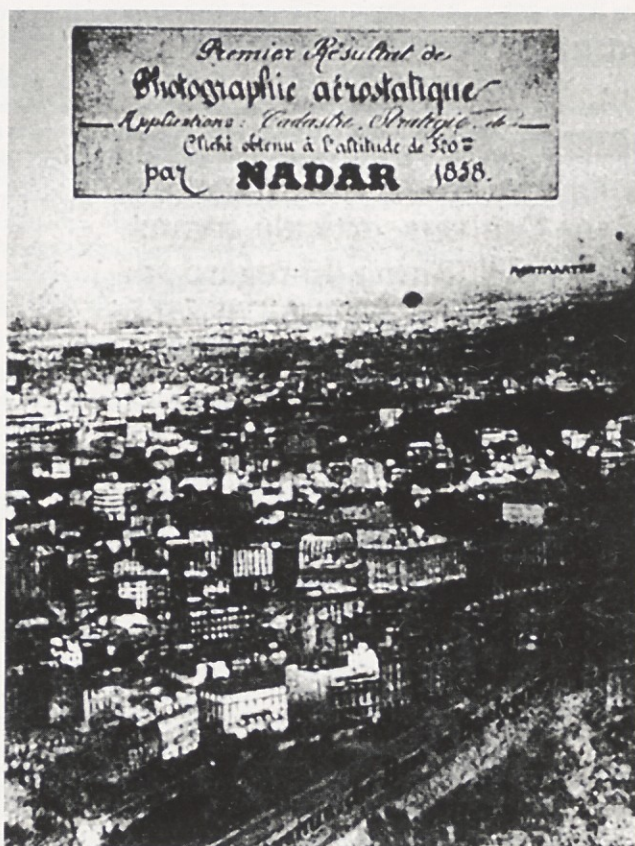


navpični pogled ali transformacije pokrajine*

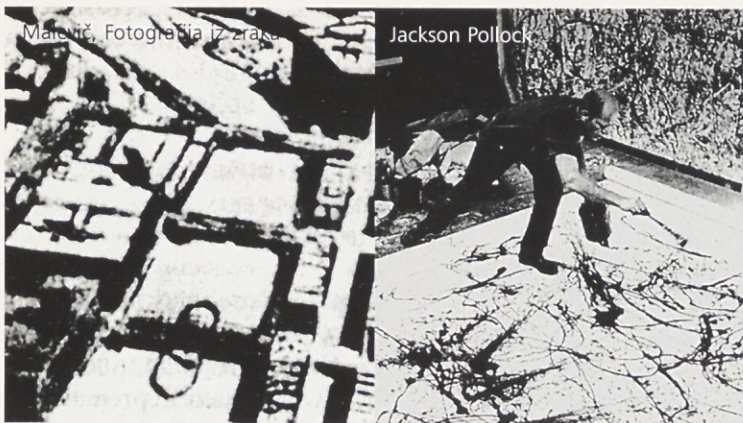


V pričujočem besedilu nas bo zanimala najprej navpična os, ki s pomočjo pogleda poveže nebo in zemljo, nato pa še posebno vprašanje, kako se "velika forma", imenovana Pokrajina, spremeni v paradoksalnem dispozitivu navpičnega pogleda.

Gre za zemljo, gledano z neba, in nebo, gledano z zemlje, ter vpliv teh dveh pogledov na gledalčevo percepcijo pokrajine. Za boljše razumevanje naj povem, da je moja tema zasnovana na nekaj temeljnih predpostavkah, ki jih lahko vpeljemo in predstavimo v sledečem zaporedju.

1. Pojma nebo in zemlja moramo najprej razumeti v konkretnem pomenu, torej v fenomenološkem smislu, kot dejanska elementa naravnega sveta, kakor sta nam dana v vsakodnevni izkušnji pojavnosti, ki nas obdaja. Gre za nebo in zemljo najprej kot fizično zaznavna pojava, kot sprejemnika pojava "Pokrajine" in ne kot slikarska znaka, ki bi že takoj tvorila vnaprej in na sebi kodirani simbolični entiteti v naddoločenih predstavitvenih in pomenskih sistemih, kot je na primer religiozno prepričanje. Nebo in zemlja bosta torej zadevala Pokrajino kot *realnosti vidnega*.

2. Nebo in zemlja kot fenomenološki realnosti me tu natančneje zanimata kot entiteti, ki ju *zazna pogled*. Vprašanje bo torej sledeče: kako je mogoč pogled na ti dve realnosti? Kako ju strukturira? Iz česa je ta pogled sestavljen? Kakšne so njegove predpostavke, posameznosti in posledice? Kako vzpostavlja subjekta? Za kakšen tip subjekta gre? Če je, na primer, pogosto veljalo za antropološko "normalno" videti nebo z zemlje, (kajti človek je pač zemeljsko bitje), kaj velja potem za obraten, "nebesni" pogled, (ki je dobesedno "izven-zemeljski" – spet drugi pa bodo govorili o "Ikarjevi fantazmi") na zemljo z neba? Kateri subjekt je nosilec tega pogleda? Od kod tak pogled zgodovinsko izvira? Posledično bo naš zastavek v



tem, da bi poskusili razumeti, kako je svet tehničnih podob (najprej fotografije in nato še filma) sodeloval pri zgodovinski in intelektualni vzpostavitvi navpičnega pogleda.

3. Ta navpični in reverzibilni pogled je torej izraz *neposredne povezave* med dvema realnostima, tisto pod našimi nogami in tisto nad našo glavo: videti eno iz druge in obratno. Pogled kot tisto, kar ta dva sveta (dve plati istega sveta) *združuje* v natančni prostorski strukturaciji, kakor tudi tisto, kar ju enega z drugim spoji v sistematično celoto. To je na primer vprašanje neba in zemlje kot *plana in kontra-plana*, ki učinkujeta kot fikcionalno zaobjetje ali kot zaprtje Celote (prav to pa imenujemo "vesolje"), v katero se sklene to, kar se zdi kot njeni simetrični plati, ki nas obdajata. Kakšna podoba *Horizonta* izhaja iz tega zaobjetja plana in kontra-plana, ki je zvrnjeno samo nase, če pri tem mislimo horizont kot artikulacijsko stičišče, kot linijo vzroka pokrajine, kot šiv in spoj med nebom in zemljo, morda celo kot nekaj, kar skače v navpični pogled in bi lahko naenkrat zamajalo sam pojem pokrajine.

4. Tega pogleda, ki igra vlogo dvigala v vesolje, izraženega kot plan/kontra-plan, ki zamaje konstitucijo pogleda na svet in ki povzroči radikalno transformacijo (celo razpad) pojma Pokrajine, se bom poskusil lotiti s pomočjo nekaj izrednih primerov, ki so se zgodovinsko in figuralno uresničili *skozi fotografske in filmske podobe*. Naš teoretični in zgodovinski pregled bo prečkal 19. in začetke 20. stoletja, zanihal med negibno in gibljivo sliko in se omejil na nekaj posebej zglednih primerov, čeprav lahko, če želimo slediti njegovemu razvoju, preseže okvir nekaj predstavljenih primerov in obsega precejšen in pomemben, četudi pogosto zanemaren del *zgodovine modernega pogleda*, vključno s številnimi sodobnimi stvaritvami.

Prva figura: Nadarevi aerostatični pogledi ali odkritje nove vizije resničnosti

Najprej se bomo osredotočili na začetke fotografije iz zraka. Kot vemo, Nadar ni bil le največji portretist svojega stoletja, tisti, zaradi katerega se nam danes zdijo obrazi največjih ustvarjalcev 19. stoletja tako *znani*, ampak tudi prvi, ki se je spustil *pod zemljo*, v pariške katakombe, da bi nam ponudil prve fotografije, posnete v umetni svetlobi. Prvi se je tudi dvignil *v zrak*, da bi ovekovečil poglede na Pariz iz balona. Pod zemljo, v soju umetne svetlobe, med mrakobnimi okostji preteklosti, na zemlji, poln življenja, v višini človeških obrazov, katerih portrete je razstavljal v razkošnih galerijah, ter v zraku, ločen in oddaljen od človeške vrste, da bi uzrl samo še abstraktno geometrijo ulic in streh Mesta Luči. Nadar je s svojim fotografskim aparatom dobesedno raziskal vse položaje fotografskega pogleda. Z eno izjemo – in tu gotovo ne gre za naključje –, z izjemo fotografije pokrajine (v njenem klasičnem pomenu), ki je v njegovem delu popolnoma odsotna.

Šele v knjigi, ki jo je napisal razmeroma pozno in v kateri opisuje spomine iz svojega fotografskega življenja (*Quand j'étais photographe!*, 1900), nam Nadar razkrije svoje izkušnje "aerostatičnih pogledov na Pariz", kakor jih je poimenoval in ki segajo v obdobje, ko se je človekov podvig osvajanja neba, v katerega se je strastno vključil tudi Nadar sam (konec let 1850 in začetek let 1860), šele začenjal. Z gorečnostjo, ki mu je prinesla tudi marsikatero razočaranje, se je udeležil razprave o balonih "za ali proti balonom, težjim od zraka", vložil ogromne vsote v realizacijo različnih odprav z

baloni ter dal zgraditi *Velikana* (največji balon tedanje dobe), katerega potovanje se je žalostno končalo s pretresljivo nesrečo v Nemčiji. Vendar gre tukaj za zgodovinski trenutek, ko želi človek *osvojiti* popolnoma nov prostor, ko se dvigne v zrak, da bi se mu razkril nov, še *neviden pogled*. Ta želja po osvajanju in odkrivanju novega, ta opajajoči občutek preseganja zemeljskih vezi, je v 19. stoletju, obdobju dušečega pozitivizma, prinašal navdušenje in sanjarjenja, katerih moči danes ne moremo več niti slutiti. Tako so tudi prve fotografije, ki jih je Nadar posnel iz balona, hkrati tudi načini, kako povečati in razširiti te sanje. Uspeh aerostatičnih pogledov na Pariz je bil velikanski, saj so vsakomur, tudi človeku z ulice, ponudili v pogled nekaj, česar do tedaj še nihče ni videl (vsaj ne *na tak način*). Samoumevnost vodoravnega načina gledanja, ki je do tedaj veljalo kot naravno in edino mogoče (vizija *na višini človeka*), je izbrisana ali vsaj do skrajnosti relativizirana, ko se sooči z nezasišano (in "ne-videno") privlačnostjo zračnih posnetkov, ki prvič razkrijejo pogled na urbano pokrajino *iz zraka*, kot so to imenovali takrat, pogled, ki prvič omogoči videti to pokrajino "v celoti" ali jo vsaj zaobjeti s pogledom v razsežnostih, ki presegajo vse, kar si je bilo do tedaj mogoče zamisliti, in tako razširijo prostor *pogleda* na razsežnost, ki je "ne-človeška" v pravem pomenu besede. Vznikne viseč pogled iz zraka, ki tako rekoč *izriše zemljevid* pokrajine. Nadarjeve fotografije torej prinašajo vizualno razkritje: zemljevid se zariše neposredno na podobo (fotografijo), sestavljen iz obstoječih krajev realnega prostora, kot nekakšen nov pogled na svet, ki je tako dostopen vsem.

Omeniti je treba, da se Nadar povzpne v nebo, da bi fotografiral zemljo pod seboj, prav v trenutku, ko se na področju znanstvene fotografije razvijajo različni postopki, namenjeni raziskovanju meja vidnega s pomočjo fotografskega očesa, da bi presegli percepcijo, namenjeno očesu človeka. Pojem Pokrajine se tako občutno spremeni in je odslej glede na svoje *merilo* realnosti med podobami postavljen v ospredje, poudarjen pa je pomen "odkritja" ("svet, kot vam ga ni razkrila še nobena podoba"). Tako postaneta *metrofotografija* in *fotogrametrija* iz let 1860 privilegirana postopka za izdelavo topografskih posnetkov, uporabljajo pa ju tudi geografi in arheologi. Podobno velja za *astronomsko fotografijo*, ki združuje fotografijo in optiko vesoljskega teleskopa: prve in zelo znane slike lune "v velikem planu", ki so postavile temelje za sestavo atlasa kraterjev luninih tal, je Lewis Rutherford posnel v New Yorku med letoma 1862 in 1865, v letih 1870 pa sledi še razmah *meteorološke fotografije* (Gunther v Nemčiji, Walter v Belgiji). Nekoliko kasneje je bilo leto 1896 razglašeno za "svetovno leto oblakov". Naj gre torej za pogled na zemljo "z neba" (kartografija, topologija itd.) ali za opazovanje nebesnega prostora z zemlje (astronomska in meteorološka fotografija), v obeh primerih se v zadnji tretjini 19. stoletja pojavi fotografija kot razširjajoča se sila novega, mehanicističnega pogleda, ki podaljšuje ali celo presega človeški pogled. Brez dvoma gre torej za osvajanje prostora in fotografija se pojavi, da bi razkrila *temeljno željo videti*. Videti več, bolje, čez. Videti *drugače*. Prestopiti meje človeškega pogleda. V taki operaciji nastopi Pokrajina kot oblika odnosa med človekom in svetom, zasnovana na podlagi antropomorfne strukture, ki je sedaj prvič zamajana, odpravljena, premeščena in presežena.

Druga figura: Lumiérov pogledi ali navpičnost v gibanju

Ko se je nekaj let kasneje, proti koncu stoletja, pojavil kinematograf, se je del tistega, kar je tedaj zadevalo to novo napravo ujetja vidnega, vpisal prav v podaljšanje te želje videti več, boljše in drugače. Tudi prihod Kinematografa v polje podob je bil v svojem izvoru pojmovan kot fenomen raziskovanja vidnega, kot dodatna širitev možnosti videti, se z očmi sprehoditi po vseh kotičkih sveta, po vseh krajih in v vseh položajih, da bi od tam prinesli "užitne, poučne in privlačne" podobe. Tako tudi med kakimi 1.400 danes najdenimi in ohranjenimi kratkimi Lumiérovimi filmi naletimo na "poglede iz zraka", ki so pogosto precej zanimivi. Za naš namen je najpomembnejši tisti z naslovom *Panorama pris d'un ballon captif* (Panorama, posneta iz mirujočega balona), ki ustreza številki 997 iz Lumierovega kataloga. Na tem mestu bi lahko besedo za besedo povzeli vse, kar smo povedali že o Nadarjevih aerostatičnih fotografijah kot odkritju

novega mogočega pogleda, vendar gre pri Lumiéru za pomembno razliko, saj vpelje eno gibanje več. V zvezi s tem Lumiérovim pogledom se mi zdi zanimivo zapisati tri stvari:

1. Kot delovanja osi pogleda je tukaj strogo navpičen (medtem ko je bila pri Nadarju ta navpičnost relativna in je ustrezala bolj poševnemu zornemu kotu). Gre za popolno vertikalizacijo, ki se igra z zemeljskimi telesi in njihovimi sencami. To delovanje je še zlasti jasno na začetku filma, pred dvigom v zrak, ko se še nahajamo blizu tlorisa in je osebe na tleh mogoče še jasno razločiti. Njihova telesa so reducirana na pikice, točke, ki so same na sebi tako rekoč nerazpoznavne, medtem ko njihove podaljšane sence, ploščato izrisane na vodoravnih tleh, same ponujajo bolj razpoznavno podobo telesa, s tem ko zarišejo njegovo silhueto. Vse poteka, kot da bi prevrnitev pogleda izbrisala človeško postavo, reducirala bitje, ki stoji na zemlji, na preprosto, abstraktno in mobilno točko, podobno mravlji, ter bi za to potrebovala nekakšen ležeči zaslon, tla, ter pravo projekcijo (na 90°), da bi znova počlovečila (re-humanizirala) prostor, v svet znova postavila človeka ter tako ponovno vzpostavila vid(e)no situacijo. Igra teles in senc funkcionira kot artikulacija, ki stremi k razmahu humanističnega vidnega.

2. Na drugi strani obstaja gibanje, ki je dvojno: gre za *gibanje v podobi* in *gibanje podobe* kot take. Kar se tiče prvega, nam Lumiérov pogled razkrije osebe na tleh, ki se premikajo, hodijo sem ter tja, sestavljajo velikansko množico točk-silhuete, ki vrvijo in migotajo, kot slavni listi, ki so razgibali grm v ozadju v filmu *Déjeuner de bébé* (Dojenčkov obed) in ki so povzročili toliko hrupa. Vertikalizacija preoblikuje razmerje, ki ga imamo z gibanjem oseb: vidimo jih z distance, od daleč in od zgoraj navzdol, brez možnosti, da bi se pomešali v množico ali ji pripadali, kot da bi bil "svet tam spodaj" od nas tako oddaljen, kakor kolonija mravelj, ki nam vrvi pod nogami. Objektivacija, tujost in liliputizacija človeških gibanj. Druga dimenzija gibanja v filmu je gibanje podobe same: tudi če je balon privezan na zemljo, je mobilni, podvržen premikom in tresljajem, ter ga v kadru ni mogoče vedno nadzorovati. Kot to pove že naslov filma, gre za "panoramo", torej hkrati za širok pogled, ki se sorazmerno z dviganjem balona bolj in bolj odpira, ter za potujoč, premikajoč se pogled (ki bi ga danes imenovali panoramski). Preseneti nas ekscesno gibanje tega pogleda, njegovo trepetanje in vrtinčenje, poskakovanje slike, ki je v nasprotju z večino ostalih Lumiérovih pogledov, postavljenih na enak način, kadar gre za posnetke na tleh in na stativu (takrat spominjajo na fotografije, ki so trajale 30 sekund in brez premikanja posnele gibanja znotraj polja, kot na primer v *Arrivée du train en gare de la Ciotat* (Prihod vlaka na postajo La Ciotat)), ali kadar gre za "zemeljske" panorame (posnete na primer z vozečega vlaka ali ladje, ki drsi po vodi), tako gladke, neprekinjene, tekoče. Zračnost gibanja tu ustvarja resnično in silovito nestabilnost gledišča. Zajame nas posplošeno valovanje ter niz sunkov in tresljajev, ki vržejo iz ravnovesja naše pojmovanje prostora.

3. Končno je kot eden pomembnejših učinkov takšnega pogleda tu še polje, ki ga posnetek zajema: delček tal, košček zemlje, na katerem ni nobenega znaka, po katerem bi ga lahko prepoznali (naj so bili v zvezi z referenčnim sistemom Lumiérovih filmov še tako malenkostni, "lumiéristom" ni uspelo postreči z nobenim podatkom o kraju snemanja). Če v prostor, s katerega se je dvignil balon, zarišemo neki naključni štirikotnik, je to komajda še neko prostrano in izpraznjeno območje brez drevca, v katerem sta samo cesta in križišče, ob njem pa dva dela opečnate strehe. Vzbuja občutek praznega in nevtralnega prostora, v katerem zagotovo ni ničesar, kar bi ustvarjalo kakršno koli Pokrajino. Le-ta je dobesedno izločena iz podobe in to še veliko bolj kot v Nadarjevih aerostatičnih fotografijah, kar je nedvomno posledica popolne vertikalizacije pogleda in z njo povezane izključitve vsakršne linije horizonta, saj je prav horizont tisti, ki kot linija delitve vidnega v podobi konceptualno ter vizualno vzpostavlja prisotnost Pokrajine. Brez njega postanejo tla zgolj nekakšna tkanina, sploščena ploskev, nekakšna brez reliefa. Šele horizont daje globino in perspektivo, ki sta konstitutivni za formo Pokrajine. Z izgubo horizonta navpični pogled izgubi tudi svojo globino, svojo perspektivo, hkrati s tem pa tudi vsakršno sidrišče. Na ta način abstrahiran prostor postane

nedoločljiv in podvržen vsakovrstnim prevrnitvam ter nestabilnostim.

Tretja figura: od suprematizma (Malevič) k *action paintingu* (Pollock), ali kako se je abstraktna umetnost rodila iz zračne fotografije

Kmalu za tem, natančneje med prvo svetovno vojno (1914–1918), ko je aviacija na vrhuncu in se obdobje balonov bliža h koncu, se v Sovjetski zvezi rodi umetniško gibanje, imenovano "suprematizem", ki predstavlja sam temelj vseh abstrakcij v slikarstvu in ki, čeprav je to dejstvo še danes malo znano, črpa svoj navdih v zračni fotografiji, ki je ob koncu prve svetovne vojne v polnem razmahu.

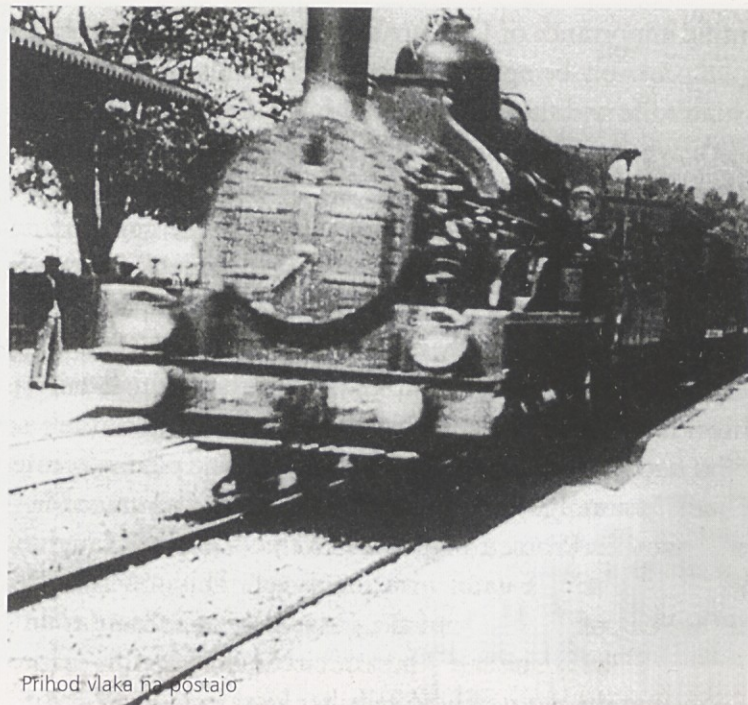
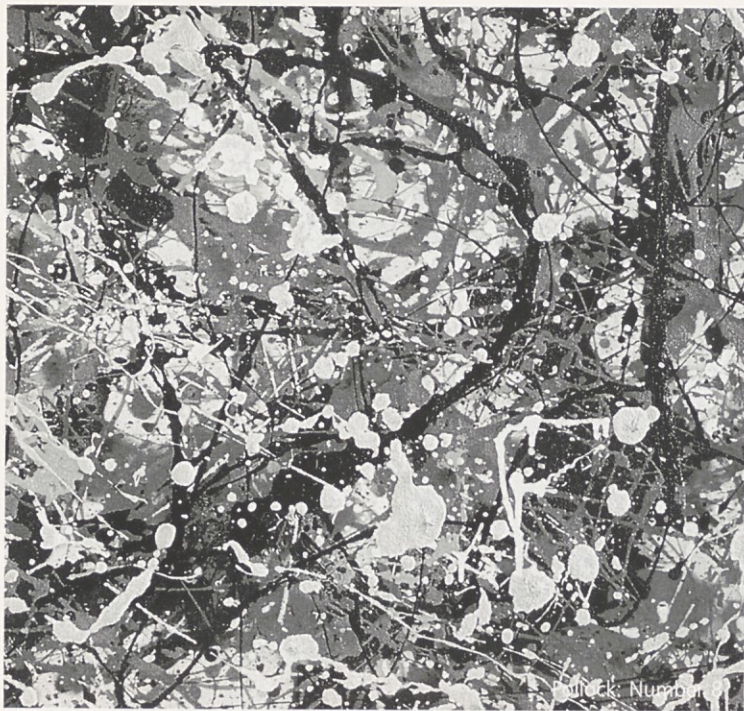
Že v letih 1914–1915 se umetniki kot El Lissicki in Kazimir Malevič (kasneje tudi Aleksander Rodčenko) zanimajo za zračne fotografije, pa naj gre za posnetke iz letala, ki prikazujejo "transformirane" zemeljske pokrajine – brez horizonta in globine, brez vdolbin ali štrlin, sploščene, "geometrizarane", metamorforizirane v nekakšno tkanino, v konfiguracije oblik in barv, v igro form, ki si jih moramo šele "razložiti" (obstaja celo poseben poklic: *foto-interpretacija*) – ali pa, nasprotno, za fotografije, posnete s tal, bolj ali manj navpične, ki prikazujejo eskadrilje letal v polnem letu, ki na ekran neba izpisujejo nenavadne hieroglife.

Takšne in podobne fotografije se pojavljajo kot ilustracije v Malevičevih delih (veliko jih je objavil v svoji knjigi *Non-Objective World*, 1927), pa tudi v delih Lissickega (na primer v zelo znanem delu *Prouns*, 1921) ali Rodčenka (gravure iz leta 1918). Vsi v svoje pisanje vključujejo aksonometrijske matematične teorije in metafore v zvezi z letom, lebdenjem in visenjem, včasih celo s kozmičnimi ali planetarnimi primerami, kakršna je tudi razlaga Lissickega k sliki v aksonometrični perspektivi iz njegovega dela *Prouns*: "Konstrukcija, ki plove v prostoru, skupaj s svojim gledalcem projicirana onstran meja zemlje...". Tudi njihove risbe in slike so izdelane skozi optiko te problematike (tako so naslovi nekaterih Malevičevih kompozicij: *Suprematični elementi, ki izražajo občutje letenja*, 1914–1915; *Suprematična kompozicija, ki vzbuja občutje univerzalnega prostora*, 1916). Pogledi iz zraka so torej resnično "temeljni elementi" suprematizma (Malevič) in prav z njihovo pomočjo so ti umetniki, pionirji abstrakcije, zasnovali plastične in teoretične pojme kot so "novi", "iracionalni", "univerzalni", "lebdeči", "vrteči se prostor" itd.

Najpomembneje pri tej novi viziji sveta, rojeni s pogledom iz zraka, je, da določa popolnoma nov način percepcije in reprezentacije prostora, ki se razlikuje od tistega, ki smo ga prevzeli od klasične in znova oživiljene monokularne perspektive, s tem pa nov tip relacije med subjektom in svetom.

V tradicionalni percepciji in reprezentaciji so vse danosti določene z isto okamenelo in natančno navpično strukturo (pogled stoječega človeka na svet, ki se razprostira pred njim), pri pogledu v zrak pa postane subjektovo razmerje do sveta neoprijemljivo in polzeče. Nič več ni pritrjen na neko fiksno strukturacijo. Pogled iz zraka dobesedno nima smisla/smeri ("sens"), gledišče obvisi v zraku. Subjekt ne miruje v neki določeni poziciji, pa tudi prostor, ki ga opazuje, ni določen enkrat za vselej: oba sta neodvisna, nestabilna, mobilna, od tod pa izvirata močan občutek svobode, povezan s tem tipom pogleda iz zraka, ter vtis čutne izkušnje, ki ga spremlja (fotografija iz zraka kot kinestezična umetnost, kjer je vtis pomembnejši od percepcije).

Poleg tega suspenza subjekta, ki ga ponuja doživetje fotografije iz zraka, obstaja še ena bistvena razsežnost, ki je pritegnila utemeljitelje abstrakcij. To je dejstvo, da fotografija iz zraka, za razliko od običajnih "zemeljskih" oblik fotografije, preoblikuje realnost (v tem primeru "obliko-pokrajino") v nekakšnem nerazumljivem svetu, v "besedilo", ki ga je treba prebrati in razvozlati, kot je to jasno izjavila ameriška umetnostna kritičarka Rosalind Krauss: "Kar preseneča, je to, da v nasprotju z večino drugih fotografij pogled iz zraka odpira vprašanje branja, interpretacije. Ne gre zgolj za to, da so predmeti, gledani visoko iz zraka, težko prepoznavni. To gotovo drži, vendar gre bolj za to, da postanejo skulpturalne razsežnosti resničnosti dvoumne: razlika med globinami in štrlinami, med vdrtimi in izbočenimi deli je izbrisana. Fotografija iz zraka nas sooči z "realnostjo", ki je spremenjena v nekaj, kar moramo šele razbrati. Med kotom, pod



Prihod vlaka na postajo

katerim je bila fotografija posneta, in tem drugim zornim kotom, ki ga moramo zavzeti, da bi jo lahko razumeli, je zarez. Fotografija iz zraka torej razkriva neko raztrganino v tkanini realnosti, raztrganino, ki si jo večina fotografov na tleh vneto prizadeva prikriti. Če vsaka fotografija pospešuje in pogloblja fantazmo o našem neposrednem odnosu z resničnostjo, pa fotografija iz zraka s samimi sredstvi fotografije teži k temu, da bi razpršila iluzije takšnih sanj". In prav to je tisti drugi osnovni element, ki pojasnjuje, kako je neka določena fotografska praksa priskrbela konceptualne instrumente, ki so bili bistveni za začetni razvoj abstrakcije v umetnosti in na katerih temelji nastanek številnih kasnejših del s področja sodobne abstraktne umetnosti.

Povedati je treba še, da se je vloga, ki jo je fotografija iz zraka igrala pri razvoju abstraktne umetnosti, na več načinov nadaljevala tudi onstran del Maleviča in Lissickega; najprej v konstruktivistični umetnosti in v Bauhausovi šoli, kot vidik tega, kar so poimenovali "poševna kontra-kompozicija". Le-ta izvira iz fotografije z *zgornjim in spodnjim rakurzom*, značilne za umetnike, kot je Laszlo Moholy-Nagy, ki je na načinu *kontra-kompozicije* ("pomanjšati celoto, fotografirati zviška po poševni osi") zasnoval precejšen del svojega fotografskega dela. Njegovi brezštevilni "približani pogledi iz zraka" (kot je niz posnetkov iz Belle-Isle leta 1925, Bauhausovih posnetkov omrežja v Berlinu, pristanišča v Marseillu ali plaž v Sellinu leta 1929) so mu tako omogočili vzpostaviti koherentno plastično veselje, zasnovano na principih ustvarjalne poševnosti in kompozicijskega dinamizma, v ozadju katerega se prepletajo fantazme letenja, svobode ter mobilnosti gledalca, ki se v določenih vidikih nanašajo na formalno in teoretsko problematiko abstraktnih slikarjev tistega obdobja, pa ne le konstruktivistov in članov Bauhausove šole, pač pa tudi ustanoviteljev nizozemskega gibanja *De Stijl*, zlasti Thea Van Doesburga, avtorja dela z naslovom *Slika: kompozicija in kontra-kompozicija* (1927).

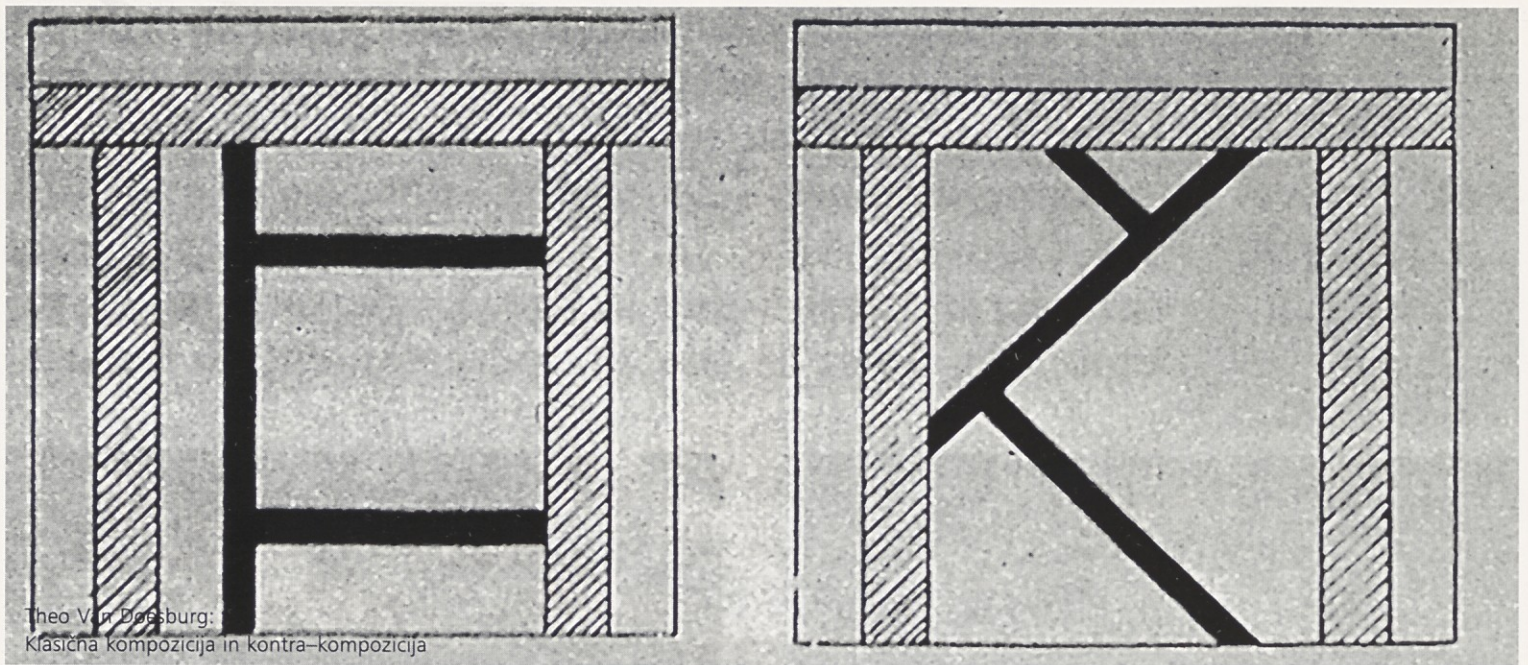
Drugo posredno nadaljevanje te prostorske logike, povezane s fotografijo iz zraka, je *Action Painting* v ameriški umetnosti po letu 1945, v francoščini imenovano tudi "abstraktni ekspresionizem". Takšna so na primer dela Jacksona Pollocka: njegova velika platna, pokapljana z barvo (*drip*) so očitno daleč od fotografije. Toda dobro ga poglejte, slikarja *na delu* (na primer na slovitih fotografijah Hansa Namutha), telo, v celoti zaposleno z dejanjem *drippinga*: stoji, pokončen prečka veliko platno, ki leži na tleh, kot da bi se premikal po zemljevidu sveta, hodi gor in dol, nestanoviten, lebdeč, skoraj plesaje, pusti, da barva kaplja z njegove palice, ne da bi se le-ta dotaknila površine platna, in slepo zarisuje sled svojega mimohoda. Preletava platno, ne da bi stopil iz pravokotnika, ne da bi se jasno zavedal, da ima opraviti z okvirjem, temveč zgolj z nekim teritorijem,

kjer lahko neskončno tava, se vrtinči brez fiksnega sidrišča, skoraj slep, kakor letalo v megli. Kot je zapisala tudi Rosalind Krauss, je v trenutku, ko slika, Pollockov odnos do nosilca zapisa prav tak kot tisti, ki vzpostavlja fotografijo iz zraka: lebdenje točke pogleda, izguba vsakršnega vnaprej določenega referenčnega okvira (navpičnice), premiki v več smereh, fizični občutek svobode, očitna nerazumljivost "tal", preobraženih v abstraktno oblikovno strukturo, površina pokrita z madeži, sledmi različnih barv in oblik, ki so prav tako sledi nekega mimohoda, nekega gibanja, neke kretnje, nekega telesa v gibanju – vse do končnega preobrata: da bi končno *videl*, da bi lahko prebral, interpretiral znake, se mora hkrati ustaviti, prenehati s svojim brezciljnim tavanjem, zapustiti svoj pogled iz zraka in predvsem *postaviti* platno *pokonci*, ga obesiti na steno ateljeja in šele takrat, ob koncu te *izmene*, odpreti oči, najti "pravšnjo oddaljenost" pogleda, opazovati in razvozlati "besedilo" umetnine. Takrat se platno iz kartografskih tal spremeni v ekran, se pravi v podobo. Postajanje slike zahteva preobrat gledišča, vzravnaje pogleda.

To približanje abstraktnega slikarstva in fotografije iz zraka pa ni zgolj preprosta analogija: gre za pravi teoretski dispozitiv, ki vzpostavlja odnos med subjektom in prostorom, med kreacijo in percepcijo, med percepcijo in občutjem, med potopitvijo telesa in vzravnanjem pogleda. Tako pri Pollocku kot pri Maleviču gre vselej, na tak ali drugačen način, za neko obliko *nepredstavljevega* (sled kapljanja, madež, slepa in zaplesana kretnja, krog ali kvadrat ter druge kompozicije lebdečih prostorov in "izven-zemeljskih" površin), pa tudi za neko obliko *razkroja možnosti pogleda subjekta, da bi identifikiral videno*. Na obzorju teh "abstraktnih" praktik vznikneta ideja o odpravi klasične pokrajine in preseganju "zemeljskega" človeka ter delo, pridobivanje izkušenj, za namenom približati, omogočiti vznik neke druge "pokrajine" (če jo sploh še lahko tako imenujemo?), "pokrajine", ki je bolj abstraktna, bolj mentalna, odvezana od sveta. Gre torej za preseganje humanizma in poskus vzpostavitve nekakšnega "angelizma" reprezentacije.

Četrta figura: Alfred Stieglitz ter oblačne ekvivalence

Drugo ogrodje naše konstrukcije neke nove oblike pogleda je kakor natančno nasprotje (strogi kontra-plan) prejšnjega primera. Oba primera sta sočasna, le da se drugi odvija na nasprotnem koncu sveta: ne v Sovjetski zvezi, pač pa v ZDA. Gre za slavne fotografije oblakov sredi neba, ki jih je v dvajsetih letih posnel Alfred Stieglitz. Stieglitz nedvomno predstavlja eno bistvenih osebnosti v zgodovini fotografije, razlogi za to njegovo pozicijo pa so različni (njegovo delo kot tako, raznovrstnost njegovih aktivnosti, ki široko presega polje same fotografije, njegova sijoča in neobičajna osebnost, njegov zgodovinski vpis, ki se ga je v celoti zavedal). Še posebej pomembno pa je dejstvo, da je prav Stieglitz tisti, ki spodbudi prehod fotografije



Theo Van Doesburg:
Klasična kompozicija in kontra-kompozicija

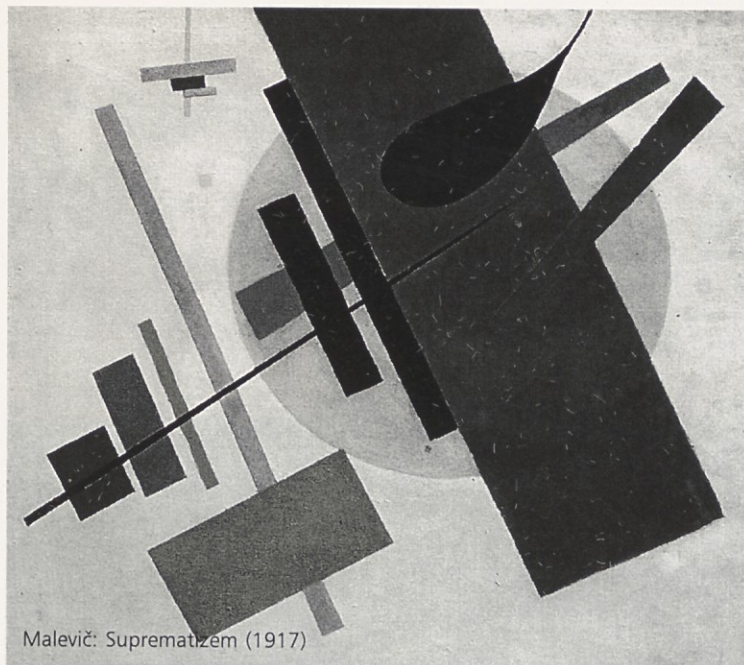
iz njene stare, klasične dobe v moderno dobo ter popolnoma posebej prehodno točko, na kateri se izvrši preobrat: od 19. stoletja prečka vrhunec, imenovan "Piktoralizem" (gibanje s konca stoletja, v katerem se izkristalizira težnja fotografije, da bi se dokončno uveljavila kot Umetnost in gre tako daleč, da v dobesednem in materialnem pomenu postane "slika"), da bi na začetku 20. stoletja popolnoma osamosvojil fotografijo vsakršnega nanašanja na to, kar ni ona sama, jo osvobodil njene fantazme slikarskega mimetizma in hkrati osnoval "moderno fotografijo" (avtonomno in "čisto", ki svoj uspeh dolguje izključno sama sebi).

Proti koncu svojega življenja, natančneje v letih 1923 in 1932, torej v obdobju skoraj desetih let, je ta oče moderne fotografije strastno, pa vendar z največjo natančnostjo, razvijal eno samo fotografsko "delo", ki ga je poimenoval *Ekvivalenti*. Te *Ekvivalente* pravzaprav sestavlja nedoločeno število fotografij oblakov, zgolj oblakov vseh oblik in različne gostote, najpogosteje razporejenih po nebu kot nešteto majhnih delcev neskončnosti, ki so hkrati surovo odtrgani naravnost iz tvarine neba ter kakor natančno grajene abstraktne kompozicije, vrednosti, tkanine, modulacije, vzorci, okrasni rezi, danosti, ki jih je mogoče vselej znova interpretirati. Če se fotograf, ki je tako pomemben in inteligenten kot Stieglitz, nameni devet let zaporedoma fotografirati oblake, gotovo ne gre zgolj za preprosto naključje ali nekakšno posebno kaprico. V njegovem namenu se skriva pravi fotografski *načrt*, ki v zrelosti dela enega najlucidnejših fotografov razkriva zastavek, ki je temeljnega pomena za fotografijo kot tako. V besedilu iz leta 1923 ("Kaj me je pripeljalo do tega, da sem začel fotografirati oblake?") Stieglitz potrjuje ta namen: "Zel le sem fotografirati oblake, da bi odkril, česa sem se naučil v štiridesetih letih fotografiranja, s pomočjo oblakov položiti na papir mojo življenjsko filozofijo – pokazati, da moje fotografije ne dolgujejo ničesar svoji vsebini ali svojim motivom – nenavadnim drevesom, obrazom, interierjem, niti posebni nadarjenosti – oblaki so tukaj za vsakogar – svobodni." Ali še natančneje: "Moj namen (z *Ekvivalenti*) je vse bolj v tem, da bi moje fotografije spominjale na fotografije, ki ne bodo nikoli videne, razen če bi jih odkrili na prvi pogled. In ta, ki jih bo enkrat videl, jih ne bo nikdar pozabil." Nedvomno gre torej za zastavek, ki je bistven za *fotografijo na sebi*.

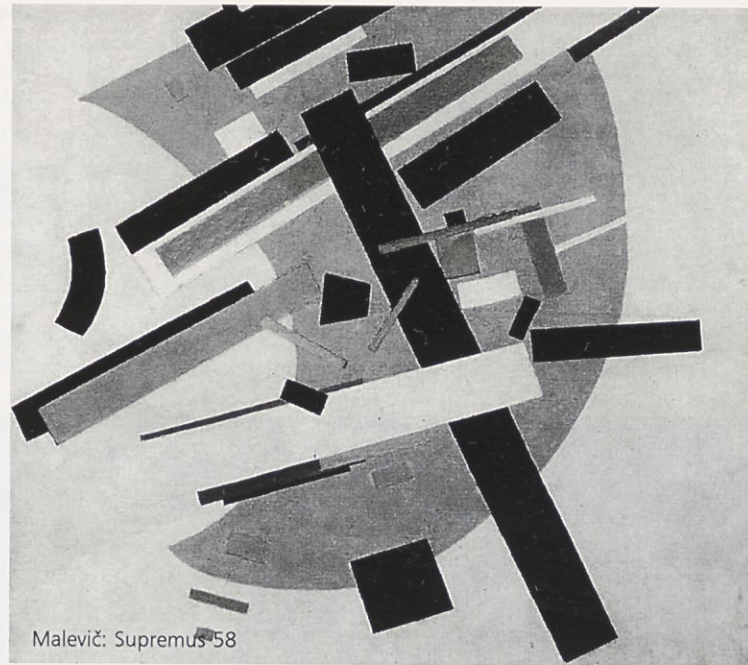
Čemu torej ustreza Stieglitzova gesta (saj gre prav tako kot za umetniško delo tudi za gesto – ali, bolje rečeno, ravno zato, ker gre za gesto, te podobe lahko sestavljajo delo, mogoče celo eno redkih pravih "del" v zgodovini fotografije)? Kaj "pomenijo" ti oblaki? Kateri drugi tip analitičnega diskurza, razen impresionističnega, lahko "vzdrži" vpriču teh podob, ki nosijo v sebi nekaj *nedostopnega*? Obstaja že več različnih zanimivih hipotez v zvezi z *Ekvivalenti*, izmed katerih bomo navedli samo dve: hipotezo Rosalind Krauss, (ki je izšla v reviji *October*, št. 11, 1979 – in je v

francoskem prevodu povzeta v njeni zbirki z naslovom *Le Photographique*, Pariz, Macula, 1990) in tisto, ki sem jo predlagal sam (v četrtem poglavju, "Le coup de la coupe", v moji knjigi *L'Acte photographique*, Pariz, Nathan, 1990). K temu se vračam zgolj zato, da bi poudaril, da ti dve študiji opozarjata na posledice Stieglitzeve geste kot *čistega dejanja okrasnega reza*. *Ekvivalenti* so, v vsej njeni prečiščeni moči, inkarnacija geste fotografskega *reza (cut)*, ki tukaj tako rekoč prejme vrednost absolutnega. Intenzivnost razrezov oblakov v prvi vrsti počiva v učinku zunanosti polja, pod težo tega, česar ne moremo videti, pa vendar neskončno presega samo podobo in jo od zunaj napolnjuje z nedoumljivo brezmejnostjo. Fotografije se zazdijo kot raztrganje nepretrganega nebesnega tkiva in njihova moč izhaja iz do maksimuma privedenega razmaka med prostorsko *končnostjo* podobe (prostor fotografije je kot vedno nujno omejen, zaključen, zaprt) in referencialno neskončnostjo, iz katere izvira in ki je tu *Neskončnost* par excellence: Nebo, Brezmejnost. Če je za pogled obzorje edini mogoči rob neba, je fotografski okvir obzorje, pa tudi navidezno neskončno notranjo polje (petje?). Denis Roche je to zelo lepo povedal: "Okvir v fotografiji je na štiri dele prepognjeno obzorje, ki grize svoj lastni rep." V sredini, brezno.

Istočasno se nam v *Ekvivalentih* razkrije celotna "plastična" razsežnost, ki je notranja polju podobe: vtisi tkanin, gostot, oblike, postopnega slabljenja barve in svetlobe, modulacij, konfiguracij, tvarin ter kompozicij so mnogovrstni in dajejo Stieglitzovim podobam posebno, celo paradoksalno vrednost, ki je hkrati močno abstraktna (kakor abstraktna slika) in izredno konkretna, v tem smislu, da nobenega teh "pikturalnih" učinkov ne proizvajata fotograf ali kakršna koli inscenacija objekta (v tem smislu so *Ekvivalenti* natančno nasprotje pikturalistični estetiki). Objekt-oblak se že po definiciji upira vsakršni ideji kompozicije ali notranje ureditve. Ničesar ni, kar bi bilo bolj brezoblično in nematerialno, bolj brez linij in obrisov, manj trdno in čistejša tvarina svetlobe, kot je oblak, pa vendar se zdi fotografiran oblak kakor dovršena slikarska umetnina, tu zrnata in tam prosojna, s svojo lastno arhitekturo in ritmom. Fotografije Alfreda Stieglitza tako hkrati pripadajo slikarstvu in njegovi (fotografski) negaciji. Abstraktne in konkretne. Oblikovane in brezoblične. Sama predstava tega, kar naj bi bil oblak. Prav v tem smislu moramo tudi razumeti njihov skupni naslov *Ekvivalenti*: "fotografije, ki so podobne fotografijam". Tukaj naletimo na vrednost oblaka kot ikonografskega motiva: kadar hoče fotografija predstavljati oblake, pravzaprav simbolično predstavlja svoj lastni reprezentativni proces in upodablja svoj način obstoja: grozeči dežni oblaki in srebrnkasti oblački odsevajo v ogledalu kot ekvivalence tvarine svetlobe. Fotografija je enako oblak. Obstaja posebna vrsta odnosa, ki ga Stieglitzovi *Ekvivalenti* vzpostavljajo v razmerju do gledalca. Lahko bi rekli, da *Ekvivalenti*



Malevič: Suprematizem (1917)



Malevič: Supremus 58

gledalca (topološko rečeno) nikamor ne usmerjajo, mu *ne ponujajo nobene smeri* oziroma vse smeri hkrati: vse smeri so enakovredne (ekvivalentne). Negative lahko gledamo pod katerim koli kotom, saj so vsi enako "dobri", lahko jih obračamo, postavimo na katero koli od njihovih stranic, razvrščamo v popolnem neredu, pa bodo vseeno ostali prepoznavne fotografije oblakov, prostorsko in estetsko verjetne (ne glede na variacije plastičnih učinkov). Tudi Stieglitz sam se je večkrat poigral z njihovo prostorsko polivalenco, ko je iste podobe razstavljal ali objavljal v različno orientiranih položajih. Z drugimi besedami: fotografski prostor Stieglitzovih negativov je avtonomen, nedoločen, *lebdeč*, vsaj glede na našo topološko pozicijo gledajočega subjekta, (vselej določeno z vodoravnimi in navpičnimi pravokotnicami, ki utemeljujejo naš vpis v svet). To je prostor, v katerem smeri, kot so levo in desno ter zgoraj in spodaj, niso fiksne, niti vnaprej določene, prostor, ki je mobilni in neodvisen od našega prostora, od sveta in njegove strukturacije. Je popolnoma osvobodjena podoba, radikalno *odrezana* od svojih sidrskih vrvi, lebdeča sredi neba ... prav kakor oblak.

Vidimo torej, kaj je tisto, kar tem fotografijam oblakov dopušča absolutno prostorsko avtonomijo: gre prav za to, da na njih ne vidimo ničesar razen oblakov (to velja vsaj za večino fotografij, saj je med njimi tudi nekaj izjem). *Ekvivalenti* so podobe *brez temeljev*. Steiglitz je iz polja podob izločil vsakršni element ali namig, ki bi jih privezoval na trdna tla: razen z nekaterimi izjemami nam ne ponujajo nikakršnega sledu tal ali obzorja, nobene gore, dreves itd., ki bi nam dopuščali, da *se umestimo* glede na predstavljeni prostor. Naši običajni načini prostorskega prepoznavanja – vse, kar tu spodaj določa naš položaj pokončnih posameznikov, priklenjenih na vodoravna tla s silo zemeljske privlačnosti in težnosti – so izginili in naša potreba po orientaciji je torej sistematično prevarana. Ob vsaki iz niza podob občutimo neko temeljno *odsotnost*: čeprav ima lastnosti nepretirnosti veselja (fotografija kot znak resničnega), ji tukaj manjka element, ki je temeljnega pomena za naš odnos do sveta in ki določa našo orientacijo glede na tla. Prav v tem smislu je fotografski rez, prakticiran v *Ekvivalentih*, resnično radikalen: ne le da zareže v maso oblakov in neba, pač pa nas na nek način loči tudi od podob kot takih, *ločuje*. Ali kot pravi R. Krauss: "Ne samo, da nekaj iztrga nekemu širšemu kontinuumu, ampak podobo obteži na tak način, da jo dojemamo kot nekaj, kar je *nam samim* iztrgano, tako da razširitev izkušnje naših fizičnih opravil, lastnih svetu, ni več mogoča, čeprav se je vedno zdelo, da fotografije to razširitev omogočajo na kredibilen način". *Ekvivalenti* nas razlastijo naše polastitve nad prostorom in ko se potopimo v eno takih podob, skoraj fizično izkusimo močan občutek nestabilnosti ter izgube ravnotežja. *Ekvivalenti*, te dobesedno vrtooglave podobe, viseče in vrteče se, osvobodjene svojih svinčenih podplatov, so pravzaprav obrnjene fotografije iz zraka. To niso zgolj "preproste" fotografije

(četudi na neki način ne bi mogle biti bolj preproste), ampak pravi teoretski dispozitivi, estetika "en acte".

Prevedla Severina Dravinec