

## ANDREAS MÜLLER-POHLE: Vizualismus

Publikováno in: *European Photography*, 1980, č. 3. Překlad z němčiny Jana Večeřová.

Reflexe vlastního média nebyla pouze ústředním tématem konceptuální fotografie, mnohem spíše představuje dosud poslední důležitý vývojový krok v celých dějinách medií. Poté, co fotografie (nejpozději na začátku tohoto století) již obsáhla objektivní inventář viditelného světa v jeho základních typech, aby se posléze – obzvláště ve dvacátých letech – přiklonila fotografickému vidění ve smyslu „jak“, se začalo v sedmdesátých letech několik konceptuálních fotografů intenzivně a systematicky zabývat médiem samotným. Díky tomuto počínu stojí současní fotografové na území, které více méně znemožňuje nová a zásadní odhalení: zdá se, že pole fotografické estetiky je vytyčeno a hrubá mřížka možných výrazových prostředků a výpovědí vyměřena. Máme tedy před sebou mapu bez bílých míst.

Takovéto stanovisko vychází z toho, že fotografie, stejně jako každé jiné médium, disponuje omezeným a již stanoveným potenciálem ztvárnění<sup>1</sup> a dále pak teoreticky určitelným množstvím možných modelů nebo principů ztvárnění, které se případně dají rozšířit v souvislosti s technickými novinkami (jako například instantní fotografie). Nesmíme tomu však rozumět příliš mechanicky: je zcela jasné, že neexistuje žádný konečný bod, ve kterém by bylo vyjádřeno vše vyjádřitelné. Má teze však znít tak, že estetický vývoj fotografie spočívající na konvenční technice je, co do jeho šíře, ukončen, a že bychom měli všichni společně chápat aktivitu současné fotografie jako něco, co můžeme nazvat jako vertikální vývoj, či vývoj „do hloubky“: citlivé rozlišování, diferenciací, zjemnění a spojování myšlenek, které byly během dějin fotografie sice vysloveny, ale nikdy zcela precizně formulovány. Tento hodnotící proces bude tak dlouho využíván, dokud radikálně nová technologie – elektronický záznam obrazu – neprohlásí všechny dosavadní postupy klasické černobílé fotografie za exkluzivní anachronismus.

Abychom však zůstali v obraze: další vývoj fotografické estetiky „do hloubky“ obsahuje také mnoho vedle sebe existujících rovnoprávných výchozích bodů a umožňuje tak estetický pluralismus a kritickou koexistenci odlišných náznaků a návrhů, která dosud nebyla možná, protože dějiny fotografie byly chápány jako lineární řada objevů. Doba manifestů a proklamací je prozatím ukončena: dogmatici dosloužili.

Následující výklad bychom tedy neměli chápat jako pokus vyzdvihovat nějaký fotografický směr nebo „hnutí“. Chtěl bych mnohem spíše nastínit koncept způsobu vidění, který neupřednostňuje ani dokumentární ani konceptuální fotografii. Tomuto zvláštnímu způsobu vidění říkám *vizualismus*: zviditelnění vizuálního světa.<sup>2</sup>

### I.

Fotografický vizualismus je starý bezmála osmdesát let a začal perspektivním odcizením Alexise Mazourina<sup>3</sup>; programovým zakladatelem byl Alexandr Rodčenko a László Moholy-

<sup>1</sup> Pozn. překladatele: Gestaltungspotential.

<sup>2</sup> Již několik let můžeme pozorovat, že se mnoho mladých fotografů odvrátilo od ortodoxně chápaného dokumentarismu a přitom se výrazně přiblížili vizualistické koncepci; k těmto novým trendům evropské dokumentární fotografie bude přihlédnuto v následujících vydáních *EUROPEAN PHOTOGRAPHY*. V našich souvislostech je v zájmu objasnění daných základních pozic soustavně míněn klasický dokumentarismus.

<sup>3</sup> Mnohé z toho, co nová fotografie dvacátých let používala jako pionýrské výtvarné prostředky, bylo již započato v období umělecké fotografie, což potvrzuje především Wolfgang Kemp, kdy i Rus Alexis Mazourine může být zařazen mezi předchůdce vizualistické fotografie. Srv. Wolfgang Kemp: *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München: Schirmer/Mosel, 1978, s. 71 a násl.

Nagy; do říše magické poezie byl zaveden Herbertem Listem a po válce jej znovu začal rozpracovávat Otto Steinert. Pozoruhodným způsobem byl reprezentován u mnoha dalších fotografů, mezi kterými budeme jmenovat jen několik představitelů, například Antona Bragagliu, Herberta Bayera, André Kertesze, Raoula Hausmanna, Jaromíra Funkeho a Billa Brandta. – Abychom mohli nyní úžeji vymezit základní postoj vizualismu, potřebujeme nejprve nastínit několik předběžných úvah.

Pokusy precizně vyjádřit onen spojující prvek mezi uměleckým fotografem Mazourinem a konstruktivistou Moholy-Nagym, metafyzikem Listem a futuristou Bragagliou, se dosud pohybovaly zpravidla ve dvou směrech. Zatímco výše zmínění autoři a jejich současníci nacházeli v přívlastcích „nový“, „experimentální“ či „avantgardní“ přiměřené náznaky vlastního potvrzení, které bylo veskrze formováno modernismem, začal se od počátku padesátých let prosazovat ještě intenzivněji „vnitřní“ pojem subjektivity. Od té doby se více či méně označuje vše, co se jednoznačně nedá klasifikovat jako dokumentární nebo konceptuální fotografie, pojmem „subjektivní fotografie“, včetně vizualistické. Problémem přitom zůstává fakt, že se kdysi tento programově míněný pojem osamostatnil z jeho tehdejšího kontextu a funkčního užití, a stal se takřka teoretickou kategorií, aniž by se podařilo jej z jeho vlastní podstaty jasně vymezit vůči vlastnímu opaku, tj. „objektivní fotografii“. Z tohoto důvodu bychom měli subjektivní fotografií nazývat ono historicky jasně ohraničené hnutí poválečné fotografie, které bylo založeno Otto Steinertem; pro účely teoretické analýzy máme k dispozici jiné a vhodnější kategorie.

Debata na téma subjektivno a objektivno ve fotografii však představuje jeden z pozdních pokusů aplikovat na moderní a technické médium to, co odjakživa patří k zásadním filozofickým otázkám, a sice dichotomie člověk/příroda, duch/hmota, individuum/společnost apod. Z několika dalších pokusů pevně uchopit na základě dvou protikladných základních postojů uměleckou praxi, bych rád uvedl několik příkladů: Moholy-Nagyho rozlišení mezi reprodukcí a zobrazením a produktivním tvořením<sup>4</sup>; koncept „zrcadlo a okno“ Johna Szarkowského<sup>5</sup>; teorie „naturalismu a esteticismu“ od Petera Bürgera<sup>6</sup>; a konečně také klasifikace marxistického kritika umění Johna Bergera, který vychází z toho, jak je téma prezentováno. Píše: „Dnes se často tvrdí, že námět nehraje žádnou roli. A přece ... ve skutečnosti je téma doslova začátkem a koncem každého obrazu“. Berger rozlišuje dvě skupiny umělců – ty, „kteří se identifikují s lidem (van Gogh nebo Gauguin v jižních mořích)“ a ty, „kteří nalézají témata sami v sobě (například Seurat nebo Cézanne)“ a usilují o to, „udělat metodu vidění novým tématem svých obrazů“<sup>7</sup>.

Aniž bychom mohli bezpodmínečně souhlasit s hodnotícími soudy, které Berger spojuje s touto klasifikací, mám za to, že jeho východisko je přece jen nejnadějnější, a chtěl bych jej tímto směrem rozšířit, a to tak, že jako kritérium nepoužiji výběr témat, nýbrž umělcův koncept reality, který je jeho základem; přesněji řečeno: skutečnost, kterou daný umělec považuje za relevantní. Neboť zjevně je zájem o skutečnost u vizualistické fotografie jiný než u dokumentární.

---

<sup>4</sup> Srv. Lászlo Moholy-Nagy: *Malerei-Fotografie-Film*, Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1967 (faksimile-dotisk vydání z roku 1927). Pozn. překladatele: 1. vydání Bauhaus, Výmár 1925. Česky publikován jen výňatek: L. M.-N.: *Malířství, fotografie, film. Fotografové o fotografii*. *Revue Fotografie*, 1974, č. 4, s. 56.

<sup>5</sup> Srv. John Szarkowski: *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, New York: The Museum of Modern Art, 1978.

<sup>6</sup> Srv. Christina Bürger/Peter Bürger/Jochen Schulte-Sasse: *Naturalismus/esteticismus*, Frankfurt am Main: edice suhrkamp, 1979.

<sup>7</sup> John Berger: *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*, Reinbek bei Hamburg: Rowolt, 1973, s. 162 a násl.

Podnětem ke vzniku dokumentární fotografie je snaha vytvořit vizuální záznam světa tak, jak existuje; podnětem ke vzniku vizualistické fotografie je prozkoumání vizuálního světa. Je to koncept reality, který vše, co je fotografickému pohledu přístupné, zachycuje bez omezení – bez zavazujících kategorií, bez donucujících definic, bez povinných významových určení. Je to mnohem spíše svět, ve kterém, slovy malíře Howarda Kanovitze, „má vše význam a zároveň je vše bezvýznamné“<sup>8</sup>.

Takovýto takřka „metarealistický“ zájem o skutečnost, pro který je stejně důležitý lidský obličej jako stín drátěného plotu, může být ztvárněn teprve v tom momentě, až když fotografie důkladně protřídila sbírku objektů ve světě podle jejich konvenčních významových typů. Tak tomu bylo nejpozději v polovině dvacátých let: neexistovala žádná kategorie objektů, která by nebyla fotograficky zaznamenána, a tudíž neexistovalo slovo, které by nebylo začleněno do fotografického slovníku. V popředí tedy nestálo vidění nových věcí, nýbrž nové vidění věcí. Rozšířené vnímání představovalo zároveň průnik do nové reality.

Proto se koneckonců všechna umělecká hnutí první čtvrtiny tohoto století zaměřovala na přezkoumání a rozšíření tradičního pojmu skutečnosti. Rozdíl byl pouze ve způsobu, jakým měla korektura a rozšíření proběhnout: představitelé nové věcnosti se přiklonili k moderním tématům života poznamenaného průmyslem a technikou; surrealisté hledali a objevovali nové vztahy mezi věcmi spolu zdánlivě nesouvisejícími. A vizualisté nám nabídli vhled do neznámého vizuálního světa tím, že nás odcizili starému konvenčnímu světu.

## II.

Obvykle vizuální svět *n e v i d í m e* – ale pohybujeme se v něm. Je spíše orientačním rámcem, ve kterém se odehrávají naše každodenní potřeby než objektem našeho vnímání. Neboť, jak říká Raoul Hausmann: „Mrtvá mechanika našeho skrze Newtona určeného vidění není ani vidění ani vnímání – je to pouhé rozložení životně dynamického jevu na klasifikaci do tříd, kategorií a pojmů“<sup>9</sup>. To, co poznáváme spíše automaticky než vědomě, jsou věci a události jakožto nositelé významů: od konvence přes užitek, funkci, kontext a tudíž „správný“ vzhled nějaké věci. Realita významů překrývá vizuální realitu věcí, vsazuje je do klišé, redukuje je na jednoduché vzorce. Prolomit tento formalismus „obyčejného vnímání“ a zviditelnit vizuální svět v jeho vhodném sledu souvislostí je úkolem vizuálního umění; ve fotografii to je především úkol vizualismu.

Tím, že vizualismus ze zásady přehlíží významové konvence, porušuje je: vizualismus ztělesňuje realismus odlišnosti – Joan Fontcuberta jej nazývá „kontravizi“<sup>10</sup>, což je vizuálně formulovaná námitka. Neměli bychom to však směřovat s motivacemi surrealismu, i když „kontravize“ zahrnuje i prvky surrealismu; zásadní rozdíl však spočívá v tom, že surrealistická fotografie je založena na úrovni sémantického odcizení, zatímco vizualistická na úrovni syntaktického odcizení. Kde slouží surrealistovi jako předloha žehlička pobitá hřebíky, a kde inscenuje skutečnost, aby ji nakonec zdokumentoval v obraze, kdy jsou mu vhodným prostředkem k zahalování věcí alchymistické manipulace, soustředí se vizualistická fotografie na přímé vnímání a zobrazení daného. Neztvárnjuje nové řády vně, nýbrž ve fotoaparátu, a inspiraci nečerpá ze snů, nýbrž z bdělého oka.

<sup>8</sup> Citace podle Peter Sager: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln: DuMont, 1973, s. 234.

<sup>9</sup> Citace dle: Andreas Haus: *Raoul Hausmann. Kamerafotografien 1927-1957*, Mnichov: Schirmer/Mosel, s. 42.

<sup>10</sup> Srv. Joan Fontcuberta: *Kontravisionen: der fotografische Umsturz der Realität*, časopis „Fotografie“ číslo 9, Göttingen 1979.

Koncept vizualismu není ani nový a ani specificky fotografický<sup>11</sup>. Ale je nesporné, že fotografie otevřela vizuální svět takovým způsobem jako žádné jiné médium. A kde při tom fotografická technika zaujala dominantní roli, můžeme mluvit v úzkém smyslu slova příznačně o fotografickém vizualismu: například v případě zobrazení ostrosti pohybu nebo ve způsobu vidění, které je spojeno s použitím blesku, a jenž Allan Porter pojmenoval „photographis interruptus“<sup>12</sup>. V jednom nebo v druhém případě můžou vzniknout komplexní a informativní obrazové struktury, které působí na pozorovatele různými způsoby, avšak ne abstraktně. Fakt, že se vzpírají věcné a reprezentativní výpovědi, je nutno připsat umělému charakteristickému rysu oněch forem ztvárnění a jejich výrazně technické podmíněnosti, která nám známé věci ukazuje jakožto těžkopádné a cizí, aniž by sama zpochybnila samotnou autenticitu zobrazení. V tomto pečlivě vyváženém vztahu mezi zobrazením onoho důvěrného a opět rozpoznatelného a současně jejich (vzájemným) narušením a odcizením je v pravém smyslu slova vidět centrální zájem umělecké tvorby vizualistické fotografie: je abstrakcí pouze v krajních případech. Neboť kde má být účinný „rozpor“, musí „realistická teze“ zůstat rozpoznatelnou nebo přinejmenším pochopitelnou.

Avšak příklad s „photographis interruptus“ a ostrostí pohybu by měl nejdříve objasnit pouze specifickou fotografickou variantu vizualismu, ve které je zviditelněno zjevení vizuálního světa teprve prostřednictvím fotografického postupu, či přesněji: má se stát pomocí fotografické techniky vizuální realitou – obrazovou realitou.

V zásadě se dají rozlišit dva principy ztvárnění, které bych chtěl označit jako strukturální a částečné odcizení, přičemž „odcizení“ bychom zde měli soustavně chápat jako vizuální, a ne alchymistický transformační akt. K prostředkům strukturálního odcizení řadíme ve dvacátých letech nadměrně využívané a do extrému dovedené manipulace s perspektivou – pohled shora, zespoda, zešikmení - , ale také úplné abstrakce, které již neumožňují „vnímání něčeho“, nýbrž pouhé „vnímání ve smyslu rozlišení“<sup>13</sup>. Je jim společné to, že ačkoliv ztvárňují opticky pravdivá zobrazení skutečnosti, vykazují přesto takovou kompozici, která se od našeho očekávatelného vnímání strukturálně odlišuje. Jinými slovy, jsou věrnými zobrazeními faktů vizuálního světa, avšak nepředstavují významovou realitu. – Ve druhém principu ztvárnění částečného odcizení to již naproti tomu není uspořádání obrazu jako takové, které se prezentuje jako rozpor vůči významové realitě, nýbrž to jsou jednotlivé elementy této kompozice, které jsou do jisté míry do již známého tématu vsazeny jakožto „rušivé“, a tím vytváří určité tření, které překáží hladkému vnímání a zadrží pohled pozorovatele v jinak autenticky zachycené struktuře.

---

<sup>11</sup> Zní to skoro jako vizualistické vyznání, které jednou formuloval Jean Cocteau: „Najednou, jako zasažení bleskem, v idím poprvé onoho psa, vůz, dům. Krátce nato je tento plný obraz vymazán našim návykem. Hladíme psa, voláme za vozem, žijeme v domě; už je však nevidíme. Právě to je role poezie. V nejnuitnějším smyslu slova snímá závoje. Odkrývá ... nejúžasnější věci, které nás obklopují a které našimi smysly vnímáme pouze mechanicky jako něco obyčejného.“ – Musím se zde vzdát diskuse na téma objasnění vztahu mezi fotografickým vizualismem a ruskou teorií literatury v letech 1916-1926, sovětskou „formalistickou“ filmovou teorií a současným realismem v malířství.

<sup>12</sup> Srv. Allan Porter: Photographis Interruptus, časopis „Camera“, číslo 11, Luzern 1977.

<sup>13</sup> James J. Gibson: Die Sinne und der Prozess der Wahrnehmung, Bern: nakladatelství Hans Huber, 1973, s. 301. Srv. Dále kap. XI (Künstliche Herstellung von „strukturierten“ Licht), kde Gibson rozebírá funkce obrazu z pohledu percepční psychologie.

### III.

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, nýbrž prostředkem, a fotografický obraz pro ni není prostředek, nýbrž účel.

Takovýto estetický zájem je podobně přesvědčivě či nepřesvědčivě legitimní jako průzkum daleké planety – nechci se zde zabývat ideologiemi, které vyžadují, aby měl každý zájem bezprostřední společenské ospravedlnění. Místo toho bychom měli upozornit na dvě nebezpečná místa, kterých by si vizualistická fotografie měla být vědoma.

Vizualismus je zviditelněním vizuálního světa pomocí narušení, roztříštění a odcizení významové reality a vyjadřuje se – z pozice tvůrčího aspektu – těžkopádným a ošklivým jazykem, který nadhazuje otázky a nenabízí odpovědi. Pokud se tento zájem upíše neobvyklému náhledu na věci, aniž by sám pochyboval o jejich neměnném významu, potom vyústí v design, v hladký odraz věcí a jejich maximálně extravagantní, avšak neodporující prezentaci. Jak plynulý může být v jednotlivém případě přechod k designu, dokazuje známá fotografie od André Kertese („Vidlička“, 1929), jejíž neobvyklý úhel pohledu byl pro výrobce příborů Bruckmanna natolik vyhovující, že ji použil jako obrázek na svojí reklamě; a jak plynulý může být tento přechod obecně, nám demonstrují dějiny fotografie první třetiny tohoto století – přechodem od vizualistické fotografie dvacátých let k designové fotografii let třicátých.

Doslova každé umělecké dílo a každá umělecká idea může být „začleněna“ – ostatně kde by byla reklamní fotografie bez surrealismu - kdyby byla každá individuální zkušenost umělce kolektivní, každá nepředvídatelnost předvídatelná a každý privátní prostor místem obecného dění. I ten nejvíce toporný úhel pohledu se neustálým opakováním vyhladí: o to méně by měl umělec usilovat o formalizaci svého stylu.

Formalismus v Rodčenkově díle bychom neměli spatřovat v tom, že by se zajímal více o „formy“ a méně o „obsahy“: takovéto rozlišení není pro fotografii plodné, protože fotograf „neformuje“, nýbrž tvoří, a fotoaparát nevytváří obsahy skrze formu, nýbrž – chceme-li – zobrazuje obojí v souvislosti s jedním procesem expozice. Proto upřednostňuji komplexní pojem výpovědi, pod nímž rozumím výsledek tvůrčího aktu. Rodčenkův přístup byl formalistický v jiném smyslu: postuloval schematická pravidla a návody pro fotografické vidění, které sice odporovaly formalismu našeho každodenního a funkčního vidění, avšak jako takové zároveň přispěly k nové schematizaci vnímání. A tak Rodčenko píše: „Ty nejzajímavější hlediska současnosti jsou ´shora dolů´ a ´zespodu nahoru´... Chci je upevnit, rozšířit a učinit z nich zvyk“<sup>14</sup>. To je koncept, který sotva napomůže trvalému vizuálnímu procesu zkušenosti. Neboť kde se má stát vizuální pravidlo zvykem, a kde jemné nuance v nejvyšší možné míře závisí na různorodosti zobrazených objektů, tam má sotva příležitost stát se modifikovatelným a dále se rozvíjejícím. „Otevřený koncept“ se tudíž stal nejdůležitější pracovní formou moderní vizualistické fotografie a zásadně se odlišuje od pojetí konceptuální fotografie: tím, že není určen výsledek a jeho předpokládaný účinek, nýbrž je určen rámec a oblast zaměření a zkoumání, v rámci kterých může idea teprve vést k výsledku.

Renesance vizualismu v sedmdesátých letech měla několik příčin: poznání mnoha fotografů, že pouhý záznam faktů, který byl v šedesátých letech určující pro období „živé fotografie“, nemůže nic změnit na samotných faktech; všeobecné vyrovnání rozdílů, stagnace a oslabení obrazové estetiky kvůli masové produkci komunikačního průmyslu; a

---

<sup>14</sup> Citováno dle Rosalinde Sartorti/Henning Rogge (vydavatel): *Sowjetische Fotografie 1928-1932*, München: Carl Hanser Verlag, 1975, s. 105.

v neposlední řadě „optickou askezi“ (W. Schmied), což je v mnoha oblastech intelektuálně rozdrobené umění, které již nevěří vnímání a přitom ztratilo svoji obraznost. Vizualistická fotografie má velice málo společného s každou z těchto tendencí. Nedůvěřuje pravdě „významných faktů“; prchavé komunikaci, která pouze klouže po vnějších událostech; objektivizmu rozumového umění. Usiluje o hodně a zároveň o málo: poukazovat na ony pravdy, které v sobě skrývá sám vizuální svět.