

## ZAMRZNITEV ČASA IN PROSTORA Fenomenologiji fotografije naproti<sup>1</sup>

### I

Zenon iz Eleje bi bil zadovoljen, če bi vedel, da bi bil lahko paradoks s puščico, ki je med letom statična, enostavno demonstriran s fotografiranjem, ki v delčku sekunde puščico fiksira v prostoru, kot lahko vidimo na pričujoči fotografiji Aarona Grauberta.

---

<sup>1</sup> Pričujoči tekst je v osnovi izdatna predelava mojega teksta »Fotografija«, izdanega v *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, ed. Hans Rainer Sepp in Leser Embree, Dordrecht: Springer, 2010, pp. 259–263. To sem storil zato, ker se zavedam, da se Husserl veliko bolj dotika fotografije, kot sem mislil in ker je name vplival nedaven porast interesa za fenomenologijo fotografije. O tem glej Andrew Fisher, »Beyond Barthes: Rethinking the Phenomenology of Photography«, v: *Radical Philosophy* 148 (Marec/April 2008); Paul Crowther, *Phenomenology of the visual arts*, Stanford: Stanford University Press, 2009; L. Sebastian Purcell, »Phenomenology of a Photograph, Or: How to Use an Eidetic Phenomenology« *PhaenEx* 5, No.1 (pomlad/poletje 2010); Victor Biceaga, »Picturing Phenomena: Husserl on Photography«, *Journal of the British Society for Phenomonology*, Vol. 41, No. 1, Januar 2010; Mikael Petterson, »Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography« v prihajajoči številki *Journal of Aesthetic and Art Criticism*. Od nedavnega obstaja internetna stran: »Phenomenology and Photography« <http://barebonescommunication.com/>, ki jo ureja norveški fotograf Knut Skaeven.

---



Aaron Glauert, *Flying Arrow*, 2009 (<http://www.gettyimages.com/detail/94985578/The-Image-Bank>)

142

Puščica leti, a je tudi zamrznjena na posnetku in to je mogoče edinole s fotografijo, ki je postala prevladujoč medij v sodobnem življenju. Fotografiranje je vsakodnevna aktivnost. V našem življenjskem-svetu se je nemogoče izogniti fotografskim podobam. Ljudje fotografirajo z digitalnimi fotoaparati ali z mobilnimi telefoni. Verjamemo, da je s klikom na aparat realnost enostavno ujeta. Z našimi aparati zlahka posnamemo vesele dogodke, prelepe prizore in naše ljubljene. Ni nam potrebno misliti na sam proces te aktivnosti. Tako posnete fotografije se nam zdijo dokazi preteklih dogodkov, kopije realnosti, replike izkustev in ikone spomina.

Vselej je problematično zastaviti vprašanje, kaj natančno fotografija je, v čem je drugačna od drugih podob, kot so slika, risba, grafika ali kip. Nadalje pa se je zanimivo vprašati tudi, kakšna je razlika med dejanjem in procesom fotografiranja ter ustvarjalnimi dejanji pri slikanju in risanju. Spomnimo, da je fotografija tehnološka iznajdba, ki se pojavi šele leta 1839. Od takrat dalje se je eksponentno razvijala od visoko tehnološke spretnosti do najbolj navadne in množične aktivnosti. Le malo ljudi zna risati ali slikati, še manj jih to umetnost obvlada, a skoraj vsak je zmožen fotografirati, včasih celo 'dobre' in 'umetniške' fotografije – tako, da z digitalnim aparatom naključno posname mnogo fotografij, brez da bi razumel fotografsko teorijo in večino. Ko si je Fox Talbot,

eden od iznajditeljev fotografije zamislil fotografijo kot 'svinčnik narave', risanje z lučjo, je bila fotografija resna stvar, ki je vključevala znanje o svetlobi, kemiji in tehnologiji. Talbot bi bil presenečen, ko bi vedel, da današnje fotografiranje ne potrebuje nobenega znanja o fotografiji. Fotografsko snemanje realnosti se nam prav kakor sporazumevanje preko mobilnega telefona ali interneta zdi samoumeven del naših vsakdanjih aktivnosti.

Toda kar lahko fotografija stori, je dosti bolj intrigantno kot golo lovljenje kakršnihkoli doživetij in dogodkov. Zmožnost zamrznitve časa in prostora objekta v kader in njuna re-prezentacija v podobi je onstran običajnega izkustva. Nobena druga umetniška zmožnost ne more doseči tega cilja. Poglejmo si dva primera, ki to ilustrirata:



Dag Alvenskov, *The Photographer Shoots Himself*, 1981

Na tej fotografiji gre za nemogočo držo. Fotograf v tej drži gotovo ne more ostati, brez da bi padel navzdol v vodo. Fotografska podoba je lahko narejena le v ekstremno kratkem in prehodnem trenutku časa. Ko pogledamo to fotografijo, lahko vidimo le trenutnost padajočega gibanja fotografa, kljub temu pa vemo, da je nazadnje le moral pasti v vodo. Fotografija je bila sicer posneta v preteklosti, toda ta nemogoča drža je re-prezentirana v sedanjosti kot fotografska podoba in padanje lahko pričakujemo v modusu prihodnosti. Povedano drugače, fotografska podoba se ne nanaša samo na pretekli objekt ali dogodek, ki je bil posnet, ampak ima tudi časovno strukturo, ki se voljno kaže, ko je videna.

---



Cheung Chan Fai: *The Photographer*. In Kyoto, 2006

144

Poglejmo še drugo fotografijo, ki sem jo sam posnel v Kyotu leta 2006.<sup>2</sup> Zanimiva plat te fotografije je vpis več kot tridimenzionalnega prostora na plosko fotografsko podobo. Ujete niso samo širina, dolžina in globina prizora pred menoj, temveč tudi tisto, kar je za menoj – kamniti zid in motor. Ko sem posnel to fotografijo, sem bil na izhodiščni točki svoje zaznavne orientacije; zaznaval sem le to, kar je bilo levo in desno od mene in tisto pred menoj. Zame je bilo, vsaj brez odseva, nemogoče zaznavati stvari za menoj. Vseeno je pod posebnimi pogoji svetlobe in okolja to štiridimenzionalno zaznavno polje z aparatom posneto v negibno fotografsko podobo. V nasprotju z večino fotografij, kjer je fotograf zunaj podobe, pa je na tej tudi ko-re-presentiran znotraj iste podobe. Zaradi ontološke postavke reprezentiranja realnosti in zamrznitve časa in prostora je torej fotografska podoba popolnoma drugačna od vseh drugih podob, kot sta denimo slika in risba.

<sup>2</sup> Za podrobno fenomenološko analizo te fotografije glej: Hans Rainer Sepp, »The Reality of a Photograph: Chan Fai Cheung's 'The Photographer, in Kyoto'« v Chan Fai Cheung, *Kairos: Phenomenology and Photography*, Hong Kong: Edwin Cheng Foundation Asian Centre for Phenomenology, 2010.

## II

Fotografija je bila prisotna več kot petdeset let, preden se je začela fenomenologija. Zgodnji fenomenologi na ta kulturni fenomen niso bili preveč pozorni. Fotografija ni bila nikoli večja tema fenomenoloških raziskav. V Husserlovem času kultura fotografije še ni postala tako vseobsegajoča kot v sodobnem svetu. Toda Husserl je vseeno že v svoji seriji predavanj o fantaziji in zavesti podob in spominu od 1898 do 1925 opazil svojskost fotografske podobe. Tu pojmuje fotografijo kot primer podobe (*Bild*) reprezentirane v naši imaginaciji. V »Fantaziji in prezentaciji podobe« (1898) se bistvena razlika med zaznavo in imaginacijo nahaja v različnih modusih zavesti; to je v prezentaciji nečesa prisotnega (*Gegenwärtigen*) v njegovi lastni osebi in v re-prezentaciji (*Vergegenwärtigen*) nečesa neprisotnega. »Samo re-prezentirano je; je, kot da je tu, toda samo, kot da je. Pojavi se nam v *podobi*.« (Husserl 2005: 18) Fotografija ali slikarija je en sam moment v kompleksni strukturi upodablajoče zavesti. Husserl ločuje med fotografijo kot zaznanim fizičnim objektom, fotografiranim objektom kot golim videzom (*Erscheinung*) in subjektom fotografije. Bolj osredotočeno razpravo o izkustvu gledanja fotografij kot specifičnemu primeru med risbami, grafikami in kipi pa Husserl ponudi v svojem predavanju iz leta 1904/05 »Fantazija in upodablajoča zavest«. Tu razlikuje med zaznavno aprehenzijo in fantazijsko aprehenzijo v tridelni strukturi: »Dani so trije objekti: 1) fizična podoba, fizična stvar, narejena iz platna, marmorja itd.; 2.) reprezentirajoči ali upodablajoči objekt; in 3) reprezentirani ali upodobljeni objekt. Za slednjega raje rečemo preprosto 'podoba subjekt' (*Bildsubjekt*); za prvi objekt raje rečemo 'fizična podoba' (*Bildding*); za drugo pa 'reprezentirajoča podoba' ali 'podoba objekt' (*Bildobjekt*).« (Husserl 2005: 21)

V tem predavanju Husserl ponudi morda prvo konkretno fenomenološko deskripcijo fotografije v zgodovini fenomenologije sploh:

»Pred nami na primer leži fotografija, ki reprezentira otroka. Kako to naredi? Najprej s skiciranjem podobe, ki je v celoti resnično podobna otroku, a se od njega jasno razlikuje v pojavnih velikosti, barvi itd. Seveda ta miniaturni otrok, ki se tu pojavlja v mrkih sivo-vijoličnih barvah ni otrok, ki je mišljen, ni reprezentirani otrok. To ni otrok sam, ampak njegova fotografska podoba ... Fotografija kot

---

fizična stvar je resnični objekt in je kot tak zaznan. Toda podoba na njej je nekaj pojavljajočega, kar nikoli ni in tudi nikoli ne bo obstajalo. Seveda, niti za trenutek je nimamo za nekaj resničnega. Tako torej od fizične podobe razločujemo reprezentirano podobo, pojavljajoči objekt, ki poseduje upodabljalno funkcijo, skozi katero je podoba subjekt upodobljena.« (Husserl 2005: 20–21)<sup>3</sup>

Kar je predlagal Husserl, je seveda to, da vsebina fotografije služi samo kot re-rezentirana podoba originalnega objekta. Podoba, ki je na fotografiji, ne obstaja. Toda obstajati morajo »razlike med reprezentirajočo podobo in podobo subjektom, med objektom, ki se resnično pojavi in objektom, ki je preko njega mišljen in tako prezentiran.« (Husserl 2005: 22) Kakorkoli že, Husserl ne naredi nobenega nadaljnega razločka med podobo v fotografiji in podobo v slikarstvu. Zdi se mi, da Husserl pojmuje fotografije in slike kot istovrstne podobe. V zgodovini fotografije pa je bila razlika med fotografijo in slikarstvom temeljito preiščena (Scharf 1974: 233–248). Vprašanje tu ni, ali je fotografija umetnost. Gre za ontološki status fotografske podobe. V slikarstvu lahko slikar ustvari podobe iz svoje lastne čiste fantazije ali domišljije z ali brez kakršnekoli reference na fizični svet. Objektov na Dalijevih nadrealističnih slikah ne moremo najti nikjer. Toda objekti na fotografijah so nujno posneti po resničnih stvareh, ki jih je moč najti v fizičnem svetu. Ne glede na to, kako umetni objekti izgledajo, so resnične stvari. Popolnoma zlagana fotografija torej ne more obstajati.

Heidegger v delu *Kant in problem metafizike* (1929) uporabi fotografijo za ilustracijo različnih pomenov besede »podoba« (*Bild*), kakor jo je uporabljal Immanuel Kant. Razlika med posmrtno masko in njeno fotografijo leži v naravi fotografije kot kopije (*Nachbild*). »Fotografija lahko pokaže tudi, kako nekaj takega kot posmrtna maska na splošno izgleda. Nadalje lahko posmrtna maska pokaže, kako lahko na splošno izgleda nekaj takega kot obraz mrtveca. Toda to lahko pokaže tudi posamezno truplo. Podobno lahko tudi sama maska pokaže kako na splošno izgleda posmrtna maska, prav kakor lahko fotografija

3 Husserl je podal podobno deskripcijo fotografije otroka v zgodnjih predavanjih od 3.–4. septembra do 3. oktobra 1898. Toda tridelnega momenta zavesti podobe še ni diferenciral. (Husserl 2005: 118)

pokaže ne le kako je nekaj fotografirano, temveč tudi, kako izgleda fotografija na splošno.« (Heidegger 1990: 64) Nadaljuje z vprašanjem o razliki med izgledom (*Anblicke*) (podoba v širšem smislu) trupla, posmrtna maske in fotografije. S tem vprašanjem Heidegger vstopi v fenomenološko kritiko Kantovega koncepta čutne ponazoritve (*Versinnlichung*).

V *L'imaginaire* (1940) Sartre preučuje fenomen fotografije na podoben način kot Heidegger. Fotografija je drugačna of mentalne podobe, saj je tako objekt dojetja kot tudi podoba: »Fotografija sprva učinkuje kot objekt (vsaj teoretično). Mentalna podoba pa se takoj daje kot podoba ... Mentalne podobe, karikature in fotografije so tako le različne vrste znotraj istega rodu.« (Sartre 2004: 19) Tako problem postane odnos med objektom in podobo: dojemanje fotografije mora razložiti, kako in zakaj lahko predstavna zavest razlikuje »realni« objekt v zaznavi in podobo, ki se kaže na fotografiji.

Gotovo je torej, da so se Husserl, Heidegger in Sartre vendarle poukvarjali s fenomenom fotografije. Ampak kljub temu, da je bila opazovana razlika med fotografijo in sliko ali kako drugo podobo, se zdi, da narava fotografske aktivnosti in fotografske realnosti ni jamčila fenomenološke preiskave. Eno izmed najbolj zgodnjih fenomenoloških del o fotografiji je napisal Hubert Damisch. V *Petih zapisih za fenomenologijo fotografske podobe* (1963) je pozval k fenomenološki analizi fotografije. Fotografija je več kot le slika zunanega objekta, je »kulturni objekt«, ki je tudi zgodovinsko konstituiran in kot tak potrebuje eidetsko analizo. »Fotografska podoba ne spada v naravni svet. Je produkt človeškega dela, kulturni objekt čigar bit – v fenomenološkem pomenu besede – ne more biti natančno ločena od svojega zgodovinskega pomena in od nujno časovno umeščenega projekta, iz katerega izvira«. (Trachtenberg 1980: 288) V skupino problemov tako zdaj ni vključena le fotografija kot kos papirja, na katerem je vpisana podoba, ampak tudi fotografska aktivnost, to je interakcija med fotografom, fotografskim dejanjem, aparatom, produkcijo fotografije in fotografijo samo.

Eden od ključnih problemov fotografije je ontološki status fotografske podobe. Debata o tem, ali je fotografija umetnost, zgreši ontološko razliko med fotografijo in slikarstvom. André Bazin v svojem klasičnem eseju *Ontologija fotografske podobe* (1967) jasno pravi: »Izvirnost fotografije kot razločene od

---

izvirnosti slikarstva leži v njenem bistveno objektivnem karakterju. Zdaj prvič med izvirni objekt in njegovo reprodukcijo poseže instrumentalnost neživega posrednika. Prvič je podoba sveta oblikovana avtomatsko, brez človekovega ustvarjalnega posega. Osebnost fotografa vstopi v postopek le kot izbira objekta fotografije in kot namen, ki ga ima ob tem v mislih« (Trachtenberg 1980: 240–41). »Objektivni karakter« ne pomeni samo objektivnosti, ki vztraja v odnosu med podobo in zunanjim svetom, temveč kaže tudi na dejstvo, da mora biti fotografija proizvedena preko leče (*objektiv* v nemščini, *objectif* v francoščini) fotografskega aparata. Za vsako fotografijo mora biti dan objekt, ki je fotografiran. Fotograf, za razliko od slikarja, nikoli ne ustvari objekta. Fotografija se začne z danim objektom. Nato se fotograf odloči, kako bo fotografijo posnel. Kot je poetično pripomnil veliki francoski fotograf Henri Carier-Bresson: »Zame je fotografija spontani impulz, ki prihaja iz vedno prežečega očesa, ujame trenutek in njegovo večnost ... Fotografija je takojšen odziv, ki riše meditacijo.« (Cartier-Bresson 1999: 45) Fotografiranje je odvisno od »odločilnega trenutka«. Izziv je, kako ujeti objekt in reducirati njegovo štiridimenzionalnost prostora in časa na dve dimenziji fotografskega papirja.

148

Fotografija se tako začne z *Sache selbst*. Roland Barthes v *Camera Lucida* (1992) pojmuje ontološki status fotografskega »referenta« kot »utemeljitveni red Fotografije« (Barthes 1992: 69). Fotografski referent razlikuje od vseh ostalih sistemov reprezentacije. To pojasni: »'Fotografski referent' zame ni *fakultativno* realna stvar, h kateri napeljuje podoba ali znak, temveč je *nujno* realna stvar, ki je bila postavljena pred objektiv in brez katere ne bi bilo fotografije. Slikarstvo lahko hlina realnost, ne da bi jo bilo videlo. Diskurz kombinira znake, ki zagotovo imajo referente, toda ti referenti so lahko – in najbolj pogosto tudi res so – 'himere'. V nasprotju s temi imitacijami pri Fotografiji ne morem nikoli zanikati, da je stvar bila tu. Intencionalni korelat fotografije je treba postaviti hkrati na dva načina: v realnost in v preteklost. In ker ta zahteva obstaja le zanjo, jo moramo – s pomočjo redukcije – imeti za samo bistvo, za noem Fotografije. /.../ Ime za noem Fotografije bo potemtakem: 'To-je-bilo' ali še: neujemljivo.« (Ibid. 68–69)

Vsaka fotografija se začne z absolutno danostjo stvari v realnosti. Toda ta stvar je fotografirana preko programiranega aparata v specifičen kader, ki reducira čas



in tridimenzionalni prostor na filmski trak ali digitalne nosilce, preko katerih je fotografija proizvedena in pomnožena. Vseeno pa so stvari, ki so bile tako prenešene na fotografsko podobo, brez dvoma spremenjene. Barthes nadalje razlaga: » /.../ kar vidim, je bilo tam, na kraju, ki se umešča med neskončnost in subjekt (*operatorja* in *spektatorja*); bilo je tam, vendar je bilo nemudoma že tudi izloženo; bilo je absolutno, nespodbitno navzoče, pa vendar že odloženo.« (*ibid.*) Razlika med fotografirano stvarjo in fotografskim referentom je torej ontološka. Po eni strani se referent referira nazaj na izvorno danost stvari, po drugi strani pa referent kot »noem 'To-je bilo'« (*Ibid.*) postane fotografija sama. Obstoj referenta mora biti pojmovan v preteklosti. Fotografska podoba na fotografiji pa je nasprotno, kadarkoli je re-prezentirana (*vergegenwärtigt*), vedno v sedanjosti. Ni več vprašanje, ali obstajajo izvirne stvari ali fotografirani ljudje v sedanjosti. Za Barthesa nobeno pisanje ali slikanje ne more dati take gotovosti kot fotografija. Kot pravi: »[Fotografija] nikoli ne laže: ali bolje, lahko laže glede smisla stvari, saj je po naravi *tendenciozna*, nikoli pa ne laže glede njene eksistence. /.../ Vsaka fotografija je potrdilo o navzočnosti.« (*Ibid.* 77)

Toda »zgodovinski« obstoj fotografske podobe je zgolj ontološki temelj fotografije. Pomembnost njenega obstoja tako ne more biti prikazana. Prisotnost fotografskega referenta je potrebno videti in interpretirati. Pravzaprav tisto, kar želimo videti na posamezni fotografiji, ni le goli obstoj stvari, temveč »sporočilo« s podobe, ki kot fotografski referent pokaže na določeno preteklost onkraj samega sebe na papirju, kljub temu pa re-prezentira sebe med gledanjem v sedanjosti. John Berger komentira ta fenomen: »Fotografija zadrži tok časa, v katerem je fotografirani dogodek nekoč obstajal. Vse fotografije so o preteklosti, toda v njih je ujeta le trenutnost preteklosti, tako da, nasprotno kot živeta preteklost, ne morejo voditi v sedanjost. Vsaka fotografija nam predstavlja dve sporočili: sporočilo, ki se tiče fotografiranega dogodka, in sporočilo, ki se tiče šoka diskontinuitete« (Berger in Mohr 1995: 86).

Fotografija je posnetek posameznega očrta sveta, v katerem sta bila čas in prostor vzeta za ontološki okvir. V dogodku fotografije je ta aspekt sveta, v katerem je določena oseba (ali kaj drugega) prezentirana, uokvirjen iz določenega dejanskega prostora in iz določenega fragmenta časa. Torej fotografija, prav

---

kakor spomin, ohrani moment sveta v času in prostoru. Toda obstaja prepad med posnetim trenutkom in trenutkom gledanja fotografije (ibid.), kjer sta tako posneta čas in prostor v diskontinuiteti. Temeljna razlika med podobo v spominu in fotografijo je, sledeč Johnu Bergerju, da »če so zapomnjene podobe preostanek kontinuirane izkušnje, fotografija osami pojavnosti nepovezanega trenutka« (ibid: 89). Ko vidimo neko fotografijo, vemo, da je na njej pretekli dogodek, »določen *kar je bilo*.« Kje, kdaj, zakaj in kako je bila posneta, pa je onkraj tega golega dejstva. Sporočilo fotografije je potrebno videti in razumeti.

Pri gledanju fotografij služi Barthesovo razlikovanje med *studium* in *punctum* kot dvoje *osnovnih*, a ne nujno nasprotnih tem. *Studium* se nanaša na nek splošni interes, »zavzetost za nekaj, nagnjenje do nekoga, nekakšno splošno investicijo, predanost, kajpada vneto, a brez posebne ostrine« (Barthes 1992: 28). Na drugi strani je fotografski *punctum* tisti, ki zbode, piči in je oster do gledalca. Kar predlaga Barthes v teh dveh načinih gledanja fotografij je razlikovanje dveh *noetičnih* intenc do fotografske podobe. Pri večini fotografij, ki jih srečamo vsak dan, vidimo prezentirano vsebino kot splošni eidos, to je, identificiramo podobe kot človeška bitja, kot avtomobile, kot splošne objekte v svetu. Seveda, lahko smo očarani nad barvo, kontrastom in kompozicijo objekta na fotografiji. Morda razumemo kaj prezentirana vsebina pomeni v splošnem smislu. Toda te fotografije ne zgrabijo naše pozornosti kot *punctum*, kot nekaj kar ima na nas poseben afektivni učinek.

Pomen, ki ga lahko razberemo iz fotografij, je odvisen od prepoznavanja konteksta fotografije. Videti fotografijo pomeni prebrati fotografijo, ne preprosto kot podobo, temveč kot tekst. Toda prebrati tekst terja napor vstopanja v kompleksnost konteksta. Kot vztraja Victor Burgin, »intelegibilnost fotografije ni preprosta stvar: fotografije so teksti zapisani v terminih diskurza, ki bi mu lahko rekli 'fotografski diskurz'. Toda ta diskurz je, kot tudi vsak drugi, prepleten z diskurzi onkraj njega. 'Fotografski tekst' je, kot tudi vsak drugi tekst, prizorišče kompleksne intertekstualnosti, prekrivajoče se serije predhodnih tekstov, ki se jih v posamezni kulturni in zgodovinski konjunkturi pojmuje kot samoumevno dane« (Burgin 1982: 144). Če gledanje fotografije ni običajno gledanje ali opazovanje, temveč zavestno in natančno dejanje hermenevtičnega

diskurza med gledalcem in fotografijo, potem skuša to gledanje razkriti nevidne kompleksnosti in dvoumnosti, ki izraščajo iz videne podobe. Razkritje pomeni vstop v serijo inter-odnosov med tekstem kot podobo in gledalcem. Lahko je estetsko, kulturno, socialno, ideološko ali preprosto le svojstveno, posebno. Toda nikoli ne obstaja dovršeno branje ali popolno razumevanje katerekoli fotografije. Vse dokler je v procesu tudi gledanje, se dialektično razmerje med *studium* in *punctum* brezkončno prikazuje.

### III

Fotografija je produkt fotografa. Sledeč Johnu Bergerju je »fotografija rezultat fotografove odločitve, da je vredno zaznamovati, da je ta posamezni dogodek ali objekt bil gledan /.../ Fotografija je vedno že sporočilo o dogodku, ki ga posname /.../ Najenostavneje rečeno se to razbrano sporočilo glasi: *Odločil sem se, da je to kar gledam vredno posnetka*« (Trachtenberg 1980: 292). Temeljna razlika med fotografijo in slikarstvom, poleg ontološke razlike v danost njunih objektov, je v načinu produkcije. Vse oblike umetnosti, kot sta slikarstvo in kiparstvo, so zasnovane na ročnih spretnostih. A v fotografiji je primarno dejanje gledanje. Za način produkcije poskrbi fotografski aparat z vsemi svojimi vgrajenimi programi. Gledanje se ne zgodi neposredno skozi oči, ampak preko določene leče (*Objektiv*), z določeno nastavitvijo hitrosti, z določeno zaslonko in filmom. Tako programiran fotografski aparat determinira fotografski produkt. Fotografija tako ni samo rezultat fotografa, temveč tudi produkcije tehnoloških naprav in programov aparata. Moderna kamera je lahko celo programirana tako, da posname fotografije avtomatsko. Za produkcijo fotografije sploh ni potreben fotograf. V tem primeru pa se spremeni narava fotografije. Če za aparatom ni fotografa, to ni fotografija, temveč le mehansko ali elektronsko kopiranje podob.

V svojih začetkih je bila fotografija pojmovana kot 'svinčnik narave', kakor je to imenoval Fox Talbot in termin 'fotografija' je označeval, kakor že omenjeno, pisanje oziroma risanje s svetlobo. Svetloba je torej bistveni element fotografije. Brez svetlobe ni fotografije. A tudi brez 'risanja' fotografija ne more biti producirana. 'Risanje' s svetlobo je seveda samo metafora. Risati s svetlobo pomeni videti svet skozi objektiv aparata. Ključni del fotografije torej nedvomno

---

ne zadeva samega aparata, temveč gre bolj za vprašanje, kako gledati fotografsko. Eden izmed najbolj pomembnih modernih fotografov, Edward Weston takole izpostavi pomembnost tega gledanja: » Fotografova najbolj pomembna in tudi najtežja naloga ni naučiti se ravnanja z aparatom, razvijanja ali tiskanja fotografij. Bolj je zanj pomembno učenje fotografskega gledanja – to pomeni, da se uči gledati svoj zadevni predmet, kakor je to možno s sredstvi njegovih lastnih orodij in procesov tako, da lahko v hipu prevede elemente in vrednosti v prizoru pred njim v fotografijo, ki jo želi posneti.« (Trachtenberg 1980: 173).

Fotografsko gledanje je gledanje skozi optično iskalo aparata. Torej gre za omejeno gledanje in ne za gledanje v svoji naravni naravnosti. Okvir iskala *a priori* določa fotografski prizor. Neskončno raztegnjen zaznavni svet je uokvirjen v določen pogled, tako je ta posamezni očrt sveta iz originalno tridimenzionalnega prostora in časa spremenjen, ali – če si izposodimo fenomenološko terminologijo – 'reduciran' na dvodimenzionalni filmski trak. Fotografsko gledanje pomeni redukcijo zaznavnega sveta na fotografsko uokvirjen svet. To je prvi korak fotografske redukcije. Znotraj reduciranega okvirja in odvisno od gledanja fotografa, je zadevni predmet lahko nadalje reduciran na samega sebe tako, da se postavi v oklepaj vse nepotrebne elemente, ki ga obkrožajo. Zadevni predmet mora biti postavljen v nek končen horizont. Tako je lahko ozadje in ospredje spremenjeno, lahko je uravnan kontrast svetlobe in raba barve, tako da je določena kompozicija oblikovana z zavestno namero in preko fotografovega gledanja. Da je lahko zadevni predmet izluščen iz mnogoterosti naravnega življenjskega sveta in da mu je tako s kompozicijo dodeljen red in smisel, je delo fotografskega gledanja. Stvari in dogodki, ki so gledani fotografsko, saj se pojavljajo preko redukcije programov fotografskega aparata, so lahko manifestirani na tisoč načinov.

Nedavni spis Sebastiana Purcella o aplikaciji eidetske fenomenologije na fotografijo očitno izpolnjuje Damischeve zahteve po eidetski analizi. Purcell predlaga osem eidetskih komponent, »vpis podobe, uokvirjanje, prostorskost, časovnost, minimalna prazna intencionalnost, pomenska kontekstualizacija, tehnološki odlog in izgled znotraj preoblikovanega vidnega polja.« (Purcell 2010: 29) Pravzaprav je Purcellova eidetska fenomenologija fotografije neposreden

odziv na Barthesovo nedovršeno nalogo »začrtanja eidetske znanosti o fotografiji« (Barthes 1992: 23). V vsakem primeru je fotografija gotovo legitimno polje fenomenološkega raziskovanja. Sodeč po nedavnem interesu tako akademskih fenomenologov kot tudi prakticirajočih fotografov, bo fenomenologija fotografije še ena pomembna aplikabilna fenomenologija.

## **Bibliografija**

- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1992.
- Berger, John, and Jean Mohr. *Another Way of Looking*. New York: Vintage Books, 1995.
- Burgen, Victor, ed. *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1982.
- Cartier-Bresson, Henri. *The Mind's Eye*. New York: Aperture, 1999.
- Casey, Edward. *The World at a Glance*. Bloomington: Indiana University Press 2007.
- Flusser, Vilém. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ, 2010.
- Heidegger, Martin. *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn: F. Cohen, 1929. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Trans. Richard Taft. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Husserl, Edmund. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*. Ed. Eduard Marbach. *Husserliana* 23. The Hague: Martinus Nijhoff, 1980; *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*. Trans. John B. Brough. Dordrecht: Springer, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination* (Paris: Gallimard, 1940. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. Trans. Jonathan Webber. London: Routledge, 2004.
- Scharf, Aaron. *Art and Photography*. London: Penguin Books, 1974.
- Trachtenberg, Alan, ed. *Classic Essays on Photography*. New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980.
- Wells, Liz, ed. *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003.