

Univerzita Karlova / Filozofická fakulta / Ústav pro dějiny umění

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VICTOR BURGIN: PROSTŘEDÍ FOTOGRAFIE

VICTOR BURGIN: THE ENVIRONMENT OF PHOTOGRAPHY

MARTIN HRABINA

Praha 2015

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Na tomto místě děkuji vedoucímu diplomové práce prof. Vojtěchu Lahodovi za jeho otevřenost při výběru tématu a podnětné rady a připomínky. Můj dík patří Vladěce Rýzlerové za její neocenitelnou pomoc při získávání obtížně dostupných materiálů. Děkuji rodičům za jejich trvalou podporu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 12. srpna 2015

Abstrakt

Diplomová práce sleduje teoretickou i praktickou stránku rané tvorby Victora Burgina. Ve struktuře práce se do značné míry odráží hybridní přístup tohoto umělce/teoretika – od teoretických poznámek text vybíhá k chronologicky představovaným uměleckým dílům. Pozornost je věnována Burginovu zaujetí ideologickými, sociálními a kulturní dopady reklamní fotografické praxe 70. let ve Velké Británii, na kterou nahlížel prostřednictvím teorií odvozovaných z marxismu, sémiologie a později také psychoanalýzy.

Klíčová slova:

Victor Burgin, teorie fotografie, minimalismus, konceptuální umění, kognitivní vědy, sémiotika, modernismus, postmodernismus, LEF (Levicová fronta umění), marxismus, psychoanalýza, feminismus

Abstract

The dissertation is following both theoretical and practical sides of Victor Burgin's early work. The structure of this thesis mainly reflects a hybrid attitude of the artist/theorist – the text digress from theoretical comments to related art works which are arranged chronologically. The principal focus lies in Burgin's concerns for ideological, social and cultural impacts of photographic advertising practice in Great Britain during the 1970s which he assessed through theories derived from marxism, semiology and psychoanalysis.

Keywords:

Victor Burgin, photography theory, minimal art, conceptual art, cognitive science, semiotics, modernism, postmodernism, LEF (Left Front of the Arts), marxism, psychoanalysis, feminism

Obsah

Předmluva	8
Úvod.....	10
Stručný životopis.....	15
Východiska.....	17
Cestou k fotografii.....	20
Fotografií z krize umění	31
Prostředí fotografie	45
Závěr	66
Literatura.....	69
Obrazová příloha	73

Předmluva

Zadáním této diplomové práce je reflexe teoretické činnosti Victora Burgina na poli fotografie s přihlédnutím k jeho vlastní umělecké praxi, která byla vždy na sledované teorie pevně navázaná. Zaměřili jsem se zvláště na období 70. a 80. let 20. století, tedy na dobu z pohledu výše zmíněných záměrů nejpodstatnější. Takové vymezení je třeba dále specifikovat a mírně korigovat, což se pokusím objasnit při pohledu na Burginovu literaturu.

Burginovo psaní o fotografii lze zjednodušeně rozdělit do dvou základních skupin, přičemž naprostá většina textů z vybraného období se dotýká vztahů mezi modernismem a konceptuálním uměním (fotografií), úzce ohraničenou tradiční estetikou a masovou kulturou. Tato směsice témat obsahuje jednak exkurzy do historie umění (majících většinou za cíl poukazovat na omezenost modernismu v pojetí Clemeta Greenberga a Rogera Frye) a také reflexe a analýzy dobově exponovaných teorií jako je sémiotika, psychoanalýza a feministické teorie. Druhá část Burginových textů sestává z četných poznámek k jeho vlastním uměleckým dílům, za což může právě nebývale silná vazba těchto děl na sledované teorie – výsledkem Burginovy strategie je nemožnost plného pochopení jeho prací bez znalosti hlubšího myšlenkového zázemí, s čímž souvisí umělcova potřeba taková díla co nejlépe a stručněji zpřístupňovat.¹ Nejedná se tedy o obecné popisy děl a technické okolnosti jejich vzniku, ale především o odkazy na myšlenkový původ rozváděný v prvně zmiňované skupině.

Z naznačeného pro nás plynou dva důležité závěry. Především by asi nebylo příliš smysluplné snažit se o celkové přehodnocení jednotlivých teoretických systémů jako je sémiotika, psachoanalýza a feminismus či dokonce

¹ Zde je samozřejmě nasnadě otázka, do jaké míry má divák znát všechny metody a vychodiska, aby si ze sledování Burginových děl něco odnesl – odpověď na ni se velmi mění s konkrétními příklady.

marxismus, které Burgin sledoval a de facto zpřístupňoval širší umělecké obci. Odvádělo by nás to daleko od Burginovy osobnosti a ani bychom se nedopracovali k výsledku slučitelného s formátem diplomové práce. Naším záměrem tedy bude sledovat několik témat, ve kterých Burgin dle našeho názoru projevoval největší míru invence – v prosazování fotografie na poli umění zakládající se na jejím masovém využití ve společnosti a s tím související obezřetností vůči utvářejí významů fotografických obrazů.

Dále se na základě zmíněného domníváme, že stejně tak, jako by nebylo jednoduše možné zaměřit se čistě na uměleckou tvorbu Victora Burgina s vynecháním daného teoretického zázemí, tak by při snaze o vykreslení teoretických zájmů bylo omezené nepřihlížet k vlastním uměleckým dílům majícím v tomto vztahu výjimečně ilustrativní potenciál. Z tohoto důvodu budeme při sledování teorií a reflexí představovat vybraná kontextuální umělecká díla, zvláště pak v závěrečné kapitole nazvané Prostředí fotografie.

Úvod

Viktor Burgin je považován za jednoho z výrazných teoretiků fotografie období 70. a 80. let, přestože, jak práce ukáže, velká většina jeho textů se věnovala uvádění nejaktuálnějších teoretických přístupů do praxe, které se ve fotografii v anglofonní oblasti projevovaly. V Burginově práci z 70. let je možné sledovat dva důležité body. Jedním je zasahování do obrazů vytvářených reklamou za účelem ukázání způsobu utváření jejich významů odvislých od ideologie, druhým je narušování hranic mezi tradičně chápaným uměleckým dílem a masově produkovaným výrobkem – ideologickou distinkcí galerie a vnějšího prostředí.

Burgin se v námi sledovaném období nejvíce zajímal o možnosti společenského působení fotografického obrazu, potažmo uměleckého díla jako takového. K tomu, abychom mohli lépe představit jeho činnost související s fotografií, jsme se po stručném biografickém úvodu a kapitole ukazující nejdůležitější teoretické impulzy v době studií a těsně po nich rozhodli zařadit myšlenky Burginova ztěžejního článku *Situacionistická estetika*. Ten je totiž podle našeho názoru klíčový pro pochopení autorovy tvorby celkově. Následně je popsán jeho přechod od čistě lingvistické formy k umění, ve kterém se osvobodil od seberefrenční povahy raných konceptuálních přístupů. Kapitola *Fotografie z kritze umění* zasazuje Burginovu osobnost do debaty ohledně prosazování fotografie s vymezováním se předeším vůči tomu pojetí modernismu, které prosazovali zejména Clement Greenberg a Roger Fry. Závěrečná část práce se věnuje takzvanému ‚skripto-pikturálnímu diskurzu‘ tvořeném spojením fotografických obrazů s texty.

Jak strukturovat text, který by adekvátně představil a zhodnotil rané dílo Victora Burgina vážící se k fotografii? V širokém a dlouhodobě ozpracovávaném poli Burginových zájmů se setkáváme s recepcí a reinterpretací dobových teorií sémiologie, psychoanalýzy, feminismu, či vlivem marxismu – všechny tyto časově proměnné pomáhaly vzájemně utvářet Burginův teoretický

základ.

V proudu nesoucím teoretické úvahy tohoto autora nalézáme i jeho vlastní umělecké práce, které vybrané myšlenky vizuálně přístupňují a do jisté míry také potvrzují, nejčastěji právě prostřednictvím fotografií. Předem naznačujeme, že Burgin nevnímá fotografii jako uzavřenou oblast a nesleduje ji čistě z hlediska specifčnosti média. Mnohem více ho totiž zajímají možnosti jejího společenského působení. Pro Burginův pohled je charakteristické, že teorii a praxi umění nevnímá odděleně, v jeho pojetí se každá z nich bytostně pojí k druhé. Při bližším pohledu na jeho tvorbu nacházíme teoretické texty, do nichž jsou přirozeně integrovány textové koncepty vlastních děl (Situational Aesthetics, 1969), ale také díla jejichž součástí jsou autonomní teoretické pasáže (Lei Feng, 1974). Stejně jako v případě zmíněného vztahu prostředků vyjádření a zamýšlených záměrů se i provázanost teorie s praxí odrazí v uspořádání tohoto textu.

Struktura práce vycházející z hlavních využívaných přístupů by mohla potlačit výpověď o Burginově díle jako takovém. Z tohoto a výše zmíněného důvodu nejsou kapitoly rozčleněny ve smyslu Burgin a sémiologie, Burgin a psychoanalýza a podobně, i když by se to mohlo zdánlivě jevit jako nejsnazší cesta. Text sleduje jiný, na první pohled méně přehledný model uspořádání, model, který sice odráží chronologii jednotlivých příkladů uměleckých děl, ale který zároveň odbíhá k vyznačení širších kontextuálních problémů, exponovaných témat a přístupů k nim. Přestože původní ambice byly větší, práce se nakonec největší měrou časově vymezila závěrem 60. let a koncem následujícího desetiletí, což koresponduje s daty Burginova návratu ze studií ve Spojených Státech amerických do Anglie a završením jeho velké foto-textové trilogie.

Jméno Victora Burgina je v našem prostředí doposud málo známé. V České republice jsme neměli možnost vidět jedinou výstavu Burginových prací a z rozsáhlého portfolia jeho teoretických a uměleckohistorických textů věnujících se především problematice fotografie a filmu (omezíme-li se na zjednodušující výčet z hlediska médií) byly do češtiny přeloženy pouze dva kratší

texty – článek Prohlížení fotografií zahrnutý do antologie Karla Císaře Co je to fotografie? a úryvky kapitoly Vidět smysl, které se staly jakýmsi úvodníkem dvaadvacátého čísla časopisu Fotograf sledujícího vztahy fotografie a textu.²

Základ této diplomové práce tvoří průřez původních materiálů, z nichž nejdůležitější jsou přirozeně texty samotného Victora Burgina. Přiznáváme, že nebylo našich možnostech prozkoumat veškerou autorovu bibliografii vážící se k otázkám fotografie, na druhou stranu jsme pracovali s většinou existujících textů o nichž se dalo předpokládat, že budou nejvíce referovat ke zvolenému tématu. Výběr literatury také v důsledku odráží rozsah tohoto typu práce a s ním související míru podrobností.

Představme alespoň Burginovy nejdůležitější publikace. Burgin svou teoretickou dráhu začal v roce 1969, kdy na sebe upozornil krátkým článkem s lehce provokativním názvem Situational Aesthetics do něhož zapracoval i popis a výklad dvou vlastních uměleckých děl, které měla předkládané teze podpořit. Těmi tezemi se především snažil upozornit na komplikovanost procesu vnímání řízeného nejen čistě vizuálními vjemy, čímž narážel na dobově exponovaný problém související s fyzičností uměleckého díla.

Nejen pouhou prezentaci (možno říci až propagaci) vlastních prací, ale i schopnost jejich obhájení na širokých teoretických základech lze považovat za charakteristickou pro většinu Burginových textů, který naznačuje neobvyklou dvojroli autora, který se na pomezí snaží zaujímat stanovisko ‚nezávislého‘ pozorovatele. Tento směr jasně naznačila už jeho první kniha Work and Commentary vydaná v roce 1973, která „sestává ze dvou rovnocenných součástí“.³ Je v podstatě katalogem jeho prvních děl, ale zároveň také místem reflexe řady

² Victor BURGÍN: Prohlížení fotografií. In: Karel CÍSAŘ (ed.): Co je to fotografie? (překlad Eva Klimentová), Praha: Herrmann & synové, 2004, 91–100. Původně: Victor BURGÍN: Looking at Photographs. In: Screen Education, No. 24, 1977, 17–24; Victor BURGÍN: Vidět smysl (úryvky). In: Fotograf, č.22, 2013, 3. Původně: Victor BURGÍN: Seeing Sense. In: Artforum, No. 18, February 1980, 62–5

³ Využili jsme pozdějšího vydání: Victor BURGÍN: Work and Commentary. London: Robert Self, 1976, nepag.

myšlenek filozofů, sociologů, uměleckých kritiků a umělců, kde zešíroka analyzuje soudobou situaci umění, pozici umělce, a kde také obhájí přístup sémiologie. Burgin se rozhodl využít pojmu ‚komentář‘, aby se vymezil vůči charakteristickému druhu diskurzu vytvářeného uměleckou komunitou, tedy vůči ‚teorii o sobě samé‘.⁴

Útlá kniha *Two Essays on Semiotics* vydaná o tři roky později pokračuje v linii zájmů sledujících význam obrazových a textových sdělení,⁵ podobně jako obsáhlá antologie *Thinking Photography* z roku 1982, kterou Burgin redigoval a přispěl do ní úvodním slovem a třemi vlastními rozsáhlejšími texty.⁶ Zde je už také patrnější vliv Freudových a Lacanových myšlenek týkajících se psychoanalýzy. Na obsahu této publikace se recentními články podíleli Umberto Eco, Allan Sekula, John Tagg a Simon Watney. Všichni se ale nakonec svým způsobem obraceli k první kapitole knihy, totiž k úvodnímu textu Waltera Benjamina *The Author as Producer*. Snad nepřekvapí myšlenkové směřování textů zpochybňující koncepty autonomie a tvůrčí spontaneity umělce, ideje dokumentární věrohodnosti fotografického obrazu i myšlenky čistě vizuálního jazyka. Podle těchto autorů má význam sledovat procesy utváření obsahu fotografických obrazů na pozadí společenských institucí umění, reklamy a žurnalistiky. Knihu Victor Burgin otevírá zhuštěným zhodnocením soudobé situace fotografie prostřednictvím aktuálních institucionálních rámců, je vlastně sumou širších oblastí Burginova zájmu. V roce 1986 vyšly Burginovy rovnou knihy dvě: *The End of Art Theory*, věnovaná teoriím umění od modernismu k postmodernismu, a *Between*, která je jednoduše řečeno katalogem Burginových ‚foto-textových‘ prací od roku 1975 doplněným o rozhovory, bezprostřední záznamy reakcí na díla vystavovaná ve veřejném prostoru. Tento základní výčet

⁴ Nevidí rozdíl v důležitosti mezi dílem a komentářem, repektive je zde pouze hierarchie v logickém smyslu. „Teoretizující umělci nevytvářející žádné umění jsou v pozici řemesníků, kteří ustavičně brousí své nástroje, ale nikdy se nepustí do práce.“ Victor BURGIN: *Work and Commentary*. London: Robert Self, 1976, nepag.

⁵ *Photographic Practice and Art Theory a Socialist Formalism*

⁶ *Photographic Practice and Art Theory, Looking at Photographs a Photography, Phantasy, Function*

neuvádí řadu publikací vydaných v devadesátých letech a v následujícím desetiletí které reflektují posun Burginova hlavního zájmu k filmu a novým médiím; doplňme však ještě komplexně pojatou uměleckou retrospektivu *Components of Practice* z roku 2008 a důležitou antologii *Parallel Texts* (2012) obsahující kratší a jinak obtížněji dostupné články a rozhovory.

Stručný životopis

Victor Burgin se narodil v roce 1941 v anglickém Sheffieldu. V letech 1962–65 studoval malbu na Royal College of Art v Londýně a následně filozofii a umění na Yale University v New Haven ve Spojených státech amerických (titul M.F.A. obdržel v roce 1967). Po návratu do Anglie začal vytvářet první umělecké práce spojované s raným formováním komplexu přístupů souhrně označovaných jako konceptuální umění a zároveň pokračoval ve studiu aktuálních teorií, které brzy rozváděl a podroboval kritice ve vlastních textech. Významná byla pro Burgina účast na slavné výstavě *When Attitudes Become Form* uspořádané v Bernu roku 1969 Haraldem Szeemanem, která byla první velkou mezinárodní výstavou konceptuálního umění. Burgin na ní představil své první fotografické dílo *Photopath* [1], které v podobě instalace sestávalo z řady fotografií rozložených do řady na prkenné podlaze výstavního prostoru. Řada fotografií přesně zaznamenávala to, co se zároveň pod ní zůstalo skraté.⁷ Dílo Burgina ohlásilo v mezinárodním uměleckém světě a zároveň předznamenalo jeho dlouhodobý zájem o fotografii (zvláště ve smyslu demytizace tohoto média jakožto prostředku zobrazení reality).⁸

Z více jak stovky kolektivních a obdobného počtu sólových výstav, na

⁷ Photopath vznikla nejdříve v podobě psané instrukce: „Cestička na podlaze, o velikosti 1x21 dílů, vyfotografovaná. Fotografie nazvětšované do skutečné velikosti předmětů a připevněné k podlaze tak, že obrazy dokonale odpovídají zobrazovaným předmětům.“ Victor BURGIN: *Components of Practice*, Milano: Skira, 2008, 43

⁸ V souvislosti s Photopath jakožto Burginovým uměleckým prologem do kritiky věrnosti zobrazení fotografií se vybavuje úryvek Borghesova příběhu, který podle Jeana Baudrillarda představuje „nejkrásnější alegorii simulace“. Příběh pojednává o říši, ve které kartografové vypracovali mapu své země tak dokonalou, že doslova pokryla veškerý povrch daného území. Tuto mapu však moudří nechali v předtuše konce říše roztrhat. Její cáry je dodnes možné tu a tam nalézt roztroušené po krajině, povalují se jak ‚mršiny‘ bez vztahu k místu svého původu. Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulations*. In: Marc POSTER (Ed.): *Jean BAUDRILLARD: Selected Writings*. Stanford University Press 2002, 166

kterých se Burgin svými díly podílel, zmiňme důležitou výstavu Information v newyorském MOMA (1970), dobový průřez britskou scénou v londýnské Hayward Gallery Three Perspectives on Photography (1979) a velkou putovní výstavu Difference: On sexuality and Representation (1987). V loňském roce mu muzeum v německém Siegenu uspořádalo velkou retrospektivu pojmenovanou Forms of Telling.⁹ Burgin od počátku 70. let svá díla neprezentoval pouze v galeriích, ale pro jejich fotograficko-textovou podstatu a vlastní záměry je mohl distribuovat také prostřednictvím periodik (Studio International, Camerawork, ZG, Artforum, Artpaper, Sciences humaines, Journal of Modern Languages Association ad.) a ve formě plakátů vylepovaných přímo ve veřejném prostoru (What Does Possession Mean to You?, Newcastle upon Tyne, 1976).¹⁰

Paralelně s uměleckou a teoretickou prací působí dodnes také jako pedagog – přednášení pro něj z pohledu jeho vškerých aktivit má, jak sám několikrát vypověděl, největší důležitost (vliv Louise Althussera). Těsně po studiích vyučoval teorii fotografie na Trent Polytechnic v Nottinghamu (1967–73), historii a teorii umění na Polytechnic of Central London (1973–88), byl profesorem umění na Colgate University v New Yorku (1980), profesorem dějin umění a později také historie vědění na ústavu History of Consciousness při University of California v Santa Cruz (od 1988–95, dnes jako emeritus). Dodnes je také vyučuje filozofii médií a historie vědění na European Graduate School ve švýcarském Saas-Fee a zastává titul emeritního profesora na Goldsmiths College of Arts v Londýně (od 2006).¹¹

9 <http://www.egs.edu/faculty/victor-burgin/exhibitions/>, vyhledáno 31. 7. 2015; Lynne WARREN (ed.): Encyklopedy of Twentieth Century Photography. Vol. 1, A-F Index. New York / London: Routledge, 2006, 178–81; David CAMPANY: Victor Burgin: On Paper (TZ). London: Richard Saltoun Gallery, nepag.;

<http://www.mgk-siegen.de/eng/exhibitions-und-collection/exhibitions/past/victor-burgin.html?ref=32>, vyhledáno 1. 8. 2015

10 <http://www.egs.edu/faculty/victor-burgin/biography/>, vyhledáno 31. 7. 2015

11 Lynne WARREN (ed.): Encyklopedy of Twentieth Century Photography. Vol. 1, A-F Index. New York / London: Routledge, 2006, 178–81; <http://www.egs.edu/faculty/victor-burgin/biography/>, vyhledáno 6. 4. 2015; http://www.galeriezander.com/en/artist/victor_burgin/biography, vyhledáno 5. 4. 2015

Východiska

Victor Burgin nejdříve vystudoval uměleckou školu v Sheffieldu. Poté se dostal se na londýnskou Royal College of Arts. Jak zpětně barvitě popsal, tam „míchal vlastní výplody ze švédského stolu moderního malířství.“¹² Také vypověděl, že ještě před změnou působiště měl možnost se poprvé setkat s teorií – při letní brigádě v sheffieldských železárnách. Pracoval tam společně s jedním studentem filozofie, který když se dozvěděl že Burgin navštěvuje místní uměleckou školu, doporučil mu knihu Alfreda Julesa Ayera *Language, Truth and Logic*.¹³ Tato náhoda založila původ Burginova kritického postoje vůči umění svázaného tradiční estetikou a předznamenala jeho vlastní analytický přístup. Ayer v knize prohlašoval, že tvrzení může být smysluplné pouze v případě, je-li analytické (tautologické, například jako matematika), případně empiricky ověřitelné. Není-li tomu tak, jedná se zkrátka o nesmysl. Ayer tento princip aplikoval na řadu etických, teologických a estetických tvrzení a nakonec je všechny zavrhl jako bezcenné. Ayerova lekce přinesla mladému Burginovi úlevu, když se mohl touto cestou vyrovnat s odsudky svých lektorů a kritiků. Ze studií na Royal College of Arts Burgin zmiňuje seznámení se s myšlenkami britských empiristů, především Davida Humea (Hume měl zásadní vliv na Ayera), a také Jeana-Paula Sartra. Svůj zájem o fenomenologii poté rozvíjel v akademických kurzech na Yale School of Art and Architecture a prostřednictvím fenomenologií poučených článků Annette Michaelsonové a Roberta Morrise vycházejících v časopisu

http://histcon.ucsc.edu/about/singleton.php?&singleton=true&cruz_id=burgin,
vyhledáno 3. 4. 2015

¹² Victor BURGİN: *Components of Practice*. Milano: Skira, 2008, 15

¹³ Alfred Jules AYER: *Language, Truth and Logic*. London: Pinguin Books, 1971. Dostupné z: <https://archive.org/details/AlfredAyer>, vyhledáno 23. 2. 2015

Artforum.¹⁴

V New Haven se Burgin rozhodl pro ateliér vedený Donaldem Juddem a byly to přístupy právě tohoto umělce a Roberta Morrisa, které Burginovy první umělecké počiny zásadně ovlivňovaly. Vliv zmíněných umělců řazených k minimalismu se projevil v Burginově zájmu o umělecký předmět skrze pozornost a vazbu k jeho okolnímu prostředí, což do značné míry šlo s antagonismem vůči tradičně pojatému sochařství a malířství. „Souhlasně s několika dalšími z mé generace jsem začal cítit, že v malířství už není co dalšího dělat. Jak Milan Kundera později řekl, ‚půlnoc udeřila na hodinách evropského umění‘ a my jsme slyšeli znít zvony.“¹⁵

Pracoval s fragmenty obrazových rámců tvarově napodobujících prvky interiérů, ve kterých byly tyto fragmenty na podlaze rozmístěny (podobně jako Judd zavrhl umístování vlastních ‚specifických předmětů‘ na soklech, které by zbytečně odváděly pozornost). Tento přístup odrážel snahu o určitou formu prázdnoty: Morrisovu ‚jednotu forem za účelem vyloučení dělitelnosti‘¹⁶, případně Juddem sledovanou ‚celistvost, kterou lze dosáhnout opakováním identických jednotek‘.¹⁷ Burgina oslovila Morrisova šedá kostka v bílé galerii, která měla v odvádění divákovy pozornosti od předmětu k okolnímu prostoru mimořádnou sílu. Toto dílo bylo jedním z předznamenání Burginových prací konce 60. let, které tento směr uvažování posouvaly ještě dále od hmotných předmětů.¹⁸

„Judd řekl, že forma, která nebude geometrická ani organická, bude velkým objevem. Zdálo se mi, že taková forma neexistuje v předmětném světě, ale mohla by být nalezena v oblasti mysli. V době kdy jsem odešel z Yale, pokoušel jsem se nalézt cestu jak se zbavit materiálních předmětů, cestu

¹⁴ Victor BURGÍN: Components of Practice. Milano: Skira, 2008, 15

¹⁵ Ibidem, 15

¹⁶ Tomáš POSPISZYL: Před obrazem. Praha: OSVU, 1998, 65

¹⁷ Ibidem, 49

¹⁸ Victor BURGÍN: Components of Practice. Milano: Skira, 2008, 16

zanechání místnosti prázdné.“¹⁹

Rezidua soch zmizela úplně, začaly vznikat psané instrukce. Problematickou otázkou však zůstávalo, jestli lze takovou jednu instrukci považovat za umělecké dílo, nebo jestli na to má právo až její fyzická realizace. Realizace by umělce vracela zpět k fyzickému objektu, na druhou stranu „...instrukce samy byly neúplné, jestliže odkazovaly k něčemu, co nebylo přítomné.“²⁰ Způsob, jakým se Burgin s touto výzvou vyrovnal je podstatný už z toho důvodu, že v podstatě vyznačil jednu ze základních rovin rozvíjených v jeho praxi i teorii po více než čtyři desetiletí. Řešení našel v procesech vnímání, zaměřením se na oblast vědomých i podvědomých pochodů provázaných s naší pamětí.²¹

-
- ¹⁹ Tate Papers - The Separateness of Things (31. 1. 2012). Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm>, vyhledáno 13. 7. 2015
- ²⁰ Victor BURGIN: Components of Practice. Milano: Skira, 2008, 16
- ²¹ Victor BURGIN: Situational Aesthetics. In: Studio International, 178, č. 915, říjen 1969, 118-21. Dostupné z: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 9. 2014

Cestou k fotografii



Bir okuma yeri / A Place to Read, 2010

Burginův článek *Situational Aesthetics* vyšel v časopisu *Artforum* v polovině roku 1969. Text s provokativním názvem upozornil na svého autora již dva roky po jeho návratu ze studií do Anglie, kde pokračoval v intenzivním rozvíjení teoretických zájmů nejen o současné umělecké přístupy a filozofii, ale také, jak je zvláště ve sledovaném textu patrné, o aktuální poznatky z oblasti kognitivních věd. Situacionistická estetika se ještě explicitně nevztahuje k promýšlení fotografie, nicméně lze v ní vysledovat řadu důležitých myšlenek zůročených v Burginově následné práci s ní; to je například dobře patrné v úryvcích článků

Socialist Formalism (1976) a Seeing Sense (1980).²²

Burgin zaměřuje pozornost k procesům vnímání a zdůrazňuje důležitost pozorovatele před samotným uměleckým dílem. Přesvědčivě přitom ukazuje, že vnímání není čistým výsledkem aktuálně a racionálně zhodnocovaných smyslových vjemů, ale že se do něj zapojují také procesy z vnitřního světa vědomí a podvědomí (a i když to v tomto textu ještě není vyjádřeno přímo, tak i nevědomí). Z toho vyplývá zásadní důležitost paměti, která neustále zasahuje do kontinuity procesu vnímání a ovlivňuje celkový význam.

Burgin článek otevírá slovy: „Část nejnovějšího umění rozvíjená pozorností k podmínkám, za kterých jsou objekty vnímány a zároveň k procesu, ve kterém je estetický status připisován určitým z nich, měla snahu nacházet svoji základní formu spíše v podobě myšlenky než v materiálu. Tato tendence, ve svém logicky mezním případě vedla k zasazení umění do čistě lingvistické infrastruktury, která sama dříve sloužila pouze jako opora umění. U méně hermetických projevů umění jako zpráv, ‚softwarů‘, se toto zakládá na řadě podmínek více či méně úzce vymezených, za kterých mohou být konkrétní koncepty představeny. Tím je řečeno, že estetické koncepty jsou navrženy, způsobilé k vytváření předmětů spíše než předměty samotné.“²³

Vliv minimalismu ve vztahu uměleckého díla ke svému bezprostřednímu okolí přetrvával částečně i poté, co snaha o odhmotnění uměleckých předmětů dosáhla vrcholu v podobě psaných zpráv. Burgin šel v tomto ohledu současně s Morrisem, když vytvářel textové instrukce, které měly odkazovat pouze na dílo samotné a měly být závislé pouze na vlastní existenci a ničem jiném.²⁴

²² Victor BURGİN: Socialist Formalism. In: Idem: Parallel Texts. Interviews and Interventions about Art. London: Reaktion Books, 2012, 25–46; BURGİN Victor: Seeing Sense, in: Idem: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity, London: Macmillan Press, 1986, 51-70

²³ Victor BURGİN: Situational Aesthetics. In: Studio International, 178, č. 915, říjen 1969, 118-21. Dostupné z: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 9. 2014

²⁴ Štěpán GRYGAR: Konceptuální umění a fotografie. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 94. Podle příkladu Lucy Lippard můžeme říci, že kapitola bude pojednávat o jedné z forem dematerializovaného umění, tedy uměleckém projevu upřednostňujícího myšlenkový proces před aspekty vázaných materiálností – jedinečností, trvanlivostí a dekorativností. Luccy LIPPARD: Six

Koncept je dnes obvykle vnímán až na druhém místě za fyzickou podstatou uměleckého předmětu, Burgin ale tuto ‚hmotnost‘ díla eliminoval napsáním myšlenky či instrukce na papír. Vizuálně lákavý předmět zmizel a divákovi se tak otevřela daleko přímější cesta ke sledování jeho vlastních vjemů získávaných v daném prostředí. Běžný kancelářský papír s vytištěným textem je vizuálně téměř neutrální formou, která je v našem životě zcela běžná a všudypřítomná; takových textů jsme každý viděli velmi mnoho, máme je spojené s celou řadou zkušeností. Sáhne-li do paměti, našli bychom množství takových příkladů přeplněných různými obsahy. Toto přesycení paradoxně vede k tomu, že když přistupujeme k neznámému textu, upřednostňujeme spíše neutrální stanovisko – obsah a to, jak se na něj ‚máme‘ dívat, jsou před samotným čtením nezřetelné. Tištěný text tak pozorovatele vede bezprostředněji k obsahu uměleckého díla, nežli je tomu u tradičních, estetickou zatížených uměleckých forem, které na sebe v první řadě upozorňují vlastním výrazem ztělesněným materiálem a barvou.

Proces vnímání v Burginově nástinu ubíhá ve dvou úrovních – ve skutečném, vnějším prostoru, a v psychickém prostoru vnitřním. Burgin tuto úvahu demonstruje na příkladu krátké instrukce, kterou nedlouho po vydání článku představil pod názvem Room na jedné z prvních výstav konceptuálního umění vůbec – Idea Structures v londýnském Camdenu: „Předpokládejme vnitřní stěnu místnosti zakrytou kůží. Tato kůže je vedena souběžně osm palců nad povrchem, který zakrývá. Barva kůže napodobuje zakrytý povrch.“²⁵ Burgin papíry s těmito instrukcemi rozvěsil ve výšce očí s pravidelnými rozestupy na zdi jinak prázdného galerijního prostoru. To mělo diváka přimět k pozornosti

Years of Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1972, 5

²⁵ Victor BURGÍN: Components of Practice. Milano: Skira, 2008, 17; Idea structures: Keith Arnatt, Victor Burgin, Ed Herring, Joseph Kosuth, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell. (kat. výst.) 24 June – 19 July 1970, London: Camden Arts Centre 1970; Catalogue entry: Victor Burgin: Room, 1970: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burgin-room-p07230/text-catalogue-entry>, vyhledáno 9. 7. 2015

k procesům jeho vnímání a paměti v daném prostředí, protože, „onen ‚předmět‘ tam neexistoval bez těchto procesů“. Burgin později vypověděl, že jeho prvotní ambicí bylo poskytnout soubor podnětů, v nichž by takovýto performativní předmět byl vystaven čistě prostřednictvím vizuálních vjemů, ale uvědomil si, že toto ‚vizuální‘ vnímání je neustále napadáno dojmy, které aktuálně nepramení jen z oné fyzické podstaty, na mysl vyplouvají vzpomínky, hodnotící soudy, přesvědčení atd.²⁶

Burgin také vytvořil i další díla, která byla založena na jazyku jako takovém. Any Moment [2] se skládá celkem ze čtrnácti očíslovaných vět, které diváka žádají, aby si uvědomoval probíhající nebo právě proběhlé okamžiky. Věty jsou kladeny tak, že v opakovaném reflexivním procesu vyvstává vědomí jeho vlastního těla, pocitů a emocí, které aktuálně jako pozorovatel prožívá.

²⁶ Victor BURGİN: Components of Practice. Milano: Skira, 2008, 17

- 0
ANY MOMENT PREVIOUS TO
THE PRESENT MOMENT
- 1
THE PRESENT MOMENT AND
ONLY THE PRESENT MOMENT
- 2
ALL APARENTLY INDIVIDUAL
OBJECTS DIRECTLY
EXPERIENCED
BY YOU AT 1
- 3
ALL OF YOUR RECOLLECTION
AT 1 OF APPARENTLY
INDIVIDUAL OBJECTS
DIRECTLY EXPERIENCED BY
YOU AT 0 AND KNOWN TO BE
IDENTICAL WITH 2
- 4
ALL CRITERIA BY WHICH YOU
MIGHT DISTINGUISH
BETWEEN MEMBERS OF 3 AND
2
- 5
ALL OF YOUR
EXTRAPOLATION FROM 2 AND
3 CONCERNING THE
DISPOSITION OF 2 AT 0
- 6
ALL ASPECTS OF THE
DISPOSITION OF YOUR OWN
BODY AT 1 WHICH YOU
CONSIDER IN WHOLE OR IN
PART STRUCTURALLY
ANALOGOUS WITH THE
DISPOSITION OF 2
- 7
ALL OF YOUR INTENTIONAL
BODILY
ACTS PERFORMED UPON ANY
MEMBER OF 2
- 8
ALL OF YOUR BODILY
SENSATIONS
WHICH YOU CONSIDER
CONTINGENT UPON YOUR
BODILY CONTACT WITH ANY
MEMBER OF 2
- 9
ALL EMOTIONS DIRECTLY
EXPERIENCED
BY YOU AT 1
- 10
ALL OF YOUR BODILY
SENSATIONS
WHICH YOU CONSIDER
CONTINGENT UPON
ANY MEMBER OF 9
- 11
ALL CRITERIA BY WHICH YOU
MIGHT DISTINGUISH
BETWEEN MEMBERS OF 10
AND 9
- 12
ALL OF YOUR RECOLLECTION
AT 1 OTHER THAN 3
- 13
ALL ASPECTS OF 12 UPON
WHICH
YOU CONSIDER ANY MEMBER
OF 9 TO BE CONTINGENT

Any Moment, přepis textu, 1970

Protože umělecký předmět ‚zmizel‘, nejde již o běžnou vizuální percepci, divák je nucen obrátit pohled do sebe. V *Any Moment* i v dalších Burginových dílech jako *This Position* nebo *All Criteria* z přelomu 60. a 70. let se naplno projevuje podceňovaná moc jazyka a zásadní důležitost kontextu společně s reflexí paměti – všechny tyto prvky jsou příznačné pro celou Burginovu tvorbu klenoucí se od konce 60. let do současnosti.

Burgin systematicky rozvádí proces vnímání zahrnující vztahy mezi předmětem a pozorovatelem, přičemž povaha každého předmětu je závislá na prostředí ve kterém se nachází, na „detailech situace, pro kterou byl navržen“.²⁷ Existující substance okolí ovlivňuje předmět – lokalizuje a konkretizuje ho. Nemateriální předmět je tvořen výhradně procesem vnímání, ale z vnějšího prostředí jsou k němu přiváděny znaky materiálnosti. Podle Burgina, vycházejícího ze soudobých poznatků psychoneurologie, má proces vnímání nemateriálního díla těsnou souvislost s procesem smyslové recepce reálného světa, respektive vyžadované soustředění má jistou analogii s pozorností při zacházení s reálnými substancemi. Smyslový svět nám dovoluje dotýkat se pouze nejbližších předmětů, těch vzdálenějších se můžeme ‚dotýkat‘ v mysli. Takový druh zkušenosti získané v reálném světě je tedy možné využívat i při zkoumání vnitřního, psychologického prostoru. Burgin tento proces připodobňuje k tělesné kinestetice, v níž také neustále dochází k recepci smyslově vnímané zkušenosti, která se „svobodně pohybuje mezi smyslovými a psychologickými údaji“.²⁸

Burgin hovoří o procesu, ve kterém je pozornost k předmětům hmotného světa ustavičně rušena odbíháním k vnitřním myšlenkovým pochodům čerpajících v paměti. Vnímáme-li tento proces v čase, lze si ho pak obrazně s autorem představovat ve formě meandrů. Přijmeme-li tezi, že mysl takto neustále pendluje, což samo o sobě mluví o efemérní povaze vnímané zkušenosti, a ztotožníme-li se i s analogičností způsobu zhodnocování skutečných

²⁷ Victor BURGİN: *Situational Aesthetics*. In: *Studio International*, 178, č. 915, říjen 1969, 118-21. Dostupné z: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 9. 2014

²⁸ *Ibidem*

i myšlených předmětů, poté můžeme důvodně usuzovat, že estetické předměty jsou umístěny částečně ve skutečném a částečně v psychologickém prostoru. K takovému poměrně radikálnímu náhledu Burgin dodává, že se k němu neodbytně váže „přehodnocení postoje k materiálům a proměna funkce mezi těmito materiály a jejich kontextem.“²⁹

Označení předmětu za umělecké dílo běžně závisí na vyhodnocení signálů vedoucích nás k zaujetí postoje označovaného jako estetické ocenění; tyto signály ovšem zároveň pomáhají utvářet i kontext, ve kterém se předmět/umění vyjevuje. Burgin navrhuje myšlenku, že umění už „nějakým záhadným způsobem přebývá v materiálech.“³⁰ Podle jeho názoru vedlo dosavadní zdůrazňování samotného předmětu navzdory osobě pozorovatele k selhání estetické struktury. Vydáme-li se opačným směrem, tedy přesměrujeme-li pozornost od uměleckého předmětu k jeho pozorovateli jako takovému, mohou být důsledky dalekosáhlé, protože poté lze říci, že „předmět se stává nebo nestává uměleckým dílem v přímé reakci na divákovu náklonnost přijmout hodnotící roli“.³¹

Vystavit dílo, zveřejnit ho, umožnit jeho pozorování – to bylo dosud v případě výtvarného umění zcela podstatné. Každý pokus o vytvoření nevystaveného ‚předmětu‘ sestávajícího z nehmotných konceptuálních forem vyžaduje takový způsob využití hmotných materiálů ve vnějším časoprostoru, který podkopává jejich předmětovost pro jejich identifikování se s projevy situace. Důležitým aspektem zapojeným do těchto procesů vnímání je čas. Jako umělec se k tomuto problému Burgin postavil vytvořením detailně promyšleného díla, které divák nemohl z jednoho místa vidět celé najednou. Jednalo se o instalaci nazvanou *Memory Piece* vzniklou na základě instrukce v Greenwichském parku:

²⁹ Victor BURGİN: *Situational Aesthetics*. In: *Studio International*, 178, č. 915, říjen 1969, 118-21. Dostupné z: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 9. 2014

³⁰ *Ibidem*

³¹ *Ibidem*

- 1) DVĚ JEDNOTKY KOEXISTUJÍ V ČASE.
- 2) PROSTOROVÉ ODDĚLENÍ JE TAKOVÉ, ŽE JEDNOTKY NEMOHOU BÝT PŘÍMO VNÍMÁNY ZÁROVEŇ.
- 3) JEDNOTKY MAJÍ NATOLIK PODOBNOU STRUKTURU, ŽE SETKÁNÍ S DRUHOU JEDNOTKOU PRAVDĚPODOBŇĚ PŘIVODÍ VYBAVENÍ SI TĚ PRVNÍ.

VÝŠE ZMÍNĚNÉ JEDNOTKY BY MĚLY UZAVŘÍT PERCEPČNÍ DATA SUBJEKTIVNĚ PROŽÍVANÁ MEZI NIMI. „PŘEDMĚT“ POTÉ BUDE SETÁVAT ZE TŘÍ ČÁSTÍ: PRVNÍ JEDNOTKA. VYBAVOVÁNÍ SI PROSTORU MEZI JEDNOTKAMI. DRUHÁ JEDNOTKA.³²

První jednotkou byl rovnostranný trojúhelník vytvořený pomocí kolíků zatlučených do země v Greenwichském parku, provaz napnutý mezi nimi měl celkovou délku 100 stop. Druhá jednotka vznikla obdobně za použití stejných prostředků, ovšem na protilehlém konci parku. Takové rozmístění ve zvlněném terénu napomohlo záměru vnímat objekty v časové posloupnosti a tedy jako dílo nejprve fragmentárně. Recepce díla Burgin popisuje tak, že setkání s prvním trojúhelníkem není nijak zvlášť hodné pozornosti, na využitých materiálech není nic zcela neobvyklého a způsob zacházení s nimi se vyvaruje konotací souvisejících s kvalitou řemeslného provedení. Setkání s druhým trojúhelníkem nicméně nese pozornost zpět k prvnímu trojúhelníku skrze jeho nedobrovolé vyvolání v mysli, přičemž je podle Burgina představitelné, že první trojúhelník může do vědomí vstoupit podprahově, protože provaz „není příliš vysoko v hierarchii sensorických zkušeností nabízených Greenwichským parkem.“³³ Burginovým záměrem bylo, „aby se mohl přivolaný obraz z prvního uspořádání v mysli přesunout a překrýt tak obraz druhého uspořádání dostupný v daném okamžiku sítnici. Vědomí by poslalo analogický předmět složený ze znovu přivolaných obrazů skrze paměťová data posbíraná na cestě, vztahy mezi těmito

³² Victor BURGIN: Situational Aesthetics. In: Studio International, 178, č. 915, říjen 1969, 118-21. Dostupné z: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 9. 2014

³³ Victor BURGIN: Situational Aesthetics. In: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 7. 2014

fragmenty by byly řízeny osobními sklony.“³⁴

Díky zdůrazňování role pozorovatele při utváření ‚předmětu‘ získává přirozeně větší vliv i prostor subjektivita. K vyžadovanému způsobu pozornosti tedy patří samonavozené potlačení poznání – „zkušenost je emotivní, ale postrádá význam.“³⁵ Takový způsob soustředění nám odhaluje přítomnost pohybu, pomíjivost a proměnlivost procesu. „Srovnávání již uskutečněných prostorových uspořádání s prostorovým uspořádáním přítomného okamžiku nám říká, že vůči předmětu jsme v relativním pohybu.“³⁶ Když sledujeme změnu na místě, které jsme již viděli a později k němu zase obrátili pozornost, tak podle Burgina převrstvujeme vzpomínané prostorové uspořádání na uspořádání právě viděné na sítnici.

V Situacionistické estetice Burgin také upozorňuje na to, že by bylo chybou chápat čas jako něco jednotného, měřitelného nebo absolutního. „Místa jako ta zadávaná v National Grid³⁷ jsou ustálena z podstaty, ale aktuální prostory ke kterým odkazují jsou v nepřetržité proměně a tak je nemožné je vydělovat z času.“³⁸ K tomu, aby bylo možné adekvátně pojmut značně odlišná měřítka různých oblastí (například galaxií a virů), je třeba vidět časovou pluralitu. Burgin napadl v tomto ohledu rozpornou koncepci „umění prostoru“ a „umění času“, kterou Michael Fried prosazoval svou vlivnou esejí *Art and Objecthood* publikovanou dva roky před Situacionistickou estetikou.³⁹ Z Burginova pohledu to tedy není tak, jak popisuje Fried, že divadlo a film jsou příklady umění

³⁴ Victor BURGIN: *Situational Aesthetics*. In: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 7. 2014

³⁵ Ibidem

³⁶ Ibidem

³⁷ National Grid je v daném případě britský systém sloužící k určování zeměpisné polohy, který je nezávislý na systému souřadnic zeměpisné šířky a délky.

³⁸ Victor BURGIN: *Situational Aesthetics*. In: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 7. 2014

³⁹ Původně: Michael FRIED: *Art and Objecthood*. *Artforum*, June 1967, 12–23. Přetištěno v: Michael FRIED: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, 148–72. Dostupné z: http://www.acastronovo.com/ClassHtms/ClassDocs/Fried_Art_Objecthood.pdf, vyhledáno 7. 7. 2015

časového. Měli bychom oproti tomu hovořit o umění divadelního času a umění filmového času, jež je podmíněno vlastními konvencemi a omezeními danými jejich fyzickými možnostmi. Friedův názor se zakládal na materialistickém pohledu, který nebyl pro Burgina přijatelný, znovu se totiž upínal k předmětu jako takovému bez ohledu na jeho pozorovatele.

Burgin v Situacionistické estetice zapochyboval, že by tato jeho práce prosazující přístup vycházející z myšlenek situacionismu vyústila v překlenutí stávající ekonomie, v níž umělecký předmět bývá „prostředkem poskytujícím doplňkový důkaz peněžního hodnocení.“⁴⁰ Přesto se právě tyto myšlenky staly základem pro jeho následnou vytrvalou kritiku tradičních uměleckých oborů, které, jakožto odtržené od reality dnešního světa, jsou zbytečně udržovány na dialýze západních estetických tradic.

Je až zarážející, jak v celém dosavadním díle Victora Burgina vytrvale rezonují myšlenky Situacionistické estetiky upozorňující na komplikovanost procesu vnímání, jež je propojen i ložisky podvědomí i nevědomí v naší paměti. Velmi názorně to dokládá například instalace z nedávné doby Bir Okuma Yeri / A Place to Read (2010) [3-5], jež je částečně dokumentární a částečně imaginární rekonstrukcí významné istambulské modernistické budovy. Autor dnes už neexistující kavárnu Taşlık Kahve vzkřísil z archivního fotografického materiálu prostřednictvím počítačového programu do realistické digitální projekce. Instalaci představenou v istambulském archeologickém muzeu zároveň doplňovaly texty promítané na stěnách; postupně vyplovaly na povrch a zase se ztrácely, nesly s sebou imaginární příběhy vztahující se k budově kavárny v době její slávy. Bir Okuma Yeri je konstrukcí dokumentu a imaginárna.

Všechny procesy, které probíhají při vnímání výtvarného díla, nebo třeba při poslechu hudební skladby, jsou utvářeny v určité posloupnosti. Neodbytně to

⁴⁰ Victor BURGİN: Situational Aesthetics. In: http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 10. 7. 2014

vede ke sklonu vnímané zakládat do struktury příběhu. Přibližně rok po vytvoření díla *Room* Burgin představil další práci, tentokrát nazvanou *Performative/Narrative*. V ní prostřednictvím indicií v podobě strojopisných textů a již také fotografických obrazů rozvinul možnosti konstruování narací, v nichž byly jeho fotografie poprvé vystavené silovému poli jazyka.

Performative/Narrative [6] se skládá z šestnácti na první pohled podobných fotografií zobrazujících zařízený kancelářský stůl, papírovou složku, lampu a židli. Rozestavení všech předmětů se na fotografiích proměňuje v určitých binárních variacích: zastrčené nebo odsunutě židli, otevřené či zavřené zásuvce, rozsvícené nebo zhasnuté lampě... Tento algoritmus doplňují úryvky příběhů, které se vymezují obdobně protikladně, například „vaše znalost předešlého vyprávění...“, „vaše neznalost předešlého vyprávění...“⁴¹ *Performative/Narrative* lze už vnímat jako Burginův první krok vycházející z hermetismu rané konceptualistické praxe. Autor sledující možnosti utváření významů a působení fotografií se následně zaměřil na oblast, která již nebyla přímo vyhrazena umění, i když do sebe celou řadu uměleckých strategií a motivů absorbovala. Svět reklamy se Burginovi stal východiskem nejen pro kritiku nekritického přijímání fotografické věrnosti zobrazení, ale také ‚společnosti spektaklu‘ a umění založeného na tradiční estetice.

⁴¹ Nuryi Enquita MAYO / Pamela JONSTON (ed.): Victor Burgin. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001, 84–5. Převzato z: Štěpán GRYGAR: *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004, 96

Fotografií z krize umění

„Jednu věc konceptuální umění učinilo vedle podtržení centrální důležitosti teorie, učinilo fotografii důležitým nástrojem praxe. Dalším důsledkem tohoto posunu bylo, že se kategorická distinkce mezi uměním a fotografií ukázala jako nepodložená a irrelevantní.“⁴²

Když se John Roberts pokusil nastínit situaci, ve které se teorie fotografie ve Velké Británii v 70. a 80. letech nacházela, využil výrazu ‚radikální transformace‘ a přirovnání k evropské meziválečné avantgardě.⁴³ Jednou z výrazných osobností značnou měrou přispívající této přeměně a rozvíjející debatu nejen o fotografii ale také o umění v obecnější rovině, byl John Berger, který svoji roli, podobně jako Burgin a řada dalších někdejších konceptualistů, hledal v řešení aktuálních problémů kapitalistické společnosti.

Zvláště jeho příspěvek *Ways of Seeing*, nejprve odvysílaný v televizním pořadu britské BBC a následně za spolupráce s dalšími autory upravený do knižní podoby, upozornil na celou řadu bodů, kterým se západní kulturní (buržoazní) estetika vyhýbala. Berger neustále narážel na to, že způsoby vizuální percepce nejsou zdaleka tak spontánní, jak se obecně předpokládá. Představil vybraná umělecká díla nejen s ohledem na kontext jejich vzniku, ale více se zaměřil na okolnosti, za kterých je sledujeme dnes: „neboť tato díla vidíme tak,

⁴² Victor BURGIN: *Art, Common Sense and Photography*. In: *Idem: Work and Commentary*. London: Robert Self, 1976, 5

⁴³ John ROBERTS: *The Rise of Theory and the Critique of Realism: Photography in Britain in the 1980'*. In: *Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998, 144

jako ještě nikdo před námi“.⁴⁴ Berger ze svého levicového stanoviska sledoval přehlížené aspekty umění, zabýval se například uměleckým dílem jako komoditou, a zásadní otázku skrytých ideologií souvisejících s produkcí a recepcí umění přirozeně rozšířil na celou oblast vizuální kultury. Nepřekvapuje, že řada jeho argumentů vychází ze stati Waltera Benjamina Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. V závěru poslední kapitoly věnované reklamním obrazům Berger píše: „Kapitalismus se udržuje donucováním většiny [...] stanovením jejích vlastních zájmů, a to tak úzce, jak je to jen možné. Toho bylo již jednou dosaženo značným strádáním. Dnes je toho v rozvinutých zemích docilováno vnucováním falešného standardu, co je, a co není žádoucí. [...] Propagace (reklama) je procesem výroby přitažlivosti.“⁴⁵

John Berger ale rozhodně nebyl osamělým hráčem (přestože nepřekonatelně populárním) snažícím se „nastartovat proces tázání se“⁴⁶ – Velké Británie se na začátku 70. let potupně stala střediskem kritických úvah o fotografii. Sledujeme-li obecnější procesy ve společnosti, za kterých k tomuto „přesunu centra z Francie do Británie“ docházelo,⁴⁷ rozhodně bychom měli připomenout alespoň dvě stěžejní okolnosti: v době kolem května 1968 se radikalizovaly skupiny mladých umělců a intelektuálů nadšeně přejímající a uplatňující novou francouzskou teorii (zejména myšlenky Louise Althussera a Jacquesa Lacana), což naznačuje že v atmosféře konce 60. let už pro „skomírající empirismus britské kultury a importovaný americký modernismus“⁴⁸ nezbývalo mnoho sympatií. Zároveň se na univerzity začali dostávat studenti ze středních a nižších společenských vrstev (jako Victor

⁴⁴ John BERGER: Ways of Seeing, BBC, 1972: <https://www.youtube.com/watch?v=LnfB-pUm3eI>, vyhledáno 26. 7. 2015

⁴⁵ John BERGER: Ways of Seeing. New York: Viking Press, 1972, 154

⁴⁶ John BERGER: Ways of Seeing, BBC, 1972: <https://www.youtube.com/watch?v=LnfB-pUm3eI>, vyhledáno 26. 7. 2015

⁴⁷ John ROBERTS: The Rise of Theory and the Critique of realism: photography in Britain in the 1980'. In: Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998, 144

⁴⁸ Ibidem, 144

Burgin), kteří měli, velmi mírně řečeno, minimální náklonost k tradičním hodnotám vysoké kultury. Zmíněné okolnosti vedly ke spojenectví zájmů snažících se zrušit estetické hierarchie poválečné modernistické kultury a v tomto procesu měla fotografie zásadní význam.

Výrazný rozvoj teorie fotografie v Británii 70. let je dobře patrný při pohledu na nově zakládaná nebo o teorii fotografie obohacovaná periodika. Časopis *Camerawork*,⁴⁹ nově založený v roce 1976, přes deset let přinášel kritické a kontextové studie. Naprosto zásadním se ukázal být *Ten:8* s podtitulem *International Photography Magazine*,⁵⁰ do kterého v letech 1979–1993 nepsali pouze fotografové, nebo z fotografií se etablující teoretici, ale také historici umění a novináři. Je přehlídkou často velmi různorodých názorů jdoucích napříč sociální, kulturní a politickou sférou. Dále se objevil *Block*, snažící se zpochybňovat konvenční přístupy a rétoriku tradičních dějin umění při rozebírání společenských, ekonomických a ideologických rovin umělecké praxe. Koncem 70. let se tématického rozšíření dostalo i významnému časopisu *Screen*, který se do té doby zaměřoval především na film a televizi.

Jednotčím aspektem všech zmíněných periodik, do kterých Victor Burgin přispíval vlastními texty nebo prostřednictvím rozhovorů, bylo rušení dominance pozitivistického zacházení s fotografií. Fotografický dokument začal být vnímán jako ideologicky zkompromitovaný materiál, což byla situace, kterou Roberts vnímá poněkud kriticky jako součást širších politických změn v rámci kultury: „Výsledkem je teoretický konsenzus, který znemožňuje

⁴⁹ Časopis stejného názvu původně vydával Alfred Stieglitz v letech 1903–1917

⁵⁰ Laura GUY: *We Print Pictures and Ideas: TEN.8 Photographic Magazine and the Discursive Field of British photography in the 1980s*. (abstrakt příspěvku pro Photographic History Research Centre Summer Conference 2015, De Montford University), Dostupné z: https://www.academia.edu/10807176/We_print_pictures_and_ideas_TEN.8_Photographic_Magazine_and_the_discursive_field_of_British_photography_in_the_1980s, vyhledáno 25. 6. 2015; Laura GUY: *Photography and its Implications: TEN.8. Photographic Magazine and the Politics of Representation in Practice* (Abstrakt příspěvku na 3rd International Conference of Photography and Theory 2014). Dostupné z: https://www.academia.edu/9924525/Photography_and_its_Implications_TEN.8_Photographic_Magazine_and_the_politics_of_representation_in_practice, vyhledáno 25. 6. 2015

jakoukoli možnost pravdivosti a také odděluje avantgardní kritiku pozitivismu od politických názorů dělnické třídy.⁵¹ Silná radikalizace kritiky realismu se ovšem neprojevovala pouze v lokálním měřítku, ale podobně se od konce 70. let rozvíjela i v USA, kde nabývala mnohem silnějšího institucionálního vlivu.⁵²

Je třeba uvést ještě několik poznámek týkajících se raného vývoje té části spektra umění, ve které se Burgin pohyboval – té, v níž se i přes pokračující využívání poznatků spojených s lingvistikou začala projevovat fotografie jako stěžejní prostředek vyjadřování. V první polovině 70. let se řada někdejších konceptuálních umělců začala detailně zajímat o kontextualitu a popisnost ve vztahu k fotografii, což samo o sobě nebyl zcela nový fenomén, vezmeme-li si příklady fotomontáží dadaistů, nebo komentovaných pornografických koláží a komixů situacionistů.

I v projevech konceptuální fotografie raných sedmdesátých let je vidět vliv praktik, které byly nepřímo vyloučeny z převládajícího modernistického diskurzu historie umění 20. století. Tento „návrat k obrazu“, třebaže v podobě kombinující vizuální a textové složky, „odhalil silnou potřebu uniknout hře rozehrané modernistickými znalci.“⁵³ Konceptuální umělci tedy i nadále přispívali k lingvistickému obratu. Pohled z pozice těch umělců, jejichž praxi bylo možné identifikovat se ‚sémiologickým uměním‘, konstatoval přední mluvčí skupiny Art & Language Charles Harrison: „...malířství je dnes nenapravitelně zastaralým kulturním médiem. Tak jako u jiných doposud přežívajících řemesel, jeho praxe vyžaduje cvik překonaných a nadbytečných technologií. Dále je časově náročné, specializované a individualistické. Výsledkem je to, že jeho výtvoři jsou drahou zbytečností, jsou vázané na určitý systém distribuce a výměny, a tím začleněné do nespravedlivého a neobhájitelného ekonomického

⁵¹ John ROBERTS: The Rise of Theory and the Critique of realism: photography in Britain in the 1980'. In: Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998, 145

⁵² Ibidem, 145

⁵³ Neil Charles MULHOLLAND: Why Is the Only One Monopolies Commission? British Art and its Critics In the Late 1970s (disertační práce na University of Glasgow). 1998, 76–77

systemu.⁵⁴ Souhlasně s Harrisonem viděl Burgin zásadní přednost spojení fotografie a textu v možnostech distribuce prostřednictvím stejných kanálů, jaké využívala masově rozšířená reklama a propaganda. Z tohoto hlediska bylo médium ‚foto-textu‘⁵⁵ skutečně moderní ve smyslu jeho kritické angažovanosti – ať už v kontextu tiskovin všeho druhu, billboardů, nebo rodinných snímků (fotografie zahušťuje prostředí téměř v takové míře, jako je tomu u psaného slova) – malířské dílo oproti tomu zmíněné kritičnosti dosáhnout nemohlo, protože podléhalo ‚nadvládě sil zneužívání a mystifikace ve společnosti.‘⁵⁶

Nová praxe konceptualistů již neměla mnoho co do činění s procesem zpracování ušlechtilých předmětů v daném materiálu, uměním vznikajícím na základě časově a technicky náročné řemeslné aktivity. ‚Jiný příběh umění, historie reprezentací... Pro mne, a některé další někdejší konceptualisty se konceptuální umění otevřelo této nové historii. Umělecká praxe nebyla už definovaná jako řemeslná aktivita – byla spíše viděna jako soubor operací prováděných na poli signifikačních praktik, možná zajímavějších se o médium, ale rozhodně ne jím svázaných.‘⁵⁷

Řada konceptualistů na konci 60. let vnímala svoji práci jako přímou revoltu vůči takové podobě modernismu, jak ji ve svých textech, například ve známém článku *Avantgarda a kýč*, kodifikoval Clement Greenberg. Z jejich pohledu (a Burgin byl dle názoru Petera Osborna výrazným mluvčím těchto

⁵⁴ Charles HARRISON: *On Portrait of V. I. Lenin In the Style of Jacson Pollock. Essayas On Art & Language*. Oxford: Basil Blackwell, 136–7. Citace převzata z: Neil Charles MULHOLLAND: *Why Is the Only One Monopolies Commissionn? British Art and its Critics In the Late 1970s* (disertační práce na University of Glasgow). 1998, 77

⁵⁵ Burgin pro oblast fotografických obrazů s texty označoval pojmem ‚skripto-pikturální diskurz‘.

⁵⁶ (citace) Charles HARRISON: *On Portrait of V. I. Lenin In the Style of Jacson Pollock. Essayas On Art & Language*. Oxford: Basil Blackwell, 136–7. Citace převzata z: Neil Charles Mulholland: *Why Is the Only One Monopolies Commissionn? British Art and its Critics in the Late 1970s* (disertační práce na University of Glasgow). 1998, 77; Victor BURGİN: *Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism*. In: *Idem: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan Press, 1986, 37

⁵⁷ Victor BURGİN: *Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism*. In: *Idem: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan Press, 1986, 30

teoretizujících umělců)⁵⁸ se jednalo o historickou tendenci umělecké praxe usilující o dosažení seberefrenční autonomie úzkostlivou pozorností ke všemu, co je pro tuto praxi specifické: „...její vlastní tradice a materiály, její vlastní odlišnost od jiných uměleckých praktik“.⁵⁹ V článku *The Absence of Presence* původně koncipovaném pro katalog cambridgeské verze výstavy *When Attitudes Become Form* z roku 1984 Burgin popisuje, že se tento projekt modernismu i nadále zakládá na řadě značně obecných předpokladů: umění je činností charakteristickou pro člověka už od počátku civilizace, v každé době umělec vyjevuje prostřednictvím svého zvláštního nadání to nejlepší z lidství (Greenbergem řečeno: ‚historické esence civilizace‘), čehož dosahuje způsoby vnímání a vyjadřování, které jsou ‚čistě vizuální‘. Zásadním argumentem proti takovému autonomnímu pojetí umění je naprostá oddělenost od toho, co se odehrává mimo, ve světě tam venku (na druhou stranu je třeba říci, že právě konceptuální umění bylo ve své počáteční fázi také výrazně sebestředné právě díky vymezování se vůči modernismu). Burgin naznačenou odloučenost od podstatných a aktuálních aspektů života člověka vyjádřil například takto: „V dnešním moderním světě je funkcí takového umění chránit a pozvedat určitou sobě vlastní oblast civilizačních hodnot v čím dál tím více odlidštěném technologickém prostředí.“⁶⁰

V *The Absence of Presence* Burgin sleduje zmíněné modernistické pojetí umění na pozadí širších časových a kulturních souvislostí. Původ setrvávání ve vlivu těchto idejí dává do vztahu již s dobou konce 18. století a kulturní atmosférou romantismu. Svými odsudky se ale neomezuje pouze na umění konvenující s Greenbergovým modelem, když říká, že v tomto módu vnímání setrvávají i někteří z konceptualistů, anebo umělci vznášející požadavek na

⁵⁸ Peter OSBORNE: *Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts*. In: *New Formations*, No. 9, Winter 1989, 33

⁵⁹ Victor BURGİN: *Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism*. In: *Idem: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan Press, 1986, 33

⁶⁰ *Ibidem*, 39

potvrzení statusu postmoderny, tedy ti kteří se znovu vracejí k figurativním malířským a sochařským formám (Greenbergův modernismus důrazně upřednostoval abstrakci – obsah je jeho slovy tím, „čemu se je třeba vyhýbat jako moru“).⁶¹

Ačkoli jsou výše naznačené představy rozptýlené v celém západním kulturním okruhu, objevuje se tendence vytvářet určité lokální varianty. Burginův kritický zájem přirozeně směřoval k britské oblasti, v níž měla zdaleka nejsilnější ohlas estetika Cliva Bella a Rogera Frye.⁶² Nebudu zde podrobně rozebírat jejich přístupy, snad postačí když řeknu, že jejich teorie mají základy už v platónově doktríně dvou paralelně existujících světů – temného pozemského světa (ve kterém lidé využívají pouze svých nedokonalých smyslů a řeči) a stálého světa idejí charakterizovaného dokonalostí a světlem. Zatímco rozvláčná a těžkopádná řeč patří do první sféry, ve druhé je vše komunikováno čistě vizuálně jako nezprostředkovaná srozumitelnost, slova v ní nejsou nutná. Burgin setrvávání v této tradici přenesené skrze novoplatonismus do křesťanství považuje za silně omezené a zkrátka nedostačující k objasnění tak složitého komplexu značně odlišných praktik, jejichž společným jmenovatelem je umění. Toto „antikvované dědictví... je dnes sebeuspokojujícím kultem ‚vkusu‘ a ‚reakce‘, který potlačuje ‚intelektualizaci‘ aby uchránil předpokládanou ‚autenticitu‘ projevu a vnímání...“⁶³

Zdrojem stimulu podporujícím tuto estetiku je umělecký předmět, který ztělesňuje senzibilitu umělce. Burgin se skrze umělecký předmět dostal ke dvěma spojitým ideologickým základům konzervativní estetiky, k humanismu a tomu, co Jacques Derrida nazývá logocentrismem. Podrobným rozebráním těchto

⁶¹ Clement GREENBERG: Avant-Garde and Kitsch. In: Partisan Review 6, No. 5, 1939, 34–49. Dostupné z: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>, vyhledáno 27. 11. 2014. Victor BURGIN: Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism. In: Idem: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity. London: Macmillan Press, 1986, 33

⁶² Victor BURGIN: Modernism in the Work of Art. In: Idem: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity. London: Macmillan Press, 1986, 11

⁶³ Victor BURGIN: Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism. In: Idem: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity. London: Macmillan Press, 1986, 31

úhelných kamenů konzervativní estetiky napadl přesvědčení, že význam může být v díle už jaksi bytostně přítomen, že je předem konstruován mimo jazyk nebo mimo jakékoli formy reprezentace.⁶⁴ Konceptům humanismu a logocentrismu také dává za vinu, že tradiční hierarchie médií v čele s malířstvím a sochařstvím zůstává přes otřes způsobený konceptuálním uměním i nadále beze změny.

Burgin se svou prací ostře vymezil vůči ‚návratu k malířství‘ iniciovaném Ronem Kitajem v roce 1976, když řekl: „Zdá se mi jasné, že kromě záblesku nedostižnosti kubismu jako hvězdy nejvíce zářící ve chvíli svého zániku, bylo malířství od nástupu fotografických technologií ve stálém sémiotickém úpadku.“⁶⁵ Burgin ze svého sémiologického stanoviska kritizoval už klasický realismus, který přepokládal transparentnost znaku umožňující přímý přístup k označujícímu. Oproti realismu byl pro Burgina kubismus (který jasně oddělil označující a označované v rámci znaku) radikální a dlouho nepřekonanou kritikou tohoto konceptu. Pokubistický formalismus se také nevyvíjel v módu vědecké estetiky založené na kritice znaku, ale spíše na „normativní estetice založené na teritorialitě.“⁶⁶

Neil Mulholland považuje Burginovy názory namířené proti modernímu malířství za neopodstatněné, malba totiž podle něj zažívala od příchodu kubismu znatelný rozvoj také s ohledem na množství sémiologických variant. Tyto varianty ovšem Mulholland nekonkretizuje.⁶⁷ Je pravdou, že Burgin byl zvláště na přelomu 60. a 70. let dosti radikální v odsuzování soudobého malířství, když ho v reakcích na mantru greenbergovského formalismu provokativně charakterizoval například jako „anachronické patláni barevného bahýnka na

⁶⁴ Victor BURGİN: *Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism*. In: Idem: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan Press, 1986, 31

⁶⁵ ibidem, 36

⁶⁶ Victor BURGİN: *Socialist Formalism*. In: Idem: *Parallel Texts. Interviews and Interventions about art*. London: Reaktion Books, 2012, 25

⁶⁷ Neil Charles MULHOLLAND: *Why Is the Only One Monopolies Commissionn? British Art and its Critics in the Late 1970s* (disertační práce, University of Glasgow). 1998, 78

tkanou látku.“⁶⁸ Zároveň je třeba brát v úvahu soudobou pozici z níž konceptuální umění razantně kritizovalo tradicemi stvrzované hodnoty – bylo pod tak silným tlakem svých oponentů, že bylo jasné, že šlo o více než jen o estetické hodnoty.⁶⁹ Burgin se později k malířství nevymezoval s takovou ironií jako v uvedené hlášce. Jeho prvotně odmítavé stanovisko se postupně proměnilo do produktivnějšího vztahu, když začal s díly modernistického, ale častěji staršího malířství neironizujícím způsobem pracovat.⁷⁰

Mnoho Burginových vlastních textů pramenících z debaty o konceptuálním umění se snažilo narušit obecně zažitě binární vnímání rozlišující mezi fotografií, jakožto hájemstvím objektivní pravdy (vědy), a uměním, tedy sférou subjektivního vyjádření (estetiky).⁷¹ Toto dělení bylo podle něj charakteristické jak pro pozitivismus ‚levicové‘ dokumentaristické praxe, tak i pro modernistické hájení nezaujatosti estetického cítění. Oba tyto přístupy z jeho pohledu selhávaly v nepřipouštění možnosti získání významu prostřednictvím rétoriky. Pro Burgina představovalo cílené uplatňování sémiologických strategií cestu úspěšného rozvoje teorie a praxe, jak ukazuje například Burginovo citování úryvku ze studie Jacquese Duranda *Rhétorique et image publicitaire* z roku 1970: „...rétorika je v podstatě repertoárem různých

⁶⁸ Victor BURGIN: *Modernism in the Work of Art*. In: Idem: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan Press, 1986, 11

⁶⁹ Victor BURGIN: *The Absence of Presence*. In: Idem: *The End of Art Theory*, New Jersey 1986, 29

⁷⁰ Svou fotografickou sérií *Office at Night* (1985–6) [7–8] se Burgin odkazoval na stejnojmenný obraz Edwarda Hoppera z roku 1940, a využil také několik starších děl – Manetovu *Olympii* (*Olympia*, 1982) [9–10], Millaisovu *Ofélii* (*The Bridge*, 1984) [11], nebo jeden z pěticí obrazů nazvaných *Moonlight by Dovedale* z roku 1785 od Josepha Wrighta of Derby, který se jako originál stal přímou součástí Burginovy instalace (*Dovedale*, 2010) [12]. Kromě posledně zmíněného příkladu se jmenovanými díly z osmdesátých let pracoval jako s výchozím materiálem, který nadále fotograficky i přidáním texty upravoval a zásadně proměňoval jejich původní kontext. Ten byl mnohdy ‚znovuobjeven‘ zvláště využitím znalostí psychoanalýzy a feministických teorií. „Nové čtení starých děl v nových kontextech může občerstvit jak dílo, tak i kontext, ale taková hermeneutika není slučitelná s historií.“ Victor BURGIN: *Modernism in the Work of Art*. In: Idem: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan Press, 1986, 14

⁷¹ John ROBERTS: *The Rise of Theory and the Critique of Realism: Photography in Britain in the 1980'*. In: Idem: *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998, 146

přístupů, díky kterým můžeme být ‚originální‘. Je tedy možné, že by tento kreativní proces mohl být usnadněn a obohacen, kdyby se tvůrci vědomě zajímali o systém, se kterým pracují intuitivně.“⁷²

Důležitou směrůvkou byl pro Burgina text literárního vědce a sémiologa Rolanda Barthes nazvaný *Základy sémiologie*, se kterým se seznámil brzy po návratu ze studií ve Spojených státech amerických koncem roku 1967.⁷³ Barthes se v tomto rozsáhlém průkopnickém článku důkladně věnoval možným analogiím mezi přirozeným jazykem a vizuálními ‚jazyky‘. *Základy sémiologie* byly poprvé otištěny v časopisu *Communication* o tři roky dříve, společně s tématicky blízkým článkem *Rétorika obrazu*, který se detailněji zaměřil na komunikaci reklamního obrazu.⁷⁴ Pro Burgina následování Duranda a Barthesových *Základů sémiologie* ve studiu vizuální rétoriky naznačuje nový, kvalitativně odlišný vztah mezi obrazem a světem, uměním a kulturou.

Když Burgin píše o fotografické teorii, přirozeně se tolik nezabývá vědomostmi týkajícími se techniky a používaných materiálů a látek, i když ty by samozřejmě měly být její součástí (koneckonců, v souladu s Barthesem – to, jakou zvolíme pro mýtus materii, hraje svoji roli). Burgin teorii fotografie pojímá spíše jako proces značení, jímž má především na mysli ‚práci s určitými

-
- ⁷² Jacques DURAND: *Rhétorique et image publicitaire*. In: *Communications*, n 15, 1970, 70-95.
Dostupné z: <http://jacques.durand.pagesperso-orange.fr/Site/Textes/t9.htm>, vyhledáno 30. 7. 2015; citováno v: Victor BURGUN: *Art, Common Sense and Photography*. In: *Camerawork*, No. 3, July 1976
- ⁷³ Roland BARTHES: *Éléments de sémiologie*. In: *Communication*, n° 4, 1964, 91-135, česky: Idem: *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967; *Základy sémiologie* byly nedlouho předtím přeloženy do angličtiny (Annette Lavers)
- ⁷⁴ Roland BARTHES: *Rhétorique de l'image*. In: *Communication*, n 4, 1964, 40-51; Přetištěno v: Idem: *Rétorika obrazu*. In: Karel CÍSAŘ (ed.): *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, 51–61... Barthes se sémiologií seznámil díky sémiotikovi litevského původu Algirdasu Geirmasovi. Tento autor studoval v Grenoblu (kde Barthes také působil), specializoval se na lexikografii a napsal dizertační práci o slovníku módy, tématu Barthesovi později velmi blízkém. Algeirdas přivedl Barthesa ke studiu Saussura, Hjelmsleva a Jacobsona, tedy hlavním osobnostem formujícím jeho vlastní projekty. Především na tyto osobnosti pak také Burgin ve vlastních příspěvcích navazoval. Peter WOLLEN: *Barthes, Hitchcock, Burgin*. In: Idem: *Paris – Manhattan. Writings on Art*, Verso 2004, 219–20

materiály, v určitém společenském a historickém kontextu, a pro určité účely.⁷⁵ Fotografie je v našem běžném společenském životě všudypřítomná, proto má zásadní vliv na produkci a rozšiřování významů, a proto je také značení pro Burgina a jeho ‚teorii‘ tak důležité. Sémiologii Burgin tedy vnímá jako nezbytnou pomůcku, ale dodává, že sama o sobě nestačí – je třeba pracovat s multidisciplinárním modelem, ale ne ve smyslu juxtapozice jednotlivých disciplín.

Za nejméně vyvinutou v otázkách teorie fotografie Burgin považuje dokumentarismus sociologie. V kontextu tohoto oboru je totiž fotografie nejčastěji prezentována jako obraz skutečnosti ve smyslu ‚okna do světa‘. Místo tohoto irelevantního pohledu je lepší sociologii využít zaměřením se na problematiku fotografických institucí.

Burgin pracující s jazykovým modelem sémiologie, jež mu poskytl prostor k vyjednávání mezi uměním a oblastí mediální kultury, nebyl od poloviny 70. let v tomto směřování sám. Jmenujme Petera Wollena, nebo také Johna Stezakera, který měl rovněž blízko k antimodernismu, když souhlasně tvrdil, že formalismus modernistického malířství odvádí umění od populární kultury. Wollen ve své eseji *Photography and Aesthetics* shrnul pokusy snažící se překonat rozkol mezi malířstvím a fotografií prostřednictvím teorie společenské produkce významu.⁷⁶ Wollen u Benjamin, Brechta a prvních sovětských sémiologů rozpoznával rys avantgardní tradice citlivé nejen k procesům vizuální rétoriky, ale také k požadavkům politiky. Jak popsal John Roberts, spojení Burgina, Stezakera a Wollena v polovině 70. let napomáhalo transferu sémiologických myšlenek z rozvíjející se strukturalistické lingvistiky (skrze své využití ve filmových studiích) a znovuoživení zájmu o ruskou revoluční kulturu ve vztahu k fotografii. Zejména Burgin a Wollen se angažovali v konstruování nové sociologie fotografie. Dokumentaristická a reportážní tradice předpokládaly, že vztah mezi

⁷⁵ Victor BURGİN (ed.): *Thinking Photography*. London / Basingstoke: MacMillan Press, 1982, 2

⁷⁶ Peter WOLLEN: *Photography and Aesthetics*. In: *Screen* Vol. 19. No 4, 1979, 9–28

politickým vlivem a osobou diváka je zcela dobrovolný, a to do chvíle, kdy přestaly fotografický obraz chápat v předrétorickém módu komunikace. Oproti dokumentární a reportážní tradici posedlé skutečností, kterou domněle zprostředkovávaly, se zde rozvíjel protikladný, Barthesem rozpracovaný sémiologicko-strukturalistický model, zaměřující svoji pozornost na ideologickou pozici samotného diváka. „Greenbergovský modernismus byl překonán návratem teorie k uměleckému dílu jako znaku.“⁷⁷ Pro Johna Roberta se okřídlená věta, že zobrazení neodráží svět, ale náš pohled na něj, stala něčím mnohem více, než jen důraznou výzvou jít proti teoriím realismu, stala se politikou: „Jestliže zobrazení mělo na subjekt ideologický vliv, poté politika fotografie měla obecně politickou roli, již přispěla v proměně dominantních forem subjektivity. Šlo méně o teorii fotografie než o zasazení fotografie do teoretického vztahu k politice.“⁷⁸

Po zmíněné trojici teoretiků konce 70. let se do debaty se zapojil také John Tagg, který rozpracovával rozšířený sociologický model mocenských vztahů vycházející zvláště z myšlenek Louise Althussera (*Ideologie a ideologické státní aparáty*, 1970)⁷⁹ a Michela Foucaulta (*Archeologie vědění*, 1969)⁸⁰. Tagg se snažil o objasnění důvodů sílicího pozitivistického chápání fotografie na pozadí ekonomických, filozofických a politických dějin. Proto, aby se společenské působení fotografie posunulo za hranice individuality a estetiky, bylo třeba zaměřit pozornost na institucionálně podmíněné efekty konvenčního realismu (například v žurnalistice nebo amatérské fotografii). Tagg navrhl tezi, že konzervativní zájmy sloužily historicky konvenčním realisticko-pozitivistickým

77 John ROBERTS: *The Rise of Theory and the Critique of Realism: Photography in Britain in the 1980'*. In: *Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998, 147

78 *Ibidem*, 148

79 Louis ALTHUSSER: *Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche*. In: *La Pensée*, no 151, juin 1970, 67–125. *Idem: Ideology and Ideological State Apparatuses*. In: Andy BLUNDEN: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press, 1971. Dostupné z: <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>, vyhledáno 12. 3. 2015;

80 Michel FOUCAULT: *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969. *Idem: Archeologie vědění*, Praha: Hermann & synové, 2002

modelům představujícím takzvaný ‚nový režim reprezentace‘. Pro něj ‚idea a ideální dokumentace ve smyslu faktického přepisu světa, jdoucí od devatenáctého století dodnes, sloužily k urovnávání konfliktů mezi třídami a společenskými skupinami v zájmu společenské kontroly.“⁸¹

Roberts upozorňuje na to, že Taggovo pochopení fotografických významů jako něčeho, co je konstruováno diskurzem v procesu jejich recepce, ho zavazovalo, stejně jako Burgina, k značně reduktivistickému pohledu na realismus. „...Realita realistického zobrazení nekoresponduje žádným přímým nebo nějakým jednoduchým způsobem k něčemu nám přítomnému ‚před‘ zpodobením.“⁸² Roberts uznává, že post-althusserovská a poststrukturalistická kritika reflekcionismu měla zcela pravdu, když zdůrazňovala nestabilitu podmínek, za kterých jsou významy utvářeny, když ukazovala na otevřenost označujícího vůči diskurzivním rámcům. Ovšem kritizuje tyto přístupy za to, že příliš zdůrazňují tranzitivní povahu označujícího nad jakoukoli možností stabilních podmínek odkazování se. „Ve skutečnosti to, co post-althusserovský a poststrukturalistický diskurz vytváří, je velmi ideologizovaný pohled na reprezentaci, který rozmazává základní rozdíly ve vnímání obrazů.“⁸³ Tyto přístupy podle Robertse zklamaly v tom, že nepřipouštěly možnost existence obrazů, které se nepodílejí na podpoře ideologie, že mohou být vůči ideologii rezistentní.

Vybral zcela banální příklad fotografie jablka, tedy obraz, který je tak ikonicky přesycený, že může znamenat pouze obraz jablka. „Právě jako

⁸¹ John ROBERTS: The Rise of Theory and the Critique of Realism: Photography in Britain in the 1980'. In: Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998, 148

⁸² Jonh TAGG: The Burden of Representation, 154–5. Převzato John Roberts: John ROBERTS: The Rise of Theory and the Critique of Realism: Photography in Britain in the 1980'. In: Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998, 151

⁸³ John ROBERTS: The Rise of Theory and the Critique of Realism: Photography in Britain in the 1980'. In: Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998, 150–51

diskurzivní systém může zakódovat ideologické zájmy daného obrazu, obraz nemusí mít určený vztah k podporování ideologických vztahů. Nazvat fotografii jablka realistickou tedy není nepochopením mocenských vztahů, ve kterých taková fotografie může být zapletena – vezměme si kupříkladu takový diskurzivní systém známý jako ‚západní realismus‘ – , ale rozpoznání, že fotografie a depictum sdílejí jistou podobnost.“⁸⁴ Zmíněný kritik označuje Burginem preferovaný přístup za konvencionalistický – původně založený na Piercově reprezentační triádě konvence, podobnosti a blízkosti, kde konvence byla upřednostněna a zbylé dva elementy zůstaly skryté v pozadí – jako model, který se nechal strhnout jedinou vírou ve fotografický obraz jakožto místa moci. V polovině 80. let tento konvencionalistický model získal na síle díky růstu akademické prestiže poststrukturalismu a měl velký vliv zvláště na levicovou avantgardní fotografickou komunitu. Nicméně to byl Burgin, kdo hrál klíčovou roli v uvádění těchto teorií do praxe, zvláště díky svojí přednáškové činnosti na Polytechnic of Central London. Burgin vystavěl rámec fotografie, ze kterého bylo možné napadat ‚politické pravdy‘ dokumentaristické tradice.⁸⁵

⁸⁴ John ROBERTS: The Rise of Theory and the Critique of Realism: Photography in Britain in the 1980'. In: Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998, 51

⁸⁵ Ibidem, 151

Prostředí fotografie

„Umělec dělá to, co nikdo jiný – rozbourává existující komunikační kódy a některé z jejich elementů znovu skládá do struktur, které mohou být použity k vytváření nových obrazů světa.“⁸⁶



What Does Possession Mean to You?, 1976

⁸⁶ Victor BURGIN: Work and Commentary. London: Robert Self, 1976, nepag.

Burgin svůj článek Prohlížení fotografií z uvedl slovy:

„Strávit den, aniž bychom uviděli nějakou fotografii, je téměř stejně tak neobvyklé jako nevidět nic napsaného. Fotografie v různých institucionálních kontextech – v tisku, jako rodinné momentky, na billboardech atd. – prostupují prostředím a usnadňují utváření / reflexi / inflexi toho, co ‚považujeme za samozřejmost‘. Každodenní působení fotografie je nasnadě: má prodávat, informovat, zaznamenávat, přinášet potěšení. Nasnadě – avšak pouze do bodu, kde se fotografická zobrazení ztrácejí v obyčejném světě, jež pomáhají konstruovat.“⁸⁷

V úvodu zmíněného článku také autor všiml skutečnosti, že přestože je fotografie tradičně řazena mezi malířství (s nímž ji pojí statický obraz) a film (s nímž ji pojí kamera, přístroj), setkáváme se s ní značně odlišným způsobem a jinak ji také vnímáme:

„Většina lidí si prohlíží obrazy a sleduje filmy na základě dobrovolného rozhodnutí, což zcela zjevně obnáší vynaložení času a/nebo peněz. Fotografie také mohou být vystavovány v galeriích a prodávány v knižní podobě, ale nejčastěji je nevidáme na základě dobrovolného rozhodnutí, nemívají vyhrazené zvláštní místo či čas, jsou zjevně poskytovány zdarma – nabízejí se *nevyžádaně*. Zatímco obrazy a filmy se hlásí o kritickou pozornost jako objekty, fotografie jsou přijímány spíše jako prostředí.“⁸⁸

Prostředí, o kterém Burgin mluvil, se samozřejmě týká především reklamy, která se v 70. letech stala hlavní zdrojovou oblastí jeho uměleckých počinů. Reklamní

⁸⁷ Victor BURGÍN: Prohlížení fotografií. In: Karel CÍSAŘ (ed.): Co je to fotografie?, Praha : Herrmann & synové 2004, 91; původně: Victor BURGÍN: Looking at Photographs. In: Idem (ed.): Thinking Photography. London / Basingstoke: MacMillan Press, 1982, 142–53

⁸⁸ Ibidem 91

obrazy totiž bývají „záměrně využívány ve prospěch ideologie“⁸⁹. Již v této době se Burgin ztotožnil s myšlenkou, že na světě je příliš mnoho fotografií a že už zkrátka není důvod vytvářet další. Mnohem důležitější však je naučit se tyto obrazy správně číst, reinterpretovat. Burgin proto vybíral již existující fotografie a kladl je do kontextů majících potenciál kritické odezvy.

Úkolem umělce bylo podle Burgina zkoumat především ty kódy a praktiky, které známe jako masově konzumované. Ty totiž udržují převládající ideologii a proto je třeba je dekonstruovat. Největší část zájmu tak přirozeně připadla reklamě a zvláště obrazům reklamního světa nahlížené skrze prostředky sémiologie, které v součinnosti s dalšími metodami umožnily kritiku tradičního institucionalizovaného umění.

Jednou z prvních ukázek tohoto přístupu je dílo Lei Feng [13], série devíti identických fotografií doplněných texty. Burgin aroprioval reklamní obraz, který byl v době vzniku díla ve Velké Británii masově reprodukován. Tato komponovaná fotografie představuje typickou verzi západní tržní společnosti, ve které je lidská individualita obvykle utvářena skrze atraktivní předměty: přebálku slavného časopisu s multiplikovaným obrazem tváře mladé ženy, luxusní interiér s nádechem tradice ztělesněné obrazy rozvěšenými na zdech, lahev sherry pomáhající zkonstruovat příběh, v němž si pyšní rodičové připíjejí na úspěch své dcery. Právě sherry, ačkoli to není bez doprovodného textu zřejmé, je předmětem této reklamy.

Jak Burgin detailně popsal, tato fotografie se mu zamlouvala hlavně z důvodu její velmi uvážené kompozice ve vztahu ke zprostředkování zmíněné ideologie; nejedná se o výjev ‚z reálného života‘. Burgin si uvědomoval, že když je vytvářen reklamní obraz, je jeho tvůrce na docela bezpečné půdě, protože všechno ‚nepodstatné‘ a ‚cizí‘ může ze záběru odstranit ještě předtím, než obraz pořídí. Protože v reklamě velmi často dochází k záměrnému potlačování

⁸⁹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burgin-lei-feng-p07231>, vyhledáno 9. 8. 2014

kódovací funkce fotografie,⁹⁰ Burgin se pokusil tuto vlastnost zviditelnit a přehnaně zdůraznit krátkými popisky pod každou z fotografií. Textové doplňky není možné od fotografických obrazů odmyslet, protože mají stejný významový potenciál. V tomto případě vypovídají o Lei Fengovi, vojákově Čínské lidové osvobozené armády, který byl po smrti zneužit maojistickou propagandou jako zářný příklad skromného a pracovitého soudruha obětujícího svůj život čínskému lidu.⁹¹

K fotografiím demonstrujících vidění světa tržní společnosti, v níž jde především o individuální úspěch hodnocený skrze materiální statky, umělec přidal významově protichůdnou maojistickou parabolou o socialistickém dělníkovi Lei Fengovi.⁹² Využil tedy spojení fotografie a textu ke konfrontaci ideologie kapitalistické společnosti. Panely s fotografiemi a popisky navíc obsahují teoretické pasáže z pohledu sémiologie, citují myšlenky Umberta Eca a Christiana Merze.⁹³

Podobně jako v případě Lei Feng, i v řadě dalších obsahově rozmanitých děl Burgin využíval možností vizuální i textové apropriace. Následná práce s fotografiemi původně kontextualizovanými reklamou do sebe zahrnuje ještě jednu důležitou obsahovou rovinu. Jejím smyslem byla snaha o zrušení ideologických diferencí mezi vnitřním prostorem galerie a okolním prostředím.

Burginova díla recyklující obraznost reklamy a reprodukcující rétoriku reklamních textů záměrně působila jako druh obrazovo-textových konstrukcí, se

⁹⁰ Jak již bylo řečeno, podle Burgina fotografie není neutrálním zobrazením reality. Význam je v ní vždy znovu utvářen v závislosti na kontextu, vědomí i nevědomí pozorovatele. Burgin tak fotografii chápe jako kódovanou zprávu rovnocennou s psaným jazykem.

⁹¹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burgin-lei-feng-p07231>, vyhledáno 9. 8. 2014

⁹² Ibidem

⁹³ John A. WALKER: *Left Shift. A Radical Art in 70' Britain*, London / New York: I. B. Tauris Publishers, 2002, 120. Dostupné z: http://monoskop.org/images/7/78/Walker_John_A_Left_Shift_Radical_Art_in_1970s_Britain.pdf, vyhledáno 24. 7. 2015; Lei Feng (Victor Burgin), Display Caption, TATE, 2004: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burgin-lei-feng-p07231>, vyhledáno 24. 7. 2015; BURGIN Victor: *Between*. Oxford / New York: Basil Blackwell Limited, 1986, 11

kterými se zcela běžně setkáváme ve veřejném prostoru a na stránkách časopisů. Burgin je tedy v různých formátech vystavoval právě na ulicích, stránkách časopisů, ale zároveň je prezentoval také v galeriích. Další změnou bylo záměrné využití jejich reklamního potenciálu k propagaci vlastních výstav, přičemž formálně s nimi Burgin nakládal, jako by se jednalo o umělecká díla. Jeden z takových projevů mediální hybridizace okomentoval slovy: „stěna galerie se rozpustila ve stránce časopisu“.⁹⁴

Burgin, který většinou podrobně komentuje své záměry, k výše zmíněným strategiím uvedl, že ho do značné míry inspirovaly umělecké praktiky rozvíjené v době těsně po Velké říjnové revoluci v Sovětském svazu. V tomto ohledu mělo největší vliv působení nesourodé skupiny avantgardních umělců a teoretiků soustředěných kolem časopisu LEF (Levicová fronta umění), jejíž mluvčími byli Alexandr Rodčenko, Vladimir Majakovskij, Sergej Ejzenštejn, Dziga Vertov nebo Sergej Treťjakov. LEF se ostře vymezoval proti akademickému umění, které cílilo pouze na „dobře vybrané konzumenty“. Zmínění aktéři své přístupy a praktiky teoreticky rozebírali a sumarizovali například do sloganů: „Umění do výroby!“, „Umění pod velením společnosti!“, „Umění do života!“, či „Faktografie!“.⁹⁵ Souhlasně s většinou dnešní umělecké produkce bylo snahou těchto iniciativ zrušit rozdíl mezi předměty a praktikami „umění“ a předměty a praktikami běžného života – od čistě funkčního materiálního zboží přes průvody a pouliční zábavy až k dokumentárnímu fotografickému žurnalismu. S ještě radikálnějším přístupem, než jaký se uplatnil v případě umělců a teoretiků spojovaných s časopisem LEF, přišla státem podporovaná organizace Proletkult. Ta se nesnažila o nic menšího než o totální přesun uměleckých schopností k lidu, čímž by v důsledku došlo k vymazání buržoazní kategorie umělec. V článku Socialist Formalism Burgin cituje Treťjakova: „Štaflovému malířství, které domněle funguje jako ‚zrcadlo reality‘, Lef oponuje

⁹⁴ Victor BURGİN: *Between*, Basil Blackwell Limited: Oxford / New York, 1986, 12

⁹⁵ Časopis vycházel v letech 1923–5, později jako *Novyi LEF* (1927–9)

fotografií – příhodnějším, rychlejším, a objektivnějším prostředkem zaznamenávání faktů. Štaflovému malířství – které mělo být stálým prostředkem agitace – Lef oponuje plakátem, který je aktuální, navržený a uzpůsobený pro ulici, noviny a demonstrace, a který zasáhne emoce s úderností kanonády.“⁹⁶

Přesto, že je u Burgina zcela jasně vidět posun ve vnímání objektivity fotografie, s uměleckými praktikami LEF se do značné míry inspiroval. Jeho první reakcí byl přímý vstup do veřejného prostoru dílem *What Does Possession Mean to You?* [14], které se v plakátovém provedení objevilo nejpatrněji v ulicích města Newcastle upon Tyne v pěti stovkách výtisků.

„Possession“ na první pohled vypadá jako běžný reklamní poutač. Nejdříve diváka zaujme vizuálně chytlavá fotografie mladého objímajícího se páru, poté se pozornost přesune k nápisům, které nejdříve také vypadají zcela konvenčně. Při jejich čtení však dojde k znejistění předpokládaného obsahu; skutečně se nejedná o reklamu na práci prostředek nebo prádlo. První z nápisů se ptá: „Co pro vás znamená vlastnit?“, aby byl v zápětí následován provokativní statistikou převzatou z týdeníku *The Economist*: „7% naší populace vlastní 84% našeho bohatství“. Burgin tak vlastně zviditelnil to, o čem mluvil Roland Barthes ve svém článku *Le message photographique*, tedy určitou závislost porozumění významu zprávy na základě kanálu jejího přenosu: „...fotografie mění svůj význam tak, jak přechází od velmi konzervativní *L'Aurore* ke komunistické *L'Humanité*.“⁹⁷

Jednotlivé složky *Possession* jsou sice v opozici vůči sobě samým, což je doposud jedna z nejobvyklejších strategií reklamy, upozorňují však na hodnoty, které jsou z podstaty věci vůči typickým záměrům reklamy v přímé kontradikci a odkrývají tak masku její domnělé přirozenosti. Podobné kontradikce kritizující konzumní společnost nacházíme i u dalších Burginových prací z poloviny 70. let,

⁹⁶ Sergej TRETJAKOV: Editorial. In: *Novy Lef*, 1927, č. XI a XII). Převzato: Převzato z: Victor BURGIN: *Parallel Texts. Interviews and Interventions about Art*. London: Reaktion Books, 2012, 34

⁹⁷ Roland BARTHES: *The Photographic Message*. In: Susan SONTAG (ed.): *Barthes: Selected Writings*. London: Fontana 1983, 194

kteřé využívají i jiného média. Strana 10 v lednovém číslu časopisu Artforum z roku 1976 je ve skutečnosti jednou z nich a Burgin ji v souladu se zmíněnou prostupností uměleckých a neuměleckých médií nadneseně označil za svoji první newyorskou výstavu [15].⁹⁸ Dvě fotografie zobrazují mladé ženy, které se nacházejí ve zcela odlišných situacích. Tyto situace jsou srozumitelně konstruovány gesty, oblečením a okolím. Zatímco jedna dívka s rukou pod bradou sedí rezignovaně za stolem s deskou pokrytou papíry (jako by právě dokončila domácí účetnictví), druhá má na sobě elegantní šaty a s nákupní taškou sebevědomě vychází na ulici.⁹⁹ Stránka v časopisu Artforum je tak jedním z děl, ve kterém Burgin narážel na problematiku hierarchie třídní společnosti a kritizoval všespásnost konzumu. Celkové vyznění Burginových takových uměleckých příspěvků z první poloviny 70. let v mnohém odpovídá slovům Johna Bergera: „Propast mezi tím, co propagace právě nabízí a budoucností, kterou slibuje, koresponduje s propastí mezi tím, čím se divák-kupec cítí být, a tím, čím by být chtěl. Tyto propasti se stávají jednou; a namísto toho, aby byla taková propast překonána činností nebo žitou zkušeností, je zaplněna okouzujícími denními sny. Nekonečná přítomnost nicotných odpracovaných hodin je ‚vyvažována‘ vysněnou budoucností, ve které pomyslná aktivita nahrazuje pasivitu okamžiku. V jeho nebo jejím denním snění se z pasivního dělníka stává aktivní konzument. Pracující já závidí konzumujícímu já.“¹⁰⁰

V souvislosti s Burginovými zásahy do veřejného prostoru je třeba se

⁹⁸ V dolní části stránky se příznačně objevil popisek s informacemi k Burginově výstavě v Londýně.

⁹⁹ Je možné, že se jedná o fotografie stejné ženy (to se z nám dostupných reprodukcí nepodařilo zjistit). Jestliže by tomu tak bylo, pak by druhá fotografie mohla být vysněným obrazem osoby z první fotografie. Ostatně by tomu mohlo napovídat i znění popisku: „*Thinking of a Change? The Change changes everything. Two words – class consciousness. You'll never be the same again. Not just different you, a radically different you.*“ Pro opačný význam svědčí jiná Burginova práce nazvaná *Going Somewhere?* z předešlého roku, ve které můžeme na fotografiích vidět ‚dokumentární‘ záznam dvou žen stejného jména i věku, které se nacházejí zcela v odlišném sociálním postavení. Victor BURGİN. In: Artforum International, January 1976, 10. Převzato z: Victor BURGİN: *Between*. Oxford / New York: Basil Blackwell Limited, 1986, 12

¹⁰⁰ John BERGER: *Ways of Seeing*. New York: Viking Press, 1972, 148–49

zmínit o dobové kritice směřující nejen na jeho osobu, ale na celou řadu konceptuálních umělců, u nichž byl vztah k uměleckým institucím nejednoznačný či netransparentní. Mimo to, že jde o jednu z důležitých otázek kladených do souvislosti s ranou fází konceptuálního umění, může pomoci objasnit Burginova stanoviska k vlastní tvorbě.

Robert Hewison daný problém stručně shrnul takto: „Navzdory kritice tradičních struktur světa umění byli konceptuální umělci značně úspěšní v zacházení s těmito strukturami k jejich vlastnímu prospěchu.“¹⁰¹ Zmíněný kritik to dokládá vyjmenováním řady výstav konceptualistů dotovaných z veřejných peněz a pod záštitou veřejných kulturních institucí. Uzavírá neméně rázně: „ve skutečnosti byli zcela závislí na buržoazních institucích držících jejich patronát, zvláště na státem dotovaných galeriích.“¹⁰² Také Victor Burgin byl v tomto ohledu často konfrontován s podobnými názory, které ho stavěly do role pokrytce, protože pod maskou socialistického umělce využíval výhod vyplývajících ze spolupráce s uměleckými institucemi. Například zmíněný plakát *Possession* je spojen právě s takovou kontroverzí. Původně vznikl pro výstavu realizovanou s pomocí Scottish Arts Council v Robert Self Gallery. Organizátoři navrhli, že by jeden z umělců mohl vytvořit pro výstavu plakát a zangažovali Burgina, protože se jeho dosavadní tvorba vizuálně nejvíce blížila zadanému formátu. Plakát *Possession* se tak poprvé objevil na výstavě v Edinburgu; později byl vylepován v Newcastleu i jinde. Pro Burgina, který poznamenal, že jeho plakát nebyl Skotskou uměleckou radou přijat zrovna s otevřenou náručí, to byla čistě jedna z možností jak konfrontovat větší publikum s ‚odhalenou pravdou‘.¹⁰³

Burgin na otázku, jak se s rozporným využíváním institucionální podpory

¹⁰¹ Robert HEWISON: *The Art in Hard Times*. In: *Too Much: Art and Society in the Sixties 1960–75*. London: Meuthuen, 1986, 242–43. Převzato z: Neil Charles MULHOLLAND: *Why Is the Only One Monopolies Commission?* *British Art and its Critics in the Late 1970s* (dizertační práce na University of Glasgow). 1998, 76

¹⁰² Neil Charles MULHOLLAND: *Why Is the Only One Monopolies Commission?* *British Art and its Critics in the Late 1970s* (dizertační práce na University of Glasgow). 1998, 76

¹⁰³ Victor BURGIN: *Between*. Oxford / New York: Basil Blackwell Limited, 1986, 20

a vlastním uměleckým zaměřením dokáže morálně srovnat odpověděl, že k tomu došel na základě vlastní politické analýzy. V této souvislosti narážel na často opakované zjednodušování Marxovy myšlenky o fungování institucí: Instituce sledující ideje – umění, vzdělání, náboženství, reklama atd. – jsou projekcí ekonomického základu společnosti. Když dojde ke změnám v tomto základu, zároveň se automaticky promění i její ‚nadstavba‘. Burgin si při znalosti výkladu klasické marxistické verze státu v podání Louise Althussera (navazujícího na Gramsciho koncept občanské společnosti) uvědomoval, že Marx to neřekl takto jednoduše, jak se obvykle vykládá.¹⁰⁴ Podle Althussera má stát (jehož cílem je udržovat nezadatelné zájmy vládnoucích tříd) dvě základní skupiny aparátů: jednak jsou to represivní státní aparáty, ke kterým lze řadit policii, armádu nebo vězeňství. V případě potřeby dovedou rázně zasáhnout, ale spíše se snaží držet zpátky v zájmu dobrých veřejných vztahů. Druhou skupinou nástrojů jsou tzv. ideologické státní aparáty, které samy o sobě nebývají tak agresivní a nátlakové: reklama, rodina, umění, náboženství, odbory, vzdělávání atd. K tomu, aby mohl celý systém fungovat, je třeba neustálé reprodukce prostředků produkce – dosluhující strojní zařízení je třeba nahrazovat nějakými novými, podobně je třeba také ‚reprodukovat‘ dělníky, kteří tyto stroje udržují v chodu. Jejich biologická reprodukce ale není jedinou podmínkou, je totiž nutné je ‚reprodukovat‘ s pomocí dostupných aparátů také ideologicky.

Louis Althusser vyzdvihl roli ideologických státních aparátů a jejich funkci při zajišťování dominance určité třídy;¹⁰⁵ řekl, že ideologické instituce nejsou pouze zájmem třídního boje, ale místem třídního boje. V souladu s Althusserem tedy Burgin viděl smysl svého působení především ve vzdělávacích institucích (není žádného dalšího ideologického aparátu, který by měl možnost během tolika let tak silně působit na svoje posluchače jako je

¹⁰⁴ Ztěžejním byl výtah Althusserova rozsáhlejšího textu *Ideologie a ideologické státní aparáty* původně z roku 1969. Burgin čerpal až z jeho prvního překladu do angličtiny z roku 1971. Petr KUŽEL: *Filozofie Louise Althussera. O filozofii, která chtěla změnit svět*. Praha: Filosofia, 2014, 16

¹⁰⁵ Petr KUŽEL: *Filozofie Louise Althussera. O filozofii, která chtěla změnit svět*. Praha: Filosofia, 2014, 225

školství) a dalších institucích, například tedy v umění. Odpoutání se od těchto struktur by z tohoto pohledu šlo k utopii a izolaci bez možnosti společenského dosahu.¹⁰⁶ Přiznání vlivu jedince působícího v ideologických institucích, v jejichž prostředí se většina z nás denodenně pohybuje, se ozývá i z následujících Burginových prohlášení, které mírně korigují výše zmíněnou kritiku: „Politicky levicový fotograf chce pomoci napravit falešný obraz aktuálního stavu společnosti, vyzdvihnout například otázky: Proč taková praxe? Co to znamená? Jakým záměrem to slouží? Takový fotograf chce lidem pomoci uvědomit si síly, které formují jejich každodenní život; uvědomit si, že společenský řád není přirozeným řádem, ...je tvořen lidmi a jimi může být měněn.“¹⁰⁷

„Rozdílné kontexty, rozdílné praxe. Někteří lidé věří, že mohou pracovat ‚vně‘ institucionálního kontextu – to není realistické, různé instituce formující společnost do sebe zapadají jako dílky skládky. [...] Většina mé práce se utváří v kontextu umění, v souboru konkrétních institucí: muzeí, galerií, časopisů atd. Otázka: ‚Jak může umělec přímo napomáhat probíhajícímu třídnímu boji?‘ je odlišná od otázky: ‚Jaká je povaha třídního boje specifická pro uměleckou instituci jako takovou?‘. Tyto otázky se vzájemně nevylučují, ale vyžadují odlišné odpovědi.“¹⁰⁸

Nedlouho po představení *Possession* Burgin vytvořil první ze tří velkých fotografických monochromatických sérií, kterými obdobně se zapojením strategií vycházejících z reklamy rozváděl možnosti společenského působení média slučujícího fotografie s texty ve ‚skripto-pikturálním diskurzu‘. Obsahy této masově rozšířené vizuální formy produkované zejména reklamou do značné míry nepřímou odrážejí aktuální společenské problémy (často právě tím, že je záměrně

¹⁰⁶ Tony GODFREY: Interview (1979). In: Victor BURGIN: *Between*. Oxford / New York: Basil Blackwell Limited, 1986, 19. Jak bylo uvedeno ve stručném životopise, Burgin od roku 1967 doposud přednáší na řadě univerzit.

¹⁰⁷ Victor BURGIN: *Art, Common Sense and Photography*. *Camerawork*, No. 3, 1975

¹⁰⁸ Victor BURGIN, Text k výstavě. London: Whitechapel Gallery, 1977. In: *Idem: Between*, Basil Blackwell Limited: Oxford / New York, 1986, 22

upozaďují). Burgin chtěl při využití dostupných a rozšířených formálních prostředků obsahy těchto sdělení demytizovat, respektive zviditelnit zejména problémy třídní, genderové a rasové diskriminace a vzbudit tak zájem o stutečný obsah čitelný mezi řádky reklamních sloganů.

V případě první velké série UK 76 Burgin využil vlastních černobílých fotografií do kterých vpravoval úryvky z reklamních upoutávek lifestyleových časopisů.¹⁰⁹ Dva obrazy z této série byly původně pořízeny pro organizace National Community Development Project a Coventry Workshop, které je využily ve svých publikacích. K jednomu z obrazů – *Life Demands Little Give and Take* – na kterém vidíme frontu lidí čekajících na autobus, přináleží zvláště stylizovaný text promlouvající ze světa módy: „...the tones are pale, delicate. These are the classic Mayfair colours. White, naturally, takes pride of place... The look is essentially luxurious, very much for the pampered lady dressed for a romantic evening with the very element pale and perfect“ [16]. Reklamní text jistě nebyl určený pro černošku stojící v centru obrazu; cílovou skupinou budou patrně osoby jiného společenského statusu – „pale“ bělošky, které nebudou čekat ve frontě na autobus v takovémto multikulturním prostředí. Druhý obraz z této série – *St. Laurent Demands a Whole New Lifestyle* [17] – zobrazuje asijskou imigrantku pracující u montážní linky. K fotografii patří reklamní text společnosti St. Laurent, který svým umístěním zdůrazňuje propast mezi produkcí a spotřebou v kapitalistickém světě. Další fotografický obraz je přetnutý elektrickým vedením, ukazuje banální předměstskou pouliční scénu doplněnou o text z turistické brožury o květinách na kalifornské pobřeží. Aproprioovaný název hlásá: „Today is Tomorrow you were promised yesterday“.

Význam obrazů série UK 76 je mnohem srozumitelnější, než je tomu v případě plakátu *Possession*.¹¹⁰ Hlavním důvodem nejspíš není to, že Burgin

¹⁰⁹ Po technické stránce pro velké série z let 1976–78 využíval černobílých negativů, které spojoval s negativy zachycujících texty, a následně je běžnou fotografickou cestou osvětloval a vyvolával na papírech o rozměrech 40 × 60 palců.

¹¹⁰ Terénní průzkum ve městě Newcatle upon Tyne ukázal, že pouze necelá třetina dotázaných

v UK 76 využil jasnějších obsahových protikladů mezi zvolenými fotografiemi a texty. Možná, že tento výsledek ani nezávisí na celkovém počtu jedenácti obrazů, které na rozmanitých příkladech vyjevují stěžejní jednotící myšlenku nerovnosti (díla by mohla být vystavována i samostatně, je možné je číst v libovolném sledu, nefungují v rámci nějakého jednotícího příběhu). V sérii UK 76 i dalších následujících velkoformátových projektech se autor vzdal možnosti jejich prezentace mimo galerijní kontext. Také se vrátil k černobílým fotografiím, od kterých až do přelomu 80. a 90. let neupustil. Monochromaticnost (která není v reklamě příliš obvyklá) odůvodnil tím, že barevné fotografie mohou sice být příjemné na pohled, ale mají také tendenci sklouzávat k okázalosti a povrchnosti – v porovnání s černobílými fotografiemi více tíhnou k iluzi. A Burginovým cílem nebylo zdůraznění iluzivních kvalit fotografie, ale představení uměleckých prací/textů ke čtení, čemuž mimo jiné napomohla i kombinace barev běžně asociovaných s tištěným textem. V jednom procesu je spojen obraz s textem (Burgin vypověděl, že při pořizování fotografií měl již texty a záměry konkrétních příkladů rozmyšlené), což vizuálně odráží nedělitelnost těchto prvků.¹¹¹ Jak napsal Barthes: „struktura fotografie není izolovanou strukturou; komunikuje přinejmenším s ještě jinou strukturou, jmenovitě textem nadpisu, popisky, nebo článku doprovázejícím každou novinovou fotografii. [...] Tyto dvě struktury [...] jsou na sebe navázané, ale nejsou sjednocené, jako kdyby například byly v rébusu, který spřádá slova a obrazy v jedné linii čtení.“¹¹²

Druhou velkou foto-textovou sérií byla kolekce nazvaná obdobně lapidárně – US 77, která se sestávala z Burginových vlastních fotografií, ale texty již autor nepřejímal z reklamy, ale například od Freuda, Lenina nebo

dokázala pochopit celkový obsah plakátů *Possession*. Eirlys Tynan, Radio Newcastle, 7. července 1976. In: Victor BURGIN: *Between*, Basil Blackwell Limited: Oxford / New York, 1986, 22

¹¹¹ Tony GODFREY: Interview with Victor Burgin (1979). In: *Block*, No. 7, 1982

¹¹² Roland BARTHES: *The Photographic Message*. In: Susan SONTAG (ed.): *Barthes: Selected Writings*. London: Fontana 1983, 5

Šklovkého. Na jejím příkladě můžeme nahlédnout ‚vnitřní hru‘ s daným materiálem. Podle Burgina není záměrem jednoduše rozebírat to, že texty nějakým způsobem komentují obrazy anebo že obrazy obdobným způsobem ilustrují text a dávají informace navíc. K rozvedení svých myšlenek využil příkladu jednoho foto-textu ze série nazvaného Framed [18]. Vztahuje se k mnoha obrazovým a psaným rámcům: samotnému rámcu obrazu, rámcu plakátu Marlboro, rámcu fotografie popisované v textu nebo rámu zrcadla, ve kterém se pozoruje žena. Slovo framed v jazyce kovbojských a gangsterských filmů znamená záměrné klamání, například matení kladného hrdniny padouchy. Kovboj na plakátu má takovému druhu čtení napomáhat. ‚Být rámován‘, nebo mít jistý ‚obraz‘, který na nás byl vložen proti naší vůli někým jiným, je podřízen stereotypům, jež jsou uzpůsobeny jako protiklady: mladá dívka – starší žena, kadeřník – kovboj. To jsou jasně rozlišitelná klišé reprezentace lidí užívaná v médiích a v kultuře obecně. Burgin v tomto ‚čtení‘ ale zachází ještě dále. Kovboj na plakátu kouří cigaretu a slangový výraz pro cigaretu v Anglii je *fat*, což je také urážlivé označení užívané proti homosexuálním mužům. V dolní části plakátu je *bag*: termín, který je primitivní sexistickou urážkou sloužící k popisu ženy, která má nejlepší léta za sebou. Tyto způsoby literalizace elementů v obrazu nejsou často brány vědomě, ale podle Burgina přispívají k tomu, co můžeme nazývat ‚nevědomím‘ obrazu – přispívají k jistému ‚vkusu‘, který obraz má a který je pro nás tak obtížné objasnit.¹¹³

V US 77 tak Burgin využil různých forem jazyka kladoucích větší nároky na angažovanost diváka jakožto čtenáře a pokusil se vzbudit větší pozornost ke konstrukcím významu spíše než k pasivní konzumaci. Při pozorování obrazu nejde jen o čtení zcela zjevných vazeb mezi obrazy a texty, ale spíše o asociace textu k asociacím obrazů, proces by se dal připodobnit k poezii ve které se význam předně vyjevuje s řetězem asociací. ‚Domnělý jazyk fotografie není nikdy oproštěn od určenosti jazykem jako takovým. Dokonce i do fotografie,

¹¹³ Tony GODFREY: Interview with Victor Burgin (1979). In: Block 7, 1982

k níž nepřiléhá žádný text, což je opravdu výjimečné, proniká náš jazykový systém a divák ji zkrátka ‚čte‘.¹¹⁴ Jiná fotografie nazvaná Nuclear Power ukazuje astronauta oblečeného v kosmickém obleku, směřující se ženu s fotografaparátém a dvě děti. Tyto postavy jakoby v zpodoběném prostoru existovaly samostatně. Vložený text v sobě nese fakt, že pouze 6 % amerických rodin sestává z manžela, manželky a dvou dětí...

Burginova práce s fototexty se zakládá na znalosti Althusserovy teorie interpelace, tedy procesu na základě kterého je docilováno podrobení se ideologii. Althusser rozlišuje dvě základní kategorie, ‚individuum‘ a ‚subjekt‘. „Ideologie směřuje na individuum ideologickou výzvou, vybízí ho, aby ji přijalo, aby se tak ideologii podřídilo a tím se stalo subjektem. Subjekt je tedy výsledkem působení interpelativních ideologických sil, ‚individuum‘ je naopak vůči těmto interpelativním silám něčím předchůdným, něčím, co je teprve přijímá.“¹¹⁵ Interpelace je v Althusserově příkladu jako něčí zavolání na ulici: „Hej, ty tam!“, kdy se vyvolaná osoba v průběhu svého otáčení o stoosmdesát stupňů stává subjektem. Ve vztahu individua a subjektu hraje zásadní roli určitý podvojný mechanismus rozpoznání (uznání) a nerozpoznání (neuznání). Ideologické rozpoznání se umožní subjektu, aby se sám jakožto ideologický subjekt rozpoznal, ale zároveň mu zabraňuje v tom, aby rozpoznal, že byl již jako subjekt konstituován. Tím vzniká určitá iluze, ztotožnění se s danou ideologií, kterou má subjekt tendenci považovat za fakt.¹¹⁶

Popisky z reklamy dokáží interpelovat své konzumenty k akci, ke sledování a konzumaci myšlenek světa určitého životního stylu skoro jako by se jednalo o náboženská přikázání. V souladu s tím Burgin velmi promyšleně zapojoval dobově exponovaná a v reklamním světě nejsilněji rezonující hesla, jak

¹¹⁴ Victor BURGİN: Prohlížení fotografií. In: Karel CÍSAŘ (ed.): Co je to fotografie?, Praha: Herrmann & synové 2004, 92

¹¹⁵ Petr KUŽEL: Filozofie Louise Althussera. O filozofii, která chtěla změnit svět. Praha: Filosofia, 2014, 231

¹¹⁶ Ibidem, 235

ukazuje příklad foto-textu St. Laurent Demands a Whole New Lifestyle. Ideologie zachovává souhlas vykořisťovaných k jejich vlastnímu podrobování se vládě jiných. Althusser vysvětluje, že veškerá ideologie provolává slávu konkrétním jedincům, nebo je interpeluje jako konkrétní subjekty. Mulholland píše, že takový typ reklamy se samo sebou snaží vyvolávat dojem, že žijeme ve společnosti kde si každý může jednat tak, jak se mu zlíbí, kde si může od píky stvořit nové vlastní já, či dokonce celou kulturu.¹¹⁷ Jak je při pohledu na Burginovu fotografickou sérii UK 76 jasné, ta zmíněný dojem ruší – efektně zviditelňuje podmínky produkce, které jsou běžně skryty v soukolí reklamního průmyslu.

Brzy po UK 76 Burginovi vychází dílo pod názvem It's Worth Thinking about... Class Consciousness, Think about It [19] v časopise Studio International, konkrétně v čísle nazvaném Art & Social Purpose.¹¹⁸ Vedle detailu roděnova Myslitele je na dvojstraně ještě malá fotografie znuděné mladé ženy podpírající si rukou bradu, vedle ní se rozprostírá několik odstavců textu vloženého mezi zmíněnými titulky. Jedná se o úryvky z textu The Long Revolution levicově orientovaného kulturního kritika Raymonda Williamse: „Kolik lidí z předpokládané střední třídy vlastní své domy, svůj nábytek, nebo svá auta? Většina z nich je od základu tak nemajetných jako je tomu v tradiční dělnické třídě, jsou čím dál tím více zapojeni do stejného procesu užívání.“¹¹⁹ Hned za Burginovou dvojstranou v časopise Studio International lze nalézt příbuzné dílo – deset obrazovo-textových stran Johna Stezakera nazvaných The Pursuit. Lze u nich vysledovat podobné zájmy: „Nikdy jsem se necítil zpřízněnost s konceptuálním uměním, [...] to, co jsem ve svých textech říkal, bylo ke konceptuálnímu umění vždy značně protikladné, neboť jsem se pokoušel

¹¹⁷ Neil Charles MULHOLLAND: Why Is the Only One Monopolies Commission? British Art and its Critics in the Late 1970s (disertační práce na University of Glasgow). 1998, 82

¹¹⁸ Victor BURGİN: It's Worth Thinking About... In: Studio International, No. 191, March/April 1976, 146–7

¹¹⁹ Victor BURGİN: Between, Basil Blackwell Limited: Oxford / New York, 1986, 8–9

oponovat modernismu. Jediná podpora, kterou jsem konceptuálnímu umění vyjádřil, byla ve sledování způsobu, jak odmítnout modernismus...“¹²⁰ Stezaker šel proti proudu dematerializace umění, pokusil vytvářet díla, která by nebyla seberefrenční po konceptualistickém způsobu. Pokusil se překonat avantgardistickou nechuť k ideologii a sociálnímu určení. „Moje zacházení s příběhy tvořenými ve stylu ženských časopisových romancí a příběhy ze zpravodajských reportáží, je jen neutrální k ideologickému obsahu těchto rétorických forem v utváření odlišné rétoriky, jež užívá spíše než prosazuje ideologický obsah ready-made historických forem. Jinými slovy, užívám jich k alternativním ideologickým závěrům.“¹²¹

Stezaker do Pursuit aproprioval několik reklamních sdělení, například reklamu na automobilovou značku Fiat s titulkem ‚You are Free‘, nebo propagaci s obrazem člověka plavajícího v otevřeném moři a popiskem ‚Freedom‘, který měl propagovat Španělsko. Není jasné, zda-li Stezaker také znal teorii interpelace, v každém případě si také vybíral zvučná hesla, která zároveň byla maximálně obecná; ty následně kombinoval se třemy druhy diskurzu: prvním byl rozhovor mezi tazatelem vznášejícím marxistické otázky a respondentem zastávajícím buržoazní představy o svobodě a odpovědnosti. Tento rozhovor Stezaker obohatil o pasáže pocházející od Johna Johna Stuarda Milla a Jeremyho Benthamu, kteří se drželi zásad utilitarismu a nakonec byl celý projekt doplněn i vlastními Stezakerovými poznámkami, které z jeho pohledu byly „v analogii s dialogem tohoto díla nebo toho konkrétnějšího kontextu zabývajícího se umělcovou snahou o dosažení společenské nezávislosti (a jeho závislosti se na myšlenku nevázaného intelektuála), která podobně zatajuje jako zachovává ekonomickou podstatu buržoazního snažení, jemuž je toto dílo adresováno. To vzájemné spiklenecké odcizení zásad intelektuálního racionalismu od

¹²⁰ Peter SMITH: Conversation with John Stezaker. In: Studio International, May/June 1975, 130. Převzato z: Neil Charles Mulholland: Why Is the Only One Monopolies Commission? British Art and its Critics in the Late 1970s (disertační práce na University of Glasgow). 1998, 83

¹²¹ Ibidem, 84

buržoazního eskapizmu představuje nástroj superstruktury [...] k udržení pohybu kapitálu. Společenská nadřazenost, trvání na avantgardní svobodě je vyjádřena kulturní negací buržoazní konformity u odcizeného jedince (romantismus). Snaha o dosažení umělecké svobody nevyhnutelně končí oponováním jeho vlastní tradici nebo historickou ‚socializací‘ jeho individuálního charakteristického stylu a musí svůj důraz posunout od přesvědčení o autenticitě individua k přesvědčení o autenticitě vnitřních vztahů (umění). Pokusit se osvobodit dílo od jeho vnějších vazeb znamená změnit pozornost od toho, co je řečeno, ke způsobu řeči.“¹²²

Podobně jako u Burgina mu šlo o důraz na dekonstrukci reklamy jako příkladu falešného vědomí, šlo o to „napravit falešný obraz aktuálních podmínek existence ve společnosti.“¹²³ „Zpráva je ideologická nejen zkrátka proto, že se mýlí v tom, co říká – jednoduše chybovat nezbytně neznamená být ve stavu falešného vědomí – je ideologická proto, že falešně interpretuje aktuální materiální předpoklady světa ve služebnictví svěřených zájmů.“¹²⁴

„Abstraktní prostor trhu zničil autonomii ‚reálného‘, aby ho reprodukoval jako spektakl přinášející potěšení.“¹²⁵ Z tohoto důvodu se jak Stezakerovy tak Burginovy fotografické práce ztotožňovaly s potěšením v imaginárním užívání, jako s něčím, co se odehrávalo v imaginárním čase a prostoru. Mulholland poznamenal, že díla Burgina i Stezakerova byla v určitém smyslu denním sněním, zůstávala nápadná svojí neosobitostí, záznamy faktů.¹²⁶ Berger a Althusser zastávali názor, že ideologie zdůrazňuje ‚imaginární vztahy jedinců‘ jako protikladné k strukturálně a materiálně definovaným okolnostem. Mulholland tedy vznáší otázku, zda-li se Burgin se Stezakerem ztotožňovali s marxistickým

¹²² John STEZAKER: Notes: The Pursuit. In: Studio International, No. 191, March/April 1976, 135–145

¹²³ Victor BURGİN: Art, Common Sense and Photography. Camerawork, No. 3, 1975

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Neil Charles MULHOLLAND: Why Is the Only One Monopolies Commission? British Art and its Critics in the Late 1970s (disertační práce na University of Glasgow). 1998, 85

¹²⁶ Ibidem, 85

názorem, že imaginární potěšení je jen náhražkou a vyhýbáním se životu, který může skutečně existovat v době průběhu této iluze. Jeho odpověď je v případě Stezakera kladná, protože do díla vkládal vlastní poznámky ležící jakoby vně tohoto díla a naznačující tak i preferovanou možnost čtení. Takto rozvržená hierarchie zastává pohled, ve kterém bylo s marxismem nakládáno jako s metajazykem, což potvrzovalo i Althusserovo prohlášení, že marxismus, strukturalismus a další, leží vně ideologie.¹²⁷

V případě Burginova díla UK 76 je už vidět určitý posun od dřívějšího ‚skripto-pikturálního diskurzu‘ kombinujícího obrazové ‚iluze‘ s materialistickými ‚fakty‘. Sám Burgin ostatně napsal, že ‚něstačí jednoduše oponovat jednomu diskurzu druhým, protikladným diskurzem. Člověk musí vědět, že diskurzu je oponováno, aby byl přizpůsoben, začleněn do diskurzu vyššího logického řádu‘.¹²⁸ Spíše než komentování komentáře, tak jak to i nadále praktikoval John Stezaker, se Burgin takových přímých juxtapozic vzdal ve prospěch divákovi imaginace. Tento posun od akurátních analytických textů doplňujících obrazy k volnějším a často narativním popiskům umožnil intenzivněji zapojit diváka do procesu vnímání s větší volností k interpretacím.¹²⁹ Burgin sice úplně neskoncoval s althusserovskou hierarchií, ale nabídl nové možnosti čtení, které podkopávaly epistemologickou legitimitu sledovaného marxistického a kapitalistického diskurzu.¹³⁰

Sérii US 77 je již možné dávat do souvislosti s vlivným článkem Laury Mulveyové *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,¹³¹ který byl uveřejněn

¹²⁷ Neil Charles MULHOLLAND: *Why Is the Only One Monopolies Commission?* *British Art and its Critics in the Late 1970s* (disertační práce na University of Glasgow). 1998, 85

¹²⁸ Victor BURGİN: *Why Photography?* In: *Arte Iglese Oggy 1970–76* (Kat. výst.), Miláno, Palazzo Reale, 1976, 365

¹²⁹ Zvláště v 80. letech, kdy Burgin pracuje na sériích jako *In Gradiva*, *Hotel Latone*, *Olympia*, *Portia*, ale i v dílech z posledních dvaceti let ve kterých klade stále větší důraz na psychickou rovinu prostoru; uveďme alespoň již zmínou práci *Bir Okuma Yeri: A Place to Read* z roku 2010

¹³⁰ Neil Charles MULHOLLAND: *Why Is the Only One Monopolies Commission?* *British Art and its Critics in the Late 1970s* (disertační práce na University of Glasgow). 1998, 86

¹³¹ Laura MULVEY: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*, 16.3 Autumn 1975, 6-18

v časopise *Screen* nedlouho před vznikem díla. Mulveyová v něm prosazovala názor, že film je utvářen na základě předem existujících vzorců fascinace, působících jak u jednotlivých subjektů, tak i v sociálních uspořádáních které jej utvářely, přičemž upozornila zvláště na specifika dobové patriarchální společnosti. Článek ideologii formuloval jako prostor, ve kterém se subjekt proměňuje zároveň s procesy, které do značné míry vyvěrají z nevědomí.

Mulveyová míří na poskytování voyeristických forem slasti. Využívá psychoanalytickou teorii, zvláště Freudovu, aby demostrovala probíhající extenzi skopofilních syndromů – voyerismu, exhibicionismu, fetišismu. Pohled, jež film zastupuje, je mužským voyeristickým pohledem, objektem tohoto pohledu je žena. Ženy jsou v takových filmech utvářeny jako obrazy, jinak řečeno nejsou herečkami. Možným způsobem, jak tyto formy slasti překonat, je podle Mulveyové zapojit politicky progresivní film. S tímto závěrem však Burgin nesouhlasí, protože pouhé odmítání takových voyeristických impulzů vede pouze k jejich přesměrování někam jinam, čímž zjevně naráží zase na reklamu. Skopofilní tlak nemůže být ani tak zastaven jako spíše přesměrován. Burgin se v tomto odvolával na prohlášení Griseldy Pollockové, pro kterou problém neřešilo zodpovídání otázek ‚feminismu a fotografie‘, jako spíše otázek ‚fotografické praxe a sexuality‘.¹³² Takové formy reprezentace jako je například fotografie, nevyjadřuje jednoduše biologicky danou ‚femininitu‘ a ‚maskulinitu‘ – ‚sexuální odlišnost v totalitě všech jejích dopadů nepředchází sociálním praktikám, které ‚ji reprezentují‘, nefunguje vně takových praktik, ale je konstruována uvnitř nich, skrze ně.“¹³³

Triádu velkých sérií završuje *Zoo78* [20–21], která vznikla při Burginově půlročním stipendijním pobytu v Berlíně. Přestože může její obrazový materiál působit čistě dokumentaristicky, Burginovým záměrem bylo spíše zachytit Berlín tak, jak ho zná každý, jak si ho kdokoli vybavuje, třebaže v něm nikdy nebyl.

¹³² Tony GODFREY: Interview with Victor Burgin (1979). In: *Block 7*, 1982, (2–26) přetištěno v: Victor BURGIN: *Between*, Basil Blackwell Limited: Oxford / New York, 1986, 59

¹³³ *IBIDEM*, 59–60

Burgin do tohoto konceptu jednak zapojil soudobé atributy města v čele s berlínskou zdí, na druhé straně čerpal z éry 20. let minulého století, kdy Berlín získal pověst kosmopolitního centra i doupěte neřesti. Určitým vodítkem se mu stala kniha Viktora Šklovského *Zoo: Dopisy nikoli o lásce*, kterou na místě napsal roku 1923.¹³⁴

Centrální oblasti Berlína s hlavním nádražím se říkalo Zoo, kde se v době Burginova pobytu nacházela řada podniků nabízejících peep-show. Lidé se také dívali skrze spáry skrze mezi panely berlínské zdi. Burgin tyto pro město charakteristické prvky spojil s koncepcí panoptikální věznice – vězení uspořádaného do kruhu, kde všichni odsouzení mohou být sledováni z centrální věže uprostřed, aniž by sami věděli o tom, kdo a kdy se dívá na ně. Toto zařízení posloužilo Michelu Foucaultovi jako metafora současné společnosti ‚pod dohledem‘. Zároveň se v Zoo 78 i nadále napíná psychoanalytická linka původně vycházející z rozpravy Sigmunda Freuda o voyerismu a rozvíjená Jacquesem Lacanem, ve které pohled řídí situaci, uspokojuje, a hlavním předmětem tohoto ve společnosti rozšířeného zájmu je žena.

Burgin se v Zoo 78 pokusil podřizování ženy na základě ovládajícího pohledu co nejvíce zviditelnit. Explicitně ve zpodobení ženy klečící v jedné z takových peep-show na kruhovém otočném podiu. Text, který k ní přináleží, může poskytnout vodítko pro pochopení celé série – popisuje fungování panoptikální věznice. Podobná, přímo či nepřímo odvozená schémata najdeme i na několika dalších fotografiích. Jedna ukazuje ženu obsluhující za barem, kolem kterého jsou rozestaveni muži, městskou krajinu rozdělenou kanálem a zdí za kterou se tyčí vysoký komín s vysílačem, nebo plot s řadou křížků – připomínek neúspěšných pokusů o jeho zdolání.¹³⁵

Zvláště v souvislosti se velkými foto-textovými sériemi vyvstává otázka, do jaké míry jsou divákovi jejich obsahy přístupné, jinými slovy do jaké míry

¹³⁴ česky Victor ŠKLOVSKIJ: *ZOO, aneb dopisy nikoli o lásce*. Praha: SNKLU, 1965

¹³⁵ BURGIN Victor: *Between*. Oxford / New York: Basil Blackwell Limited, 1986, 78–81

musí být pozorovatel obeznámen s využívanými teoriemi, aby mohl dosáhnout určitého pochopení. Burgin z vlastní zkušenosti přiznává, že takových ideálních diváků sice není mnoho, ale že zároveň netvoří pro úzkou skupinku zasvěcenců.

Zatímco valná část Burginovy práce vytvořená před sérií UK 76 byla založena na určitých předpokladech o povaze ideologie jako ‚falešného vědomí‘ a striktně vyznívá ve smyslu kritiky procesů produkce kapitalistického modelu využívajícího kombinací idealizovaných reklamních sdělení s politickými kritickými poznámkami, později se tento přístup ukázal jako neudržitelný. V UK 76 se model proměnil zapojením otázek týkajících se genderu a rasy, ale také určitým uvolněním možností interpretace, vycházejícího z Burginova postupujícího zájmu o psychoanalytické teorie Freuda a Lacana. Zájem o zviditelnění pochodů čtení, který ho zvláště ve foto-textové trilogii vedl k rafinovanému zapojování řady jazykově i jinak provázaných prvků skriptopikturálního diskurzu, později, v 80. letech již oslaboval ve prospěch psychoanalýzy a feminismu.

Závěr

Tato práce v první řadě sledovala teoretické poznámky Victora Burgina vážící se k fotografii. Burgin který se od konce 60. let zabýval procesy společenského fungování fotografií ve vztahu k utváření jejich významů, zaujímal stanovisko mezi teorií a uměleckou praxí. Jeho dialektický přístup se do značné míry promítl do obsahu i uspořádání tohoto textu, ve kterém jsem se pokusil sloučit formáty obou zmíněných diskurzů do jednoho za účelem komplexnějšího pohledu na danou problematiku.

Nejdříve jsem představil osobnost Victora Burgina v podobě krátkého životopisu. Kapitoulou Východiska jsem poukázal na stěžejní impluzy, které měly zásadní vliv zvláště na Burginovo zaujetí teorií – od knihy Alfreda Julese Ayera *Language, Truth and Logic* po stimulující prostředí Yale School of Arts and Architecture, ve kterém si zvolil studijní zaměření fenomenologie a v návaznosti na přístupy Roberta Morrise a Donalda Judda začal vytvářet specifické předměty reagující především na okolní prostředí a posléze už jen čistě lingvistická díla tento vztah dále rozvíjející s ještě větším důrazem na roli diváka před samotným uměleckým předmětem.

Procesům vnímání uměleckého díla v Burginově jsem se zabýval v kapitole Cestou k fotografii, která je postavena na rozboru článku *Situational Aesthetics*. Burgin poukázal na to, že naše vnímání není pouhým výsledkem aktuálně zhodnocených smyslových vjemů, ale že domnělá kontinuita je ve skutečnosti narušována procesy z vnitřního světa vědomí a podvědomí navázané k naší paměti. Burgin svojí analýzou došel k tomu, že estetické předměty jsou částečně umístěny ve skutečném a částečně v psychologickém prostoru a proto je nutné zásadně přehodnotit náš vztah k materiálům i funkci mezi těmito materiály a jejich kontextem. Tím si připravil půdu jak pro následnou kritiku tradiční estetiky umění, ale i pro zaměření se na oblast fotografie.

Kapitola *Fotografií z krize umění* nejprve stručně představila situaci ve

kteře se fotografie v 70. a 80. letech ve Velké Británii nacházela, a následně se zaměřila na polemiku Victora Burgina a některých dalších levicových teoretizujících umělců s podobou modernismu, jakou hájil zejména Clement Greenberg. Burgin napadal koncepci vysokého umění založeného na čisté vizualitě, které je v tradici izolováno od témat i prostředků současného světa. Tuto nedostatečnost byl schopen překlenout prostředek fotografie, který Burgin pojímal jako komplexní znakový systém skrytých a přesto přesvědčivých významů.

V kapitole Prostředí fotografie jsem zdůraznil roli Victora Burgina jakožto výrazného oponenta rozšířeného názoru, že fotografie je nezaujatým prostředkem zobrazení vizuální skutečnosti. Využíval k tomu strategií vizuální reklamy, ve které na jedné straně mohl velmi dobře demonstrovat manipulativní potenciál fotografických obrazů, na straně druhé se mu narušením hranic mezi reklamou (veřejným prostorem) a uměním (galerií) podařilo nabourat ideály umění vycházející z tradiční estetiky. Na místě je samozřejmě otázka, do jaké míry se toto Burginovi skutečně podařilo, když se kupříkladu jeho dílo *Possession* šířilo díky finanční podpoře uměleckých institucí a jeho tištěná umělecká díla nepřekročila rámeček uměnovědných časopisů. Mezi Althusserovským přístupem přisuzujícím důležitost ideologickým státním aparátům a současnou nemožností vymanit se z područí státem podporovaných institucí (zvláště, když vycházel z myšlenek situacionismu) silně tupila Burginovu kritiku tradičních uměleckých struktur. Dalším zásadním bodem provázaným s Burginovou tvorbou celkově, je napojení jeho uměleckých děl na právě sledované teorie. Bylo by naivní nevídat si určitého hermetismu zakládajícího se na akademickém založení autora, na druhou stranu považujeme tuto zvláštní pozici jako významnou především s ohledem na poučené zpřístupňování teoretických konceptů v širší umělecké oblasti.

Tato práce se nemohla vyhnout určitému zjednodušení souvisejícím s šířící a komplexností Burginových úvah. Oproti snaze o celkovou rekapitulaci Burginem analyzovaných teoretických systémů sémiologie, psychoanalýzy a feminismu, která by se autorova díla dotýkala jen částečně, jsem se zaměřil

zejména na body přispívající k bližšímu pochopení fotografie skrze Burginovu kritiku tradičně definované estetiky a otázek souvisejících s institucionálním kontextem umění.

Literatura

- AYER Alfred Jules: *Language, Truth and Logic*. London: Pinguin Books, 1971.
Dostupné z: <https://archive.org/details/AlfredAyer>, vyhledáno 23. 2. 2015
- Arte Iglese Oggy 1970–76 (Kat. výst.), Milano, Palazzo Reale, 1976
- ADORNO Theodor W.: *The Culture Industry*. London / New York: Routledge, 2003
- BARTHES Roland: *Nulový stupeň rukopisu. Základy sémiologie*. Praha: Československý spisovatel, 1967
- BARTHES Roland: *The Photographic Message*. In: Susan SONTAG (ed.): *Barthes: Selected Writings*. London: Fontana 1983, 194–210
- BARTHES Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004
- BARTHES Roland: *Rétorika obrazu*. In: CÍSAŘ Karel (ed.): *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, 52–61
- BARTHES Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005
- BEECH Dave: *Turning the Whole Thing Around. Text Art Today*. In: SELBY Aimee (ed.): *Art and Text*. London: Black Dog, 2009
- BENJAMIN Walter: *Malé dějiny fotografie*. In: CÍSAŘ Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové, 2004, 9-19
- BENJAMIN Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: GREBENÍČKOVÁ Růžena (ed.): *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, 17–47
- BENJAMIN Walter: *The Author as Producer*. In: BURGIN Victor (ed.): *Thinking Photography*. London / Basingstoke: The Macmillan Press, 1982, 15–31
- BERGER John: *Ways of Seeing*. New York: Viking Press, 1972
- BURGIN Victor: *Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernism*. In: Idem: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan Press, 1986, 29-50
- BURGIN Victor: *Art, Common Sense and Photography*. In: *Camerawork*, No. 3, July 1976
- BURGIN Victor: *Between*. Oxford / New York: Basil Blackwell Limited, 1986
- BURGIN Victor: *Components of Practice*. Milano: Skira, 2008
- BURGIN Victor: *Introduction*. In: Idem (ed.): *Thinking Photography*. London /

- Basingstoke: MacMillan Press, 1982, 1–14
- BURGIN Victor: "Medium" and "Specificity". In: ELKINS James (ed.), *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007, 363–69
- BURGIN Victor: *Modernism in the Work of Art*. In: Idem: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan Press, 1986, 1–28
- BURGIN Victor: *Photographic Practice and Art Theory*. In: Idem (ed.): *Thinking Photography*. London / Basingstoke: MacMillan Press, 1982, 39–83
- BURGIN Victor: *Photography, Phantasy, Function*. In: Idem (ed.): *Thinking Photography*. London / Basingstoke: MacMillan Press, 1982, 177–216
- BURGIN Victor: *Seeing Sense*, in: Idem: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London: Macmillan Press, 1986, 51–70
- BURGIN Victor: *The Separatedness of Things*. In: *Tate Papers*. Issue 3 , 1 April 2005. Dostupné z : <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/separateness-things-victor-burgin>, vyhledáno 20. 6 . 2015
- BURGIN Victor: *Situational Aesthetics*. In: *Studio International*, 178, č . 915, říjen 1969, 118–21. Dostupné z : http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html, vyhledáno 11. 11. 2014
- Victor BURGIN: *Socialist Formalism*. In: Idem: *Parallel Texts. Interviews and Interventions about Art*. London: Reaktion Books, 2012, 25–46
- BURGIN Victor: 'Something About Photography Theory'. In: *Screen* 25 (1), 1984, 61–66
- BURGIN Victor: *Two Essays on Semiotics*. London: Richard Cork, 1976
- BURGIN Victor: *Work and Commentary*. London: Robert Self, 1976
- CAMPANY David: *Other Criteria (Rozhovor s Victorem Burginem)*. In: *Frieze*, Issue 155, May 2013. Dostupné z : <http://www.frieze.com/issue/article/other-criteria/>, vyhledáno 12. 5. 2015
- CAMPANY David: *Victor Burgin: On Paper (Tisková zpráva)*. London: Richard Saltoun Gallery, 2014
- COTTINGHAM Laura: *Victor Burgin. Discussion with Laura Cottingham*. In: *Journal of Contemporary Art*, 4 . 1 . 1991, 12–23. Dostupné z : <http://www.jca-online.com/burgin.html>, vyhledáno 14. 2. 2015
- DURDEN Mark: *Fifty Key Writers on Photography*. London / New York: Routledge, 2013
- EVANS Jessica / HALL Stuard (eds.): *Visual Culture: The Reader*. London: Sage Publications, 1999, 74–84
- GREENBERG Clement: *Avant-Garde and Kitsch*. In: *Partisan Review* 6, No. 5, 1939,

34–49. Dostupné z: <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>, vyhledáno 27. 11. 2014

GRYGAR Štěpán: Konceptuální umění a fotografie. Praha: Akademie múzických umění, 2004

GODFREY Tony: Interview with Victor Burgin (1979). In: Block 7, 1982, 2–26

HARRISON Charles: Think Again. In: SELBY Aimee (ed.): Art and Text. London: Black Dog, 2009, 20-25

IVERSEN Margaret: Burgin Between Politics and Art. In: Art History, Volume 11, Issue 1, 1988, 133–135

KOTZ Liz: Text a obraz: Nové čtení konceptuálního umění. In: Fotograf časopis, č. 22, Praha: Fotograf 07, 2013, 90–93

KRIEBEL Sabine T.: Theories of Photography. A Short History. In: James ELKINS (ed.): Photography Theory. London / New York: Routledge, 2007, 3–49

KUŽEL Petr: Filozofie Louise Althussera. O filozofii, která chtěla změnit svět. Praha: Filosofia, 2014

LIPPARD Luccy: Escape Attempts. In: Idem: Six Years of Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1972, 7–22; Dostupné z: <http://www.rae.com.pt/Lippard.pdf>, vyhledáno 12. 12. 2014

MULVEY Laura: Vizuální slast a narativní film. In: Libora OATES-INDRUCHOVÁ (ed.): Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení. Praha: Slon, 1999, 117–31

MULHOLLAND Neil Charles: Why Is the Only One Monopolies Commission? British Art and its Critic in the Late 1970s (disertační práce na University of Glasgow). 1998

OSBORNE Peter: Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts. In: New Formations, No. 9, Winter 1989, 31–50

ROBERTS John: The rise of theory and the critique of realism: photography in Britain in the 1980'. In: Idem: The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press, 1998, 144–171

SEKULA Allan: O vynalezení fotografického významu. In: CÍSAŘ Karel (ed.): Co je to fotografie? Praha: Herrmann & synové, 2004, 21–25

SKHLOVSKY Victor: ZOO, aneb dopisy nikoli o lásce. Praha: SNKLU, 1965

SMITH Paul: Double Space: On Victor Burgin. Dostupné z: <http://theory.eserver.org/burgin.txt>, vyhledáno 12. 3. 2015

The Museum of Modern Art, No. 69, Press release: July 2, 1970

http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4483/releases/MOMA_1970_July-December_0003_69.pdf?2010, vyhledáno 18. 7. 2015

Van GELDER Hilda: Art and Politics: A Reappraisal. In: A Prior Magazine 20, 2010, 93–124, Dostupné z : <http://www.eurozine.com/articles/2010-07-30-burgin-en.html>, vyhledáno 4. 12. 2014

Victor Burgin: Three Decades (TZ), Galerie Thomas Schulte, Berlin 2012

WALKER John A. : Left Shift. A Radical Art in 70' Britain, London / New York: I . B . Tauris Publishers, 2002, 120; Dostupné z : http://monoskop.org/images/7/78/Walker_John_A_Left_Shift_Radical_Art_in_1970s_Britain.pdf, vyhledáno 24. 7 . 2015

WARREN Lynne (ed.): Encyklopedy of Twentieth Century Photography. Vol. 1, A -F Index. New York / London: Routledge, 2006, 178–81

WATNEY Simon: Photography–Education–Theory. In: Screen 25 (1), 1984, 67–73

WELLS Lizz: (ed.): The Photography Reader. London: Rotledge, 2003

WOLLEN Peter: Barthes, Hitchcock, Burgin. In: Idem: Paris – Manhattan. Writings on Art, Verso 2004, 219–34

WOLLEN Peter: Photography and Aesthetics. In: Screen, Vol. 19, No.4, 1978, 9–28

Obrazová příloha



[1] Photopath

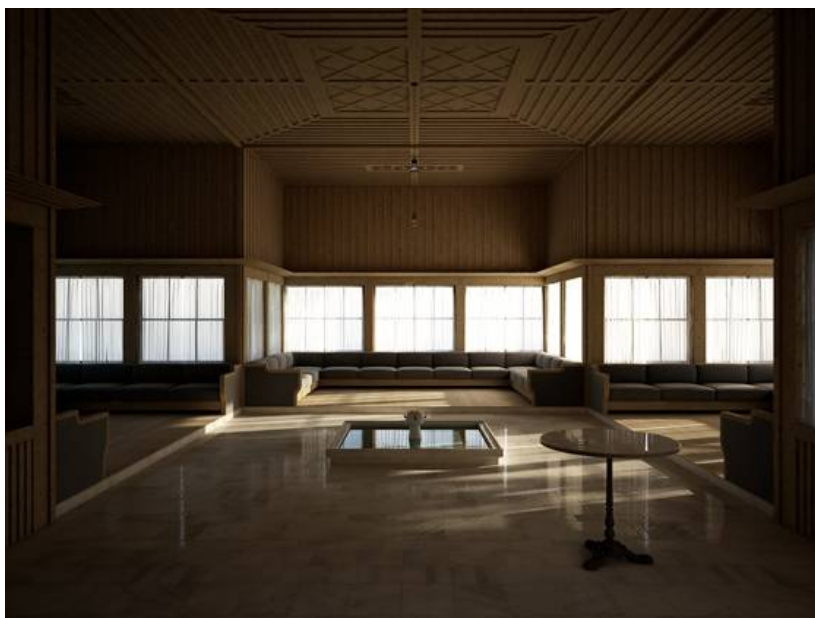
fotografie instalace z výstavy When Attitudes Become Form, ICA Londýn, 1969

- 0
ANY MOMENT PREVIOUS TO
THE PRESENT MOMENT
- 1
THE PRESENT MOMENT AND
ONLY THE PRESENT MOMENT
- 2
ALL APARENTLY INDIVIDUAL
OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED
BY YOU AT 1
- 3
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 1 OF AP-
PARENTLY INDIVIDUAL OBJECTS DIRECTLY
EXPERIENCED BY YOU AT 0 AND KNOWN TO
BE IDENTICAL WITH 2
- 4
ALL CRITERIA BY WHICH YOU MIGHT
DISTINGUISH BETWEEN MEMBERS OF 3 AND
2
- 5
ALL OF YOUR EXTRAPOLATION FROM 2 AND
3 CONCERNING THE DISPOSITION OF 2 AT 0
- 6
ALL ASPECTS OF THE DISPOSITION
OF YOUR OWN BODY AT 1 WHICH
YOU CONSIDER IN WHOLE OR IN
PART STRUCTURALLY ANALOGOUS
WITH THE DISPOSITION OF 2
- 7
ALL OF YOUR INTENTIONAL BODILY
ACTS PERFORMED UPON ANY MEMBER OF 2
- 8
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS
WHICH YOU CONSIDER CONTINGENT UPON
YOUR BODILY CONTACT WITH ANY MEM-
BER OF 2
- 9
ALL EMOTIONS DIRECTLY EXPERIENCED
BY YOU AT 1
- 10
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS
WHICH YOU CONSIDER CONTINGENT UPON
ANY MEMBER OF 9
- 11
ALL CRITERIA BY WHICH YOU MIGHT
DISTINGUISH BETWEEN MEMBERS OF 10
AND 9
- 12
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 1
OTHER THAN 3
- 13
ALL ASPECTS OF 12 UPON WHICH
YOU CONSIDER ANY MEMBER OF 9
TO BE CONTINGENT

[2] Any Moment
přepis původního textu, 1970



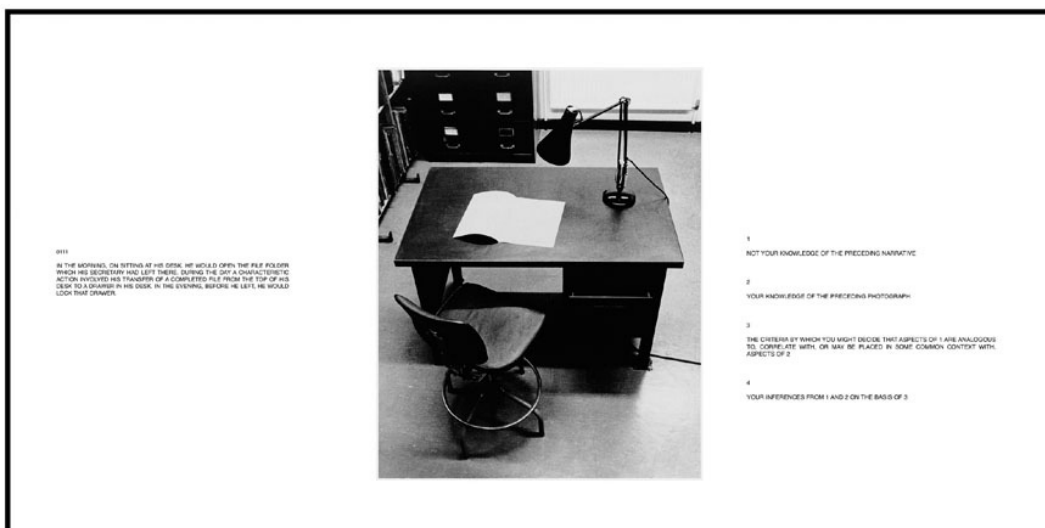
[3] Bir okuma yeri / A Place to Read
součást instalace, digitální projekce (4' 5"), 2010



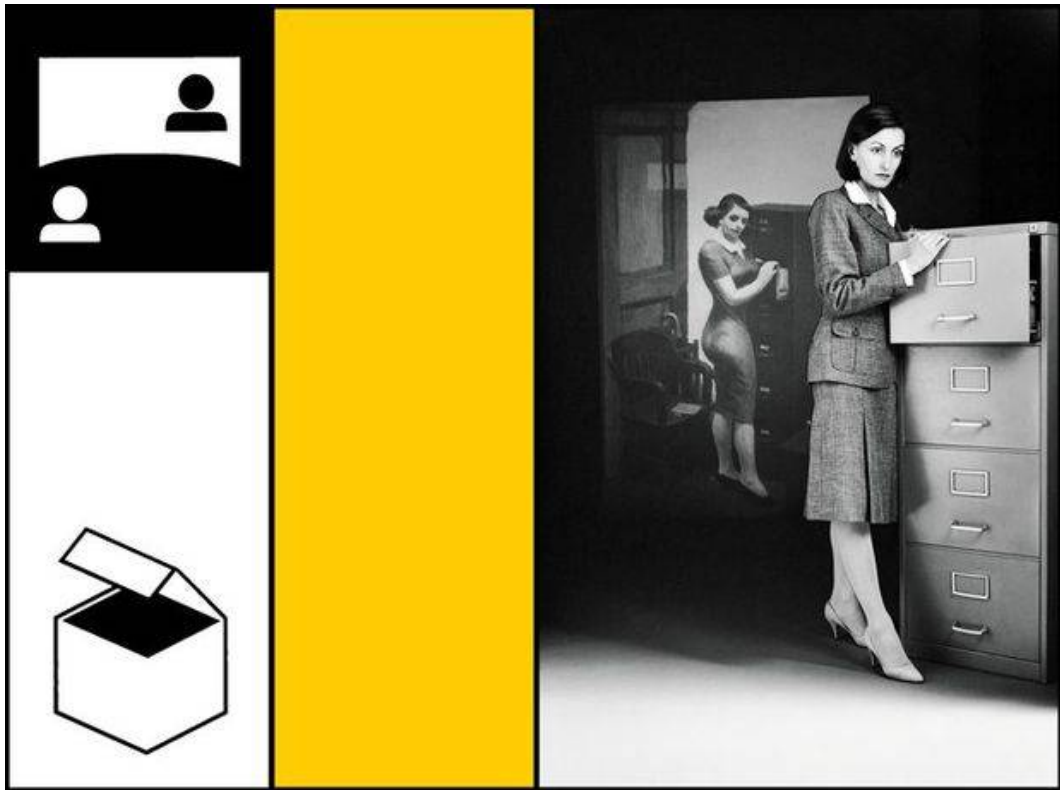
[4] Bir okuma yeri / A Place to Read
součást instalace, digitální projekce (4' 5"), 2010

From time to time she looks towards the
ferries,
freighters, fishing boats and tankers
passing by the Dolmabahçe Palace,
where the clock in the room
in which Mustafa Kemal Atatürk died
points always to 9:05

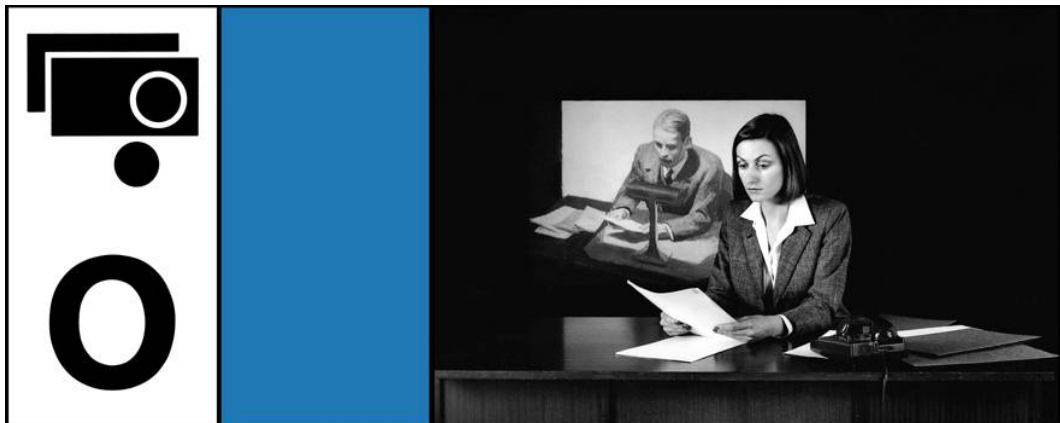
[5] Bir okuma yeri / A Place to Read
součást instalace, digitální projekce, 2010



[6] Performative/Narrative
jeden ze šestnácti panelů (31,5 × 65,8 cm), 1971



[7] Office at Night
(183 × 244 cm), 1986



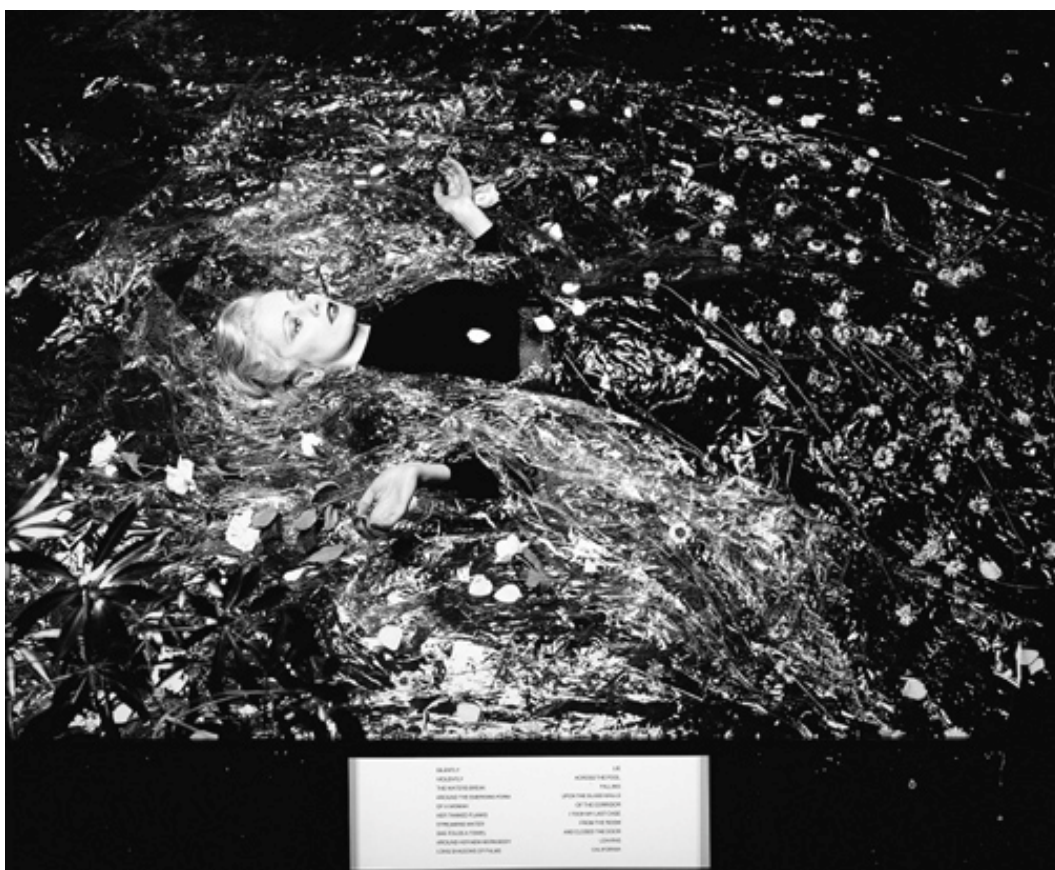
[8] Office at Night
1986



[9] Olympia
fotografie a text, 1982



[10] Olympia
fotografie a text, 1982



[11] The Bridge
Fotografie a text (112 × 77 cm.), 1984



[12] Joseph Wright of Derby: Moonlight by Dovadale malba, 1795



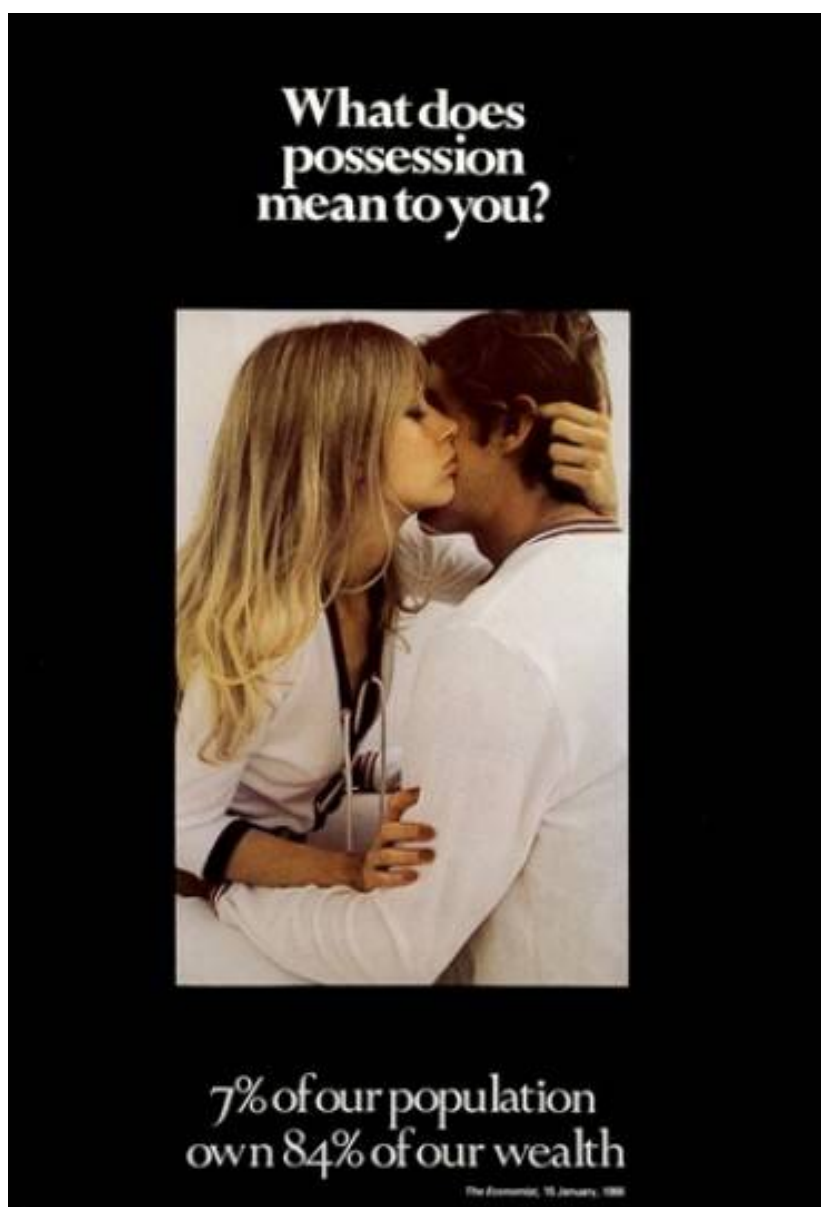
Together they study the texts through which they may improve their ideological formation.

Martinet has criticised Hjelmslev's treatment of expression and content as logically discrete domains. "...one speaks to be understood," he says, "and the expression is at the service of the content." In Hjelmslev's scheme the expression purport of speech is the range of humanly producible sounds. These are the object of the science of phonetics and the forms which languages impose upon this common purport are described in the science of phonology. Martinet observes that there is no science which bears the relation to Hjelmslev's content-purport that phonology bears to phonetics. He moreover doubts that such a science is theoretically feasible as its descriptions, being symbolically expressed, would necessarily be cast in accordance with prior articulations of content. "There is," he says, "no pre-linguistic discipline, which would enable us to handle a psychic reality prior to any integration into linguistic frameworks."

The significance to semiotics of such observations has been stated by Todorov, semiotics "...will never be dealing with anything other than linguistic signification, surreptitiously substituted for the real object. Semiotics of the non-linguistic area is short-circuited, not at the level of its object (which undoubtedly exists), but at that of its discourse which infiltrates the verbal into the results of its work."

Hjelmslev conceived of semiology as a meta-semiotic investigation which would locate the irreducible differences between signifying systems, thus establishing a semiotic typology. Within this typology we might place a semiotics of photography. At the technical level such a semiotics would aim to describe the range of actual and potential codes of photographic reproduction. These codes would then be considered in their functions as frameworks for world-views. At this stage the verbal will indeed have fully infiltrated the work. It is to be accepted that semiotics, albeit informed by, incorporating, and transforming models from the exact sciences, cannot give an 'ontologically pure' account of its object - of the "rhetoric of the image." Todorov rightly observes that "semiotics is for the moment still a system of propositions rather than a body of established knowledge." In this recognition we may therefore opt for a theoretically self-conscious intervention in the production of photographic rhetoric, for a 'critical practice' where semiotics, ideology and aesthetics meet.

[13] Lei Feng
panel ze série devíti, fotografie a texty, 1974



[14] What Does Possession Mean to You? (Possession)
plakát (118 × 84 cm), 1976

Reflect



Contradiction

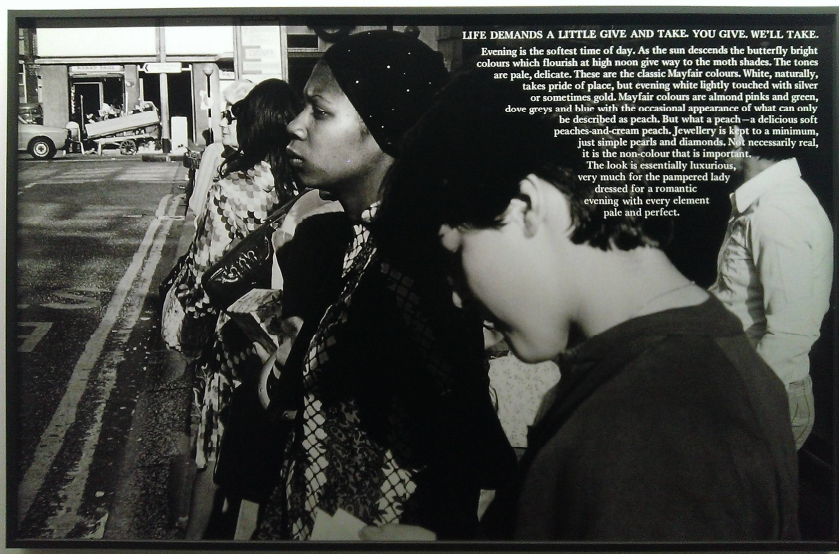


Thinking of a change?
The change that changes everything
Two words — class consciousness
You'll never be the same again
Not just a different you, a radically different you

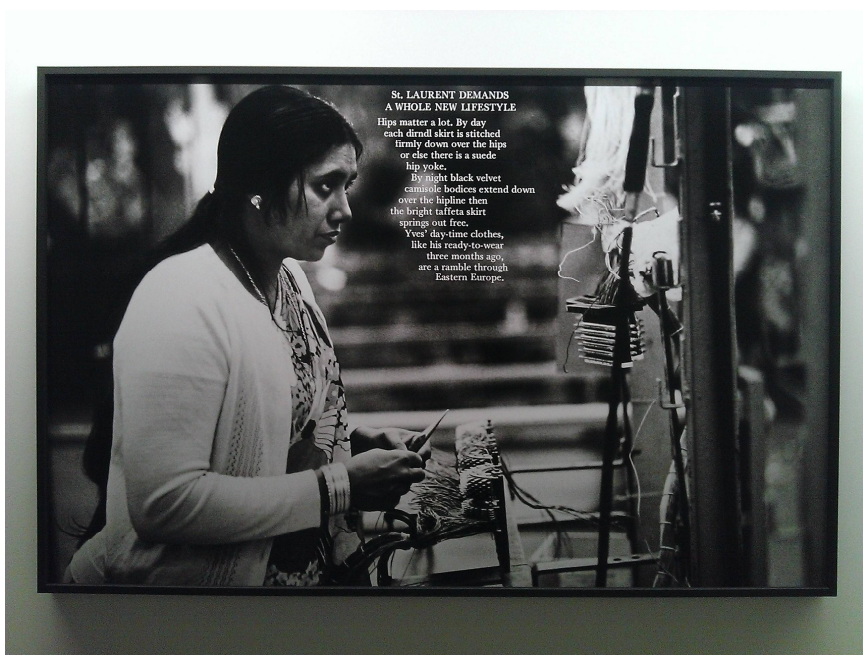
Victor Burgin at The I.C.A. New Gallery London, 14th Jan.—8th Feb. Seminar 5th Feb. 7.00 pm

[15] Bez názvu

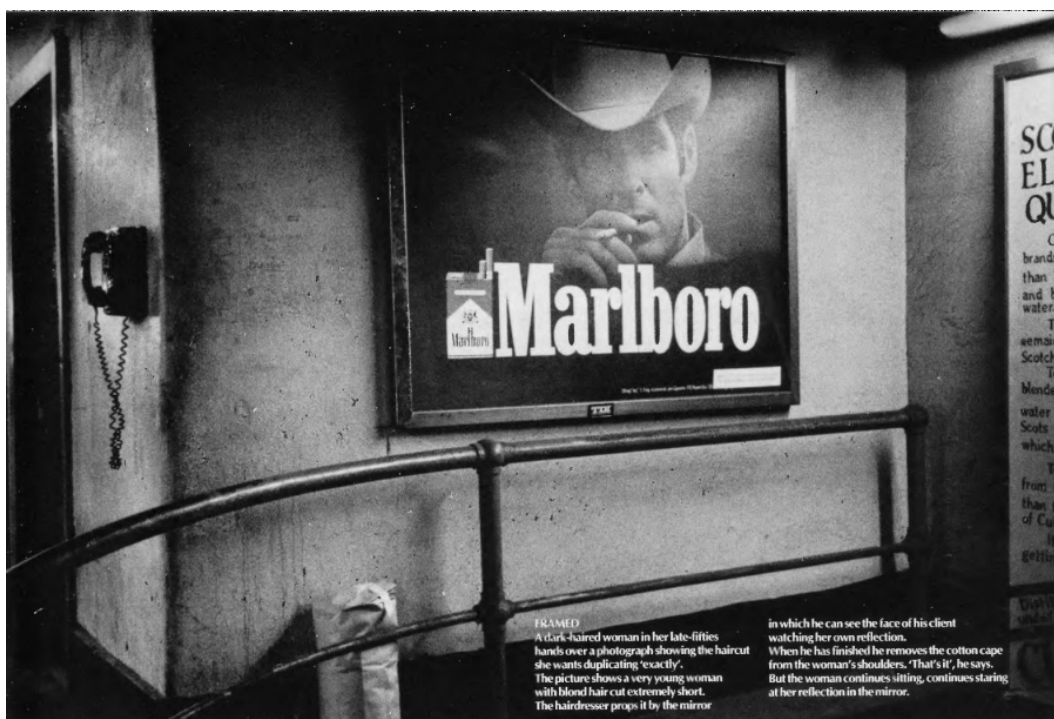
foto-textová práce pro časopis Artforum, leden 1976, strana 10



[16] St. Laurent Demands a Whole New Lifestyle, obraz ze série UK 76
 fotografie s vloženými texty (100 × 150 cm), 1976

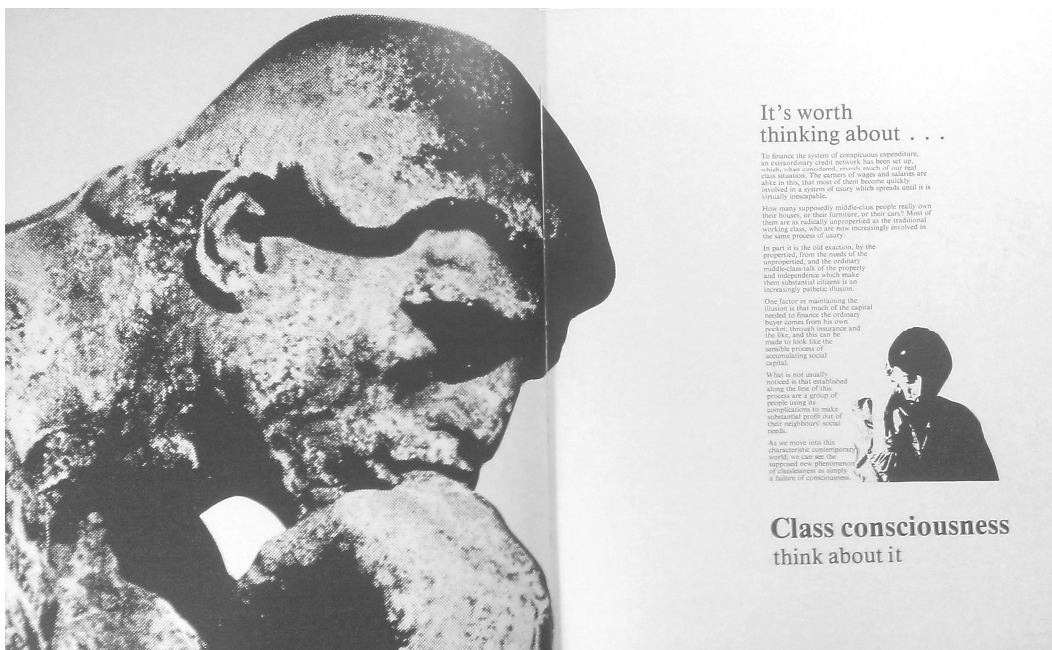


[17] St. Laurent Demands a Whole New Lifestyle, obraz ze série UK 76
 fotografie s vloženými texty (100 × 150 cm), 1976



[18] Framed, ze série US 77

fotografie s vloženými texty (150 × 100 cm), 1976–7



[19] Think About it

Studio International, březen/duben 1976



[20] Zoo 78

obraz ze série, fotografie s vloženým textem (150 × 100 cm), 1978

„The plan is circular; at the periphery, an annular building; at the centre, a tower pierced with many windows. The building consists of cells; each has two windows: one in the outer wall of the cell allows daylight to pass into it; another in the inner wall looks onto the tower, or rather is looked upon by the tower, for the windows of the tower are dark, and the occupants of the cells cannot know who watches, or if anyone watches.“



[21] Zoo 78

obraz ze série, fotografie s vloženým textem (150 x 100 cm), 1978

„A wide moat surrounds her and prevents any approach. The pedestal upon which she is posed is connected to a chair by a silk cord by means of which 'the person in the chair could cause the pedestal to turn in such a manner that the object of his admiration could be viewed from every angle'. Sade reports that Valmont was free to examine Eugénie for half an hour: '... he is beside himself... the constantly moving cord offers him an endless succession on new angles... to which shall he sacrifice himself?'"