



GIANFRANCO SANGUINETTI

MIROSLAV TICHÝ



GIANFRANCO SANGUINETTI

# MIROSLAV TICHÝ

Les Formes du Vrai  
Forms of Truth



Gianfranco Sanguinetti  
**MIROSLAV TICHÝ**  
LES FORMES DU VRAI

Conception et texte :  
Gianfranco Sanguinetti  
Traduction tchèque : Michala Marková  
Photographies pages 4, 8, 14, 30, 44 : Daniel Šperl  
Photographie page 240 : Jana Hebnarová  
Reproductions : KANT  
Conception graphique : Vladimír Vimr  
Redaction : Richard Škvařil  
Imprimerie : PB tisk Příbram

Cette édition paraît à l'occasion de l'exposition « Miroslav Tichy – Les Formes du Vrai »  
présentée à la Galerie de la Ville de Prague (GHMP) entre le 15 décembre 2010 et le 6 mars 2011

Première édition

Publié par le Editions KANT, Prague, 2011  
kant@kant-books.com  
www.kant-books.cz

Gianfranco Sanguinetti  
**MIROSLAV TICHÝ**  
FORMS OF TRUTH

Conception and text:  
Gianfranco Sanguinetti  
Translation Czech: Michala Marková  
Czech-English translation: Richard Drury  
Photographies pages 4, 8, 14, 30, 44 : Daniel Šperl  
Photography page 240 : Jana Hebnarová  
Reproduction KANT  
Graphic design: Vladimír Vimr  
Copy editing: Richard Škvařil  
Printed by: PB tisk Příbram

This book is published on the occasion of the exhibition “Miroslav Tichý – Forms of Truth”  
held at the City Gallery Prague (GHMP), 15 December 2010 – 6 March 2011.

First edition

Published by KANT Prague, 2011  
kant@kant-books.com  
www.kant-books.cz

Also available through D.A.P. / Distributed Art Publishers, 155 Sixth Avenue, New York,  
N.Y. 10013, USA, Tel. ++1(212) 627 1999.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or utilized  
without permission in a written form the published.

ISBN: 978-80-7437-039-7

© Miroslav Tichý  
© Gianfranco Sanguinetti  
© translation Richard Drury  
© KANT 2011

## TABLE / CONTENTS

15	Gianfranco Sanguinetti – <i>Miroslav Tichý ou les Formes du Vrai</i>
31	Gianfranco Sanguinetti – <i>Miroslav Tichý or Forms of Truth</i>
49	Photographies / Photographs
237	Liste de photographies / List of Photographs
241	Biographie / Biography







## PUBLISHER'S NOTE

This book was published to accompany the exhibition 'Miroslav Tichý – Podoby pravdy – Forms of Truth – Les formes du vrai' held by the City Gallery Prague (GHMP) from 15th December 2010 to 20th March 2011. The exhibition curator was Dr Olga Malá.

The exhibited photographs by Miroslav Tichý dating from 1960 to 1980 come from private collections in Prague (Gianfranco Sanguinetti), Paris (Juli Susin), Berlin (Maksim Fedorowskij) and London (Georg Philipp von Pezold). All the exhibited photographs that are reproduced here come from the original collection of Jana Hebnarová and have never previously been published.

Gianfranco Sanguinetti's text was translated from the French original into Czech for Miroslav Tichý in 2007.

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition *MIROSLAV TICHY – PODOBY PRAVDY – FORMS OF TRUTH – LES FORMES DU VRAI*, organisée par la Galerie de la Ville de Prague (GHMP) entre le 15 décembre 2010 et le 6 mars 2011, dont Mme Olga Malá a été la curatrice.

Les photographies de Miroslav Tichy ici exposées remontent aux années 1960-'80. Elles font partie des collections privées de Prague (Gianfranco Sanguinetti), Paris (Juli Susin), Berlin (Maksim Fedorowskij), Londres (Georg Philipp von Pezold). Les photos exposées et ici publiées proviennent toutes directement de la collection de Mme Jana Hebnarova et elles sont inédites.

Le texte de Gianfranco Sanguinetti que nous publions ici, fut originalement écrit en français et traduit en tchèque en 2007 à l'usage de Miroslav Tichý.



## REMERCIEMENTS – THANKS

Jana Hebnarová, Karel Srp, Michala Marková, Richard Drury, Veronique Bourgoïn, Mustapha Khayati, Monika Michalkova, Juli Susin, Karel Holub, Annie Le Brun, Maksim Fedorowskij, Georg Philipp von Pezold, Radovan Ivšić, Susy Aisemberg, Pierrick Lazaroo, Markéta Michálková, Bruno Sanguinetti, Karolína Fabelová.



GIANFRANCO SANGUINETTI

## MIROSLAV TICHÝ ou LES FORMES DU VRAI

*“Ce n’est pas le beau, mais le vrai,  
c’est à dire l’imitation de la nature,  
qui est l’objet des beaux arts.”*

GIACOMO LEOPARDI, *ZIBALDONE*

### 1

Les œuvres de vrai génie ont en commun une particularité : elles suscitent de l’enthousiasme, qui porte toujours avec soi du vrai plaisir, et participe donc de la vie vraie. Ainsi que Leopardi l’établit, “le beau n’est tel que dans la mesure où il nous procure un plaisir”<sup>1</sup>. C’est bien par un vif plaisir, mêlé d’émerveillement, que les photos de Tichý rentrent immédiatement et triomphalement dans nos cœurs.

Pourquoi? Tichý ne cherche pas le beau, le joli, l’amusant, le pittoresque, le folklore. Il cherche le vrai. Et il le rencontre partout dans son art péripatéticien.

*Voilà la force de l’œuvre de Tichý.*

### 2

Un plaisir doit être *sensible et matériel*, c’est à dire déterminé.

Le plaisir abstrait n’existe pas. Existe ce plaisir-ci ou ce plaisir-là. Il naît de l’imagination, qui en est l’origine. Et il se *crystallise*, dirait Stendhal, en telle ou telle autre expérience. Chaque photo de Tichý témoigne d’une de ces expériences heureuses. Tichý partait avec son appareil à la “chasse au bonheur”, et il remplissait son carnier avec ces instants infinis de plaisir déterminé, où, grâce à la photo, il *arrêtait le temps*, en prolongeant ainsi le plaisir que l’instant lui avait procuré. Chaque photo nous parle et nous communique la joie de son auteur. En ceci son œuvre est aussi son autobiographie parce qu’elle n’arrête pas de nous parler de lui.

Tichý savait, par toute l’expérience de sa vie précédente, qu’à un certain moment il n’avait plus rien à perdre, et *il a tout risqué*. Comme souvent les désespérés, il a réalisé son grand art. Le bonheur de ses créations et son propre bonheur sont simultanés : et nous le voyons encore. On

pourra imiter le style de ses photos, mais cela sera un exercice stérile, car on ne pourra pas imiter *la vie elle-même* dont cet art est issu et à laquelle il est si intimement lié.

*Voilà la beauté de l'œuvre de Tichý.*

### 3

Dans le choix et le symbolisme que Tichý fit dans ses images de femmes du peuple il y a un souffle universel, qui rend ses images immédiatement éloquentes pour tout le monde, sans aucune trace d'intellectualisme ou d'esthétisme : les femmes de Tichý savent parler à tous, comme les personnages de Shakespeare, parce que leur humanité se nourrit d'une spontanéité sans affectation, et suscitent des pensées, des désirs et des pulsions communs à chacun de nous. C'est bien à cause de cela que ces images nous touchent si profondément.

*Voilà l'universalité de l'œuvre de Tichý.*

### 4

J'ignore combien de photos Tichý a détruit, ou refusé. Mais dans toutes celles que j'ai pu voir, il n'y en a jamais une qu'on puisse dire ratée, ou d'un niveau inférieur ou même simplement incompatible avec les autres. C'est bien le contraire de la médiocrité de cet art apprivoisé exposé partout qui ne fait que des concessions au public, ou aux critiques : Tichý s'est toujours considéré son seul critique et son seul public. A un tel point qu'il n'imprimait ses photos qu'à un seul exemplaire : il ne s'agit même pas ici de ces "incunables" de la photo desquels parle Walter Benjamin. Ici il s'agit plutôt de manuscrits autographes. *Paganini non ripete!* Comme tout vrai artiste, Tichý savait que se satisfaire lui-même était sa tâche principale et la plus difficile. Il réussit, car il n'était pas bon public et ne cherchait rien d'autre.

*Voilà la hauteur et la rigueur de l'œuvre de Tichý.*

### 5

Chez Tichý l'art et la vie sont la même chose. Les deux sont sans concessions et sans compromis. Voilà déjà un premier scandale. Vous vous rendez compte? un homme *qui ne travaille jamais* et part tous les jours à la chasse aux filles à photographier, dans une société fermée où tout ce qui n'était pas obligatoire était interdit! Il fallait beaucoup d'audace et de courage pour être d'un individualisme si extrême et radical, au point de ne se soucier nullement de contredire tout ce que la rhétorique mensongère de la dictature célébrait et imposait. A cause de cela son œuvre reste d'une unicité inimitable et d'une honnêteté rare, car elle signe de sa griffe à tout instant son origine et son procédé. Et l'art de Tichý est une poésie de *l'évasion* au sens carcéral du mot : évasion d'une société politiquement et socialement asphyxiante, évasion de ses rites figés et de ses fêtes commandées (il fut arrêté à l'occasion d'un 1<sup>er</sup> mai, fête des travailleurs, symbole éloquent s'il en fut), évasion du moralisme infect et du conformisme bureaucratique imposés par la dictature.



De l'évasion à la fuite il n'y a qu'un pas. Le grand historien de l'art Edgar Wind explique comment s'opère cette fuite ; à propos de Goethe il écrit : "Nous ne pouvons pas échapper à l'impression que la plupart des décisions importantes prennent la forme d'une fuite, d'une fuite de la vie à l'image"<sup>2</sup>. Parce que, continue Wind, "opérer une transposition symbolique est la tâche spécifique de l'art".

Cette fuite de la vie à l'image est justement *ce qui donne vie à l'image*, laquelle brille d'une lumière plus éclatante que celle qu'elle avait dans la vie courante.

*Voilà pourquoi l'œuvre de Tichý a été un défi à son monde et au nôtre.*

## 6

Réduire cependant l'art de Tichý à une simple protestation contre la dictature dite communiste qui soumettait la société où l'artiste vivait, est une supercherie "libérale", comme celle d'écrire que Tichý est un artiste "réactionnaire"<sup>3</sup>, du simple fait qu'il refusait la moderne technologie de la photographie<sup>4</sup>. Tichý lui-même, quand on lui a porté la bonne nouvelle de la fin de la dictature, a répondu moqueur et désabusé : "Et croyez-vous que les choses vont s'améliorer?" Qui connaît Tichý sait qu'*il aurait été aussi insoumis sous n'importe quel autre système politique*. D'ailleurs doivent bien le savoir, ceux qui ont inutilement essayé de faire rentrer l'homme-Tichý dans cette terre promise du spectacle capitaliste, et du *show business*, mais sans aucun succès : Tichý est resté ce qu'il était, là où il était, sans bouger d'un pouce et sans se compromettre en allant même une seule fois à une des nombreuses expositions de ses œuvres, je ne dis pas à New York, ou à Tokyo, mais à Brno, à 40 kilomètres de son village!

Ainsi que le dit Rilke d'Auguste Rodin, "Rodin était un solitaire, avant la gloire. Et celle-ci, survenant, l'a rendu peut-être plus solitaire encore. Car la gloire n'est que la somme de tous les malentendus qui pullulent autour d'un nom nouveau"<sup>5</sup>.

Il semblerait que Tichý ait adopté pour lui-même la maxime d'Epicure, *LAZE BIOSAS*, "vis caché", comme pour incarner la plus puissante des prophéties de Marcel Duchamp : "*The great artist of the future will go underground.*"

L'art de Tichý n'est pas de l'art brut, comme on l'a dit : il est plutôt ce que j'appelle de l'art clandestin.

*Voilà la modernité de l'œuvre de Tichý.*

## 7

En contradiction apparente avec la modernité de Tichý, il y a dans toute son œuvre comme un écho fort de l'antiquité, du temps où les poètes et les artistes en général se contentaient d'ébaucher une œuvre, sans vouloir, comme les modernes, énumérer et détailler tout : chez les anciens, les artistes laissaient une grande place à l'imagination et aux sentiments du lecteur ou du spectateur, en l'invitant, pour ainsi dire, à participer activement avec sa propre fantaisie au perfectionnement de l'œuvre. Regardez par exemple les *Esclaves* de Michel-Ange, à peine ébau-

chés dans la pierre. Les anciens laissaient beaucoup à faire à leur public : et, tout au contraire des contemporains, qui ne lui font que des concessions et des clins d'œil, *ils lui donnaient beaucoup, mais ils étaient très exigeants envers lui*. Ils exprimaient vaguement des idées claires, tandis que nos contemporains expliquent avec luxe détails leurs idées, aussi fumeuses soient-elles, qu'ils appellent "concepts", en courtisant un public que les anciens auraient méprisé<sup>6</sup>.

Quand Homère dit :

*A peine l'Aurore aux doigts de rose...*

l'idée est parfaitement claire, mais l'image reste dans le flou, avec quelque chose d'arbitraire, car l'aurore n'a pas, à vrai dire, de doigts. Il en va de même avec les images de Tichý qui sont splendidement floues, comme immergées dans une aura qui laisse notre imagination libre de compléter ce qui n'est qu' ébauché. Le flou est souvent si vague que parfois Tichý lui-même souligne avec un crayon les courbes et la forme d'un corps. Mais ce flou, cette *vaghezza*, est claire et n'a rien à voir avec les brumes qui entourent la pensée contemporaine.

*Voilà en quoi Tichý est déjà un classique.*

## 8

On est tellement habitué aujourd'hui à voir tant d'artistes si riches en moyens et si pauvres en idées, qu'on considère comme un extravagant "réactionnaire" un volcan d'idées, d'inventions et d'initiatives heureuses qui a tout risqué, qui s'est servi de moyens imaginés et construits par lui, avec des pièces ramassées par ci par là : Tichý aura bien au contraire été un révolutionnaire aussi de l'art photographique, et en tant que tel il passera à l'histoire.

*"On ne peut rien faire sans idées – disait le grand photographe italien Mario Giacomelli –. Moi je soutiens qu'on photographie avec les idées. Qui n'a pas d'idées, ne peut pas être photographe."*

Ce ne sont pas les moyens qui révolutionnent l'art, ou le monde, *mais les hommes*. Sur quels moyens spéciaux pouvaient compter le Marquis de Sade ou Marcel Duchamp? Et pourtant ils étaient des révolutionnaires *qui n'ont pas échoué*. Leur seul moyen était le scandale. Et celui de Tichý aussi.

Toute l'existence de Tichý a été un scandale, pas seulement dans le contexte d'une dictature stalinienne, mais elle l'aurait été *encore plus* en Amérique, où il aurait été emprisonné et condamné à perpétuité pour *sexual harassment*, pédophilie, atteinte de la vie privée, récidive (*the third strike*), etc. Et son art, qui entre autres est aussi la célébration et le triomphe du *politically incorrect*, est aussi scandaleux que sa vie. Depuis Platon on sait *qu'il n'y a pas d'art innocent*. Car Platon comprenait que l'artiste vraiment dangereux est le grand artiste. Platon allait plus loin ; il proposait de censurer et d'exiler le grand artiste : c'est bien ce qui se passe souvent. Tichý a bien été censuré, dans son exil à Kyjov, ainsi que Jaroslav Hašek dans son exil à Lipnice. Mais Henry Miller, Oscar Wilde, James Joyce et D.H. Lawrence aussi par leurs pays.

*Voilà pourquoi l'art de Tichý est essentiellement scandaleux.*

En tous cas, si on prétend parler de Tichý et de son art, les instruments de la critique devraient être moins grossiers et moins rustiques que les critères de “réactionnaire” ou de “progressiste”. Allons, donc!

Déjà Walter Benjamin dans sa *Petite Histoire de la Photographie*<sup>7</sup>, déplorait certains développements que le perfectionnement de la technique photographique avait introduit dans l’art : “Bientôt en fait – écrivait-il – une optique plus évoluée eut à disposition des instruments capables (...) d’enregistrer les images avec la même prégnance qu’un miroir” : mais cela faisait disparaître l’aura. “Qu’est-ce que l’aura, exactement? – se demandait-il – C’est un entrelacement singulier d’espace et de temps, l’apparition unique d’une distance, pour proche qu’elle puisse être”. Grâce à la technique artisanale inventée et mise au point par Tichý, et à son art et à sa puissance évocatrice, il y a toujours dans ses photos cette aura dont Benjamin déplorait la disparition. Mais cette technique elle-même, dans son imprécision relative, fut à elle seule une invention révolutionnaire, justement la seule qui ait permis à Tichý d’obtenir exactement les résultats qu’il voulait, et qui le satisfaisaient, si on regarde avec quel amour il prenait quelques unes de ses photos, les montait dans un passe-partout en carton, qu’il travaillait et décorait avec ses dessins, retouchant parfois les photos là où ce flou empêchait de bien distinguer la forme d’un sein ou d’une fesse.

Mais si l’on songe à combien d’études d’optique, de travail et de calculs et d’essais il fallait à Tichý pour se fabriquer l’un de ses appareils photographiques, on comprend bien que ce n’était pas parce qu’il manquait du peu d’argent que lui aurait coûté un quelconque appareil courant – comme l’ont dit plusieurs critiques simplistes : s’il trouvait l’argent pour le rhum, il l’aurait trouvé pour un appareil, au lieu de passer les jours, comme Spinoza, à polir les lentilles.

Tichý se construisait ses appareils dans une époque où la technique photographique s’était bien développée, depuis le temps de Walter Benjamin, à tel point que n’importe quel analphabète de l’art et de la photo pouvait obtenir des résultats assurés, au moins du point de vue technique. Chose que le grand poète Josif Brodsky abhorrait, en s’exclamant devant les touristes qui photographiaient Venise : “*Kodak ergo sum!*”.

*Voilà la révolution de l’aura opérée par Tichý.*

Mais cette aura à elle seule ne suffit pas à expliquer ce que j’appelle *l’effet-Tichý*.

Si je peux emprunter aux sciences physiques un concept pour me rapprocher de ce que je veux dire, j’avance que dans les photos de Tichý on peut remarquer une sorte d’“effet Doppler”. On appelle effet Doppler ce changement apparent de la fréquence ou de la longueur d’onde perçue par un observateur quand la source, par exemple d’un bruit, est en mouvement : imaginez le son de la sirène d’une ambulance qui s’approche de vous, passe et s’éloigne. Si vous êtes sur l’ambulance, puisque vous ne bougez pas par rapport à l’émetteur du son, il sera uniforme. Mais si vous êtes dans la rue le son devient plus aigu lorsque la voiture se rapproche, et plus grave lorsqu’elle s’éloigne. Or une chose semblable se passe quand nous regardons une photo de Tichý : la photo “bouge” vers nous, elle émet des vagues ou des ondes

qui viennent à notre rencontre, car elle se rapproche vite de nous, et elles sont de plus en plus fortes et rapides à mesure que nous y entrons. Car on ne reste jamais ni indifférents ni sourds ni aveugles ni immobiles face à ses photos. Elles bougent et nous font bouger. Pourquoi? Parce que si non, comme l'ambulance, elles nous écrasent.

Mais cet effet ne s'épuise pas là : il est *contagieux*. De même que les observations de Tichý ont changé le champ observé, en fixant et faisant ressortir des éléments instables, mais constitutifs de ce microcosme – un regard de surprise, ou de reproche malicieux, ou énigmatique, etc. – de même il se produit d'autres interactions ou interférences entre le champ observé et l'observateur. Tichý *crée* des situations et il les fixe. Il est, à proprement parler, un photographe situationniste, dans ses longues dérives psychogéographiques où il détourne des dizaines de filles tous les jours.

Ces éléments, extraits du champ observé, relèvent d'une cohésion extrême et rigoureuse entre la liberté des choix de l'artiste et la liberté de son œuvre. Or *la liberté est aussi contagieuse que l'esclavage*. Car nous, une fois que nous avons librement pénétré les filles surprises par Tichý, nous nous surprenons dans la rue à regarder la beauté ou la posture d'une fille avec le même œil, la même malice, la même rapacité que Tichý.

*Voilà ce que j'appelle l'effet-Tichý.*

## 11

Une clé plus précieuse encore pour entrer dans l'art de Tichý est offerte par Giacomo Leopardi, qui dédie une longue réflexion aux dommages subis par les arts au moment même où un art est canonisé en tant que tel. "Le malheur de notre époque – écrit-il en 1817, lorsqu'il n'avait que 19 ans – est que la poésie s'est déjà transformée en art et que, pour être vraiment original, il faut rompre, violer, mépriser ou négliger totalement les coutumes, les habitudes, les appellations, les genres, etc., admis par tous (...). Créer une poésie nouvelle, sans nom déterminé et qui ne pourrait en recevoir d'aucun genre littéraire connu, est certes une opération concevable, mais qui implique une audace singulière et se heurterait à d'innombrables obstacles, non pas seulement imaginaires et pédantesques, mais bien réels (...) Quand Homère écrivait ses poèmes il allait librement dans toutes les directions imaginables, et choisissait celle qui lui plaisait parce que tout lui était effectivement présent et qu'il n'y avait aucun exemple antérieur pour le limiter ou lui barrer la vue. Il eut été difficile de rencontrer des poètes anciens *qui ne fussent pas originaux*"<sup>8</sup>.

Voilà le point : la situation – et donc la manière de procéder – de Tichý est très semblable à celle si bien décrite par Leopardi à propos d'Homère. *Et on retrouve l'empreinte du procédé dans chaque photo*. Tichý n'allait pas passer ses journées dans les bibliothèques pour étudier les œuvres des photographes qui l'avaient devancé (sa formation était celle d'un peintre qui avait fait l'Académie des Beaux Arts à Prague). Tichý descendait dans les rues du village de Kyjov dans ses vagabondages, ses dérives, sa chasse à la proie pour son objectif, suivant à son gré les directions de son caprice. Il n'avait aucun modèle figé à suivre ou à dépasser : son modèle était le vrai, la nature, la vie. E basta. Il ne pouvait qu'être original, il était, pour ainsi dire, condamné à être *inlassablement et radicalement original*. Isolé dans son village de Moravie et sans

rapports avec le reste du monde, il aura été, dans son époque, l'artiste le moins conditionné par l'état de l'art. Mais comme quelqu'un qui est privé d'un sens en développe un autre, Tichý a transformé sa solitude et son isolement en extrême originalité.

Tel un papillon au vol imprévisible, à la trajectoire inattendue, sensible au plus faible courant d'air, Tichý se posait pour quelques fractions de seconde sur les fleurs qu'il touchait des yeux ; et, avec un battement léger d'ailes, il s'envolait vers une autre fleur en emportant le nectar de sa photo avec soi. Cela rappelle le début du *Neveu de Rameau*, où Diderot décrit ses dérives :

« Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur le pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées sont mes catins. »

*Voilà l'originalité de Tichý.*

## 12

Il avait donc mis au point cette technique photographique ingénieuse et originale, dont il se servait comme d'un "fusil optique". Toujours en fuite devant le prosaïque, le répétitif et l'ennui que lui offrait la réalité de son village, où rien ne se passait, qui me rappelle l'atmosphère si bien décrite par Dino Buzzati dans son *Deserto dei Tartari*<sup>9</sup>. Cette fuite même est son vrai refuge. Après avoir refusé le monde, il s'évade de toutes les contraintes de ce monde et il construit son monde fait d'images et de symboles et d'aventures. La femme devient pour Tichý la nacelle qui permet le passage du labyrinthe du monde au paradis de la création. Il en fut de même pour Dante : n'est-ce pas la femme l'instrument de création par excellence?

Autour de telle ou telle autre femme particulière toute la réalité monotone d'une situation où rien ne se passe se dissout comme par enchantement. De ce brouillard en dissipation surgissent et se cristallisent, magique alchimie, les attributs et les symboles de la femme : les pieds, les chevilles, les jambes, les cuisses, le fesses, les seins, les yeux, la bouche, une nudité, les regards ambigus ou effrontés, malicieux ou insouciant.

Mais il y a d'autres symboles aussi, sur lesquels Tichý retourne avec une insistance qu'Edgar Wind appellerait une "esthétique malicieuse" qui "devient, ainsi, partie intégrante de l'harmonieuse culture de l'esprit"<sup>10</sup>: ces symboles sont *les glaces et les bicyclettes*, comme par hasard les deux choses au monde qui touchent de plus près les deux parties les plus intimes de la femme. Ce sont là des symboles, dirait Hegel, qui annoncent "quelque chose de mystérieux, un présage secret et un désir intense"<sup>11</sup>. Nous voilà donc plongés dans les "saintes voluptés" célébrées par Baudelaire.

Et il y a dans les photos de Tichý aussi un autre important symbole : l'omniprésent grillage qui sépare le photographe des filles à demi nues dans la piscine. C'est un symbole de séparation, non seulement idéale, mais bien réelle, que seulement grâce à son appareil Tichý surmonte – la séparation de l'objet désiré. La grille est aussi en quelque manière une dénonciation de ceci : que de tous les abus sexuels pratiqués dans nos sociétés le plus présent et le plus généralement

imposé est aussi celui dont on parle le moins – c’est à dire *la privation du sexe*. Et je vois autour de moi bien plus de gens violés par la morale que par le libertinage. Mais de cela j’ai déjà parlé ailleurs.<sup>12</sup>

Tout au long de ses vagabondages photo-psycho-graphiques, Tichý n’a jamais voulu faire de l’art : pour lui “ce n’était qu’un jeu”, comme il dit, *et heureusement*, ajoutons nous : car quand le peintre ou le photographe veulent *faire de l’art*, le plus souvent le résultat est une odeur de rance qu’on sent de loin. Si on veut bien parler ou bien écrire, dessiner ou photographier, on ne devrait le faire que quand on ne peut pas s’en empêcher : de même Tichý ne pouvait pas s’empêcher ce divertissement de sortir surprendre les filles et capturer leurs images. Les trois médicaments de l’âme sont : *illusion, distraction et oubli*. Or la femme est le seul être au monde à réunir en elle ces trois médicaments, dont il serait morbide de se priver. Ah, ces femmes inaccessibles, dans leur aura, qui pour Tichý étaient autant de *living ready-made!*

D’une certaine manière, il se les sacrifiait : il aimait sa proie comme un chasseur aime celle qu’il tue. Le moment du sacrifice est aussi le moment d’une suprême communion. Pour Tichý ce n’était pas seulement son intention ; c’était plus fort encore : il obéissait à *sa nature même*.

Dans le nouveau paysage psychogéographique et symbolique qu’il avait construit autour de lui, Tichý photographiait sans hypocrisie sa propre imagination. Ainsi que le disait Rilke, nous sommes entourés par ce qui est à l’intérieur de nous. C’est à cause de cela qu’il est *si convaincant*.

*Voilà l’éloquence des symboles de Tichý.*

## 13

Chaque photo de Tichý est une surprise. Mais elle *n’est pas* une simple surprise : elle est aussi une surprise à la énième puissance : car elle témoigne aussi de la surprise de son auteur, souvent de celle de la fille photographiée, toujours de la surprise de la technique avec laquelle elle a été prise et développée, puis parce qu’elle nous oblige à voir quelque chose qu’on ne soupçonnait pas ou à laquelle on ne s’attendait pas, jusqu’à ce que nous ne nous surprenions pas nous mêmes – je l’ai déjà noté – dans la rue à regarder et voir une fille qui passe avec le même regard que Tichý. Cela participe encore de ce que j’ai appelé *l’effet-Tichý*.

Or, l’un des traits communs à toute beauté est justement la surprise. La preuve est que la beauté nous surprend toujours, et la contre-épreuve est que la surprise nous provoque toujours, qu’on soit au théâtre ou en train de jouer aux cartes, un vif plaisir. Par définition la surprise a sur nous une action immédiate et instantanée, comme un coup de foudre. On sait combien d’importance attachait Montesquieu, dans son *Essai sur le Goût*, à la surprise : la surprise est pour lui le principe même de la beauté et du plaisir qu’elle nous procure : “La surprise – disait-il – peut être produite par la chose ou par la manière de l’apercevoir” ou encore “par l’idée accessoire de la difficulté de l’avoir faite, ou de la personne qui l’a faite, ou du tems où elle a été faite, ou de la manière dont elle a été faite... ainsi l’âme trouve un grand nombre de sentimens différens qui concourent à l’ébranler et à lui composer un plaisir”. Et c’est bien la surprise qu’engendre le “je ne sais quoi”, ce “charme invisible, une grâce naturelle et qu’on a été forcé d’appeler le je ne sais quoi.”

De la surprise à l’admiration il n’y a qu’un pas, conclut-il.

Combien de “je ne sais quoi” y a-t-il dans une photo de Tichý? Elles sont peut être les seules photos au monde que je puisse reconnaître les yeux fermés : *par leur odeur*. Odeur acre et moisie, la même que la maison de Tichý. Et puis l’impression, le papier, les traits au crayon sur l’image, les dessins que parfois Tichý a fait sur le passe partout, et la photo elle-même, et comment elle a été négligée après coup, laissée par terre, piétinée, salie. Ses photos sont tout le contraire de celles de Drtikol, où un esthétisme exaspéré et abstinent se décline calligraphiquement dans des décors parfaits et élégants, où tout est prévu jusqu’à l’affectation, sans émotions et complètement statiques, et où la perfection du résultat ne laisse pas d’espace au hasard de la vie. Rien de pareil chez Tichý, où tout est chaleur, surprise et mouvement.

*Voilà pourquoi Tichý nous surprend toujours, comme il avait surpris ses proies et il en avait été surpris.*

## 14

*Qu’est-ce que la photo?* Dans l’imposante et extraordinaire réflexion et discussion sur les arts, leurs différences et leur primauté qui se développa entre 1400 et 1500 en Italie – laquelle à engendré dans la Renaissance la plus riche et haute production artistique de l’âge moderne – on définissait les arts et leur spécificité, avec une attention, une vivacité, un sérieux et une richesse qui nous fait percevoir encore comme vivants Leon Battista Alberti, Leonardo, Benedetto Varchi, le Bronzino, Sangallo, Michelangelo, Cellini, le Pontormo, Vasari, et en somme tous les protagonistes de cette heureuse, turbulente et unique saison. Si on parle de la photo, art récent, il ne sera pas inutile de retourner aux sources du débat de la Renaissance.

Leonardo<sup>13</sup>, ainsi qu’Alberti et d’autres, en caractérisant les différences qui définissaient, par exemple, la peinture et la sculpture, disait que la peinture est faite avec *le mettre*, et la sculpture avec *l’enlever*. Et de quoi est faite la photo?

Il me semble que la photo est faite *avec le saisir et l’extraire*. La photo étant un art dont la matière première *est le temps*, comme pour la musique, mais aussi *l’espace et la lumière*, comme pour la peinture. La photo, réunissant en soi ces trois “matières” et ces deux possibilités, de façon différente que la danse, reste aussi *la seule manière que l’homme ait su inventer jusqu’ici pour arrêter l’incessante volatilité du temps*, le fondre dans un espace *déterminé et définitif*, tout en excluant ce qu’on considère comme superflu.

Notre définition découle directement de celle donnée en 1914 par Kandinsky, lorsqu’il dit de la photographie que “le son intérieur des ces mouvements (photographiés) est puissant précisément parce que le passé de ces mouvements est révolu, et le futur est absent”<sup>14</sup>.

Il doit bien exister une Banque du Temps, observait Rilke, où reconvertir les secondes en un temps plus solide : eh bien, *cette banque est la photo*, ajoutons-nous<sup>15</sup>.

Grand photographe est celui qui a su saisir justement, entre la succession des instants infinis dont est fait l’écoulement du temps et de la vie, précisément cet instant, cette image, en telle posture, situation, expression, particulières comme il voulait ou attendait ou comme il en a été lui-même surpris, et qu’en tous cas il a su extraire adroitement du temps, et l’éterniser. Parmi les arts, la photographie étant celui dans lequel la distance entre l’inspiration et l’œuvre finie tend vers zéro.

Enfin, la photo est l’art de la *serendipity*<sup>16</sup>.

Notons que déjà Leonardo fut à un pas de l'intuition de l'art – pas de la technique – photographique quand il remarqua que parmi les peintres “il y en a qui par moyen de verres ou autres papiers ou voiles transparents regardent les choses faites par la nature, et ici les profilent dans la superficie des transparences”<sup>17</sup>. Raffaello se servait pour peindre d'une chambre noire. Et nous savons que Caravaggio ne faisait pas directement le portrait de ses modèles, mais bien à travers des jeux complexes de paravents, miroirs et lumières indirectes. De la même manière a procédé Tichý, qui encore aujourd'hui se considère comme un peintre et pas un photographe, justement l'un de ces peintres léonardesques qui “par moyen de verres ou autres papiers ou voiles transparents” a regardé les “choses faites par la nature” et les a profilées “dans la superficie des transparences”. D'ailleurs Daguerre aussi était un peintre et Niépce un graveur.

*Voilà pourquoi Tichý peignait avec ses espèces d'appareils photographiques.*

## 15

Nous, qui vivons au milieu de tant de réputations usurpées et de tant d'impostures construites par le marché, ou pour le marché, devons souvent assister, lors de la découverte ou de la révélation d'un artiste jusqu'ici inconnu, ou méconnu, à un chœur de critiques professionnels surpris qui se posent la question métaphysique : “s'agit-il ou non de vrai art?” Eux justement, qui sont préposés, sous récompense, à la fabrication et au lancement publicitaire des mauvais et faux artistes! Bien sûr, ce phénomène s'est vérifié aussi dans le cas de Tichý. En proie à ses doutes, le critique douteux et lâche préfère laisser au marché la tâche de décider à sa place, sans risquer son salaire. Parce que, comme disait Hölderlin,

*au vulgaire plaît ce qu'au marché vaut.*

Anciennement, quand l'art occupait une place centrale dans la vie des peuples, le métier de “critique” n'existait pas, *car chacun l'était*. Et c'était bien sur la place publique que le peuple de Florence donnait sa préférence au projet de clocher du dôme de Giotto et pas aux autres. De manière que nous sommes redevables de la beauté de ce clocher tant à Giotto qu'au peuple florentin qui l'avait compris et choisi. De même que nous devons la laideur des constructions actuelles dans nos villes non seulement à la nullité des architectes, à la corruption des administrateurs et à l'avidité des constructeurs, mais aussi à la bêtise et à la lâcheté de nos contemporains, qui se laissent imposer n'importe quoi.

Aujourd'hui que l'art s'est éloigné du centre de la vie, occupé plutôt par le spectacle de la technologie et de l'économie, il faut des critiques spécialisés pour dire aux peuples ignorants ce qu'il faut voir et penser d'une œuvre d'art. Donc chez les modernes le critique d'art reçoit de l'impuissance à juger du public un immense pouvoir abusif de censure et de flagornerie, sur lequel se fonde et se justifie sa carrière de mercenaire socialement nécessaire – justement à cause de cette “force diabolique de la médiocrité” dont parlait Jakob Burkhardt. Les critiques grands et honnêtes naissent rarement.

Ainsi que le lecteur l'aura compris, je ne suis pas un critique d'art, et cela peut être une chance pour lui – mais certainement l'est pour moi. Je suis convaincu, avec Edgar Wind, que “si nous voulons que l'art retrouve une fonction centrale dans notre vie, il faut que notre vie change”<sup>18</sup>: quand



la vie s'éloigne de la vie, l'art s'éloigne de l'art. L'art de la séparation *n'est pas* un art : c'est une technique *de domination : divide et impera*, disaient les Romains. Tout devient alors *inoffensif*. Une vie et un art inoffensifs et "acceptables" sont une vie et un art *morts*. Ainsi les critiques modernes "ont développé une habilité exquise en écrémant l'œuvre d'art sans nécessairement venir toucher ses forces imaginatives, souvent évitant même ce contact, car il aurait pu troubler l'application lucide de leur technique si chichiteuse"<sup>19</sup>. Le critique d'art rejoint ainsi le plus stupide de tous les métiers du monde, celui de sommelier, lequel regarde un vin, le renifle, se mouille la bouche, il le crache pour après donner cours à des longs discours dont la seule chose frappante est la balourdise.

A cette critique épilée et désodorisée j'oppose une réflexion qui ressemble aux femmes "socialistes" de Tichý, qui n'étaient ni épilées ni désodorisées, ou à ses photos, qui sentent.

Regardez par exemple la "Madone des Pèlerins" de Caravaggio : la critique y admire la beauté du visage de la Vierge, la splendeur de son cou, la flexuosité de la jambe, etc., préférant oublier ou taire que Caravaggio prit comme modèle Maddalena Antognetti, dite Lena, qui n'était pas seulement son amante, mais aussi une célèbre prostituée, comme d'ailleurs sa mère et sa sœur. A peine exposée dans l'église de Saint Augustin à Rome, la Lena fut reconnue immédiatement, avec scandale, par tous les fidèles (elle comptait dans sa vaste clientèle le Cardinal Montalto et Monseigneur Crescenzi). Ici la Madone représente l'Église qui accueille en son sein même les gueux. Or faire d'une putain la Madone, et faire représenter l'Église par une prostituée, et les fidèles comme des vauriens aux pieds sales, l'enfant Jésus étant ici le portrait du fils illégitime que la Lena eut d'un bagnard connu, et cela sous le règne d'un pape comme Clément VIII (le pape qui avait fait brûler Giordano Bruno et torturer, avant de la décapiter, Béatrice Cenci), sonnait comme un pied de nez fait à ce pape néocon, dirait-on aujourd'hui, qui faisait exécuter 300 condamnés par an et avait interdit aux femmes de sortir après l'Ave Maria. Peu de mois après l'exposition de cette Madone, Caravaggio sera condamné à mort lui-même. La force de cette œuvre est dans ce que les critiques taisent généralement.

*Voilà pourquoi il vaut mieux ne pas être un critique professionnel pour apprécier vraiment l'art de Tichý.*

## 16

Le philosophe tchèque Ladislav Klíma (1878-1928), cet original solipsiste, penseur d' "éclaircs phosphorescents", comme il dit, a été à juste titre évoqué à propos de Tichý par Pavel Vančát<sup>20</sup>. Klíma disait de lui même : "J' ai atteint une hauteur où l'on est en dehors de l'utile et du nuisible – pour toute la durée de l'éternité. L'éternité et chaque instant sont chez moi à proprement parler des *identica*"<sup>21</sup>.

En *post scriptum* à sa courte *Autobiographie*, il écrit :

«J'ai oublié un point très important et nommé sexuel. A l'exception de quelques visites au bordel et de quelques rencontres nocturnes dans les champs, "rien de sérieux": non que cela ne m'eut pas plu, mais je n'en ai pas eu le temps – pas plus que pour une "profession". A part quoi j'ai systématiquement claqué le cul à plus d'une femme inconnue dans la rue..., sans jamais recevoir de gifle de la part d'aucune ni d'un mari éventuellement témoin du fait. *Je l'ai fait moins pour le plaisir que parce que je le tenais pour un impératif du savoir-vivre et de la courtoisie*, – instinctivement ; comme disait ma reine des nymphes : "Espèce de rustre, tu vois là 30 belles fem-

mes et tu n'as pas assez de cœur au ventre pour claquer le cul à au moins l'une d'entre elles"<sup>22</sup>».

Tichý aussi doit l'avoir tenu "*pour un impératif du savoir vivre et de la courtoisie*" si pour cela il a fait six mois de prison. Mais cela *n'est rien* par rapport au massif *détournement de filles* qu'il a fait impunément et constamment dans son village : je dis *détournement* au sens strictement situationniste du terme. Il a opéré le plus vaste *rapt des Sabines* des temps modernes, enlevant au jour le jour et l'une après l'autre, pendant des années, les femmes de Kyjov du "labyrinthe du monde"<sup>23</sup> pour les placer dans le paradis de la création, leur assurant ainsi, par une transposition dantesque ou biblique, une sorte d'éternité. Ces femmes socialistes de Kyjov sont devenues partie intégrante de l'épopée de Tichý. Car dans son œuvre il y a l'épos. Et *de la grâce*, celle si bien exprimée par Diderot dans son essai *Sur les Femmes* : "Quand on écrit des femmes, il faut tremper sa plume dans l'arc-en-ciel et jeter sur la ligne la poussière des ailes du papillon"<sup>24</sup>.

L'érotisme si évident, insouciant, spontané, effronté et solaire des photos de Tichý se relie, en apportant un développement important, à la grande tradition de l'art érotique en Europe centrale. J'aime cet art, si proche de notre sensibilité, et je le collectionne pour mon plaisir depuis longtemps. L'art érotique, m'a dit un jour Meda Mladkova, est celui qui montre mieux l'artiste *nu*, en le contraignant à une sincérité grâce à laquelle il déclare ses pulsions profondes, ses désirs inavoués et son art de les représenter. Il n'y a pas, à une ou deux exceptions près, de grands artistes d'Europe centrale qui ne se soient essayé à cet art spécial, à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle. Très souvent avec des résultats étonnants. Et non seulement en peinture, sculpture, littérature, photo. A Prague, de même qu'on peut admirer une architecture cubiste tout à fait originale et unique au monde, on voit une *architecture érotique* partout, dans la décoration, dans la statuaire, etc. Cette tradition s'était interrompue avec l'occupation nazie et la dictature stalinienne, mais restait vivante dans le substratum de l'âme de ces peuples, et dans l'imagerie populaire, le samizdat, etc. On doit remercier Tichý de l'avoir reprise, en la légitimant une fois encore, avec une liberté et une hauteur d'invention dignes de la tradition<sup>25</sup>.

Toute l'œuvre de Tichý est érotique ; mais il nous laisse en plus aussi une petite quantité de photos ouvertement pornographiques prises non *ex vivo*, mais à la télévision autrichienne, qu'il captait à Kyjov. Elles sont importantes car elles sont extraites de l'écran par Tichý, et elles portent l'empreinte de sa griffe, la patine, l'aura et l'*effet-Tichý*, toutes qualités qu'on chercherait en vain dans la pornographie proprement dite.

*Voilà en quoi Tichý renoue parfaitement avec la longue tradition centre-européenne de l'art érotique.*

L'un des problèmes de notre époque, mais certainement pas le plus important, ni le plus urgent, est qu'elle produit un plus grand nombre d'artistes qu'elle n'arrive à en consommer. Et donc aussi de galeristes, de critiques, de marchands, de collectionneurs, de musées en vrac. Les artistes anorexiques sont en quelque sorte devenus la main d'œuvre qui doit assurer les provisions et les victuailles pour nourrir la boulimie marchande de cette armée de vendeurs et de consommateurs d'art, et pour décorer la laideur qui nous entoure, laquelle est, comme on sait, *une promesse de malheur*.

Il est symptomatique que le plus immatériel de tous les arts, le plus ancien et le plus universel, la poésie, qui exige une participation active et sans intermédiaires du public, n'intéresse plus presque personne à cause de la difficulté qu'elle oppose à être réduite à une marchandise-spec-

tacle vendable et “consommable”. Mais aussi à cause de l’effort qu’elle exige pour être *comprise et pénétrée* par chacun, lue ou apprise par cœur, comme autrefois – contrairement à un objet d’art qui passe de main en main ou à une installation quelconque, qui prétend de s’imposer à l’œil de tous pour un moment grâce à l’espace qu’elle occupe. Or, cette absence de la poésie de ce marché général de l’art, est un bonheur pour elle, mais *prive de toute poésie la plupart des autres arts* : car la poésie ne se laisse posséder et ne féconde que ceux qui la fréquentent.

Cela vaut peut être la peine de rappeler ici que des neuf muses des Grecs, trois étaient préposées à la poésie, et aucune aux arts visuels ou plastiques : il était sous entendu qu’il n’y aurait pas d’art qui puisse s’affranchir de la poésie.

Il apparaît donc toute une “critique” de marketing publicitaire qui se charge d’attribuer une place à chaque artiste dans le marché-spectacle de l’art. Cette critique qui déclare, avec indifférence, vis à vis de n’importe quelle nullité ou excellence artistique : “*intéressant! Extraordinaire! Mythique!*” Cette superlative frigidité critique s’accorde parfaitement avec l’impuissance du public, donc elle plaît : *elle est convenable*. On disait autrefois que la bourgeoisie n’a connu d’autre plaisir que celui de les détruire tous. On ne doit pas se réjouir du fait que la tentative généreuse et optimiste de Kant de bannir le mot “intéressant” de l’esthétique, ait misérablement échoué: “*A vrai dire on ne devrait appeler art que le produit de la liberté*”, ajoutait-il du temps que la liberté n’était pas encore réduite à être le synonyme de *libre marché*.

Chaque type de société produit les artistes dont elle a besoin et dont elle se satisfait : on ne peut leur reprocher de ne pas être meilleurs que leur public et leurs collectionneurs. La situation de l’artiste lui-même dans notre société est la moins enviable : il est si *bien accepté* que, pour peu de fierté qu’il ait, il devrait trouver cette situation suspecte, humiliante bref *inacceptable*. Car notre société n’accepte que ce qui est acceptable pour elle. Il faut dire aussi que la plupart des artistes préfèrent le confort tranquille au luxe d’une liberté souvent dangereuse et tout le temps incommode. Mais leur réduction de l’art à un simple métier est consternante, de même que leur appétit *de succès – et non pas de gloire* : car ils sentent confusément qu’ils n’atteindront jamais la gloire, toujours ennemie du succès et de ceux qui le cherchent. Les exceptions sont rarissimes, comme le grand art. Il n’y a plus de maudits.

Miroslav Tichý est l’une de ces rares exceptions. Même après la chute du régime, il a toujours tout refusé, marché, reconnaissance, galeristes, expositions, richesse, etc. Et c’est justement à cause de son refus radical du marché qu’une grande partie des galeristes et des critiques lui en veulent. Mais il est resté toujours libre : la poésie, si présente dans ses photos, en est le meilleur témoignage. Il rappelle à tous la distance qui sépare l’art de ce monde, et la gloire de la servitude : je comprends donc les raisons d’une partie du monde pour ne pas l’aimer. Mais je comprends aussi les *happy few* qui ont le bonheur de l’aimer!

*Voilà pourquoi le refus radical du marché est pour ainsi dire un caractère constitutif de l’art poétique de Tichý.*

Un contemporain de Miroslav Tichý, un autre insoumis, le poète Jan Zábřana, lui aussi de Moravie, écrivait dans son journal intime, en 1969, sous la *normalisation* de la dictature : “J’ai enfin acquis la certitude qu’il est possible de courir tous les risques de la liberté – mais que celui de

son absence n'est pas supportable... La paix pour moi est impossible"<sup>26</sup>. Puis il citait cette phrase de Kafka : "*Le mensonge s'impose en tant qu'ordre mondial.*" Et il ajoutait : "Cette constatation de Kafka est la maxime la plus vraie que je connaisse sur le XXème siècle. Personne n'a exprimé de manière plus concise ce qui se joue dans ce siècle"<sup>27</sup>. Or, la pièce qui s'est jouée dans le siècle désormais passé, a eu *un succès d'indifférence complice et d'impunité* si total que nous pouvons déjà voir que le nouveau siècle nous prépare à une pire répétition tragique et ininterrompue. Car le mensonge ne corrompt pas seulement quand il est cru, mais il corrompt encore plus lorsqu'il n'est ni cru ni combattu.

Ennemi de tout mensonge, et donc aussi du régime alors en place dans son pays, Tichý a en même temps refusé de faire partie des soi-disant "dissidents" de ce régime. Le mot "dissident" trahit l'ambiguïté de la chose. Cette dissidence inlassablement intellectuelle, plus habituée à souffrir qu'à combattre, trop souvent trop timide et jamais rebelle, tout le temps infiltrée et pilotée par les agents des deux régimes qui se faisaient la "guerre froide", était aussi très confortable puisqu'elle donnait une aura de courage immérité et de célébrité à peu de frais, indépendamment de l'excellence ou la médiocrité relative de chacun. Cette dissidence qu'en 1989, à la chute du régime, qu'elle n'avait ni préparée ni comprise, soit elle s'est accommodée et parfaitement intégrée aux nouveaux mensonges dominants, soit a fondu comme neige au soleil, car elle n'avait rien à dire ni ne savait comment combattre le nouveau ordre, ainsi qu'elle n'avait jamais brillé dans le combat contre l'ancien, pour lequel elle n'a jamais été une vraie menace. À peu d'exceptions près, cette "dissidence" aurait pu être rassemblée dans ce que Jaroslav Hašek, par moquerie, avait appelé le *Parti pour un progrès modeste, dans les limites de la loi*.

Pourquoi je parle de tout cela en écrivant à propos du rebelle Miroslav Tichý? Parce que, si on l'oubliait, on ne pourrait plus apprécier pleinement un art si libre et si frais, si fier et audacieux, et qui à lui seul constitue un langage accompli et universellement intelligible. Qui a eu l'occasion de parler avec Tichý sait bien de combien de rigueur il est capable, de quelle cohérence extrémiste il est animé et combien il est clair dans l'expression âpre de sa pensée radicale et définitive contre tout pouvoir. A 84 ans, il n'a pas changé d'idées.

Dans un monde de mensonge, où l'homme lui-même est périmé, à force d'abdiquer à sa tâche, Tichý a été pour ainsi dire contraint de choisir la femme comme sujet – non pas par un simple voyeurisme, comme on a dit (tous les artistes sont des voyeurs, et aussi ceux qui ne le sont pas), mais parce que la femme est le seul sujet encore capable de rappeler à l'homme sa nature. Tichý a été et restera un exemple d'indépendance et d'insoumission pour les générations à venir.

Avec ses images de femmes, avec son épopée de Kyjov, Tichý a créé un langage expressif d'une inoubliable puissance évocatrice, qui est déjà un classique et entre de plein droit dans la lignée des grands maîtres.

*Voilà la liberté de Tichý, voilà son excellence, voilà sa puissance.*

Enfin l'art de Tichý est si incommode à assumer et à comprendre, qu'aujourd'hui on préfère prudemment glisser sur le sujet et parler de ce qu'on appelle déjà "le phénomène-Tichý", plutôt que de son art. *Voilà exactement ce que je ne voulais pas faire.* Le spectacle dominant est à son

aise seulement parmi les phénomènes, car il peut les manipuler, les produire et les récupérer à son aise. En ayant bien connu et aimé Miroslav Tichý, je voulais ici seulement m'acquitter à ma manière d'une dette de reconnaissance envers l'homme et son art.

*Voilà la justification de ce texte.*

#### NOTES :

- 1 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, pp. 1369-1370.
- 2 Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*, 1983-1992.
- 3 "Tichý is a reactionary in the truest sense of word", et encore : "A genuine reactionary, and a very effective one", écrit Roman Buxbaum in *Tarzan Retired*. Cf. Roman Buxbaum, Pavel Vančát, *Miroslav Tichý*, Torst, Prague, 2006. On ne conteste pas ici à Roman Buxbaum le mérite d'avoir fait connaître Tichý dans le monde entier, qui est certain. On reste seulement surpris par la rusticité de ses jugements, et aussi par sa désinvolture.
- 4 Voir ici de suite le point 9.
- 5 R. M. Rilke, *Rodin*, 1903-1907
- 6 Regardez à ce propos les efforts pitoyables de ceux qui s'appellent depuis quelques trente ans « philosophes » en France – qui essaie même de les exporter sous la dénomination de *French Theory* : « philosophie » qui est une suite de haut-le-cœur du cogito qui précède des vomissements où on ne distingue même plus de quoi ce cogito s'est nourri. Il est heureux qu'Annie Le Brun s'en soit si bien moquée récemment (cf. *Du trop de Théorie*, in *La Nouvelle Revue Française*, juin 2007). Le Beaujolais nouveau est arrivé, et la *French Theorie* aussi! Ni l'un ni l'autre ne résiste au temps. Passons.
- 7 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la Photographie*, publiée la première fois en "Die literarische Welt", Berlin, 1931.
- 8 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 39-40.
- 9 Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, 1939.
- 10 Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*.
- 11 G.W. Hegel, *Vorlesungen uber die Aestetik*, cité par Wind.
- 12 Gianfranco Sanguinetti, *La Chatte hier et aujourd'hui – The pussy, past and present*, in Jason Rhoades – Gianfranco Sanguinetti, 1724 – *Birth of the Cunt*, Silverbridge, Paris, 2004, réédité dans la revue *Matière Première*, Paris, 2005. Et aussi : Gianfranco Sanguinetti, *Kundička včera a dnes*, Prague, 2006.
- 13 *Codex Urbinas Latinus*, 1270, datable autour de 1492.
- 14 Wassily Kandinsky, *Über das Materielle in Der Kunst*, 19.
- 15 R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, 1910.
- 16 Néologisme anglais introduit par Horace Walpole, qui signifie la faculté de s'apercevoir avoir trouvé ou découvert une chose qu'on ne cherchait pas, et totalement imprévue, bien plus importante et plus agréable que la chose qu'on cherchait.
- 17 *Codex Urbinas Latinus*, ff 23v.sg. que C. Pedretti date entre 1500 et 1505.
- 18 Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Oxford, 1963.
- 19 Edgar Wind, *Ibidem*.
- 20 Voir : Roman Buxbaum, Pavel Vančát, *Miroslav Tichý*, Torst, Prague, 2006.
- 21 Ladislav Klíma, *Tout – Écrits intimes, 1909–1927*, texte établi par Erika Abrams. Éd. de la Différence, Paris, 2000.
- 22 *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.
- 23 Allusion à l'œuvre d'un autre grand Morave, Jan Amos Comenius : *Le Labyrinthe du monde et le Paradis du cœur*, 1623.
- 24 Diderot, *Sur les Femmes*, 1772.
- 25 Il serait long de nommer ici tous les artistes qui se sont illustrés en Europe centrale dans l'art érotique. Mais nous ne pouvons ne pas citer Peter Fendi, Michal von Zichy, František Kupka, Egon Schiele, Franz von Bayros, Gustav Klimt, Max Švabinsky, Karel Šimůnek, Alfred Kubin, Hans Bellmer, Georg Grosz, Michel Fingesten, Marcel Vertès, Jindřich Štyrský, Toyen, Alois Wachsmann, Josef Váchal, Jan Konůpek, František Bidlo, Jarka Štika, en faisant tort à bien d'autres.
- 26 Jan Zábřana, *Toute une vie*, Allia, Paris, 2005.
- 27 *Ibidem*.



GIANFRANCO SANGUINETTI

## MIROSLAV TICHÝ, or FORMS OF TRUTH

*Translated by Richard Drury*

*'It is not beauty but truth,  
in other words the imitation of nature,  
that is the object of the fine arts.'*

GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*

### 1

Works of true genius have one peculiarity in common: they spark enthusiasm that always brings with it true pleasure, thus participating in true life. As Leopardi found, 'beauty exists only to the extent that it provides us with enjoyment.'<sup>1</sup> It is precisely through intense enjoyment and wonder that Tichý's photographs immediately and triumphantly find a place in our hearts. Why? Tichý doesn't search for what is beautiful, pretty, entertaining, picturesque or folkloric. He searches for *the truth*. And in his peripatetic art he finds it at every step of the way.

*In this lies the strength of Tichý's work.*

### 2

A pleasure should be *sensorial* and *tangible*, in other words *specific*. Abstract pleasure does not exist. There only exists one or other kind of pleasure. It is born out of imagination, in which it has its origin. And, as Stendhal would have said, *it crystallises* into one experience or another. Each of Tichý's photographs is a witness to one of these fortunate experiences. Taking his camera, Tichý has gone on a 'hunt for happiness' and he has filled his hunting bag with these *infinite moments* of specific pleasure in which, thanks to photography, he has stopped time and thus prolonged the pleasure that the moment has given him. Each photograph speaks to us and communicates to us the joy of the man who created it. In this, his work is also his autobiography because it never ceases speaking about him.

Through all the experience of his preceding life, Tichý knew at a particular moment that he no longer had anything to lose and *risked everything*. And, like many outcasts, he created his great art. The happiness of his creations and his own happiness are one and the same, which can be

seen to this day. It could be possible to imitate *the style* of his photographs, but that would only be a sterile exercise because one cannot imitate life itself, the life that this art stems from and with which it is so intimately linked.

*In this lies the beauty of Tichý's work.*

3

In the selection and symbolism that Tichý uses in his portraits of ordinary women we find universal inspiration thanks to which his pictures speak to people immediately, doing so without a hint of intellectualism or aestheticism. Just like Shakespeare's figures, Tichý's women are capable of addressing everyone because their humanity is nourished by spontaneity without affectation; it sparks ideas, desires and impulses that we all have in common. This is why these images touch us so profoundly.

*And in this lies the universality of Tichý's work.*

4

I have no idea how many photographs Tichý has destroyed or rejected. However among all those I have had the opportunity of seeing, there isn't a single one that could be described as spoiled, of inferior quality or simply incompatible with the others. It is precisely the opposite of the mediocrity of the commonly exhibited tame art that makes nothing but concessions to the public and critics: Tichý has always considered himself to be his sole critic and public – to such a degree that he has only ever created his photographs in a single copy. It is not a matter of the photographic 'incunables' that Walter Benjamin speaks about, but rather autographic manuscripts. *Paganini non ripete!* Like all true artists Tichý knows that his greatest and most difficult task is satisfying himself. And he has succeeded, because he has not been an average viewer and has not searched for anything else.

*In this lies the refinement and rigour of Tichý's art.*

5

With Tichý, art and life are one and the same. He approaches both without concessions or compromise. And in this lies the first scandal. Just imagine it. A man who never works and leaves home every day to hunt girls to photograph in an enclosed society where everything that was not obligatory was forbidden! It took a lot of audacity and courage to become an individualist so extreme and radical that he didn't worry himself at all about rejecting everything that the dictatorship's deceitful rhetoric celebrated and imposed. This is precisely the reason why Tichý's work stands out with its inimitable uniqueness and rare honesty, because at every moment it leaves the signature of its origin and process. Tichý's art is a *poetry of escape* in the prison sense of the word: escape from a society that was politically and socially asphyxiating, escape from its rigid rituals and obligatory festivals (he was arrested on the 1st of May, Labour Day, which



is a fittingly eloquent symbol), escape from the foul moralising and the bureaucratic conformity imposed by the dictatorship.

Escape is only a short step away from flight. The great art historian Edgar Wind explains how this flight is achieved. Writing about Goethe, he said: 'One cannot avoid the impression that the majority of decisions take the form of flight – flight from life to the image.' Because, as Wind continues, 'effecting a symbolic transposition is the specific task of art.'<sup>2</sup>

It is this flight from life to the image that is what breathes life into the image so that the image has a more radiant light than it had in everyday life.

*This is why Tichý's work is a defiant challenge to his world and ours.*

## 6

Reducing Tichý's art to a mere protest against the communist dictatorship that subjugated the society in which the artist lived is similar 'liberal' fraudulence to claiming that Tichý was a 'reactionary artist'<sup>3</sup> simply because he rejected modern photographic techniques.<sup>4</sup> When good news came of the end of the dictatorship, Tichý himself remarked in mocking disillusion: 'And you reckon that's going to change anything for the better?' Anyone who knows Tichý knows *that he wouldn't bow down to any regime*. All those who *made wholly futile attempts* to incorporate Tichý the man into the promised land of capitalist spectacle and show business must be well aware of this fact. Tichý remained who he was and remained where he was; he didn't budge an inch or compromise himself even by paying a single visit to one of his many exhibitions – which doesn't just mean his shows in New York and Tokyo but in Brno, a mere forty kilometres away from the village where he lives!

As Rilke said of Auguste Rodin: 'Rodin was a solitary figure even before he became famous. And when he became famous, it made him even more solitary than before, because glory is nothing other than the sum of all the misunderstandings that swarm around a new name.'<sup>5</sup>

It might seem that Tichý has adopted for himself the maxim of Epicureus – *lathe biosas*, or 'remain hidden in life', as if he wished to embody the prophecy made by Marcel Duchamp: 'The greatest artist of the future will go underground.'

Tichý's art is not that of *art brut* as has been claimed: it is more what I would call *clandestine art*.

*In this lies the modernity of Tichý's art.*

## 7

In this apparent contradiction with Tichý's modernity, it seems that throughout his art there is a strong echo of antiquity, of times when poets and artists in general were content to sketch out their work without wishing, as modern ones do, to enumerate and detail everything. In old times, artists left considerable space to the imagination and to the feelings of the reader or viewer, inviting them, so to speak, to participate actively with their own imagination in making the work perfect. Take, for example, Michelangelo's *Slaves*, which are barely sketched in stone.

Artists of old times left their public with much to *do*, and, in contrast to contemporary artists who only make concessions to viewers and wink conspiratorially at them, *gave much to their viewers but also made great demands of them*. While they expressed clear thoughts in rough outline, our contemporaries explain in rich detail their vague ideas they call ‘concepts’, courting a public the artists of old times would have scorned.<sup>6</sup>

In Homer’s verse:

*But soon as early Dawn appeared, the rosy-fingered...*

is a perfectly clear idea, however the image remains blurred, containing something arbitrary, because Dawn does not, in reality, have any fingers. The same is true for Tichý’s images, which are splendidly blurred as if bathed in an aura that allows our imagination to complete what is merely sketched. This blurredness is often so strong that Tichý himself draws around the curves and outlines of the bodies in pencil. However this blurredness, this *vaghezza*, is clear and has nothing to do with the vagueness that enshrouds contemporary thought.

*And this is why Tichý is already a classic.*

## 8

Today, we are so used to seeing endless artists so richly equipped with means of expression yet so bereft of ideas that we consider an artist like Tichý – a volcano of ideas, inventiveness and exceptional ideas, who has risked everything, using means that he himself has conceived and assembled out of randomly collected pieces – to be a reactionary. The opposite is true: Tichý is a revolutionary in his photographic art too, and as such will enter the history books.

‘*One can’t do anything without ideas*’ said the celebrated Italian photographer Mario Giacomelli. ‘*I maintain that one should photograph with ideas. If one doesn’t have ideas, one can’t be a photographer.*’ It is not means that revolutionise art but *people*. What special means were the Marquis de Sade or Marcel Duchamp able to count on? Despite this, they were revolutionaries and they succeeded. Their sole means were scandal. The same is true for Tichý.

Tichý’s entire existence has been scandalous, and not simply in the context of the Stalinist dictatorship; it would be even more scandalous in America, where he would have been thrown into jail and condemned for perpetuity for sexual harassment, paedophilia, intrusion of privacy and repeat offending (three strikes and you’re out), etc. Tichý commits a repeat offence with each photo he takes. And his art, which is among other things a celebration of political incorrectness, is as scandalous as his life. Since the time of Plato it has been known that *there is no such thing as innocent art*. This is because Plato understood that the artist who is truly dangerous is a great artist. Plato went further: he proposed censoring great artists and sending them into exile. And this is precisely what often occurs. Tichý was subjected to censorship in his Kyjov exile just like Jaroslav Hašek was in his exile in Lipnice. Henry Miller, Oscar Wilde, James Joyce and D. H. Lawrence were also treated this way by their countries.

*This is why Tichý’s art is, by its very essence, scandalous.*

If one wishes to talk about Tichý and his art, one has in any case to choose less crude and clumsy instruments of criticism than criteria of ‘reactionary’ and ‘progressive artist’. Let’s try it, then.

In his *Short History of Photography*,<sup>7</sup> Walter Benjamin already expressed regret at certain developments that the perfection of the technique of photography had introduced into art: ‘Soon’, he wrote, ‘an advanced optics would be using instruments capable (...) of registering objects with the clarity of a mirror.’ Thus, however, the aura vanished. ‘What is aura, actually?’ he asked. ‘A strange weave of space and time: the unique appearance or semblance of distance, no matter how close it may be.’ Thanks to the craft technique that Tichý invented and used, thanks to his art and powerfully evocative qualities, his photos still radiate the aura whose disappearance Benjamin grieved over. However this technique in itself, in its relative imprecision, became a revolutionary discovery; it was precisely the technique that enabled Tichý to achieve the results he was aiming at and which he was content with. One only has to look at the love with which he put certain photographs in pasteboard mounts that he has elaborated and decorated with his own drawings, and how he has occasionally retouched photographs where the blur has prevented the shape of a breast or bottom being distinguishable.

If one imagines, however, how many optical instruments, how much work and calculation Tichý must have devoted to the manufacture of each of his cameras, one can understand that *it was not* – as has been claimed by several simplistic critics – that he lacked the little amount of money with which he could have bought an ordinary camera: if he found money for rum, he could just as easily have found it for a camera instead of spending his days polishing lenses like Spinoza.

Tichý constructed his cameras during an era when the technique of photography had, since Walter Benjamin’s day, developed to such a point that even someone who was artistically and photographically illiterate could achieve guaranteed results, at least from a technical point of view. This was something the great poet Joseph Brodsky abhorred so much that he shouted ‘*Kodak ergo sum!*’ at tourists photographing Venice.

*This is the revolution of the aura operated by Tichý.*

However this aura is not sufficient in itself to explain what I call *the Tichý effect*.

To explain this effect, I would like to borrow a concept from physical science and propose to you that one can notice a kind of Doppler Effect in Tichý’s photos. The Doppler Effect is the name given to the apparent change in the frequency or wave-length perceived by a person when, for example, a source of sound is in motion. Imagine an ambulance with its sirens blaring as it drives past you and goes away. If you were sitting in the ambulance, you would not be moving in relation to the source of sound and thus the sound would not change. If you were in the street, the sound would be higher in pitch as the ambulance approached you and become lower as the ambulance went away. Something similar happens when one looks at a photo by Tichý: the image ‘moves’ towards us, emitting waves that head in our direction, because it approaches us swiftly and, as soon as we enter it, these waves become quicker and more intense. The reason

is that these photographs leave no one indifferent, deaf, blind or motionless. The images move and make us move too. Why? Because if the opposite were true they would, like an ambulance, crush us.

This effect is by no means exhausted by that alone; it is also *infectious*. Tichý's observations have not only changed the field he has been observing by revealing and fixing unstable elements of this microcosm: a surprised look, a spitefully reproachful or enigmatic one – but has also brought about other interactions and interferences between the observer and the observed person. Tichý *creates and fixes* situations. On his long psychogeographical wanderings during which he 'antagonistically appropriates'<sup>8</sup> dozens of girls a day, he is a Situationist photographer in the true sense of the word.

These elements extracted from the observed field create an extreme cohesion between the artist's freedom of choice and the freedom of his work. However *freedom is just as infectious as slavery*, since as soon as one penetrates into the world of the girls surprised by the photographer, one suddenly surprises oneself in the street by looking at a girl's beauty or posture with the same eye, with the same mischievousness and rapacity as Tichý.

*This is what I call the Tichý effect.*

## 11

A more precise key to understanding Tichý's art is presented to us by Giacomo Leopardi, who devotes long reflection to the harm suffered by the arts the moment they are canonised as such. 'The misfortune of our era', he wrote in 1817 when he was only nineteen years old, 'is that poetry has already been turned into an art and, in order for it to be truly original, one has to break it, violate it, scorn it or completely neglect all universally accepted customs, habits, designations, genres and so on (...). Creating a new poetry without a determined name that no known literary genre can receive is undoubtedly a conceivable operation, but one that implies particular courage and would come up against innumerable obstacles, not simply imaginary and pedantic but also very tangible (...) In writing his verse, Homer went freely in all imaginable directions and chose the one that pleased him, because he truly had everything at his disposal – he had no precedent that would have limited or hindered his view. It would be difficult to find poets from antiquity *who were not original*.'<sup>9</sup>

This is the point: the situation, and therefore the artistic approach, in Tichý's work is very similar to what Leopardi describes so well about Homer. *And the hallmark of this approach can be found in each photo*. Tichý did not go to libraries to study the work of his photographic predecessors (he originally trained as a painter and studied at the Prague Academy of Fine Arts). Tichý went out into the streets of Kyjov, wandering like a vagabond, hunting for prey for his lens, following directions at whim. He had no fixed model to follow or surpass; his model was truth, nature, life. *E basta*. Tichý could not be anything other than original; he was, so to speak, *condemned to be tirelessly and radically original*. Cut off from the world in a Moravian village and lacking relations with the rest of society, he was in his day an artist who was least influenced by the state of art at that time. But like someone who is deprived of one of his bodily senses and develops one of the remaining ones even more, Tichý transformed his solitude into extreme originality.

Like a butterfly flitting unpredictably along unexpected paths and reacting to the gentlest breeze, Tichý alights for a fraction of a second on a flower he has set eyes on; with a light flutter of his wings he flies off to another flower, carrying the nectar of his photo with him. It reminds me above all much of *Rameau's Nephew*, in which Diderot describes his wanderings:

'No matter what the weather, rain or shine, it's my habit every evening at about five o'clock to take a walk around the Palais Royal. I'm the one you see dreaming on the bench in Argenson's Alley, always alone. I talk to myself about politics, love, taste, or philosophy. I let my spirit roam at will, allowing it to follow the first idea, wise or foolish, which presents itself, just as we see our dissolute young men on Foy's Walk following in the footsteps of a prostitute with a smiling face, an inviting air, and a turned-up nose, then leaving her for another, going after all of them and sticking to none. For me, my thoughts are my prostitutes.'<sup>10</sup>

*This is Tichý's originality.*

## 12

Thus Tichý developed an ingenious and original photographic technique, using it like an 'optical rifle'. Always fleeing from the prosaic, the repetitive and the boredom offered up by the reality of his village, where nothing ever happened and which reminds me of the atmosphere described so well by Dino Buzzati in his novel *The Tartar Steppe*.<sup>11</sup> This flight is his true refuge. Having rejected the world, he escaped all the constraints of this world and constructed his own world made up of images, symbols and adventures. For Tichý, woman became the vessel allowing him to pass through the labyrinth of the world to the paradise of creation. It was the same for Dante: is the woman not an instrument of creation *par excellence*?

Around whichever specific woman, all the monotonous reality of a situation in which nothing happens miraculously disappears. Out of this dissipating mist there surge forth and crystallise – such miraculous alchemy – the attributes and symbols of woman: feet, ankles, calves, thighs, the bottom, breasts, lips, eyes, nudity and looks that are ambiguous, cheeky, mischievous or carefree.

However there are other symbols that Tichý continually returns to with an insistence that Edgar Wind would have described as 'mischievous aesthetics' that thus 'become an integral part of the harmonious culture of the spirit.'<sup>12</sup>: these symbols are *ice creams and bicycles*, two seemingly random things that closely touch the most intimate parts of the female body. These are symbols, as Hegel would have said, that announce 'something mysterious, a secret presage and an intense desire'.<sup>13</sup> And so we find ourselves immersed in the 'sacred pleasures' celebrated by Baudelaire.

One can, however, find another important symbol in Tichý's photographs: ubiquitous wire netting that separates the photographer from the semi-naked girls at the swimming pool. It is a symbol of separation, not in the imaginary sense but in the very real sense, which Tichý is able to surmount only with the aid of his camera – the separation dividing him from the object of his desire. In a certain way, the netting denounces this: of all the forms of sexual abuse practised in our societies, the one that is most common, the most broadly imposed and also the one that is least talked about is *being deprived of sex*. And I see around me more people violated by morals than libertinism. I have, though, already talked about this elsewhere.<sup>14</sup>

Throughout his photo-psycho-graphic wanderings, Tichý never sought *to make art*: for him, as he says himself, ‘it was only a game’, to which we add: luckily – since as soon as a painter or photographer wants to create art, the most frequent result is a rancid odour that can be smelt from far off. Whoever wants to speak or write well, to paint or take photographs, can only do it *if he cannot prevent himself from doing it*: in the same way Tichý could not prevent himself from practising this pastime of going out in order to surprise girls and take their picture. There exist three cures for the soul: *illusion, distraction and oblivion*. Woman is the only being in the world in which all three cures are combined, and it would be unhealthy to deny oneself them.

Ah those inaccessible women who were, in their aura, *living ready-mades* for Tichý!

In a sense they sacrificed themselves for him: he loved his prey like a hunter loves the prey he kills. The moment of sacrifice is also the moment of a supreme communion. For Tichý this was not simply his intention – he was obeying his own nature.

In the new psychogeographical and symbolic landscape he had constructed around him, Tichý photographed his own imagination without a hint of hypocrisy. As Rilke said, we are surrounded by what we have within us. That is why Tichý *is so convincing*.

*This is the eloquence of Tichý’s symbols.*

13

Each of Tichý’s photographs *is a surprise*. But it is not a simple surprise: it is also a multiple surprise, since it is also a witness to the surprise of its author, often the surprise of the photographed girl, always the surprise of the technique used to take and develop it and also how it compels us to see something we didn’t expect – to the point that we surprise ourselves, as I have already noted, and we follow the girl passing by on the street with the same look as Tichý. All this forms part of what I called *the Tichý effect* as well.

Surprise is, of course, one of the traits common to all beauty. Proof of this is the fact that beauty always surprises us, and counter-proof is that surprise always arouses pleasure, whether one is at the theatre or playing cards. By definition, surprise has an immediate and instantaneous effect on us, like a lightning strike. We know how much importance Montesquieu, in his *Essay on Taste*, attached to surprise; for him, surprise is the principle of beauty itself, and of the pleasure that beauty brings us: ‘Surprise’, he wrote, ‘may be produced either by the object, or by the manner of producing it’ or else ‘the accessory idea of the difficulty of making it, or the person who made it, or the time when it was made, or the manner how it was made (...) Thus the mind finds a great number of different sentiments that compete with each other in the effort to unsettle it and bring it pleasure.’ It is surprise that engenders the ‘*je ne sais quoi*’, that ‘certain invisible charm, a natural grace, which cannot be defined, and which we have been obliged to call the *je ne sais quoi*.’

Montesquieu concludes that it is only a small step from surprise to admiration.

How much of this *je ne sais quoi* is there in Tichý’s photographs? They are probably the only photographs in the world that I can even recognise with my eyes closed: according to their *smell*. They have an acrid and mouldy smell just like Tichý’s house. And then the print, paper, mount, pencil lines drawn on the image, the drawings that Tichý sometimes makes on the mount, and the photo itself and how it is neglected soon after being made, being trodden on and soiled.

Tichý's photographs are the exact opposite of Drtikol's, in which an acute and ascetic aestheticism manifests itself in perfect and elegant settings, in which everything is stage-managed to the point of artificiality; photographs that lack emotion and are entirely static, whose perfection leaves no room for life's accidental occurrences. Tichý is not like this at all; with him, one finds only warmth, surprise and movement.

*This is why Tichý continually surprises us in just the same way he surprised his prey and it surprised him.*

14

*What is photography?* In an impressive and extraordinary reflection and discussion on the arts, their differences and their primacy that developed in Italy between 1400 and 1500 – which, in the Renaissance, engendered the richest and most supreme art production of the modern age – the arts and their specific qualities were defined with careful attention, liveliness, seriousness and richness that, even today, we view as living figures Leon Battista Alberti, Leonardo, Benedetto Varchi, Bronzino, Sangallo, Michelangelo, Cellini, Pontormo, Vasari and, in fact, all the protagonists of that happy, stormy and unique period. If one speaks of photography, in other words an art that came into being relatively recently, it will be useful to return to the sources of the Renaissance debate.

When Leonardo,<sup>15</sup> just like Alberti and others, characterised the differences that defined, for example, painting and sculpture, he said that painting was made by *adding* and that sculpture was made by *taking away*. What, then, is the essence of photography?

I think that photography is made by *seizing* and *extracting*. The photo is an art whose raw material is *time*, like in music, but also space and light, like in painting; the photo, reuniting in itself these three 'materials' and these two possibilities in a different way to dance, is also *the only way as yet invented by man to stop the continually provisional nature of time* and fuse it *with a determined and definitive space* while excluding everything that is considered superfluous.

Our definition stems from the one given in 1914 by Kandinsky when he said of photography that 'the internal sound of these [photographed] movements is powerful precisely because their past is gone and their future is absent'<sup>16</sup>

Rilke observed that there must be a Bank of Time where seconds can be converted into a more solid time. Well, we add, *this bank is photography*.<sup>17</sup>

A great photographer is someone who, in the succession of infinite instants making up the flow of time and life, seizes precisely the right moment, the right image, in the particular posture, situation and expression that he wished for or expected, or which he himself is surprised by – though which, in any case, he has skilfully managed *to extract* from the flow of time and immortalise. Among the arts, photography is the one in which the distance between the inspiration and the finished work approaches zero.

Photography is ultimately the art of *serendipity*.<sup>18</sup>

It is worth noting that Leonardo was only a small step away from understanding the art – not the technique – of photography when he remarked that among painters 'there are those who,

by using glass, paper and transparent cloths, view objects created by nature and here they outline them in the area of the transparencies.<sup>19</sup> Raphael painted in a darkroom, while it is known of Caravaggio that he did not portray his models directly but through complex arrangements of screens, mirrors and indirect lights. A similar approach was taken by Tichý, who even today considers himself a painter, not a photographer – just like one of those Leonardian painters who, ‘by using glass, paper and transparent cloths’, viewed ‘objects created by nature’ and drew their outlines ‘through transparent areas’. Indeed, Daguerre was a painter and Niepce an engraver.

*This is why Tichý painted with his remarkable cameras.*

15

Whenever a hitherto unknown or unacknowledged artist is discovered, we, who live amongst so many usurped reputations and impostures created by the market or for the market, have to listen to a choir of astonished professional critics who pose the metaphysical question: ‘is it true art or not?’ They of all people, who are predetermined to artificially fabricate and publicise bad and false artists, moreover taking bribes to do so. As we have seen, this phenomenon was also confirmed in the case of Tichý. Preyed on by his doubts, the indecisive and cowardly critic prefers to leave the market to decide instead of him in order not to risk his salary. Because, as Hölderlin said:

*‘the common rabble loves what the market values.’*

Before, when art occupied a central place in people’s lives, the profession of ‘the critic’ didn’t exist *because each person already was one*. It was in a public place that the inhabitants of Florence decided to support Giotto’s design for the cathedral bell-tower and no other. For this reason we owe the beauty of the bell-tower in equal measure to Giotto and to the people of Florence who understood and chose it. In the same way, we owe the ugliness of contemporary buildings not only to the inability of architects, the corruptibility of the bureaucrats and the greed of the developers but also to the ignorance and passivity of our contemporaries, who let everything and anything be imposed upon them.

Now that art is distant from the centre of life, which is occupied more by the spectacle of technology and economics, it is necessary to have specialised critics to tell the unenlightened people what to see in an artwork and what to think of it. In the modern age, therefore, the public that is incapable of making its own judgements gives the critic enormous and harmful power to censure and glorify, power upon which he bases himself and with which he justifies his career as a socially necessary mercenary – and that precisely in the cause of the ‘diabolical force of mediocrity’ that Jakob Burkhart spoke of. Great and honest critics are few and far between.

As the reader will doubtless understand, I am not an art critic – fortunately, perhaps, for the reader and most definitely for me. Along with Edgar Wind I am convinced that ‘if art is to return to the centre of our lives, our lives have to change.’<sup>20</sup> As soon as art becomes distanced from life, art also becomes distanced from art. The art of separation is not an art: it is a technique of *domination: divide et impera*, as the ancient Romans said. Thus everything becomes *inoffensive*. Inoffensive and ‘acceptable’ life and art represent, however, dead life and art. Modern critics have thereby ‘developed an exquisite skill at skimming off a work of art without necessarily touching



its imaginative powers, often even avoiding this contact because it might trouble the lucid application of their fussy methods.<sup>21</sup> The art critic thus stands side-by-side with the dumbest profession of all, the work of the wine taster who peers at a glass of wine, takes a sniff at it, wets his lips, spits the wine out and embarks on a long discourse whose most striking feature is its stupidity.

I oppose this depilated and deodorised form of criticism with a reflection that resembles Tichý's 'socialist' women, who were not depilated or deodorised, and his musty-smelling photographs.

Look for example, at Caravaggio's 'Madonna di Loreto': in this painting critics admire the beauty of Mary's face, the grace of her neck, the suppleness of her leg and so on, preferring to forget or conceal the fact that Caravaggio took as his model Maddalena Antognetti known as Lena, who was not only his lover but – just like her mother and sister – a famous prostitute. A scandal broke out as soon as the painting was shown at the Church of St Augustine, since the faithful immediately recognised Lena (who counted among her large clientele both Cardinal Montalto and Monsignor Crescenzi). Here, the Madonna represents the Church, which even receives beggars into its bosom. But to turn a whore into the immaculate Virgin, allow a prostitute to embody the Church and present the faithful as good-for-nothings with unwashed feet – even the infant Jesus is a portrait of an illegitimate son that Lena had with a well-known convict – and all this under the papacy of Clement VIII, who had Giordano Bruno burnt at the stake and Beatrice Cenci tortured then decapitated, must have really cocked a snook at this (to use present-day parlance) neoconservative pope who had three hundred condemned people executed each year and who forbade women to leave their homes after the vesper bell. Only a few months later Caravaggio was himself condemned to death. The strength of this painting lies precisely in what critics generally remain silent about.

*This is why Tichý's art is best appreciated by the person who is not a professional critic.*

## 16

In connection with Tichý's work, Pavel Vančát rightly recalled the Czech philosopher Ladislav Klíma (1878-1928), that original solipsist, thinker of 'phosphorescent lightning flashes' as he called himself.<sup>22</sup> Klíma said of himself: 'I have reached the heights where man is beyond all that is useful and harmful – forever. Eternity and each individual moment – to me, they are in the true sense of the word *identica*.'<sup>23</sup>

In the postscript to his short *Autobiography*, Klíma writes:

I have forgotten a very important point, namely the sexual. Apart from a few visits to brothels and nocturnal encounters in fields, 'nothing serious': not that I wouldn't have liked to, but I didn't have the time – nor did I for a 'profession', either. Other than that, I systematically gave women I happened to meet in the street a good smack on the arse without ever being slapped on the face by her or her husband if he was witness to it. I didn't do it so much because I found it pleasant but because I considered it *the imperative of good manners and courtesy* – instinctively; as my queen of the nymphs said: you rude lout, you see thirty beautiful women here and you don't have the guts to smack at least one of them on the arse.'<sup>24</sup>

Tichý must also have considered it 'the imperative of good manners and courtesy' so much so that he was jailed for six months. This was, however, *nothing* in comparison with the mass *appropriation of girls* that he has carried out, continually and without impunity, in his village: I use the

word ‘*appropriation*’<sup>25</sup> in the strictly Situationist sense of the word. He has carried out the largest *Rape of the Sabine Women* in modern times, day after day and year after year abducting one Kyjov woman after another from the ‘labyrinth of the world’<sup>26</sup> in order to place them in the paradise of creation. Through this biblical or Dante-esque transposition, he has assured them a kind of immortality. These socialist Kyjov women have become an inseparable part of Tichý’s epos. Because his work truly is epic. And also graceful in the sense expressed so well by Diderot in his essay *On Women*: ‘If one writes of women, one should dip one’s pen in the rainbow and blot the lines with the dust of butterfly wings.’<sup>27</sup>

The evident, carefree, unashamed and radiant eroticism of Tichý’s photographs forms part of the great tradition of Central European erotic art in which it represents an important development. I love this art, so close to our sensitivity, which I have long collected for my personal pleasure. Erotic art, as the art patron Meda Mladek once told me, is what best reveals an artist, laid bare, obliging him to be truthful and thanks to which he can declare his profound impulses, his unconfessed desires and his artistic ability to represent them. With only a few exceptions, from the 19th century onwards there was no great artist who did not attempt this special art. The results were often remarkable. And it was not simply to do with painting, sculpture, literature and photography. In Prague, just as one can admire the original and internationally unique Cubist architecture, one can also see *erotic architecture* everywhere; in decorations, in sculptural elements and so on. This tradition was interrupted by the Nazi occupation and the Stalinist dictatorship, though in the depths of people’s hearts, in popular imagery and in samizdat it lived on. Tichý should be congratulated for having resumed it, thereby legitimising it once again with such freedom and with the high degree of inventiveness that this tradition deserves.<sup>28</sup>

All of Tichý’s work is erotic. In addition, he also provides us with a small quantity of photographs that are openly erotic, which were not taken *ex vivo* but from Austrian television that he was able to receive in Kyjov. They are important because Tichý *extracted* them from the television screen; they bear his hallmarks – his patina, the aura of the Tichý effect, which are qualities that, in real pornography, one would search for in vain.

*This is precisely the way in which Tichý perfectly connects on from the long Central European tradition of erotic art.*

## 17

One of the problems of our age, albeit certainly not the most important or the most urgent one, is that it produces a great number of artists whom it has no use for. This is the reason why there exists all that jumble of gallerists, critics, dealers, collectors and museums. Anorectic artists have, in a sense, become a workforce; they are manual labour that is meant to ensure the provisions and victuals to satisfy the market bulimia of this army of sellers and consumers and also to decorate the ugliness that surrounds us which is, as one knows, *a promise of misfortune*.

It is symptomatic that the most immaterial of all the arts, the oldest and the most universal – poetry, which demands the active, unmediated and energetic participation of the public – no longer interests anyone, because it is impossible to reduce to a merchandise-spectacle. Another reason is also the effort that each person has to devote to understanding and penetrating inside it in order to read it or learn it from memory, as people used to do – in contrast to the artwork that

is passed from hand to hand or a run-of-the-mill installation that has no other aim than, due to the space it occupies, force itself on our eyes. Poetry is fortunate to be lacking from the general art market, but at the same time *most of the other arts consequently lack all poetry*; because poetry does not let itself be tamed and only gives its fruits to those who visit it most often.

It is possibly worth mentioning that, of the nine Greek Muses, three were devoted to poetry and not a single one to the visual or plastic arts: it went without saying that there was no art that could divorce itself from poetry.

And so, in marketing publicity, there appeared ‘criticism’ that took on the task of allotting every artist his place in the artistic spectacle. Criticism that, in seeing an artwork no matter how excellent or rubbish, declares: ‘*interesting! Extraordinary! Fabulous!*’ This superlative critical frigidity is in perfect accord with the impotence of the public and thus it pleases: it is acceptable. Once it was said that the only pleasure the bourgeoisie knew was the destruction of all pleasures. The fact that Kant’s generous and optimistic effort to ban the word ‘interesting’ from aesthetics failed miserably is no cause for rejoicing. ‘*One should, in fact, only use the word ‘art’ to describe something that is the product of freedom*’ he added in an age when freedom was not yet reduced to being synonymous with the free market.

Every kind of society produces the artists it needs and who suit it. The position of the artist himself in our society is unenviable: *it is so well accepted* that, even with the little pride he has, he would have to consider this situation humiliating and *unacceptable*. Because our society only accepts what is acceptable *to it*. One also has to say that most artists prefer peace and comfort to the luxury of a freedom that is often dangerous and always uncomfortable. But their reduction of art to a mere occupation is just as shocking as their appetite *for success – not for glory*: since they rather confusedly think that they will never achieve glory – the age-old enemy of success and of those who crave success. The exceptions to this are extremely rare. There are no more damned poets.

Miroslav Tichý is one of those rare exceptions. Even after the fall of the regime he rejected everything – the market, recognition, exhibitions, wealth and so on. It was because of this radical rejection of the market that a large part of gallerists and critics don’t like him. He retained his freedom, however; the poetry that is so present in his photographs is the best witness to this. He reminds everyone of the distance separating art from this world; I understand the reasons why certain people don’t like him. But I also understand the *happy few* who have the fortune of liking him!

*This is why a radical rejection of the market is, so to speak, a constitutive characteristic of Tichý’s poetic art.*

In 1969, at the beginning of the hard-line backlash following the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia, Jan Zábřana, a contemporary of Tichý’s, also a native son of Moravia and just as rebellious, wrote in his diary: ‘I am finally certain that one can run all the risks of freedom – only the risk of an absence of freedom is unbearable (...) for me, peace doesn’t exist.’<sup>29</sup> Further on, he quotes Kafka’s phrase: ‘*The world order is based on a lie*’. And he added: ‘This finding of Kafka’s is the most truthful maxim that I know about the 20th century. No one has expressed more concisely what it’s all about in this century.’<sup>30</sup> The play that was performed in what is now the last century was, of course, received with such complicitly indifferent success and with such impunity that

one already sees what we are going to have to prepare ourselves for in the forthcoming century – a tragic and uninterrupted repeat performance that is even worse. Because lies do not only corrupt when they are believed, but even more when they are not believed and not combated either.

Tichý was an enemy of all lies and thus also of the regime that ruled in his country at that time. However he also refused to join this regime's *soi-disant* 'dissidents'. The word 'dissident' itself reveals the ambiguity of the whole matter. Dissent – exclusively intellectual, more accustomed to suffering than fighting, often too timid and never rebelling, infiltrated the whole time by agents of the two regimes that waged the Cold War against each other and piloted by them at will – was also a very comfortable refuge, because it lent individuals an unmerited aura of courage and celebrity at little cost and independently of how excellent or mediocre that individual actually was. Following the fall of the regime in 1989 (which dissidents neither organised nor understood), this dissent either adapted itself and incorporated itself perfectly into the new ruling lies or melted away like snow in the sun, since it had nothing to say and it did not know how to fight the new order just as it had never excelled in fighting the former regime, for which it never represented any great threat. With only a few exceptions, this 'dissent' could be united in what Jaroslav Hašek called the *Party of Modest Progress within the Limits of the Law*.

Why am I talking about all this when I am writing about the rebel Miroslav Tichý? Because, if we forgot it, we couldn't fully enjoy his art that is so free, fresh, proud and audacious, art that is a perfect and universally comprehensible language in its own right. Whoever has had the opportunity to speak with Tichý knows how strict he can be, what extremist coherence he is driven by and how lucid he is in expressing his radical and definitive thinking in opposition to all forms of power. Aged eighty-four, his opinions remain firmly the same.

In a world of lies where man resigned his place in order to survive, Tichý was, so to speak, compelled to choose woman as his theme – not merely out of voyeurism as has been claimed (all artists are voyeurs, as well as people who are not artists), but because woman is the only subject capable of reminding man of his nature. Tichý was – and will remain – an example of independence and disobedience for generations to come.

With his images of women and his Kyjov epos, Tichý has created an expressive language of unforgettable evocative strength that is already a classic and, thanks to which, Tichý rightfully takes his place alongside the great masters of photography.

*In this we find Tichý's freedom, excellence and strength.*

19

Tichý's art is so awkward to get a grip on and understand that today people prefer to carefully sidestep the issue and talk about 'the Tichý phenomenon' rather than about Tichý's art. *This is what I absolutely wanted to avoid doing.* The all-prevailing spectacle of today is only in its element among phenomena because it can manipulate them, produce them and harvest them at will. Having come to know and like Miroslav Tichý well, with this text I simply want to repay the debt of acquaintance towards the man and his art.

*That is the justification of this text.*

NOTES

- 1 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 1369-1370.
- 2 Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*, 1983-1992.
- 3 'Tichý is a reactionary in the truest sense of the word' and again: 'A genuine reactionary, and a very effective one' wrote Roman Buxbaum in his essay *'Tarzan Retired'*. Cf. Roman Buxbaum, Pavel Vančát: *Miroslav Tichý*. Torst, Prague, 2006. I do not wish to dispute here Buxbaum's undeniable credit in making Tichý known around the world. One is, however, surprised by the triviality of his judgements and the glibness of some of his approaches.
- 4 Cf. also point 9.
- 5 Reiner Maria Rilke, *Rodin*, 1903-1907.
- 6 In this context one only has to look at the pitiful efforts of those who have, in France during the past thirty or so years, been calling themselves 'philosophers' – and France has even been trying to export them under the denomination of French Theory: it is philosophy that is the result of a retching *cogito* that precedes vomiting in which one can no longer even distinguish what this cogito was actually fed on. It's a good thing that Annie Le Brun recently made such a successful mockery of them (see 'Du trop de Théorie', in *La Nouvelle Revue Française*, June 2007). Le Beaujolais nouveau est arrivé and *French Theory* likewise! Neither one nor the other stands the test of time. Enough of that for now.
- 7 Walter Benjamin: *A Short History of Photography*. First published in *Die literarische Welt*, Berlin, 1931.
- 8 Here, in the original French text, the author used the expression *détourner* in the sense applied by the Situationists.
- 9 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, pp. 39-40.
- 10 Translated by Ian Johnston.
- 11 Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, 1939.
- 12 Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols*.
- 13 G. W. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, quoted by Wind.
- 14 Gianfranco Sanguinetti: 'La Chatte hier et aujourd'hui / The Pussy Past and Present', in Jason Rhoades – Gianfranco Sanguinetti, 1724 – *Birth of the Cunt*, Silverbridge, Paris 2004, republished in the review *Matière Première*, Paris 2005. Also: Gianfranco Sanguinetti, *Kundička včera a dnes*, Prague 2006.
- 15 *Codex Urbinas Latinus*, 1270, dated c. 1492.
- 16 Wassily Kandinsky, *Über das Materielle in Der Kunst*, 1914.
- 17 Reiner Maria Rilke: *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, 1910.
- 18 An English neologism devised by Horace Walpole meaning the ability to discover things that one was not looking for or expecting to find, but which are much more important and pleasant than what one was originally looking for.
- 19 *Codex Urbinas Latinus*, ff 23v.sg. that C. Pedretti dates to between 1500 and 1505.
- 20 Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Oxford 1963.
- 21 Edgar Wind, *Ibid.*
- 22 See Roman Buxbaum, Pavel Vančát: *Miroslav Tichý*. Torst, Prague 2006.
- 23 Ladislav Klíma, *Tout – Ecrits intimes*, 1909-1927, compiled by Erika Abrams. Ed. de la Différence, Paris, 2000.
- 24 *Ibidem*. Italics by the author of this text.
- 25 'Détournement' in the original French.
- 26 An allusion to a text by another great native son of Moravia, Jan Amos Komenský (Comenius): *The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart*.
- 27 Diderot, *Sur les Femmes*, 1772.
- 28 It would take a long time to list all those who have made illustrious contributions to erotic art in Central Europe. One has, at least, to mention Peter Fendi, Michal von Zichy, František Kupka, Egon Schiele, Franz von Bayros, Gustav Klimt, Max Švabinský, Karel Šimůnek, Alfred Kubin, Hans Bellmer, Georg Grosz, Michal Fingesten, Marcel Vertès, Jindřich Štyrský, Toyen, Alois Wachsmann, Josef Váchal, Jan Konůpek, František Bidlo, Jarek Štika and Boris Laszlo to name but a few.
- 29 Jan Zábřana, *Celý život*, Torst, Prague 2001.
- 30 *Ibid.*





