

Boštjan Šaver

**Susan Sontag: O fotografiji. Ljubljana: Študentska založba, 2001
226 strani (ISBN 961-6356-44-5), 4.450 SIT**

Tisti, ki so že prebirali Walterja Benjamina in njegov slovenski prevod spisa *Kleine Geschichte der Photographie*, ali pa Rolanda Barthesa in njegovo *Le chambre claire*, so se morebiti že vprašali, kdaj bomo v slovenskem jeziku prebirali tudi odmevno serijo tekstov o fotografiji *On photography*, ki jo je Susan Sontag pričela objavljati v sedemdesetih letih v *The New York Review of Books*. Sedaj je zbirka tekstov dostopna v slovenskem jeziku, izšla je namreč pri Študentski založbi v zbirki Koda skupaj s spremno besedo Jureta Mikuža. Knjiga je vsekakor dobrodošlo branje študentom kulturoloških in komunikoloških vsebin, nikakor pa ne gre pozabiti usmeritev, ki so kakorkoli povezane z umetnostjo, mediji, vizualno kulturo in sociologijo kulture. Sontagova v šestih poglavjih predstavi svoje študije rabe fotografije, ki jih v večplastni analizi ovija v fasade družbenih, političnih in ideoloških manifestacij.

V prvih dveh poglavjih se avtorica posveti splošni rabi fotografije, družbenim vidikom medija fotografije, pojmovanju dogodka v medijskem diskurzu in kratki zgodovini Amerike skozi fotografijo. V naslednjih se loti analitične primerjave med slikarstvom, ki je že v samem začetku novega medija zaviralo status fotografije kot lepe umetnosti. V tem pogledu po eni strani nosi fotografija plebejsko stigmo splošne dostopnosti, po drugi pa spodbuja nove ambicije v umetnosti, pri tem si ne zastavlja vprašanja, ali deluje dovolj umetniško ali ne – je smernica, v katero so jo ubrale tako visoka kot komercialna moderna umetnost – pravi Sontagova. Tradicionalne lepe umetnosti so elitistične, tj. so unikatni proizvod posameznika. Vedno znova se vzpostavljajo na podlagi razlike med izvornim in lažnim, med originalom in kopijo, med dobrim in slabim okusom (str. 132). Pripadajo viktorejanski drži moderne, ki se je pričela upogibati pod težo postmoderne konceptualizacije. Izraznost postmoderne umetnosti se kaže v obliki demokratičnih medijev in vsebinske irelevantnosti, v kateri se skriva drobec znamenite McLuhanove opazke, da je sporočilo že medij kot tak. Susan Sontag pravi, da je *etos* fotografije bližje etosu moderne poezije kot etosu slikarstva. Slikarstvo je sčasoma postajalo vse bolj konceptualno, poezija pa se je vse močneje oblikovala prek vizualizacije. Predanost poezije konkretnemu in avtonomnemu jeziku vsake pesmi odgovarja predanosti fotografije k čistemu videnju (str. 92). Podobno kot se dva odenka bele barve tepeta, tako si slikarstvo in fotografija stojita nasproti. Medtem ko sta črna in bela barva v komplementarnem (so)žitju, tako tudi fotografija ali slikarstvo komplementirata besednim utrinkom poezije. Dovolj je, da odpremo kakšno pesniško zbirko, ki je opremljena s fotografijami ali risbami, in se prepričamo o tem.

Eno izmed meril vrednotenja, skupno tako slikarstvu kot fotografiji, je inovacija. Obema se pogosto pripisuje neko vrednost, ker vzpostavljata nove formalne sheme in spremembe v vizualnem jeziku, pravi Sontagova (str. 126). Spet drugo merilo, ki ju združuje (oziroma ločuje), bi lahko bila specifična značilnost umetniškega dela, kot jo je opredelil Walter Benjamin s konceptom *aure* [lat. *aurum* zlato]. V svojem tekstu *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* pretresljivi simbol frankfurtske sole ugotavlja, da je fotografija že v nekaj letih po iznajdbi prekosila litografijo in tako postala paradni konj tehnične reprodukcije. Pri tem pa Benjamin opozarja, da v času tehnične reprodukcije umetniškega dela krni njegova aura. Sontagova na neki sekundarni ravni ugotavlja, da je prava razlika med auro fotografije in auro slikanega platna različen odnos do časovnosti, tj. zob časa uničuje sliko, medtem ko fotografija s časom zori kot denimo vrhunsko vino (str. 132). S tem ko je fotografija prevzela nalogo odslikavanja realnosti, je spustila duh slikarstva na plano (naslikane podobe niso nič več impresionistični odraz gole realnosti, temveč poustvarjeni notranji svet umetnika). Vsemu navkljub pa lahko pritrdimo, da je fotografija, kot umetniško delo podvrženo neskončni zamenljivosti,

izgubila zmožnost dajanja in prejetanja, pridobila pa je v smislu svoje ponovljivosti, dostopnosti in dokumentarne avtentičnosti – kot bi dejal Aleš Debeljak.

Sontagova opozarja, da je mejo med umetnostjo in fotografijo nemogoče začrtati, hkrati pa jo obraniti. Denimo znano je, da je v času infantilnega zorenja fotografskega modusa veliko umetnikov devetnajstega stoletja uporabljalo ravno fotografije aktov kot pripomoček pri nadaljnjem ustvarjanju, ker so prihranile čas in zmanjšale stroške najema modela. Mnogo slikarjev je sicer uporabljalo fotografijo v tovrstne namene, vendar so jo zaničevali. Eden izmed redkih izjem je bil francoski slikar Eugene Delacroix, ki je bil velik zagovornik čudežnega medija. V primeru ženskega akta je bil verjetno eden izmed največjih ugovorov slikarstva proti fotografskemu modusu mnenje, da je ženska kot idealizirano bitje predvsem čista umetniška kreacija, medtem ko je ženska razgaljena na fotografiji specifična, razpoznavna in nepopolna figura.

Fotografija je že od svojega začetka dvoumna. Avtorica opozarja, da je eden izmed najuspešnejših prenosnikov popularne kulture, po drugi plati pa se je navzela vsega tesnobja in nelagodja klasične moderne umetnosti, v katerem se povzdiguje na raven plemenite dejavnosti. Ne glede na njeno umetniško vzvišenost, bo vedno *svinčnik narave* (kot jo je opisoval eden izmed njenih pionirjev Fox Talbot, ki je pripomogel k njeni popularizaciji). V tem pogledu bi pogojno lahko razumeli betežno negodovanje francoskega pesnika Charlesa Baudelaira, ki ni videl nikakršne povezave med fotografijo in umetnostjo. Terjal je, da se mora fotografija vrniti k svoji prvotni dolžnosti, ki jo potiska za deklo znanosti in umetnosti. Danes je kaj takega nepredstavljivo. Vidik popularne kulture se zrcali v zgodovinskem momentu v začetku dvajsetega stoletja, ko se je navdušenje nad fotografijo množično povečalo. Desetletje pred tem je George Eastman, ustanovitelj *Eastman Kodak Company*, izumil prvi film v zvitku, ki ga je skupaj s praktično zasnovano kamero ponudil širšemu trgu. Začelo se je splošno obdobje (amaterske) fotografije. Eden pomembnejših fotografov tistega časa Edward Weston, je nekoč zabeležil, da ni mehkužno slikarstvo, temveč je fotografija prava pot v novo dobo. Mojstri fotografije, kot so Stieglitz, Strand, Cartier-Bresson, Evans, Sander so dahnilo svojim posnetkom realnosti lastno stanje duha, ki je bilo vse do tistega trenutka usodni *mank* hlapčevske fotografije. Sontagova v dileme tej vrste zaključuje, da si slikarstvo in fotografija nista potencialno tekmujoča sistema produkcije in reprodukcije podob. Fotografija je enostavno prizadevanje drugačne vrste (str. 140).

V zaključnem poglavju se avtorica posveti filozofskemu premisleku. V besedah Platona, Feuerbacha in Prousta išče moč fotografije v kontekstu razrahljanja platonistične odvisnosti podob od dojetanja realnosti. Dokončno jo najdeva v dejstvu, da so fotografije polnopravne snovne realitete in bogata najdišča podatkov (str. 167). V eni zgodbi so vznemirljivi *punctum* (če uprabim Barthesovo lingvistiko) razkrivanja erotike vsega bivajočega, spet v drugi priča temne plati človeštva. V mislih imam fotografije trpljenja (in vojne), za katere John Berger pravi, da so natisnjene na črni zavesi, s katero zastremo, kar hočemo pozabiti ali česar nočemo vedeti – so oko, ki ga ne moremo zapreti. Takšen modus fotografije je nema evidenca vsakdanjega sveta in družbenega stanja človeške civilizacije. Obsojajo vse in nikogar. Vendar poleg tega, da informirajo, redko sprožijo dejanje pri sprejemniku sporočila. Susan Sontag pravi, da je pomen, ki ga ustvarja slehrna fotografija v obliki fragmenta, odvisen od njene moralne in emocionalne umeščenosti. Fotografija kot taka se spreminja glede na kontekst, v katerem jo gledamo. Nekaj podobnega je trdil že Wittgenstein, ko je omenjal besede: pomen besed namreč določa njihova uporaba. V končnih vrsticah knjige avtorica ugotavlja, da kapitalistična družba išče kulturo, ki temelji na podobah. Priskrbeti mora veliko zabave, da bi napojila zrak z duhom potrošništva, ki taji razredne, rasne in spolne konflikte (str. 166).

Sontagova v svojem delu ponuja serijo resnih teoretskih opazk, ki jih zaključuje z večnim iskanjem prave svetlobe v svetu vsakdanjih idej. Zaključna platonistična razdelitev na svet fenomenov (izkustvo) in na noumenalni svet (mišljenje) aplicira v okviru Kantove transcendentalne analitike, da človek ni zgolj pojav sveta fenomenov, temveč leži njegovo bistvo v čistem umu, tj. noumenalnem svetu. Metafizična funkcija fotografije potemtakem predpostavlja golo posnemanje

fenomenov, ki šele kot označevalci v mentalni strukturi sprejemnika dosežejo Kantov noumenalni svet. V luči besed Susan Sontag bi slednje zvenelo kot zven razplatoniziranega umevanja stvarnosti, v skladu s tem pa je čedalje manj umestno razmišljati o našem doživljanju razločkov med podobami in stvarmi, posnetki in izvorniki.

Barbara Tomšič

Frane Adam, Matej Makarovič, Borut Rončević, Matevž Tomšič: Socio-kulturni dejavniki razvojne uspešnosti: Slovenija v evropski perspektivi. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, zbirka Alternative, 2001 205 strani (ISBN 961-6294-30-X), 4.320 SIT

Knjiga je bogat in obširen prikaz problematike razvojne uspešnosti držav in se pri interpretacijah opira na številne vire podatkov, ki jih interpretira s holističnim pristopom. Poročilo o človekovem razvoju (UMAR), Eurobarometer (European Commission), Human Development Report (New York, Oxford), The Global Competitiveness Yearbook 2000 (World Economic Forum, New York, Oxford), Demokratizacija v vzhodnoevropskih državah, Vrednote v prehodu II (Toš in skupina, FDV-IDV) so samo nekateri izmed virov podatkov, ki jih velja omeniti. Na podlagi izbranih baz podatkov so avtorji izbrali indikatorje, s katerimi so ugotavljali razvojne možnosti Slovenije v primerjavi z drugimi državami (članicami EU, kandidatkami za EU in drugimi svetovnimi državami). Gre za osvetlitev razvojnih procesov in trendov, ki jih narekujejo države EU, ki tvorijo inovativno evropsko jedro, in primerjavo s procesi in trendi v Sloveniji z vidika socio-kulturnih razvojnih dejavnikov.

Delo je sestavljeno iz sedmih enot-dejavnikov: civilizacijska kompetenca, odprtost družbe, socialni kapital, kognitivna mobilizacija, družbena kohezivnost, podjetniški duh in kvaliteta politike. Ti dejavniki se medsebojno povezujejo in prispevajo k oceni razvojne uspešnosti (performance) Slovenije. Avtorji pristopajo k analizi indikatorjev z makrosociološkega vidika, njihova izhodiščna enota je nacionalna država.

Civilizacijsko kompetenco razumejo na podlagi zgodovinskega okvira, kot psihokulturni socializacijski vzorec, ki se sedimentira, prenaša med generacijami in tako akumulira, pa tudi spreminja (inovira). Govorimo lahko tudi o kulturnem zemljevidu, ki omogoča ljudem orientacijo in adaptacijo v svetu, v katerem živijo (sociolog Inglehart pri opredelitvi postmaterialističnih vrednotnih orientacij izpostavi prehod od vrednot pomanjkanja k vrednotam varnosti, v širšem pogledu pa gre za zavračanje oblasti in poudarjanje posameznika, njegove svobode, samoizpolnitve, smiselnega dela, prostega časa, socialnih stikov in participacije v družbenem življenju). Na postmoderno vrednotno orientacijo ekonomska rast nima neposrednega vpliva, še več, visoke stopnje gospodarske rasti so celo negativno povezane s sklopom postmodernih vrednot. Pač pa na takšno orientacijo vpliva izoblikovana demokratična kultura držav. Pri tem imata pomembno vlogo tradicija in kulturno izročilo, ker določata vrednotenja, vedenja in čustvovanja ljudi, s tem pa učinkovitost, konkurenčnost in sistemsko inteligenco sodobnih družb. Avtorji se pri analizi socialne kompetence opirajo na Parsonsa in Eliasa, ki izpostavljata samokontrolo in samoiniciativnost kot njena temeljna principa. Na tej podlagi opredelijo štiri komponente: 1. delovna in poklicna etika, 2. sposobnost in motivacija za kolektivno akcijo in samoorganiziranje, 3. internalizacija formalno-pravne in birokratske discipline, 4. bazično funkcionalno znanje. Poleg omenjenih vidikov prispeva k civilizacijski kompetenci tudi geografski položaj države. Oddaljenost od inovacijskih, visoko razvitih držav pomeni slabši začetni položaj za razvoj. Avtorji ugotavljajo,