

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

ANDREJ KRIŽ

Mentorica: izr. prof. dr. Breda Luthar
Somentor: asist. dr. Gregor Bulc

Fotografija kot del družbene konstrukcije realnosti

diplomsko delo

Ljubljana, 2006

KAZALO

1. UVOD	3
2. ROJSTVO FOTOGRAFIJE.....	4
2. 1. Tujec.....	12
3. REPREZENTACIJA IN SEMIOLOGIJA	15
4. DRUŽBENA KONSTRUKCIJA REALNOSTI.....	26
5. FOTOGRAFIJA VS REALIZEM.....	30
6. MIT	32
6. 1. Delovanje mita.....	34
6. 2. Predstava o fotografski resnici	36
7. POMEN VIZUALNEGA.....	40
7. 1. Vizualna percepcija	41
7. 2. Fotografska percepcija	43
8. FOTOGRAFIJA KOT DRUŽBENA KOMUNIKACIJA	46
9. ZAKLJUČEK.....	48
10. VIRI	51

1. UVOD

»*Ogledala in okna*«! Tako se je pred leti imenovala razstava ameriške fotografije šestdesetih in sedemdesetih let v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku. V vabilu na razstavo je kustos John Szarkovski (Lampič, 2000: 17) zapisal: »Je ogledalo, ki odseva portret umetnika, ki je fotografijo ustvaril, in okno, skozi katerega lahko bolje vidimo in razumemo svet okoli nas«. Fotografije, ki so bile tam razstavljene, niso predstavljale le enega od vizualnih medijev, temveč nekakšno novo mitično polje popolne svobode in neregularnosti, torej, kot pravi Lampič, »nekakšen medijski azil, ne brez romantičnega navdiha, ki ga je mogoče interpretirati kot protitež napredujoči tržni asimilaciji in birokratizaciji moderne umetnosti« (Lampič, 2000: 17). Pričujoče delo je esejistični poskus zamenjave fotografije z besedo, da bi tako prišli do resnice. Esejistični preprosto zato, ker, kot pravi Debeljak, »esej ni enostavno zadolžen le zgodovinsko-filozofski tradiciji, marveč je najpoprej forma pisanja, ki se odreka vnaprejšnjemu zatrdanju gotovosti, kakršnega si lahko privoščijo znanosti, sledeče načelu *sine ira et studio* [brez jeze in pristranosti, nepristransko, Tacit]« (Debeljak, 1988: 107). Zanimalo nas bo, kako je fotografija nastala, se razbohotila in kakor črna luknja ukrivila realnost. V prvem poglavju bomo umestili fotografijo pred njen dejanski rojstni datum, tj. 19. avgust 1839, ki smo ga na Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo izstreljevali kakor iz topa, kadarkoli ga je kdo od nas zahteval, in se natančno seznanili z vsemi kemijskimi postopki nekaterih pionirjev fotografije, saj, kot pravi Barthes: »Pogosto pravijo, da so fotografijo iznašli slikarji [ko so vanjo prinesli kadriranje, albertijevsko perspektivo in optiko, ki jo ima *kamera obskura*]. Sam pravim: ne, iznašli so jo kemiki. Noem 'to je bilo' je možen šele od dneva, ko je znanstvena okoliščina (odkritje, da so srebrovi halogenidi občutljivi za svetlobo) omogočila ujeti in neposredno natisniti svetlobne žarke, ki jih oddaja neenakomerno osvetljen predmet« (Barthes, 1992: 71). Datumu ne bomo ugovarjali, dotaknili se bomo le zgodovine, ki je nehote poskrbela za vprašanje »očetovstva« fotografije, t. i. »Daguierskega vprašanja«. Nato bo sledilo obširno poglavje o reprezentaciji fotografije in njeni semiološki definiciji, kjer se bomo največ ukvarjali s Stuartom Hallom in že citiranim Rolandom Barthesom. Slednji bo imel, poleg Susan Sontag, v diplomskem delu največjo vlogo, saj je veljal za enega največjih interpretov

fotografije v zgodovini. Njegovi *studium, punctum, notacije, mit* in ostali veliki, zaenkrat le izrazi, bodo našli svojo odslikavo tudi v pričujočem delu. Zanimala nas bo tudi družbena konstrukcija realnosti in ustvarjanje vizualnega okolja, načini gledanja fotografije same, torej vizualna percepcija, kakor tudi »fotografsko oko« in fotografija kot družbena komunikacija. Proti koncu se bomo ukvarjali tudi s teorijo fotografije in njeno osnovno zgodovinsko dilemo ali je fotografija namenjena le sama sebi in kot taka tudi samozadostna ali jo moramo interpretirati v relaciji z objektom pred fotografsko kamero in subjektom za njo. Zanimalo nas bo, ali so fotografije res okna in ogledala, s katerimi lahko konstruiramo realnost, ali pa so fotografije le, kot pravi Hardt, nekakšne vstopnice za raziskovanje že obstoječih kulturnih vzorcev, ki temeljijo na konstrukciji resničnosti in virih moči, ki skupaj oblikujejo podobo, ki ustreza določenemu družbenemu diskurzu (Hardt, 1999: 26).

2. ROJSTVO FOTOGRAFIJE

Fotografija je bila prvič predstavljena svetu kot revolucionarno odkritje 19. avgusta 1839 na združenem zasedanju Akademije za znanost in Akademije za umetnost v Parizu. K datumu, ki velja za t. i. rojstvo fotografije, se bomo vrnili kasneje, saj se je želja po posnemanju realnosti pojavila že mnogo prej.

Začnimo torej pred začetkom. Začnimo tam, kjer so se osnovne življenjske potrebe po golem preživetju artikulirale na višjo raven. V starejši kameni dobi, paleolitik (prib. 10 000 pr. n. št.), se je prvič pojavila »umetnost«. *Ars longa, vita brevis*.¹ Govorimo seveda o prvih jamskih, stenskih poslikavah živali. V Evropi sta najbolj znani jami Lascaux v Franciji in Altamira v Španiji. V Lascauju, t. i. Dvorani prabikov, lahko občudujemo več kot pet metrov velike podobe divjih goved, jelenov in bikov, v Altamiri pa so umetniki upodabljali le bizone. V obeh jamah se prvič pojavi *historični mimesis*, posnemanje realnosti, ki je doživela svoj vrhunec v grško-rimski antiki, predvsem v kiparstvu, z znamenitima telesnim kanonom in kontrapostom. Stenske poslikave mojstrov franko-kantabrijskega slikarstva lahko zaradi svoje pomembnosti veljajo za začetek

¹ lat. Življenje je kratko, umetnost dolgotrajna.

vizualne kulture in likovne umetnosti, saj je, kot pravi Muhovič, temelj likovne umetnosti »preoblikovanje naravnega prostora v kulturni prostor. To preoblikovanje pa je spoj neposredne praktične dejavnosti in njene teoretične refleksije« (Muhovič, 1995: 9). Z janskimi poslikavami so umetniki pravzaprav želeli preoblikovati »čutne vsakdanje stvarnosti v novo resničnost« (Butina v Muhovič, 1995: 39), ki je bila v skladu s čustvenimi in razumskimi življenjskimi potrebami ljudi tistega časa, ko se prvič pojavi pojem umetnosti in umetniške produkcije. »Fotografija je objektivno integralni del vizualne produkcije zahodnega sveta vse od svojega nastanka dalje in je kot taka od samega začetka prihajala tudi v neposreden stik z drugimi zvrstmi likovne umetnosti. Komunikacija med slikarstvom in fotografijo je bila celo intenzivnejša kot med nekaterimi drugimi pari umetnostnih zvrsti, zato je nedvomno smiselno obravnavati fotografijo v sklopu likovnih umetnosti in njenih stilnih terminov« (Lampič, 2000: 11–12). Walter Benjamin pravi, da umetnost že v samem začetku zajema dva pola, t. i. kultno in razstavno vrednost umetniškega dela. Umetniška produkcija, kot pravi Benjamin, »je bila najprej namenjena kulturni vrednosti, za katero, kot lahko predpostavimo, je bilo bolj pomembno, da le-ta sploh obstaja, kakor, da bi bila videna« (Benjamin, 1974: 125). V nadaljevanju Benjamin kot primer navaja stensko slikarstvo lososa, ki ga je narisal človek iz kamene dobe, in jo imenuje čarobni instrument, saj je na vpogled le peščici izbranih ljudi, predvsem pa je namenjen duhovom (ibid.). Prav ta kulturna vrednost nam dokazuje, da se umetniško delo skriva: »Kipi bogov so dostopni le duhovnikom pri oltarju, nekatere slike Device Marije ostajajo pokrite celo leto, kakor tudi nekateri kipi v srednjeveških katedralah, ki jih opazovalec od spodaj sploh ne vidi« (ibid.).

Za razliko od zgodovinskega pojmovanja umetnosti »v službi magije« pa umetniško delo v današnjem času »mehanske reprodukcije« postaja skupek novih funkcij, ki temeljijo na razstavni vrednosti umetniškega dela, s tem pa se lahko zgodi, da umetniška vrednost zgubi svoj prvotni pomen (glej Benjamin, 1974). Tu se omenjeni avtor opira na razmišljanje nemškega pesnika in dramatika Brechta, ki pravi, da mora umetniji pri prehodu iz njene osnovne, lahko tudi magične vrednosti, v katerokoli drugo vrednost (Benjamin jo opredeli kot razstavno) izbrisati preteklost, da ne bi izzvala spomina na katerokoli stvar, ki jo je nekdaj označevala (Brecht v Benjamin, 1974: 125–127).

Umetnost je vsekakor eden najtežjih pojmov za interpretacijo. Williem de Koonig, ameriški slikar, pravi: »Nič ni zanesljivega v umetnosti kot le to, da je beseda« (Koonig v Butina, 1994: 108). Lahko posplošimo, da je umetnost le pojem umetnosti. Težava pa se pojavi tudi z vsebino pojma: »Kaj je umetnost? Umetnost je vsota ali totaliteta umetniških del. Kaj je umetniško delo? Umetniško delo je pesem, slika, glasbeno delo, kip, roman ... Kaj je pesem? Slika? Glasbeno delo? Kip? Roman? Pesem je ... Slika je ... Glasbeno delo je ... Kip je ... Roman je ...« (Wollheim v Butina, 1994: 108). Claus Borgest se sprašuje ali je umetnost le tisto, kar napravijo umetniki, ali tisto, kar imajo za umetnost tisti, ki se zanimajo zanjo (Borgest v Butina, 1994: 108).

Filozofski rječnik Matice Hrvatske definira umetnost kot »specifično človeško duhovno dejavnost, ki v sebi nosi prvine čutnosti, vključuje pa tudi ustvarjalni moment, dano ustvarjalno delo in njegovo doživljanje; hkrati je umetnost vsaka sposobnost estetskega izražanja, oziroma oblikovanja v tvorbe z estetskim delovanjem določenih čustev, misli doživljanjev in domišljije s pomočjo govorjene ali pisane besede, orodja ali človeškega glasu, barve, mimike, linije, plastične oblike, kretnje itd.« (Butina, 1994: 108).

Izraz umetnost je, kot pravi poljski filozof Tatarkiewicz, prevod grškega izraza *techne* in rimskega izraza *ars*. »Techne v Grčiji in ars v Rimu, v srednjem veku in celo na začetku novega veka, v obdobju renesanse, sta pomenila enako kot večšina, in sicer pri izdelavi kakega predmeta, hiše, kipa, ladje, postelje, lonca, oblačila, poleg tega pa tudi pri poveljevanju vojski, merjenju polja in prepričevanju poslušalcev. Vse te večšine so spadale v umetnost: umetnost arhitekta, kiparja, lončarja, krojača, vojskovodje, geometra in govornika« (Tatarkiewicz, 2000: 17). Veščine so temeljile na poznavanju pravil, zato je lahko sklepamo, da so takratni umetniki delovali po nekakšnih pravilih, saj, kot pravi Tatarkiewicz, »ni bilo umetnosti brez pravil ali predpisov« (ibid.). Avtor deli zgodovino pojma umetnosti na dve obdobji. Prvo obdobje, obdobje antičnega pojmovanja umetnosti, je trajalo od petega stoletja pred našim štetjem do šestnajstega stoletja po našem štetju. V tem času so umetnost pojmovali kot »proizvajanje po pravilih« (ibid.). Poudariti moramo, da je bil to čas, ko je pojem umetnosti dobil popolnoma drug pomen, saj za mislece antike kakršnokoli telesno delo ni bilo vredno svobodnega človeka, temveč

sužnjev, zato, kot pravi Butina, kiparstvo in slikarstvo nista mogla biti všteta med svobodne umetnosti, saj v njiju niso videli duhovne komponente (Butina, 1994: 110). Kiparstvo in slikarstvo sta bila dejansko pojmovana kot obrti ali, kot pravi Butina, »rokodelstvi« (ibid.). Ta t. i. »aristokratski odnos« do dveh »umetnosti« se je ohranil vse poznega srednjega veka, ki je bil usmerjen v onostranstvo in je preziral vse fizično, čutno in telesno (Butina. 1994: 110).

To drugo, t. i. prehodno obdobje srednjega veka, od leta 1500 do 1750, je povzdignilo dotedanje obrti med svobodne umetnosti. Ideal umetnikov renesanse je bil »poglobiti zakone, ki so jih uporabljali, in le-te utemeljevati z matematično natančnostjo« (Butina, 1994: 111). Šele v poznih letih renesančnega obdobja se pojavi odpor proti matematični natančnosti umetnosti, saj »umetnost zmore več kot znanost, ne more pa delati istega« (ibid.). Glavna značilnost tega prehodnega obdobja je bilo izobraževanje umetnikov. V novo nastalih akademijah so učenci pridobivali »sistemizirano teoretično znanje, ki so ga likovniki takrat objavljali v svojih traktatih« (ibid.). Osnovo likovne teorije so črpali pri antičnih umetnikih zaradi estetskih idealov telesnega kanona in kontraposta, ponovno pa se pojavi tudi želja grških filozofov, ki so zahtevali umetnost kot mimesis, posnemanje realnosti. Ravno slikarstvo pa je v največji meri botrovalo iznajdbi *camere obscurae* (lat. črna soba, v nadaljevanju kamera obskura), ki jo je prvič omenjal že Aristotel v četrtem stoletju pred našim štetjem. Kamera obskura je priprava, ki so jo jih dvorski umetniki in slikarji uporabljali za prerisovanje krajinskih motivov na papir, kasneje pa so v svojih ateljejih s pomočjo prej narisanih skic upodabljali na platno. Podobna je leseni »izbici«, ki ima na eni strani majhno luknjico, preko katere v notranjost prehajajo svetlobni žarki, ki z dvojnimi stožcem na nasprotni strani luknjice tvorijo opazovani krajinski motiv, ki je stransko zasukan in obrnjen »na glavo«. (Namesto luknjice so že pionirji fotografije uporabljali steklene leče, da so lažje kontrolirali lom žarkov.) Delovanje kamere obskure so poznali že stoletja pred renesanso in njenim največjim mojstrom Leonardom da Vincijem (1452–1519), ki jo je kot eden prvih opisal in narisal že okoli leta 1510. Nekateri viri celo navajajo, da so jo poznala in uporabljala že stara ljudstva za opazovanje sonca. V Evropi se je delovanje kamere obskure že v šestnajstem stoletju uporabljalo v astronomiji. »Temačnost katedral Santa Maria del Fiore v Firencah in Saint

Sulpice v Parizu se je z majhno luknjo v stropu, ki je delovala kot leča in zrcalila podobo sonca na tla, uporabljala za uveljavitev modernega koledarja« (Marien-Warner, 2002: 1–2). Prav ironično je, da so ti poskusi s kamero obskuro dokazali Galilejevo trditev, da je »sonce center našega vesolja in ne zemlja, kakor je trdila katoliška cerkev« (Sekula v Marien-Warner, 2002: 2).

Od največjih kamer obskur šestnajstega stoletja, katedral, do tistih najmanjših, prenosnih, ki so jih »na terenu« uporabljali slikarji (prenosno risalno kamero je patentiral britanski znanstvenik William Hayde Wollaston (1766–1828) in jo poimenoval *camera lucida*), se je kmalu pojavila težnja, kako prenesti podobo pokrajine v slikarski atelje, da je ne bi bilo treba prerisovati. Želeli so si olajšati delo, saj so bile naprave ponavadi težke in okorne, pa tudi vreme jim je velikokrat pokvarilo preslikave in uničilo opremo. Zato so znanstveniki začeli eksperimentirati z različnimi kemijskimi elementi, predvsem srebrovim nitratom in njegovimi reagenti, za katere so vedeli, da so svetločutni (občutljivi na svetlobo). »Zgodovinski zapisi o prvih fotografijah so bili napisani tako, da so ustrezali široko sprejetim idejam o uspešnih in pravilnih postopkih ter da so se ustrezno dopolnjevali z dosežki iz preteklosti, vseeno pa nobeden od pionirjev fotografije ni natančno opisoval svojih postopkov, deloma zaradi veliko neuspešnih poskusov in deloma zaradi bojazni, da bi jim kdo ukradel njihova odkritja« (Marien-Warner, 2002: 7).

Val tehnoloških izboljšav, ki je prav v tistem času preplaval svet, se je ustavil tudi pri fotografski tehniki. Kamera je tedaj pomenila »stroj za ustvarjanje podob, ki tako hitro bljuva slike, kakor mehanične statve v proizvodnji tekstila« (Marien-Warner, 2002: 7). Ta trditev iz okoli leta 1800 se je uresničila šele leta 1888, ko je George Eastman lansiral prvi fotoaparatus, t.i. Kodak box camera, ki jo bomo podrobneje spoznali kasneje.

Beseda *fotografija* se prvič pojavi leta 1832, in sicer v zapisih francoskega kartografa Antoina Hérculesa Romaulada Florencea (1804–1879). Na potovanju po Braziliji je umetnik z risarsko tehniko upodabljal krajine in portrete, ker pa nikjer ni našel ustrezne delavnice, ki bi te slike natisnila, je izumil svojo tehniko tiska. Svoj izum je poimenoval *poligraphy*, kar v prevodu pomeni večkratno pisanje. Kmalu zatem je opazil, da nekatere

snovi, ki jih je uporabljal pri svoji poligrafiji, reagirajo na svetlobo, zato je eksperimente nadaljeval s kamero obskuro in poskušal posnetke narediti trajno obstojne. Bil je prvi, ki je na steklene plošče nanašal »arabsko gumo in saje« in jih nato izpostavil param srebrovega klorida, ki potemnijo takoj, ko so izpostavljene svetlobi. Obstojnost je poskušal doseči tako, da je fotografije na koncu izpostavil param različnih amonijevih raztopin, vendar brez uspeha. Svoje neuspele poizkuse je nadaljeval vse do leta 1839, ko je Louis Jacques M. J. M. Daguerre patentiral svoj izum fotografije. To je Florencea tako potrla, da se je nehal ukvarjati s fotografijo in se posvetil kartografiji.

Istodobno se je s fotografijo, predvsem pa z njeno obstojnostjo na svetlobi, ukvarjalo mnogo izumiteljev. Mary Marien-Warner v Kulturni zgodovini fotografije pravi: »Zaradi istočasnih izumov fotografije različnih avtorjev je zelo težko linearno in kronološko razporediti avtorje ter njihove poskuse, upoštevajoč še veliko tistih anonimnih izumiteljev, ki so se trudili zamrzniti trenutke in jih narediti obstojne« (Marien-Warner, 2002: 8). Nikakor pa ne smemo pozabiti dveh pomembnih vizionarjev fotografske tehnike, to sta Anglež William Henry Fox Talbot in Francoz Joseph Nicéphore Niépce.

William Henry Fox Talbot (1800–1877) velja za enega največjih »osmoljencev« v zgodovini fotografije. Najprej je eksperimentiral z že omenjenima kamero lucido in kamero obskuro, s katerima ni dosegel želenih rezultatov, zato se je osredotočil na tehniko, ki je omogočila fotografije namesto na ploščah kar na papirju. Tako je pripravljeno stekleno ploščo najprej izpostavil svečnim sajam in nanjo pritrdil papir, na katerega je pred tem nanese svetločutno snov srebrovega klorida. Za razliko od ostalih fotografskih kemikov ploščo s papirjem ni vstavil v kamero obskuro, temveč je nanjo pritrdil neki objekt (največkrat je to bil drevesni list) in ga izpostavil svetlobi. Svoj dosežek je poimenoval *fotografsko risanje*, danes pa to imenujemo klasični fotogram. V svoje delo je kasneje ponovno vključil tudi kamero obskuro in leta 1835 naredil prvo fotografijo. Svojega dela Talbot ni nikoli patentiral in je bil, ko je izvedel za Daguerjevo prvo fotografijo, kot pravi zgodovinar Gail Buckland, »osupel in popolnoma razočaran« (Buckland v Marien-Warner, 2002: 17). Menil je, da si glede na vložen trud in rezultate, ki jih je dosegel že nekaj let prej, zasluži naziv izumitelja fotografije. Z grenkim

priokusom je tudi po letu rojstva fotografije nadaljeval svoje poizkuse in leta 1841 patentiral proces »možnosti mnogokratnih kopij fotografij«, imenovan *kalotipija* (Marien-Warner, 2002: 18). Beseda kalotipija izhaja iz grščine (*kálos*) in pomeni »lep«, proces pa je postal osnova za moderno fotografsko reprodukcijo (Marien-Warner, 2002).

Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) je bil eden največjih »fotografov«, za mnoge celo prvi izumitelj fotografije. Najprej se je ukvarjal z grafično tehniko, pri kateri se risba na kamnito ploščo odtisne s ploskim tiskom in jo imenujemo litografija. Zaradi pomanjkanja risarskega znanja je tudi Niépce kmalu začel eksperimentirati s svetločutnimi materiali. Najprej je litografsko ploščo zamenjal s cinkovo in kasneje posrebreno bakreno ploščo, jo premazal z jodovim bitumnom in s kamero obskuro posnel prvo fotografijo, ki jo danes poznamo pod imenom »*Pogled skozi okno*«. Fotografija, ki je stransko obrnjena, je pravzaprav prvi negativ, kar pomeni, da so temni toni svetli in obratno. To fotografijo je po približno osmih urah izpostavljanja svetlobi nato opral v sivkinem olju in jo še dodatno izpostavil jodovim param, ki pa niso popolnoma spremenile negativne slike v t. i. pozitiv, naredile pa so jo bolj kontrastno in obstojno. Niépce je ta postopek leta 1827 poimenoval *heliografija* (iz gr. besed za sonce in pisanje), leto »izdelave« fotografije, 1826, pa »velja za leto, ko je bila narejena prva trajno obstojna fotografija« (Marien-Warner, 2002: 11).

Na svojem potovanju skozi Pariz se je Niépce spoznal s prav gotovo največjim imenom svetovnih pionirjev fotografije, večkrat omenjenim Louis-Jaquesom Daguerjem (1787–1851), ki je bil takrat znan kot slikar kulis v gledališču. Za doseganje dramatičnih in iluzionističnih učinkov pri gledalcih je Daguerre uporabljal tudi kamero obskuro, vendar v času srečanja z Niépceom »ni imel prav nobenega izdelka, s katerim bi se mu lahko pohvalil« (Alison in Helmut v Marien-Warner, 2002: 12). Omeniti moram, da je Niépce že veliko let pred srečanjem z Daguerjem natanko vedel, kakšno podobo si želi pridobiti s svojimi poskusi. »Ne glede na nepopolnost svojih optičnih naprav in na začetne neuspehe je hotel jasno, ostro izrisano sliko. Tako suvereno izoblikovano in izraženo stališče pa ne potrjuje pomena slike same, ki jo je nudila kamera obskura, temveč osvetljuje osnovne likovne standarde obravnavane dobe, zato je bila fotografija na

prelomu 18. in 19. stoletja za izumitelje predvsem tehnični, ne pa več izrazito konceptualni problem« (Lampič, 2000: 93). Kljub temu sta kemika 14. decembra 1829 podpisala pogodbo, v kateri je Daguerre obljubil Niépceu izboljšano verzijo kamere obskure, v zameno pa mu je Nicéphore Niépce pokazal svoje dosedanje delo (Marien-Warner, 2002). Daguerre je kasneje priznal, da je Niépceu sicer dostavil kamero obskuro, vendar skoraj ni bila uporabna, saj se z njo ni dalo narediti ostrih fotografij. Nekaj let kasneje, leta 1833, je Joseph Nicéphore Niépce nenadoma umrl, njegovo raziskovanje pa je nadaljeval Daguerre.

Do leta 1835 je Daguerre uporabljal Niépceve poizkuse s srebrovimi in posrebrenimi bakrenimi ploščami ter jodom in prišel do pomembnega odkritja t. i. *latentne podobe* (zarisana podoba na posrebreni plošči, ki je ne moremo videti). Ta postopek je potekal tako, da je na bakreno ploščo najprej naporil srebro in jo nato izpostavil jodovim param, da je nastal srebrov jodit, ki velja za svetločutno snov. Nato je ploščo vstavil v kamero obskuro in jo izpostavil svetlobi. Ekspozicijski čas je bil zelo kratek, od štiri do pet minut. Ploščo z latentno podobo je nato izpostavil živosrebrnim param, ki so po reakciji s srebrom latentno podobo naredile vidno. Da pa ne bi bila plošča preveč razvita, je uporabil kuhinjsko sol, raztopljeno v vroči vodi, kot prekinjevalno kopel. Svoj postopek je Daguerre poimenoval *dagerotipija*, predstavitev pa je, zaradi domnevno vnetega grla, 19. avgusta 1839 na združenem zasedanju Akademije za znanost in Akademije za umetnost v Parizu predstavil François Arago (1786–1853). Daguerre je bil za svoj patentni dosežek nagrajen z doživljenjsko mesečno denarno nagrado, njegov zapis o postopku izdelave fotografije pa je bil kmalu preveden v različne jezike in objavljen v mnogih strokovnih revijah po vsem svetu.

Kot pravi Marienova o zgodovini nastanka fotografije: »Razvoj fotografije je zelo zapletena pripovedka, sestavljena iz delnih uspehov, zamujenih priložnosti, sreče in napačnih začetkov« (Marien-Warner, 2002: 1). Pionirji fotografije so svoje prve fotografije ustvarjali fizično in psihološko ločeno od njih samih. »Talbotove, Daguerrejeve, Niépceve fotografije so zaščitene pred interpretacijami njihove simbolike in človeka kot objekta, saj so se prvi portreti pojavili mnogo kasneje« (Marien-Warner,

2002: 23). Njihova sporočilna narava je v upodabljanju narave same in gre za preprost mimesis v svoji najčistejši obliki, torej posnemanje narave. Talbot je v svojih dnevnikih zapisal: »Tako optične kot kemične upodobitve objektov na fotografijah so delo narave same. (Talbot v Marien-Warner, 2002: 23) Za dagerotipijo je Daguerre trdil, »da to ni proces, ki služi upodabljanju narave same, temveč kemični in psihični proces, ki ji daje moč, da se preslika sama vase« (Daguerre v Marien-Warner, 2002: 23). Niépce pa je definiral svoj dosežek kot »spontano svetlobno reprodukcijo« (Niépce v Marien-Warner, 2002: 23).

2. 1. Tujec

V svetovni zgodovini se pogosto pojavljajo vprašanja avtorstva del in izumov, kot sta na primer Homersko in Shakespearovsko vprašanje. S svojimi argumenti se ljudje delijo na tiste, ki avtorje zagovarjajo, tiste, ki avtorstvo goreče zanikajo, in tiste, ki jih to sploh ne zanima. Zato se v literaturi o zgodovini fotografije zelo redko omenja Tujec: »blaten in do kože premočen človek, ki je vstopil v pariško trgovino z optičnimi inštrumenti Charla Chevalierja leta 1826, da bi kupil kamero obskuro, ker pa ni imel dovolj denarja, ni mogel dobiti najbolj izpopolnjenega modela. Chavalierju je pokazal nekaj fotografij in mu pripovedoval o svojih uspešnih poizkusih, kako je dosegel trajno obstojnost fotografij. Ko je odhajal iz trgovine, je na pultu pustil skrivnostno stekleničko bromove raztopine in dejal, da je to snov, ki producira fotografije« (Marien-Warner, 2002: 22). Tujec ni pustil nobenih navodil, kako se raztopina uporablja, in ker se ni nikoli vrnil v trgovino, je trgovec Chevalier skrivnostno stekleničko dal Daguerju, ki pa z njo ni imel nobenega uspeha, njegovi poizkusi pa so postali simbol dvoma v avtorstvo fotografije. Zaradi pomanjkanja informacij o skrivnostnem Tujcu so se pojavila različna vprašanja in domneve: »Zakaj se ni vrnil v Chavalierjevo trgovino? Ali je zaradi fizičnih potreb, ki so nastale zaradi pomanjkanja, pristal v dobrodelni bolnišnici, drgetajoč od mraza in lakote? Ali se je res vrgel v reko Seno, ko je izvedel, da je Daguerre postal »oče« fotografije, in ne on? ...« (Marien-Warner, 2002: 22). Očitno je res, da je treba določene »resnice« pustiti takšne, kot so, saj bi v primeru zanikanja lahko naredili veliko več škode kakor koristi, le-to pa je verjetno največji razlog, da se pisci s temi, t. i. »stranskimi zgodbami«,

ki so, po njihovem mnenju, življenjsko razočarale le avtorja-genija, neradi ukvarjajo, saj o *Tujcu* v fotografski literaturi nič več, kot le to!

Fotografija, ne le teoretično, temveč tudi praktično dostopna, se je dokončno razširila po svetu leta 1888, ko je George Eastman dal na tržišče prvi fotoaparat, t.i. Kodak box camera, s sloganom »Vi samo pritisnete na sprožilec, mi naredimo vse ostalo« in s tem omogočil ekspanzijo uporabnosti »umetnosti pisanja s svetlobo«. Brennenova in Hardt pravita, da je fotografija »produkt in priča industrijske revolucije, katere posledica se je najbolj izrazila v družbeno-političnih bojih dvajsetega stoletja. Z množično produkcijo fotografskih kamer so se odprle nove poti v svet, začelo pa se je tudi preoblikovanje ustaljenih družbenih vzorcev, saj so fotografije provokativno in fantazijsko, s pomočjo novih oblik transporta, povečale mobilnost družbe« (Brennen in Hardt, 1999: 2). Kodak se je že od samega začetka osredotočal na »amatersko« fotografijo, fotografijo, namenjeno uporabi širokim ljudskim množicam. Zanimivo je, da so pri Kodaku oglašili temeljili na eni od osnovnih človeških vrednot, družini. Kot dokaz Hardt v članku *Newswork, history and photographic evidence* navaja tiskani oglas, objavljen decembra 1910, ki se glasi: »Naj Kodak postane vaš zapis družinske zgodovine. Začnite pisati zgodovino na božični dan, na dan, ko se zbere vsa družina, to intimno vzdušje oplemenitite s slikovno-zgodovinskim zapisom topline vašega doma in vseh, ki so v njem« (Brennen in Hardt, 1999: 16). Kupcem so jamčili, da bo slika brez kakršnekoli napake. »V pravljici o fotografiji magična škatla zagotavlja verodostojnost in onemogoča napake, krpa spodrselja neizkušeni in nagrajuje nedolžnost« (Sontag, 2001: 53). Zagotovo lahko trdimo, da je ta »možnost izbire« spremenila podobo sveta. V začetku je šlo za nedolžno fotografiranje ožje družine, veselih in žalostnih dogodkov, igre otrok itn., kasneje pa se je cenovno dostopna in praktična fotografija te »sreče s Kodakom« tudi popačila s sebi lastnim odkritjem »pornografije« (Brennen in Hardt, 1999: 16). Ko se je pornografija začela pojavljati v medijih, je nehote izzvala nekontrolirano ekspanzijo družbenega nadzora in se odrazila kot determinanta družbenemu pojavu, večne diahronije med javnim in zasebnim. Diahronija, ki se je prvič pojavila v svoji čistosti že v antiki (kot polis in oikos), se je v kasnejši zgodovini zelo prepletala, svoj višek pa dosega v današnji informacijsko-tržni družbi z različnimi resničnostnimi šovi, ki ustvarjajo »narcisijsko

domačnost«, in multiplesksi, kjer je vse pod nadzorom in v bistvu privatno. Človek ni le človek, je tudi potrošnik, tisti, ki ima denar, ki ga bo zapravil v teh (»buy, have fun while buying and buy«)² zgradbah. Res je, da je potrošnik tudi človek, ni pa več poudarka na državljanu kot političnemu akterju, temveč kot pasivnemu stroju za vsrkavanje podob politikov, zvezdnikov, oglasov in nenazadnje tudi fotografij.

Liz Wells pravi: »Fotografija je posebne vrste upodobitev, nastala z zamrznitvijo določenega trenutka v času, na kateri se nahajajo objekti, ljudje in prostor tako, kot jih je ravno v tistem trenutku videla kamera. Fotografija je potemtakem pripomogla k razmiku med prostorom in časom ter razsvetlitvijo in pozitivitvijo tako zgodovine kot geografije« (Wells, 2003: 1).

Zato se je, kot trdi Hardt, v začetku dvajsetega stoletja z vzponom moderne vizualne kulture in fotografije popolnoma spremenila podoba takratne realnosti in s tem nehote izzvala tiste, katerih identiteta in profesionalni obstoj sta bila odvisna od moči, ki so jo posedovali (Brennen in Hardt, 1999: 2). To je bil čas, ko so fotografijo imeli za najbolj presojno, za nekaj, kar je omogočalo neposreden dostop do realnosti. Za kapitalistične dežele je bil to najbolj svoboden trenutek same fotografije. Kot pravi Berger, se je »fotografija osvobodila omejitev umetnosti in postala ljudski medij, ki ga je mogoče demokratično uporabljati« (Berger, 1999: 33). Dodati moramo, da so fotografijo kmalu začeli izrabljati v propagandne namene, zato je kmalu po svojem rojstvu izgubila prvinskost in nedolžnost. Takrat se je tudi prvič pojavilo vprašanje, ali lahko fotografija s svojo dokumentarnostjo in objektivnostjo ustrezno nadomesti besedo in popolnoma spremeni dotedanje vzorce reprezentacije. »Razprave o tem so privedle do medsebojne soodvisnosti besede in slike, njun odnos pa še danes velja za temelj kritik vizualnih medijev« (Brennen in Hardt, 1999: 2).

² Kupujte, uživajte medtem ko kupujete in kupujte!

3. REPREZENTACIJA IN SEMIOLOGIJA

Če postavimo domnevo, da je bilo že pred dejansko iznajdbo fotografije področje vizualnega percipirano kot fotografsko, fotografija ne more predstavljati nikakršnega zamrznjenega trenutka v brezvetrju. Svetloba in objekti, od katerih se svetloba odbija na našo mrežnico, nam omogočajo vizualno zaznavanje, ki velja za prvega od nezavednih čutov, takoj po rojstvu. Fotografija obstaja ali pa je enostavno ni! »Tisto«, ki je obstajala, je že izumitelj fotografije na steklu, Slovenec Janez Puhar, poimenoval »svitlopis«, kar pomeni umetnost pisanja s svetlobo. Prvi objektivni pri pred-fotografskih napravah kamere obskure in camere lucide so pripomogli k razvoju upodabljanja linearne perspektive tako, da je prišlo do t. i. iluzije »tridimenzionalnega prostora« na dvodimenzionalni osnovi – sliki. Iz že omenjenega obdobja renesanse, kjer je v ospredju dominirala »linearna perspektiva in individualni način gledanja«, izhajata ideologiji objektivnosti in realnosti, ki sta osnovi za reprezentacijsko in kasneje semiološko interpretacijo fotografije (Craig, 1999: 44).

Da lahko »razumemo« realnost, moramo poznati teorijo reprezentacije, ki je, kot pravi Hall, »vsekakor pogojena s t. i. kulturnim krogotokom«, v katerem se nahajamo (Hall, 2004: 35). Raymond Williams v zbirki svojih tekstov z naslovom Navadna kultura govori o navadni kulturi, kulturi, ki nam je znana in ki se je ne zavedamo, je del nas in našega vsakdanjika, zato je lahko tudi fotografija nekaj, kar nam je znano, a le pod pogojem, da jo znamo »brati«. Fotografijo lahko beremo, če dobro poznamo osnove reprezentacije, saj, kot pravi Hall, »reprezentacija povezuje pomen in jezik s kulturo in je ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo iste pomene in si jih izmenjujejo (Hall, 2004: 35). Morda lahko tukaj dodamo, da že od rojstva srkamo pravila jezika in vizualnega jezika. S kulturno socializacijo dobivamo znanje kot svojo »prtljago«. Poznati pojme teorije nam pomaga analizirati to naše znanje, da lahko razložimo, kako percepcija, tako vizualna kot jezikovna, vpliva na ostale tekste. Williams pa dodaja, »da vsi ljudje skupaj določajo pomene, pri čemer včasih delujejo kot posamezniki, včasih pa kot skupine v procesu, ki nima nobenega posebnega cilja in za katerega nikdar ni mogoče

predpostaviti, da se je v nekem trenutku dokončno uresničil, izpolnil« (Williams, 1997: 31).

»Reprezentacija je proizvodnja pomena s pomočjo jezika. Pomen je proizveden znotraj jezika ter znotraj in s pomočjo različnih reprezentacijskih sistemov, ki jih zaradi priročnosti imenujemo jeziki. Pomen pa je konstruiran s pomočjo označevalnih praks, torej praks, ki proizvajajo pomen« (Hall, 2004: 48–49).

Silvan Furlan je nekoč pravilno zapisal, da »fotografska in filmska reprezentacija še zdaleč nista le gola in objektivna reprodukcija sveta, ampak prej presečišči, kjer se znanstvena, magična in seveda estetska funkcija spletajo v še kako zapleten gordijski voz« (Furlan, 1989: 1).

V jedru procesa proizvodnje pomena, v kulturi, obstajata dva povezana »sistema reprezentacije«. Prvi nam omogoča, da z ustvarjanjem vrste povezav oziroma verige enakovrednosti med stvarmi – ljudmi, predmeti, dogodki, abstraktnimi povezavami idr. – in svojim konceptualnim sistemom, oziroma konceptualnim zemljevidom, svetu dajemo pomen. Drugi pa je odvisen od ustvarjanja vrste povezav med našim konceptualnim zemljevidom in vrsto znakov, ki so urejeni in organizirani v različne jezike ter nadomeščajo in predstavljajo te koncepte. Povezava med »stvarmi«, koncepti in znaki je bistvena pri proizvodnji pomena v jeziku. Proces, ki te tri elemente povezuje, imenujemo »reprezentacija«. Seveda pa morajo ljudje, ki pripadajo isti kulturi, imeti podobne konceptualne zemljevide, uporabljati pa morajo tudi iste komunikacijske kode, da si lahko učinkovito izmenjujejo pomene (Hall, 2004: 39). Kode so sistemi simbolov. Njihov namen je, pravi Flusser, »da omogočajo komunikacije med ljudmi. Človek mora ustvarjati simbole in jih razporejati v kode, če želi premostiti brezno med seboj in svetom« (Flusser, 2000: 10–11). Mlajše kode, kakor imenuje Flusser jamske slike v že omenjenima jamama Lascaux in Altamira, je, kot pravi, »lahko dešifrirati, saj uporabljamo podobne kode« (ibid.). »Prizori z lova v jami Lascaux so simboli, sestavljeni iz dvodimenzionalnih kodov, ki pomenjajo svet tako, da štiridimenzionalne časovno-prostorske situacije zavedejo na prizore. To napravijo tako, da jih *imaginirajo*.

Imaginacija pa pomeni sposobnost zavajanja sveta situacij na prizore, in obratno, da prizore dešifriramo kot nadomestke za situacije, da izdelamo *zemljevide* in jih beremo, vključno z zemljevidi želenih situacij, naprimer prihodnjega lova« (Flusser, 2000: 11).

Vizualno zaznavanje in uspešno interpretiranje le tega, ko so vizualni znaki in podobe zelo podobni predmetom oziroma ko sta si referent in znak zelo podobna, ni težko. Ti znaki imajo v sebi nek pomen, ki ga je treba pojasniti. S pomočjo konceptualnega zemljevida in komunikacijskih kodov, ki se morajo ustrezno dopolnjevati, dosežemo isto branje nekega »znaka« pri različnih posameznikih. To pomeni, da je v tem primeru fotografija jasna realnost. Zaplete pa se, ko sta si referent in znak zelo različna. »Bolj ko je odnos med znakom in njegovim referentom zabrisan, bolj pomen drsi in uhaja v negotovost« (Hall, 2004: 40). Takrat se stvari ponavadi zapletejo, zato je potrebna dobra razlaga, da lahko razumemo dejanski pomen. Še večji problem pa se pojavi pri zapisanem ali govorjenem jeziku, kjer besede ne zvenijo kot stvari, na katere se nanašajo. Hall (2004) meni, da prihaja do te diahronije zaradi različnih vrst znakov. Vizualni znaki se imenujejo »*ikonski znaki*«, kar pomeni, da so po obliki podobni predmetu, osebi ali dogodku na katerega se nanašajo. Pisane in govorjene znake pa imenujemo »*indeksične*« in niso v očitni povezavi s stvarmi, na katere se nanašajo. Hall indeksične znake opisuje kot črke, ki tvorijo nek lingvistični sistem in zato nimajo nikakršne realne povezave z objekti. Pri sistemih reprezentacije je odnos med znakom, konceptom in predmetom, na katerega se nanašajo, povsem arbitraren, mi sami pa smo tisti, ki sčasoma pomen tako močno utrdimo, da nam postane povsem naraven in neizogiben. S sistemom reprezentacije tako pomen dejansko konstruiramo, utrdimo pa ga s pomočjo koda, ki določa korelacijo med našim konceptualnim in jezikovnim sistemom. V splošnem tako »obstajajo trije pristopi k razlagi«, kako deluje reprezentacija pomena prek jezika. Hall jih imenuje: konstruktivistični, reflektivni in intencionalni pristop (Hall, 2004: 45).

Konstruktivisti trdijo, da pri reprezentaciji uporabljamo v različne jezike organizirane znake, s katerimi lahko smiselno komuniciramo. To pomeni, da ne smemo zamenjati materialnega sveta, v katerem obstajajo stvari in ljudje, s simbolnimi praksami in procesi, skozi katere delujejo reprezentacija, pomen in jezik, saj se šele preko že omenjenih

simbolnih praks tvorijo pomeni realnega sveta, predmetov in dejanj. Za konstrukcijo pomenov in smiselno komuniciranje v »realnem« svetu uporabljajo ljudje po mnenju konstruktivistov tako konceptualne kakor tudi jezikovne sisteme svoje kulture.

Po reflektivnem pristopu je pomen vsebovan v samem predmetu, osebi, ideji ali dogodku iz resničnega sveta, medtem ko naj bi jezik deloval kot ogledalo, ki odseva oziroma reflektira pravi pomen, ki že obstaja v svetu. Ta pristop izvira iz starogrškega pojmovanja mimesisa, s katerim so pojasnjevali, kako jezik, risanje in slikanje oponašajo naravo. Iz tega izhaja teorija, po kateri jezik deluje tako, da preprosto odslikava ali posnema resnico, ki že obstaja in je določena v zunanjem svetu.

Ravno nasprotno od reflektivnega pristopa pa intencionalisti zagovarjajo hipotezo, da je govorec tisti, ki s pomočjo jezika svetu nalaga svoj enkratni pomen. Besede namreč pomenijo ravno to, kar njihov avtor hoče, da pomenijo. Zaradi bistva jezika, komunikacije, ki je odvisna od skupnih kodov, jezik nikakor ne more biti zasebna, intencionalna last, saj jo moramo podrediti jezikovnim pravilom, kodom in konvencijam, če hočemo doseči obojestransko razumevanje.

Teorije reprezentacije, torej splošnega pristopa k jeziku in pomenu, so privedle do vede, ki se imenuje *semiotika*. To je splošni pristop k preučevanju znakov in kulture kot neke vrste »jezika« (Hall, 2004: 56). V stari grščini pomenita izraza *sema* oz. *semion* znak, kar tvori koren grških besed *semiosis* (označevanje), *semeiotikos* (kar se nanaša na znake oz. izraža preko znakov) ter *semantikos* (pomensko). Z interpretacijami so se ukvarjali že antični filozofi, temelje moderne semiotike pa sta na prelomu stoletja postavila filozof C. S. Peirce in švicarski lingvist Ferdinand de Saussure. Osnovni argument semiotičnega pristopa je, da so tako predmeti, ki izražajo pomen, kakor tudi kulturne prakse, ki so odvisne od pomena, izraženi z znaki in so zato dovzetni za analizo (Hall, 2004: 56).

V delu *Retorika starih in elementi semiologije* Barthes (1990: 200–206) opredeli dve osnovni semiološki ravni: *denotativni* in *konotativni* pomen. Denotacija v grobem predstavlja splošen, slovarski pomen, pri konotaciji pa gre za multikompleksnost

pomenov. Da pa lahko govorimo o pomenih, moramo najprej razumeti semiološke elemente, iz katerih sta denotacija in konotacija sestavljeni.

Kot smo že omenili, je znak nekaj, kar lahko stoji namesto nekoga/nečesa, za nekoga/nekaj. Torej lahko posplošimo, da je ravno znak tisti element, preko katerega je mogoče sklepati na neke druge stvari. Sestavljen pa je iz dveh *relata* pojmov (opisal ju je Ferdinand de Saussure, glej Barthes, 1990: 160): *označevalca* in *označenca*. Raven označevalcev tvori t. i. *izrazno raven*, raven označencev pa *raven vsebine*. Semiolog Hjelmsov pravi, da ima vsaka raven dva sloja, *formo in substanco* (kar je de Saussurjeva *ideja*), ki ju kasneje združi na ravni izraza in vsebine in na ta način pride do združevanja na ravneh: substance izraza, forme izraza, substance vsebine in forme vsebine (Barthes, 1990: 161). Oba *relata* pojma morata dejansko proizvajati pomene, vendar pa le odnos med njima, ki ga utrdijo naši kulturni in jezikovni kodi, podpira reprezentacijo. »Podoba ali beseda skupaj s pomenom (označevalec in označenec) pa oblikujeta znak« (Barthes v Sturken in Cartwright, 2001: 29).

Za semiološko razumevanje fotografije je gotovo zelo pomembna *ikona* (iz gr. *eikon*, - podoba), ki je, kot pravi Škerlep, »nasprotno motiviran znak, pri katerem je znak že na ravni izraza (označevalca) podoben svojemu objektu, z drugimi besedami, ikonični znak je na ravni izraza podoba tistega, kar označuje. Primeri ikon so risbe, grafični modeli, zemljevidi. Fotografija nekega objekta je značilen primer *ikone*: fotografija je znak, ki stoji namesto posnetega objekta, pomen fotografskega znaka pa je razviden iz samega izraza, tj. podobe na posnetku« (Škerlep, 1996: 269–270).

Tako pri podobah kakor tudi besedah se pojavlja polisemija, kar pomeni, da je vsak znak večpomenski. Produkcija znaka je zato vsekakor odvisna od socialnega, kulturnega in zgodovinskega konteksta, v katerem je podoba predstavljena, in gledalcev, ki jo interpretirajo. To pomeni, da »živimo v svetu znakov in prav naša interpretacija daje znakom pomen. Moramo si zapomniti, da semiotiko uporabljamo ves čas, ne da bi jo kot tako sploh prepoznali ali se je zavedali oz. prepoznali svoja interpretativna dejanja« (Sturken in Cartwright, 2001: 29).

Če se vrnemo nazaj, označenec ni stvar, pač pa psihična reprezentacija stvari, vsaj tako pravi de Saussure, ki je ločil med jezikom kot sistemom (*langue*) na eni strani in njegovo praktično rabo v govoru (*parole*) (Barthes, 1990: 169). Jezik kot sistem je opredelil kot sistem čistih diferenc. »Zanj je jezik čista forma brez substance, kar pomeni, da gre v razmerjih med elementi jezika kot sistema za čiste razlike, pri katerih je vrednost vsakega elementa določena v njegovi različnosti z vsemi ostalimi« (Škerlep, 1996: 268).

Sposobnost lingvističnih znakov, da imajo lahko pomen, je po mnenju Bignella (1997: 9), odvisna od njihovega obstoja v socialnem kontekstu in od njihove konvencionalno sprejete uporabe v tem socialnem kontekstu. Dve pomembni ideji, ki jih je vpeljal de Saussure, sta da so lingvistični znaki arbitrarni in dogovorjeni s konvencijo ter da je jezik sistem, ki mu vladajo pravila. Pravila govora in pisanja potemtakem vključujejo izbiranje znakov in njihovo uporabo, ki pa mora biti skladna s pravili (Bignell, 1997: 9).

Označenca, kot pravi Barthes (1990: 163–166), lahko definiramo le znotraj procesa pomnjenja; je tisto »nekaj«, kar znak uporablja, medtem ko je označevalec strukturacija sistema v strogem pomenu: nekakšen »mediator«, posrednik med znakom in označencem. Oba *relata* pojma je praktično nemogoče razstaviti, saj sta medsebojno zelo povezana. Vsak sistem podeljevanja pomenov vsebuje izrazno in vsebinsko raven, predvsem pa se mora pomen ujemati z razmerjem med obema ravnema. Če predpostavljamo, da tak sistem postane element drugega sistema, ki mu je ekstenziven (to pomeni, da ga razširja), potem dobimo dve novi celoti; prvi sistem postane označevalec drugega sistema, drugi sistem pa postane označenec tega istega, drugega sistema.

Že omenjeni Pierce je v nasprotju s Saussurjevim diadičnim razvil triadični model znaka, v katerem se poleg označevalca in označenca, torej izraza in vsebine, pojavlja še objekt oz. referent, ki ga znak označuje. Znak ali »reprezentamen« je nekaj, kar stoji za nekoga namesto nečesa. Znak se mora, kot pravi Pierce, na nekoga naslavljati: »Prebuditi mora v njegovem duhu ekvivalenten znak, ki je lahko še bolj razvit«. Ta znak imenuje interpretant prvega znaka, ki stoji namesto svojega objekta kot nanašanje na neko vrsto

ideje. Vendar se tu Pierceova razsežnost ne konča. Znak je setavljen iz simbolov, ikon in indeksov (Škerlep, 1996).

Simboli so tisti znaki, ki pravzaprav niso neposredno povezani s svojim objektom, ampak so z njim povezani preko konvencije ali navad. Kot primer Pierce navaja jezikovne znake, ki so po svoji naravi visoko konvencionalni, nemotivirani, njihovih vsebin pa se moramo preprosto naučiti.

Ikone so znaki, ki so podobni svojemu objektu tako, da opisujejo njegove lastnosti, pomembno pa je, da lahko izgledajo enako ali pa zvenijo na isti način. V to kategorijo spadajo fotografije, slike, risbe, kipi, grafični modeli itn. Dodati moramo, da se ikonični znaki ne pojavljajo samo na ravni vizualne komunikacije, temveč so lahko tudi verbalni (onomatopoiija). Kjerkoli se pojavi načelo podobnosti, lahko govorimo o ikonah in pri tem gre za idejo mimesisa oz. odslikave, kar pa je deloma sporno, saj znak dejansko ne odslikava samo realnosti.

Indeksi so naravni znaki, torej tisti, ki so fizično ali vzročno neposredno povezani z objektom, ki ga označujejo (dim kot znak ognja). Gre za znake, ki preko sebe kažejo na nekaj, kar ni neposredno zaznavno. So najmanj konvencionalni in najbolj motivirani (Nöth, 1995: 90).

Če za trenutek zanemarimo Pierceovo razmišljanje, lahko ugotovimo, da lahko znak pomeni karkoli, za kar se dogovorimo, da pomeni. Relacija med označencem in označevalcem je arbitrarna in konvencionalna, zato so pomeni takšni, kot so. Preostane nam le, da lahko pomene analiziramo tako, da gledamo na kulturne in komunikacijske produkte kot znake ter proučujemo njihove medsebojne odnose. Prav ti odnosi pa tvorijo sistem pravil, po katerih se ravnamo, z ustreznim konceptualnim zemljevidom in komunikacijo pa lahko dosežemo tudi višje intelektualne nivoje večpomenskosti.

S semiologijo kot vedo o znakih in njihovih pomenih lahko notacijsko (denotacija in konotacija) opredeljujemo fotografijo. »Če je naše branje zadovoljivo, nam fotografija, ki

jo analiziramo, ponudi tri sporočila: *lingvistično, kodirano ikonično in nekodirano ikonočno*. Zadnji dve si delita isto ikonično substanco. Seveda pa razlike med ikoničnima sporočiloma ne naredimo spontano v navadnem branju: gledalec namreč s podobo sprejme v istem času tako perceptualno kot kulturno sporočilo. Ta zmeda v branju se ujema s funkcijo množične podobe. Razlika ima operativno veljavnost, analogno s tistim, kar dopušča razliko med označencem in označevalcem, kar pomeni, da v realnosti nihče ne more ločiti besede od njenega pomena. Prvo od ikoničnih sporočil je vtisnjeno v drugo: dobesedno sporočilo je denotativno, simbolično pa konotativno. Tako imamo jezikovno sporočilo, denotirano podobo in konotirano podobo« (Barthes, 1978: 36–37).

Vsaka podoba lahko vsebuje različne sloje ali stopnje pomena. Gre za razliko med različnima notacijskima stopnjama konotacije in denotacije. Narava takih pomenov pa je odvisna od konteksta, v katerem so podobe vsebovane. Nekatere stopnje pomena so relativno nevtralne ali objektivne, medtem ko so druge dobesedno nasičene s socialnimi pomeni in diskurzi (Barthes, 1971: 385).

»Konotacija, ki je sama sebi sistem, vsebuje označevalce, označence in proces, ki združuje ene z drugimi (pomen); in to, česar bi se bilo treba najprej lotiti za vsak sistem, je inventar teh treh elementov. Konotacijski označevalci, ki jim bomo rekli *konotatorji*, so sestavljeni iz znakov (združenih označevalcev in označencev) denotacijskega sistema; seveda pa se lahko več denotacijskih znakov združi v en sam konotator« (Barthes, 1990: 201).

Pri Barthesovi (1992) *Strukturalni analizi fotografskega sporočila* iz leta 1964 je status fotografije definiran kot paradoksalen in sicer zato, »ker predstavlja koeksistenco dveh sporočil, denotiranega in konotiranega. Paradoks nastane zaradi posebne narave fotografske denotacije, ki je 'sporočilo brez koda', ker je antološko tako popolna: 'Fotografska podoba seveda ni realno, je pa vsaj njegov popoln analogon'. Ta analogon je celo tako popoln, da je vtis fotografske objektivnosti skoraj imun na konotacijske okužbe. Konotacija je potemtakem naselitev fotografske denotacije z 'drugotnim pomenom' oziroma je kodiranje fotografskega analogona« (Barthes, 1992: 111–112).

Zato Barthes navede šest konotacijskih postopkov, med katerimi pa se samo prvi trije direktno nanašajo na denotacijo, ker predstavljajo »modifikacijo realnega samega« (Barthes, 1992: 112). Ti postopki so »trik, poza, predmeti, fotogenija, esteticizem in sintaksa« (ibid.).

- Za trik Barthes (1992: 112) pravi, da je »metodološki interes fotografskega trika v tem, da zlorablja visoko kredibilnost fotografije, utemeljeno z njeno izjemno denotacijsko močjo, ter ponuja kot denotirano sporočilo nekaj, kar je dejansko močno konotirano«. To utemeljuje s tem, da nikjer drugje kot na fotografiji nima konotacija tako popolne krinke 'objektivnega'.
- Pri definiciji poze (ta ni nujno v tem, da bi fotografirani subjekt dejansko poziral pred objektivom, marveč prej v tem, da je ujet v drži, ki se zlahka ponuja branju konotacijskih označencev) je sama narava fotografije smrt in prav poza kaže na njeno mortifikacijsko moč, ko negibnost fotografije prenaša na minulo realnost. Poza pa je poljubni položaj subjekta na fotografiji.
- Kot tretji postopek navaja predmete, ki lahko na fotografiji napotujejo k jasnim in znanim označencem oziroma k določenim kulturnim ali zgodovinskim stereotipom.
- Postopek estetizacije, in kot pravi Barthes, 'polepšanja' fotografije s tehnikami osvetljave in razvijanja se imenuje fotogenija in velja za četrti konotacijski postopek, katerega pa Barthes ne priznava, saj, kot pravi, 'na fotografiji ni nikoli umetnosti' (Barthes, 1992: 113).
- Peti konotacijski postopek dejansko utrjuje četrtega, da umetnosti nikoli ne more zares biti, ker lahko le simulira estetske učinke. 'Umetnosti' na fotografiji Barthes ne priznava, saj zameglijo bistvo fotografije same, ki je po njegovem mnenju 'emanacija realnosti', torej evidenca, da je objekt res obstajal.
- Pri zadnjem postopku, sintaksi, kot fotografski pripovedi (govori o seriji fotografij), Barthes (1992: 114) ni mogoče ločiti bistva fotografije od 'patetike', zato je fotografija neke vrste 'imago pietatis, podoba usmiljenja'« (Barthes, 1992: 112–114).

Ko je Barthes »odkrival« konotacijske postopke, je najverjetneje videl le še konotacijo, vendar pa konotacija seže tudi do vprašanja ali »čista« denotacija sploh obstaja. Popolna

denotacijska podoba, ki predstavlja sporočilo brez koda (to pomeni, da je odnos med realnim objektom in njegovo fotografsko podobo kontinuiran, neposreden) ostaja v literaturi kot »mitična definicija«, tj., da se je dogodek resnično zgodil in da je bil »fotograf res tam« (Barthes, 1992: 115).

Za denotirano ali dobesedno podobo v čistem stanju zatorej lahko zapišemo, da ne obstaja. Lahko jo definiramo le glede na to, kaj ostane od podobe, ko znake konotacije mentalno pobrišemo. Barthes se s tem seveda ne bi strinjal, saj pravi (Barthes, 1978: 42–43), da bi tako dobili radikalno nedolžno podobo. Denotacija fotografije, kot smo že spoznali, zaradi svoje popolnoma skladne narave predstavlja čisto sporočilo, je čistejša od denotacije risbe, saj risba brez stila ne obstaja. Pri fotografiji na stopnji dobesednega sporočila odnos označencev do označevalcev ni transformacija, temveč beleženje, odsotnost koda pa jasno utrdi »mit fotografske naravnosti« (ibid.). Zavest, ki jo vsebuje fotografija, je dejansko brez primere, ker ne ugaja zavesti stvari o »biti tam« ampak zavesti o tem, da »je bila tam« (Barthes, 1978: 44). Tako dobimo nasprotujočo zvezo med »tukaj-zdaj in tam-takrat« (ibid.). Tako lahko na tej stopnji denotativnega sporočila ali sporočila brez koda popolnoma razumemo »resnično nerealnost« fotografije. Zakaj? Denotirana podoba naturalizira simbolično sporočilo, semantično spretnost konotacije pa naredi nedolžno. Barthes trdi, da s tem prihaja do pomembnega zgodovinskega paradoksa; bolj ko tehnologija razvija razširjenost informacij, toliko bolj oskrbuje sredstva maskiranja konstruiranih pomenov pod videzom danih pomenov (Barthes, 1978: 42–46).

Predstavljajmo si črno-belo fotografijo, na kateri vidimo lestev. Fotografija se v načelu interpretira tako, da se razstavi na dele in po delih interpretira. V grobem jo razdelimo na dve ravni, denotativno in konotativno. Kot smo že omenili, je denotativni pomen splošen slovarski pomen, torej lestev. Pri konotaciji pa se zalomi, saj gre za multikompleksnost pomenov. Kmet na Dolenjskem bi morda rekel, da je lestev dobra ali slaba, da je les dober ali pa ne, neki gasilec bi trdil, da je lestev prekratka za reševanje, gorenjskemu župniku pa bi lestev asociirala Kristusov vnebohod. Kljub temu, da je na sliki lestev, preprosta lesena lestev, jo vsak posameznik dojema drugače. Barthes pravi, da so

konotacijski označevalci sestavljeni iz znakov, ti pa so sestavljeni iz označevalcev in označencev denotacijskega sistema. Konotacija je sestavljena iz označevalca in označenca, ki skupaj tvorita znak. Prav tako denotacijo sestavljata označevalec in označenec, ki skupaj tvorita znak. Iz tega lahko predpostavimo, da je konotativni pomen sestavljen iz konotacijskega označenca, denotacijskega označenca in denotacijskega označevalca. To pomeni, da pomen fotografije za posameznika določa denotacijski znak in konotacijski označenec. Iz tega sledi, da pomen fotografije tvorijo izrazna raven in dve vsebinski ravni. Zanima nas, zakaj župnik pomisli na vnebohod, kmet na to, kako dobra je lestev, in gasilec na reševanje. Pravzaprav nihče ne pomisli na lestev; župnik pomisli na svojo vero, kmet na to, kam bi lahko splezal, in gasilec na to, da je lestev neuporabna. Če smo prej dokazali, da se tvori pomen iz denotacijske ravni in vsebinske ravni konotacijskega označenca, bi morali vsi pomisliti na lestev, na njeno obliko, velikost, prečne lesene palice, morda padajočo senco. In vendar do tega ne pride. Zakaj? Goodman pravi, da »po svojem bistvu ni nič reprezentacija; status reprezentacije se določa relativno glede na simbolni sistem. Tisto, kar je v enem sistemu slika, je lahko opis v drugem; in če denotativni simbol nekaj reprezentira, to ni odvisno od tega, ali je podoben temu, kar denotira, ampak od njegovega odnosa do drugih simbolov v danem sistemu. Neki sistem je reprezentacijski sistem, kolikor je gost; in simbol je reprezentacija, kolikor pripada dovolj gostemu sistemu ali gostemu delu delno gostega sistema. Takšen sistem je lahko reprezentacija, četudi ničesar ne denotira« (Goodman, 1999: 38). Če parafraziramo njegovo hipotezo: simboli kmeta, gasilca in duhovnika, ki morajo po pravilu biti v korelaciji z denotacijskim pojmom lestve, nas lahko pripeljejo do tega, da se noben dejanski denotacijski pojem lestve ne nanaša na noben simbol in tako dobimo kompleksno polje, ki ga Goodman imenuje »nič«. Čeprav takoj doda, da elementi postanejo reprezentacije le, če so v povezavi s kakšno tako, dejansko ali načelno korelacijo, smo tako prišli ven iz temačne in brezčasovne črne luknje semiologije, sploščeni in raztegnjeni na istem mestu, kjer smo vanjo vstopili; na začetku in koncu tega poglavja. Dejstvo, da je vsaka fotografija večpomenska, pomeni, kot trdi Sontagova, »videti stvar v obliki fotografije in je dejansko srečanje s potencialnim predmetom fascinacije« (Sontag, 2001: 26). Najvišja modrost fotografije je, da nam pravi: »Tu imaš površje. Zdaj pa pomisli – ali bolje začuti, zasluti – kaj je zadaj, za njim, kakšna je neki

realnost, če je videti takole« (ibid.). Fotografije, kot pravi Sontagova (2001), same po sebi ne morejo razložiti »ničesar, ostajajo le lot neizčrpno vabilo k sklepanju, spekuliranju in fantaziranju« (ibid.). V kompleksnem polju tako reprezentacija »pade« sama vase oziroma postane sama sebi osnovni namen, mi pa smo tisti, ki ji moramo dodati pomen, da jo lahko »uporabimo« v našem razumevanju realnosti.

4. DRUŽBENA KONSTRUKCIJA REALNOSTI

Kaj je realnost in kako jo lahko spoznamo, sta gotovo dve najstarejši vprašanji, ne le starogrških filozofov, temveč človeka sploh. In prav gotovo odgovora tudi v tem eseju ne bomo mogli podati. Lahko se le utopično približamo »temu«, kar Lacan (v Barthes, 2003: 15) poimenuje *nemogoče*, torej tistemu, česar se ne da doseči in kar uhaja diskurzu. Kaj sploh pomeni to, nemogoče? Morda lahko najdemo odgovor v Barthesovem dejstvu, da ne moremo povzročiti sovpadanja večdimenzionalne stvarnosti (realnost) z enodimenzionalno stvarnostjo (govorica) (Barthes, 2003: 17).

Realnost ni reprezentativna in ravno zato, ker jo hočejo ljudje nenehno zastopati z besedami, obstaja zgodovina literature. Barthes pravi, da si realnosti ni mogoče kar tako »predstavljati, temveč jo je mogoče le prikazovati« (Barthes, 2003: 16–17). Berger in Luckmann pa pravita, da se »vsakdanje življenje prikazuje kot realnost, ki jo ljudje različno interpretirajo in ima zanje subjektivni pomen kohezivnega sveta« (Berger in Luckmann, 1988: 27).

Poudariti moramo, da se bomo v nadaljevanju obravnave teorije realnosti in teorije o dojetanju realnosti kar nekajkrat sklicevali na sociološko teorijo realnosti vsakdanjega življenja, ki jo zagovarjata avtorja Berger in Luckmann (1988: 26) in konstruktivistično-filozofsko idejo, da »svet vsakdanjega življenja za povprečne pripadnike družbe ni le samoumevna realnost, ki upravlja subjektivno realnost njihovega življenja, saj ta svet nastaja v njihovem mišljenju in delovanju, ki ga vzdržujeta kot realnost« (Berger in Luckmann, 1988: 21).

Sociologa Berger in Luckmann že v uvodu knjige Družbena konstrukcija realnosti podata mnenje, da je realnost družbeno konstruirana in da je naloga sociologije znanja, analizirati procese, v katerih se to kaže. Že v uvodu se pojavi besedna zveza »sociologija znanja«, ki jo avtorja definirata kot »gotovost, da so pojavi realni in imajo specifične lastnosti, realnost pa opišeta kot »kvaliteto pojavov, katerih obstoj je neodvisen od našega hotenja (ne moremo si želeli njihovega izginotja), in znanje kot gotovost, da so pojavi realni in imajo specifične značilnosti« (Berger in Luckmann, 1988: 11). Svojo razpravo začenjata s primerjavo »človeka z ulice« in »filozofa«. Človek z ulice prebiva v svetu, ki je zanj realen, in preko različnih stopenj to realnost tudi sprejema, medtem ko se filozof sprašuje o končnem pomenu »te« realnosti (ibid.). Človeku z ulice je realnost samoumevna, filozof pa je, kot pravita, »poklicno dolžan dvomiti o vsem, obenem pa mora doseči največjo možno jasnost glede končnega pomena tistega, kar sta za človeka realnost in znanje«. Ker se človeško znanje razvija, prenaša in uveljavlja skozi različna družbena stanja, se mora sociologija znanja ukvarjati s procesi »utrditve neke realnosti«. Zato se »sociologija znanja ukvarja z analizo družbene konstrukcije realnosti« (Berger in Luckmann, 1988: 11–12). Takoj pa si lahko zastavimo vprašanja, kako subjektivni pomeni postanejo objektivna realnost, kako človeška dejavnost producira svet stvari in kako se ta realnost konstruira. Odgovor nanje pa lahko strnemo kar v en stavek, da vsakdanje življenje predstavlja realnost, ki jo ljudje različno interpretiramo in si s tem konstruiramo subjektivni pomen kohezivnega sveta.

Med mnogimi realnostmi je gotovo najpomembnejša *realnost par excellence*. To je realnost vsakdanjega življenja. Berger in Luckmann (1988) jo označita kot »najvišjo realnost«. Gre za t. i. urejeno realnost, ki je prežeta z objektivnostjo in je tukaj in zdaj, je »realizem moje zavesti«, ki pa se prikazuje kot intersubjektivni svet med ljudmi, najpomembnejše pa je, da obstaja med »mojimi in njihovimi pomeni neprekinjena povezava in da občutke glede realnosti delim in zamenjujem z njimi« (Berger in Luckmann, 1988: 29). Avtorja to označujeta kot »prehod med realnostmi« ter za ponazoritev uporabita gledališče, dvigovanje in spuščanje zaves. Gledalec se z dvigom zaves premakne v drugi svet, s tistimi pomeni in redom, ki lahko velja le v tej fizično

prisotni, fiktivni realnosti. Ko pa se zavesa spusti, se gledalec vrne v najvišjo realnost, realnost vsakdanjega življenja (ibid.).

V družbeni realnosti obstajajo trije, med seboj odvisni in povezani dialektični dejavniki. »Vsak dejavnik ustreza bistveni oznaki družbenega sveta: *družba je človeški proizvod; družba je objektivna realnost; človek je družbeni proizvod*« (Berger in Luckmann, 1988: 63). Analiza družbenega sveta, ki izpusti kateregakoli izmed teh treh dejavnikov, je, kot pravita Berger in Luckmann, »izkrivljena« (ibid.). V opombah (Berger in Luckmann, 1988: 183) lahko preberemo, da se sodobna ameriška sociologija nagiba k izpuščanju prvega dejavnika. Njena perspektiva družbe zato teži k tistemu, kar je Marx imenoval reifikacija, se pravi k nedialektični razstavitvi družbene realnosti, ki zatemni njen karakter nenehne človeške proizvodnje, nemesto tega pa jo opazuje v luči stvarnih kategorij, ki ustrezajo le svetu narave. In ker je realnost družbeno definirana, definicije pa vedno posebljene, (se pravi, da) realnost definirajo konkretni posamezniki in skupine. »Razumevanje družbeno konstruiranega sveta in njegovih časovnih sprememb zahteva poznavanje družbene organizacije, ki posamezniku omogoča definicije« (Berger in Luckmann, 1988: 29). Na tem mestu lahko opazimo popolnoma sociološko razmišljanje prehoda iz neke imaginarne realnosti v posebljeno stvarnost. Avtorja pravita, naj se vprašanje o zgodovinsko dostopnih pojmovanjih sveta abstraktnega (avtorja to definirata kot »kaj?«) premakne k sociološko konkretnemu »kdo?« (Berger in Luckmann, 1988: 95). Človek je biološko naravnani na to, da skupaj z drugimi konstruira in naseljuje svet, ki postaja zanj »dominantna in definitivna« realnost. Narava mu seveda postavlja neke meje, toda tudi konstruirani svet vpliva nazaj na naravo. »V tej dialektiki med naravo in družbeno konstruiranim svetom se človeški organizem preoblikuje: v tej dialektiki človek tedaj proizvaja realnost in s tem tudi sebe« (Berger in Luckmann, 1988: 169).

Butina pravi, da je »alfa in omega vsake teorije *realnost*, s katero se ukvarja. Paradoksalno pa nobena teorija *realnosti* ne pokriva ustrezno in do kraja, niti je ne more nadomestiti. Eksistira preprosto na drugi ravni kot realnost, zato nam ne govori o resničnosti in resnici, ampak o ovirah na poti do nje. To pa je mogoče opisati, oblikovati strategije za njihovo preoblikovanje in vse to posredovati« (Butina, 1995: 9).

Prav to bi moralo veljati tudi za teorijo fotografije. Fotografska teorija je sredstvo, s katerim zavestno tematiziramo in konceptualno premagujemo ovire na poti do fotografske realnosti. To lahko storimo v dvojnem smislu: na ustvarjalni ravni, kjer lahko premagujemo ovire na poti do realnosti fotografije kot (umetniškega) produkta, in na poustvarjalni ravni, kjer lahko premagujemo ovire na poti do realnosti fotografije kot (umetniškega) doživetja, torej neke vrste družbeno-kulturne vrednote. Iz tega lahko sklepamo, da fotografija lahko postane konceptualni most med individualno ustvarjalno poetično iniciativo in kulturo (Butina, 1995: 9–10).

Sontagovi (2001) se odnos fotografije (vsake fotografije) do vidne stvarnosti zdi nedolžnejši, zato je najbrž tudi ustrežnejši in predvsem natančnejši kot pri drugih mimetičnih predmetih. Kljub predpostavki verodostojnosti, ki, kot pravi, »vsem fotografijam navrže avtoriteto, zanimivost in zapeljiv čar, pa delo fotografa ni nikakršna generična izjema v ponavadi kalnih odnosih med umetnostjo in resnico« (Sontag, 2001: 10). Celo takrat, ko si fotografi najbolj prizadevajo odslikati realnost, jih preganjajo nenapisane zapovedi okusa in vesti. Ko se fotograf odloča o videzu posnetka, ko daje prednost taki osvetlitvi namesto drugačni, vedno vsiljuje merila tistemu, kar fotografira. Fotografije so pričevanja in upravičevanja. Nekdaj so fotografije veljale za nesporen dokaz, da se je določena stvar res zgodila, seveda pa danes ni več tako, saj mit o fotografski resnici praktično ne obstaja več. Čeprav v nekem smislu fotografska kamera zares ujame – in ne zgolj interpretira – realnost, je fotografija vendarle prav toliko interpretacija sveta, kolikor je to slika ali risba (Sontag, 2001: 9–11).

Fotografija je »paradigma nujno naravne dvoumne zveze med jazom in svetom; njena oblika ideologije realizma včasih narekuje samoumik jaza v razmerju do sveta, drugič pa dopušča agresiven odnos do sveta, ki povečuje jaz« (Sontag, 2001: 116). Fotografi smo in moramo biti tisti, ki se poslužujemo zdaj ene, zdaj druge strani te zveze. »Oboroženi s svojimi aparati naj bi šli v napad nad realnost – ta namreč velja za nekaj upornega, le na videz razpoložljivega, nestvarnega« (Sontag, 2001: 114). Fotografiranje je, sodeč po različnih opisih fotografov, hkrati neomejena tehnika za prilaščanje predmetnega sveta in neizogibno solipsističen izraz posameznega jaza. »Fotografije upodabljajo realnosti, ki že

obstajajo, vendar jih lahko odstre le fotografska kamera« (Sontag, 2001: 114). Ne smemo pa pozabiti tudi lastnega, fotografovega individualnega temperamenta, njegove osebne identitete, ki sam sebe odkriva skozi fotografske izreze realnosti. Slike predstavljajo fotografu Avedonu realnost, kakršne ljudje nimajo; pravi, »da jih spoznava prav skozi fotografije« (Avedon v Sontag, 2001: 114). Hotenje, da bo fotografija realistično-mimetična, ni nezdružljivo z ustvarjanjem še večjega prepada med podobo in realnostjo, v katerem tisto skrivnostno védenje (in stopnjevanje realnosti), ki ju omogočijo fotografije, predpostavlja poprejšnjo odtujitev od realnosti, morda celo njeno popolno razvrednotenje (Sontag, 2001: 114). Če sklepamo po Sontagovi, se tako realnost »ukinja«, ostaja pa le neizogibno solipističen izraz posameznikovega (fotografovega) jaza (ibid.).

5. FOTOGRAFIJA VS REALIZEM

Fotografije niso zgolj realistične upodobitve realnosti. Sámó realnost primerjamo s fotografijami in jo vrednotimo glede na to, koliko jim je zvesta. Emile Zolà, eden vodilnih ideologov literarnega realizma, je po petnajstih letih ljubiteljskega ukvarjanja s fotografijo zapisal, da po njegovem »sploh ne moreš trditi, da si nekaj zares videl, dokler tistega nisi fotografiral« (Zolà v Sontag, 2001: 84). »Namesto, da bi fotografije zgolj beležile realnost, so postale norma pojavnosti stvari v naših očeh, s tem pa so spremenile sam pojem realnosti – in realizma« (Sontag, 2001: 84). Fotografija nam kaže realnost, kakor je prej nismo mogli videti in dojemati. Ta razkrivajoči značaj fotografije je na splošno znan pod imenom fotorealizem (Sontag, 2001: 84). Zavezanost fotografije realizmu dopušča vse sloge in vse pristope k snovi. Realizem je opredeljen kot upodabljanje sveta, ustvarjanje podob, ki so podobne svetu in nam posredujejo podatke o njem. Fotografski realizem ni tisto kar »resnično« obstaja, temveč tisto, kar človek »resnično« zaznava (Sontag, 2001: 112–113). (Morda bi bilo še boljše rečeno: tisto, kar človek zaznava kot resnično.)

Fotografija je ob času svojega nastanka zaradi svoje vidne realnosti verno posnete, deskriptivne in narativne podobe ter zaradi svoje zmožnosti mehanične, od avtorja

neodvisne možnosti odslikave, nedvomno sodila v »naturalistično izostritev realizma«, seveda le, če jo obravnavamo kot integralni del likovne teorije. Naturalizem je v upodabljaljivih umetnostih, slikarstvu in kiparstvu, slabo izražen, zato pa je fotografija zelo učinkovito zadovoljevala potrebe tako po najbizarnejših kakor tudi najbanalnejših podobah realnosti. Zato se medij bremena realistične hipoteke ni znebil vse do danes in je jasno viden v slikarstvu, predvse pa v filmu, čeprav, kot pravi Baudrillard, »učinek realnosti obstaja le v sistemu relativnih hitrosti in kontinuitete. V počasnejših družbah, kakršne so bile primitivne, realnost ni obstajala, ni *kristalizirala* – zaradi pomanjkanja zadostne kritične mase. Ni bilo dovolj pospeškov, da bi prišlo do linearnosti in posledično do vzrokov in učinkov. V prehitrih družbah, kakršna je naša, se realnost zabriše: pospeševanje pomeša učinke in vzroke, linearnost se izgublja v turbulenci, realnost pa v svoji relativni kontinuiteti nima več časa, da bi se dogajala. Potemtakem realnost obstaja le v določeni liniji časa in pospeška, v določenem oknu ali na določenem pasu sistema v ekspanziji, v fazi *osvobajanja*, torej tam, kjer so doslej bile naše moderne družbe, ki pa jih kmalu ne bo več – realnost se namreč ponovno zgublja, sledeč anamorfozi istih sistemov v ekspanziji, v iluziji, le da tokrat v virtualni iluziji« (Baudrillard, 1999: 241).

Fotografija se je, resda z nekaj obotavljanja, pridružila velikemu pohodu iz realizma v modernizem, s psihološkega vidika pa iz zunanje realnosti v ustvarjalčevo notranjost, ki ga je likovna umetnost opravila od srede 19. stoletja do začetka osemdesetih let 20. stoletja. Mehanična podoba je v konceptualnem smislu tako prvič dobila antropomorfno obliko, začela odsevati čut vida in se metaforično približala ustvarjalcu na bližino njegove lastne mrežnice. Tako se je začela pot v notranjost (Lampič, 2000: 237 –239). Hardt (2002: 316) dodaja, da vizualnost kot temelj sodobne kulture sega onkraj pojmov samega opazovanja in nadzorovanja (ki sta zaznamovala razglabljanja o družbeno-političnih praksah) in slavi sodobno prevlado pogleda, privilegiranost očesa ter vzpon spektakularnega, ki ni le vidno, temveč bolj resnično od resničnega (Hardt, 2002: 316). Jameson (1992: 156) celo trdi, »da je bil problem reference premeščen in stigmatiziran v hegemoniji različnih poststrukturalističnih diskurzov, ki označuje ta čas (in skupaj z njim vse, kar ima okus po 'realnosti', 'reprezentaciji', 'realizmu' in podobno – celo beseda

historično ima v sebi *r*); le Lacan (v Jameson, 1992: 156) je brezsravno nadaljeval z govorjenjem o 'Realnem' (ki je bilo definirano kot odsotnost). Realno, nam pravi Lacan, je tisto, kar se absolutno izogne simbolizaciji. Pri tem gre le za izjavo skritega referenta, za katero Jameson pravi, »da je dvosmerna cesta, katere antitetične smeri lahko emblematično imenujemo 'represija' ali pa 'zanikanje': slika namreč ne pozna načina, s katerim nam bi povedala, ali gledamo na vzhajajoče ali zahajajoče sonce« (Jameson, 1992: 156). Zato lahko dodamo misel Jeana Baudrillarda (1999), da »fotografija ni podoba v realnem času. Ohrani trenutek negativnega, suspenz negativa, ta majhen časovni zamik, ki omogoča podobi, da obstaja, preden svet in objekt izgineta v podobi – kar se ne more pripetiti v sintetični podobi, iz katere je realno že izginilo. Fotografija ohranja trenutek izginotja in torej čar realnega kot nekega prejšnjega življenja« (Baudrillard, 1999: 283–284).

6. MIT

Roland Barthes se je sredi petdesetih let prejšnjega stoletja začel ukvarjati z demistifikacijo tistih pojavov družbenega življenja, ki so se izdajali za naravne; to je bilo obdobje, ko je »proti nepravi naravi postavljala Zgodovino in nadaljeval zgodovinsko realnost v stvarnosti« (Marcelli, 2003: 39). Svoje misli o mitološki transformaciji družbene realnosti je opisal v svoji znameniti knjigi Mitologije, kjer je imel vodilno vlogo imperativ nezaupanja do vsega, kar se je izdajalo za naravno in neposredno; naravna veselja in zadovoljstva, naravna lepota, neposredne in naravne resnice ter moralna načela, vse to pa je v njem očitno moralo vzbuditi zanimanje, da razgali v ozadju konkretne postopke, s katerimi se je pojavljala zgodovinska, razredno pogojena, buržoazna vrednost. Zato je Barthes z zloženko črk M, I in T označil kulturne vrednote in verovanja, ki so izražena na tej stopnji denotacijskega poimenovanja, ki je pravzaprav konotacijsko. Mit je namreč skrita zbirka vrednot in konvencij, skozi katere se pomeni, ki so v realnosti specifični za določeno skupino, kažejo kot univerzalni in dani za celotno družbo. Miti zato dovoljujejo konotativnemu pomenu določene stvari ali podobe, da izgledajo denotativni, torej naravni in dobesedni. Za Barthesa francoski oglas za

italijansko omako in testenine ni le predstavitev proizvoda, ampak produciranje mita o italijanski kulturi, ki ga sam imenuje: »koncept italijanskosti« (Barthes v Sturken in Cartwright, 2001: 19). Seveda tukaj ne gre za sporočilo, namenjeno Italijanom, temveč za sporočilo o francoskem konceptu italijanske kulture (Sturken in Cartwright, 2001: 19–20).

Barthes (1978: 165–166) pravi:

1. Mit lahko beremo v anonimnem izražanju tiska, oglaševanja, dobrin množičnega potrošništva, saj je mit nekaj socialno determiniranega: »refleksija«.
2. Ta refleksija je preobrnjena: mit je sestavljen iz preobračanja kulturnega v naravno, torej preobračanja socialnega, kulturnega, ideološkega in zgodovinskega v naravno. To pa ni nič drugega kot proizvod razredne delitve, njene moralne, kulturne in estetske posledice pa so predstavljene kot same po sebi umevne.
3. Sodoben mit je prekinjen (*ukrivljen*). To pomeni, da se izraža le v diskurzu in ne v dolgih, določenih povedih, postaja fraza in stereotip; mit tako izgine, vendar pusti za sabo »ukrivljeno realnost«, mitičnost.
4. Mit je govor, ki prinaša neko poslanstvo. To pomeni, da se prvine mita skladajo v enoto, ki nekaj pomeni: najprej se brišejo razlike med besednimi in nebesednimi poslanstvi, mit pa v vseh svojih modalnostih vstopa v polje označevalnih sintez. »Govorica, diskurz, govor ipd., tu bomo tedaj razumeli vsako označevano enoto oziroma sintezo, bodisi besedilno ali upodobljeno: fotografija bo za nas enako zgovorna kot novinarski članek: predmeti sami postanejo govor, če kaj označujejo« (Barthes, 1975: 183). »Temu vključevanju mitičnih poslanstev v sfero označevalnih izrazov sledi uvrstitev discipline, ki jo proučuje: mitologija, ki se ukvarja s študijem modernih mitov, je del znanosti, ki jo je Ferdinand de Saussure v svojem predavanju iz splošnega jezikoslovja navedel pod nazivom semiologija« (Barthes v Marcelli, 2003: 44).

Potemtakem je življenje polno mitov, s katerimi analiziramo znake in jim pripisujemo pomene, saj, kot je zapisal Barthes leta 1975, »predpostavljati označevanje pomeni

obrniti se k semiologiji« (Barthes v Marcelli, 2003: 44). Z njimi ustvarjamo svet za nas in naše mesto v njem, oblikujemo in preoblikujemo pomene v oblike, s tem pa po eni strani »ropamo in hkrati bogatimo jezik«, saj so miti načini govorjenja. Definirani so z načini izražanja sporočil in izhajajo iz zgodovine. Za Barthesa je mit »depolitiziran govor« (Barthes, 1971: 298). Je sistem sporočanja, je forma, torej način označevanja. Mita ne opredeljuje predmet njegovega sporočila, temveč način, na katerega sporočilo podaja. Zato, trdi Barthes, je mit lahko vse. Vsak predmet na svetu lahko preide iz zaprtega nemega obstoja v govorno stanje, kjer stoji družbi na razpolago. Ker predstavlja določeno sporočilo, ni nujno, da je izključno usten, lahko je sestavljen iz vsega, in to vse lahko postane osnova mitološkega govora. Mitološki govor je sestavljen iz materije, ki je že obdelana za namen nekega sprejetega sporočanja. Prav zato, ker vsa mitološka slikovna ali grafična gradnja predpostavlja obstoj neke pomenske zavesti, lahko o njej sodimo neodvisno od njene materije. Ta materija ni nepomembna; slika (lahko tudi fotografija) vsekakor »pleni« popolneje kot pismo, pomen prikaže enkrat, ne da bi ga analizirala, »ne da bi ga razbila« (Barthes, 1971: 264–265).

6. 1. Delovanje mita

Barthes (1971) pravi, da v vsakem semiološkem sistemu obstajajo označevalec, označenec in znak, ki je asociativni seštevek prvih dveh. Znak je poln, je smisel. Tako tudi v mitu obstajajo ti trije elementi, vendar pa je mit prav poseben sistem, ker temelji na drugostopenjskem semiološkem sistemu. To, kar je v prvem sistemu znak (sestoji iz pojma in slike), postane v drugem sistemu preprosto označenec. Tukaj moramo upoštevati, da se materija mitološkega govora (jezik v ožjem pomenu, fotografija, slikarstvo, plakat itn.), ne glede na to, koliko je bila na začetku raznolika, takoj, ko se najde v mitu, omeji na čisto funkcijo označevanja: mit v njej vidi le eno vrsto predhodne gradnje, torej skupni znak, ki je končni člen predhodne semiološke verige. In prav ta končni člen verige postane začetni člen povečanega sistema, ki gradi mit. Vse se dejansko dogaja tako, kot da je mit za eno stopnjo premaknil formalni sistem prvobitnih pomenov (Barthes, 1971: 267–269). »Mit zgrabi obstoječi znak in ga prisili, da deluje kot označevalec na drugi ravni (znak Rolls-Royce postane označevalec, vezan na določen

luksuz). Izgleda, kot da je mit posebna oblika jezika, ki prevzame obstoječ znakovni sistem in iz njega naredi novega. Ni pa nedolžen jezik, saj izbira obstoječe znake in njihove konotacije ter jim ukazuje, da igrajo določeno družbeno vlogo« (Bignell, 1997: 16-17).

Zdaj pa pogledjmo v srž mita. Označevalec mita je poslednji člen lingvističnega sistema, ki je hkrati *smisel* in prvi člen mitološkega sistema, *forma*. Na eni strani *prazno* in na drugi *polno* (Barthes, 1971: 271). Označenec ali označeno pa imenuje Barthes (1971), *pojem*. Tretji člen tvori med prvima dvema medsebojni odnos, je nekakšen *znak*, ki pa ni pravi semiološki, saj je v mitu že tvorjen s strani označevalca. Zato je ta »znak« dejansko *pomen*. Pomen ima v mitu dvojno funkcijo: označuje in zaukaže (Barthes, 1971: 271).

Ko pri **označevalcu** *smisel* postane *forma*, se *smisel* loči od svoje kontingentnosti, se sprazni, osiromaši in na koncu ostane le beseda. Prav na tem mestu pa pride do Barthesovega paradoksa, preobrata branja, ko se osiromašen *smisel* vrača v *formo*, iz lingvističnega znaka na mitološki označevalec. *Smisel* še vedno izgublja svojo vrednost, ohranja pa življenje, s katerim se bo *forma* hranila in je za *formo* neke vrste trenutno razpoložljiva zaloga zgodovine (Barthes, 1971: 271–273).

Pri **označencu** zgodba, iztisnjena iz *forme*, postane *pojem*. *Pojem*, ki je zgodovinsko določen in intencionalen; ta poganja napletanje mita. *Pojem* ima odprt karakter, nima abstraktnega neprečiščenega bistva, je prečiščena, nestabilna megljena masa, ki se prikaže enkrat v celoti, kar je popolnoma nasprotno od *forme*. Mitološki *pojem* je sama intenca vedenja (Barthes, 1971: 273–274).

»Mitološki pojmi nikakor niso stalni, lahko nastanejo, se spremenijo ali izginejo. In prav zaradi tega, ker so zgodovinski, jih lahko zgodovina preprosto ukine. Trajanje mitov je zato omejeno, obstajajo stari, vendar večnih ni« (Barthes, 1971: 264).

Znak oz. *pomen* je spoj označevalca in označenca in je najpomembnejši. *Pomen* je mit sam! Mit s pojmom izkrivlja *polno* plat označevalca do trenutka, ko pride *smisel*. Takrat se mit umakne. *Pomen* mita pa tvori izmensko prehajanje smisla označevalca in njegove

forme, popolnoma slikovne zavesti, to izmenskost pa na nek način zbira pojem, ki jo uporablja kot nek dvopomenski označevalec, ki je istočasno razumski in izobrazbeni, prostovoljni in naravni (Barthes, 1971: 276).

Uporabnost mita je zatorej najboljša takrat, ko se ravnamo po označevalcu mita, kot nedosegljivi celoti smisla in forme; takrat dobimo dvojni pomen: odgovarjamo bistvenemu mehanizmu mita in njemu lastni dinamiki, postanemo bralci mita, postanemo prisotni. Bralci lahko tako istočasno doživljamo mit kot resnično in neresnično zgodbo.

6. 2. Predstava o fotografski resnici

Barthesovo pojmovanje mita in konotacije je še posebej koristno pri raziskovanju predstave o fotografski resnici. Kulturni pomeni so vtisnjeni v podobe, ki jih proizvaja kamera in vplivajo na naša pričakovanja in uporabo podob. V časopisne fotografije ne vnašamo istih pričakovanj o reprezentaciji resnice kot v podobe televizijskih novic ali celo filmskih podob, ki jih vidimo v kinu. Pomembna razlika med temi formami je njihov odnos do časa in njihova zmožnost, da so široko reproducirane (fotografije morajo biti razvite in natisnjene še preden jih vidimo in reproduciramo, medtem ko so televizijske podobe lahko prenašane v živo). Podobno so kulturni pomeni in pričakovanja o računalniško-digitalnih podobah drugačni od tistih o konvencionalni fotografiji. Pomen podobe in naša pričakovanja o njej pa so vezana na tehnologijo, skozi katero se proizvaja podoba (Sturken in Cartwright, 2001: 20).

Fotografijo lahko mimetično dojemamo kot kopijo realnosti, predvsem pa kot sled realnosti, posneto prav iz površja življenja; in prav iz tega izhaja mit o fotografski resnici. Kljub napredku v tehnologiji in dejstvu, da se da fotografije manipulativno spreminjati, njena moč še vedno leži v skupnem verovanju, da so fotografije resnični zapisi nekih dogodkov. Naše zavedanje o subjektivni naravi podob je v neprestani napetosti z dediščino objektivnosti, ki se še vedno drži kamer in naprav, ki dandanes proizvajajo podobe. In vendar zavedanje, da so fotografske podobe dokazi resničnosti, daje tem tudi določeno magično kakovost, ki pripomore k njihovi dokumentarni kakovosti. Podobe, ki

jih ustvarja kamera, so lahko simultano informativne in ekspresivne. Fotograf tako lahko s svojim delom predstavi dokaz in vzbudi tako magične kakor tudi mitološke kvalitete (Sturken in Cartwright, 2001: 16–18).

»Fotografija implicira, da poznamo svet, če ga sprejemamo takega, kakršnega beleži fotografska kamera. Ampak to je prvo nasprotje razumevanja – to se namreč začne z nesprejemanjem sveta, kakršen je videti« (Sontag, 2001: 26). Zato fotografi ustvarjajo mite in fotografi so tisti prvi, ki dejansko sodelujejo v procesu konstrukcije realnosti tako, da hipoma zaustavijo trenutek, ki pa je že naslednji hip »pasé«, realnost pa potemtakem utemeljuje znak ali pomen. Iz zapiskov pri predmetu Semiologija lahko preberemo, da imamo na fotografiji posnetek fizične realnosti. Gre za že večkrat omenjen *mimesis*, t. i. posnemanje realnosti. Fizično realnost lahko razumemo kot dejansko prisotnost fotografa na kraju, kjer fotografijo snema. Determinanto časa je v fizični realnosti dokaj težko operacionalizirati. Kot čas lahko razumemo trenutek v sedanjosti, katerega se ne zavedamo. Medtem ko zaklop dovoljuje osvetlitev filma, se čas ne ustavi, kar pomeni, da je fotografija v vsakem primeru zamazek. Zakaj zamazek? Odgovor na to je preprost: le čas osvetlitve je tisti, ki fotografijo naredi »zamrznjeno«, in le točno nastavljena goriščna razdalja je tista, ki nam naredi fotografijo ostro. Čas osvetlitve lahko zato vpliva na naše zavedanje tistega zamrznjenega trenutka, vsekakor pa si moramo pri tem zastaviti vprašanje, zakaj je fotograf ravno v tistem trenutku pritisnil na sprožilec in dovolil svetlobi, da je vplivala na tista majhna, na svetlobo občutljiva zrna (pri digitalnih kamerah je to CCD tipalo). Zakaj torej fotografirati ravno tisti trenutek in ne katerega drugega? To vprašanje si zastavlja tudi Roland Barthes v delu *Camera lucida* (1992), na žalost pa odgovora ne poda. Fotografija »nastane«, ko se odpre zaklop in osvetli srebrove halogenide, ki so občutljivi na svetlobo. Omenili smo že, da je čas dimenzija, ki je povsem subjektivno dojemljiva. Najprej se nam pojavi vprašanje: ali čas sploh obstaja? Recimo, da ne. In to preprosto zato, ker so si čas »izmislili« tisti filozofi, ki so s tem dejanjem hoteli pobegniti iz globin eksistencialnih razmišljanj, v katerih so se znašli. Zakaj eksistencialnih? Že sama beseda pove, da gre za obstoj. Obstoj je sam po sebi umeven, v realnosti obstajamo in se tega ne zavedamo. Iz tega sledi, da smo že, ko se

rodimo, obsojeni na smrt. Barthes (1992) pravi, da je fotografija smrt, »vračanje smrti« (Barthes, 1992: 80)

Filozof Sartre (v Barthes, 1992: 22–23) meni, da je fotografija nejasno vzpostavljena v objekt in osebe, ki so lahko na fotografiji, so vzpostavljene v osebe in še to le zaradi fizične podobnosti s človeškimi bitji, nimajo pa nobene intencionalnosti. Pravi, da »plavajo med obrežjem percepcije, obrežjem znaka in obrežjem podob, ne da bi katero dosegle« (Sartre v Barthes, 1992: 23). Potemtakem je ravno čas tista reka, ki teče in bega nas, fotografe, kdaj in če sploh fotografijo ustvariti. Klub vsemu pritisnemo na sprožilec, medtem ko pazimo na pravilno osvetlitev in ostrino, predvsem pa na fotografirani objekt. Nezavedno ostaja skrito našim očem, zato lahko zapišemo, da je vsaka interpretacija fotografije brezpredmetna, kakor je tudi brezpredmetno interpretirati že omenjeno fotografijo »po fotografu«, če nam je bistvo fotografije povsem latentno ...? Barthes (1992) to »brezizhodno situacijo« rešuje z uvedbo pojma *studium in punctum*. Studium pojmuje kot »zavzetost za nekaj, nagnjenje do nekoga, nekakšno splošno investicijo in predanost, a brez posebne ostrine« (Barthes, 1992: 28). Drugi element, punctum, pa kot »pik, luknjico, majhen madež, zarezo – pa celo met kocke« (ibid.). Barthesu fotografija predstavlja nekakšen interes, zanimanje, zato s fotografijo živi, diha in na koncu umre (Roland Barthes ni bil fotograf). Življenje fotografije in njega samega je odvisno od pojma punctum, saj, kot sam pravi, »ta element namreč kakor puščica prileti s prizorišča in me prebode« (Barthes, 1992: 28). Ta dobesedna interpretacija njegove miselnosti je posledica njegovega napačnega sklepanja, da priznati studium, pomeni »usodno se srečati s fotografovimi namerami« (Barthes, 1992: 29). Ne, tega ne moremo sprejeti: s fotografovimi namerami se neki gledalec ne more »srečati«, saj je avtor fotografije svoj izdelek ustvaril ravno zato, ker ga pač je. Semiološka definicija znaka nam nazorno utemeljuje naše nestrinjanje z Barthesom: znak lahko stoji namesto nečesa za nekoga in ravno fotografija je lahko ta znak. In če lahko fotografija stoji namesto nečesa, za nekoga, je še vedno slikovno polna, tako interpretativno kot vsebinsko, a ima za vsakega posameznika povsem drugačen pomen. Fotografija je kontingenca ničesar, je le nosilec naše individualne zaznave, tistih nas, ki jo gledamo. Je naracija brez podlage. Morda bi lahko razumeli fotografijo, če bi presegli filozofijo, saj preseči filozofijo pomeni prav

tako premagati protislovje med filozofijami in odkriti pri tem v protislovnih danostih možno enotnost.

V uvodu smo izpostavili tezo, da je fotografija sama sebi logična in zato tudi sama sebi namen. Mnogi interpreti se s to mislijo ne bi strinjali, saj je za večino fotografija družbeno, kulturno in zgodovinsko dejstvo, predvsem pa zgodovinski zapis, ki bo rodovom zanamcev pomagal razumeti svet sedanje, takrat že pretekle dobe. Lahko se strinjamo s tistimi filozofi, ki pravijo, da je fotografija t. i. *poiesis*. Poiesis namreč pomeni "proizvajanje" biti, prehajanje iz odsotnosti v prisotnost bit-ja, ki se v pesništvu dogaja z besedo, v drugih umetnostih pa s sredstvi, po katerih se razlikujejo med sabo. V vseh primerih pa gre za kreacijo oziroma produkcijo eksistence, sveta, fenomenov, ki jih omogoča materija, s katero se spopada kreativna volja tistega, ki jo gnete v formo. V slehernem kreativnem dejanju je udeležena izdatna mera iracionalnega, za-umnega, za ratio neobvladljivega eksistencialnega izkustva, ki določa tudi način biti umetniškega dela. Zato so možne številne racionalne konotacije ene in iste stvaritve pri interpretih različnih časov in duhovnih profilov. Poiesis je glede na povedano izrazito individualistični modus človekovega kreativnega udejanjanja, pa čeprav nekaj med bitjo in ničem, med materijo in duhom. Taka fotografija je lahko tudi metafotografija, ki je sama sebi namen in lahko nastopa kot ločena entiteta, torej obstaja zaradi svojega lastnega obstoja ali pa je v povezavi s formo poesisa razlog tega diplomskega dela, torej kreativnega smisla pisanja nesmisla. Tuda učinek fotografije obstaja, o tem ni dvoma, ni pa določljiv. Barthes (1992) pravi, da fotografija ne zna *povedati* tistega, kar daje na pogled (Barthes, 1992: 12). Za razliko od tistih, ki poudarjajo, da fotografija uporablja univerzalni jezik, pa kulturni relativisti (v Nöth, 1995) poudarjajo njeno arbitrarno naravo: možnost fotografske manipulacije realnosti in kulturne determiniranosti fotografije, kot dokaz pa navajajo pričanja antropologov, ki so proučevali nekatere plemenske skupnosti. Člani teh skupnosti niso prepoznali sami sebe na fotografijah, kar kaže, da je branje fotografij kulturno pogojeno (Nöth, 1995: 460). Fotografija nam torej ponuja mrtvo podobo, na njej namreč ni življenja, daje pa nam možnost odkrivanja podobnosti tistega, kar nam je že znano.

7. POMEN VIZUALNEGA

Teorije podob, od antične grške in renesančne skozi obdobje romantike do modernizma, so bile dominirane, skoraj neizzvane, z idejo čiste vizualnosti. Kot primer Evansova (1999) v uvodu v *Visual culture* navaja slike modernizma, ki so ustvarjale le čisto, neodvisno podobo, le ta pa je bila larpurlartistično namenjena sama sebi in abstraktna, neverbalna in pripovedna. Domneva, da je vizualno le domena percepcije in izkušenj, pridobljenih na podlagi percepcije, konceptov in jezika, je bila, kot trdi Evansova, »ponavadi povezana z idejo mimesisa in označena kot teorija odseva ali slikovna teorija jezika« (Evans: 1999: 11).

V medijskih praksah vsakdanjega življenja dominirajo podobe, ki, kot pravi Hardt, »oblikujejo vizije sodobne kulture, tako za medijske gledalce kot za ne-gledalce« (Hardt, 2002: 315). Področje vizualne kulture Hardt (2002) deli na dve med seboj povezani področji raziskovanja: institucionalni kontekst in ideološki proces ustvarjanja pomenov.

- Institucionalni kontekst po Hardtovem (Hardt, 2002: 315) mnenju predstavlja področje produkcije diseminacije in potrošnje mirujočih ali gibljivih podob kot blaga z različnimi družbenimi, kulturnimi, političnimi in ekonomskimi dimenzijami, vključno z lastništvom nad sredstvi komuniciranja, svobodo govora in etiko ravnanja.
- Drugo področje pa se nanaša na ideološki proces ustvarjanja pomenov pri avtorjih oziroma producentih sporočil na eni strani ter pri občinstvu na drugi (Hardt, 2002: 315).

Področje vizualnega, naše percepcije, označujejo oblike in forme, ki se razlikujejo glede načina našega socialnega življenja, naše nacionalnosti in družbe, ki ji pripadamo, etničnih skupin, različnih religij, družine in subkultur, ki nas obdajajo. »Ta funkcionalna diferenciacija nas spremlja že od samega rojstva, migracije med sloji so zaželeno, vendar nimamo vsi enakih možnosti. Posameznik se mora prav tako naučiti brati in razumeti področje vizualnega, kateremu pripada, da bi lahko deloval v družbi« (Craig, 1999: 38).

Vzpostavitev in nadziranje področja vizualnega je vsekakor tudi dejavnik socializacije človeka v okolje. V sociološkem pomenu se fotografski jezik pri izraznem komuniciranju poslužuje tudi svojevrstnih izraznih zmožnosti, ki izhajajo iz fotografije kot likovnega izraznega sredstva, in posebnosti, ki so pogojene s tehnično naravo fotografskega medija.

Hardt (2002) trdi, da se pojem *vizualnost* nanaša na nastanek podobe v razvoju modernih medijskih praks onstran domene starejših vizualnih umetnosti, kot sta risanje in slikanje, saj po njegovem obsega institucionalno ekspanzijo fotografije, filma, televizije, računalniških ekranov itn. Ljudje nenehno stopamo v različne interakcije z mediji; beremo podobe in se soočamo z vizualnimi reprezentacijami sveta in, kar je najpomembnejše, tudi sami uporabljamo različne segmente vizualnih tehnologij. Kot primer navede fotoaparata, napravo, s katero proizvajamo lastne vizije eksistence, tako da naš svet postaja »posledično posredovana podoba, podvržena interpretaciji, rekonstrukciji in spreminjanju« (Hardt, 2002: 316). Nadalje pravi, da se vizualnost nanaša tudi na »množično produkcijo podob ter na ustvarjanje vizualnega okolja, ki oblikuje in določa način, kako mediji vidijo (ali hočejo videti) svet, kakor tudi na izkušnjo gledanja v kontekstu družbe, kjer je gledanje ultimativni način participacije v sodobnem življenju« (ibid.).

7. 1. Vizualna percepcija

Da lahko sploh govorimo o fotografiji, moramo razumeti vizualni sistem, kjer je človeško oko del celotnega vizualnega sistema, ki ga tvorijo oči in možgani, v katerem ima vsak del svoje mesto in nalogo. Naloga očesa je zbrati čim več svetlobe in pri tem prečistiti dražljaje tako, da izloči preslabe in nepomembne ter združi pomembne, torej tiste, ki imajo največ povedati. Tako prečiščeno sporočilo pride v obliki živčnih impulzov v višje možganske centre, ki pa niso pasivni, temveč oko aktivno usmerjajo pri gledanju. Eden takšnih mehanizmov je »selektivno dajanje prednosti tistemu, kar se spreminja« (Arnheim v Butina, 1995: 45). Vidni sistem potemtakem deluje tako, da že na nivoju mrežnice poteka selekcija tistih dražljajev, ki nosijo neko sporočilo o spremembah.

Pomembno pa je, da oko ne reagira na stalni svetlobni dražljaj, temveč le na spremembo v vidnem polju, ki se projicira na mrežnico. »Fotopigment se v vidnih celicah mrežnice pod vplivom svetlobe razkroji in vidne celice ne morejo več delovati, dokler se fotopigment spet ne obnovi« (Butina, 1995: 45). Vseeno pa to velja le v teoriji, kjer niso upoštevane barve, ki se odbijajo od predmetov, in kontrasti ter različna razmerja topl hladno, svetlo-temno, daleč-blizu itn. Res pa je, da ni mogoče dobiti informacije o nekem prostoru, ne da bi istočasno dobili tudi informacije o razsvetljavi in barvi ali omenjenih nasprotjih. Lahko posplošimo, da so nam vizualni doživljaji neposredno dani in da so na nivoju vizualnega zaznavanja (navadnega gledanja) vedno vpeti v neko celoto doživljanja. Da lahko gledamo, potrebujemo ambientalno svetlobo. »Ambientalna svetloba povzame v svoji ureditvi oblikovno strukturo okolice in jo prenese na očesno mrežnico, kjer se ta vzorec dražljajev spremeni v živčne impulze, katere možgani razberejo in jim dajo pomen za gledalca« (Butina, 1995: 48).

Vizualno zaznavanje opredeli Butina kot »naivni realizem« in nadaljuje, da so stvari, ki jih vidimo, takšne, kot so (Butina, 1995: 44). Pravi, da nekega rdečega madeža ne more nikomur drugače opisati, kot da mu ta isti madež pokaže in pove, da je to rdeči madež (Butina, 1995: 44). »Na naivnem realizmu vizualnega zaznavanja temelji tudi vsakdanje vizualno mišljenje, kateremu so stvari in pojavi takšni, kakršni se kažejo in jih kot takšne uporablja v svojih miselnih procesih, torej stvari, kakršne se zdijo brez vprašanj in dvomov. Ko bi se slikar lotil slikanja samo na tej osnovi, bi bila njegova slika čista ponovitev vizualne danosti, nekaj takšnega, kot je fotografija, kjer kamera pasivno in brez radovednosti in kritičnosti sprejme svetlobo, ki se odtisne na njeno površino. Pod vplivom fotografije je danes na široko razprostranjeno mnenje, da je ravno to naloga slikarstva« (Butina, 1995: 44).

S prakso gledanja torej opazujemo in prepoznavamo svet okoli nas, z videnjem, ki je stvar izbire, pa aktivno dajemo smisel temu svetu. Danes se podobe proizvajajo, mi pa jih doživljamo skozi najrazličnejše medije: fotografije, filme, televizijo, digitalne podobe, devedeje in ostale podobe virtualne realnosti. Znanih slik slavnih slikarjev večinoma ne poznamo v originalu, temveč v obliki reprodukcij v knjigah, televizijskih oddajah in

podobno. Tehnologija podob je zato bistvena za človekovo doživljanje vizualne kulture (glej Sturken in Cartwright, 2001).

Messaris (1997) trdi, da obstajata dva načina razumevanja vizualnega. V prvem primeru gledalec zaznava vsebino neke fotografije (ljudi, objekte in prostor), a si napačno razlaga kulturno implikacijo vsebine, po drugi strani pa se gledalec lahko zaveda kulturne implikacije, vendar ne zaznava drugih vrednot, ki se skrivajo v fotografiji. (Messaris, 1997: 93). Prav ta »neenotnost« zaznavanja in razumevanja fotografskih podob pa se pojavlja kot velik problem pri odnosu med fotografsko percepcijo in razumevanju le te, zato je fotografska percepcija po eni strani nadaljevanje vizualne percepcije, po drugi strani pa povsem individualna zmožnost posameznika.

7. 2. Fotografska percepcija

Fotografska percepcija je pravzaprav zmožnost in sposobnost zaznavati in videti stvari v okolici ne takih, kot so, temveč take, kot bi bile videti na fotografiji oziroma kakršna bi bila njihova fotografska transpozicija. »Oko, ki ga vodi razum, pravi znani fotograf Feininger v svoji knjigi *Farbfotolehre*, je zelo selektivno, gleda subjektivno in običajno vidi samo tisto, kar um hoče ali mora videti. Kamera pa je neizbirčna, vidi objektivno in registrira vse, kar se znajde v njenem 'vidnem' polju. Šele mi, ki to fotografijo gledamo, ji damo pomen, ker na filmu zabeleženo ureditev ambientalne svetlobe prenesemo – spet s pomočjo od fotografije odbite svetlobe – v oko, kjer se na mrežnici ta ureditev v nekem smislu ponovi, in naprej v možgane, ki ji dajejo pomen. Zato nam fotografije lahko služijo kot nazorni material za ilustracijo nekaterih procesov zaznavanja« (Butina, 1995: 48–49). Ta način opazovanja realnosti je dejansko odvisen od vizualnih sposobnosti posameznika, tako v smislu fizične kot tudi konceptualne, miselne apercipije (zavestnega dojetja). Fotografsko opazovati pomeni videti, kaj v dani situaciji lahko dosežemo, kako dogodek lahko fotografsko opredelimo v njegovem okolju, kako ga okarakteriziramo. V bistvu fotografska percepcija predstavlja najprimernejšo fotografsko obliko za obeležje ravno tega dogodka ali objekta. Pri tem moramo poudariti, da je dogodek točno določen, torej prav ta in ne katerikoli drug dogodek. To je torej

maksimum možnosti, ki se ponuja fotografu, da izboljša komunikacijski učinek svojih fotografij v dani situaciji.

»Predmet, kompozicija, izhodiščna točka (gledišče ali zorni kot), ostrina ali globina fokusa, barvna uravnoteženost, uokvirjanje in drugi elementi stila so rezultat fotografove izbire gledanja ali vključevanja oziroma izključevanja fotografiranih« (Geary v Lutz in Collins, 2004: 217).

Kompozicija fotografije je, kot pravi Aldrich, »predmet fotografovega čakanja na temelju pravega razpoloženja predmeta, ki ga upodabljam, in njegove razsvetlitve. Takšno čakanje lahko vključuje tudi premike kamere na tisto pravo pozicijo, da dosežemo ravnovesje med svetlimi in temnimi deli fotografije. Dobljena kompozicija je lahko pod tako kontroliranimi pogoji popolnoma abstraktna v smislu upodobitve različnih form, ki presegajo mimetično upodobitev narave. Zato mora vsak umetnik v svoja dela vnesti določeno stopnjo abstraktnosti, da lahko doseže fotografijo samo. Fotografska kamera, ki jo uporablja fotograf, pa se mora uporabljati kot orodje za slikovno ekspresijo podobe in ne sme postati le omrtvičena podoba neke zabeležene vsebine« (Aldrich, 1963: 62). V nadaljevanju Aldrich (1963) ugotavlja, da je fotografija pravzaprav podrejena umetnosti zaradi fotografove nezmožnosti konstruiranja barv in oblik. Dodaja, da je fotografija manj kreativna in ustvarjalna, predvsem pa manj ekspresivna, od tistega, kar se pričakuje od umetnosti same. Do podrejenosti fotografije prihaja zaradi fotografske kamere, s katero umetnik dejansko zgubi pristni stik s končnim delom, saj fotografski aparat vse naredi po svoje. Zatorej je treba govoriti o »očesu fotografske kamere in ne fotografovem očesu«, kot je to v navadi (Aldrich, 1963: 62–63).

Kdo pa sploh je fotograf? Sontagova pravi, da je fotograf »radoveden, neprizadet, profesionalen opazovalec tuje stvarnosti – ravna, kakor bi njegova dejavnost presegala razredne interese in imela univerzalno gledišče. Fotograf je oborožena različica samotnega pohodnika na izvidnici, ki se potika po urbanem peklu in pase zijala; vojaški sprehajalec, ki odkriva mesto kot krajino nasladnih skrajnosti« (Sontag, 2001: 55). Z napisanim se lahko skoraj v celoti strinjamo, a le z majhnim popravkom, tj. da se fotograf

ne potika, temveč se izgublja po urbanem peklu vsakdanjega življenja, saj nikoli ne ve, kdaj in kje preži nanj nov izziv.

»Fotografi so ljudje, ki manipulirajo psihološke pomene fotografske produkcije z uporabo različnih kamer, filmov, osvetlitve, objektov in ljudi. Fotograf, ki se je odločil, da bo živel v neki družbi in užival njene prednosti, četudi si nadene 'zaščitna očala', ko z napol priprtimi očmi srepa zre skozi iskalo, postane 'hočeš-nočeš' udeleženec neke politične situacije« (Burgin, 1982: 41). Za fotografijo Burgin (1982) meni, da je fotografija nekakšna mešanica kulture, ideologije in vsakdanjega življenja. Zato pravi, da je fotograf tisti, ki je ujet v svoj paradoks, ko se prebija skozi realnost in se mora odločiti ali to realnost s fotografsko kamero upodobi takšno, kot je, ali takšno, kot si jo želi videti (Burgin, 1982: 41). V današnjem času bi tudi Burginu težko dopovedali, da smo fotografi navečkrat prisiljeni upodabljati takšno realnost, ki zadovoljuje naročnike fotografij, izjeme so le tisti »umetniški« fotografi, ki svoje fotografije razstavljajo, le-te fotografije pa so »metafotografije« v svoji najčistejši obliki.

Barthes (1992) se boji, pravi, da ne more govoriti o fotografu – *operaterju*, kot ga sam imenuje, najbrž zato, ker ni bil fotograf in tega tudi ni skrival. Pravi le to, da bi lahko »domneval, da je *operaterjeva* emocija povezana skozi luknjico, skozi katero gleda, omejuje, kadrira in umešča v perspektivo tisto, kar bi rad ujel« (Barthes, 1992: 15). Tisti, ki fotografira, resnično le usklajuje kemijo (kako delovanje svetlobe deluje na nekatere svetlobno občutljive snovi) in fiziko (kako oblikovati podobo skozi optični dispozitiv). Dejanje fotografiranja pa je »popolno le, če se zgodi brez vednosti fotografiranega subjekta« (Barthes, 1992: 32). Vsekakor pa se lahko strinjamo z Barthesom, ki pravi, da mora fotograf kakor »akrobat izzivati zakone verjetnega ali celo možnega; tu in tam mora izzivati celo zakone zanimivega: fotografija postane presenetljiva, brž ko ne vemo, zakaj je bila narejena; s kakšnim motivom ali kakšnim interesom naj bi kdo fotografiral golo telo, v nasprotni svetlobi, pod podbojem vrat, sprednji del starega avtomobila v travi, tovor na nabrežju, ...« (Barthes, 1992: 33–34).

8. FOTOGRAFIJA KOT DRUŽBENA KOMUNIKACIJA

Fotografija je s svojim nastopom v zelo kratkem času soočila svet gledalcev z realnostjo vidnega dokaza ter neposrednim izkustvom ljudi in dogodkov. Razvoj fotografije kot nove tehnologije družbene komunikacije je hote ali nehote pripeljal do nastanka fotografskega novinarstva in nastanka slikovnih revij, oboje pa je vzpodbudilo in okrepilo psihološko emancipacijo družbe v področje vizualnih komunikacij (Hardt, 2002: 318). Sontagova meni, da je fotografija poleg svoje narcistične uporabnosti postala orodje za depersonalizacijo našega odnosa do sveta. »Kakor daljnogled, ki nima prave in napačne strani pogleda, nam eksotične stvari tako približa, da postanejo intimne, tiste, ki jih že poznamo, pa nam oddalji, da postanejo abstraktne, nenavadne, skoraj čudne« (Sontag v Evans in Hall, 1999: 87). Dejansko nam želi povedati, da nam fotografija ponuja tako participacijo kot tudi alienacijo v naši realnosti in realnosti drugih, kjer lahko sodelujemo tako, da potrjujemo svoje odtujevanje od njih samih. Svojo domnevo utemeljuje z vojno fotografijo, fotografijami letalskih nesreč in ostalih grozovitih fotografij trpljenja, lakote in smrti. Pravi, da so fotografije, ki upodablajo smrt, sprejete v družbi kot grozljive in krute, vendar naravne in zanimive. Tovrstne fotografije, ki jih lahko spremljamo v dnevnem časopisnem in revialnem tisku, kakor tudi preko ostalih medijev, nam producirajo največje zanimanje in ljudje preko njih zadovoljujemo svojo radovednost in tako razbijamo monotonijo svojega življenja. »V realnem svetu se nekaj dogaja in nihče ne ve, kaj se bo zgodilo. V svetu podob pa se je zgodilo in se bo vedno zgodilo tako« (Sontag v Evans in Hall, 1999: 87). To se dogaja zato, ker smo mi »tukaj« in ne »tam«, ter zaradi neizogibnosti, da so se vsi dogodki res tudi zgodili takrat, ko so se preobrazili v podobe.

»Uvajanje komunikacijskih tehnologij in nagla rast reprodukcijskih podob sta spremenila tudi tradicionalno razumevanje umetnosti oziroma umetniške produkcije« (Hardt, 2002: 319). Kot pravi Hardt (2002), »se razlike med slikarstvom in fotografijo, ki so bile zaznamovane z uporabo tehnologije reproduciranja, odsevajo v izgubi nečesa, kar bi Walter Benjamin imenoval *aura*. To pa pomeni, »da na njeno mesto stopi zmožnost reproduciranja v obliki in izrazito tržni nagibi. Posledice takšnega razvoja odražajo

dilemo sodobne družbe: izgubo kulturnega konteksta ali historične osnove« (Hardt, 2002: 319). Tako se je iskanje avtentičnosti zamenjalo s poistovetenjem z množičnimi okusi. »Učinki množične družbe, vseobsegajoči vpliv tehnologije in tehnološke misli, nezmožnost posameznika, da bi se razumno soočil s kompleksnostjo sodobnega življenja, so podlaga diskusiji o družbeni komunikaciji, katere cilj je dojeti in razumeti realnost« (Hardt, 2002: 319–320). Ko danes prebiramo tiskane medije in se pustimo »bombardirati« televizijskim in računalniškim medijem, doživljamo svet podob prav tako, kot si žele močni družbeni veljaki, tisti »novi prostožidarji«, ki nas premeščajo iz naše realnosti v umetno, skoraj narativno in fiktivno realnost.

Pravzaprav se ni kaj dosti spremenilo od začetka dvajsetega stoletja. »Industrializiran, t. i. razviti svet, zgrožen nad preteklostjo in slep pred prihodnostjo, je živel v oportunizmu, ki je načelu ukradel vso verodostojnost. Oportunizem je spremenil vse – naravo, zgodovino, trpljenje, politiko itn. – v spektakel. Orodje za doseganje prikrite prisile je bila fotografska kamera. Spektakel ustvarja večni prezent takojšnjega pričakovanja: spomin ni več nujen ali zaželen. Z izgubo spomina se za nas izgubijo nepretrganosti pomena in sodbe. Le fotografska kamera nas lahko osvobodi bremena spomina. Nadzoruje nas kakor bog in nadzoruje za nas. Vendar pa ni bil še noben bog tako ciničen, saj kamera snema, da bi pozabili« (Berger, 1999: 39–40). Tega boga je Sontagova (2001) poimenovala: »bog monopolnega kapitalizma«, saj kapitalistična družba zahteva kulturo, ki temelji na podobah, zmožnost kamere, da subjektivizira oziroma objektivizira stvarnost, pa služi potrebam te družbe. Kamera lahko subjektivira in objektivira realnost, zato lahko deluje na dva načina, ki sta bila morda bistvena za delovanje razvite industrijske družbe: kot prej omenjeni spektakel za množice in kot orodje nadzora v rokah oblastnikov (Sontag, 2001: 166). Zato fotografija kot del naše, sedanje, družbene realnosti, ne bo mogla pobegniti vrtincu pogube, saj že izgublja svoj osnovni pomen (beleženje realnosti) in postaja artefakt produkcije umetne in fiktivne realnosti.

9. ZAKLJUČEK

V tej pravkar »odšklocani« diplomski, ki velja za diplomsko delo le zaradi strukture same in je prej nekakšen samorefleksivni esej o fotografiji, predvsem pa individualna želja spoznati, kaj mi fotografija res pomeni, sem želel prodreti v bistvo fotografije. Morda se sprašujete zakaj esejistično-fragmentirana oblika pisanja? Preprosto zato, ker, kot pravi Debeljak (1988) na podlagi Adornovega *Fragmenta kot metafore*, »esej s svojo fragmentarno strukturo zruši normo mimikrije, saj naravnost z demonstrativno razvidnostjo relativira proces mišljenja, ki je na delu. Fragment je pač najprikladnejša oblika nepopolnosti, v kateri se avtorefleksija razvije do ekscesa: ekscesa glede na kriterij verifikacije, s katerim se ponaha akademska doktrina« (Debeljak, 1988: 112). Svoje potovanje sem začel takrat, ko so umirali še zadnji mamuti in so se začele pojavljati prve jamske poslikave živali, ki takratnim ljudem niso pomenile le preživetja samega, temveč nekaj več. Ravno ta »več« se je v prazgodovini manifestiral kot človekova hvaležnost bogovom, da so jim naklonili življenje. Nenačrtno in nevede so ustvarili umetnost, ki se je že v samem začetku rodila kot historični mimesis in se prek klasičnega, renesančnega mimesisa v današnjem času ekstravertirala v fiktivni mimesis. Želel sem prodreti globlje od Barthesovega *punctuma*, raziskati notranjost fotografije, ne le pokazati na ta *pik* ali *luknjico* fotografskega *studiuma*. Kot poklicni fotograf praktično plat fotografije morda malce bolj poznam, vendar, kot pravijo, trava je na drugi strani bolj zelena, in tudi pri fotografiji tako. O tej, teoretski plati tudi sedaj, na koncu, ne vem nič. Morda boste pri prebiranju prišli do zaključka, da mi fotografija, tista manj zelena, ne pomeni ničesar več, da tam, kjer je bila prej, poslej vlada praznina. Praznina? V budizmu se realnost opredeljuje kot *sunya* ali praznina in je ključni pojem v večini religij (Mihajlović, 2000: 15). Barthes (1992) pravi, da fotografija reproducira v neskončnost nekaj, kar se je zgodilo samo enkrat, »mehanično ponavlja, kar se eksistencialno ne da več ponoviti« (Barthes, 1992: 12). Torej realno v svojem »najutrudnem izrazu«, kot pravi Barthes, in nadaljuje, da je fotografija praznina; je taka, kot je, in tudi nič drugega, zato je ne moremo filozofsko predelati ali o njej govoriti. »Fotografija je vsa prepojena s kontingenco, katere presojni in tanki ovoj je« (Barthes, 1992: 12). Fotografijo opredeli kot »*sunyo* in *thato*, torej dejstvo, da je nekaj *táko*, da je *takó*, da je *to*« (Barthes, 1992:

12). In kje je ta bila prej? Bila je in je še vedno tam, v albumu, ko Andrejček poskuša upihnniti svojo prvo svečko. Pa ni vse tako hudo. Fotografska podoba obstaja in je zaznamovana z *nečim*; to je dejstvo, zaradi katerega mnogi interpreti o fotografiji pišejo eseje in knjige. To *nekaj* naredi tisti klik v naši zavesti, zgodi se Barthesov mimohod praznine, zgodi se učinek. Učinek pa obstaja, o tem ni dvoma, in je določljiv v realnosti vsakdanjega življenja. Kot vemo, vsakdanje življenje predstavlja realnost, ki jo ljudje različno interpretiramo in si s tem konstruiramo subjektivni pomen kohezivnega sveta.

Morda me je začela dolgočasiti vsakodnevno ponavljajoča se rutina fotografskega dela. Sprašujem se, kje je resnica? Morda nekje vmes. Misel, ki ponuja možen odgovor je, da resnica človeka postavlja pred nemogočo izbiro med absolutnim smislom in popolno nesmiselnostjo, obe alternativni pa povzročita, da delo samo postane odveč. Med smislom in nesmiselnostjo se skriva fotografija, do katere čutim neskončno ljubezen, ki pa je tako zelo močna, da jo (fotografijo) skoraj sovražim. Za ljubezen namreč pravijo, da je tako ali tako na pol poti do sovraštva.

Nekdo je nekoč sebe primerjal z zenovskim lokostrelcem, ki mora postati tarča, v katero meri, da bi jo lahko zadel. S tem je hotel povedati, da je treba na fotografijo misliti pred in po fotografiji in nikdar med snemanjem. Podoba, ki jo gledamo skozi iskalo je že tam, pred nami. Podoba, kot pravi Baudrillard (1999), si ne more več domišljati realnega, saj je sama realna. Ne more ga več sanjati, saj je njegova virtualna realnost. To razloži tako, da so reči pogoltnile lastno zrcalo, nato pa postale prosojne, v celoti prisotne v samih sebi, pri polni luči, v realnem času, v neusmiljenem prepisu, in konča, da je realnost izgnana iz realnosti, razmetane drobce realnosti pa povezuje le še tehnologija (Baudrillard, 1999: 198). Po zaslugi tehnične zmogljivosti namreč dosegamo celo tako stopnjo realnosti in objektivnosti, da lahko govorimo celo o »presežku realnosti, ki pa je veliko bolj zaskrbljujoča od pomanjkanja realnosti, saj znamo tega vsaj kompenzirati z utopijo in imaginarnim. Za presežek realnosti pa ni več niti kompenzacije niti alternative. Ni ne negacije niti možnega preseganja, saj smo že čez. Tudi ni več negativne energije, ki bi prišla do neskladja med idealnim in realnim – samo še hiperreakcija, ki se rodi iz nadfuzije idealnega in realnega, rojena iz popolne pozitivnosti realnega. Tako je postal

svet realnejši od naših upanj« (Baudrillard, 1999: 261). Fotografija tako ni podoba v realnem času. »Ohrani trenutek negativnega, suspenz negativa, ta majhen časovni zamik, ki omogoča podobi, da obstaja, preden svet in objekt izgineta v podobi – kar se ne more pripetiti v sintetični podobi, iz katere je realno že izginilo. Fotografija ohranja trenutek izginotja in torej čar realnega kot nekega prejšnjega življenja« (Baudrillard, 1999: 283–284).

Pisati o fotografiji in ne omeniti nobenega fotografa se mi je na začetku zdelo popolnoma utopično. Vsi, prav vsi avtorji, s katerimi sem se srečeval na tem fotografskem bojišču, so razvijali svoje fotografske refleksije tako, da so interpretirali različne fotografe, njihova dela in obdobja, v katerih so živeli. Barthes zapiše, da je zgodovina »histerična: konstituira se samo, če jo gledamo – če pa jo hočemo gledati, moramo biti iz nje izključeni« (Barthes, 1992: 60). Če parafraziram Barthesa, se tudi fotografija kot del družbene konstrukcije realnosti konstituira samo, če jo gledamo, drugače pa je le praznina, v katerem je ujeta tudi realnost vsakdanjega življenja, in vsi, ki jo sestavljamo. Obstaja veliko fotografov, ki so na vsak način hoteli dokazati, da lahko fotografije presežejo dobesednost in da, kadar so dobre, to vedno storijo. S to mislijo bi lahko definirali čisto pravi »oksimoron«, gre namreč za popolni, bistrourni nesmisel. Takšne misli sprevačajo fotografijo v noetičen paradoks, kar pomeni, da jo predstavljajo kot obliko nevedočega védenja, kot način, kako svet izigrati z večvednostjo, namesto, da bi ga napadli naravnost.

Torej, nasvidenje v naslednji zmešnjavi fotografije, realnosti, hiperrealnosti in nič!

10. VIRI

1. Aldrich, C. Virgil. 1963. Philosophy of art. Prentice-Hall, inc. London. UK.
2. Baudrillard, Jean. 1999. Simulaker in simulacija. Popoln zločin. Knjižna zbirka Koda. ŠOU. Ljubljana.
3. Barthes, Roland, (Bart Rolan). 1971. Književnost, mitologija, semiologija. Nolit. Beograd.
4. Barthes, Roland. 1978. Rethoric of the image. The Photographic Message. V Roland Barthes: Image, music, text. Hill and Wang, New York.
5. Barthes, Roland. 1992. Camera lucida, zapiski o fotografiji, Škuc. Filozofska fakulteta. Ljubljana.
6. Barthes, Roland. 1990. Retorika starih, elementi semiologije, Studia humanitatis. Ljubljana.
7. Barthes, Roland. 2003. Učna ura: Nastopno predavanje na College de France, 7. januarja 1977. Društvo apokalipsa. Ljubljana.
8. Baudrillard, Jean. 1999. Simulaker in simulacija. Popoln zločin. Knjižna zbirka Koda. ŠOU. Ljubljana.
9. Benjamin, Walter. 1974. Eseji. Nolit. Beograd.
10. Bense, Max. 1978. Estetika. Knjižara Rijeka.
11. Berger, John. 1999. Rabe fotografije. Sorosov center za sodobne umetnosti. Žepna zbirka. Ljubljana.
12. Berger, L. Peter in Luckman, Thomas. 1988. Družbena konstrukcija realnosti. Cankarjeva založba. Ljubljana.
13. Bignell, Jonathan. 1997. Media Semiotics. An introduction. Manchester University press. UK.
14. Brennen, Bonnie in Hardt Hanno (ur.). 1999. Picturing the past. Iowa university press. USA.
15. Burgin, Victor. 1982. Thinking photography. Macmillan publ. London.
16. Butina, Milan. 1995. Slikarsko mišljenje: Od vizualnega k likovnemu. Cankarjeva založba. Ljubljana.

17. Craig, L. Robert. 1999. Fact, Public Opinion, and Persuasion: The rise of the Visual in Journalism and Advertising. V: B. Brennen in H. Hardt (ur.) Picturing the past. Urbana: University of Illinois Press. USA.
18. Debeljak, Aleš (ur.), Stankovič Peter, Tomc Gregor, Velikonja Mitja. 2002. Cooltura: Uvod v kulturne študije. Študentska založba. Ljubljana.
19. Evans, Jessica in Hall, Stuart. 1999. Visual culture: The reader. Sage publications. USA.
20. Flusser, Vilém. 2000. Digitalni videz. Študentska založba, zbirka Koda. Ljubljana.
21. Furlan, Silvan. 1989. Grami filmske slike. MAR'S: Časopis moderne galerije. Letnik 1, številka 4. Ljubljana.
22. Goodman, Nelson. 1999. Umetnina: kaj je to? Sorosov center za sodobne umetnosti. Žepna zbirka. Ljubljana.
23. Groys, Boris. 2002. Teorija sodobne umetnosti, izbrani eseji. Študentska založba. Ljubljana.
24. Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V: B. Luthar, V. Zei, H. Hardt, (ur.). Medijska kultura: Kako brati medijske tekste. Študentska založba. Ljubljana.
25. Hardt, Hanno in Brennen, Bonnie. 1999. Newswork, history and photographic evidence: A visual analysis of a 1930s. V H. Hardt in B. Bonnie (ur.): Picturing the past. Urbana: University of Illinois Press. USA.
26. Jameson, Frederic. 1992. Postmodernizem. Razprave 2/1992. Problemi 5/1992. Analecta. Ljubljana.
27. Lampič, Primož. 2000. Fotografija in stil: Premene v mediju od realizma do modernizma. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. Ljubljana.
28. Lutz, Catherin in Collins Jane Lou. 2004. Medijska kultura, (ur.) B. Luthar, V. Zei, H. Hardt: Fotografija kot križišče pogledov. Študentska založba. Ljubljana.
29. Luthar, Breda ..., (ur.) 2004. Medijska kultura: Kako brati medijske tekste. Študentska založba. Ljubljana.
30. Marcelli, Miroslav. 2003. Roland Barthes: Od zgodovine k sistemu, od sistema k besedilu. Društvo apokalipsa. Ljubljana.
31. Marien-Warner, Mary. 2002. Photography: A cultural history. Laurence King Publishing. London.

32. Messaris, Paul. 1997. Visual persuasion: The Role of Images in Advertising. Thousand Oaks. Sage publications. London.
33. Muhovič, Jožef, (ur.). 1995. Realnost likovne teorije: zbornik referatov simpozija Likovna teorija in kultura, 16. in 17. septembra 1994. Raziskovalni inštitut akademije za likovno umetnost. Ljubljana.
34. Nöth, Winfried. 1995. Handbook of semiotics. Indiana University Press. USA.
35. Sontag, Susan. 2001. O fotografiji, izbrani eseji. Študentska založba. Ljubljana.
36. Sturken, Marita in Cartwright, Lisa. 2001. Practices of looking: an introduction to visual culture. Oxford Univerdity Press. New York. USA.
37. Škerlep, Andrej. 1996. Semiotika oglaševanja. V: Kramberger Anton (ur.) Slovenska država, družba in javnost: Zbornik ob 35-letnici Fakultete za družbene vede. FDV, Ljubljana.
38. Tatarkiewicz, Wladyslaw. 2000. Zgodovina šestih pojmov. Labirinti. Ljubljana.
39. Wells, Liz, (ur.) 2003. The photography reader. Routlege. London.
40. Williams, Raymond. 1998. Navadna kultura, Studia humanitatis. Ljubljana.
41. Verbinc, France. 1976. Slovar tujk. Mladinska knjiga. Ljubljana.
42. Ziff, Paul in Goodman, Nelson. 1999. Umetnina: kaj je to? Žepna zbirka. Sorosov center za sodobne umetnosti. Ljubljana.