

## “Visualism and Its Notion of Photography as Photography”

### Abstract

The aim of this essay is to shed light on how the term “Visualism” as defined in the West has gradually become established in Eastern Europe, particularly in Czechoslovakia and Poland, and on the transformations it has undergone along the way. The essay considers the interpretations of the Visualist programme by Andreas Müller-Pohle in essays by Antonín Dufek, Bořek Sousedík, and Jerzy Olek. The point is not to redeem Visualism from its local misinterpretations, since what might appear to be a misunderstanding may more fruitfully be read as a strategy of adapting a conception to local conditions. One of the questions raised here is when and why the notions of live photography, the snapshot, the documentary photo, and subjective photography ceased to be convenient descriptions of a certain kind of photography and the urge for a new label emerged.

### Klíčová slova

vizualismus – fotografie – střední Evropa – Andreas Müller-Pohle – Antonín Dufek – Bořek Sousedík – Jerzy Olek

### Keywords

visualism – photography – Central Europe – Andreas Müller-Pohle – Antonín Dufek – Bořek Sousedík – Jerzy Olek

*Autor je historik umění a fotograf. Působí jako odborný asistent na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě.*

potom@volny.cz

## VIZUALISMUS A JEHO POJETÍ FOTOGRAFIE JAKO FOTOGRAFIE<sup>1</sup> TOMÁŠ POSPĚCH

„[M]yslím, že nejlepší snímky jsou ty, které jako dobrý akumulátor obsahují nejvíc energie, kterou můžeme čerpat jejich pozorováním. Musí to být pevné vizuální celky, jejichž smysl je v nich samých, a nikoli mimo ně v tom, co zobrazují.“

Dopis Bořka Sousedíka adresovaný Antonínu Dufkovi,  
5. 4. 1985<sup>2</sup>

Cílem této studie je přiblížit, jak se pojem definovaný na západní straně železné opony postupně etabloval ve východoevropském prostoru, konkrétně v České republice a v Polsku, a co se s ním při jeho přesazení stalo. Poslouží nám k tomu Andreasem Müller-Pohlem formulovaný program vizualismu a jeho rozvedení především v textech Antonína Dufka, Bořka Sousedíka a Jerzyho Oleka.<sup>3</sup> Podobné české uchopení pojmu, rozmytí jeho přesných kontur i nepochopení, pokud se budeme držet striktního významu, můžeme sledovat i u dalších výrazů, které byly transponovány

### 1

*Fotografie jako fotografie* byl také název výstavy v Galerii současného umění ve Štětíně v roce 1986, shrnující předchozí samostatné výstavy připravené Jerzym Olekem ve Foto-Medium Art ve Vratislavi.

### 2

Citováno v Antonín DUFEK, „Bořek Sousedík – souvislosti“, *Revue Fotografie*, 1987, č. 3, s. 36.

### 3

Textem navazuji na výstavu připravenou pro pražský Komunikační prostor Školská 28 (*Fotografie jako fotografie*, 8.–30. října 2011), kde jsem se pokusil nabídnout k diskusi, zda se v českých podmínkách vůbec etabloval vizualismus v pojetí definice Andrease Müller-Pohleho, nebo zda šlo spíše o specifický český rozvíjení podnětů blízkých subjektivnímu dokumentu, případně ozvuků polského programu elementární fotografie.

ze Západu, aby pomohly „rámovat“ zdejší scénu: abstraktní umění, pop-art, minimalismus, konceptualismus aj.<sup>4</sup>

Ke sledování tohoto významového pohybu mne nevede snaha o puristickou rehabilitaci pojmu vizualismus. Rozmýšlení a aktualizace významů může napovídat o způsobech mnohem složitějšího přijímání různých tendencí a o interpretaci tvorby jednotlivých autorů. Toto „nepřesné“ přejímání pojmu se přirozeně jeví jako nepochopení. Můžeme je ovšem vnímat také jako gesto apropriace, při kterém dochází k aktualizaci přístupu, nebo ke specificky východoevropskému lokálnímu uchopení. V neposlední řadě mne zajímá, kdy a proč se už nevystačilo s pojmy živá fotografie, momentka, dokument nebo subjektivní dokument, a začalo být vnímáno, že se zde formuje nový specifický model fotografie, pro který byl následně převzat pojem vizualismus.

### Andreas Müller-Pohle a jeho pojetí metafotografie

Když Andreas Müller-Pohle začal v roce 1980 vydávat časopis *European Photography*, pokusil se v prvních číslech představit aktuální scénu umělců pracujících s fotoaparátem ve třech převažujících přístupech: „vizualismus“<sup>5</sup>, „konceptuální fotografie“<sup>6</sup> a „dokument“<sup>7</sup>. Vizualismus byl tedy Andreasem Müller-Pohlem od počátku vymezen vůči tehdy dominující konceptuální a dokumentární fotografii, i když se jednotlivé tendence mnohdy ovlivňovaly nebo i překrývaly. Zatímco sousloví „konceptuální fotografie“ a „dokumentární fotografie“ běžně používáme i dnes a rozumíme jim, pojem „vizualismus“ byl znám

4

Vizualismus vyvolává otázku, zda je vhodné naši situaci klasifikovat a hodnotit pohledem Západu. Piotr Piotrowski v této souvislosti zdůrazňuje, že „[u]mění Východu a Západu mluví podobným jazykem, ale ve skutečnosti komunikuje rozdílné významy, diktované „rámcem“, jež aktivujeme“ (Piotr PIOTROWSKI, „Rámování“ střední Evropy“, *Umělec*, 1999, č. 4, s. 34–35). Specificky „východoevropského“ rozvíjení terminů a tvůrčích programů se dotýká např. Tomáš POSPISZYL v komparativní studii „Dva póly lability“, *Ateliér*, 2004, č. 2, s. 2, v rozšířené podobě publikované pod názvem „Východní a západní krychle“, in: Tomáš POSPISZYL, *Srovnávací studie*, Praha: Agite/Fra 2005, s. 131–156, kde srovnává původní vytváření děl bez sdělení u amerických minimalistů a východoevropský „minimalismus s emocemi“.

5

*European Photography*, 1980, č. 3, *Contemporary Trends I. Visualism*.

6

*European Photography*, 1980, č. 4, *Contemporary Trends II. Conceptual Photography*.

7

*European Photography*, 1981, č. 6, *Contemporary Trends III. Documentary Photography*.

generaci důvěrně sledující fotografickou scénu v osmdesátých letech, kdežto z kulturně-historického kontextu následujících let se vytratil. Müller-Pohle jej užívá zhruba jako synonymum k výrazu „perceptuální“ a staví jej tedy do protikladu k pojmu „konceptuální“, víceméně v dichotomii: svět viděný na matnici přístroje a svět viděný v mysli. Jak ukáží v další části, poměrně rozsáhlá a nejednotná množina vizualistických přístupů nespádajících do dokumentární ani konceptuální fotografie byla inspirována strategiemi obou tendencí.

V kontextu právě ukončených sedmdesátých let reaguje monotematické číslo *European Photography* o vizualismu na proměnu vnímání fotografické tvorby v západní Evropě, kdy v uplynulém desetiletí nastoupila výrazná generace autorů, která oproti předchozím generacím orientovaným na práci na zakázku kladla důraz na autorskou fotografii. Právě v této době dochází k oddělení komunit fotografů a výtvarníků s fotoaparátem, i ke znovuobjevování fotografie jako umění, poté co byla takto chápána už v hnutí avantgard ve dvacátých letech. Po vydání knihy *Travelog* Charlese Harbutta v roce 1974 s jeho programem „surbanalismu“ přichází vlna „unavených žurnalistů“<sup>8</sup> se subjektivním dokumentem, kde je akcentován individuální přístup a autorská výpověď, ale ty jsou nadále vztahovány k zobrazované realitě. Pozdější autoři se dále radikalizují, zdůrazňují specifické vidění na matnici aparátu a často upřednostňují „jak“ před „co“. Charakteristická je pro jejich dílo anatomie náhody, fragmentarizace předmětů výřezem, dekompozice a zdůrazňování jedinečnosti autorova vidění. Fascinuje je zastavení jedinečného momentu i sekvenčnost, vysekávání reality hledáčkem fotoaparátu nebo převod prostorové reality do obrazové plochy. Dokumentární stránka je pro ně vedlejší.

V této mentální atmosféře píše Andreas Müller-Pohle svůj text o vizualismu a pojem definuje ne jako program, ale široce jako koncept způsobu vidění.<sup>9</sup> Předem se v textu brání, aby byla jeho studie vnímána jako pokus vyzdvihnout nějaký fotografický směr nebo hnutí. Vyzývá k návratu a podrobnému prozkoumávání toho, co avantgarda v překotném honění se za novinkami objevila, ale už hlouběji nezpracovala. Odvolává se jak na meziválečnou avantgardu (Alexandr Rodčenko, László Moholy-Nagy, ale také Herbert List, Anton Bragaglia,

8

Viz Charles HARBUTT, *Travelog*, Cambridge, MA: MIT Press 1974.

9

Andreas MÜLLER-POHLE, „Vizualismus“, v tomto čísle *Sešitu*. Původně vyšlo německy a v anglickém překladu jako „Visualismus/Visualism“, *European Photography*, 1980, č. 3, s. 4–10.

Herbert Bayer, André Kertész, Raoul Hausmann, Jaromír Funke a Bill Brandt), tak především na německou poválečnou tradici subjektivní fotografie Otto Steinerta. Vizualismus proto můžeme vnímat jako zúročení výrazného proudu modernistické linie.

Andreas Müller-Pohle svůj sedmistránkový text doprovází vedle vlastních fotografií také ukázkami prací Němců Thomase Anschütze, André Gelpkeho, Berndta Jansena, Clause Schneidera a Claude Shadea, Američana Jima Bengstona, Angličana Paula Hilla, Belgičana Pierra Houcmanta, Holanďana Paula den Hollandera i Čecha Jaroslava Rajzika.<sup>10</sup> Vedle strategií inovujících principy dokumentu zde pospolu najdeme zdůrazňování vizuálních kvalit vysokého kontrastu, pohybové neostrosti, světla i užití blesku, ale také portrét, akt, momentku a statickou fotografii. Je zřejmé, že spojná linie nebyla Müller-Pohlem vedena přes vnější stylové podobnosti nebo žánrové členění fotografie, ale vymezovala spíše myšlenkové vztahování se k fotografii. K vizualismu přiřazoval fotografické přístupy, „které se soustřeďují na zkoumání a zviditelňování vizuálního světa ve smyslu narušování, znejišťování a modifikování konvenčních forem vnímání“. Sám píše, že pokud realita významů překrývá vizuální realitu, je úlohou vizualismu prolomit tento formalismus schémat, ve kterém svět významů vnímáme, a dostat se k hlubší realitě. Tím se program blíží k surrealistické fotografii, ale jestliže ta byla založena na úrovni sémantického odcizení, pak vizualistická fotografie je založena na úrovni syntaktického odcizení. Oproti snům vizualisté vzývají bdělé oko.

Andreas Müller-Pohle vymezuje vizualismus oproti dokumentu, a zde můžeme také najít jeho odlišení od subjektivního dokumentu, se kterým byl u nás později často ztotožňován. Zatímco dokument vychází ze zobrazení vnějšího světa, vizualismus se soustředí na prozkoumávání vizuálního světa. Vizualistický obrat a odvrácení se od tradice dokumentární fotografie spočívaly v přesunu důrazu z fotografického obrazu světa na svět fotografického obrazu.<sup>11</sup> Vizualismus rozeznalý Andreasem Müller-Pohlem

#### 10

Ze současných známých osobností byl pro autory vizualismu vedle Harbutta inspirativní Ralph Gibson, Verena von Gagern a některé fotografie Christiana Vogta nebo Duanea Michalse.

#### 11

Tuto formulaci použil v jiné souvislosti už Antonín Dufek, poprvé pravděpodobně v textu z roku 1971, viz Antonín DUFEK, „Úvod ke koncepci sbírky fotografie Moravské galerie“, in: *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckopřemyslového muzea v Brně*, Brno: Moravská galerie 1973, s. 205–215.

se stavěl do opozice k roli fotografie uchopované konceptualisty víceméně jako záznamové médium, i k fotografii, která je vnímána jako bezproblémové zachycení reality a nezabývá se vlastní podstatou. Právě proto ale vizualismus s částí konceptualismu mimo jiné spojoval společný zájem o analýzu média. Fotografie ve vizualismu (a v některých dalších dobových přístupech) není pohlcena tím, co ukazuje, neboť ukazuje na sebe samotnou. Vizualismus je proto především vizuální úvahou o fotografii, metajazykem. Pokud jde o toto stvrzování a přehodnocování ontologie fotografie, našli bychom v českém prostředí ekvivalenty k vizualismu v některých pozdních zátiších Josefa Sudka, a především v tvorbě Jana Svobody.

## Český vizualismus

Do našeho prostředí uvedl pojem vizualismus především Antonín Dufek. Později jej užívali také Petr Balajka, Petr Klimpl, Michal Janata a české protagonisty vizualismu mapovala výstava *Nové pohledy* připravená Josefem Mouchou.<sup>12</sup> Antonín Dufek spojil v řadě textů věnovaných jednotlivým autorům nebo v katalogu výstavy *Aktuální fotografie II. Okamžik* pojem vizualismus s tvorbou českých fotografů, kteří pracovali s momentkou a většinou postupně přecházeli od tradičnějšího, především sociálně formulovaného dokumentu k mnohem subjektivnější autorské výpovědi a zdůrazňování specifického vidění skrze objektiv.<sup>13</sup> Zatímco pro některé autory si i nadále nesla dokumentární fotografie étos politického vzdoru, mnohé vedla nemožnost společenského uplatnění sociálního dokumentu v období normalizace k větší personalizaci a subjektivizaci snímků. Momentní fotografie pro ně přestává být především reprodukcí objektů a tlumočením společensky formulovaných obsahů v estetizovaném obraze, a stává se více zážitkem vidění spojeného s hledáním autonomního fotografického projevu. Toto hledání jde často v ruku v ruce s tematizací času jako čtvrtého

#### 12

*Nové pohledy. 16 mladých autorů ČSSR*, kurátor Josef Moucha, Cheb: Galerie 4 – Praha: Palác U Melounu 1986.

#### 13

*Aktuální fotografie II. Okamžik*, kurátor Antonín Dufek, Brno: Moravská galerie 1987. Výstava byla otevřena v Moravské galerii v Brně 29. dubna 1987, v červnu reprizována v Galerii 4 v Chebu, přes červenec a srpen v Alšově jihočeské galerii v Bechyni a následujícího roku uvedena na Fotofestu ve Žďáru nad Sázavou.

rozměru fotografického obrazu. Ne náhodou se proto Antonín Dufek věnuje vizualismu v souvislosti s kurátorsky koncipovanými výstavami *Fotografia a čas* (1985) nebo *Okamžik* (1987). V kapitole „Okamžik v přímé fotografii života. Vizualismus“ v katalogu druhé jmenované výstavy píše:

Současná vlna fragmentárních momentek v naší zemi má nejbliž přímo k Harbuttovi, prolíná se s minimalistickými tendencemi minulého desetiletí a vyhýbá se zavedeným klišé imaginativního umění. Zasahuje i do „subjektivního dokumentu“ (termín u nás používá Vladimír Birgus) a do sociálně dokumentární fotografie. Zdá se, že momentní fotografie musela do tohoto stádia zákonitě dospět, a to právě v době deklinace fotožurnalistiky, kdy se médium muselo zabývat samo sebou a hledat si nové společenské uplatnění.<sup>14</sup>

Ve stejném roce píše Antonín Dufek o vizualismu jako o rozvíjení principu „hybridu“ momentní a statické fotografie, kdežto v textech o Bořkovi Sousedíkovi nebo Štěpánu Grygarovi, které publikoval v téže době, ztotožňuje vizualismus přímo se subjektivním dokumentem.<sup>15</sup> Nejpodrobněji se Antonín Dufek vedle již zmiňovaného textu v katalogu výstavy *Okamžik* věnoval českému pojetí vizualismu v rozsáhlém medailonu o Bořku Sousedíkovi:

[P]ro celý proud „vizualismu“ v naší fotografii je příznačná snaha o maximální zhodnocení specifických možností čisté fotografie. [...] Dnes publikuje řada autorů, kteří mají tak či onak blízko k vizualistickým momentkám. (Používáme zde vhodného termínu „vizualismus“, přestože je vymezen prakticky stejně široce jako dřívější subjektivní fotografie. Svůj programový text ilustroval Andreas Müller-Pohle například fotografiemi Jaroslava Rajzika.) Základními znaky jejich tvorby je „momentnost“, zdůraznění okamžiku (i u snímků se statickými motivy),

14

Antonín DUFEK, „Okamžik v přímé fotografii života. Vizualismus“, in: *Idem* (ed.), *Aktuální fotografie II. Okamžik* (kat. výst.), Brno: Moravská galerie 1987, s. 37.

15

Antonín DUFEK, *Černobílá fotografie*, Praha: Odeon 1987, s. 23, 146 a 148. Kdežto v článku publikovaném ve stejném roce, o tvorbě Štěpána Grygara, užívá výraz vizualismus v původním Müller-Pohleho smyslu a považuje jej víceméně za ekvivalent spojení „subjektivní fotografie“, které zpopularizoval po druhé světové válce v západní části Německa Otto Steinert. Viz Antonín DUFEK, „Nová citlivost Štěpána Grygara“, *Revue Fotografie*, 1984, č. 3, s. 17.

a nekonvenční, fragmentární kompozice. Fotografovaná skutečnost je vždy „vyseknuta“ z časoprostorového celku, v němž je běžně vnímána.<sup>16</sup>

Z výše publikovaných úryvků i dalších textů je zřejmé, že Antonín Dufek považoval Müller-Pohleho termín za příliš široký, později jej označuje dokonce za „konfúzní“.<sup>17</sup> Záměrně jej proto vztáhl výhradně na momentní fotografii, neboť tvorba takto vyhraněných autorů byla v té době v českém prostředí rozsáhlá a volala tedy po jednotném pojmovém uchopení. Současně nebyl ale jeho přístup k tomuto pojmu zcela konzistentní. Nakonec od jeho užívání upouští a nahrazuje jej opisem „fragmentární momentky“.<sup>18</sup>

Jak vyplývá už z výše uváděných textů Antonína Dufka – ale můžeme se s tím setkat také u dalších autorů tehdejších článků a výstav<sup>19</sup> – v českém prostředí byl přístup, původně Andreasem Müller-Pohlem formulovaný široce, spojen výhradně s momentkou a vztažen na autory, kteří se od dokumentu dostávali k více autorské výpovědi. Dufkovo spojení vizualismu s výrazně autorskou dokumentární fotografií je momentem, který český vizualismus nejvíce odklání od jeho původní formulace, neboť Andreas Müller-Pohle jej formuloval v četných antitezích k dokumentu:

Podnětem ke vzniku dokumentární fotografie je snaha vytvořit vizuální záznam světa tak, jak existuje; podnětem ke vzniku vizualistické fotografie je prozkoumání *vizuálního světa*. [...] Místo vidění nových věcí se do popředí dostalo nové vidění věcí. Rozšířené vnímání představovalo zároveň průnik do nové

16

DUFEK, „Bořek Sousedík“, s. 36.

17

Antonín DUFEK, „Fotografie 1970–1989“, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000*, Praha: Academia 2007, s. 764.

18

Antonín DUFEK, „Fotografická sbírka Moravské galerie v Brně a dějiny fotografie v Československu a České republice (1949–2005)“, in: *Idem* – Jiří PÁTEK – Petra TRNKOVÁ (eds.), *V plném spektru. Fotografie 1841–2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně*, Brno: Moravská galerie v Brně – Praha: KANT 2011, s. 82.

19

Dále např. Petr KLIMPL, „Fotografie Karla Kameníka“, *Revue Fotografie*, 1986, č. 4, s. 44–47. Původní delší, strojopisná verze publikována jako „O Karlu Kameníkovi (a nejen o jeho fotografiích)“ (1986), in: Tomáš POSPĚCH (ed.): *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice: Dost 2010, s. 268–269.



reality. [...] Dokumentární fotografie má primárně věcný a na objekty orientovaný zájem; vizualistická fotografie se zase primárně orientuje na estetické a vnímání. Viditelný svět pro ni není účelem (zobrazení), nýbrž prostředkem, a fotografický obraz pro ni není prostředek, nýbrž účel. [...] Vizualismus je zviditelněním vizuálního světa pomocí narušení, roztržitého a odcizení významové reality a vyjadřuje se – z hlediska tvorby – těžkopádným a nepřístupným jazykem, který nadhazuje otázky a nenabízí odpovědi.**20**

Odlišnost vizualistických fotografií od jiných momentek z dobové produkce, většinou v rámci dokumentární fotografie, byla u ostatních autorů často vyjadřována opisy, že „mají blízko k výtvarné fotografii, estetiku momentky využívají esteticky“,**21** nebo že „Grygarovy originální ‚vizualistické‘ detaily městského prostředí [...] jen volně souvisejí s dokumentární fotografií, i když se v nich také občas objevují autenticky zachycení lidé“.**22** Petr Klimpl, sám jako fotograf některými pracemi blízký vizualismu, dává tyto tendence v české fotografii spíše do souvislosti s elementární fotografií, formulovanou v polském prostředí Jerzym Olekem. Charakterizuje je jako „patrný přesun od vnější reality k zachycování pocitů a nálad, které nemusí být (a nejsou) jednoduše přeložitelné do slovního popisu“.**23**

Vladimír Birgus a Jan Mlčoch v knize *Česká fotografie 20. století* termín vizualismus nepoužívají, vizualistická specifika nerozlišují, a takto formulovaný okruh tvorby zahrnují pod co nejširší pojetí výrazu subjektivní dokument.**24** Jen opatrně připouští, že určitá skupina autorů sledovala jiné cíle, než cíle dokumentu, nebo se dokonce v rámci momentky vymezovali k dokumentu jakožto antitezi.

**20**

MÜLLER-POHLE, „Vizualismus“, s. 68, 70, 71.

**21**

Antonín DUFEK, *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Brno: Moravská galerie 1982.

**22**

Vladimír BIRGUS, „Procházka po výstavě“, in: *Idem – Zdeněk KIRSCHNER – Ján ŠMOK* (eds.), *Fotografie absolventů FAMU* (kat. výst.), Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum 1987, nestr.

**23**

KLIMPL, „O Karlu Kameníkovi“, s. 268–269.

**24**

Vladimír BIRGUS – Jan MLČOCH, *Česká fotografie 20. století*, Praha: KANT 2010, s. 207.

## Koncepce fotografie

Bořka Sousedíka

Nejpropracovaněji formulovanou koncepcí tvorby, která se dostává do blízkosti vizualismu, přináší v Československu ostravský fotograf, teoretik a pedagog Bořek Sousedík. Ve svých teoretických programech i fotografiích usiloval o maximální svébytnost momentky, o vyvázání fotografie z vazby na snímanou předlohu a na iluzi objektivitu fotografie. Jako náměty fotografií volí banální situace, rozhodující je nálada, subjekt autora. V nedělitelnosti tvorby a života se jeho fotografie, často rodinné momentky, stávají osobním deníkem rozvíjeným v čase, který vypovídá o jeho každodenním bytí, blízkých, i stavu myšlení. Jeho tvorbu charakterizuje programovost, obsah jeho fotografií není literární, ale vizuální, v radikálním důrazu na „nezrcadlovost“ fotografie vytváří neiluzivní výtvarná díla.

Sám Bořek Sousedík ve svých nemnoha publikovaných textech termín vizualismus nepoužívá, místo něj volí spojení „imanentní exprese“**25** nebo novotvar „opsognomie“.**26** Ale jeho koncepce fotografie je Müller-Pohleho pojetí blízká. Ještě více zdůrazňuje

**25**

Bořek SOUSEDÍK, *Úvod do studia dějin fotografického obrazu*, skripta, Ostrava: Městské kulturní středisko v Ostravě 1982, s. 73.

**26**

Pro závažnost a kompaktnost uvažování Bořka Sousedíka zde publikuji jeho text otištěný v katalogu pražské výstavy jeho fotografií a prací jeho žáků (katalog byl vydán ve stejném roce, ve kterém Andreas Müller-Pohle publikoval článek o vizualismu):

„Význam našich fotografií je za mezi ikonocit a autenticity, tj. za mezi iluzivní jasností fotografie. Takové fotografie nazýváme opsognomiemi. Význam opsognomie je dán ideově-plastickým, neopakovatelným, nezaměnitelným prožitkem individuálního oka a myšlenky – odtud název (opsis = vidění, gnóme = kritická úvaha). Z takového vymezení fotografie jako opsognomie plyne, že svou tvorbu stavíme na nevěcnosti (1), vizuální spontánnosti (2), obrazové nevyhnutelnosti (3).

Soudíme, že (1) *nevěcnost* je základním a jedině plodným přístupem k fotografické tvorbě. Nechceme fotografovat věci známé ani neznámé. Chceme jen fotografovat a tvořit obrazy vypovídající o nepovrchních aspektech nás i jiných. Závislost těchto obrazů na předloze je nám vedlejší.

(2) *Vizuální spontánnost* znamená, že máme svrchovanou úctu a respekt před spontánním vizuálním prožitkem. Věříme, že konečná podoba fotografie vzniká a je výsledkem nevyhnutelné přítomnosti fotografa v okamžiku stisku spouště, a nikoliv toho, jak obraz myslí nebo myslil. Opsognomie může mít premedikativní východisko; její definitivum však určí až autentičnost expozice.

Bezprostředním korelativem a popudem pro stisk spouště je (3) *obrazová nevyhnutelnost*. Je to pocit vážící se k vizuální spontánnosti, a to pocit, že to, co vidím v hledáčku, je za daných okolností nevyhnutelně významné, a že tedy dám příkaz k fotografickému záznamu. Absence tohoto pocitu znamená nedostatečný opsognomický význam, a tedy fotografování v daném okamžiku ztrácí význam. Obrazová nevyhnutelnost je jistotou jednoty a harmonie. Pro vznik věcné fotografie stačí zprostředkovaná jistota existence věci. Pro vznik opsognomie je nezbytná bezprostřední jistota pramenící z obrazové nevyhnutelnosti.“

Bořek SOUSEDÍK, „Program“, in: POSPĚCH, *Česká fotografie*, s. 222–223. Původně vyšlo v Bořek SOUSEDÍK (ed.), *Kolegium. Výstava fotografií za mezi autenticity a ikonocit* (kat. výst.), Praha: Fotografa 1980, nestr.

lhostejnost k výběru ztvárněvané předlohy, klade důraz na neiluzivnost fotografie, a tedy zabstraktnění fotografického obrazu. Müller-Pohleho text necituje a užívá jiné terminologie, ale přibližně ve stejné době, od roku 1980, a tedy mnohem dříve, než do českého prostředí uvede pojem vizualismus Antonín Dufek, formuluje řadu podobných přístupů. Podle vlastního vyjádření Müller-Pohleho text na počátku osmdesátých let ještě neznal. Jako myšlenkové zdroje uvádí knihu *Američané* Roberta Franka, Otto Steinerta s proklamací subjektivní fotografie, Harryho Callahana s jeho teorií pokorného automatismu tvorby a blíže neupřesněné texty Edwarda Lucie-Smithe. Jako charakteristické prvky takového pojetí fotografie jmenuje syžetovou banalitu, důraz na náladu, autorický přístup. Fotograf fotografuje sebe, nikoliv svět kolem sebe, jak tomu bylo zdánlivě předtím. Dikce Sousedíkových textů je proklamativní: „Problém současného fotografa není zobrazit to, co víme a co už jsme někde viděli, nýbrž vytvořit obraz toho, co nevíme a co jsme ani vidět nemohli. Fotografie má zviditelnit neviditelné.“<sup>27</sup>

Vizualismus v Sousedíkově pojetí je vlastně abstraktní fotografií. Ve vlastní tvorbě a u žáků oboru fotografie na Lidové konzervatoři v Ostravě, kde působil, zdůrazňoval nezávislost obrazů na snímané předloze, vizuální spontánnost a obrazovou nevyhnutelnost, plynoucí z důrazu na pocit obrazové významnosti vidění momentu v hledáčku. Fotografie chápal jako neopakovatelný, nezaměnitelný prožitek individuálního oka a myšlenky. Dominující myšlenkou Sousedíkových textů i fotografií je problém miméisis, upozorňování na syntax fotografie, na její jen zdánlivou průhlednost a samozřejmost čtení. Bezprostřední vázanost fotografie na miméisis označoval termínem „ikonocitně-autentický aspekt“<sup>28</sup> a pro fotografie problematizující ikonocitnost užíval pojem „opsognomie“:<sup>29</sup> „Problémem

27

Ibid., s. 76.

28

Viz např. *ibid.*, s. 75, a podrobně Bořek SOUSEDÍK, *Skladba fotografického obrazu*, Ostrava: Městské kulturní středisko 1989.

29

*Opsis* = vidění, *gnómé* = kritická úvaha. Viz především Bořek SOUSEDÍK, „Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu“, in: POSPĚCH, *Česká fotografie*, s. 284–288 (původně vyšlo v *Angelma*, 1989, č. 1, s. 13–14), a *idem*, „Program“. Výstavu *Kolegium. Výstava fotografií za mezi autenticity a ikonocity*, Praha: Výstavní síň družstva Fotografa, 4.–30. srpna 1980, můžeme považovat za první představení vizualismu u nás, další výstavy se konaly na klímkovických *Fotosession* a vizualistické přístupy vedle jiných představila souborná výstava *Nové pohledy* kurátora Josefa Mouchy.

stále zůstává zrádná iluze vizuální objektivnosti a nutkání ztotožňovat ji s tzv. obsahem fotografického obrazu. To stále zůstává podstatnou překážkou hlubšího poznání fotografického díla.“<sup>30</sup> Tím spojuje vizualismus, jak jej v českém prostředí chápal Antonín Dufek, s tvorbou Jana Svobody rozvíjenou od konce šedesátých let.

V pozdějším Sousedíkově textu datovaném do dubna 1988 se objevuje i další prvek tvůrčího programu, požadavek „problematizace fotografie“ a „boje proti aparátu“ (obrat Viléma Flussera):

Jinak řečeno, většina pozorovatelů fotografií je jako takové neopozoruje. Unikají jejich pozornosti. Fotografie jsou pro většinu diváků průhledné. [...] Proč je vidění fotografií až tak neproblematické a snadné, že vůbec ztrácíme kontakt s fotografií jako materiálem (!), že se nám ztrácí před očima, že zprůhledňuje? Asi proto, že neklade identifikační problém – že je dokonale známa. Že vidíme to, co jsme viděli mnohokrát předtím. Že stvrzuje naši obeznámenost. Neboli fotografie je proto tak průhledná (transparentní), že odráží (reflektuje) nás samé. Fotografie je do té chvíle průhledná, dokud odráží naši představu či spíše koncepci světa. Dokud vyhovuje našim očekávaním. Dokud vyhovuje našemu petrifikovanému obrazu světa. Dokud vyhovuje našemu popisu světa. Dokud vyhovuje naší ikonografii.<sup>31</sup>

Bořek Sousedík zde jinými slovy formuluje totéž, co Andreas Müller-Pohle charakterizuje jako nejvlastnější úlohu vizualismu: „Realita významů překrývá vizuální realitu věcí, vsazuje je do šablon, redukuje je na jednoduché vzorce. Prolomit tento formalismus ‚obyčejného vnímání‘ a zviditelnit vizuální svět v jemu odpovídajícím uspořádání souvislostí je úkolem vizuálního umění; ve fotografii to je především úkol vizualismu.“<sup>32</sup>

30

Petr BALAJKA, „Bořek Sousedík – teoretizující praktik“, *Československá fotografie*, 1989, č. 7, s. 296.

31

SOUSEDÍK, „Fotografie versus divák“, s. 285. Obdobné myšlenky jsou podrobně rozpracovány ve skriptech SOUSEDÍK, *Skladba*, psaných ve stejné době.

32

MÜLLER-POHLE, *Vizualismus*, s. 69.

V českém prostředí byli Antonínem Dufkem, Petrem Klimplem, Petrem Balajkou, Michalem Janatou nebo Josefem Mouchou za vizualisty nejčastěji označováni Štěpán Grygar, Karel Kameník, Josef Moucha, Roman Muselík, Martin Smékal, Bořek Sousedík, a někdy také autoři mnohem více spojovaní se subjektivním dokumentem jako Vladimír Birgus, Antonín Braný, Josef Husák, Petr Klimpl, Michal Kolář, Václav Podestát, Marcel Ryšánek, Jan Rauner, Petr Šimr, Jiří Vašků nebo Luděk Vojtěchovský.<sup>33</sup> Programu vizualismu byly blízké také některé fotografie Bohdana Holoméčka, a jak níže vysvětlím, výrazně osobitým přístupem rozšiřuje program vizualismu Miroslav Machotka, i když byl v osmdesátých letech z vizualismu vylučován.<sup>34</sup> Sám Andreas Müller-Pohle publikoval v čísle o vizualismu fotografii Jaroslava Rajzika, a v jeho intencích by měli být do samotného centra vizualismu řazeni také Jaroslav Beneš, Petr Faser, Marie Kratochvílová, pozdější tvorba Ivo Přečka a především Jan Svoboda.

Přes dílčí odlišnosti spojuje tyto autory snaha o hledání „jazyka“ fotografie, založeného především na „zastavení času“, na specifickém vidění reality, na jejím „vysekávání“ hledáčkem fotoaparátu a transformaci do černobílého dvojrozměrného obrazu. Většinou uplatňovali radikální ořez reality hledáčkem, vedoucí k fragmentaci předmětů, často pracovali s vědomou vyprázdňeností obrazu a s dekompozicí, ze středu obrazu přesouvali pozornost k jeho okraji. Fotografové řazení nebo hlásící se k vizualismu se většinou stavěli proti iluzivnosti a „zrcadlovosti“ fotografie, proto zdůrazňovali lhostejnost k motivu a místo „rozhodujícího okamžiku“ zhodnocovali zdánlivě náhodné fotografické momenty. Většinu těchto autorů také spojuje schopnost introspekce, vizuální citlivost a snaha o obrazovou invenci, abdikaci na jednoznačný, do slov převoditelný obsah, důraz na intuici a úsilí zachytit na snímku prvotní okamžik inspirace.

33

Etablování pojmu v českém prostředí se odehrávalo bez širších znalostí původního textu i kontextu, ve kterém byl formulován. Podle vlastních vyjádření většina českých protagonistů řazených do vizualismu text Andree Müllera-Pohleho v osmdesátých letech nečetla (Miroslav Machotka, Josef Moucha, Štěpán Grygar, Petr Klimpl).

34

Viz Antonín DUFEK, „Miroslav Machotka“, in: *Černobílá fotografie*, Praha: Odeon 1987, s. 128; Antonín DUFEK, „Obrazy skutečnosti Miroslava Machotky“, *Revue Fotografie*, 1985, č. 4, s. 73.

Pro srovnání způsobů přijetí „vizualistického konceptu vidění“ formulovaného Andree Müller-Pohlem i pro tehdejší bohatý kulturní dialog bude užitečné všimnout si i další země, ve které vzbudila Müller-Pohleho formulace vizualismu velký ohlas. V Polsku na něj reagoval především fotograf a teoretik fotografie Jerzy Olek v programu elementární fotografie<sup>35</sup> a ve výstavách, které od března 1983 uspořádal v Galerii Foto-Medium-Art ve Vratislavi. Elementární fotografii formuluje poměrně volně jako co nejširší proud autonomní tvorby soustředící se na „hloubku existence obsažené ve fotografii“, z časového odstupu je však zřejmé, že vedle tendencí blízkých Müller-Pohleho vizualismu zde akcentuje také dobové přístupy, pro které se zažil poněkud matoucí termín „fotografický minimalismus“: „Fotografii asketickou a minimální, prostou a neafektovanou – fotografii čistou, fotografii fotografickou – definuji jako elementární.“<sup>36</sup> Jerzy Olek připravil řadu výstav, kde vedle polských prezentoval také české umělce. Řada z nich se proto seznamovala s myšlenkami vizualismu přes Olekovy postuláty elementární fotografie. Jak píše, hlavním tématem těchto autorů není zobrazování vnějšího světa, ale světa vnitřního, světa samotné fotografie: „Elementární fotografie, to je fotografie oka a kamery.“ Důraz klade jak na imanentní vlastnosti fotografie, tak také na přenesení důrazu tvorby z intelektu na intuici, a tím radikalizuje odlišení vizualismu od konceptuální fotografie, jak to provedl Andreas Müller-Pohle. „Elementární umělec se snaží v každém případě vejít s registrovaným motivem do vzájemného kontaktu. [...] Elementaristé si vytvářejí vztah ke světu bez pomoci různých analytických metod [...]“. Tyto proklamace jsme ovšem mohli číst už v Müller-Pohleho manifestu vizualismu. Vztah mezi původní formulací vizualismu a elementární fotografií můžeme vnímat jako kontinuální rozvíjení myšlenek Andree Müller-Pohleho v polském prostředí a jejich aplikování na aktuální polskou a českou fotografii.<sup>37</sup>

35

Polšsky „fotografia elementarna“. U nás o něm informoval např. Josef MOUCHA, „Fotografie jako fotografie“, *Československá fotografie*, 1986, č. 11, s. 494–495.

36

Všechny citace jsou z článku Jerzy OLEK, „Widziec elementarnie“, in: *Idem* (ed.), *Elementarność fotografii* (kat. výst.), Vratislav: Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu 1989, nestr.

37

Oproti Antonínu Dufkovi projevovat Jerzy Olek velký zájem i o statickou (většinou středo- nebo velkoformátovou) fotografii. Dokládá to ostatně i výčet jmen českých autorů, kteří byli do polského kontextu elementární fotografie často zařazováni: Jaroslav Beneš, Petr Faser, Štěpán Grygar, Miroslav Machotka, Josef Moucha, Jaroslav Rajzík, Jan Svoboda.

## Vizualismus jako program autonomie fotografie

Zaměření na analýzu média fotografie se vine víceméně jako kontinuální linie dějinami české fotografie, od experimentálních, ale víceméně perceptuálních prací Jaromíra Funkeho, českobudějovické Fotolinie nebo brněnsko-olomoucké skupiny F5, přes Josefa Sudka a Jana Svobodu až ke konceptuálně zaměřené tvorbě Lukáše Jasanského a Martina Poláka, Markéty Othové, Jiřího Thýna. Na konci sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let tuto linii vedle Jana Svobody nejvíce rozvíjeli právě autoři řazení do neurčitých pozic mezi teoretickými proklamacemi vizualismu, subjektivního dokumentu a elementární fotografie.

Německý vizualismus, stejně jako jeho rozvíjení v Čechách, immanentní exprese Bořka Sousedíka nebo elementární fotografie v Polsku úzce navazovaly na fotografickou modernu. V českém prostředí se tyto programy mohly opřít o výraznou tradici avantgardní fotografie a texty Jaromíra Funkeho, Eugena Wiškovského nebo Karla Teigehe s postuláty hledání autonomních fotografických forem. Boj fotografie za ukotvení jejího statusu jako uměleckého díla vycházel už ve dvacátých letech dvacátého století ze základního prvku moderní koncepce umění – z ideje estetické autonomie díla. Potřeba obhajoby „uměleckosti fotografie“ i v následujících desetiletích vedla k přenášení této modernistické koncepce pojetí uměleckého díla jako autonomního, sebezahrnujícího, vnitřně smysluplného objektu až do fotografické praxe sedmdesátých a osmdesátých let.

Vizualisté v momentce uskutečňují to, co o desetiletí dříve provedl Jan Svoboda. Ale zatímco Svobodovo odmítnutí pojmání fotografie jako služby pro věrné zachycení reality vede také k odmítnutí rámu a skla, i ke zdůrazňování objektovosti fotografie, čeští představitelé vizualismu naopak zdůrazňují modernistickou autonomii uměleckého díla, což je rámeček, do kterého chtějí fotografii pevně zařadit. Odmítnutím pasparty, rámu a skla, pojmajících fotografii jako „okno“, nedosáhl Jan Svoboda jen formální změny instalace fotografie, ale vyjádřil svůj radikální obrat v přístupu k médiu fotografie i ke světu umění. Oproti modernistickému vymezení autonomního díla pomocí rámu vůči okolnímu prostoru Svoboda tuto distanci díla od okolí ruší a fotografický obraz staví do interakce s konkrétním místem a světlem, ve kterém je divákem vnímáno. **38**

Etablování pojmu vizualismu v českém prostředí a jeho vztažení na okruh autorů, kteří svůj zájem o momentku v osmdesátých letech přesouvali od obsahově zaměřeného dokumentu k autonomnímu fotografickému obrazu, připomíná, že reflexe média fotografie není jen jedním z aktuálních témat českého konceptuálního umění pracujícího s fotografií, ale že u nás i ve světě byla intenzivně rozvíjena už v hnutí avantgard a dále v konceptuálním umění i v jiných, perceptuálněji formulovaných prouděch v letech sedmdesátých a osmdesátých. Ostatně jak je připomínáno už v textu o vizualismu v *European Photography*, tato linie analýzy média je pevně přítomna napříč tendencemi a desetiletími jako jemná linka, nebo jindy jako silný proud, přinejmenším od doby tvorby Alexandra Rodčenka a Lászla Moholy-Nagye až do současnosti.

Koncepci česky chápaného vizualismu formulovala zdejší tradice moderní fotografie i společenská a politická izolovanost Československa osmdesátých let. Autoři píšící o fotografii se museli vyrovnat s výrazným nástupem českých fotografů, kteří vyvedli momentku z původně dokumentárních pozic k svěbytné reflexi média. Kdybychom trvali na důsledně původním, Andreasem Müller-Pohlem v *European Photography* formulovaném pojmu, došlo by k radikálnímu okleštění významu a přínosu českých autorů obvykle spojovaných s vizualismem. Byla by to o to větší škoda, že jsme si vědomi toho, že svou programovou orientací na analýzu média fotografie, stejně jako svým zájmem o banalitu snímané předlohy, jsou pevně spojeni s přítomností.



# EUROPEAN PHOTOGRAPHY



3

CONTEMPORARY TRENDS I: VISUALISM

DM 8 (West Germany) / DM 9.50 (Europe) / Can-\$ 6.50 / US-\$ 6







Bořek SOUSEDÍK, *Okolí Ostravy*, 1980, černobílá fotografie, archiv autora



Bořek SOUSEDÍK, *Olomouc*, 1985, černobílá fotografie, archiv autora





Bořek SOUSEDÍK, *Ostrava*, 1986, černobílá fotografie, archiv autora



Bořek SOUSEDÍK, *Štěpánovice*, osmdesátá léta, černobílá fotografie, archiv autora





Josef MOUCHA, *Berlin*, 1988, černobílá fotografie, archiv autora



Josef MOUCHA, *Deutschland*, 1987, černobílá fotografie, archiv autora



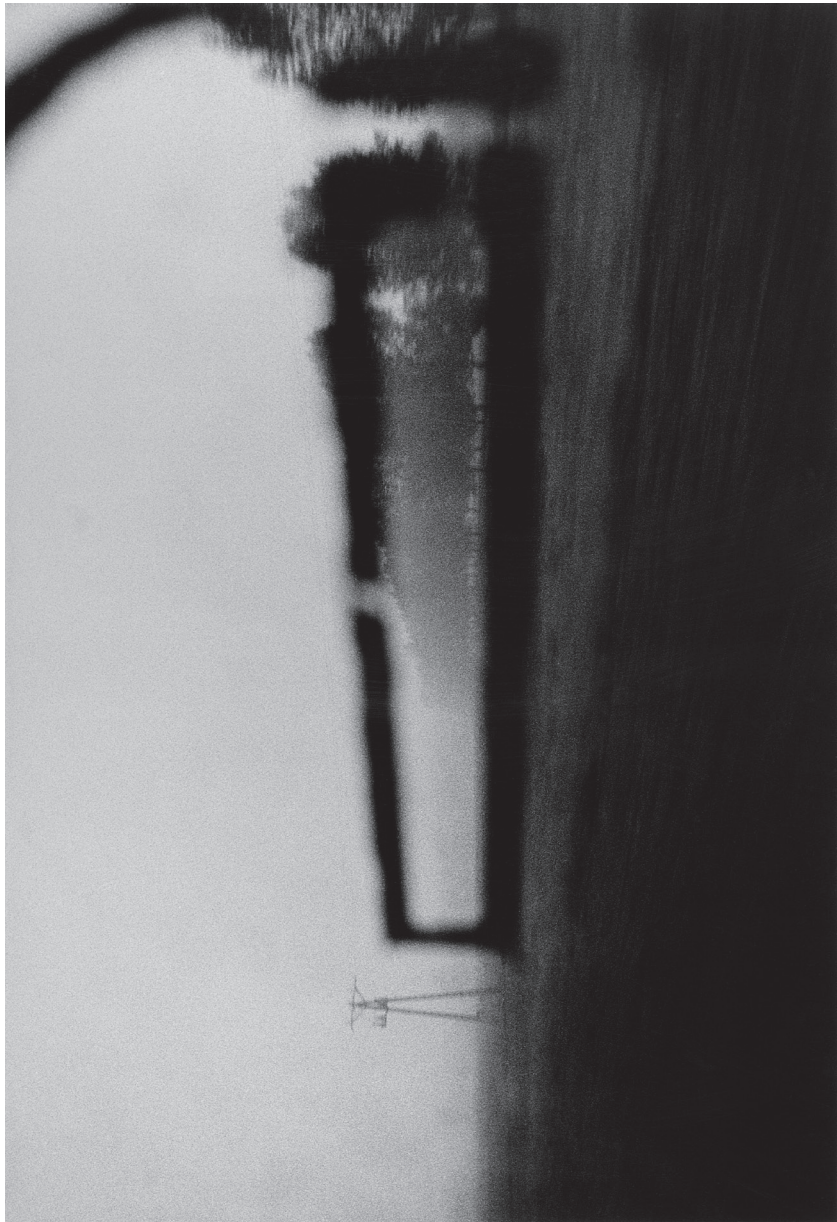


Josef MOUCHA, *Kap Arkona*, 1986, černobílá fotografie, archiv autora



Josef MOUCHA, *Rychnov*, 1988, černobílá fotografie, archiv autora



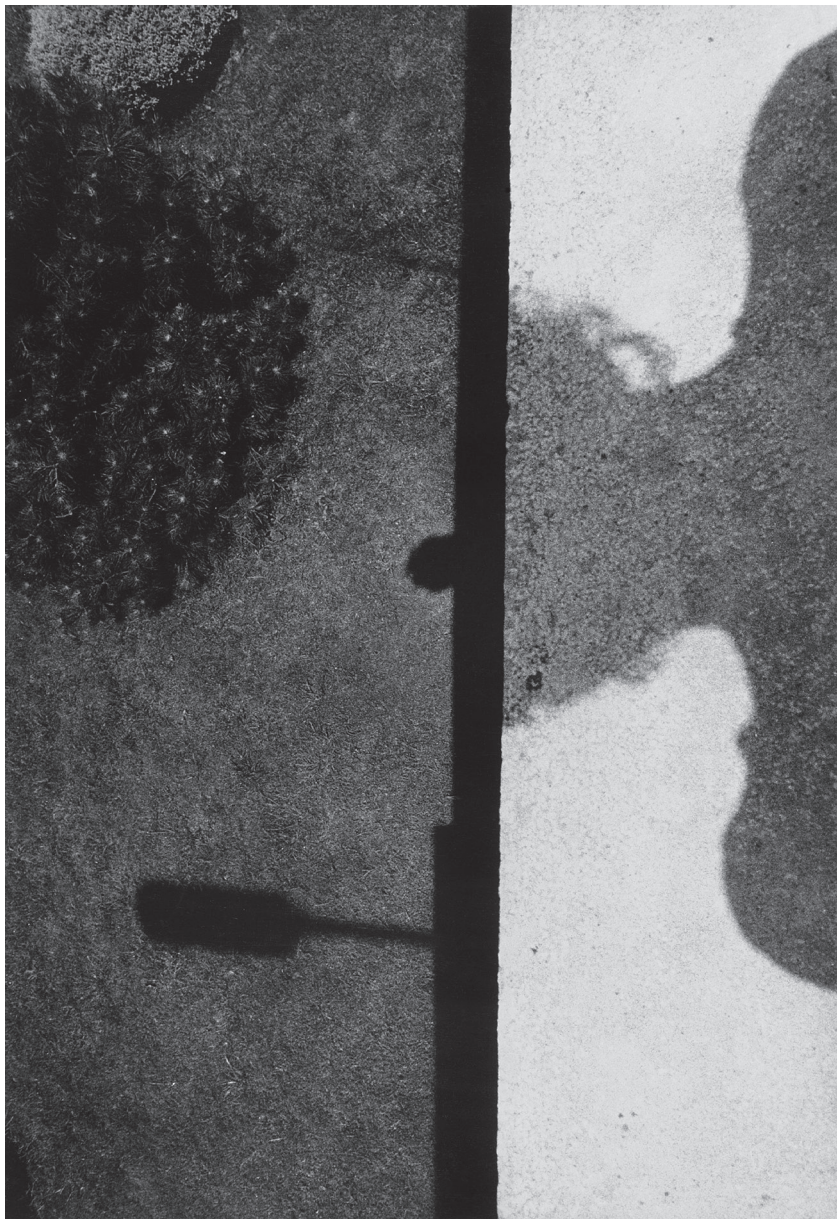


Karel KAMENÍK, 1985, černobílá fotografie, archiv autora



Karel KAMENÍK, 1987, černobílá fotografie, archiv autora



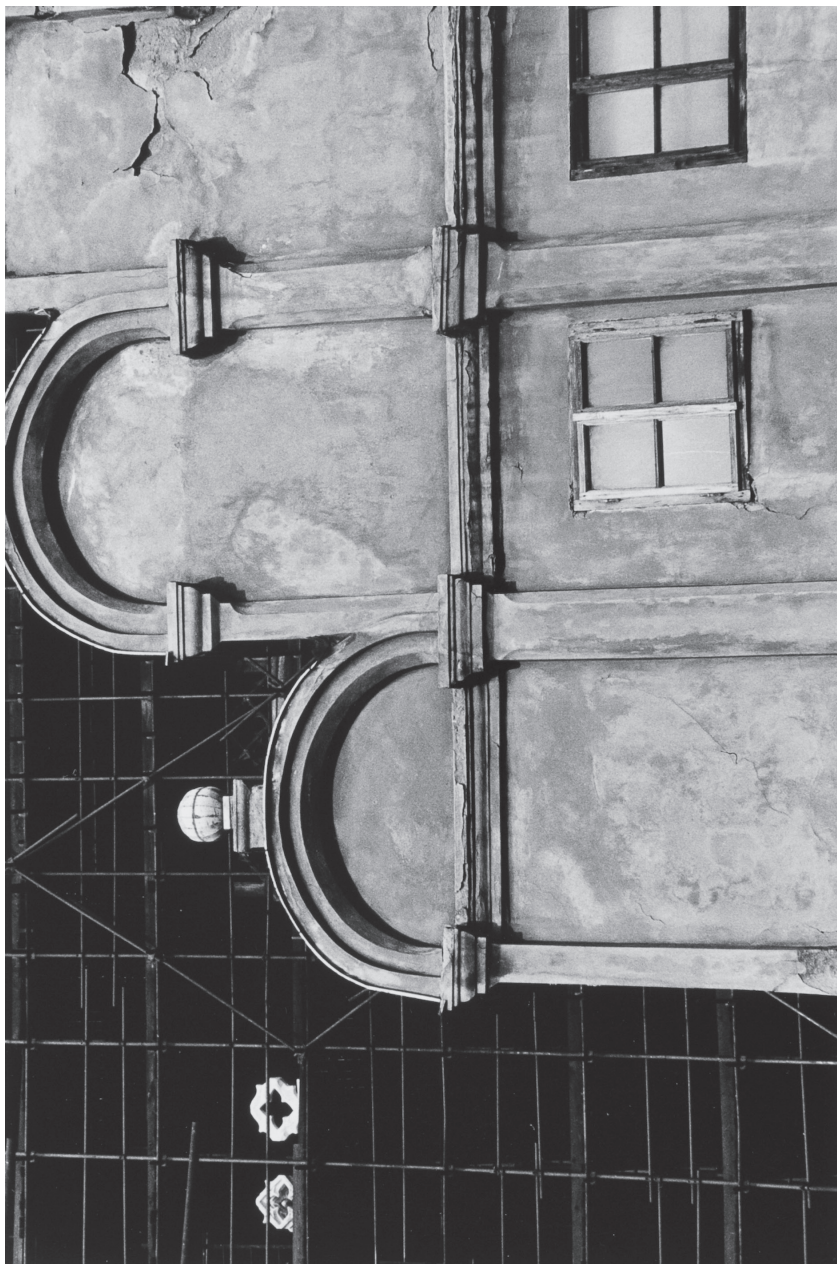


Karel KAMENÍK, 1987, černobílá fotografie, archiv autora



Karel KAMENÍK, 1988, černobílá fotografie, archiv autora





Štěpán GRYGAR, *Bez názvu*, osmdesátá léta, černobílá fotografie, archiv autora



Štěpán GRYGAR, *Bez názvu*, 1981, černobílá fotografie, archiv autora



# kolegium

beneš  
neuwirth  
hradil  
ryšánek  
smékal  
stančík  
sousedík

VÝSTAVA FOTOGRAFIÍ ZA MEZÍ AUTENTICITY A IKONOCITY

Bořek SOUSEDÍK (ed.), *Kolegium. Výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity* (kat. výst.), Praha:  
Fotografia 1980, obálka



*Fotografie jako fotografie*, kurátor Tomáš Pospěch, Praha: Komunikační prostor Školská 28 8.–30. října 2011,  
pohled do expozice, foto: autor

*Fotografie jako fotografie*, kurátor Tomáš Pospěch, Praha: Komunikační prostor Školská 28 8.–30. října 2011,  
pohled do expozice, foto: autor