

Lara Štrumej, Ljubljana

»ARHIV JE V FOTOGRAFIJI, PREDEN
JE FOTOGRAFIJA V ARHIVU« ALI
KAKO ARHIV DETERMINIRA
POMEN FOTOGRAFIJE*

Beseda *kodak*, ki jo je skoval George Eastman leta 1888 in z njo označil zviti film, ne pomeni nič. Toda lahko bi jo interpretirali kot aluzijo na sliko, ki je produkt fotografskega aparata. Podobno kot Kodakov zviti film namreč, s katerim je mogoče zabeležiti neskončno število najrazličnejših vsebin in dogodkov, je fotografija »ranljiva« za vdor različnih pomenov oz. se ponuja različnim interpretacijam. Če pa upoštevamo čas pojavitve besede *kodak*, se zdi bolj primerno domnevati, da je ta čudna beseda aludirala na razumevanje fotografije kot medija, ki je nedolžen in transparenten za realni svet. Skladno z realističnim pojmovanjem fotografije, ki je obstajalo od njene iznajdbe, je bil namreč avtor fotografskega posnetka razumljen kot nekdo, ki je v fotografskem diskurzu zanemarljiv.¹

Zapis materialnega sveta s fotografskim aparatom so iznajditelji fotografije pa tudi znanstveniki in umetniki v devetnajstem stoletju razumeli kot čisto delovanje svetlobe, v katerem naj bi bil človeški faktor minimaliziran ali celo izločen.² Mehanična sposobnost fotografskega aparata, ki lahko zelo zvesto poda katerikoli detalj mate-

* Pričujoča razprava je ena izmed nalog, ki so nastale v času magistrskega študija zgodovine in teorije fotografije na Univerzi v Derbyju v Veliki Britaniji. Študij mi je omogočila predvsem štipendija Unesca, finančno pa sta ga podprli tudi Slovenska znanstvena fondacija in Moderna galerija Ljubljana, v kateri sem zaposlena.

¹ Eastman sam je razumel fotografski jezik kot prvobiten in nedolžen, saj je dejal: »Tako kot otrokov prvi 'goo' tudi beseda *kodak* nima nobenega pomena. Kratka, neposredna skoraj do neuglajenosti, dobesedno pregriznjena s trdima nepopustljivima konsonantoma na obeh koncih besede, tleskne, kot fotografski aparat klikne pred vašim obrazom.« Citirano v: Allan Sekula: *The Traffic in Photographs* v *Photography Against the Grain*, Press of Nova Scotia of Art and Design, Halifax, Nova Scotia 1984, str. 101.

² Tudi etimološka razlaga besede *heliografija*, s katero je Joseph Nicéphore Niépce poimenoval svoj mehaničen zapis stvarnosti, nazorno označuje

rialnega sveta, je bila v celoti povezana z uporabnostjo v znanosti. Na samem začetku, ko fotografija še ni bila obravnavana kot umetnost, med fotografi ni bilo drugega interesa kot zapisati empirično resnico. Fotografski aparat je bil instrument evidence, zagotavljač natančne in zveste slike, ki so konkurirale popolnosti in natančnosti obstoječih tehnik vizualne predstavitve, npr. risbi ali grafiki. Fotografška plošča je bila pojmovana kot »resnična retina znanstvenikov«, ³ fotografija pa, če uporabimo sodobno terminologijo, kot popolna emanacija realnosti.

Med najzgodnejšimi interpretacijami medija naj navedemo za naše razmišljanje pomenljivo stališče fizika François Aragoja. Ko je promoviral dagerotipijo, je ta francoski znanstvenik navedel njene različne funkcije, npr. njeno uporabnost v znanosti in umetnosti, poudaril pa je tudi njeno umetniško vrednost. ⁴ V Aragojevi predstavitvi dagerotipije je zaslediti tudi pretanjeno stališče, ki opozarja na dosegljivost novega medija vsakomur, saj ne zahteva spretnosti, potrebne pri risanju. Posnemajoč nekaj preprostih operacij, lahko tudi najbolj neroden operater fotografskega aparata uspe podobno kot avtor iznajdbe, je menil Arago. ⁵

S to pomembno ugotovitvijo je Arago daljnovidno napovedal prakticiranje fotografije, ki se je razvilo v pravo množičnost. Zanimivo je, da je podobno spoznanje več kot sto let kasneje in v popolnoma drugačnem historičnem kontekstu navdihnilo sociologa Pierra Bourdieuja k razumevanju fotografije kot *art moyen*. Po njegovem mnenju fotografija izpolnjuje samo socialno vlogo in nima nobenih svojih lastnih estetskih norm, saj si jih je sposodila od drugih umetnosti. Trditev, da obstaja fotografija kot umetnost, ki je nasprotje preprosti foto-

nov medij kot čisto utelešenje svetlobe (grška beseda *helios* pomeni sonce, *graphos* pa pisava).

³ George Didi-Huberman: *Photography-scientific and pseudo-scientific*: Jean-Claude Lemagny & André Rouillé; *A History of Photography*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, str. 71.

⁴ Arago je predstavil svojo raziskavo Daguerrove iznajdbe ljudski skupščini 3. julija 1839. Helmut in Alison Gernsheim: *L. J. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, Dover Publications, New York 1968, str. 95–6.

⁵ *Ibid.*, str. 91, 95.

grafiji splošne uporabe, je samo razširitev pojma socialnih razlikovanj, meni Bourdieu.⁶

Aragojeva predstavitev fotografije kot medija, uporabnega tako v znanstvene kot umetniške namene, je ena izmed mnogih podobnih kasnejših interpretacij fotografije, ki so pripomogle k njenemu razcepju na dva pola, med katerima se je znašla ujeta. Na eni strani je bila znanost, ki predstavlja materialni svet kot pozitivno dejstvo, na drugi pa buržoazna umetnost, ki je umetnika pojmovala kot avtorja s sposobnostmi genija. Fotografija je bila torej prepoznana ne le kot posredovanje navzočnosti sveta, pač pa, kot pravi Barthes, tudi kot posredovanje metafizičnega reda.⁷ Uvedena sta bila pojma »optična resnica« in »vizualno ugodje«, ustvarjajoča semantični horizont, po katerem sedaj zgodovinarji in kritiki drvijo sem ter tja, zdaj zatrjujoč, da je fotografija medij, transparenten za dejanskost sveta, drugič pa, da ima metaforičen pomen.⁸ Ta »dvojna folklor«, kot Sekula ironično imenuje tradicionalne pristope zgodovinarjev umetnosti,⁹ je neizogibno vodila k promociji fotografa bodisi kot priče, ki se ukvarja z »objektivno resnico«, ali pa kot vidca, sklicujočega se na »subjektivno izkušnjo.« Posledica te delitve je tudi ločitev fotografije v smislu dela, obravnavanega bodisi kot manualno bodisi kot intelektualno početje. V drugi polovici 19. stoletja je bila fotografija tudi predmet avtorskih pravic oz. prava, ki je definiral status njenih kreativnih kvalitet in prispeval k razlikovanju fotografske produkcije na amatersko in profesionalno, uporabno in artistsko prakso. V kapitalistični družbi je fotografija postala novo privilegirano blago na umetnostnem trgu, saj je poleg razstavne dobila tudi nezanemarljivo tržno vrednost.

Mnogo kasneje, leta 1931, ko je August Sander govoril o fotografiji kot »univerzalnem jeziku«, je njegovo razumevanje medija

⁶ Citirano v: Rosalind Krauss: A Note on Photography and the Simulacrum v: Carol Squiers (ed.): *The Critical Image*, Lawrence & Wishart, London 1990, str. 20–1.

⁷ Roland Barthes: *Camera Lucida. Zapiski o fotografiji*, Studia humanitatis, ŠKUC, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1992, str. 75.

⁸ Steve Edwards: The Conditions of Photographic Culture, *Art History*, Vol. 9, No. 4, December 1986, str. 547–8.

⁹ Allan Sekula: On the Invention of Photographic Meaning v *Photography Against the Grain*, op. cit., str. 21.

odražalo pojmovanje fotografije kot mimetičnega jezika, ki zagotavlja »kemično, optično in fizično sled vidni resnici«. ¹⁰ Veliki nemški fotograf je tudi modro opozarjal, da moramo razlikovati dve različni vlogi, ki ju ima fotografija v moderni družbi, kjer služi bodisi kulturi ali pa trgu. Pri tem je bil pravzaprav pozoren na socialno življenje medija, to je tisto njegovo eksistenco, ki jo je Walter Benjamin označil z izrazom »posmrtno življenje umetniškega dela«. Sanderjevo razmišljanje o fotografiji je bilo pravilno. Toda, ko je menil, da lahko s fotografijo »izmenjujemo naše misli, zamisli in stvarnost z vsemi ljudmi na Zemlji...«, prepričan, da lahko fotografsko sliko razume celo izolirani Bušman, ¹¹ je spregledal dvoje pomembnih dejstev. Prvič, da fotografska »pismenost« človeškemu načinu komuniciranja ni imanentna, pač pa priučena, ¹² in drugič, da pomen fotografije ni samoumeven, pač pa determiniran s kulturnim kontekstom.

Prav neupoštevanje dejstva, da je fotografska govorica zelo kompleksen sistem izmenjave informacij, je zelo značilno za tradicionalne umetnostnozgodovinske pristope. Ti se raje ukvarjajo s »subjektivnostjo«, »ekspresijo«, »originalnostjo«, »notranjo resnico« in podobno, kot pa z zgodovino, katere del je fotografija. Glede na takšno splošno nerazumevanje fotografije se spontano porodijo vprašanja, kot so: zakaj je vendar tako zelo težko izkusiti avtentično srečanje z dejanskostjo, o katere pretekli eksistenci naj bi nas fotografija prepričala? Zakaj so pota k njeni predjezikovni gotovosti in enotnosti, o kateri nas skuša prepričati Barthes, za vedno izgubljena? In kakšno vrsto realnosti nosijo potem s seboj te majhne, krhke sličice na papirju, ti listnati predmeti, kot bi rekel Barthes?

Semiotični pristopi k fotografiji odkrivajo naravo fotografije kot skrajno kompleksno. Sekula na primer meni, da fotografija nagrajuje z nekakšnim svojim skritim, implicitnim »besedilom«, ki ga opre-

¹⁰ August Sander je govoril o fotografiji kot univerzalnem jeziku na radiu leta 1931. Citirano v: Allan Sekula: *The Traffic in Photographs*, op. cit., str. 84.

¹¹ *Ibid.*, str. 84.

¹² Primer antropologa Melvilla Herskovitsa, ki je pokazal neki bušmanski ženski fotografski posnetek njenega sina, ki ga ni prepoznala, je znan. Zanj fotografija kot sporočilo ni imela nobenega pomena, vse dokler ji antropolog ni z besedo pojasnil nekaterih detajlov na podobi, tako da je lahko razbrala dvodimenzionalno odslikavo tridimenzionalnega realnega prostora.

deli kot lingvistično predlogo, ki omogoča berljivost fotografije. Toda fotografska »pismenost« je naučena, kot smo pojasnili s primerom bušmanske ženske. Zato je paradoksalno, da je fotografija na splošno pojmovana kot neposredna kopija realnega sveta, kot da bi bila neodvisna od pravil, ki določajo njeno berljivost. Pogosto se namreč še vedno srečujemo s prepričanjem, da je fotografija »univerzalen« in »neodvisen« jezik ali sistem znakov. A če upoštevamo trditev, da je vsaka informacija izraz kulturno determiniranih odnosov, potem tudi fotografije ne vznikajo na ravni denotacije, s katero je Barthes označil fotografijo kot analogon realnosti, pač pa na nivoju konotacije. To je tista stopnja eksistence fotografije, s katero je Barthes definirati investirani, kulturno determinirani pomen, »drugotni pomen« fotografije. V praksi pa takšno razlikovanje ni mogoče, kajti vsako srečanje s fotografijo vznikne na ravni konotacije, saj ta naseljuje fotografsko denotacijo. Ker se fotografija torej ne more sklicevati na svojo fotografirano realnost kot na resnico, vzročna povezava med fotografskim referentom in znakom ne more zagotoviti ničesar na nivoju pomena.¹³ Kar ustvarja zvezo, je tehnični, kulturni in historični proces, meni Tagg, v katerem je bil optični zapis narejen, da bi organiziral izkušnjo in hrepenenje ter produciral neko novo in specifično realnost – fotografijo s svojim znakom.¹⁴ V kasnejših kulturnih in socialnih procesih dobi fotografija nove različne pomene, kar Sekula imenuje dialog med fotografijo in svetom, oz. zgodovino, ali pa »semantično breme, ki je odvisno od nekaterih zunanjih pogojev«.¹⁵ Podobno kot beseda, ki je nekako usmerjena k odgovoru in se ne more izogniti njegovemu vplivu, ki ga anticipira, kot meni Bakhtin,¹⁶ tako fotografsko sporočilo anticipira pomen, ki ga vzpostavlja specifičen historični kontekst. Ni »objektivne« resnice in ne »ne-

¹³ John Tagg: *The Burden of Representation. Essay on Photographs and Histories*, Macmillan, London 1988, str. 3. Tagg je v tem svojem stališču skrajno radikalen, saj zanika indeksno naravo fotografije. Zanj indeks kot znak, s katerim označujemo po Piercevi trihotomiji indeksa, ikone in simbola – vzročno povezavo med fotografijo in resničnim objektom, na katerega se fotografija nanaša, ni pomemben.

¹⁴ *Ibid.*, str. 3.

¹⁵ Sekula: *On the Invention*, op. cit., str. 4.

¹⁶ Stališče marksističnega semiologa M. M. Bakhtina, ki ga Steve Edwards navaja v članku *The Conditions*, op. cit., str. 546.



1. Fran Krašovec: *Ljubljana jeseni*, 1930, Ljubljana, Moderna galerija

dolžnega« ali »eidetskega« stanja fotografije. »Edina 'objektivna' resnica, ki jo fotografija ponuja, je trditev, da je nekdo ali nekaj – v tem primeru neki fotografski aparat – nekje bil in naredil posnetek. Vse drugo, vse, kar se zgodi potem, ko je bil zapis narejen, se ponuja interpretaciji.«¹⁷ Neupoštevanje te bistvene razsežnosti narave fotografije, namreč, da fotografija ni magična emanacija, nekakšna »alkemija«, pač pa materialni produkt, ki deluje v specifičnem kontekstu z bolj ali manj definiranimi nameni, da je torej narava njenega sporočila dogovorjena, je pravzaprav vzrok za manipulacije s pomenom fotografije. Takšno ravnanje pa je primer, ki že ponazarja delovanje arhiva samega.

¹⁷ Sekula: Dismantling Modernism, reinventing Documentary. (Notes on the Politics of representation) v *Photography Against The Grain*, op. cit., str. 57.

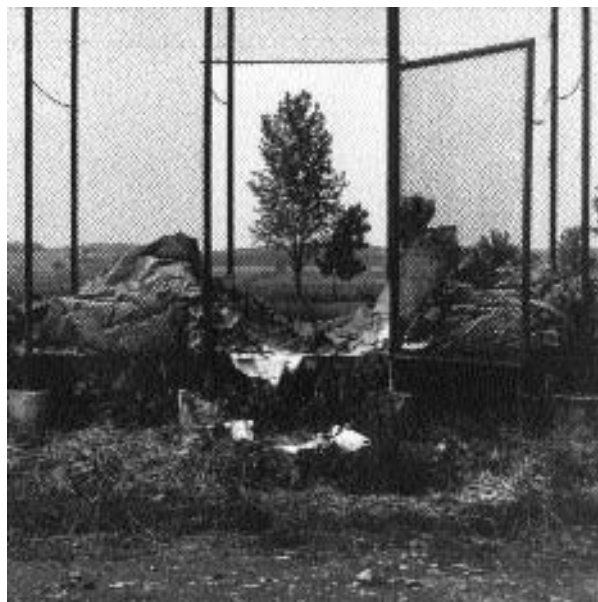
Fotografski arhiv je neke vrste kulturni aparat, ukvarjajoč se s fotografijami kot materialnimi predmeti, ki naj bi bili varno shranjeni.¹⁸ V strukturalnem smislu je arhiv abstraktna paradigmatična entiteta in hkrati konkretna institucija. V njegovih zbirkah je skrajna kvantiteta fotografij urejena tako, da so te katalogizirane v inventarnih knjigah v numeričnem zaporedju. Tako se v arhivu vzpostavlja neke vrste enciklopedični red. Lahko pa gre v arhivu istočasno za različne načine urejanja fotografij. Najbolj običajna sta *taksonomični* in *diahronični* princip urejanja fotografij. Prvi temelji na avtorstvu, žanru ikonografiji, vsebini in podobno, pri drugem pa so fotografije nanizane glede na kronologijo nastanka ali pridobitve. V obeh primerih so fotografije razporejene v neke vrste zaprtem, izoliranem ansamblu, v katerem so iztrgane iz svojega primarnega konteksta. Katerikoli način urejanja fotografij upoštevamo, vsak je samo nekakšna ureditev poprej narejene selekcije. Opravil jo je kustos muzeja v imenu institucije, ki ga je pooblastila, da je fotografije izbral in uredil. Soočen z nalogo, da vzpostavi nekakšna pravila za vključitev fotografij v muzejski arhiv, pristopa kustos k fotografiji prepričan, da fotografija govori sama zase in da jo je treba samo motriti. Pri tem običajno pozablja, da ne gre le za fotografijo kot materialno entiteto, ki je resnična. Kar jo dela pomembno, je prav tako resnično. Kadar se kustos oz. katerikoli raziskovalec izogiba analizi prostora diskurza, katerega del je fotografija, eliminira zgodovino, ki edina konstituira razvidnost fotografije.

Ne glede na način, po katerem so fotografije urejene v arhivu, bodisi po *taksonomičnem* bodisi po *diahroničnem*, vedno so reducirane na enostavno kodo enakovrednosti, ki je podrejena logiki izmenjave. Zato ni presenetljivo, da Sekula primerja fotografije v arhivu kar z blagom na trgu. Kajti v arhiv so zmeraj znova povabljeni novi raziskovalci in novi interpreti, da »sanjajo v ideološkem prostoru fotografije«, kot bi rekel Tagg.¹⁹ Četudi varno shranjene v arhivskih zbirkah, so fo-

¹⁸ Sekula omenja, da je arhiv kot enciklopedično zbirko izmenljivih slik zasnoval ameriški fizik in esejist Oliver Wendell Holmes leta 1850. Allan Sekula: *The Body and the archive*, *October*, No. 39, 1986, str. 17.

¹⁹ John Tagg: *The Currency of the Photograph: New Deal Reformism and Documentary Rhetoric v: The Burden of Representation: Essays on Photographs and Histories*, Macmillan, London 1988, str. 183.

RAZPRAVE IN ČLANKI



2. Ivan Dvoršak: *Mreža D*, 1975, Ljubljana, Moderna galerija



3. Janez Marenčič: *Ornament*, 1956, Ljubljana, Moderna galerija

tografije v njih kruto dekontekstualizirane: ločene so od svoje tradicije, iztrgane iz svojih prvotnih življenjskih kontekstov ter osvobojene primarnih namenov. Ko se pojavijo v arhivu, gredo skozi nekakšen »proces čiščenja«, v katerem njihov prvotni pomen obvisi v zraku. To je začetek njihovega »posmrtnega« življenja, neke vrste »inicijacija«, ki fotografije »obogati« z novimi semantičnimi razpoložljivostmi.

Da je fotografija v arhivu resnično porozna za različne konotacije in ranljiva za nove semantične vpise, naj ponazorim kar z dvema primeroma iz lastne kustosovske prakse. Razstava Frana Krašovca je vzpodbudila raziskovalca zgodovine tramvaja v Ljubljani, da je pregledal v fotografski zbirki Moderne galerije shranjene Krašovčeve fotografije in izbral tiste, ki so po njegovem pojasnjevale idejo, ki jo je želel utemeljiti. Krašovčeve fotografije ljubljanskih ulic, na katerih je viden tramvaj, so se tako znašle v popolnoma novem kontekstu, ki jih je avtor raziskave »obdaril« z novimi konotacijami, nanašajočimi se izključno na nekdanjo cestno železnico. Drugi primer prav tako ponazarja, kako vsak novi raziskovalec – največkrat smo to kar kustosi sami – interpretira fotografijo glede na svoje zamisli ali pa potrebe razstave, ki jo pripravlja. Mislim na nedavno razstavo v Moderni galeriji z naslovom Drevo, v katero sta bili vključeni tudi dve fotografiji iz stalne fotografske zbirke Moderne galerije. Dvoršakove *Mreže*, 1975, in Marenčičev *Ornament*, 1956. Kontekst razstave, ki je prikazal drevo kot ključni vizualni ali simbolni element likovnih del, izbranih iz zbirk Moderne galerije, je fotografiji obdaril z novim semantičnim pomenom. Prvotni namen fotografij bi namreč težko povezali s sporočilom, nanašajočim se zgolj na konotacijo podobe drevesa. Če sledimo sugestijam njunih naslovov, se zdi, da bi *Mreža* lahko usmerjala misel prej k ambivalentnemu pomenu podobe ograje z odprtimi vrati, ki vodijo v prostor pred drevsom, zamejen z mrežo, *Ornament* pa k urejenemu pojavljanju enakih vizualnih elementov (dreves) na površini fotografije, kot pa zgolj in samo k pomenu drevesa. Ker je fotografski način izražanja »nepopoln«, ker sporočilo fotografije ni nikoli dorečeno in je tako zelo odvisno od kasnejših socialnih procesov, ki investirajo v fotografijo kulturno determiniran pomen, kot smo skušali pojasniti v razmeroma dolgem uvodu, je bil tudi tokrat pomen fotografskega sporočila znova opredeljen s kontekstom raziskave oz. razstave.

RAZPRAVE IN ČLANKI



4. Eugène Atget: *Oglasni stolpič, trg Denfert-Rochereau, Pariz 14, 1898–1900*



5. Eugène Atget: *Dekoraterjevo stanovanje, Rue du Montparnasse, Paris 6 ali 14, 1910*

Vsak raziskovalec je prepričan, da je bilo njegovo preoblikovanje fotografske resnice narejeno kar se da pravilno. Njegova interpretacija je nato razsejana na najrazličnejše možne načine, ki jih ponuja moderno kulturno okolje. Fotografske razstave, knjige, katalogi, razglednice in podobno, s katerimi je kulturno tržišče danes preplavljeno, so samo nekateri od številnih podobnih civilizacijskih dokumentov. Toda vsi ti dokumenti so hkrati dokumenti našega krutega vedenja do zgodovine. So neke vrste barbarstvo, pravi Benjamin, ki trgajo fotografije iz njihove zgodovine, zunaj katere je njeno eksistencialno bistvo prazno.²⁰

Arhiv pa ne obstaja le kot prizorišče takšnih, zmeraj novih pomenskih vpisov. Arhiv sam je lahko eden izmed začetnih »diskurzivnih prostorov«, zaradi katerega je fotografija sploh nastala. Trditev lahko sijajno ponazorimo s primerom Atgejevega načina dela, če ga, seveda, razumemo tako, kot ga osvetljuje Molly Nesbit v svoji sijajni in inovativni knjigi *Atget's Seven Albums*.²¹ Zgledujoč se pri velikih enciklopedičnih kartotekah, je Atget delal dokumente, ki niso bili sami sebi namen, pač pa so bili narejeni za nadaljnjo uporabo.²² Na voljo uporabi so bili različnim odjemalcem za njihove najrazličnejše interese, npr. kovinarjem, ki so jih zanimale vrtno in okenske ograje, tistim, ki so se zanimali za moderno življenje v Parizu, modistkam, etnologom, predvsem pa umetnikom, saj je fotograf pogosto poudarjal, da so njegovi dokumenti namenjeni prav njihovi nadaljnji uporabi. Da je uredil nekaj deset tisoč fotografij, je Atget, še preden so se fotografije znašle v kakšnem drugem arhivu, uredil fotografije v svoji lastni kartoteki v pet glavnih skupin: *Vieux Paris*, *Environs de Paris*, *Topographie*

²⁰ Citirano v: Allan Sekula: *Photography Between Labour and Capital*, v: *Leslie Shedden Mining Photographs and Other Pictures 1948–1969*, B. Buchloch and R. Wilkie (eds.), Press of Nova Scotia College of Art and design, Halifax, Nova Scotia 1983, str. 202.

²¹ Molly Nesbit: *Atget's Seven Albums*, Yale University Press, New Haven and London 1992.

²² Nesbit na samem začetku knjige spomni na Atgejev droben, a pomenljiv biografski dogodek, povezan z njegovo izjavo, naj pri reprodukciji njegovih fotografij ne navajajo njegovega imena, češ da dela le dokumente.

²³ *Ibid.*, str. 82.

²⁴ Allan Sekula, str. 194.

du Vieux Paris, Paris pittoresque, Payasage-Documents divers.²³ S takšno vnaprejšnjo pomensko kategorizacijo so bile fotografije na voljo povpraševalcem z različnimi interesi. Podobno kot je arhiv sam namenjen nekakšni ponudbi in kroženju »blaga«, ki ga hrani, so bile Atgejeve fotografije narejene za potrebe različnih odjemalcev. Namenjene so bile tržišču prav tako, kot je vsako drugo blago na trgu namenjeno za zadovoljevanju vseh mogočih človekovih potreb. Njihova komercialna, izmenjalna narava jim ni bila dodeljena kasneje, pač pa je bila to že kar njihova resnična narava. Pri presojanju fotografij je zato potrebno upoštevati, da so »ambicije arhiva in njegovih procedur izjemno pomembne za fotografsko prakso«. ²⁴ So ena izmed bistvenih, če ne kar inherentnih lastnosti fotografske dejavnosti, meni Sekula, ali če uporabimo metaforo iz naslova: »arhiv je v fotografiji, preden je fotografija v arhivu«.

UDK 77.01(091)

“THE ARCHIVE IS IN THE PHOTOGRAPH BEFORE THE PHOTOGRAPH IS IN THE ARCHIVE” OR HOW THE ARCHIVE CAN BE CONSIDERED TO DETERMINE PHOTOGRAPHIC MEANING

Semiotic approaches to photography reveal the indexical nature of the photograph to be highly complex. For example, Sekula argues that photography communicates with some hidden, or implicit “text” that carries the photograph into the domain of readability. However, it is known that photographic “literacy” is not something immanent to the human way of communication, but must be learned. Nor is photographic meaning self-evident: it is determined by the cultural context. If we accept the fundamental premise that information is the outcome of a culturally determined relationship, photographs do not occur at the level of denotation – with which Barthes designates the photograph as an analogon to reality – but at the level of connotation. It is the invested, culturally determined meaning of the photograph which is important. In reality, such a distinction is impossible since each encounter with the photograph appears at the level of connotation. What makes the link between the pre-photographic referent and the sign is a technical, cultural and historical process, Tagg argues. Everything else, everything beyond the imprint of a trace is up for grabs. Disregarding the crucial point of a photograph’s existence, i.e. that the photograph is not a magical emanation but a material product set

to work in a specific context for a more or less defined purpose, leads to the manipulation of the photographic meaning, whose early beginning might also be considered to be the model of the archive.

The photographic archive is a kind of cultural apparatus which deals with photographs as material items which need to be safely preserved. By arranging the sheer quantity of photographs in their repositories and cataloguing them in inventory books, a kind of encyclopaedic arrangement, or different arrangements at the same time, is established. The most common are the taxonomic way of arranging photographs based on authorship, genre, iconography, subject-matter, etc., and the diachronic order, in which photographs are systematised with regard to the chronology of their production or acquisition. Whatever organisation of photographs is involved, it is nothing other than the arrangement of selection and interpretation made by the museum's curators on behalf of the institution which gives them the power to select photographs. Confronted with the task of constructing some kind of framework for the inclusion (or exclusion) of photographs in a museum's archives, curators approach the photograph in the belief that it speaks for itself and only needs to be observed. But it is not only the photograph as a material entity which is real. What makes it meaningful is also real.

Whatever arrangement exists in the archive, the photograph is reduced to a single code of equivalence, subordinated only to the logic of exchange. It is therefore not surprising that Secula compares photographs in archives with goods on the market. Although safely preserved in a repository, the photograph is cruelly decontextualised, i.e. removed from its tradition, liberated from its living context and use. When the photograph enters the archive, it goes through a kind of »cleaning process« in which its initial meaning is suspended. This is the beginning of a strange »after-life«, a kind of »initiation« in which, however, the archive »enriches« the photograph with new semantic possibilities. Like goods on the market, it is up for grabs for any purpose new researchers might have. It is open for the investment of some other connotation, for a new semantic »inscription.«

Nevertheless, the archive is not just the site of its reinscription. It exists also as one of the initial »discursive spaces« through which the photograph is first produced. In the innovative book *Atget's Seven Albums*, Molly Nesbit reveals that Atget made documents for different clients, above all for artists. They were defined by exchange, i.e. by their further use and by a viewer's reading of a certain kind of technical information available in the picture. To organise some ten thousand photographs, Atget classified them in his own personal archive into five groups, depending on the needs of different customers. Their commercial nature was thus not imposed upon them later, but was inherent. It is important therefore to consider Secula's notion that the ambitions of the archive and its procedures are intrinsic to photographic practice, or – to put

it metaphorically – the archive is in the photograph before the photograph is in the archive.

Pictorial material:

1. Fran Krašovec: *Ljubljana in Autumn*, 1930, Ljubljana, Moderna galerija
2. Ivan Dvoršak: *Net D*, 1975, Ljubljana, Moderna galerija
3. Janez Marenčič: *Ornament*, 1956, Ljubljana, Moderna galerija
4. Eugène Atget: *Billboard, place Denfert-Rochreau, Paris 14*, 1898–1900
5. Eugène Atget: *Inside a decorator's apartment, Rue du Montparnasse, Paris 6 or 14*, 1910