohybu by tak měla odpovídat mechaničnosti paměti, kterou vytváří. „Umělecký automatismus představuje takové objevení formy – nazýváme ji třeba konvencí –, která vytváří nepřetržitou řadu uplatnění, v nichž bude neustále rozšiřováno její užití, tak jak je tomu v jazyce.“**12**

Chápání konceptuálního užití fotografie jako odhalení její pragmatiky, která podle Krauss spočívá v aplikaci souboru pravidel odpovídajících „automatismu“ vyjadřovacího prostředku, bylo ještě umocněno novými výzkumy Liz Kotz.**13** Ta konceptuální umění odvozuje z hudebních partitur a jazykových instrukcí, jejichž uskutečněním se vztah reprezentace či reprodukce proměňuje na vztah specifického provedení, které se případ od případu liší. Dobře patrné je to v díle Vita Acconciho, který na rozdíl od většiny umělců své generace mezi jazykovým a fyzickým vyjádřením nespatoval žádný rozpor. Chápal je v přirozené návaznosti, neboť prázdná stránka pro něj byla prostorem podobným prostoru fyzickému.**14** Proto se ve svých textových pracích pod

11 K „automatismu“ viz Rosalind KRAUSS, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londýn: Thames & Hudson 1999, s. 5–7; *eadem*, *Under Blue Cup*, Cambridge, MA: MIT Press 2011, s. 75–79, a srov. Diarmuid COSTELLO, „Automat, Automatic, Automatism. Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the ‚Photographically Dependent‘ Arts“, *Critical Inquiry*, roč. 38, 2012, č. 4 (v tisku).

12 Rosalind KRAUSS, „The Rock. William Kentridge’s Drawing for Projection“, in: *Perpetual Inventory*, s. 64.

13 Liz KOTZ, *Words to be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge, MA: MIT Press 2007, s. 154–174.

14 Vito ACCONCI, „Early Work. Movement over a Page“, *Avalanche*, 1974, č. 6, s. 4: „The page has to be narrowed in on, treated as a chamber space separated from its surroundings. 1. Use words that play each other and so circle back on themselves, remaining confined on the page. 2. Use material that exists only as it’s spoken, that exists only in language – for example use idioms [...] drawing attention to the language used. [...] Once the limits of the field are determined, a system of flows and stopping places can be established. The page has to recede, pull back: it doesn’t compete with elements outside but is used, instead, alongside with them. Use this page as the start of an event that keeps going, off the page; use the page to fix the boundary of an event, or a series of events, that takes place in some outside space.“

vlivem „nového románu“ a „konkrétní poezie“ vyhýbal jakýmkoli referenčním slovům a omezoval se na jazyk, který se vztahuje k sobě samému, jak je tomu u posuvných znaků „já“, „ty“ nebo „tady“ a „tam“.**15** Jazyk se mu tak mohl stát modelem pro pozdější živé akce. Stejně jako jeho akce, i jazyk pro něj byl místem lidské komunikace a interakce. Acconciho textové práce tedy můžeme chápat jako scénáře akcí, v nichž posuvné znaky zaujaly centrální postavení. Tak je tomu například ve videu *Air Time* z roku 1973, v němž se umělec po dobu pětatřiceti minut obrací ke svému zrcadlovému obrazu střídavě pomocí zájmen „já“ a „ty“.**16** Touž funkci plní i fotografické dokumentace jeho akcí, které se nepokoušejí akci vyčerpávajícím způsobem zachytit, ale spolu s textem se snaží poskytnout divákovi informace, které mu umožní rekonstruovat mentální model Acconciho inscenované události.

Podle Margaret Iversen můžeme performativní pochopení jazyka použít na Acconciho i na dílo Eda Ruschae.**17** Počátkem většiny Ruschových knižních realizací byla totiž jednoduchá slovní spojení či instrukce. Podle autora například jeho vůbec první kniha vzešla ze spojení dvou oblíbených zvukomalebných slov „gasoline“ a „twentysix“ a teprve dodatečně vznikly fotografie. Snímky z knihy *Třicet čtyři parkovišť v Los Angeles*, jichž je ve skutečnosti pouze třicet jedna, dokonce neexponoval autor, nýbrž najatý pilot helikoptéry.**18** Podobně jako Kotz i Iversen chápe jazyk

15 Jakobsonův termín *shifter* (posuvný znak) byl užít v esaji Rosalind KRAUSS, „Notes on the Index. Part 1“, in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press 1985, s. 197. K tomu srov. český překlad: „Obraz, text a index. Poznámky k umění 70. let“, in: Karel ČÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Herrmann a synové 2004, s. 251–252.

16 Srov. Rosalind KRAUSS, „Video. The Aesthetics of Narcissism“, *October*, 1976, č. 1, s. 50–64. Přetištěno in: *Eadem, Perpetual Inventory*, s. 3–18.

17 Margaret IVERSEN, „Auto-Maticity. Ruscha and Performative Photography“, in: Diarmuid COSTELLO – Margaret IVERSEN (eds.), *Photography after Conceptual Art*, Oxford: Blackwell 2010, s. 13–27.

18 Ed RUSCHA, *Leave Any Information at Signal*, Cambridge, MA: MIT Press 2002, s. 24, 43.

těchto instrukcí jako obecný či příliš prázdný na to, aby mohl být specificky naplněn v konkrétní fotografické akci. Obdobný postup můžeme pozorovat i v pracích Vita Acconciho *Mrkání (Blinks)* z roku 1969 (autor procházel ulicí s kamerou a pokaždé, když mrknul, exponoval fotografii), Sola LeWitta *Cihlová zeď (Brick Wall, 1977)*, Johna Hilliarda *Fotoaparát zaznamenávající své vlastní podmínky (Camera Recording Its Own Condition, 1971)* a Douglase Hueblera *Variabilní projekt č. 70 globální (v procesu) (Variable Project #70 [In Process] Global, 1971)*, v němž chtěl fotograficky zdokumentovat všechny žijící lidské bytosti, aby dosáhl co nejautentičtějšího a neúplnějšiho zobrazení lidského druhu. Postup je aplikovatelný i na zřejmě vůbec nejvýznamnější dílo tohoto typu, *Domovy pro Ameriku (Homes for America, 1966)* Dana Grahama.

Jednotlivé postupy nijak zvlášť nepřipomínají Wallem zmiňovanou imitaci fotografické reportáže, jak se objevovala v avantgardní fotografii, ale spíš předumělecké užití vědecké fotografie v devatenáctém století. To je patrné z preference realistické momentní fotografie v pracích jmenovaných umělců. Zatímco Wall nahlíží na fotografii jako na jakýkoli jiný obraz a nevšímá si jejích specifík (podobně jako Michael Fried),¹⁹ Krauss si kromě „automaticnosti“ všímá i „momentnosti“. Potřebovala-li k výkladu prvního díla Stanleyho Cavella, k tomu druhému si bere na pomoc Deleuzovy práce o filmovém obrazu. V nich totiž Deleuze odlišuje „pózu“ (*pose*) a „momentku“ (*instantané*), jako dva základní póly fotografie. Zatímco „póza“ svazuje fotografii se zastaralým řádem malířství, momentní fotografie předjímá určující podmínky filmu:

V tomto smyslu je film systémem, který reprodukuje pohyb v závislosti na libovolném okamžiku, tedy v závislosti na stejně rozestoupených okamžicích zvolených tak, aby navodily dojem kontinuity. [...] Stará dialektika je řádem transcendentních forem, které se aktualizují v nějakém pohybu, kdežto moderní dialektika je produkcí a střetáváním jednotlivých bodů imanentních pohybů. Tato tvorba singularit

¹⁹ Michael FRIED, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, CT: Yale University Press 2008, a k tomu srov. Diarmuid COSTELLO, „After Medium Specificity chez Fried. Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer“, in: James ELKINS (ed.), *Photography Theory*, New York: Routledge 2007, s. 75–89.

(kvalitativní skok) probíhá shromažďováním obyčejných událostí (kvantitativní proces), takže jedinečné je vybíráno z onoho libovolného, samo o sobě je jen ne-obyčejné a nepravidelné cokoli.**20**

Konceptuální umělci na momentních fotografiích oceňovali především nahrazení centrální perspektivy mnohostí úhlů pohledu a dále komplexnost, s níž je uspořádání nadřazeno realizaci snímků. Výsledkem těchto úvah byly nejen fotografické dokumentace Acconciho akcí, ale i ryze fotografické projekty LeWitta *Muybridge I* (1964), Ruschae *Všechny budovy na Sunset Strip* a Hueblera *Trvání (Duration Piece)* a *Variabilní projekt (Variable Piece)* (oba 1967–). Všechny spojuje sekvenční snímání pohybuujícího se předmětu statickým aparátem, či obdobné zaznamenávání statického předmětu aparátem, který se pohybuje. Svým zmnožením a koncipovaným uspořádáním se však k sekvenčním pracím v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století přimykaly i fotografické série. V Ruschaových *Dvaceti šesti benzínových pumpách*, v *Obrazech (Bilder, 1968–1973)* Hanse-Petera Feldmanna a v LeWittových *Fotomřížkách (Photogrids, 1978)* se sice setkáváme s fotografiemi pořízenými na různých místech a v různých časech, ale přednost syntaxe nad jednotlivými elementy zůstává. O vzájemné zvrtnosti sekvence a série nejlépe svědčí dílo Bernda a Hilly Becherových, rovnoměrně rozdělené na sekvence, které řadí různé pohledy na tentýž objekt, a na série, které jsou téměř identickými pohledy na typově stejné, ale jinak zcela odlišné objekty. Společné jim je uspořádání do předem specifikované mřížky instalace, která je od počátku nedílnou součástí díla.

A právě uspořádání konstituuje význam prací konceptuálních umělců šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století. Smysl těchto prací totiž není ustavován jednotlivými snímky, jak se ve výše interpretovaném eseji domnívá Jeff Wall, nýbrž syntaxí, která fotografie spojuje do ucelených sérií či sekvencí a již zdůrazňuje Rosalind Krauss. I proto je v těchto dílech maximálně potlačena estetická kvalita ve prospěch kvality informační. Jednotlivé snímky mají poskytnout co nejúplnější doklad o zachyceném předmětu a využít přitom svou indexickou povahu. V těchto fotografiích

se skutečnost jeví jako již vždy nadaná významem, který fotografie zviditelňují a analyzují. Nese-li tento typ fotografie s sebou rovněž jistý typ teoretické reflexe, která na fotografické zobrazení nahlíží z pozic sémiotiky či strukturalismu, nejedná se o zúžení funkce fotografie na funkci jazykovou, nýbrž o rozšířené pochopení znaku jako vlastnosti nejen jazyka, ale i skutečnosti samotné.²¹

²¹ Viz KOTZ, *Words to Be Looked At*, s. 213–254, a Gilles DELEUZE, *Film 2. Obraz-čas*, Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 35–41.