

ESEJ O TEM, KAKO SO MISLILI FOTOGRAFIJO¹

*Sem orientacija za vsako fotografijo
in prav to povečuje moje presenečenje,
ko si postarim temeljno vprašanje:
zakaj živim tukaj in zdaj?*
Roland Barthes

To, kar sem do sedaj vedela o fotografiji, je bilo na ravni vtisa in rada bi se vsaj sprehodila po tistem najpomembnejšem, kar je bilo do sedaj napisanega o tem na vse strani segajočem področju, in vsaj zaslutila, katere ravni eksaktnega znanja obsega. Razlogi moje radovednosti izhajajo predvsem iz študija etnologije, kjer se mi zastavljajo vprašanja branja fotografij, in iz lastnega ukvarjanja s fotografiranjem, ki se je znašlo na meni nerazumljeni točki zasičenosti in neuspešnosti.

Danes, ko zmore že vsak otrok posneti fotografijo, ko nas fotografske slike "gledajo" na vsakem koraku, ki ga naredimo, in z vsakega mesta, kamor se postavimo, ko so del vsakega življenjskega obdobja kakor tudi vsake sfere našega delovanja in bivanja, ko smo preplavljeni in zasičeni z njimi in ko se razveselimo le še fotografij iz davnih obdobij, ko so bile le-te še prava redkost, se mi zdi smiselno pogledati, kdaj in kako je fotografija nastala in kaj je s svojim nastankom vzpostavila, s čimer se je ukvarjala fotografinja in zgodovinarica fotografije Gisele Freund, vzeti fotografijo kot predmet kritičnega pretresa, kot to počne Susan Sontag, o fotografiji postavljati naivno intuitivna subjektivna vprašanja v Barthesovem smislu in se iz semiotika preleviti v fenomenologa in s tem zastaviti novo, psihološko osnovano razpredanje o fotografiji, kjer je nadaljeval Tom Hendriks. Walter Benjamin in še precej teoretikov se je ukvarjalo z odnosom fotografije in likovne umetnosti, njunega soobstoja, vpliva, ki sta ga imeli druga na drugo, vendar menim, da tako obširno področje presega mojo trenutno radovednost, zato sem tovrstna razmišljanja upoštevala le toliko, kolikor mi lahko odgovorijo na moja temeljna vprašanja.

Ko v računalnik v dobro založeni knjižnici vtipkate geslo "fotografija", dobite obilen odgovor. Vendar takoj ugotovite, da bi vas v razpoložljivi literaturi radi naučili dobro "delati" in ne "misliti" fotografijo (le kdo bi se branil znanja obojega?). Delati fotografijo za amaterja danes ni več stvar posebnega tehničnega uvida, saj je napredek tehnike na tem področju to opravilo skrčil na pritisk na gumb, misliti fotografijo pa tudi ni povezano z ravnokar omenjenim opravilom. Torej - fotografija kot večšina, kot umetnost, kot fenomen, kot analiza, kot...?

Fotografija, ki bi želela biti vse to in še več paradoksalno potrjuje pravilo, da materialno bolj izpopolnjen svet človeka sili v vse večjo pasivnost in individualnost. Po Pritchardu ima v družbi, ki poseduje malo materialnih predmetov, vsak od njih veliko težo (opravlja mnogo družbeno pomembnih funkcij), in v družbi, kakršna je naša, v kateri smo zasičeni z velikansko količino predmetov, so le-ti nosilci pičlega števila funkcij. Cilje, ki jih narekujejo naše potrebe, s pomočjo mate-

rialnih predmetov hitro dosežemo, odvisnost od drugih je pri tem zmanjšana na najmanjšo mero. Tudi fotografska slika se lepo prilega temu razmišljanju. Stotine nepotrebnih, brez težav posnetih fotografij današnjemu človeku prinašajo občutek individualne ustvarjalnosti.

Dokler ni Niepce (1763-1833) iznašel in Daguerre (1787-1851) za njim izpopolnil postopka za izdelavo fotografij, je cvetela umetnost oljnega portreta, predvsem umetnost miniaturnega in gravurnega portreta. Od 19. avgusta 1839, ko francoska država odkupi nov izum, kar je bila ustaljena praksa liberalnega kapitalizma, ki v vsakem izumu vidi neizmerne možnosti razvoja, umetniki-slikarji, ki so do sedaj portretirali predvsem bogatejše predstavnike meščanskega razreda, ostanejo brez dela. Zanimivo je, da so se prav oni prvi oprijeli fotografiranja in da je bilo teh prvih petnajst let, vse do začetka industrializacije fotografije, kjub še narazviti tehniki dela obdobje izjemnih umetniških dosežkov. Za te prve umetnike-fotografe je značilno, da ne poudarjajo zunanje lepote obraza, ampak predvsem posebnosti posameznikovega izraza, kajti retuširanje pripada kasnejšemu času. Freundova, ki je življenja in delo teh izjemnih fotografov, kamor je prišela Francoze Nadarja (1820-1910), Carjata, Le Graya in Angleža Hilla (1802-1870), natančno opisala, išče razlog njihove kvalitete v tem, da so se v glavnem vsi ukvarjali še z drugimi vrstami umetnosti in da so bili z ljudmi, ki so jih fotografirali, v prijateljskem in osebnem stiku. To je predvsem poudaril Nadar, Avedon (rojen leta 1923) pa to isto zanikal z izjavo, da je svoje najboljše portretne fotografije naredil z ljudmi, ki jih je videl prvič v življenju. Walter Benjamin v svojem prispevku o zgodovini fotografije citira Orlika: "Sinteza izraza, dosežena z dolgim mirovanjem modela je glavni razlog, zaradi česar te fotografije s svojo enostavnostjo, ki je primerljiva z dobro narisanim ali naslikanim portretom, delujejo na gledalca bolj sugestivno in dolgotrajneje kot nove fotografije," in dodaja, da je sam postopek zahteval od modela, da se vživi "v trenutek" in ne da živi "za trenutek"; vse na teh fotografijah je namenjeno trajanju.

Ta tako imenovana prva epoha fotografskega stila se je končala z radikalno spremembo, uvedbo manjšega formata, ki je sliki znižal ceno kar za petkrat, uporaba steklene namesto kovinske plošče pa je omogočila tudi njihovo reproduciranje. Ti novi fotografi, ki ne izhajajo več iz umetniških vrst, hkrati s tem, da fotografija postane dostopna širšemu krogu ljudi, dobijo možnost dobrega zaslužka, vendar pa njihovi izdelki začnejo izgubljati tisto, kar so imele fotografije tako imenovanega umetniškega obdobja. Fotografe-umetnike zamenjajo fotografi-obrtniki. Susan Sontag zapiše, da je bilo prvo obdobje umetniško, ne da bi to hotelo biti, in da je družbena možnost za nastanek umetniške fotografije vpeljana šele z njeno industrializacijo, kot upor proti njej.

Industrijski razvoj fotografije se je najavil že leta 1855, šestnajst let po njenem izumu, ko dobi svoje pomembno mesto na industrijski razstavi v Parizu. Začne se njen prodor med najširšo publiko, socialni status portretirancev se počasi spre-

¹ Besedilo je nastalo kot seminarska naloga na Oddelku za sociologijo kulture na Filozofski fakulteti pri dr. Jožetu Vogrincu junija 1995.

minja in "fotografski aparat je," kot zapiše Freundova, "definitivno demokratiziral portret". Portretiranci postajajo v glavnem ljudje, ki so ekonomsko hitro uspeli, njihov okus pa je ostal okus množic, kar prenesejo tudi na zahteve, naslovljene na fotografe. Rezultat: na stereotipiziranih fotografijah ni več sledov individualnosti, središče slike ni več obraz, ampak celoten lik, vse polno detajlov odvrta pozornost od človeka, tako da, kot poudari Freundova, človek na ta način postane del ateljejskega dekorja. Ta dekor je tisti, ki simbolizira človekov položaj v družbi, ga pravzaprav za gledalce vzpostavi kot pripadnika določenega sloja, uvedba retuše pa odvzame človeku vse, kar bi lahko bilo očesu neprijetnega. Retuša tako ukine prejšnjo dokumentarnost fotografije, ki se je na neki način približala slikarstvu s tem, da je razen ponovitve realnosti le-tej dodajala duha izraza.

Kot smo že omenili, so ljudje sprva želeli imeti svoje lastne fotografije in fotografije svojih družinskih članov, z razvojem te zvrsti pa so dobili možnost nakupa fotografij slavnih ljudi, ki so jih želeli poznati, in ker to ni bilo mogoče v resničnem življenju, so se zadovoljili le s posedovanjem njihovih fotografij. Tehnika takrat še ni bila razvita v tolikšni meri, da bi si fotografije ljudi, o katerih se je govorilo v javnosti, lahko ogledali v časopisih. To je bila takrat še stvar prihodnosti. Še en tip fotografije je bil takrat zelo iskan, to je bil ženski akt, in zanimivo se je danes poučiti, da je fotograf, ki je sredi 19. stoletja izdeloval fotografije ženskih aktov, s tem tvegalo celo zaporno kazen.

Za Barthesa čas izuma fotografije ustreza vdoru zasebnega v javno, nastanku nove družbene vrednote, publicitete zasebnega, kar se je s tehničnim napredkom na področju fotografije samo še sunkovito stopnjevalo.

Koncem 19. stoletja Kodak v temeljih revolucionira fotografsko industrijo in fotografijo. Amaterjem s preprostimi fotografskimi aparati omogoči, da sami počno to, zaradi česar so prej prihajali k fotografom, ki od takrat večinoma le še razvijajo posnete filme in prodajajo fotografski material. Svoje usluge lahko prodajajo le še ob posebnih družinskih priložnostih, kot so krst in poroka. Še izdelavo fotografij za dokumente jim počasi prevzame avtomat, ki celotno delo opravi le v nekaj minutah, in to po precej nižji ceni.

"Reprodukcija umetniškega dela ni odvisna samo od načina fotografovanja, ampak tudi od videnja tistega, ki jo opazuje," je odgovor Gisele Freund na izjavo Andréa Malrauxa: "Reprodukcija je ustvarila fiktivne umetnosti s tem, ko je sistematsko izkrivljala mere predmetov..." V trenutku, ko fotografi pričnejo fotografirati umetnine po muzejih sveta, le-te niso več dosegljive le neposrednemu opazovalcu, ampak vsej anonimni publiki, ki si z nakupom umetniških monografij ustvarja tako imenovane "hišne muzeje".

Še ena pomembna industrija je nastala na osnovi fotografije, to je izdelava poštnih razglednic, ki jih pričnejo tiskati v milijonih izvodov predvsem v času začetka razcveta turizma. Ado Kyron v knjigi *Zlata doba razglednic* zapiše: "S tem, ko kupec izbere določeno razglednico, se delno identificira s tistim, ki jo je posnel. /.../ S tem, da človek pošlje razglednico iz mesta, kjer se trenutno nahaja, afirmira sebe s svojo možnostjo potovanja, kar je simbol njegovega družbenega statusa. /.../ Ko na razglednici piše o osebnih stvareh, z vednostjo, da jih lahko vsak prebere, se počuti pomembnega, izide iz anonimnosti, ker na določen način objavi svoje misli, /.../ kar je posebna vrsta ekshibicionizma: če ljubi ali sovraži, lahko pred celim svetom objavi svoja čustva."

Prva mehanično reproducirana fotografija v časopisu je izšla leta 1880, in to v *Daily Herald* v New Yorku, minilo pa je še

četrt stoletja, da je to postala vsakdanja praksa dnevnih časopisov, kar pa ne velja za tednike in mesečnike, ki so imeli dovolj časa za pripravo fotografij. Freundova komentira, da se množicam s tem spreminja vizija sveta, odpre se jim okno v svet, spoznajo obraze znanih ljudi, o katerih se je do tedaj le pisalo; pogled se širi, svet se oža, odpre se možnost propagande in manipulacije.

Pariška komuna nas lahko o tem še posebej pouči: policija je postrelila vse tiste, ki so se prostovoljno fotografirali na kratkotrajno zmagovitih barikadah in so jih kasneje s pomočjo teh fotografij prepoznali. Na drugi strani pa so v Ameriki s pomočjo Hineovih fotografij, posnetih v tovarnah, kjer so delali otroci, spremenili zakon o delu otrok, bogati pa so se seznanili s tem, kako živi druga stran ("*How the other half lives*"). To je obenem tudi naslov knjige fotografa Jakoba Riisa, ki je izšla leta 1890, v njem pa "tipična nadrealistična tema", kot jo poimenuje Susan Sontag, fotografije sirot New Yorka. V tem primeru fotografija izvaja svojo funkcijo družbenega dokumenta in razkriva mentaliteto časa, ki se ovija v humanizem.

Nekako do tukaj so bile vse fotografije posnete na način, da so objekti pozirali. Fotografirani so vedeli, da jih fotografirajo. Leta 1925 pa se na tržišču pojavi fotoaparat, ki omogoča slikanje brez bliskavice. Nemški fotograf dr. Erich Salomon (1886-1944) je neke vrste začetnik spontane fotografije, posnete brez vednosti tistega, ki je fotografiran. To je začetek fotoreporterstva, pri katerem vrednost slike ni odvisna od njene jasnosti, ampak od sižeya in čustev, ki jih vzbuja. To je začetek avtorske fotografije, od tedaj naprej avtorji fotografije podpisujejo in jim tudi sami dodajajo komentarje. Salomonu uspeva fotografirati ljudi na sodišču, udeležence konferenc, slavne politike in umetnike, ne da bi ti za to sploh vedeli. Salomon sam je dodal, da je treba, če situacija to zahteva, uporabljati vse mogoče zvijače.

Münchener Illustrierte Presse okoli leta 1930 prvi objavlja foto-reportaže, ameriški *Life*, ki prevzame to nemško idejo in obenem izhaja iz vse večje priljubljenosti filma, pa prvi objavlja fotografije iz vsakdanjega življenja anonimnih ljudi in s tem postane simbol liberalnega duha časa. V Franciji temu načinu sledi magazin *Vu*. Pot modernemu fotoreporterstvu pa odpre leta 1930 izumljena Leica, ki predstavlja pravo revolucijo v fotografskem delu, saj je prvi fotoaparat, ki so ga lahko nosili v žepu. Po letu 1933, ko v Nemčiji pride na oblast nacizem, najhobjši evropski fotoreporterji nadaljujejo svoje delo v Ameriki, kot se je to zgodilo praktično na vseh drugih področjih ustvarjanja.

Ob izidu prve številke magazina *Life* leta 1936 je njegov izdajatelj izjavil: "Videti življenje, videti svet, biti priča velikim dogodkom, opazovati obraze siromakov in geste oholih; videti stvari, ki se jim čudimo: stroje, vojske, množico ljudi, sence z mesečino obsijanega pragozda, stvari, ki so oddaljene tisoče kilometrov, videti izza zidov stvari v sobah, gledati ženske in moške, ki se ljubijo, gledati otroke; gledati in uživati v gledanju, gledati in se čuditi, gledati in se učiti." Časopisu je uspelo s pomočjo fotografij vzbuditi radovednost bralcev, razumeti njihove probleme, njihove sanje o uspehu, njihove sentimentalne skrbi, jim približati umetnost in biti vsakomur razumljiv. Želel je in je tudi postal družinska revija, v kateri se je lahko našel vsak družinski član. Še danes nas osupne branje prispevka Freundove o tem, kako so bile narejene fotografije s Churchilovega pogreba, predvsem o pripravah na ta dogodek, ko je bil omenjeni politik še pri moči, koliko ljudi, denarja in kakšna sposobnost organizacije je bila potrebna za to, da si je lahko vsak posnetke nekaj dni kasneje ogledal

doma v naslanjaču.

Razvoj pa je šel naprej. Televizija ima to "prednost", da pomembne dogodke posreduje neposredno in ne šele čez nekaj dni, tudi če je to že naslednji dan. Televizija je sprva prevzela primat pred časopisi le za aktualne dogodke, časopisi pa so se začeli počasi specializirati po strokovnih področjih. Če so se do uvedbe elektronske slike, to je televizije, postavljala vprašanja o razmerju realnosti in dozdevka, ki so se nanašala na fotografijo in filmsko sliko, pa elektronski medij odpre nova teoretična vprašanja in že Jean Baudrillard pravi, da televizijska slika nima nobene zveze z realnostjo in je kar sama svoj lastni dozdevek, kar pomeni, da na realnosti pravzaprav parazitira.

Fotografija, objavljena v časopisu, je le redko objektivna, poudarja Freundova, kajti vsak časopis lahko pod njo napiše besedilo, ki ustreza njegovim političnim namenom, objavi nepriljudno podobo človeka, ki ga želi osmešiti, ali si pomaga z retušo in škarjami, kadar želi prikazati informacijo, ki je skregana z dejstvi.

Na vprašanje, zakaj so fotografi med obema svetovnima vojnama sami cenzurirali svoje fotografiranje, med korejsko in vietnamsko vojno pa so med ljudi prihajale vedno bolj pretresljive fotografije, zaradi katerih je javnost pričela s protivojnimi demonstracijami, Freundova ponudi odgovor, da so vojaki med svetovnima vojnama vedeli, za kaj se borijo, medtem ko sta bili poslednji vojni vodeni izključno zaradi ameriških ekonomskih interesov, tako da nista vzbujali človekovih patriotskih čustev.

Med drugo svetovno vojno so tehnično zelo izpopolnili teleobjektive, ki omogočajo fotografiranje na daljavo, in to sprva zaradi vojnega vohunjenja, po vojni pa so jih uporabljali za skrivno snemanje privatnega življenja slavnih ljudi. Do visoke tehnične izpopolnitve teleobjektivov je prišlo zaradi naglega razvoja astronomije. Rumeni tisk, ki se ukvarja z objavljanjem fotografij iz privatnega življenja slavnih ljudi, kot tudi revije, ki objavljajo fotografije ženskih aktov, s svojimi iluzijami pravzaprav zapolnjejejo prazen prostor med dolgočasno vsakdanjostjo in sanjskim svetom posameznika.

Do sedaj smo pregledali, na kakšen način je bila v družbenem kontekstu uporabljena in izrabljena fotografija z vsem, kar je izum ponudil in v kratkem času izpopolnil. Kot vsaka inovacija je bila uporabljena tako za dobrobit človeštva, kot za tisto, čemur pravimo manipulacija. Na eni strani čudenje, na drugi odpor in jeza. Vendar pa nam fotografija poleg vprašanj o svoji uporabnosti zastavlja še druga vprašanja. Tisti profesionalni fotografi, ki niso fotografirali za časopise ali v druge posebne namene, so v fotografiji videli sredstvo svojega umetniškega ustvarjanja. Po prvi svetovni vojni srečamo v različnih deželah zelo različne umetniške tendence, ki jih s svojim delom izražajo tudi fotografi. Od Man Raya (1890-1976), ki izdeluje fotografije brez fotografskega aparata, Johna Heartfielda (1891-1968), ki izdeluje fotomontaže, do Laszla Moholy Nagya (1895-1946), ki je predvsem eksperimentalni svetlobo in ki je bil prvi veliki teoretik fotografije s neverjetnim uvidom v njen prihodnji razvoj in ga je nekaj let kasneje potrdil tudi filozof Walter Benjamin.

"Treba je odkriti zakone, imanentne fotografiji", zapiše Moholy Nagy že leta 1928 v svoji knjigi *La Nouvelle Vision* in dodaja, da so do tedaj o fotografiji mislili na način slikarskega in filozofskega diskurza. Vendar pa so lastni zakoni fotografije edino merilo njene vrednosti; za oblikovanje lastnega diskurza pa je treba dobro poznati zakone prostora in uporabe svetlobe. S fotografijo je človek dobil možnost gledati okolico z novimi očmi. Prav zato se vrednost fotografije ne

sme meriti le z estetskim merilom, ampak predvsem s humanim in družbenim potencialom optičnega, ki ga izraža. Fotografija ni le preprost odsev realnega, fotografija ustvarja novo vizijo.

Susan Sontag, ki o fotografiji razmišlja na izrazito oseben, esejičen način, sodobne ljudi vidi skozi prisposodbo o Platonovi votlini; v njem ljudje zrejo v odseve realnosti. Fotografija je po njenem nova etika gledanja. Ljudi učijo, kaj in kako morajo gledati, zastrašujoč rezultat tega procesa pa je občutek, da imamo lahko ves svet v glavi kot antologijo slik. Na vhodih v nekatera ameriška mesta je Kodak postavil table, na katerih piše, kaj je v določenem mestu vredno poslikati, in tudi določena mesta v nacionalnih parkih so označena z znakom, ki priporoča fotografiranje. Svet na fotografijah, ki si ga na ta način prisvojimo, ki ga samo na ta način lahko obvladamo, je lahek za nošenje in preprost za zbiranje. Fotografija postane ujeta izkušnja, fotoaparat pa podaljšana roka naše zavesti. Fotografija nikoli ni zgolj odsev realnosti, saj se ista realnost lahko reproducira na nešteto različnih načinov - fotoaparat torej ne more biti zgolj podaljšano oko, ampak je tudi podaljšana zavest.

Kakšna je v primerjavi z novim medijem moč tiskane besede, s katero so ljudje spremljali svet pred izumom fotografije? Sontagova ji pripiše razlago sveta, medtem ko je fotografija postala miniaturna resničnost, njen imanentni del. Čeprav so fotografije, ki ilustrirajo tiskano besedo v knjigi, le slika slike, pa v taki predelavi izgubijo na svoji moči mnogo manj kot umetniško delo, reproducirano s pomočjo fotografije. Moč in agresivnost fotografije sta v njenem sporočilu, ki je posledica navidezno pasivnega pogleda očesa skozi objektiv fotoaparata. V tej pasivnosti pa je zajetih na stotine odločitev in hotenj fotografa. Vsako fotografiranje, ne glede na motiv, je agresivno v svojem hotenju, zajeti v kader čim več.

Zajeti v kader čim več izkušenj in te v obliki fotografije ponuditi vsem, to je tisto, kar Sontagova razume kot demokratizacijo, "demokratizacijo vseh izkušenj tega sveta", ki jo prinese nov medij. Ne gre več le za tisti pomen demokratizacije, ki ga v svojem zgodovinskem pregledu ponudi Freundova, da je namreč fotografija demokratizirala umetnost.

V času množične uporabe fotografije vsaka družina z njeno pomočjo oblikuje svojo "kroniko družinskih portretov" in najbrž vsak od nas pozna le malo ljudi, ki ne bi fotografirali pomembnih družinskih dogodkov, še posebej če so povezani z odraščajočimi otroki. Po Sontagovi "kronika družinskih portretov" ustvarja iluzijo povezanosti družine in je še posebej značilna za sodobni čas, ko te vezi niso tako močne, kot jih želi prikazati fotografija. Tako kot fotografija omogoča ljudem "imaginarno posedovanje preteklosti", kar je predvsem povezano z družinsko fotografijo, jim pomaga "obvladati prostor, v katerem se počutijo negotovo", kar velja za fotografije s potovanj. Na eni strani je fotografiranje tujih krajev potrjevanje potovalne izkušnje, na drugi pa njena negacija, saj se v bistvu spremenijo v iskanje mest, primernih za fotografiranje. Sontagova Američanom in Japoncem pripiše, da je njihova obsedenost s fotografiranjem posledica nenadne izgube tradicionalnega življenja. Če to velja za Američane, pa se ne strinjam, da bi to veljalo tudi za Japonce, saj je prav njihova povezava s tradicionalnimi vrednotami in religijo tisto, kar jim v tržni ekonomiji omogoča uspešnost. Tradicionalnost in religija sta odigrali v njihovem odnosu do dela prav tako vlogo kot protestantizem v Evropi v času nastajanja kapitalistične etike. Njihova obsedenost, da odnesejo s seboj domov spomin na vsak trenutek prostega časa, je najbrž bolj povezana z odnosom do le-tega, saj ga obravnavajo kot nekaj uk-

radenega in s tem vrednega spomina.

Diana Arbus (1923-1971), ameriška fotografinja, ki je fotografirala le ljudi, s katerimi se nihče ni mogel identificirati in ki so bili drugačni že od rojstva, je nekoč zapisala, da je fotografirati ljudi nujno surovo in podlo: ".../fotografija je bila dovoljenje, da sem šla, kamor sem hotela, in da sem delala, kar sem hotela. /.../ Fotografija je potni list, ki ukinja moralne meje in družbene spono, s tem pa fotografa osvobodi vsake odgovornosti do ljudi, ki jih slika. /.../ Pogled fotografa je vedno zunanji, nikoli ne vstopi v situacijo samo."

V filmu *Pred dežjem* Rade Šerbedžija v vlogi fotoreporterja noče več opravljati svojega dela od trenutka, ko se zave, da je ubil človeka - s kamero. Pasivni uboj, primerjava kamere z orožjem. Zakaj uboj? Ker človeka s fotografijo zamrzemo v njegovi smrti in ker smo tam zgolj zato, ker se nekaj dogaja - ker se ubija. Zakaj mi vsaka informacija o ubitem fotoreporterju vzbuja ambivalentna čustva? Zakaj mora prisostvovati smrti? Zakaj mora pasivno zabeležiti posledice dejavnosti nekoga tretjega? In ali je to res pasivnost? Mar ni aktivno sodelovanje pri zamrznitvi nekoga v njegovi smrti? Agresivnost je prav v tem, da se ubiti človek ne more braniti in da ga "oko kamere" ne pusti v njegovi edini zasebnosti, v umiranju in smrti. Paradoks, vreden samega Vertova, je fotografija mrtvega fotoreporterja, umrlega v trenutku, ko je skozi objektiv svojega fotoaparata beležil tujo smrt. Strinjam se z Barthesom, ki pravi, da je to način, kako se naš svet sooča s smrtjo, in da mora imeti izum fotografije zvezo s "krizo smrti", ki se je začela prav takrat, in bilo bi mu ljubše, če bi se vsi misleci fotografije spraševali o antropološki zvezi med smrtjo in novo podobo. Najbrž bo še dolgo vsaka moja asociacija na Zagreb povezana s črnbelo fotografijo mrtve svetlolase ženske, ki leži na obrazu pred praznim tramvajem. Nikoli ne bo odnešana s tega prizorišča. Kot bi rekel Barthes: "Živa podoba mrtve stvari."

Gre za izsek časa, ne za njegovo trajanje, in to je tisto, kar v ljudeh sproži večji čustveni odziv, kot ga zmore film oziroma gibljiva slika, ko pojav vsake naslednje slike uniči prejšnjo. Fotografija je predmet, ki ga nosimo v žepu in ga lahko nenehno gledamo. To pa je istočasno tudi razlog, da se nasitimo vseh fotografij tega sveta, ki pričajo o nasilju in grozi. "Slike anestezirajo" pravi Sontagova, prva močna bolečina se ob množici naslednjih pomiri, kajti sliko je mogoče tudi odriniti.

Fotografija, ki slovi kot najbolj realistična oblika umetnosti, je po Sontagovi edina umetnost, ki je v resnici že po svoji naravi nadrealistična in ji je uspelo vse to, kar ni uspelo drugim oblikam umetnosti. "Nadrealizem leži v temelju fotografskega prizadevanja: v samem ustvarjanju dvojnega sveta, v tej realnosti druge stopnje, ki je sicer ožja, vendar mnogo bolj dramatična od realnosti, kot jo vidimo z naravnim opazovanjem. Kaj je lahko bolj nadrealističnega kot predmeti, ki so v bistvu proizvodi samih sebe, in to z minimalnim naporom?"

Vso množico fotografij na temo kakršnekoli človeške bede opravičujejo s služenjem visokim ciljem: odkrivanju skrite resnice in ohranjanju preteklosti, ki izginja. Sontagova tukaj ne postavi in, ampak ki. Skrita resnica je enaka preteklosti, ki izginja. Kaj torej fotografiram v "črni kuhinji", redkosti, ki osreči vsakega etnologa? Izginjajočo preteklost ali skrito resnico (siromaštva)? In še eno večno vprašanje: ali s sedanjo izbiro ostankov preteklega časa kot objekta fotografije fotografiram preteklost ali sedanost? Berenice Abbott (roj. 1898), ameriška fotografinja iz prve polovice tega stoletja, daje zanimiv odgovor: "Fotograf je človek sedanosti par excellence; skozi njegove oči iz sedanosti nastaja preteklost."

Gledati svoje fotografije pomeni videti, kako se v času spre-

minjamo, kako se staramo, kako smo neke trenutke uspeli ujeti le na papirnati predmet, čas pa je neusmiljeno tekkel naprej. Minljivost človeškega življenja je tisto, kar prežema tako fotografije ljudi kot tudi fotografije vsega, kar so ti ljudje ustvarili in s čimer živijo. Pogled na fotografijo podrtga mostarskega mostu, na grozljivi nič na mestu, kjer bi moralo nekaj biti, je tako močna prisposodba kastracije, da ne prenese pogleda. In zato je črnbeli izrezek iz časopisa varneje skriti pred pogledom, steno pa okrasiti s staro, barvno fotografijo mostu in sentimentalizmu pustiti prosto pot. Podrte hiše, mostove, cerkve in palače je lažje objokovati kot pa lastno minljivost.

Walter Benjamin je bil sam strasten zbiralec citatov in je za vse vrste zbiralcev našel izgovor za njihovo dejavnost v tem, da jih je v njo prisilila realnost sama, realnost, ki se je počasi spreminjala v velik kamnolom, zbiralec pa je reševal, kar se je rešiti dalo. Sontagova zbiralec in fotografa izenači. Kar poetično zapiše Baudelaire za starinarja, Sontagova lucidno pripiše fotografu: "Vse, kar je veliko mesto odvrгло, vse, kar je izgubilo, vse, kar je prezrlo /.../ on katalogizira in zbira, /.../ zbira odvrženo, ki bo dobilo obliko koristnih in dragocenih predmetov v čeljustih boginje industrije." Smetišče na fotografiji deluje prav tako lepo kot podoba katedrale, po današnjem okusu celo lepše. Sontagova vidi razlog tega pojava v tem, da so ljudje nezadovoljni s svetom, v katerem živijo, in nič več, kot nekoč, ne vidijo izhoda v življenju po smrti, ampak v reproduciranju tega sveta. Kot da je nesprejemljiva realnost ukinjena s pomočjo nadrealnosti, ki jo omogoči fotografija s tem, da podvoji realnost samo. V posedovanju in zbiranju tega podvojenega, grdega, zunanega, je naslutiti določeno moč nad realnostjo, ki jo "namesto, da bi jo razumeli, zbiramo".

Fotografija se od trenutka, ko ne želi prikazovati realnosti same, kar se je zgodilo kmalu po njenem odkritju, ampak odkriva nov, svojstven pogled na svet, trudi odkriti vedno nove načine gledanja realnosti "čisto zares". Sontagova poudari, da je bil največji trijumf fotografije v "njeni zmožnosti, da odkrije lepoto v skromnem, izpraznjenem, dotrajanem, /.../ če nič drugega, ima vsaj patos /.../ in ta patos je - lepota. /.../ Vseprisotnost lepote je odkrita s pomočjo fotografije." Celo Barthes to potrди, ko opisuje vojne fotografije iz Nikaragve: ".../bile so lepe, govorile so o veličini in grozotah upora /.../ Lepota ni več lastnost namerno izbranega, kot to velja za tradicionalno pojmovanje lepega. Zato je prav vseeno, ali je na fotografiji fotomodel, kraljica, mongoloiden otrok ali pa berač, morska obala s konji ali v vojni ubit otrok.

Kaj pa moralna vrednost fotografije? Sontagova odgovarja, da je njena moralna vrednost, glede na to, da je le fragment neke celote, odvisna od tega, kje je postavljena: na razstavi, v policijski kartoteki, na steni stanovanja itd. "Njen pomen je odvisev od njene uporabe," kot po Wittgensteinu velja za pomen besed, in "iz jezika je mogoče narediti znanstveni diskurz, birokratske memorandumne, ljubezenska pisma, spisek za nakup in Balzacov Pariz; iz fotografije je mogoče narediti slike za potni list, slike vremenskih sprememb, pornografske slike, rentgenske posnetke, poročne slike in Atgetov Pariz," piše Susan Sontag. Vsako, družbeno še tako angažirano fotografijo je moč izropati njene prvotne vsebine, če jo uporabimo v drugem kontekstu. Walter Benjamin je bil prepričan, da bi morali pisci besedil sami delati fotografske posnetke, kar bi jih to obvarovalo pred izkrivljanjem. To se ni zgodilo, in tudi če bi se, bi bila resnici še vedno bližje Godard in Gorin, ki sta izjavila, da je "fotografija fizično nema /.../ ona govori skozi usta pod njo napisanega teksta", Sontagova pa

dodaja, da dodane besede govorijo glasneje od slike, čeprav nimajo te moči, da bi za vse večne čase določale njeno vsebino. Barthes fotografiji očita, da bi bila rada taka kot jezik, da pa se njeni znaki ne primejo, saj nikoli ne vidimo nje, ampak tisto, kar ponuja. Fotografija po Sontagovi torej ne govori, čemur pa bi jaz, nasprotno, dodala, da še kako govori in to preveč govori - v vseh svojih možnih pomenih. Ko pa se izprazni vseh pomenov, ko preneha boleti in opozarjati, ji še vedno ostane to, da je "lepa". Kot smo že omenili, je bistvo fotografije v tem, da nas istočasno zbuja in uspava, zbuja nas z resnico prikazanega in uspava z lepoto kompozicije ter s to svojo dvojnostjo ustvarja zmedo v našem dojemanju realnosti.

Tako kot se nam v fotografiji prikazujeta istočasno resnica in lepota, realnost in iluzija, subjekt in objekt gledanja, tako se v nas prepletata želja za novimi in nostalgija po starih fotografijah.

Za obdobje sredi 19. stoletja, ko se fotografija pojavi, je za vsa področja umetnosti značilen realizem. Slikarstvo tistega časa zaznamuje naturalizem, slikarji se posebej trudijo prikazati svoj objekt v vsej njegovi realnosti. Hiter vzpon fotografije spodbudi burne razprave o njeni vlogi na področju umetnosti. Veliko mislecev tega obdobja se strinja z Baudelaïrom, ki je v fotografiji videl zgolj industrijo, v naturalističnem slikarstvu pa znak dekadence slikarstva. Fotografija se vse do njenega prvega teoretika Moholy-Nagyja, ki leta 1928 izda knjigo *La Nouvelle Vision*, misli s pomočjo filozofskega in umetnostnega diskurza, njena vrednost se ne meri znotraj njenih lastnih zakonov.

Ob prelomu stoletja se v slikarstvu vse bolj uveljavlja impresionizem in Alfred Stieglitz (1864-1946) ni edini, ki trdi, da "impresionistični slikarji prevzemajo stil kompozicije, ki je strogo fotografski /.../ in da prikazujejo življenje v izsekkih in fragmentih." Moholy-Nagy v že omenjenem delu *La Nouvelle Vision* poudari, da sta "tehnik in duh fotografije neposredno ali posredno vplivala na nastanek kubizma."

Sontagova ni prepričana v pravilnost trditve, da je izum fotografije tisti, ki je slikarstvu omogočil premestitev z realističnega na abstrakten način slikanja, saj so se že pred tem pričele kazati težnje omenjenega razvoja. Po njenem je bilo slikarstvo tisto, ki je vplivalo na fotografijo, da je skušalo zajeti v polje objektivna več kot realnost samo; vendar pa ima fotografija svoje meje: ne more transcendirati svojega objekta, medtem ko slikarstvo to zmore.

Najnovejši pogled na fotografijo kot umetnost ji dopušča, da ni odvisna od zahtev tehnične popolnosti in od estetskih zahtev. To ji je tudi odprlo prostor v muzejih sveta. Da se fotografija pojavi v muzeju, mora imeti status legitimne umetnosti, biti mora avtorska fotografija, različne teme istega avtorja pa morajo ustvariti nekakšen opus, vreden "fotografskega ogleda" in ne le "razmišljanja o pomenu". Ali kot najnovejše dogajanje ilustrira Sontagova: "Vse vsebine so ekvivalentne". Muzej ne določa, kaj je v fotografiji dobro ali slabo, ampak vedno znova določa način gledanja fotografij, ki je po Sontagovi v tem, "da pokaže, kako ni nobenih meril za vrednotenje dobrega v fotografiji, /.../ edino merilo kvalitete je starost fotografije". In doda: "Slikarje lahko mnogo bolje razumemo znotraj šole ali gibanja, ki mu pripadajo. Gibanja v zgodovini fotografije pa so prehodna, določena od zunaj, včasih samo pro forma, in nobenega prvorazrednega fotografa ne bomo razumeli bolje, če ga bomo opazovali kot pripadnika neke skupine. Grupirati fotografe v skupine in gibanja je, kot kaže, neka vrsta nesporazuma, ki temelji na nerazrešljivi in vedno zapeljivi analogiji med fotografijo in slikarstvom." Prav to, da pri posameznih fotografijah ne moremo

določiti enotnega sloga, tudi Barthesa napeljuje k temu, da fotografijo označi za negotovo umetnost. Da, umetnost. Po vsem prelitem črnilo ob vprašanju, ali je fotografija umetnost ali ne, Barthes kot edini dokaz za njeno umetnost prikaže njeno preseganje same sebe, "da se kot medium izniči, da ni več znak, da je samo še stvar sama".

"Predpostaviti, da je slika absolutno različna od odslikanega predmeta, je del procesa desakralizacije, ki nas nepovratno ločuje od sveta svetega časa in mest, kjer in ko so verjeli, da je slika del odslikane realnosti", zapiše Sontagova in nadaljuje z zanimivim razmišljanjem, da fotografija s tem, ko si na nov način prisvaja svet, na neki način nadaljuje magično tradicijo nečesa davno izgubljenega. Le kdaj je to lahko bolj razumljivo, kot takrat, ko zremo v podobo osebe, ki jo ljubimo, in nam to uspe pričarati njeno iluzorno prisotnost? Ali ko na fotografijah gledamo nasmejane tiste, ki so že mrtvi? Ali ko, kot pravi Barthes, gledamo sebe, saj se s fotografijo "jaz prikaže kot drugi: povratna razpustitev zavesti o identiteti", in kot nadaljuje, se potlačena zavest o mitični dediščini kaže le kot rahlo nelagodje. Tisto, kar vidimo na fotografiji, je res bilo, kar za slikarski objekt ne moremo zagotovo trditi. "Fotografski referent je nujno realna stvar, ki je bila postavljena pred objektiv in brez katere ne bi bilo fotografije", zapiše Barthes, "realnost v minulem stanju". "Fotografija laže glede bistva stvari, nikoli pa glede njegove eksistence".

Spominjam se eseja Bojana Štiha, v katerem je poudaril, da deluje groza, ki jo otrok spozna prek fotografije ali filma, nanj močnejše, kot če sam v življenju doživi nekaj neprijetnega, kar potrdi tudi Sontagova, saj naj bi bil takšen odziv na nekaj neprijetnega, kar prikazuje fotografija, posledica podvojenega opazovanja in vnaprej določenega, neprostovoljnega pogleda. "Moja otroška groza in hkrati fascinacija (ob fotografiji) sta izhajali iz tega: da je to zagotovo bilo", zapiše tudi Barthes.

Freundova v svojem zgodovinskem pregledu večkrat omeni sodne primere v zvezi s fotografijami. Moram priznati, da mi je nerazumevanje takega razreševanja pojasnil šele Barthes, ki je v tem videl izraz družbe, kjer "biti" temelji na "imeti". Saj res, čigava je fotografija? Od tistega, ki je na sliki, subjekta, ki to na sliki ni več, saj se je spremenil v objekt, ali od fotografa?

Želji je imanentno, da je ni mogoče nikoli zadovoljiti, in tudi želje po fotografiranju in fotografijah ni mogoče nikoli povsem zadovoljiti. Posnet film čim hitreje odnesemo v razvijanje, po dnevu ali dveh, lahko pa celo po eni uri, dobimo fotografije, vedno znova vzburljeni in prepričani, da nas bodo fotografije uspele zadovoljiti. Le kako bo videti na papirju to, kar smo videli skozi objektiv? Vemo, kaj smo fotografirali, pa se kljub temu obnašamo, kot da to vidimo prvič. Izdelano pregledamo še enkrat, dvakrat, večkrat - zadovoljitve ni, takoj kupimo nov film.

Zgodovino je potrebno poznati, da vemo, kako se orientirati v času. Da ne iščemo fotografij iz leta 1825, da približno vemo, od kdaj naprej je bilo mogoče posneti oddaljene dogodke, in da se znajdemo v dilemah, ki so se pletle okoli pojmovanja umetnosti. Freundova je prijazna s fotografijo, tudi če tega ne bi posebej zapisala, bi se dalo ugotoviti, da je tudi sama fotografinja. Sontagova je po mojem manj esejistična kot sociološka, čeprav so ji kritiki pripisovali esejističen pristop. Na neki način plete svoje besedilo okoli ene same dileme: *To take or to make a picture?* Občutila sem, da predmeta, s katerim se ukvarja, ne mara, in Močnik bi ji najbrž zastavil vprašanje, zakaj se ukvarja z razmišljanjem o fotografiji, če je ne mara. Barthes ima fotografijo rad in branje njegovega besedila je pravi užitek. Človek z reputacijo natančnega znanstvenika hoče s pravo otroško trmoglavostjo zlesti med dve plasti fo-

tografskega papirja, fotografijo "dognati kot rano", najti torej tisto, kar ga na njej v njem zbode, *punctum*, vzrok, zaradi katerega je fotografijo sploh vzel za svojo. Vzel za svojo v smislu "imeti rad" in ne le "biti všeč". Njegov razlog za imeti rad ni nič univerzalnega - mene tisto, kar vidi on, ne gane in prav je tako, saj je na neki način prikrito tudi njemu. To je tisto, kar plete zgodbo, kar vzpostavi slepo polje, zaradi česar fotografija ni le to, kar daje na vpogled. Tisto, kar rani, je zunaj nje, je v subjektu, ki jo gleda, je v njegovem nezavednem.

V nasprotju s Sontagovo, za katero je objektiv podaljšek zavesti, je za Barthesa objektiv podaljšek očesa, tega, kar je fotograf zares videl, tega, kar je res bilo. Določenega dne, ob določenem uri. "S stališča fenomenologije se konstativ fotografije ne nanaša na objekt, pač pa na čas." Semiotik Barthes se v želji po razumevanju bistva fotografije spremeni v fenomenologa. Za lažje razumevanje se vrnimo v začetek šestdesetih let, ko je v delu, napisanem iz strukturalističnega vidika, *Message photographique*, prevzel Hjelmslevo razločevanje med denotacijo, kjer je fotografija analogija realnosti in kjer označenec in označevalec sovpadata, in konotacijo, kodom, ki prinaša drugoten pomen. V *Camera lucida* po fenomenološki metodi najde objektivno bistvo stvari v Realnem in Resnici, v sintagmi, "to je bilo". Ko izvemo, da je bistvo fotografije iskal v fotografiji svoje nedavno umrle matere, je razumljivo, da semiologija v tem subjektivnem in osebnem iskanju ne more nič storiti. Pač, zajeta je v *studiumu*, ki je za razliko od *punctuma* "splošno iskanje brez vsake posebne intenzivnosti." *Punctum* je, kot sem že omenila, tisto, česar ni moč ubesediti in zato rani, ter je možnost za vzpostavitev slepega polja. *Punctum* ni samo detajl, ki poene v subjektu nekaj nezavednega, je tudi povezava s časom, z minljivostjo, s smrtjo. Ugotovitev, da je on sam v tem trenutku orientacija za sleherni že narejeno fotografijo tega sveta, je Barthesu izhodišče za vrsto vprašanj, izvirajočih iz "butaste", a najbrž prave metafizike, kot pravi. Norost fotografije je po njegovem v tem, da (sedaj) gledam objekt, ki je (nekoč) eksistiral na mestu, kjer ga gledam (sedaj). In dodajam: gleda me (sedaj) nekdo, ki me ni nikoli videl, in jaz gledam vame uprt pogled nekoga, ki ne gleda mene, ker sta naju, z Barthesovimi besedami, "ločila čas in zgodovina". Pomen *Camere lucide* je v vrnitvi subjekta in zavesti v sodobno teorijo (fotografije), s tem pa je navdihnila več različnih pristopov k njenemu obravnavanju, omenim naj le Victorja Burgina s psihoanalitičnim pristopom.

Seveda ni nujno, da psihološki pristop, to je iskanje sekundarnega pomena fotografije, torej konotacij, zavrže semiologijo, kar posebej poudari Tom Hendriks, ki, izhajajoč iz Kanta, poudari, da se katerakoli percepcija lahko zgodi samo s pomočjo kategorij, vsebovanih v duhu. Hendriks zapiše, da jezik podob uporablja slovar, čigar elementi so pogosto skriti globoko v nezavednem in dodaja: "Fotografsko prikazovanje realnosti je metaforična podoba neke druge realnosti, ki ostaja odsotna, /.../ ne upodablja realnosti, temveč samo videnje in pojmovanje realnosti, kaže, kako je svet doživet." Ob temeljni dihotomiji med fotografijo kot umetnostjo in dokumentarno fotografijo se Hendriks strinja z Alanom Sekulo, ki pravi, da je umetniška fotografija metafora, prisposoba, dokumentarna fotografija pa metonimija, kar pomeni, da je fotografija del celote, iz katere izhaja.

Cristian Metz je povezal psihoanalizo in semiotiko v semio-

tiki filma, kjer film primerja s sanjami, Hendriksu pa se zdi fotografija bolj primerljiva s spominjanjem, kajti "spominška podoba je prav tako kot fotografija mirujoča, zamrznjena podoba". Barthesovska definicija fotografije "to je bilo" torej potrjuje razlago fotografije s spominjanjem. Ali torej v percepciji podob obstajajo splošne zakonitosti, ki omogočajo interpretirati konotativne procese? Hendriks nam odgovori, da "fotografija kot spominjanje, tako individualno kot kolektivno, priključuje določeno spoznanje takrat, ko jo opazimo, in da je to spoznanje prvi pogoj, da fotografijo sploh razumemo. Prepoznavanje in spominjanje imata globoke korenine v nezavednem, zaradi česar včasih percepcijo določata nejasno, drugič razločno, toda vedno na neposreden in prepričevalen način". To je tisto, kar Minor White imenuje "ekvivalenca", ki povezuje fotografijo s psiho opazovalca s pomočjo prepoznavanja, če pri tem odmislimo avtorjev mističen način razmišljanja. V kakšno smer se je kasneje razvijal ta tako imenovani psihološko naravnani pristop k fotografiji, ne vem.

Kot sem povedala že na začetku, sem si temo izbrala zaradi lažjega interpretiranja fotografij kot vira za etnološko raziskovalno delo. Bolj kot karkoli sedaj vem, da ni nobenega občeveljnega kriterija in da je "fotograf le zabeležil nek trenutek in ga tako dokončno definiral v fotografiji. /.../ Avtor nam tako ponuja le okvir za nadaljna možna razmišljanja in interpretacije. /.../ Možne zgodbe se raztezajo iz fotografije v prostor", kot zapišeta Gačnikova.

LITERATURA

- BARTHES, Roland 1992: *Camera lucida*. Zapiski o fotografiji. SH. Ljubljana.
- BENJAMIN, Walter 1986: *Mala povijest fotografije*. V: isti, *Estetički ogledi*. Biblioteka Savremena misao. Školska knjiga. Zagreb, str. 152-165.
- FREUND, Gisele 1981: *Fotografija i društvo*. Biblioteka C. Zagreb.
- FURLAN, Silvan 1989: Uvodni prispevek ob 150-letnici fotografije. *M'ars* 4/1989. Ljubljana, str. 1.
- GAČNIK, Stanka in Aleš GAČNIK 1994: *Fotografija kot totalna informacija in vir znanja*. Glasnik Slovenskega etnološkega društva 34/3. Ljubljana, str. 34-35.
- GORENEC, Bojan 1989: Ob presežku vidnega. *M'ars* 4/1989. Ljubljana, str. 66-67.
- HENDRIKS, Tom 1989: *Semiologija in fotografija*. *M'ars* 4/1989. Ljubljana, str. 45-46.
- HENDRIKS, Tom 1989: *Eidos Fotografije*. *M'ars* 4/1989. Ljubljana, str. 47-49.
- HENDRIKS, Tom 1989: *Fotografija kot metafora*. *M'ars* 4/1989. Ljubljana, str. 50-53.
- MOČNIK, Rastko 1991: *Esej o svetlobi in zapisu*. Fotografija, film, video. Ekran 6-7/1991. Ljubljana, str. 40-42.
- PAJK, Milan 1990: *Magija minulega*. *Ars Vivendi* 8/1990. Ljubljana, str. 13-15.
- SONTAG, Susan 1982: *Eseji o fotografiji*. Radionica SIC. Beograd.