

Rebeka Vidrih

Sinopsis za zgodovino teorije fotografije

1

Teorija fotografije: na hitri pomislek in prvi pogled opredeljeno polje, zato je bi se pisanje zgodovine teorije fotografije zdelo precej neproblematično podvzetje. Vendar ta zgodovina, torej koherenten zgodovinski pregled najpomembnejših misli in mislecev o fotografiji, še ni bila napisana. Polje teorije fotografije in zgodovine teorije fotografije zaenkrat še vedno tvorijo predvsem antologije, zbirke bolj ali manj raznolikih tekstov, ki so bili napisani v precej različnih situacijah in s precej različnih pozicij.¹ V isti kamri se tako znajdejo: bodisi odklonilni, bodisi skeptični, bodisi navdušeni komentariji, ki so pospremili izum in širjenje fotografije kot novega medija; prve razprave o identiteti fotografije, ki so se skoraj vse vrtele okrog vprašanja, ali je fotografija znanost ali pač umetnost; promocijska besedila, ki so fotografijo promovirala z lastnega, zlasti komercialnega stališča; upravičevanja lastne fotografske prakse s strani tistih fotografov, ki so si prizadevali fotografijo uveljaviti kot umetnost; razmišljanja o fotografiji v okviru specifične filozofske oziroma teoretske usmeritve; premisleki o tem, kaj je oziroma kaj bi moral biti predmet zgodovine fotografije. Tako kopičenje misli o fotografiji, trganje teh iz različnih kontekstov včasih pospremijo kratke uvodne študije, v katerih si uredniki antoloških zbirk prizadevajo pokazati na skupne imenovalce raznorodnih in različnih razmišljanj, največkrat pa ne. Pregleda, ki bi celovito zajel, zaobsegel vse ključne mislece, izpostavil povezave med njimi in seveda bistvene razlike ter razpostavil njihova stališča v neko razumljivo, četudi kompleksno celokupnost, še ni.²

1 Newhall, 1980; Trachtenberg, 1980; Goldberg, 1981; Burgin, 1982; Bolton, 1989; Wells, 2003; Elkins, 2007; Kelsey, 2008; Long, 2009; Hershberger, 2014; Kemp, 1979; Kemp, 1980; Kemp, 1983; Amelunxen, 2000. Dve študiji si sicer prizadevata za bolj avtorski prispevek, vendar se svojega predmeta lotevata precej selektivno: Van Gelder, 2011; Emerling, 2012.

2 Edini relevantnejši poskus doslej ponuja Sabine Kriebel (2007). Liz Wells in David Bate v svojem »kritičnem uvodu« iz leta 1996 (Wells, 2015) oziroma v svojih »ključnih pojmi« iz leta 2009 (Bate, 2012) namenita posebni poglavji tudi »razmišljanju o fotografiji« oziroma »fotografski teoriji«, ki pa sta sumarična in predvsem razdrobljena. Obstaja sicer tudi *Zgodovina teorije fotografije* Bernda Stieglerja (2006) v nemščini, precej obsežen in sistematičen pregled spisov o fotografiji, doslej brez odmeva v angloameriških krogih, vendar tudi Stiegler »zgoj« popisuje in komentira kronološke zbirke spisov, kakor so že bili zbrani v antologijah, kot da vsi obstajajo na isti ravni. Nasprotno sami menimo, da ni mogoče vseh zapisov o fotografiji že kar preprosto označiti s »teorijo«; menimo, da je nujno potrebno upoštevati pozicije, (strateška) stališča, s katerih se o fotografiji piše, in namene pisanja o fotografiji, ki izhajajo iz teh pozicij. Za zgodovino fotografije so seveda vsi pisni dokumenti dragoceni in vredni upoštevanja, *teorijo* fotografije pa bi bilo vendarle treba bolj natančno opredeliti.



V nadaljevanju predlagamo osnutek za zgodovinsko predstavitev najpomembnejših »teoretskih« in teoretskih prispevkov (torej prispevkov tistih avtorjev, ki sami svoj prispevek razumejo v teoretskem smislu oziroma ki so najpogosteje izpostavljeni kot referenčni avtorji »teorije fotografije«), ki bi lahko služil kot izhodišče za obsežnejšo in temeljitejšo študijo.

2

Nemški filozof Walter Benjamin in kulturni kritik ter filmski teoretik Siegfried Kracauer sta se odzvala na dejstvo, da je v začetku 20. stoletja fotografija z razglednicami, ilustriranimi revijami in časopisi ter z razmahom amaterske fotografije postala množični medij. Prvenstveno sta si torej zastavljala vprašanje, kakšno vlogo ima fotografija v moderni družbi, katere so posledice teh novih podob, ki so naenkrat povsod. V članku *Fotografija* iz leta 1927 se je Kracauer osredotočil na ilustrirane časopise, katerih namen je, kakor pravi, popolna reprodukcija sveta, ki je dostopen kameri, in ki nas napadajo z zbirkami podob, z odtisi ljudi, okoliščin in dogodkov z vseh možnih gledišč (Kracauer, 2014, 39). Fotografija zajema in ponuja dano kot prostorski oziroma časovni kontinuum (30–31), vendar ne ponuja tudi pomena, ki ga moramo izkusiti, da nekaj postane zares naše; nasprotno, fotografija lahko ponuja le zrcalne odseve stvari, iztrganih iz izkušenj (56). Zato za razliko od spominskih podob, ki ohranjajo dano, kolikor to nekaj pomeni (31), fotografske podobe svet pravzaprav odmaknejo od človeka, ga poplitvijo in zbanalizirajo, nam ga odtujijo.

Benjamin je v svoji *Mali zgodovini fotografije* (1931), nizu prebliskov, ki jih je kasneje razvil v *Umetnini v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* (1936–39), kjer je v razpravo poleg fotografije vključil tudi film, do fotografije najprej enako kritičen kot Kracauer. Oporeka »smislu za enakovrstno v svetu«, ki ga omogoča oziroma vzpostavlja naval fotografskih podob, ki obenem uveljavlja in zadovoljuje človekovo potrebo, »da bi se predmeta iz kar največje bližine polastil« v podobi, v ilustraciji, na posnetku, na reprodukciji (Benjamin, 1998, 97, 153). Toda opozori tudi, da fotografija in film vendarle lahko obogatita človeško videnje: s tem, ko fotografija »ujame prizore, ki se naravni optiki preprosto izmaknejo«, lahko človeka pouči o »optično nezavednem«, enako kot lahko človek od psihoanalize izve o nagonsko nezavednem (90, 150–151, 168, 170). Poleg tega Benjamin v umetniški fotografiji vidi potencialnega upornika proti kapitalistični ilustrativni fotografiji in k taki revolucionarni rabi fotografije tudi pozove.³ V govoru *Umetnik kot producent* (1934) poudarja, da zlasti z ustreznimi napisi, s katerimi opremimo fotografijo, to vendarle lahko iztrgamo komercialnemu kontekstu in ji podelimo revolucionarno vrednost (Benjamin, 1999, 775).

3 Benjamin se pri tem naslanja na aktualno umetniško fotografsko prakso, na fotografije Eugèna Atgeta (96–97) in zlasti na avantgardistično »novo optiko« (101–102), ki jo je zagovarjal László Moholy-Nagy (1969).

Po drugi svetovni vojni, ko je prestiž reportažne fotografije dosegel svoj vrhunec, preden je ilustrirane časopise in revije kot vodilnega posrednika informacij nadomestila televizija, in ko je po drugi strani oglaševanje postajalo vse bolj nasilno, so Kracauerjevo in Benjaminovo kritično spopadanje s fotografskimi podobami in njihovo funkcijo v družbi nadaljevali trije komentatorji, ki so svojo kritiko družbene oziroma ideološke vloge fotografije zastavili nekoliko bolj usmerjeno.

Francoski filozof Roland Barthes, ki je na temelju Saussurove lingvistike izgrajeval semiologijo kot teorijo pomenjanja vseh vrst znakov, ne le jezika, in z njo komentiral različne družbene oziroma kulturne pojave, se je v nekaterih tekstih lotil tudi fotografskih podob. Zlasti pomembna sta članka *Fotografsko sporočilo* (1961) ter *Retorika podobe* (1964), v katerih pod drobnogled vzame specifični fotografski področji, reportažno ter oglaševalsko fotografijo. Pri obeh ga zanima, kako, preko katerega postopka fotografije pomenjajo. Barthesova prva ugotovitev je, da je fotografska podoba »analogon« realnosti, je dobesedna podoba (Barthes, 1977, 17, 37). Specifičnost fotografske podobe je ravno v tem, da je »sporočilo brez koda«, je zgolj denotirana podoba, ki ne premore konotacije (simboličnosti, pomena) že v sebi, temveč konotacijo pridobi šele preko povezave z nečim izven sebe, predvsem s tekstom, z naslovom ali napisom, ki sta pridani fotografiji, ali pa s člankom, ki mu fotografija služi kot ilustracija (17–19). Vse fotografske podobe so torej bistveno večpomenske in njihov pomen je treba fiksirati, zasidrati z lingvističnim sporočilom, ki usmerja bralca podobe proti vnaprej izbranemu pomenu, in v tem se razkriva ideološka raba fotografije (38–40, 49). Če je torej fotografska podoba bistveno vezana na realnost, ki jo beleži (kljub temu da pridobi pomen le, ko se poveže z nekim besedilom), si Barthes zastavi tudi vprašanje, kakšno razmerje fotografija vzpostavlja med zabeleženo realnostjo ter gledalcem podobe. Fotografija, pravi Barthes, ne ponuja zavesti o »biti-tam«, preproste zavesti, da je nekaj tam drugje in ne tu, temveč ponuja zavedanje o »je-bilo-tam«, nekoliko bolj komplicirano zavedanje, da to, kar vidim na fotografiji, ne obstaja tu in zdaj, temveč je obstajalo tam in tedaj; v fotografski podobi sta torej povezani prostorska neposrednost in časovna predhodnost, sta »nelogično zvezana tu-zdaj in tam-tedaj« (44).

Ameriška esejistka, pisateljica, filmska ustvarjalka Susan Sontag je fotografske podobe kot kritičarka obravnavala v mnogih člankih, ki jih je leta 1977 izdala v knjigi *O fotografiji*. Podobno kot Kracauerja in Benjamin jo je zlasti zbudila »vsepričujočnost fotografskih podob« (Sontag, 2001, 4) in tudi ona se sprašuje, kaj ta pomeni za človekovo doživljanje sveta. Fotografija, ugotavlja Sontag, se izkazuje kot način overovitve doživetja in hkrati način zavračanja tega doživetja; omogoča našo udeležbo v dogodku in hkrati potrjuje našo odtujenost od njega, doživetje namreč preobrazi v podobo, v spominek (13, 156). Fotografija je torej prilaščanje, fotografirati pomeni prilastiti si fotografrano in zbirati fotografije pomeni zbirati svet (7, 8). Še posebej pa se ji je zdela problematična reportažna fotografija, in sicer iz dveh razlogov. Prvič, fotografranje je

v bistvu dejanje nevmešavanja; posneti fotografijo pomeni, da je nam kot fotografom do tega, da so stvari take, kakršne so, da ostanejo nespremenjene (15–16), da neko človeško trpljenje zgolj beležimo, namesto da bi posegli vanj. Drugič, preobilje podob človeškega trpljenja ima za posledico otopelost, saj šokantnost fotografiranih grozot zbledi, potem ko jih znova in znova vidimo (24); četudi v poznejšem eseju *Pogled na bolečino drugega* (2003) prizna, da obstajajo tudi mučne fotografije, ki ne izgubijo nujno svoje šokantnosti, tudi potem ko smo jim večkrat izpostavljeni (2006, 100).

Angleški likovni kritik in pisatelj John Berger je precej razmišljal in pisal o fotografiji, sicer v okviru eksplicitno politično angažiranega literarnega ustvarjanja ter komentiranja sodobne in pretekle umetnosti. Kot ključne Bergerjeve prispevke bi izpostavili članka *Razumeti fotografijo* iz leta 1968 in *Rabe fotografije* iz leta 1978 (ta članek je nastal kot odziv na knjigo Sontagove, ki je izšla leto poprej) ter *Videznost*, uvod v literarno-fotografsko knjigo *Drugi način pripovedovanja*, ki jo je s fotografom Jeanom Mohrom objavil leta 1982. Tudi Bergerjevo izhodišče je vseprisotnost fotografskih podob, vendar ga je fotografija zlasti zanimala kot dejavnost, tako fotografa kot gledalca: kot kaj fotografija sploh nastane ter kako se nastala fotografija uporablja. Zanima ga družbenopolitična raba fotografije,⁴ ampak tudi – tako kot Benjamina – možnost fotografske »alternativne prakse« (Berger, 2018, 64). Berger fotografijo opredeli kot »rezultat fotografove odločitve, da je vredno zabeležiti, da sta bila ta določeni dogodek in ta določeni predmet videna«; zato je vselej že neko sporočilo o dogodku, ki ga beleži (28). Fotografija neki trenutek izolira, ga izvzame kontinuumu, vzpostavi diskontinuiteto, brezno med zabeleženim trenutkom in sedanjim trenutkom gledanja (29, 70, 71). Ker fotografija ponuja neovrgljiv dokaz, da je kdo ali kaj obstajalo, toda ne pove ničesar o pomenu tega obstoja, Berger podobno kot Barthes poudarja, da pomen fotografije pride od zunaj, z besedami. Fotografija lahko pridobi pomen le s preteklostjo in prihodnostjo, ki ju podobi pripišemo (69, 94), in tako vzpostavimo kontinuiteto, iz katere je bil fotografirani trenutek iztrgan. Rabi fotografije pa sta tako bistveno dve: ko fotografija beleži zasebni dogodek iz življenjske zgodbe, je kontekst vendarle ohranjen, saj je fotografija spominek živega življenja; fotografija javnega dogodka iz zgodovine pa tega docela iztrga iz konteksta in taka fotografija je mrtev objekt, ki ga je posledično mogoče – s takimi ali drugačnimi besedami – uporabiti na različne načine (59–63, 99). Na temelju uvida, kako se fotografija rabi v kapitalizmu, pa se Bergerju zdi mogoče določiti nekaj načel alternativne fotografske prakse: fotograf se ne bi smel smatrati za poročevalca ostalemu svetu, ampak za zapisovalca za udeležence fotografiranih dogodkov, torej bi si za svoj cilj moral predvsem postavljati vzpostavitev konteksta za

4 Tudi Bergerja, kot Barthesa, je zmotila oglaševalska fotografija, vendar jo je kritično obravnaval predvsem v *Načinih gledanja* iz leta 1972, in sicer bolj v navezavi na slikarstvo (kaže, kako oglaševalska fotografija nadaljuje funkcije in vzorce tradicionalnega slikarstva) kot pa v fotografskem smislu (Berger, 2016).

fotografijo, z besedami in z drugimi fotografijami, ki bi fotografiji priskrbele ustrezni »pripovedni čas«, s katerim bi lahko delovale kot orožje v ideološkem boju (64–66, 30).

3

Če so Benjamin, Kracauer, Barthes, Sontag in Berger o fotografiji razmišljali predvsem kot o modernem množičnem mediju, komentirali njeno družbeno vlogo in njene družbene učinke, je nekatere druge mislece v prvi vrsti zanimala fotografska podoba kot taka in so si – v nekem drugem, prvenstveno umetniškem kontekstu – prizadevali opredeliti njeno bistvo, doumeti specifičnost fotografske podobe glede na druge vrste podob.

Francoski filmski kritik André Bazin je v kratkem spisu *Ontologija fotografske podobe* iz leta 1945 o bistvu fotografije razmišljal v okviru teorije filma, ki je bila prvi predmet njegovih razmislekov. Bazin je fotografsko podobo smatral za temeljni element filma, obenem pa je fotografsko podobo razložil z zgodovino likovne umetnosti. Če lahko (zahodnjaško) zgodovino umetnosti opredelimo kot zgodovino posnemanja, pravi Bazin, ugotovimo, da je fotografija to obsesijo dokončno izpolnila in na ta način slikarstvo osvobodila zapovedi posnemanja (Bazin, 2005, 12). Zaradi postopka, s katerim je izdelana, je namreč specifičnost fotografske podobe njena bistvena realističnost, njen bistveno objektivni značaj (13). Fotografija si tako svoj obstoj na nek način deli s predmetom, katerega reprodukcija je, na nek način je fotografija predmet sam, ki pa je bil osvobojen pogojev prostora in časa (13), zato bi bilo treba estetske kvalitete fotografije iskati zlasti v njeni moči razkrivanja resničnosti (14).

Ameriški fotografski kurator, kritik in zgodovinar John Szarkowski, v letih 1962–1991 vodja fotografskega oddelka newyorškega Muzeja moderne umetnosti,⁵ je tako bistveno realističnost fotografskih podob sprejemal kot samoumevno. Njegovo primarno prizadevanje je veljalo uveljavitvi fotografije kot umetniškega medija, enakovrednega slikarstvu, zato je – razumljivo – v precejšnji meri izhajal iz konceptualizacije fotografije s strani ameriških modernističnih umetniških fotografov, tistih, ki so zagovarjali upoštevanje in izkoriščanje omejitev fotografskega medija ter fotografijo razumeli kot umetniški, subjektivni izraz.⁶ V katalogu ob razstavi *Fotografovo oko* (1964/1966) je predstavil svojo modernistično teorijo fotografije. Kakor je primarna

5 Szarkowski je nadaljeval delo, ki ga je v isti instituciji začel Beaumont Newhall z obsežno razstavo *Fotografija 1839–1937* ob skorajšnji stoletnici uradnega izuma fotografskega medija, ki jo je pospremil katalog, kasneje predelan v knjigo *Zgodovina fotografije. Od 1839 do današnjih dni* (1949), prvo zgodovino fotografije, pisane s stališča fotografske podobe in ne več s stališča (razvoja) fotografske tehnike (Newhall, 1997). Zelo raznolike fotografske podobe, fotografije iz zelo različnih kontekstov, je Newhall povezal v koherentno zgodovino tako, da jih je zvedel na estetsko vprašanje, jih obravnaval s stališča forme.

6 Paul Strand ter skupina f.64 z Edwardom Westonom in Anselmom Adamsom na čelu so nasprotovali vsem posegom v fotografski postopek, prostor za umetniško ustvarjalnost pa videli v »previzualizaciji« podobe, v tem, da fotografska podoba že obstaja tik pred trenutkom osvetlitve negativa v fotografovem umu (Weston, 1980, 172; Adams, 1981, 379).

naloga slikarstva, sledeč Clementu Greenbergu, raziskovanje lastnega medija (kar v tem primeru pomeni ploskev, pokrito z barvami), je primarna naloga fotografije izdelovanje estetsko učinkovite podobe v okviru omejitev fotografskega medija, zato je treba najprej ugotoviti, katere te omejitve, te bistvene značilnosti fotografske podobe so. Szarkowski tako postavi pet problemov, inherentnih fotografskemu mediju s stališča fotografa kot umetnika, ki izdeluje podobo, ki pa seveda podobe ne »izdela«, temveč jo vzame, »ujame« (Szarkowski, 2007, 6, 7). Fotografija se seveda ukvarja z dejanskostjo (»stvar sama«) in fotograf resnico, na katero naleti v svetu, beleži tako, kakršno najde, torej v fragmentirani obliki (»detajl«), vendar fotograf izbere način pogleda na stvarnost (»točka gledišča«), četudi si fotograf podobe ne zamisli ali izmisli, temveč jo izbere tako, da del dejanskosti uokviri (»okvir«), s tem pa tudi zaustavi, izolira časovni segment (»čas«) (8–10). Stvar sama, detajl, okvir, čas ter točka gledišča je torej po Szarkowskem »pet točk fotografije«, ki opredeljujejo fotografsko dejavnost in vzpostavljajo koordinate za estetsko presojanje fotografskih podob.

4

Kot obdobje »zaresnega« vznika »prave« teorije fotografije se navadno postavlja 60., 70. in zlasti 80. leta 20. stoletja. Res se je takrat začelo obširneje razmišljati in pisati o fotografiji tudi s teoretskega stališča, čeprav je treba opozoriti, da predvsem v okviru sodobne umetnosti (kakor je ta ustvarjala svoje ugovore prevladi modernističnega slikarstva in kiparstva) ter umetnostnozgodovinske discipline (ki je sploh doživljala fazo temeljitega prepričevanja in svoj teoretski prepoved oziroma skorajda novo rojstvo s t. i. »novo umetnostno zgodovino«). Razločujemo lahko med tremi ključnimi teoretskimi krogi, katerih skupni točki sta, prvič, izhajanje iz Barthesovega kritičnega ideološkega branja fotografske podobe ter, drugič, nasprotovanje umetniški modernistični fotografski teoriji oziroma bistveno realistični definiciji fotografije; teoretiziranja fotografije pa se vendarle lotevajo z različnih izhodišč.

Skupina ameriških umetnostnih zgodovinarjev in likovnih kritikov okoli revije *October* se najbolj eksplicitno zoperstavlja modernistični Newhallovi zgodovini in Szarkowskijevi teoriji fotografije; njihovo teoretsko izhodišče je manj vezano na Barthesovo semiologijo in bolj na Peirceovo semiotiko. Rosalind Krauss tako v člankih *Zapiski o indeksu, prvi del* (1976) in *Zapiski o indeksu, drugi del* (1977), ki ju je treba razumeti v okviru razprave o sodobni oziroma postmodernistični umetnosti, fotografijo opredeli s Peirceovima pojmom ikona in indeks: »fotografija je ikona, ali vizualna podobnost, ki je v indeksalnem razmerju s svojim predmetom« (Krauss, 1985, 203). Vsaka fotografija je namreč »rezultat fizičnega vtisa preko svetlobnih odsevov na občutljivo površino« in ta prenos, ta sled podeljuje fotografiji njen dokumentarni status, njeno »nezanikljivo resničnost« (203, 211). Vendar, opozarja

Krauss, strinjajoč se z Barthesom, »fotografijo obdaja brezpomenskost« in to bistveno pomanjkanje pomena je mogoče zapolniti z dodatkom teksta (205). Fotografije torej ne pomenijo same po sebi, temveč so pri tem odvisne od zunanjih dejavnikov. Kot še posebej poudarja v članku *Diskurzivni prostori fotografije* (1981), fotografske podobe nastopajo v različnih diskurzivnih prostorih (1985, 132), in posledično lahko ista fotografija premore različne pomene, odvisno od tega, v kateri diskurz je vključena. Še ostrejši in odločnejši je v tej kritiki Douglas Crimp s svojo zbirko član- kov *Na ruševinah muzeja* (1993), ki modernističnemu formalističnemu razstavljanju in zgodovinenju fotografije očita, da »poprej pluralno polje fotografije reducira na eno samo, vseobsegajočo estetiko« (75), da torej vse fotografije zveja na njihovo zgolj estetsko raven in muzejsko vrednost ter na ta način zanemarja njihovo pomenskost. Modernistični umetnosti Crimp nasprotuje tudi s teoretskim podpiranjem postmo- dernistične umetniške prakse, zlasti tiste, ki se po načelu apropiacije, prilaščanja, poslužuje že obstoječih fotografskih podob in se ukvarja s prevpraševanjem njihovega konteksta.

Tudi ameriški konceptualni umetniki se v prvi vrsti zoperstavljajo fotografski praksi, kakor jo razstavljajo, ter zgodovini in teoriji fotografije, kakor ju pišejo v new- yorskem Muzeju moderne umetnosti, na Barthesovem temelju pa predvsem pre- mišljujejo o dokumentarni fotografiji, se upirajo njeni estetizaciji in depolitizaciji ter si na ravni lastne umetniško-fotografske prakse prizadevajo uveljaviti t. i. novi socialni dokumentarec. Allan Sekula v svojih tekstih *O iznajdbi fotografskega pome- na* (1974), *Promet s fotografijami* (1981) in *Razdirati modernizem, ponovno iznajti dokumentarec* (1976/1978), ki jih je leta 1984 ponatisnil v knjigi *Fotografija proti toku* skupaj z nekaterimi svojimi fotografski projekti, poudarja, da je fotografska po- doba izjava, je sporočilo, katere berljivost pa je odvisna od nekih zunanjih pogojev; fotografija lahko komunicira le s pomočjo nekega implicitnega teksta (1984, 4). Fo- tografija torej ni neki neodvisni, samostojni jezikovni sistem, nasprotno, fotografski pomen je vselej rezultat prepletanja med ikoničnim in narativnim; zlasti pa je po- men fotografske podobe odvisen od konteksta, v katerem se pojavlja, od njene uko- reninjenosti v konkretni diskurzivni situaciji (81, 4, 7). Fotografija je namreč druž- bena praksa in ravno to naj bi označevala fraza »promet s fotografijami«: družbeno produkcijo, cirkulacijo in recepcijo fotografij (ix). Kot umetniški fotograf pa Sekula poziva h »kritični reprezentacijski umetnosti«, ki naj dokumentira »nesposobnost monopolnega kapitalizma, da bi vzpostavil pogoje popolnoma človeškega življenja«, k umetnosti, ki naj »odkrito kaže na družbeni svet in na možnosti konkretne druž- bene spremembe« (56, 74). Kakor Benjamin in Berger tudi Sekula kritični potencial umetnosti predvsem vidi v povezavi fotografij z ustreznim tekstom. Za podobno, družbenopolitično kritično umetniško prakso si prizadeva tudi Martha Rosler; nje- ni članki, zbrani leta 2004 v knjigi *Vabe in razdori*, pa so večinoma (sicer teoretsko

utemeljeni) kritični komentarji obstoječega stanja v sodobni umetnosti in fotografiji in ne toliko teoretski prispevki v strogem pomenu besede.

Angleški konceptualni umetnik in umetnostni teoretik Victor Burgin ter umetnostni zgodovinar John Tagg pa se očitneje navezujeta na zgodnjega Barthesa in druge francoske poststrukturalistične mislece. Nastopata ne toliko proti modernističnemu formalizmu Szarkowskega, kolikor proti realizmu, kot ga zastopata Bazin ter pozni Barthes. Oba svoje teoretsko delovanje razumeta v okviru angleške socialne zgodovine umetnosti in s svojimi prispevki posegata tudi v stanje v umetnostno-zgodovinski disciplini. Burgin v uvodu v antologijo *Misliti fotografijo* (1982), s katero naj bi se teorija fotografije šele zares vzpostavila, fotografijo opredeli kot »prakso pomenjanja«, kot »delo na specifičnih materialih znotraj specifičnega družbenega in zgodovinskega konteksta za specifične namene« (2), in tudi on v člankih *Gledati fotografije* (1967) ter *Videti smisel* (1980) opozarja, da je fotografija sicer vizualni medij, toda ni čisti vizualni medij; da pomen fotografije ne obstaja sam po sebi, temveč je proizveden, v dejanju gledanja podobe, preko govorjenja o njej (Burgin, 1986, 51, 64). Fotografija ne premore lastnega »jezika«, temveč se poslužuje različnih kodov in nastopa v različnih diskurzih, redko je rabljena brez teksta (Burgin, 1982, 143–144). Ker je fotografija eden izmed družbenih označevalnih sistemov, bi se po Burginovem mnenju fotografska teorija morala ukvarjati tudi s produkcijo subjektov (153). Burgina tako, z naslonom na Lacanovo psihoanalizo, zanima tudi razmerje med fotografsko podobo in gledalcem, opozarja na identifikacijo subjekta s pozicijo kamere, saj fotografija enako kot slika obenem upodablja prizor in pogled gledalca, fotografirani objekt in gledajoči subjekt (189, 146).

Tagg pa v člankih *Vrednost fotografije* (1977) ter *Breme reprezentacije* (1984), ponatisnjenih leta 1988 v knjigi *Breme reprezentacije. Eseji o fotografijah in zgodovinah*, zatrdi, da »indeksalno bistvo fotografije na ravni pomena ničesar ne zagotavlja«, da torej fotografija kot taka nima identitete, nima pomena zunaj svojih zgodovinskih specifikacij in njen status je v resnici odvisen od institucij in oblastnih razmerij, ki se je poslužujejo (Tagg, 1988, 3, 63). Ker je fotografija materialni produkt materialnega aparata, ki se ga uporabi v specifičnih kontekstih, s strani specifičnih sil, za bolj ali manj določene namene (3), je Tagg na podlagi konkretnih primerov predvsem preučeval skonstruiranost fotografskega (dokumentarnega) realizma: opozarja, da realističnost fotografije ni rezultat zgolj odtisa realnosti, temveč da realizem vselej že »vključuje določene bistveno formalne strategije« (154). Še več, ugotavlja Tagg z opiranjem na Althusserja in Foucaulta, fotografski realizem je »kompleksen zgodovinski rezultat«, dokumentarna vrednost fotografske podobe kot dokaza nečesa je nekaj, »kar fotografije izvajajo le znotraj določenih institucionalnih praks in znotraj določenih zgodovinskih razmerij« (4), je pravzaprav učinek, izdelan preko rabe fotografskih podob s strani državnih institucij nadzora in arhiviranja (s strani prava, policije, znanosti).

5

Ameriška umetnostna zgodovinarica in likovna kritičarka Abigail Solomon-Godeau ter avstralski umetnostni zgodovinar Geoffrey Batchen sta prav tako pogosto navajana kot pomembna teoretika fotografije, četudi Solomon-Godeau sama svojega dela ne razume kot posebno teoretskega. To, kar počne, opredeljuje kot »obliko praktične kritike«, saj se v svojih člankih vselej nanaša na zelo specifične fotografske korpuse, zgodovinske kontekste, družbena razmerja in institucionalne strukture (2017, 6). V svoji zbirki člankov iz 80. let 20. stoletja, *Fotografija na zatožni klopi* (1991), se bolj ukvarja s problemom pisanja zgodovine fotografije in predvsem kritizira modernistični formalistični pristop newyorškega Muzeja moderne umetnosti. Na konkretnih primerih iz zgodovine fotografije tudi Solomon-Godeau opozarja, kako je pomen fotografije odvisen od konteksta, in poudarja, da obstajajo različne rabe fotografskih podob, da velika večina fotografij ni bila posnetih z estetskimi nameni in da je zato njihova izključno umetnostno-fotografsko zgodovinska obravnava neupravičena.

Batchen pa si je v knjigi *Goreč od želje. Zasnovanje fotografije* (1997) zastavil že staro vprašanje, »kaj je fotografija«. Najprej je postavil, da obstajata znotraj fotografskoteoretskega področja dve »skrajni« poziciji, formalizem na eni in postmodernizem na drugi strani. Medtem ko »formalist« Szarkowski verjame, da fotografija premore neke bistvene lastnosti svojega medija, »postmodernisti« Tagg, Sekula, Burgin in Solomon-Godeau trdijo, da fotografija ne premore lastne identitete, da ni nikoli nevtralna, temveč je vedno pripeta na diskurz (Batchen, 2010, 6, 37). Batchen si zato prizadeva združiti oziroma preseči obe poziciji in išče identiteto fotografije v zgodovini njenih virov, zanima ga, kdaj je vzniknila želja po fotografitanju, s katero bi bilo mogoče prečiti kategorije kulture/narave, konteksta/bistva, zunanjega/notranjega (39, 62, 253). Batchenov tekst pa je predvsem prispevek k pisanju zgodovine najzgodnejšega obdobja fotografije, torej prej posplošen povzetek in komentar stanja v teoriji fotografije kot pa neka izrecno teoretska razprava.

6

Le leto, preden je izšla Burginova antologija *Misliti fotografijo* (1982), s katero naj bi se teorija fotografije sploh šele začela vzpostavljati kot »materialistična analiza fotografije« s pomočjo lingvistike, semiotike, psihoanalize in diskurzivne analize, predvsem pa na temelju Barthesovih zgodnejših spisov, je v angleškem prevodu izšel Barthesov novi, v bistvu fenomenološki poseg v fotografijo. Spočel se je »boj za dušo fotografskih študij«: 80. in 90. leta 20. stoletja je zaznamovalo tekmovanje med dvema paradigma, končno je Burginova nekako zamrla, Barthesova pa obstala oziroma prevladala (Welch, 2009, 12, 15).

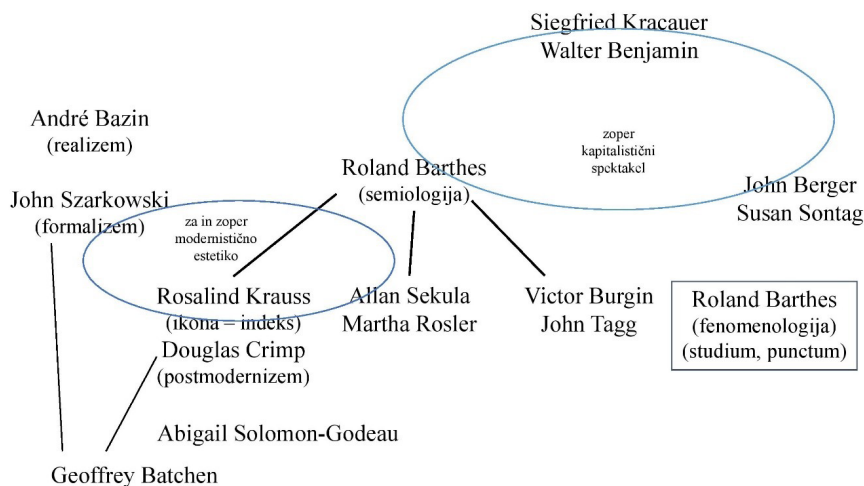
V knjigi *Camera Lucida. Zapiski o fotografiji* (1980) Barthes še vedno izhaja iz vseprisotnosti fotografskih podob: »fotografije vidim danes vsepovsod, prihajajo iz sveta k meni, ne da bi sam to hotel« (Barthes, 1992, 20). Imajo vseodhajajoč ali vseprihajajoč način prikazovanja, toda samo do nekaterih fotografij Barthes čuti privlačnost, neka fotografija se mu dogodi, druga pač ne (20, 23, 22). Posledično razloči dva hkratno navzoča elementa fotografije (27, 40). Prvi je *studium* – zelo širono polje brezbrizne želje, razumnega in kulturnega zanimanja (29, 39, 82), tisto področje, ki je bilo predmet Barthesovega preučevanja v njegovi zgodnji, semiološki fazi. Drugi je *punctum* – element, ki »kot puščica prileti iz prizorišča in me prebode«, detajl, ki me pritegne ali prizadene, ki pa – paradokso – napolni vso fotografijo, potegne za seboj celotno branje (28, 45, 46). Ob fotografiji svoje nedavno umrle matere pa opredeli še en *punctum*, ki ga razglasi za »noem Fotografije«, in sicer »to-je-bilo«, stvar je bila tu (69). Fotografija je za Barthesa, v tej zadnji fazi njegovega opusa, predvsem »dobesedno emanacija referenta«, »iz realnega telesa, ki je bilo tam, je izšlo sevanje, ki se me je dotaknilo, mene, ki sem tukaj« (71). Vsaka fotografija, zatrjuje zdaj Barthes, je potrdilo o navzočnosti: potrdi, da je tisto, kar gledam, res bilo, je emanacija minule realnosti, je pravzaprav magija (77, 73, 78).

Če je Barthesovo delo iz zgodnje, semiološke faze mnoge spodbudilo k odmiku od bistvene realističnosti fotografije k obravnavanju fotografske podobe kot sporočila, ki svoj pomen pridobi preko teksta in konteksta, s katerima je povezana, je njegovo delo iz pozne, fenomenološke faze navdihnili celo vrsto osebnejših interpretacij fotografskih podob. Medtem ko so mnogi teoretiki fotografije iz prvega Barthesa izhajali, prevzemali njegova dognanja in jih naprej razvijali, je bilo mogoče drugega Barthesa le tolmačiti; razpravljali so lahko o tem, kaj točno *studium* in zlasti *punctum* pomenita, ni pa bilo mogoče iz njiju razviti nove splošne teorije za razumevanje in preučevanje fotografskih podob.

7

Fotografska podoba je torej produkt fotografskega postopka, je rezultat procesa odtisovanja naravnega objekta oziroma motiva, je indeks realnosti (Bazin, Szarkowski, Krauss, Barthes I, Barthes II, Berger). Fotografija je dokument, vendar postopek izdelovanja fotografske podobe ni zgolj in popolnoma mehaničen ali avtomatski, nasprotno, ključna v njem je vloga fotografa, ki se odloči, kateri motiv bo izbral, izpostavil kot pomemben; dejanje fotografitiranja, izbiranje iz realnosti, način indeksiranja realnosti vzpostavlja prostor za estetsko, umetniško dimenzijo fotografske podobe (Berger, Szarkowski). Toda fotografska podoba ni odtis samo izbranega motiva, temveč je indeks več realnosti, kot je običajno zaznamo; fotografska podoba vselej že vsebuje še nekaj: tisto, česar fotograf ni opazil, tisto, kar se je samo od sebe prikradlo na podobo; fotografija zabeleži tudi optično nezavedno (Benjamin, Barthes II).

Fotografska podoba, kljub temu da je sporočilo, sama po sebi vendarle nima pomena, fotografija kot taka nič ne pomeni, temveč potrebuje besedo, tekst in je odvisna od konteksta, ki jo umesti in s tem omogoči njeno berljivost in razumljivost; ki omogoča njeno rabo, pa tudi zlorabo (Barthes I, Burgin, Sekula). Toda ni le pomen fotografske podobe diskurzivno določen (Krauss, Solomon-Godeau), ampak je sama indeksalnost fotografije, njena dokumentarnost dejansko šele institucionalno zagotovljena (Tagg). Funkcija fotografije pa ni le družbena, raba fotografske podobe ni le javna (Benjamin, Kracauer, Sontag, Barthes I), ampak je lahko tudi zasebna (Berger, Barthes II); postavlja nas v poseben odnos do časa (Barthes) in do spomina (Kracauer, Berger). Čeprav so fotografije povsod, čeprav se jim ni mogoče izogniti, se ni mogoče izogniti temu spektaklu, ki nam ga kapitalistični sistem vsiljuje (Kracauer, Benjamin, Barthes I, Sontag, Berger), čeprav je primarna funkcija fotografskih podob, da potrjujejo svet, kakršen je, se je vendarle mogoče fotografije posluževati tudi z namenom kritične, alternativne, revolucionarne umetniške prakse (Sekula, Rosler, Berger, Benjamin).



Slika 1: Shema sinopsisa za zgodovino teorije fotografije.

Teorija fotografije pravzaprav vsakokrat vznikne kot rezultat ali posledica odziva na neko konkretno situacijo, željo, problem, kar določa, kaj točno oziroma *katera* fotografija je pravzaprav vsakokratni predmet teorije fotografije. Vznikne s stališča slehernika, ki se s fotografskimi podobami srečuje v vsakdanjem življenju, ki nanje naleti, iz njih mora razbrati nek pomen; teorija fotografije je tako odziv na situacijo v kulturnem, družbenopolitičnem polju in predmet take teorije je fotografija kot podobe vsega, podobe, ki so povsod (Kracauer, Benjamin, Barthes, Berger, Sontag). Temu nasproti

vznikne teorija fotografije znotraj umetnostne institucije s specifično politiko (glede umetniške prakse in zgodovinopisja), s stališča kuratorja in zgodovinarja, ki ga zanima umetniški potencial fotografske podobe. Zanima ga, kje v fotografskem postopku je prostor za umetniško dimenzijo, za estetska vprašanja, zato ker si želi, da bi fotografija dokončno pridobila status umetnosti; predmet take teorije je fotografija kot umetniška podoba (Szarkowski).

Še vedno znotraj institucije umetnosti, toda zoper to specifično politiko v pisanju zgodovine fotografije in v umetniško-fotografski praksi vznikne teorija fotografije s stališča likovnih kritikov in umetnostnih zgodovinarjev, katere predmet je fotografija kot podoba, ki je lahko umetniška, največkrat pa to ni. Problem, ki ga naslavlja, je, kako pisati zgodovino fotografije, ki bi bila več kot zgodovina zgolj umetnostnega medija, in kakšna naj bo fotografska umetniška praksa, ki se zaveda svoje družbene vpetosti in jo tudi komentira (Krauss, Crimp, Solomon-Godeau, Sekula, Rosler). Nekje vmes med tema dvema pozicijama, znotraj institucije umetnosti, ampak s pogledom, usmerjenim na kulturno, družbenopolitično polje, vznikne teorija fotografije s stališča umetnikov in umetnostnih zgodovinarjev, ki fotografijo prvenstveno razumejo in obravnavajo kot družbeno dejavnost in družbeni pojav. Predmet take teorije je fotografija kot podoba, ki je lahko umetniška, največkrat pa to ni, saj so fotografija predvsem podobe vsega, ki so povsod; ukvarja pa se s problemom pisanja zgodovine fotografije, ki bo na ravni pomena ustrezno upoštevala kulturno ter zlasti družbenopolitično pogojenost in zapovedovalnost fotografskih podob (Burgin, Tagg).

Ter izven umetnostne institucije in izven kulturnega, družbenopolitičnega polja, torej tam najbolj znotraj, v polju zasebnega, vznikne teorija fotografije s stališča slehernika, ki si želi stika s tistim, kar je minilo, katere predmet je torej fotografija kot podoba, ki omogoča magično vez s tistim, česar ni več (Barthes II). Glede na to, kakšne vrste podoba je fotografija za nas, jo torej lahko razumevamo, jo občudujemo zaradi estetskih kvalitete ali cenimo zaradi družbene kritičnosti, jo zgodovinsko preučujemo ali pa se ji z užitkom preprosto prepustimo.

Bibliografija

- Adams, A., A personal credo, 1943. An excerpt, v: *Photography in print. Writings from 1816 to present* (ur. Goldberg, V.), Albuquerque 1981, str. 377–380.
- Amelunxen, H. v. (ur.), *Theorie der Fotografie IV, 1980–1995*, München 2000.
- Barthes, R., *Image Music Text*, London 1977.
- Barthes, R., *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*, Ljubljana 1992.
- Batchen, G., *Goreč od želje. Zasnovanje fotografije*, Ljubljana 2010.
- Bate, D., *Fotografija. Ključni koncepti*, Ljubljana 2012.
- Bazin, A., The ontology of the photographic image, v: *What is cinema?*, I, Berkeley 2005, str. 9–16.
- Benjamin, W., *Izbrani spisi*, Ljubljana 1998.

- Benjamin, W., *Selected writings. Volume 2, Part 2, 1931–1934* (ur. Jennings, M. in drugi), Cambridge 1999.
- Berger, J., *Načini gledanja*, Ljubljana 2016.
- Berger, J., *Razumeti fotografijo* (ur. Dyer, G.), Ljubljana 2018.
- Bolton, R. (ur.), *The contest of meaning. Critical histories of photography*, Cambridge 1989.
- Burgin, V. (ur.), *Thinking photography*, London 1982.
- Burgin, V., *The end of art theory. Criticism and postmodernity*, London 1986.
- Crimp, D., *On the museum's ruins*, Cambridge 1993.
- Elkins, J. (ur.), *Photography theory*, New York 2007.
- Emerling, J., *Photography. History and theory*, New York 2012.
- Goldberg, V. (ur.), *Photography in print. Writings from 1816 to present*, Albuquerque 1981.
- Hershberger, A. (ur.), *Photographic theory. A historical anthology*, Oxford 2014.
- Kelsey, R. in drugi (ur.), *The meaning of photography*, Williamstown 2008.
- Kemp, W. (ur.), *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*, München 1980.
- Kemp, W. (ur.), *Theorie der Fotografie II, 1912–1945*, München 1979.
- Kemp, W. (ur.), *Theorie der Fotografie III, 1945–1980*, München 1983.
- Kracauer, S., *The past's threshold. Essays on photography* (ur. Despoix, Ph.), Zürich 2014.
- Krauss, R., *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge 1985.
- Kriebel, S., *Theories of photography. A short history*, v: *Photography theory* (ur. Elkins, J.), New York 2007, str. 3–49.
- Long, J. J. in drugi (ur.), *Photography. Theoretical snapshots*, London 2009.
- Moholy-Nagy, L., *Painting – Photography – Film*, London 1969.
- Newhall, B. (ur.), *Photography. Essays and images. Illustrated readings in the history of photography*, New York 1980.
- Newhall, B., *The history of photography. From 1839 to the present*, New York 1997.
- Rosler, M., *Decoys and disruptions. Selected writings, 1975–2001*, Cambridge 2004.
- Sekula, A., *Photography against the grain. Essays and photo works 1973–1983*, Halifax 1984.
- Solomon-Godeau, A., *Photography at the dock. Essays on photographic history, institutions, and practices*, Minneapolis 1991.
- Solomon-Godeau, A., *Photography after photography. Gender, genre, history*, Durham 2017.
- Sontag, S., *O fotografiji*, Ljubljana 2001.
- Sontag, S., *Pogled na bolečino drugega*, Ljubljana 2006.
- Stiegler, B., *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006.
- Szarkowski, J., *The photographer's eye*, New York 2007.
- Tagg, J., *The burden of representation. Essays on photographs and histories*, Houndmills 1988.
- Trachtenberg, A. (ur.), *Classic essays on photography*, New Haven 1980.
- Van Gelder, H. in drugi, *Photography theory in historical perspective. Case studies from contemporary art*, Oxford 2011.
- Welch, E. in drugi, *Introduction: a small history of photography studies*, v: *Photography. Theoretical snapshots* (ur. Long, J. J. in drugi), London 2009, str. 1–15.
- Wells, L. (ur.), *The photography reader*, London 2003.
- Wells, L. (ur.), *Photography. A critical introduction*, New York 2015.
- Weston, E., *Seeing photographically*, v: *Classic essays on photography* (ur. Trachtenberg, A.), New Haven 1980, str. 169–175.

Rebeka Vidrih

Sinopsis za zgodovino teorije fotografije

Ključne besede: teorija fotografije, zgodovina fotografije, Roland Barthes, John Szarkowski, John Berger, Susan Sontag, Rosalind Krauss, Allan Sekula, Victor Burgin

Kljub temu da teorija fotografije velja za opredeljeno in uveljavljeno miselno polje, njena »zgodovina« zaenkrat obstaja le v obliki antologij raznolikih tekstov, iztrganih iz različnih kontekstov. Predlagan je zato osnutek za koherenten zgodovinski pregled najpomembnejših misli in mislecev o fotografiji, ki naj bi služil kot izhodišče za obsežnejšo in temeljitejšo študijo. Polje teorije fotografije se izkaže za mrežo razmislekov, ki se prepletajo, nanašajo drug na drugega in drug drugemu nasprotujejo in katerih ugotovitve se dopolnjujejo ter jih je mogoče smiselno povzeti. Fotografska podoba je kot produkt fotografskega postopka odtis resničnosti, vendar ima v postopku pomembno vlogo tudi fotografova dejavnost izbire določenega motiva in način tega izbiranja vzpostavlja prostor za umetniško dimenzijo fotografije. Fotografska podoba je sporočilo, toda sama po sebi nima pomena, pač pa je njena pomenljivost odvisna od teksta in konteksta, njen pomen je diskurzivno in institucionalno zagotovljen. Čeprav se fotografskemu kapitalističnemu spektaklu ni mogoče izogniti, se je vendarle mogoče fotografije posluževati tudi kot alternativne, kritične umetniške prakse. Izpostavljeni so tudi zastavki predstavljenih mislecev (filozof, kulturni kritik, likovni kritik, kustos, umetnostni zgodovinar, konceptualni umetnik): poudarjeno je, s katerega stališča se piše teorija fotografije, in posledično, kaj je pravzaprav vsakokrat njen predmet.

Rebeka Vidrih

Synopsis for a History of the Theory of Photography

Keywords: theory of photography, history of photography, Roland Barthes, John Szarkowski, John Berger, Susan Sontag, Rosalind Krauss, Allan Sekula, Victor Burgin

The theory of photography is considered a defined and established field of reasoning, but so far its "history" exists only in the form of anthologies of various texts, taken out of their various contexts. Therefore an outline is suggested for a coherent historical overview of the most important thoughts and thinkers on photography, which could serve as a starting point for a more comprehensive and thorough study. The field of the theory of photography turns out to be a net of intertwined thoughts, which refer to and contradict each other, although the conclusions also complement each other and can be summarized. A photograph is, as a product of a photographic process, an imprint of reality, but in this process the role of the photographer is also important, his choice of subject and manner of choosing open up the place for a photograph's artistic dimension. A photograph is a message, but in itself it has no meaning; for signification it depends upon a text and a context, its meaning is discursively and institutionally ascertained.

Even though the photographic capitalist spectacle cannot be avoided, it is possible to make use of photography as an alternative, critical artistic practice. The stakes of the presented thinkers (philosopher, cultural critic, art critic, curator, art historian, conceptual artist), the positions from which every theory of photography is written, and consequently what those theories' subjects are, are also emphasized.

O avtorici

Rebeka Vidrih je docentka na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Predava pregled evropske umetnosti in arhitekture od pozne renesanse do danes, zgodovino fotografije in medije sodobne umetnosti (videoart, instalacijska umetnost, performans) ter zgodovino umetnostnozgodovinske discipline. Zgodovina in teorija umetnostne zgodovine je tudi njeno primarno raziskovalno področje.

About the author

Rebeka Vidrih is Assistant Professor at the Department of Art History at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She lectures on art and architecture from the Renaissance onwards, on photography and contemporary art, and on the history of art history. The history and theory of art history are also her primary research fields.