



Vilém Flusser

FILOZOFIJA
FOTOGRAFIJE



U "Filozofiji fotografije" Flusser predlaže nov način poimanja fotografije kao medija. Naime, analiza fotografije sa svim njezinim estetskim, znanstvenim i političkim aspektima služi mu kao ključ za istraživanje kulturne krize naše sadašnjosti te novih formi postojanja i društva koje su se iz toga iskristalizirale. Flusser pokazuje da prometanje tekstualne kulture u onu slikovnu (iz linearnosti povijesti u dvodimenzionalnost magije), kao i prometanje industrijskoga u postindustrijsko društvo (od rada do igre) idu ruku pod ruku, dok se ta mutacija kulture u svoj svojoj oštirini najbolje može iščitati iz fotografije.

Izdavanje ove knjige potpomoglo je

MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE

Naslov izvornika:

Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie

Nakladnik:

SCARABEUS-NAKLADA

Za nakladnika:

Daniela Tkalec

Urednik:

Vladimir Gudac

Prijevod:

Daniela Tkalec

Lektura i korektura:

Nana Moferdin

Naslovnica:

Fotografija Vladimir Gudac
Grah "dan-noć" bake Mesec

Naslovnica i layout:

Snježana Engelman Džafić

Tisak:

ZRINSKI, Čakovec

© European Photography, Berlin, 2000.

© za hrvatski prijevod: Scarabeus-naklada, 2007.

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem
647055

Vilém Flusser

FILOZOFIJA FOTOGRAFIJE

Uvod

MMVII

Biblioteka "Scientia"
Scarabeus-naklada

KNJIŽNICA MEDVEŠČAK
ZAGREB 3

30013 J

77

FLU

f

77.04

130.2

Sadržaj

Predgovor prvom hrvatskom izdanju	7
Uvodna napomena	15
I Slika	19
II Tehnička slika	27
III Fotografski aparat	37
IV Fotografska gesta	53
V Fotografija	63
VI Distribucija fotografije	75
VII Recepcija fotografije	87
VIII Fotografski univerzum	99
IX Nužnost filozofije fotografije	113
Kazalo pojmova	123



Predgovor prvom hrvatskom izdanju

U Flusserovim tekstovima (ne samo u ovome koji je pred nama) zamjetna je zabrinutost za čovjeka koji se **iz reda točaka**, linearnosti povijesnoga diskursa, dakle racionalnog odnosa prema prošlosti, **izmješta u polje raspršenosti**. Kultura kao slobodna nakupina točaka “informiranih predmeta” tako počinje stvarati mitski odnos prema stvarnosti, a stvaranje materijalnih prenositelja informacija, poput fotografske slike, postaje magijski ritual, “oblik postojanja koji odgovara vječnom povratku jednoga-istoga”.

To da je fotografiranje, uopće fotografija, prijelomna činjenica revolucionarnog trenutka u čovjekovoj povijesti, temeljna je teza Flusserove filozofije fotografije, i to ponajprije stoga što je od tada čovjek zahvaljujući novoj tehničkoj slici pokrenuo **eru ikonolatrije**, zamijenivši je **erom tekstolatrije**.

Doba fotografije je doba obožavanja slike, a fotografiranje je, dakle, ritualna “**gesta**” i tako je valja analizirati. Budući da “nema misli koja ne biva artikulirana gestom”,¹

¹ Vidi: Vilém Flusser, *Gesten*, Fischer Taschenbuch Verlag 1994.

valja iznova razmotriti kakav je to svijet postindustrijsko-ga razdoblja u kojem navodno (kako bi kazao Sloterdijk) već i vrapci na granama pjevaju o proizvodnji svijeta kao fikcije, kojoj se stvarnost, ako je od nje još išta ostalo, valja prilagoditi. Ikonolatrija je, dakle, zaokret koji nastaje u 19. stoljeću i koji postupno nagriza obožavanje teksta. Niepce protiv Marxa.

Nesumnjivo, slika je zasad pobijedila, zato što se njezina ideologija ne temelji niti na interpretaciji vlasništva niti na socijalnoj pravdi. Fenomenološki gledano, a to je Flusserov pristup, fotografija je novo narativno sredstvo, zahvaljujući lakoći kojom milijuni škljocala uporno fotografirajući proizvode slike. Taj ritual, iako nesvjesno, usmjeren je prema neartikuliranoj čežnji za zahvaćanjem svijeta koji čovjeku poput pijeska curi kroz prste.

Zbog tog otupljujućeg učinka, gotovo masovne hipnoze mehaničkom slikom, sveprisutnom u najskrivenijim kutovima donedavne ljudske intime, Flusser kao zabrinuti humanist traži "humanu alternativu" kao prijedlog izlaska iz krize.

Cjelokupna njegova skica za neku buduću opsežniju filozofiju fotografije obilježena je lucidnim obratima, izvodima koji čitatelja naprosto moraju u prvi mah začuditi, a potom mu dati vremena da razmisli o posljedicama predloženog promišljanja.

Tragično preminuo 1991. godine, uglavnom nepoznat široj čitateljskoj javnosti, Vilém Flusser, rođen u Pragu 1920. godine, emigrirao je preko Londona 1939. godine

u Sao Paulo gdje je na sveučilištu postao docent filozofije znanosti, a od 1963. profesor Filozofije komunikacija. Nakon povratka u Europu živio je u Francuskoj, a održavao je serije predavanja u mnogim mjestima diljem Europe. Pisao je na portugalskom, francuskom i njemačkom jeziku. Poslije njegove smrti objavljena su mnoga njegova autorizirana predavanja, često izgovorena, ne napisana. Knjiga *Filozofija fotografije (Für eine Philosophie der Fotografie)* tiskana je prvi puta 1983. godine, a pred nama je prvi prijevod neke Flusserove knjige na hrvatski jezik. Valja se nadati da će zbog posebne zanimljivosti i druge njegove knjige biti uskoro prevedene, posebice *Geste*, knjiga tekstova koji se komplementarno nadovezuju i na temu fotografije "kao geste".

Uistinu, posebnost i inspirativnost Flusserova teksta jest upravo u tome što mu je polazište utemeljeno u tradiciji zapadnoeuropske misli, počevši od egzistencijalizma nadalje, koja ne odvaja duhovno od fizičkoga, točnije tjelesnoga. Tu će se naći u blizini Barthesove "Svjetle komore"², ali na zavidljujuć način drugačiji, iako u nekoliko podudaran. Međutim, dok je Barthesova knjiga žalovanja za umrlom majkom intimistička, refleksija razapeta između žalovanja i teorije značenja fotografske slike navođenje spiritualističkom seansom autora, Prousta i duhova porodičnog albuma, Flusser žali za svijetom

² Roland Barthes, *Svjetla komora*, bilješke o fotografiji, Antibarbarus, 2003.

kojega ne može dohvatiti, kojega je izgubio u fotografskoj slici.

Razmotrivši aspekte proizvodnje svijeta, banalitet škljocanja, potrošnju slika, pikselizaciju cjelovitosti svijeta, distribuciju slikâ kao prozora u svijet, paradoks slike koja stoji umjesto stvarnosti, a zapravo je letak, i tako neznatna materijalna činjenica, Flusser se, zabrinut, kritički okreće samoj biti fotografske slike, pronalazeći je u gesti, u specifičnom fotografskom postupku, "jednom pokretu tijela ili njemu pridruženog alata, za koji ne postoji zadovoljavajuće uzročno-posljedično objašnjenje. Zadovoljavajuće pojašnjenje valja tražiti u tome što je "gesta zapravo ono što nešto predstavlja, jer se radi o donošenju smisla". Gesta je utoliko manje kič ukoliko sadrži više informacija. Tada je pristup njoj otežan, teže se čita, pa stoga i izbjegava. Zbog toga u području masovnoga komuniciranja caruje banalnost. Informacije (fotografije) su simpatične i vesele jer sadrže malo informacija. Čovjek je zaboravio da je izmislio sliku da bi mogao komunicirati. Suvremeni mediji koriste je kako bi njome ilustrirali tekst koji je izgubio svoju moć uvjerljivosti. Čitanje teksta je otežano bez slikâ. A čitanje slika nove digitalne tehnologije otežano je već i zbog toga što je tradicionalna fotografija (koja nikada uistinu ne može biti *analogon*) izgubila po drugi puta auru uvjerljivosti³. Međutim, i ta je poteš-

³ Misli se na tezu Waltera Benjamina o gubitku aure originala, umjetničkih djela u doba njihove tehničke reprodukcije.

koća prevladana. Uistinu, navika na sliku bilo kakve tehnologije je fascinantna. Utoliko je Flusserova filozofija usmjerena razotkrivanju unutarnje biti slike, geste čovjeka s aparatom u ruci, s aparatom koji formira njegovu misao i proizvodi kolektivnu amneziju, hipnozu izazvanu hiperprodukcijom neshvaćenih slika koje više nitko ne čita. Flussera ne zanimaju niti žanrovske niti takozvane umjetničke razdiobe i podvrste fotografije, jer je to vezano samo uz njihovu distribuciju u kulturi, u njihovu kulturnome kontekstu. A kako bi moglo i biti drukčije nakon Duchampova *ready made*! Njega zanima činjenica da diktat za novim i paradoks navike na fotosliku kao reprezentanta stvarnosti, kao prozor u svijet, prazni i otupljuje čovjekovu kritičku svijest i ponovno ga dekontekstualizira. On kao da se približava temeljnoj sumnji u sliku poput one Platonove ili pak religijsko ikonoklastičke. Ipak, izmičući tome, predlaže sasvim inovativne metode razumijevanja fotografije niječući joj status industrijskog proizvoda, a fotografu status radnika. Jer, ako fotoaparat nije stroj, a Flusser to briljantno pokazuje, onda niti fotograf nije radnik. Ta nova izvanklasna pozicija fotografije kao geste igre uistinu je ono na čemu valja graditi daljnje promišljanje o fotografiji. Istina, Flusser se ovime približava Kantu i Schilleru i njihovim razradama igre kao nezainteresiranosti za proizvodni rad, pa može izazvati sumnju u angažiranih kritičara, pogotovo likovnih, međutim njegova dekonstrukcija iluzijâ vezanih uz domete automehaničke programirane slike dovoljno je razorna za svaku mis-

leću ljudsku savjest koja se čitanjem njegovih analiza nalazi u samoj sredini odluke prema reviziji možebitnih nepromišljenosti u vezi fotografije.

Da fotografska slika nije nikakva šala i da je ona zapravo filozofična, da je i misao i praksa, i da je uistinu prošlo vrijeme paušalnih što estetičkih, što socioloških, što masmedijskih kritika fotografije, Flusserova knjiga pokazuje na poticajan način.

Teško da će ubuduće, bez uvida u Flusserovu filozofiju fotografije i teoriju komunikacija uopće, biti moguće promišljati kulturu na relevantan način.

Vladimir Gudac

Uvodna napomena

Ovaj esej polazi od hipoteze da se od prapočetka ljudske kulture mogu promatrati dva temeljna preokreta. Prvi, otprilike oko sredine drugog tisućljeća prije Krista, mogao bi se sažeti pod natuknicu “izum linearnog pisma”, a drugi, kojemu mi svjedočimo, pod natuknicu “izum tehničkih slika”. Moguće je da su se slični prevrati događali i ranije, no nestali su izvan dometa našega poimanja.

Ta hipoteza pobuđuje sumnju da se naša kultura – a time naprosto i naše postojanje – počinje mijenjati u temelju. Ovaj esej nastojat će potkrijepiti tu sumnju.

Kako bismo očuvali njegov hipotetski karakter, odustali smo od citata prethodnih radova o sličnim temama. Iz istoga razloga ne navodi se niti bilo kakva bibliografija.

Umjesto toga tekstu je pridodano malo kazalo pojmova koje smo ovdje primjenjivali ili implicirali, čije definicije, međutim, ne postavljaju zahtjev za općom valjanošću, već se nude kao radne hipoteze onima koji žele nastaviti s ovdje iznesenim promišljanjima i istraživanjima.

Namjera ovoga eseja nije obrana neke teze, već doprinos diskusiji na temu “fotografije” u filozofskom duhu.

I
Slika

Slike su značenjske površine koje obično tumače nešto iz prostorvremena "tamo vani" što nam kao apstrakcije (kao skraćenice četiriju dimenzija prostorvremena na dvije dimenzije površine) hoće predočiti. Tu specifičnu sposobnost apstrahiranja površinâ iz prostorvremena i ponovno projiciranje u prostorvrijeme nazvat ćemo "imaginacijom". Ona je preduvjet za stvaranje i dekodiranje slikâ. Drugim riječima: sposobnost kodiranja fenomena u dvodimenzionalne simbole i čitanja tih simbola.

Značenje slika razvidno je na površini. Može se obuhvatiti jednim jedinim pogledom – no tada to značenje ostaje površno. Hoćemo li ga produbiti, što će reći rekonstruirati apstrahirane dimenzije, pogledu valja dopustiti da ispipavajući prelazi površinom. To prelaženje površinom nazvat ćemo "skeniranje". Pogled pritom prolazi kompleksan put koji je, s jedne strane, formiran strukturom slike, a s druge intencijama promatrača. S time u skladu, značenje slike koje se otvara tijekom skeniranja predstavlja sintezu dviju intencija: one koja se manifestira u slici i one promatračeve. Iz toga slijedi da slike ni-

su “denotativni” (jednoznačni) kompleksi simbola (kao primjerice brojevi), već “konotativni” (višeznačni) kompleksi simbola koji omogućuju prostor interpretaciji.

Obuhvaćajući element po element, pogled koji prelazi površinom slike uspostavlja vremenske odnose između elemenata. Pritom se može vraćati s jednog već uočenog elementa slike, tako da od “prije” nastaje “poslije”. Vrijeme koje je rekonstruirano skeniranjem – vrijeme je vječnoga povratka jednakoga. No pogled istodobno uspostavlja i značenjske odnose između elemenata slike; u stanju je stalno iznova vraćati se na neki specifičan element slike, sublimirajući ga tako u nositelja značenja slike. Tada nastaju kompleksi značenja u kojima jedan element pridaje značenje drugome, dobivajući od njega svoje vlastito značenje. Prostor rekonstruiran skeniranjem prostor je interaktivnog značenja.

To slici svojstveno prostorvrijeme nije ništa drugo doli svijet magije, svijet u kojemu se sve ponavlja i sudjeluje u kontekstu značenja. Takav se svijet strukturalno razlikuje od onoga povijesne linearnosti u kojemu se ništa ne ponavlja i u kojemu sve ima svoje uzroke i posljedice. Naprimjer: u povijesnome vremenu izlazak sunca uzrok je kukurikanju pijetla, dok u onom magijskome izlazak sunca označuje kukurikanje, a kukurikanje izlazak sunca. Značenje slika je magijsko.

Pri dekodiranju u obzir valja uzeti magijski karakter slike. Pogrešno je u slikama htjeti vidjeti “zamrznute događaje”. Štoviše, događaji su nadomješteni činjeničnim

stanjima, situacijama, i prevode ih u scene. Magijska snaga slikâ počiva na njihovoj plošnosti, a dijalektiku, proturječe koje im je svojstveno, valja promatrati u kontekstu te magije.

Slike su posrednici između svijeta i čovjeka. Čovjek "egzistira", što znači da mu svijet nije izravno dostupan, već da mu slike trebaju pomoći pri predočivanju svijeta. No čim do toga dođe, one se postavljaju između svijeta i čovjeka. Umjesto da budu zemljovidi, slike postaju ekranima: umjesto da svijet predočuju, one ga iskrivljuju sve dok čovjek konačno ne počne živjeti u funkciji slikâ koje je sâm stvorio, pa prestaje dešifrirati slike, projicirajući ih umjesto toga na vanjski svijet pri čemu mu isti i sâm postaje slikovitim – kontekstom scenâ, činjeničnih stanja. Takav obrat funkcije slike čije djelovanje danas imamo prilike promatrati može se nazvati "idolatrijom": sveprisutne tehničke slike oko nas počinju magijski presstrukturirati našu "stvarnost", pretvarajući je u globalni scenarij slikâ. Tu je uglavnom riječ o "zaboravu". Čovjek zaboravlja da je on taj koji je stvarao slike kako bi se pomoću njih orijentirao u svijetu. Kako ih više nije u stanju dekodirati, počinje živjeti u funkciji vlastitih slikâ: imaginacija se prometnula u halucinaciju.

Čini se da je to otuđenje čovjeka od svojih slikâ već jednom u povijesti, najkasnije tijekom drugog tisućljeća prije Krista, poprimilo kritične razmjere. Stoga se nekolicina ljudi pokušala prisjetiti prvobitne namjere koja se nalazi iza slikâ; pokušali su razbiti ekrane kako

bi si prokrčili put u svijet koji se nalazi iza tih ekrana. Njihova metoda sastojala se u tome da elemente slike (*piksele*) izvuku s površine i razvrstaju ih u retke: izumljeno je linearno pismo pomoću kojega je cirkularno magijsko vrijeme prekodirano u ono linearno povijesno. To je bio početak “povijesne svijesti” i “povijesti” u užem smislu. Povijesna svijest otad postaje oprečna onoj magijskoj – borba koja je već razvidna iz angažmana židovskih proroka i grčkih filozofa, protivnika slikâ (osobito Platona).

Ta borba pisma protiv slike, povijesne svijesti protiv magije, obilježuje svekoliku povijest. S pismom je zaživjela jedna nova sposobnost koju se može nazvati “pojmovnim mišljenjem”, a koja se sastoji u apstrahiranju ploha u linije, što će reći produkciju tekstova i njihovo dešifriranje. Pojmovno mišljenje apstraktnije je od imaginativnoga budući da iz fenomena apstrahira sve dimenzije, izuzev pravaca. Tako se čovjek s izumom pisma još više udaljio od svijeta. Tekstovi ne označuju svijet; oni označuju slike koje uništavaju. Iz toga slijedi da dešifriranje tekstova znači otkrivanje slika koje ti tekstovi označuju. Namjera tekstova je objašnjenje slika, a namjera pojmova poimanje predodžaba. Shodno tome, tekstovi su metakôd slikâ.

Time se postavlja pitanje o odnosu tekstova i slikâ. To je središnje povijesno pitanje koje se u srednjem vijeku očitovalo u vidu borbe kršćanstva odanoga tekstu protiv obožavatelja slikâ tj. pogana. U novome vijeku ta se bor-

ba pojavljuje kao borba tekstualne znanosti protiv slikovnih ideologija. Ta borba je dijalektična. U onoj mjeri u kojoj je kršćanstvo suzbijalo poganstvo, ono je u sebe primalo slike, postajući tako i samo poganstvo, dok je u onoj mjeri u kojoj je znanost suzbijala ideologije ta ista znanost usvajala predožbe, postavši i sama ideološkom. Objašnjenje za to je sljedeće: tekstovi, istina, objašnjavaju slike kako bi ih svojim objašnjenjem odagnali, dok slike ujedno ilustriraju tekstove kako bi ih učinile zamislivima. Pojmovno mišljenje, istina, analizira ono magijsko ne bi li ga uklonilo s puta, dok se magijsko mišljenje provlači pojmovnime kako bi mu pridalo značenje. U tom se dijalektičkom procesu međusobno podupiru pojmovno i imaginativno mišljenje, što znači: slike postaju sve pojmljivije, a tekstovi sve imaginativniji. Najveća pojmovnost trenutno je u konceptualnim slikama (primjerice u računalnim slikama), dok je najveća imaginacija u znanstvenim tekstovima. Na taj je način kriomice srušena hijerarhija kôda. Tekstovi koji su prvotno bili meta-kôd slikâ i sami mogu postati metakôdom slikâ.

To međutim nije sve: pismo – jednako kao i slike – i samo je posrednik podvrgnut istoj unutarnjoj dijalektici. Poradi toga ne samo što je u vanjskom proturječju sa slikama, već je i rastrgano unutarnjim proturječjima. Iako je namjera pisma da posreduje između čovjeka i njegovih slikâ, ono je također u stanju iskriviti te slike i uguirati se između čovjeka i njegovih slikâ. Dođe li do toga, čovjek postaje nesposobnim dešifrirati svoje tekstove i

iz njih rekonstruirati slike koje one označuju. No postanu li tekstovi nepredočivi, slikovno nepojmljivi, čovjek živi u funkciji svojih tekstova. Nastaje "tekstolatrija" koja nije ništa manje halucinatorna od idolatrije. Primjeri za tekstolatriju, "vjernosti tekstu", jesu kršćanstvo i marksizam. Ti tekstovi se projiciraju prema van, pa se svijet doživljuje, spoznaje i vrednuje u kontekstu funkcije tih tekstova. Osobito upečatljiv primjer za nepredočivost tekstova pruža današnji znanstveni diskurs. Znanstveni univerzum (značenje tih tekstova) ne treba se predočivati: predočuje li se nešto pod njime, to se "pogrešno" dešifrira, kao primjerice kada se pod jednadžbama teorije relativnosti hoće nešto predočiti, a da se te jednadžbe ne razumiju. No kako svi pojmovi, na kraju krajeva, označuju predodžbe, znanstveni, nepredočivi univerzum "prazan" je univerzum.

Tekstolatrija je u 19. stoljeću dosegla kritičan stadij. Točnije govoreći, s njom završava povijest. U egzaktnom smislu, povijest je sukcesivno transkodiranje slikâ u pojmove, sukcesivno objašnjavanje predodžaba, sukcesivno "de-magiziranje", odčaravanje, sukcesivno poimanje. Postanu li tekstovi, međutim, nepredočivi, tada se više nema što objašnjavati pa se tu okončava povijest.

U toj krizi tekstova izumljene su tehničke slike ne bi li tekstove iznova učinile predočivima, ispunile ih magijskim nabojem – i prevladale krizu povijesti.

II Tehnička slika

Tehnička slika je slika koju proizvode aparati. Kako su pak aparati proizvodi primijenjenih znanstvenih tekstova, kod tehničkih je slika riječ o neizravnim proizvodima znanstvenih tekstova što im, povijesno i ontološki, pridaje položaj koji je različit od onoga tradicionalnih slika. Povijesno, tradicionalne su slike desecima tisuća godina prethodile tekstovima, dok su one tehničke uslijedile poslije tekstova. Apstrahiraju li iz konkretnog svijeta, tradicionalne su slike, ontološki gledano, apstrakcije prvoga reda, dok su tehničke slike apstrakcije trećega reda: one apstrahiraju tekstove koji apstrahiraju tradicionalne slike, koje pak apstrahiraju konkretan svijet. Povijesno gledano, tradicionalne slike su pretpovijesne, prethistorijske, dok su one tehničke "posthistorijske" (u smislu prethodnoga poglavlja). Tradicionalne slike u ontološkom smislu označuju fenomene, dok tehničke slike označuju pojmove. Iz toga slijedi da dešifriranje tehničkih slika znači iz njih iščitati njihov položaj.

Tehničke je slike teško dekodirati iz jednog bizarnog razloga. Prema svemu sudeći, njih se naime uopće i ne mora dešifrirati, budući da se njihovo značenje prived-

no automatski reflektira na površini – slično otiscima prstiju kod kojih je značenje (prst) uzrok, a slika (otisak prsta) njegova posljedica. Svijet koji su prividno označile tehničke slike doima se uzrokom, a sâm svijet posljednjom karikom kauzalnoga lanca koji ga bez prekida veže za njegovo značenje. Svijet reflektira sunčeve i druge zrake koje se pomoću optičkih, kemijskih i mehaničkih naprava mogu zadržati na osjetljivim površinama, proizvodeći kao rezultat tehničke slike, što znači da se, izgleda, nalaze na istoj razini stvarnosti kao i njihovo značenje. Prema tome, čini se da ono što se na njima vidi nisu simboli koje bi valjalo dekodirati, već simptomi svijeta pomoću kojih, premda neizravno, taj svijet treba shvatiti.

Taj prividno nesimboličan, objektivni karakter tehničkih slika navodi promatrača da u njima ne vidi slike već prozore, pouzdajući se u njih kao u svoje oči. Iz toga slijedi da ih niti ne kritizira kao slike, već kao svjetonazore (ako ih uopće kritizira). Njegova kritika nije analiza njihove produkcije već analiza svijeta. U situaciji u kojoj su tehničke slike izgurale tekstove, ta se nekritičnost prema tehničkim slikama mora uspostaviti kao opasna.

Opasna je stoga što je “objektivnost” tehničkih slika obmana, budući da one – kao i sve slike – nisu samo simbolične, već označuju mnogo apstraktnije komplekse simbola od onih tradicionalnih. One su metakôdovi tekstova koji, kao što ćemo još pokazati, ne označuju

vanjski svijet već tekstove. Imaginacija koja ih potiče jest sposobnost prekodiranja pojmova iz tekstova u slike; promatrajući ih, u njima vidimo nove šifrirane pojmove vanjskoga svijeta.

Nasuprot tome, simboličan karakter tradicionalnih slika lako je uočljiv jer se u njima čovjek (primjerice slikar) postavlja između njih i njihova značenja. Takav čovjek slikovne simbole razrađuje “u svojoj glavi” kako bi ih potom pomoću kista prenio na plohu. Hoćemo li dekodirati takve slike, moramo dekodirati kôd koji je slikaru bio na pameti. Kod tehničkih slika, međutim, stvar nije tako jasna. Istina, i u tom se slučaju između njih i njihova značenja također ugurao jedan faktor – naime kamera, i čovjek koji njome rukuje (primjerice fotograf), no ne stječe se dojam da bi taj kompleks “aparatus/operator” mogao prekinuti kariku između slike i značenja. Naprotiv: s jedne strane čini se kao da značenje utječe u kompleks (*input*), da bi s druge strane (*output*) iznova iz njega istjecalo, pri čemu sâm tijek, događaj unutar kompleksa, ostaje skriven. “Black box”, dakle. Kodiranje tehničkih slika odvija se u nutrini crne kutije, iz čega slijedi da svaka kritika tehničkih slika mora biti usmjerena osvjetljivanju njihove biti. Tako dugo dok ne raspolažemo takvom kritikom, ostat ćemo nepismeni s obzirom na tehničke slike.

O tim slikama, međutim, možemo ipak nešto reći. Primjerice da nisu prozori već slike, dakle plohe koje sve prevode u situacije, da, kao i sve slike, djeluju magič-

no te da svoje primatelje navode na projiciranje te nedekodirane magije na vanjski svijet. Magična fascinacija tehničkih slika svagdje je vidljiva: iz načina na koji magijskim nabojem ispunjavaju život, iz funkcije putem koje te slike doživljujemo, spoznajemo, vrednujemo i djelujemo. Stoga je važno zapitati se o kojoj je vrsti magije ovdje riječ.

Očito da teško može biti govora o istoj magiji kao i onoj tradicionalnih slika. Fascinacija koja izvire iz televizijskog ekrana ili kino-platna drukčija je od fascinacije koju doživljujemo u pećinskim slikama ili freskama etruščanskih grobnica. Televizija i kino nalaze se na drukčijoj razini postojanja od one pećinâ ili Etruščana. Stara je magija pretpovijesna i starija od historijske svijesti, dok je nova magija "postpovijesna" i slijedi povijesnu svijest. Novo čarobnjaštvo nema za cilj mijenjati vanjski svijet, već naše pojmove u odnosu prema svijetu. To je magija drugoga reda: apstraktna obmana.

Razlika između stare i nove magije može se sažeti na sljedeći način: pretpovijesna magija je ritualizacija "mitova" spomenutih modela, dok je sadašnja magija ritualizacija "programa" istih tih modela. Mitovi su modeli koji se usmeno predaju i čiji se tvorac – neki "bog" – nalazi onkraj procesa komunikacije. Programi, nasuprot tome, jesu modeli koji se prosljeđuju pismenom predajom i čiji su autori – "funkcionari" – unutar procesa komunikacije (pojmovi "program" i "funkcionar" bit će objašnjeni kasnije).

Funkcija tehničkih slika jest magijsko oslobođenje njezinih primatelja od nužnosti pojmovnoga mišljenja, i to na način da historijsku svijest nadomještaju magijskom sviješću drugoga reda, a pojmovnu sposobnost imaginacijom drugoga reda. To je ono na što mislimo kada za tehničke slike tvrdimo da istiskuju tekstove.

Tekstovi su izumljeni u drugom tisućljeću prije Krista kako bi “de-magizirali”, odčarali slike, premda njihovi izumitelji toga vjerojatno nisu bili svjesni. Kao prva tehnička slika, fotografija je izumljena u 19. stoljeću kako bi iznova magijskim nabojem ispunila tekstove, unatoč tomu što njezini izumitelji toga nisu bili svjesni. Izum fotografije jednako je tako presudan povijesni događaj kao što je to bio izum pisma. S pismom započinje povijest u užem smislu, i to kao borba protiv idolatrije. S fotografijom započinje “postpovijest”, i to kao borba protiv tekstolatrije.

Naime, situacija u 19. stoljeću bila je sljedeća: izum tiskarskog stroja i uvođenje općeg obvezatnog školovanja, tako da je svatko mogao naučiti čitati. Razvija se opća povijesna svijest koja je zahvatila čak i one društvene slojeve koji su prije toga živjeli magijski – seljake – a koji su otad postali proletarijatom i počeli živjeti povijesno. Do toga je došlo zahvaljujući jeftinim tekstovima, knjigama, novinama, letcima; sve vrste tekstova postale su jeftine i za posljedicu nisu imale ništa manje jeftinu povijesnu svijest, ništa manje jeftino pojmovno mišljenje koje je dovelo do dvaju oprečnih razvoja. Pred infla-

cijom tekstova tradicionalne su slike, s jedne strane, prebjegle u geta kao što su muzeji, saloni i galerije te su, postavši hermetične (što je općenito nemoguće dekodirati), izgubile utjecaj na svakodnevni život. S druge strane, nastali su hermetični tekstovi koji su bili namijenjeni eliti stručnjaka, što će reći znanstvena literatura za koju jeftino pojmovno mišljenje nije bilo kompetentno. Tako se kultura raskolila na dvije grane: na onu lijepih umjetnosti koja se napaja tradicionalnim, ali pojmovno i tehnički obogaćenim slikama, u onu znanosti i tehnike koja se napajala hermetičnim tekstovima, kao i u onu širokih društvenih slojeva koji su se hranili jeftinim tekstovima. Tehničke slike izumljene su kako bi spriječile raskol kulture – kao kôd koji je trebao važiti za cjelokupno društvo.

I to u smislu da se slike, kao prvo, iznova uvedu u svakodnevni život, kao drugo, da hermetične tekstove učine predočivima i, kao treće, da subliminalnu magiju koja je nastavila djelovati u jeftinim tekstovima iznova učine vidljivom. One trebaju tvoriti zajednički nazivnik za umjetnost, znanost i politiku (u smislu općih vrijednosti), što će reći da istodobno trebaju biti “lijepe”, “istinite” i “dobre” te kao općevaljan kôd nadvladati krizu kulture, umjetnosti i politike.

Tehničke slike, međutim, uistinu funkcioniraju na drukčiji način; one nisu te koje tradicionalne slike iznova uvode u svakodnevni život već ih, stavljajući se na njihovo mjesto, nadomještaju reprodukcijama, kao što

ni, kao što je namjeravano, ne predočuju hermetične tekstove nego ih krivotvore, prevodeći znanstvene izjave i jednadžbe u situacije, dakle u slike. Ne daju ni razabrati subliminalnu pretpovijesnu magiju koja je sadržana u jeftinim tekstovima, već je nadomještaju novom vrstom magije, naime onom programiranom. Stoga kulturu ne mogu svesti na zajednički nazivnik, kao što im je bila namjera, već je, baš naprotiv, usitnjavaju u amorfnu masu. Posljedica toga je masovna kultura.

Objašnjenje za to je sljedeće: tehničke slike su površine koje djeluju poput branâ. U njih utječu tradicionalne slike koje se, kružeći u njima, vječno reproduciraju (primjerice u obliku postera). U njih utječu znanstveni tekstovi koji iz redaka bivaju prekodirani u situacije, poprimajući na taj način magijski karakter (primjerice u obliku modela koji pokušavaju predočiti Einsteinovu jednadžbu). Utječu i jeftini tekstovi, ta bujica novinskih članaka, letaka, romana itd., a magija i ideologija koje su im svojstvene preobrazuju se u programiranu magiju tehničkih slika (primjerice u obliku fotoromana). Na taj način tehničke slike usisavaju u sebe svekoliku povijest, tvoreći društveno pamćenje koje se vječno okreće oko sebe sâmoga.

Toj se vakuumskoj snazi usisavanja ništa nije u stanju oduprijeti – nema te umjetničke, znanstvene ili političke aktivnosti koja je nema za cilj, niti svakodnevne radnje koja ne bi htjela da je se fotografira, bilježi na filmu ili videozapisu. Jer, sve hoće zauvijek ostati u pamćenju i mo-

ći se vječno ponavljati. Svekolika događanja danas su usmjerena na televizijski ekran, kino-platno, fotografiju, ne bi li tako bila prevedena u neku situaciju, u činjenično stanje. Na taj način, međutim, svaka radnja istodobno gubi svoj povijesni karakter i postaje magijskim ritualom i kretnjom koju je moguće vječno ponavljati. Čim se oko nas počne ocrtavati, univerzum tehničkih slika ispostavlja se kao obilje raznih vremena u kojemu su sve radnje i sve patnje u neprestanom kruženju. Kako se čini, problem fotografije samo pod tim apokaliptičnim aspektom dobiva onakve obrise koji mu dolikuju.

III

Fotografski aparat

Tehničke slike proizvode aparati. Pritom valja pretpostaviti da su svojstva koja su upravo karakteristična za aparate sadržana i u fotografskom aparatu – u jednostavnom, embrionalnom obliku – te da ih je on u stanju proizvesti. Kao prototip aparata koji su za sadašnjost i neposrednu budućnost postali tako determinantni, fotografski aparat u tom smislu nudi adekvatan pristup generalnoj analizi aparata – onih aparata koji, s jedne strane, poprimaju divovske razmjere, prijeteci da će nestati iz vidokruga (kao što su administrativni aparati), i onih koji se, s druge strane, smanjuju na mikroskopske veličine, kako ih se ne bi moglo otkriti (poput čipova elektroničkih aparata). No najprije valja pobliže odrediti pojam “aparat”, budući da u sadašnjoj jezičnoj uporabi o njemu postoje različita shvaćanja.

Latinska riječ “apparatus” izvedenica je glagola “appareare”, što znači “pripremati”. Pored toga u latinskome postoji i glagol “praeparare” koji također znači “pripremati”. Hoćemo li razliku između prefiksa “ad” i “prae” sažeti na njemačkom, “appareare” bi se otprilike moglo prevesti s “priređivati”. “Apparat” bi, prema tome, bila

stvar koja spremno nešto vreba, dok bi “preparat” bio stvar koja u svojoj spremnosti strpljivo na nešto čeka. Fotografski aparat vreba priliku za fotografiranje, na to mu cure sline. Tu spremnost na skok, tu grabežljivost aparata valja imati na umu pri etimološkom pokušaju definiranja pojma “aparat”.

Etimologija, međutim, nije dovoljna za definiranje nekog pojma. Valja se zapitati o ontološkom položaju aparatâ, o njihovoj razini postojanja. Aparati su bez sumnje proizvedene stvari, što će reći stvari koje su iz postojeće prirode “ovdje stavljene”. Sveukupnost takvih stvari može se nazvati “kulturom”. Aparati su dio neke kulture, iz čega proizlazi da se po njima prepoznaje neka kultura. Istina, riječ “aparat” povremeno se koristi i za prirodne fenomene, primjerice kada se radi o slušnim aparatima odnosno organima u životinja. No takva je jezična uporaba metaforična: te organe nazivamo aparatima jer “vrebaju tonove” – primjenjujući tako pojam kulture na prirodu; kada u našoj kulturi ne bi bilo aparata, te organe ne bismo tako nazivali.

Grubo govoreći, moguće je razlikovati dvije vrste predmeta kulture. Jedni su “dobri” za to da budu potrošeni (potrošna roba), a drugi su dobri za proizvodnju potrošne robe (oruđa). I jednima i drugima zajedničko je što su “dobri”: oni su “vrijedni”, onakvi kakvi trebaju biti, što znači da su namjerno proizvedeni. To je razlika između prirodnih i kulturalnih znanosti: kulturalne znanosti tragaju za namjerama koje se kriju iza stvari. One

ne samo što propituju ono Zašto, već i ono Čemu, tragajući shodno tome i za namjerom koja se krije iza fotografskog aparata. Sudeći prema tom kriteriju, fotografski aparat je oruđe čija je namjera stvaranje fotografija. No sumnje se pojavljuju čim se aparati definiraju kao oruđa. Zar je fotografija potrošna roba poput cipele ili jabuke? I da je stoga fotografski aparat oruđe poput igle ili škara?

U uobičajenom smislu, oruđa su ta koja predmete vade iz prirode kako bi ih postavili (proizveli) ondje gdje je čovjek, preobrazujući pritom oblik tih predmeta: utiskuju im nov, namjeravan oblik. Oruđa “informiraju”. Predmet dobiva protuprirodan, nevjerojatan oblik, postaje kulturalan. To proizvođenje i informiranje prirodnih predmeta naziva se “radom”, a njegov rezultat “djelom”. Neka djela, kao što su jabuke, doduše jesu stvorena, no gotovo da nisu informirana, dok su druga, poput cipele, snažno informirana, što znači da za životinjsku kožu imaju avanturistički oblik. Škare koje “proizvode” jabuke (koje ih beru) oruđa su koja malo informiraju, a igle koje proizvode cipele alati su koji snažno informiraju. – Je li fotografski aparat, prema tome, neka vrst igle, budući da su fotografije ipak nositelji informacija?

Oruđa su u uobičajenom smislu ekstenzije ljudskih organa: produženi zubi, prsti, šake, ruke, noge. Budući da produžuju, dopiru mnogo dublje do prirode te mnogo snažnije i brže iz nje vade predmete negoli je to u stanju sâmo tijelo. Simuliraju organ kojeg produžuju: strelji-

ca prst, čekić šaku, motika nožni palac. “Empirička” su. No s industrijskom revolucijom oruđa su se prestala ograničavati na empiričke simulacije, posegavši i za znanstvenim teorijama: postala su “tehnička”. Na taj način oruđa su postala moćnija, veća i skuplja, a njihova djela jeftinija i mnogobrojnija i otad se počela nazivati “strojevima”. – Je li fotografski aparat, prema tome, stroj, budući da se doima kao da simulira oko, posežući pritom za optičkom teorijom? “Stroj za gledanje”?

Kada su oruđa u uobičajenom smislu postala strojevima, došlo je do promjene njihova odnosa prema čovjeku. Prije industrijske revolucije čovjek je bio okružen oruđima, a nakon nje ljudi su počeli okruživati stroj. Prije toga oruđa su bila varijabla, a čovjek konstanta, da bi poslije čovjek postao varijablom, a stroj konstantom. Prije je oruđe funkcioniralo u službi čovjeka, poslije je čovjek funkcionirao u službi stroja. Vrijedi li to također i za fotografski aparat kao stroj?

Veličina i visoka cijena strojeva imale su za posljedicu da su ih mogli posjedovati jedino kapitalisti. Većina ljudi radila je u funkciji strojeva. To su bili proleter. Čovječanstvo se podijelilo u dvije klase – onu vlasnika strojeva u čiju korist su radili strojevi, i proletersku klasu koja je u funkciji te koristi radila za strojevima. – Vrijedi li to također za fotografski aparat, je li fotograf proleter i postoji li kapitalist fotografijâ?

Sva ta pitanja, premda su “dobra pitanja”, izgleda da ne odgovaraju na ono bitno u odnosu prema aparatima.

Van sumnje da aparati informiraju. Van sumnje da simuliraju tehničke organe. Van sumnje da ljudi funkcioniraju u službi aparata. Van sumnje da se iza aparata kriju namjere i interesi. No to nije ono presudno. Kako potječu iz industrijskog kompleksa, sva ta pitanja gube iz vida ono bitno. Iako su rezultati industrije, aparati upućuju na nešto izvan industrijskog kompleksa što je usmjereno na postindustrijsko društvo. Stoga pitanje industrije (kao primjerice ono marksističko) prestaje biti kompetentno za aparate i zaobilazi ih. Moramo posegnuti za novim kategorijama hoćemo li se približiti aparatima i definirati ih.

Temeljna kategorija industrijskoga društva je rad: oruđa i strojevi ostvaruju rad na način da predmete vade iz prirode i informiraju ih, što znači da mijenjaju svijet. Aparati, međutim, ne ostvaruju rad u tom smislu. Oni ne namjeravaju mijenjati svijet, nego značenje svijeta. Namjera im je simbolička. Fotograf ne radi u industrijskom smislu, pa bi bilo uzaludno htjeti ga nazivati proleterom. Kako danas većina ljudi radi za i u aparatima, uzaludno je govoriti o proletarijatu. Valja iznova promisliti kategorije naše kritike kulture.

Fotograf, istina, ne radi, ali ipak nešto čini: on proizvodi, obrađuje i pohranjuje simbole. Oduvijek je bilo ljudi koji su se bavili nečim takvim: pisci, slikari, skladatelji, knjigovođe, upravitelji. Oni su pritom proizvodili predmete koji se nisu konzumirali, već su služili kao nositelji informacija koje se čitalo, promatralo, sviralo, uva-

žavalo i koristilo kao temelj za donošenje odluka. Ti predmeti nisu bili svrha, već sredstvo. U sadašnje vrijeme tu su vrst djelatnosti preuzeli aparati. Tako proizvedeni predmeti informiranja postaju sve djelotvorniji i dalekosežniji i mogu programirati i kontrolirati svekolik rad u starome smislu riječi. Iz tog razloga danas je većina ljudi zaposlena za i u aparatima koji programiraju i kontroliraju rad. Prije izuma aparata ta se vrst djelatnosti smatrala “uslužnom djelatnošću”, “tercijarnom”, “duhovnim radom”, ukratko marginalnom pojavom, dok je sada ta djelatnost središnja. Stoga se pri analiza ma kulture umjesto kategorije “rada” mora primjenjivati kategorija “informacije”.

Promatramo li fotografski aparat (aparat općenito) u tom smislu, uvidjet ćemo da on proizvodi simbole: simbolične površine onako kako su mu na određen način zadane. Fotografski aparat programiran je za proizvodnju fotografija, a svaka je fotografija ostvarenje jedne od mogućnosti zadane programom aparata. Broj mogućnosti je velik, premda je ipak konačan; to je zbir svih onih fotografija koje neki aparat može snimiti. U skladu s tom tezom, neka se fotografija, istina, uvijek može snimiti na jednak ili vrlo sličan način, no za fotografiranje to nije od interesa. Takve slike su “redundantne”: ne nose nove informacije i suvišne su. U tekstu koji slijedi odustaje se od redundantnih fotografija, poradi čega se pojam “fotografirati” ograničuje na proizvodnju informativnih slika. Iz tog razloga, međutim,

najveći dio svekolikog “škljocanja” ispada iz okvira ovoga istraživanja.

Sa svakom (informativnom) fotografijom osiromašuje se fotografski program, dok se fotografski univerzum obogaćuje za jedno ostvarenje. Ostvarujući sve mogućnosti aparata, fotograf nastoji iscrpiti fotografski program. Taj program je, međutim, bogat i nepregledan, tako da se fotograf trudi iznaći još neotkrivene mogućnosti: rukuje aparatom, okreće ga amo-tamo, zagledava se u njega i preko njega van. Kada kroz aparat gleda u svijet, on to ne čini zato što ga taj svijet zanima, već zato što traga za novim mogućnostima za proizvodnju informacija i evaluaciju fotografskog programa. Njegov interes koncentriran je na aparat, a svijet mu je tek isprika za ostvarenje mogućnosti aparata. Ukratko: on ne radi i ne želi mijenjati svijet, već traga za novim informacijama.

Takva se aktivnost može usporediti s aktivnošću šahovske igre. I šahist također traga za novim mogućnostima šahovskog programa, za novim potezima. Onako kako se on igra s figurama, tako se fotograf igra s aparatom. Fotografski aparat nije oruđe, već igračka, a fotograf nije radnik, već igrač: on nije “homo faber”, već “homo ludens”. S tom razlikom što se fotograf ne igra sa svojom igračkom, već protiv nje. On se uvlači u aparat kako bi na svjetlost dana iznio smicalice koje se ondje kriju. Za razliku od obrtnika kojega okružuju oruđa ili radnika koji stoji za strojem, fotograf se nalazi unutar aparata i s njime je isprepleten. To je nova funkcija u ko-

joj čovjek nije ni konstanta ni varijabla, već se čovjek i aparat isprepliću u jedinstvo. Stoga je primjereno fotografa nazivati funkcionarom.

Program aparata mora biti bogat, jer bi inače igra ubrzo prestala. Mogućnosti koje u sebi sadrži moraju nadmašivati funkcionarove sposobnosti njihova iscrpljivanja, što će reći da kompetencija aparata mora biti veća od one njegovih funkcionara. Nema tog fotografa, kao ni sveukupnosti svih fotografa koji bi mogli u potpunosti prozreti ijedan ispravno programiran fotografski aparat. Fotografski aparat je *black box*.

Fotografu je upravo crnilo te kutije motiv za fotografiranje. Istina, on se u potrazi za mogućnostima može izgubiti u nutrini aparata, ali ipak je u stanju ovladati kutijom. Jer, on zna kako mora voditi aparat (poznaje *input* kutije), kao što i zna kako ga navesti na to da izbacuje fotografije (poznat mu je *output* kutije). Stoga aparat čini ono što fotograf od njega zahtijeva, premda fotograf ne zna što se zbiva u unutrašnjosti aparata. Upravo je to karakteristično za funkcioniranje aparata: zahvaljujući kontroli njegovih vanjskih karakteristika (*inputu* i *outputu*), funkcionar vlada aparatom koji pak zahvaljujući netransparentnosti svoje unutrašnjosti vlada njime. Drukčije rečeno: funkcionari vladaju igrom za koju ne mogu biti kompetentni. Kafka.

Kao što ćemo još pokazati, programi aparata sastoje se od simbola. Funkcionirati tada znači igrati se sa simbolima i kombinirati ih, što se može ilustrirati anakro-

nističkim primjerom: pisac se može smatrati funkcionalnom aparata zvanog “jezik” koji se igra sa simbolima sadržanima u programu jezika – s riječima – tako što te riječi kombinira. Namjera mu je crpiti jezični program i tako obogatiti jezični univerzum, literaturu. Taj primjer je anakroničan budući da jezik nije aparat; jezik nije nastao kao simulacija nekog tjelesnog organa, kao što se u svome stvaranju niti ne zasniva na teorijama bilo kakvih znanosti. Unatoč tome jezik se sada može “aparativirati”: “word procesori” mogu nadomjestiti pisce. U igri riječi pisac informira stranice – utiskujući na njih slova – što može i *word procesor* i, premda se to događa “automatski”, što znači slučajno, na duge staze u stanju je proizvesti iste informacije kao i pisac.

No postoje aparati koji su osposobljeni za potpuno drukčije igre. Dok pisac i *word procesor* informiraju statički (simboli koje utiskuju na stranice označuju konvencionalne glasove), postoje aparati koji informiraju dinamički: simboli koje utiskuju na predmete predstavljaju specifične kretnje (primjerice pokreti pri radu), a tako informirani predmeti dešifriraju te simbole i odvijaju se u skladu s programom. Ta “inteligentna oruđa” nadomještaju ljudski rad i čovjeka emancipiraju od prisile rada: čovjek odsad postaje slobodan za igru.

Fotografski aparat ilustrira tu robotizaciju rada kao i oslobođenje čovjeka za igru. Budući da automatski proizvodi slike, fotografski je aparat inteligentno oruđe. Fotograf se više ne mora, poput slikara, koncentrirati na

kist, već se može u potpunosti posvetiti svojoj igri s kamerom. Rad koji valja obaviti, utiskivanje slike na površinu, odvija se automatski: aspekt aparata koji se odnosi na oruđe je “sređen”, dok se čovjek još samo bavi onim njegovim aspektom koji se odnosi na igranje.

Na taj način u fotografskom aparatu postoje dva međusobno isprepletena programa: jedan koji animira aparat za automatsko proizvođenje slikâ i drugi koji fotografu dopušta igranje. Iza toga stoji još više programa – onaj fotografske industrije koja je programirala fotografski aparat, program industrijskog kompleksa koji je programirao fotografsku industriju, program društvenoekonomskog aparata koji je programirao industrijski kompleks i tako dalje. Dakako da ne može postojati “posljednji” program nekog “posljednjega” aparata, budući da svaki program iziskuje metaprogram koji ga programira. Hijerarhija programa otvorena je prema gore.

Svaki program funkcionira u službi nekog metaprograma, dok su programeri nekog programa funkcionari tog metaprograma. Iz toga slijedi da ne mogu postojati vlasnici aparata u smislu da ljudi programiraju aparate za vlastite, privatne svrhe. Jer, aparati nisu strojevi. Fotografski aparat funkcionira za fotografsku industriju, ista za industrijski kompleks, a ovaj pak za društvenoekonomski aparat i tako dalje. Pitanje o vlasniku aparata stoga je besmisleno; nije u pitanju onaj tko ga posjeduje, već onaj tko iscrpljuje njegov program. Iz sljedećeg

razloga također nema mnogo smisla posjedovati aparat kao predmet.

Mnogi aparati su doduše tvrdi predmeti; fotografski aparat napravljen je od metala, stakla, plastike i dr. No nije tvrdoća ta koja ga osposobljuje za igru, kao što ni drvo šahovske ploče i figurâ ne omogućuje igru, već pravila te igre, šahovski program. Ono što se pri kupnji fotografskog aparata plaća nije u tolikoj mjeri metal ili plastika, već program koji osposobljuje aparat za proizvodnju slika – kao što općenito i ono tvrdo, “hardware”, u aparatima stalno pojeftinjuje, dok ono meko u njima, “software”, stalno poskupljuje. Iz najmekših među aparatima, primjerice političkih aparata, može se iščitati ono što je karakteristično za svekoliko postindustrijsko društvo: vrijednošću ne raspolaže onaj tko posjeduje tvrdi aparat, već onaj tko kontrolira njegov meki program. Ono što vrijedi jest meki simbol, a ne tvrdi predmet: obrat svih vrijednosti.

Moć je s vlasnika predmeta prešla na programera i operatera. Igra sa simbolima postala je igrom moći – hijerarhijskom igrom moći: fotograf ima moć nad promatračima njegovih fotografija; on programira njihovo ponašanje, dok aparat ima moć nad fotografom tj. programira njegove geste. To skretanje moći s konkretnoga na ono simbolično upravo je karakteristično za ono što nazivamo “informacijskim društvom” i “postindustrijskim imperijalizmom”. Pogledajmo Japan: ne posjeduje ni sirovine ni energiju – njegova moć počiva na

programiranju, “data processingu”, informacijama, simbolima.

Ta promišljanja dopuštaju da pokušamo dati sljedeću definiciju pojma “aparat”: aparat je kompleksna igračka, toliko kompleksna da je ni oni koji se njome igraju ne mogu prozreti. Njegova igra sastoji se od kombinacija simbola koji su zadani njegovim programom koji je pak unesen od strane metaprograma, dok su rezultati igre daljnji programi. Dok punoautomatizirani aparati mogu bez ljudskih intervencija, mnogi aparati iziskuju čovjeka kao igrača i funkcionara.

Aparati su izumljeni kako bi simulirali specifične misaone procese. Tek sada (nakon izuma kompjutora), takoreći naknadno, postaje jasno o kakvoj vrsti misaonih procesa je riječ u svih aparata. Naime, o mišljenju koje se izražava u brojkama. Svi aparati (ne samo kompjutor) su računalni strojevi i u tom smislu “umjetne” inteligencije, kao i sâma kamera, premda njezini izumitelji o tome nisu mogli voditi računa. U svih aparata (uključujući i kameru) numeričko mišljenje zadobiva nadmoć nad linearnim, historijskim mišljenjem. Ta tendencija da se doslovno mišljenje podredi onome numeričkom začeta je još u Descartesa u znanstvenom diskursu, budući da se radi o tome da se mišljenje asimilira “stvari u ekstenziji” koja je sazdana od elemenata točaka. A takvoj “asimilaciji” misaone stvari onoj u ekstenziji pogoduju jedino brojke. Znanstveni diskurs barem od Descartesa (a vjerojatno još od kuzanaca) tendira prekodiranju mišlje-

nja u brojke, no tek s kamerom ta tendencija postaje upravo materijalna: kamera (kao i svi aparati koji su nakon nje uslijedili) je kalkulatorno mišljenje pretočeno u *hardware*. Otud kvantna (kalkulatorna) struktura svih pokreta i funkcijâ aparata.

Ukratko: aparati su crne kutije (*black boxes*) koje simuliraju mišljenje u smislu kombinatorike neke igre s brojčano sličnim simbolima, mehanizirajući pritom to mišljenje do te mjere da će ljudi ubuduće postajati sve nekompetentniji za mišljenje i sve ga više prepuštati aparatima. To su znanstvene crne kutije koje tu vrst mišljenja bolje obavljaju od ljudi, budući da se bolje (brže i s manje pogrešaka) od njih igraju s brojčano sličnim simbolima. Čak se i oni aparati koji nisu potpuno automatizirani (oni kojima su ljudi potrebni kao igrači i funkcionari) bolje igraju i funkcioniraju od ljudi koji su im potrebni. Od toga valja krenuti pri svakom razmatranju fotografske geste.

IV

Fotografska gesta

Promatramo li kretnje nekog čovjeka opremljenog fotografskim aparatom (odnosno fotografski aparat opremljen čovjekom), stječemo dojam stanovitog vrebavanja: to je prastara vrebajuća gesta paleolitskog lovca u tundri. Samo što fotograf svoj plijen ne vreba na otvorenim pašnjacima, već u gustišu kulturnih objekata, tako da su njegovi načini prikradanja uvjetovani tom umjetnom tajgom. Otpori kulture, kulturna uvjetovanost vidljivi su iz fotografske geste, pa bi je se u skladu s tom tezom moralo biti u stanju iščitati iz fotografije.

Fotografski gustiš sastoji se od predmeta kulture, što će reći od predmeta koji su “namjerno postavljeni”. Svaki od tih predmeta fotografu iskrivljuje pogled na njegov plijen. On se šulja među tim predmetima ne bi li umakao namjeri koja se u njima krije, hoteći se emancipirati od svoga kulturnog uvjeta i bezuvjetno sčepati svoj plijen. Stoga fotografski putovi drukčije protječu u gustišu zapadnjačke kulture negoli u onome Japana ili neke nerazvijene zemlje. U skladu s tom tezom, uvjeti kulture doimaju se takoreći kao “negativi” na fotografiji, kao zaobiđeni otpori. Te bi uvjete kritika fotografije

morala biti u stanju rekonstruirati iz sâme fotografije – i to ne samo u slučaju dokumentarnih fotografija i reportaža u kojima je sâm uvjet kulture plijen koji valja uloviti. Jer, struktura uvjeta kulture ukida se činom fotografiranja, a ne objektom koji se fotografira.

Takvo dešifriranje fotografova uvjeta kulture međutim je nemoguće. Jer ono što se pojavljuje na fotografiji kategorije su fotografskog aparata koje poput mreže prekrivaju uvjet kulture, oslobađajući pogled tek kroz rupe te mreže. To je karakteristično za svekoliko funkcioniranje: kategorije aparata apliciraju se na uvjet kulture i filtriraju ga. Na taj način pojedini uvjeti kulture dolaze u zadnji plan: posljedica toga je jednolična masovna kultura aparata. Na Zapadu, u Japanu, u nerazvijenim zemljama – svagdje se sve snima pomoću istih kategorijâ. Kant postaje neizbježan.

Kategorije fotografskog aparata unesene su na njegovoj vanjskoj strani i ondje se njima može manipulirati, što znači tako dugo dok aparat nije potpuno automatiziran. To su kategorije fotografskog prostorvremena. One nisu ni njutnovske ni ajnštajnovske, već prostorvrijeme dijele na regije koje su međusobno prilično jasno odvojene. Sve te regije prostorvremena odmaci su od plijena kojeg valja uloviti, uočavanje “fotografskog objekta” koji se nalazi u središtu prostorvremena. Naprimjer: jedna prostorna regija za vrlo blisku, druga za srednje blisku, treća za vrlo udaljenu perspektivu; prostorna regija za ptičju, žablju i perspektivu maloga djeteta, regija za iz-

ravno buljenje arhaično otvorenih očiju i ona za škiljenje sa strane. Ili: vremenska regija (trajanje eksplozije) za munjevito gledanje, jedna za brzo pogledavanje, jedna za spokojno promatranje, jedna za kontemplativno gledanje. – U takvom prostorvremenu kreće se fotografska gesta.

Tijekom svoga vrebanja fotograf jedno prostorvrijeme mijenja u ono drugo, prilagođujući pritom kombinatorički kategorije prostora i vremena. Njegovo prikupljanje kombinatorička je igra aparata, dok je ono što možemo iščitati iz fotografije struktura te igre, a ne neposredna struktura sâmog uvjeta kulture.

Fotograf odabire jednu kombinaciju kategorija, što će reći da aparat podešava na način da svoj plijen može srediti jednim “blicom” odozdo. Tu imamo dojam da fotograf slobodno bira, kao da kamera slijedi njegovu namjeru. Izbor, međutim, ostaje ograničen na kategorije aparata, a fotografova sloboda ostaje programirana sloboda. Dok aparat funkcionira u službi fotografove namjere, sâma ta nakana funkcionira u službi programa tog aparata. Dakako da fotograf može izumiti nove kategorije. No tada iz fotografske geste uskače u metaprogram fotografske industrije ili onaj vlastite izrade, gdje se programiraju fotografski aparati. Drukčije rečeno: u fotografskoj gesti aparat čini ono što hoće fotograf, dok fotograf mora htjeti ono za što je aparat sposoban.

Ista isprepletenost funkcije fotografa i one aparata vidljiva je iz odabira “objekta” koji se fotografira. Fotograf

može snimiti sve: lice, uš, trag atomske čestice u Wilsonovoj komori, spiralnu izmaglicu, vlastitu fotografsku gestu u ogledalu. No u stvarnosti može snimiti samo ono što se dá snimiti, što znači: sve što je u programu. A fotografirati se mogu samo situacije, činjenična stanja. Sve što fotograf hoće snimiti mora prevesti u situacije. Shodno tome, izbor "objekta" koji se snima je, istina, slobodan, no isti je u funkciji programa tog aparata.

Pri odabiru kategorija fotograf može vjerovati da u igru unosi vlastite estetske, spoznajnoteoretske ili političke kriterije. Može mu biti namjera raditi umjetničke, znanstvene ili političke slike pri čemu mu aparat služi jedino kao sredstvo. No njegovi naoko "vanaparatski" kriteriji ipak ostaju podređeni programu aparata. Da bi mogao birati kategorije aparata na način kako su programirane na vanjskoj strani aparata, fotograf mora "podesiti" aparat, što je tehnička gesta ili, točnije rečeno, pojmovna gesta (pojam je, kao što ćemo još pokazati, jasan i distinkti van element linearnoga mišljenja). Da bi se aparat mogao podesiti za umjetničke, znanstvene i političke slike, fotograf mora raspolagati pojmovima o umjetnosti, znanosti i politici. Jer kako bi ih inače mogao pretočiti u slike? Ne postoji naivno, neshvaćeno fotografiranje. Fotografija je slika pojmova. U tom smislu svi fotografovi kriteriji zadani su programom aparata kao pojmovi.

Mogućnosti sadržane u programu aparata su neiscrpane. Ne može se fotografirati sve ono što se dá fotografirati. Imaginacija aparata veća je od one svakog poje-

dinog fotografa i svih fotografija koje postoje. Upravo je to fotografov izazov. Jednako tako postoje dijelovi fotografskog programa koji su već dobro istraženi. Ondje se, istina, stalno iznova mogu raditi nove slike, no to bi bile redundantne, neinformativne slike, onakve kakve smo na sličan način već vidjeli. Kao što je već rečeno na drugom mjestu, redundantne fotografije nisu interesantne za ovo istraživanje; u smislu na koji se ovdje misli, fotograf traga za još neistraženim mogućnostima aparatskog programa, za informativnim, još neviđenim i nevjerojatnim slikama.

Prema tome, fotograf ustvari želi stvarati situacije koje nikada nisu postojale, pa za njima ne traga u vanjskome svijetu, budući da mu je taj svijet tek izlika za situacije koje hoće stvoriti, već unutar mogućnosti koje su sadržane u programu aparata. Utoliko je fotografija nadvladala tradicionalnu distinkciju između realizma i idealizma: nije vanjski svijet taj koji je stvaran, kao ni pojam unutar programa nekog aparata, nego fotografija. Svijet i program aparata tek su preduvjeti za sliku, mogućnosti koje valja ostvariti. Ovdje je riječ o obratu značenjskoga vektora: nije značenje to koje je stvarno već ono označeno, informacija, a taj preobrat značenjskoga vektora karakterističan je za sve što se odnosi na aparate i na postindustriju kao takvu.

Fotografska gesta podijeljena je na sekvenciju skokova pomoću kojih fotograf svladava nevidljive prepreke pojedinih kategorija prostorvremena. Nađe li na jednu

takvu prepreku (primjerice na granicu između snimanja izbliza i totala), ostaje iznenađen i stoji pred odlukom kako podesiti aparat. (Kod potpuno automatiziranih kamera taj je skok, taj kvantni karakter fotografiranja, postao potpuno nevidljiv – skokovi se ovdje odvijaju u mikroelektroničkom “živčanom sustavu” aparata.) Ta vrst skokovitog traganja naziva se “sumnjom”. Fotograf dvojji, ali ne u smislu znanstvene, religiozne ili egzistencijalne sumnje, već u smislu jedne nove vrsti sumnje pri kojoj njegovo oklijevanje i odluka bivaju svedeni na zrna kvantne, atomizirane sumnje. Svaki put kada fotograf naiđe na prepreku otkriva da je stajalište koje je zauzeo koncentrirano na “objekt”, dok mu aparat dopušta nebrojena druga stajališta; u odnosu prema svome “objektu” otkriva mnoštvo ravnopravnih mogućih stajališta. Otkriva da se ne radi o zauzimanju vrhunskog stajališta, već o realizaciji što više stajališta. Njegov izbor, prema tome, nije kvalitativne naravi, već kvantitativne. “Vivre le plus, non pas le mieux.”¹

Pokuša li se fenomenu približiti s mnogobrojnih stajališta, fotografska gesta odgovara “fenomenološkoj sumnji”. No “mateza” te sumnje (njezina dublja struktura) unaprijed je zadana programom aparata. Postoje dva presudna aspekta te sumnje. Kao prvo: fotografska praksa protivi se ideologiji. Ideologija je postojanje jednog jedinog stajališta koje se smatra vrhunskim. Čak i onda kada

¹ Živjeti što duže, a ne što bolje (op. prev.).

vjeruje da služi nekoj ideologiji, fotograf djeluje postideo-
loški. Kao drugo: fotografska praksa vezana je uz neki
program. Fotograf može djelovati jedino unutar progra-
ma aparata čak i ako vjeruje da djeluje protiv tog progra-
ma. To vrijedi i za sve postindustrijsko djelovanje: ono
je “fenomenološko” u smislu da je protivno ideologiji,
kao što je i programirano. Stoga je zabluda govoriti o
ideologizaciji masovne kulture (primjerice od strane ma-
sovne fotografije). Programiranje je postideoološka mani-
pulacija.

Fotografskom gestom konačno se donosi i posljednja
odluka: pritiskom na okidač, kao što američki predsjed-
nik pritišće crveno dugme. Te posljednje odluke u stvar-
nosti su samo posljednje u cijelome nizu djelomičnih
odluka koje su poput zrna pijeska odnosno minimalne.
U slučaju američkog predsjednika posljednja slamka ko-
ja devi slama kičmu; odluka u kojoj presuđuje količina.
Kako, shodno tome, nijedna odluka nije istinski “presud-
na” već je tek dio niza jasnih i distinktivnih kvantitativ-
nih odluka, tako i samo jedna serija fotografija može le-
gitimirati fotografov namjeru. Jer, nema te pojedinačne
fotografije koja bi uistinu bila presudna, budući da se u
fotografiji čak i “posljednja odluka” raspada na (fotog-
rafska) zrna.

Radeći izbor svojih fotografija, fotograf nastoji uma-
ći tom raspadanju na zrna, kao što primjerice režiser iz-
rezuje filmsku vrpcu. Njegov je izbor, međutim, i tada
kvantne prirode, budući da ne može a da iz serije jasnih

i distinktivnih površina ne izdvoji neke. Čak je i iz ove prividno “postaparatske” situacije izbora fotografije razvidna kvantna, atomistička struktura sveg fotografskoga (i takoreći sveg “aparatskoga”).

Sažeto: fotografska gesta odgovara gesti lova pri čemu se fotograf i aparat stapaju u jednu nedjeljivu funkciju. Fotografska gesta vreba nova stanja, još neviđene situacije, nevjerojatno, informacije. Struktura fotografske geste kvantne je prirode: sumnja sazdana od oklijevanja i odlučivanja između točaka. Pritom je riječ o tipično postindustrijskoj gesti koja je ideološka i programirana te za koju je informacija stvarnost, a ne značenje te informacije. To ne samo da vrijedi za fotografe, već i za sve funkcionare, od bankarskih službenika do predsjednika Sjedinjenih Država.

Rezultat fotografske geste su fotografije, onako kako do nas dopiru sa svih strana. Stoga promatranje te geste može poslužiti kao uvod u te sveprisutne površine.

V

Fotografija

Fotografije su sveprisutne: u albumima, časopisima, knjigama, vitrinama, na plakatima, vrećicama za kupovinu, konzervama. Što to znači? Prethodna promišljanja predlažu tezu koju još valja istražiti, to jest da te slike označuju pojmove nekog programa i da programiraju društvo za sekundarno magijsko ponašanje. Onome tko, međutim, fotografije promatra naivno, one imaju drukčije značenje, naime situacije koje se se, nadirući iz svijeta, ocrtale na površini. Njemu te fotografije znače svijet kao takav. Istina, naivni promatrač isprva će priznati da se situacije na površini prikazuju iz specifičnih kutova gledanja, no time si nimalo neće razbijati glavu. Svaka filozofija fotografije stoga će mu se doimati kao uzaludna misaona gimnastika.

Takav promatrač šutke pretpostavlja da posredstvom fotografija sagledava vanjski svijet pa da se stoga fotografski univerzum poklapa s vanjskim svijetom (što se ipak izjednačuje s rudimentarnom filozofijom fotografije). No, je li to istina? Naivni promatrač uočuje da u fotografskom univerzumu postoje crno-bijele situacije i one u boji. No, postoje li crno-bijele situacije i one u bo-

ji i u vanjskome svijetu? A ako ne, kako se fotografski univerzum odnosi prema vanjskome svijetu? Već to pitanje, koje je naivni promatrač htio izbjeći, zadire u srž filozofije fotografije.

Crno-bijele situacije ne mogu postojati u svijetu budući da su crno i bijelo granični slučajevi, "idealni slučajevi": crno je potpuna odsutnost svih titraja koji se nalaze u zraku, dok je bijelo potpuna prisutnost svih elemenata titranja. Crno i bijelo su pojmovi, teoretski pojmovi optike, naprimjer. Kako su crno-bijele situacije teoretske, ne mogu istinski postojati u svijetu. No crno-bijele fotografije uistinu postoje. One su slike pojmova optičke teorije, što će reći da su nastale iz te teorije.

Crno i bijelo ne postoje, premda bi trebali, jer kada bismo svijet mogli vidjeti crno-bijelo, tada bi se taj svijet mogao i logički analizirati. U takvome svijetu sve bi bilo ili crno ili bijelo ili pak mješavina to dvoje. Nedostatak takvog crno-bijelog svjetonazora bio bi dakako taj što ta mješavina ne bi ispala u boji, već siva. Sivo je boja teorije, što pokazuje da se iz teoretske analize svijet više ne može povratno sintetizirati. Crno-bijele fotografije ukazuju na tu okolnost; budući da su sive, one su slike teorijâ.

Još mnogo prije nego što je izumljena fotografija bilo je pokušaja da se svijet predočuje crno-bijelo. Ovdje navodimo dva primjera za takav predfotografski maniheizam: iz svijeta sudova apstrahirani su oni "istiniti" i "pogrešni" i pomoću tih apstrakcijâ izgrađena je aristotelovska

logika sa svojim identitetom, diferencijacijom i isključivanjem trećega. Moderne znanosti koje su utemeljene na toj logici doista funkcioniraju premda ne postoji sud koji bi bio potpuno istinit ili potpuno pogrešan, kao što je i svaki istinski sud, podvrgnut logičkoj analizi, reduciran na ništicu. Drugi primjer: iz svijeta radnji apstrahirane su one “dobre” i one “zle” i na temelju tih apstrakcijâ izgrađene su religijske i političke ideologije. Društveni sistemi koji se na njima zasnivaju stvarno funkcioniraju, premda ne postoji radnja koja bi u potpunosti bila dobra ili zla, kao što se i svaka radnja, podvrgnuta ideološkoj analizi, svodi na pokret marionete. Crno-bijele fotografije iste su vrste manihejizma, samo što raspolažu fotografskim aparatima koji također stvarno funkcioniraju. Naime, prevodeći neku optičku teoriju u sliku, fotografski aparati magijski ispunjavaju tu teoriju, a teoretske pojmove kao što su “crno” i “bijelo” kodiraju u situacije. Pretvarajući teoretski linearni diskurs u plohe, crno-bijele fotografije predstavljaju magiju teoretskog mišljenja. U tome je njihova svojstvena ljepota koja je ujedno i ljepota pojmovnog univerzuma. Stoga mnogi fotografi crno-bijele fotografije pretpostavljaju onima u boji, budući da se u njima jasnije obznanjuje istinsko značenje fotografije, naime svijet pojmova.

Prve su slike bile crno-bijele i još su jasno svjedočile o svome porijeklu iz optičke teorije. No s napretkom neke druge teorije, one kemije, naposljetku su postale moguće i fotografije u boji. Fotografije su, prema tome, iz

svijeta prividno apstrahirale boje ne bi li ih potom iznova u njih prokrijumčarile. Boje na fotografiji u stvarnosti su, međutim, barem jednako toliko teoretske koliko i fotografska crna i bijela. Zelenilo fotografirane livade, primjerice, slika je pojma “zeleno” onako kako se isti pojavljuje u kemijskoj teoriji, dok je kamera (odnosno film koji se u nju ulaže) programirana za prevođenje tog pojma u sliku. Doduše, postoji i vrlo neizravna, po srodnosti udaljenija veza između fotografske zelene boje i zelenila livade, budući da kemijski pojam “zeleno” počiva na predodžbama koje su stečene iz svijeta; no između fotografskog zelenog i zelenila livade ugurao se još niz kompleksnih kodiranja, niz koji je složeniji od onoga koji povezuje sivilo crno-bijelo fotografirane livade sa zelenilom te livade. Zeleno fotografirana livada u tom je smislu apstraktnija od one sive. Fotografije u boji su na višoj razini apstrakcijâ od onih crno-bijelih. Crno-bijele fotografije su konkretnije i u tom smislu istinitije: one jasnije očituju svoje teoretsko porijeklo; i obratno: što fotografske boje postaju “autentičnijima”, to su lažnije, utoliko više prikrivaju svoje teoretsko porijeklo.

To što vrijedi za fotografije u boji, vrijedi i za sve ostale elemente fotografije. Svi oni predstavljaju transkodirane pojmove koji za sebe tvrde da su se iz svijeta automatski oslikali na površinu. Upravo se ta varka mora dekodirati kako bi se ukazalo na istinsko značenje fotografije, naime na programirane pojmove, i pojasnilo da je kod fotografije riječ o kompleksu simbola apstraktnih

pojmovna, o diskursima prekodiranima u simboličke situacije.

Ovdje bismo se trebali usuglasiti što shvatiti pod “dešifriranjem ili dekodiranjem”. Što činim kada dešifriram neki tekst koji je kodiran latinicom? Dešifriram li značenje slova, dakle konvencionalnih glasova nekog govornog jezika? Dešifriram li značenje riječi koje su sazdane od tih slova? Značenje rečenica sazdanih od tih riječi? Ili moram li tragati dalje – za pišćevom namjerom, za kulturnim kontekstom koji se iza toga krije? Što činim kada dešifriram neku fotografiju? Dešifriram li značenje “zelenoga”, dakle pojam kemijsko-teoretskog diskursa? Ili moram li tragati dalje, sve do fotografove namjere i njegova kulturnog konteksta? Kada mogu biti siguran da sam se zadovoljio dešifriranjem?

Postavi li se pitanje na taj način, tada za dešifriranje ne postoji zadovoljavajuće rješenje. Bio bi to beskrajn pothvat budući da bi svaka dešifrirana razina istodobno otkrivala narednu koju još valja dešifrirati. Svaki je simbol tek vrh ledenoga brijega u oceanu kulturnog konsenzusa; kada bi se do kraja dešifrirala samo jedna jedina poruka, na svjetlo dana izašla bi cjelokupna kultura sa svom svojom prošlošću i sadašnjošću. Gledano “radikalno”, svaka bi se kritika bilo koje pojedinačne poruke narosto ispostavila kao kritika kulture kao takve.

U slučaju fotografije taj se pad u beskrajn rakurs ipak može izbjeći, budući da se možemo zadovoljiti što smo otkrili kodirajuće intencije koje se odvijaju unutar

kompleksa “fotograf/aparat”. Uspije li se ta kodiranost iščitati iz fotografije, ista može sloviti kao dešifrirana. Preduvjet za to je, međutim, razlikovanje fotografove namjere i programa aparata. Ta dva faktora se *de facto* isprepliću i ne mogu se odvajati, dok ih se, međutim, u svrhu dešifriranja teoretski može odvojeno promatrati na svakoj pojedinoj fotografiji.

Svedena na minimum, fotografova je namjera sljedeća: kao prvo, svoje pojmove o svijetu šifrirati u slike. Drugo, pritom se služiti fotografskim aparatom. Treće, tako nastale slike pokazivati drugima kako bi im mogle poslužiti kao modeli za njihovo doživljavanje, spoznavanje, vrednovanje i djelovanje. Četvrto, spomenute modele načiniti što trajnijima. Ukratko: Namjera fotografa je informiranje drugih i ovjekovječivanje vlastitih fotografija u njihovu pamćenju. Fotografu su pri fotografiranju prioritetni njegovi pojmovi (i predodžbe koje ti pojmovi označuju), dok program aparata treba služiti tom prioritetu.

Također reduciran na minimum, program aparata je sljedeći: kao prvo, promicanje mogućnosti koje su u njemu sadržane u sliku. Drugo, da se pritom služi fotografom, osim u graničnim slučajevima potpune automatizacije (kao primjerice kod satelitskih fotografija). Treće, da tako nastale slike distribuira na način da se društvo u *feedbacku* odnosi prema aparatu tj. da na aparat reagira tako što isti osposobljuje za sukcesivno usavršavanje. Četvrto, stalno stvarati sve bolje slike. Ukratko: prog-

ram aparata predviđen je za ostvarivanje svojih mogućnosti, koristeći se pritom društvom kao *feedbackom* za svoje sukcesivno usavršavanje. Kao što smo već spomenuli, iza tog programa stoje daljnji programi (oni fotografske industrije, industrijskog kompleksa, društvenoekonomske aparata) čija je svekolika hijerarhija prožeta gigantskom namjerom da se društvo programira za ponašanje koje ide naruku sukcesivnom usavršavanju aparata. Ta namjera razvidna je iz svake pojedine fotografije i iz nje je valja dešifrirati.

Usporedba fotografove namjere i programa aparata upućuje na to da postoje točke konvergencije, kao i one divergencije; na točkama konvergencije oba pola imaju interaktivno djelovanje, dok se na točkama divergencije sukobljuju. Svaka pojedina fotografija istodobno je rezultat interakcije kao i sukoba aparata i fotografa. Iz toga slijedi da se fotografija može smatrati dešifriranom kada uspijemo utvrditi kako se u njoj interakcija i sukobljavanje odnose jedno prema drugome.

Pitanje kritike fotografije koju ista treba postaviti fotografiji glasi: u kojoj mjeri je fotografu pošlo za rukom program aparata podvrći svojoj namjeri i pomoću koje metode? I obratno: u kojoj mjeri je aparatu uspjelo fotografov namjeru prometnuti u korist programa aparata i pomoću koje metode? Na temelju tog kriterija "najbolja" je ona fotografija u kojoj je fotograf pobijedio program aparata u smislu svoje ljudske namjere, što će reći podvrgao aparat ljudskoj namjeri. Dakako da pos-

toje takve “dobre” fotografije u kojima ljudski duh pobjeđuje program. Međutim, iz fotografskog univerzuma kao cjeline razvidno je kako programi već sada sve bolje uspijevaju prometnuti ljudske namjere u funkcije aparata. Stoga bi se zadatak svake fotografske kritike trebao sastojati u tome da ukaže na ljudska nastojanja ovladavanja aparatom, kao i na cilj aparata tj. “usisavanje” čovjekove namjere. Takva kritika fotografije, međutim, do sad nije ostvarena iz razloga koje još valja razmotriti.

(Ovo poglavlje je, istina, naslovljeno “fotografija”, no pritom se ne radi o specifičnim aspektima fotografije koji se razlikuju od svih drugih tehničkih slika. Kao objašnjenje valja reći da je namjera ovoga poglavlja bila ukazati na put smislenog dešifriranja fotografija. Naredno poglavlje nastojat će ispuniti tu prazninu.)

Sažeto: fotografije su – kao i sve tehničke slike – pojmovi kodirani u situacije, i to fotografovi pojmovi, kao i oni koji su programirani za taj aparat. Za fotografsku kritiku iz toga proizlazi zadatak da iz svake slike dešifriira kodiranosti koje se međusobno prožimlju. Fotograf svoje pojmove kodira u fotografske slike kako bi u pamćenju drugih postale besmrtne. Aparat kodira pojmove koji su za njega programirani u slike ne bi li na taj način programirao društvo za *feedback*-ponašanje u korist sukcesivnog usavršavanja aparata. Kada bi kritici fotografije pošlo za rukom da iz fotografija odgonetne te dvije namjere, fotografove bi poruke bile dešifrirane. No tako dugo dok u tome ne uspijeva, fotografije će ostati nede-

šifrirane, doimajući se kao preslike situacijâ iz vanjskoga svijeta, kao da su se “sâme od sebe” odslikale na neku površinu. Gledano na tako nekritičan način, fotografije izvrsno ispunjuju svoj zadatak, a to jest magijsko programiranje društva u korist aparata.

VI

Distribucija fotografije

Obilježje koje fotografiju razlikuje od svih ostalih tehničkih slika postaje razvidno čim se promatra distribucija fotografije. Fotografija je nepokretna, nijema ploha koja strpljivo čeka da je se distribuira reproduciranjem. Za takvu raspodjelu nisu potrebni složeni tehnički aparati: fotografije su listovi koji idu od ruke do ruke. Za njihovo pohranjivanje također nisu potrebne nikakve tehnički usavršene baze podataka – mogu se pohranjivati u ladicama. Kako bi поближе saželi te osobitosti fotografske distribucije, prvo valja navesti neka objašnjenja o distribuciji informacijâ općenito.

Priroda kao cjelina je sustav u kojemu se informacije neprestano raščlanjuju u skladu s drugim termodinamičkim principom. Toj prirodnoj entropiji suprotstavlja se čovjek tako što ne samo da prima informacije, već ih i pohranjuje i prosljeđuje – u čemu se razlikuje od ostalih živih bića – kao što ih i namjerno stvara. Ta specifično ljudska i istodobno protuprirodna sposobnost naziva se “duh”, dok je kultura posljedica te sposobnosti: naime, nevjerovatno oblikovani, informirani predmeti.

Proces manipulacije informacijama zvan “komunikacija” dijeli se na dvije faze: u prvoj fazi se proizvode in-

formacije, a u drugoj se raspoređuju na memorije kako bi ondje ostale pohranjene. Prva faza naziva se “dijalog”, a druga “diskurs”. U dijalogu se raspoložive informacije sintetiziraju u novu informaciju, dok se informacije koje valja sintetizirati mogu nalaziti u jednom jedinom pamćenju ili memoriji (kao u “unutarnjih dijaloga”), a u diskursu se distribuiraju informacije koje su uspostavljene dijalogom.

Ovdje valja razlikovati četiri metode diskursa. Kao prvo: primatelji polukružno okružuju pošiljatelja, kao u kazalištu. Drugo: pošiljatelj se služi nizom prijenosnika informacijâ (relei), kao u vojsci. Treće: pošiljatelj informacije distribuira na dijaloge koji ih obogaćene prosleđuju dalje, kao u znanstvenim diskursima. Četvrto: pošiljatelj informacije odašilje u prostor, kao u radio. Svako od tih metoda diskursa odgovara određena kulturna situacija – prvoj odgovara odgovornost, drugoj autoritet, trećoj napredak, četvrtoj masovnost. Distribucija fotografije služi se četvrtom metodom.

Fotografije se, istina, mogu obrađivati i putem dijaloga; na fotoplakate mogu se dočrtati brkovi ili opsceni simboli i tako sintetizirati nove informacije. No to nije u programu fotografskih aparata. Isti su, kao što ćemo pokazati, programirani jedino za odašiljanje informacijâ, kao i svi aparati koji stvaraju slike (s izuzecima kao što su video ili sintetičke kompjutorske slike čiji su programi predviđeni za dijaloge.)

Fotografija je tek privremen letak, unatoč tome što ju je elektromagnetska tehnologija uzela pod svoje. No ta-

ko dugo dok se još uvijek arhaično drži papira, može se i arhaično distribuirati, što znači neovisno o filmskim projektorima ili televizijskim ekranima. Ta arhaična vezanost fotografije za predmetnu površinu podsjeća na vezanost starih slika za zid, kao što je to slučaj u oslikanim špiljama ili freskama etruščanskih grobnica. No ta "objektivnost" fotografije je varljiva. Hoćemo li distribuirati stare slike, valja ih prenositi od vlasnika do vlasnika: špilje ili grobnice moraju se ili prodavati ili osvajati, budući da su dragocjeni kao predmeti; oni su "originali". Nasuprot tome, fotografije se mogu distribuirati reprodukcijom. Kamera stvara prototipove (negative) od kojih je moguće načiniti i distribuirati neograničeno mnogo stereotipova (preslika), zbog čega pojam originala, prenesen na fotografiju, jedva da još ima neki smisao. Kao predmet, kao stvar, fotografija je gotovo bezvrijedna. Tek letak.

Tako dugo dok fotografija još nije elektromagnetska, ona je prvi od svih postindustrijskih predmeta. Premda uz nju još prijanjaju posljednji ostaci predmetnosti, vrijednost fotografije nije u stvari kao takvoj, već u informaciji na njezinoj površini. A upravo to karakterizira postindustriju: vrijedna je informacija, a ne stvar. Problemi vlasništva i raspodjele predmeta (kapitalizam i socijalizam) postaju neodrživi i uzmiču pred problemima programiranosti i distribucije informacijâ (informacijsko društvo). Više nije riječ o tome da se posjeduje još jedan par cipela ili još jedan komad pokućstva, već da se ima i

za kakvo daleko putovanje i još neku školu za djecu. Pre-vrednovanje vrijednosti. Tako dugo dok fotografija još nije postala elektromagnetskom, ona je poveznica između industrijskih predmeta i čistih informacija.

Naravno da su industrijski proizvodi dragocjeni jer nose informacije. Cipela i komad pokućstva dragocjeni su jer su nositelji informacijâ, nevjerojatni oblici od kože, drva ili metala. U te su predmete, međutim, utisnute informacije koje se iz njih ne mogu izdvojiti. Te se informacije mogu jedino otrcati ili potrošiti, što pak te predmete čini "dragocjenima". Nasuprot tome, informacija nepovezano prebiva na fotografiji i može se lako prenijeti na neku drugu površinu. Utoliko fotografija jasno demonstrira propast stvari i pojma "vlasništvo". Moć nema onaj tko posjeduje fotografiju, već onaj tko je proizveo informacije koje se na njoj nalaze. Moćnik nije vlasnik, već programer informacije: neoimperijalizam. Plakat je bezvrijedan, nitko ga ne posjeduje i može ga se skinuti sa zida a da se time nimalo ne umanjuje moć reklamne agencije budući da ga ona može reproducirati. To nas prisiljava da iznova preispitamo tradicionalne vrijednosti koje imamo o znanosti, politici, moralu, teoriji spoznaje i estetici.

Elektromagnetske fotografije, filmovi i televizijske slike ne pokazuju obezvređenje stvari ni približno tako dobro kao što to čine arhaične fotografije koje su vezane za papir. Ako je s uznapredovalih slika potpuno nestala materijalna podloga informacije i ako se elektromagnetske

fotografije mogu neograničeno proizvoditi sintetički te kao čiste informacije biti izmanipulirane od strane primatelja (što bi tada bilo “čisto informacijsko društvo”), tako u arhaičnih fotografija u rukama još imamo nešto što je materijalno, poput letka, a to nešto je bezvrijedno i prezreno – i postaje sve bezvrijednije i sve prezrenije. U klasičnoj fotografiji još su postojale dragocjene srebrene ploče, tako da se “originalnoj fotografiji”, koja je vrijednija od reprodukcije u novinama, još i dan-danas pridaju posljednji ostaci vrijednosti. No fotografija vezana za papir ipak označuje prvi korak na putu prema obezvređenju stvari i iskorištavanju informacije.

Premda je fotografija privremeno još letak pa je se stoga može distribuirati na arhaičan način, ipak su nastali golemi i složeni aparati fotografske distribucije. Asimilirani *outputu* kamere, oni u sebe usisavaju slike koje iz nje izlaze ne bi li ih beskonačno reproducirali i posredstvom tisućâ kanala distribuirali na društvo. Kao i svi drugi aparati, aparati fotografske distribucije također imaju program pomoću kojega programiraju društvo za *feedback*-ponašanje. Karakteristično za te programe je distribucija fotografija na različite kanale, njihovo “kanaliziranje”.

Informacije je moguće teoretski klasificirati na sljedeći način: na indikativne informacije tipa “A je A”, na one imperativne tipa “A treba biti A” te na optativne tipa “A neka bude A”. Klasični ideal tih indikativa je istina, ideal imperativne dobrote i optativne ljepote. No ta teoretska

klasifikacija nije konkretno primjenjiva, budući da svaki znanstveni indikativ istodobno posjeduje političke i estetske aspekte, svaki politički imperativ znanstvene i estetske aspekte, a svaki optativ (umjetničko djelo) one znanstvene i političke. Unatoč tome distribucijski aparati prakticiraju upravo tu teoretsku klasifikaciju.

Tako postoje kanali za navodno indikativne fotografije (primjerice znanstvene publikacije i reportaže iz časopisa), kanali za navodno imperativne fotografije (na primjer politički i komercijalni reklamni plakati) te kanali za navodno umjetničke fotografije (primjerice galerije i umjetnički časopisi). Istina, distribucijski aparati imaju i propusne zone u kojima određena fotografija s jednog kanala može prijeći u onaj drugi. Fotografija spuštanja na Mjesec, primjerice, iz časopisa o astronomiji može prijeći u američki konzulat, odande na reklamni plakat za cigarete, da bi naposljetku otamo prešla na umjetničku izložbu. Bitno je to da fotografija sa svakim prelaskom na neki drugi kanal dobiva novo značenje: znanstveno značenje prelazi u političko, političko u komercijalno, komercijalno u umjetničko. Na taj način distribucija fotografijâ na kanale nipošto nije samo mehanički proces, već je štoviše kodificirajući: distribucijski aparati impregniraju fotografiju sa značenjem koje je presudno za njezinu recepciju.

Fotograf sudjeluje u tom kodiranju, imajući već pri fotografiranju u vidu specifičnost kanala distribucijskog aparata, a svoju sliku kodira u funkciji tog kanala; fotog-

rafira za specifične znanstvene publikacije, specifične vrste časopisa, specifične mogućnosti izlaganja. I to iz dva razloga: s jedne strane što mu kanal dopušta doprijeti do mnogih primatelja, dok ga, s druge strane, taj kanal hrani.

Simbioza aparata i fotografa koja je karakteristična za fotografiranje odražava se i na kanal. Naprimjer: fotograf fotografira za neke određene novine jer mu te novine dopuštaju da svojim fotografijama dopre do stotina ili tisuća primatelja i zato što ga te novine plaćaju; on pritom djeluje u uvjerenju da novine koristi kao svoj medij. Novine su, međutim, uvjerenе da fotografije koriste kao ilustracije za svoje članke ne bi li na taj način što bolje programirale svoje čitatelje, pa je fotograf shodno tome funkcionar novinskoga aparata. Budući da fotograf zna da se objavljuju samo one fotografije koje odgovaraju novinskom programu, u svoju će sliku pokušati neprimjetno prokrijumčariti estetske, političke ili spoznajnoteoretske elemente kako bi izbjegao novinsku cenzuru. S druge strane, novine mogu otkriti pokušaje takve prevare i unatoč tome objaviti fotografiju, budući da vjeruju da bi prokrijumčarene elemente mogle iskoristiti za obogaćenje svoga programa. A ono što vrijedi za novine, vrijedi i za sve ostale kanale. Svaka distribuirana fotografija dopušta kritici fotografije rekonstrukciju tog sukoba između fotografa i kanala. Upravo to fotografije čini dramatičnim slikama.

Naprосто je nevjerojatno što uobičajena fotografska kritika iz fotografije ne iščituje to dramatično brkanje

fotografove namjere s programom kanala, obično pretpostavljajući da znanstveni kanali distribuiraju znanstvene fotografije, politički kanali političke fotografije, a umjetnički kanali one umjetničke. Na taj način kritičari funkcioniraju u službi tih kanala tj. puštaju ih da nestanu iz primateljeva vidokruga. Ne obaziru se na to što kanali određuju značenje fotografijâ, podupirući na taj način namjeru kanala da postanu nevidljivi. Tako gledajući, kritičari kolaboriraju s kanalima protiv fotografa koji je naumio prevariti iste te kanale. To je kolaboracija u lošem smislu, “*trahison des clercs*”², doprinos pobjedi aparata nad čovjekom koja je kao takva karakteristična za situaciju intelektualaca u postindustrijskom društvu. Kritičari postavljaju pitanja kao što su: je li fotografija umjetnost? ili: što je politička fotografija? – kao da kanali već nisu automatski odgovorili na ta pitanja ne bi li prikriili to automatsko, programirano kanaliziranje i tako ga učinili djelotvornijim.

Sažeto: fotografije su nijemi letci koji se distribuiraju reprodukcijom i to omasovljavanjem kanala golemih programiranih distribucijskih aparata. Kao predmet, njihova je vrijednost vrijedna prezira; vrijednost fotografija je u informaciji koju nepovezano i reproduktivno nose na svojoj površini. One su glasnici postindustrijskog

² Julien Benda, “*La trahison des clercs*”, 1927. (hrvatski prijevod: “Izdaja intelektualaca”, Politička kultura, Zagreb 1997) (op. prev.).

društva uopće: njihov interes je s objekta prešao na informaciju, dok je vlasništvo postalo kategorijom koja je za njega postala neprikladnom. Distribucijski kanali, “mediji”, kodiraju njihovo posljednje značenje. To se kodiranje ispostavlja kao sukob između distribucijskog aparata i fotografa. Kako fotografska kritika pokušava zatajiti taj sukob, “mediji” postaju potpuno nevidljivi primatelju fotografije. Naočigled te uobičajene fotografske kritike fotografije se nekritički recipiraju pa stoga primatelja programiraju za magijsko ponašanje koje se kao *feedback* vraća u program aparata. To postaje razvidno čim se počne pobliže istraživati recepcija fotografije.

VII **Recepcija fotografije**

Danas gotovo svatko ima kameru i njome škljoca. Onako kao što je i gotovo svatko naučio pisati i proizvoditi tekstove. Tko zna pisati, zna i čitati. Onaj tko, međutim, zna škljocati fotografskim aparatom, ne mora obavezno znati i dešifrirati fotografije. Da bi se shvatilo zašto amaterski fotograf može biti fotografski nepismen, valja se osvrnuti na demokratizaciju fotografiranja – čime će istodobno biti općenito razmotreni i neki aspekti demokracije.

Kamere kupuju ljudi koje je reklamni aparat programirao za tu vrstu kupnje. Kupljena će kamera tako biti “posljednji model” tj. jeftinija, manja, automatskija i učinkovitija od prethodnih modela. Kao što smo već utvrdili, to sukcesivno usavršavanje modela počiva na *feedbacku* kojime “škljocala” hrane fotografsku industriju, a spomenuta automatski uči iz njihova ponašanja (i stručnog tiska koji je neprestano opskrbljuje rezultatima testiranja). To je bit postindustrijskog napretka; aparati se usavršavaju posredstvom društvenog *feedbacka*.

Iako se kamera zasniva na složenim znanstvenim i tehničkim principima, vrlo je jednostavno navesti je na

funkcioniranje. Premda je strukturalno kompleksna, kamera je funkcionalno jednostavna igračka. U tome kamera predstavlja suprotnost šahu koji je strukturalno jednostavan i funkcionalno kompleksan: pravila šaha su jednostavna, ali je teško dobro igrati šah. S kamerom u ruci mogu se raditi izvrsne fotografije a da se pritom nema pojma kakvi se procesi mogu pokrenuti pritiskom okidača.

Škljocalo se od fotografa razlikuje po svojoj općinjenosti strukturalnom kompleksnošću svoje igrčke. Za razliku od fotografa i šahista, on ne traga za “novim potezima”, za informacijama, onime nevjerojatnim, već zahvaljujući sve perfektnijoj automatizaciji nastoji što više pojednostaviti svoju funkciju; on se opaja automatiziranošću fotografskog aparata koju nije u stanju prozreti. Amaterski foto-klubovi mjesta su za opajanje strukturalnim kompleksnostima aparata, mjesta euforije, postindustrijska opijumska gnijezda.

Kamera od svog vlasnika (od onoga tko je njome opsjednut) traži da neprestano “okida” njome, da stalno iznova proizvodi redundantne slike. Ta fotomanija vječnog ponavljanja istoga (ili vrlo sličnoga) naposljetku vodi do one točke na kojoj se škljocalo bez kamere počinje osjećati slijepim: nastupa navikavanje na drogu. Škljocalo tada svijet može vidjeti samo još preko aparata i u fotografskim kategorijama. On nije “iznad” fotografiranja, već je svladan pohotom svoga aparata postao produženim samookidačem istog tog aparata. Njegovo ponašanje postaje automatsko funkcioniranje kamere.

Posljedica toga je neprestana bujica nesvjesno proizvedenih slika koje tvore pamćenje aparata, memoriju za automatsko funkcioniranje. Lista li se album s fotografijama nekog škljocala, ne vide se ovjekovječeni doživljaji, spoznaje ili vrijednosti nekog čovjeka, već automatski realizirane mogućnosti aparata. Na taj način dokumentirano putovanje u Italiju pohranjuje mjesta i datume kada je škljocalo bilo ponukano pritisnuti okidač, pokazujući gdje je aparat sve bio i što je sve ondje radio. To vrijedi za svekoliku dokumentarnu fotografiju. Dokumentarist, jednako kao i škljocalo, uvijek je zainteresiran za nove scene na uvijek jednak način promatranja. Nasuprot tome, fotograf je u onome smislu na koji se ovdje misli (slično šahistu) zainteresiran stalno iznova gledati na nov način, dakle da stalno iznova stvara nove, informativne situacije. Od svojih početaka do danas razvoj fotografije predstavlja proces sve većeg osvješćivanja pojma informacije: od stalne žudnje za novime i s uvijek istom metodom do interesa za uvijek novim metodama. Škljocala i dokumentaristi, međutim, nisu shvatili "informaciju"; oni proizvode memorije aparata, a ne informacije, i što to bolje čine to bolje svjedoče o pobjedi aparata nad čovjekom.

Onaj tko piše mora vladati ortografskim i gramatičkim pravilima. Tko škljoca, mora se pridržavati sve jednostavnijih uputa za uporabu koji su programirani na *outputu* aparata. To je demokracija postindustrijskog društva. Iz tog razloga škljocalo nije u stanju dešifrirati

fotografije: on fotografije drži automatski preslikanim svijetom. Spomenuto vodi do paradoksalnog zaključka da dešifriranje fotografijâ postaje sve teže što se više škljoca fotoaparatom. Svatko misli da je dešifriranje fotografijâ nepotrebno, svatko misli da zna kako se fotografije rade i što one označuju.

To nije sve. Fotografije koje nas preplavljaju percipiraju se kao letci vrijedni prezira koji se mogu izrezivati iz novina, trgati ili pak koristiti kao papir za umatanje. Ukratko: s kojima se može činiti što se hoće. Primjer: vidimo li scene iz rata u Libanonu na televiziji ili u kinu, znamo da nam ne preostaje ništa drugo doli da ih pogledamo. No naprotiv, vidimo li ih u nekim novinama, možemo ih izrezati i sačuvati, prokomentirane ih poslati prijateljima ili ih bijesno zgužvati, vjerujući da tako možemo aktivno reagirati na scenu u Libanonu. Posljednji ostaci predmetnosti koji još prijanjaju uz fotografiju pobuđuju dojam da bismo u odnosu prema predmetnosti mogli djelovati historijski. Opisane radnje, međutim, uistinu nisu ništa drugo doli ritualne geste.

Fotografija scene u Libanonu je slika čijom površinom prelazi pogled kako bi između elemenata slike uspostavio magijske – a ne historijske – relacije. Na fotografiji ne prepoznamo historijske procese u Libanonu koji imaju svoje uzroke i koji će imati svoje posljedice, već na njoj vidimo magijske veze. Fotografija, doduše, može ilustrirati neki linearno strukturiran novinski članak koji se sastoji od pojmova koji označuju uzroke i

posljedice rata u Libanonu. No taj članak čitamo posredstvom fotografije: ne objašnjava članak fotografiju, već fotografija ilustrira članak. Taj preokret odnosa tekst-fotografija karakteristika je postindustrije koja svaku historijsku radnju čini nemogućom.

Tekstovi su tijekom povijesti objašnjavali slike, a sada fotografije ilustriraju članke. Romanički kapiteli bili su u službi biblijskih tekstova, dok su novinski članci u službi fotografijâ. Biblija je *de-magizirala* kapitule, fotografija *re-magizira* članak. Tijekom povijesti su dominirali tekstovi, sada dominiraju slike. A ondje gdje dominiraju tehničke slike, nepismenost zauzima novu poziciju. Nepismen nije više, kao prije, isključen iz kulture kodirane u tekstovima, već gotovo u potpunosti sudjeluje u kulturi koja je kodirana u slikama. U slučaju da u budućnosti dođe do potpunog pokoravanja tekstova slikama, valja računati s općom nepismenošću, kada će još jedino stručnjaci moći učiti pisati. Za to već postoje naznake: "Johnny can't spell"³ u Sjedinjenim Državama, kao i takozvane zemlje u razvoju počinju odustajati od borbe protiv nepismenosti i u školama predavati slikovnu nastavu.

Na fotografski dokumentiran rat u Libanonu ne reagiramo historijski, već ritualno magijski. Izrezivanje slika, prosljeđivanje, gužvanje – sve su to ritualne geste, reakcije na poruku slike. Ta se poruka ispostavlja kao odnos: jedan element slike obraća se onome drugom,

³ Sinonim za nepismenost (op. prev.).

tom drugome daje značenje i od njega dobiva svoje vlastito. Svaki element može postati nasljednikom svoga nasljednika. Nabijena takvim značenjem, površina slike “prepuna je bogova”: na njoj je sve ili dobro ili loše – tenkovi su zli, djeca dobra, Bejrut u plamenu pakao, liječnici u bijelome anđeli. Površinom slike kruže tajne sile od kojih neke nose imena nabijena vrijednošću kao što su “imperijalizam”, “židovstvo”, “terorizam”. Većina njih je, međutim, bezimena i upravo su one te koje fotografiji pridaju neko neodredivo raspoloženje, koje nije moguće definirati, i čine je toliko fascinantnom, a nas programiraju za ritualno djelovanje.

Razumije se da ne gledamo samo fotografiju, već čitamo i članak koji ona ilustrira – ili barem naslov ispod slike. Kako je funkcija teksta podvrgnuta slici, taj tekst navodi naše razumijevanje slike u smjeru novinskog programa. Tako tekst ne tumači sliku, već je potkrjepljuje. Uostalom, već smo odavno umorni od svih objašnjavanja i radije se držimo fotografije koja nas rasterećuje nužnosti pojmovnoga, objašnjavajućeg mišljenja, lišavajući nas napora da istražujemo uzroke i posljedice rata u Libanonu. Tā na slici vlastitim očima vidimo kako izgleda rat. A tekst – tek je jedna od uputa za uporabu za to naše gledanje.

Stvarnost rata u Libanonu i općenito sva stvarnost nalazi se na slici. Značenjski vektor se preokrenuo, stvarnost se zakukuljila u simbol i prešla u magijski univerzum slikovnih simbola. Pitanje o značenju simbola pos-

taje besmisleno – “metafizičko” pitanje u lošem smislu te riječi – a simboli koje je postalo tako teško dešifrirati potiskuju našu historijsku, kritičku svijest: to je funkcija za koju su programirani.

Fotografija na taj način postaje model primateljeva ponašanja; on ritualno reagira na poruku ne bi li umilostivio sudbinske sile koje kruže površinom slike. Za to drugi primjer:

Fotografija na plakatu koji prikazuje četkicu za zube priziva tajnu moć “karijesa” koja nas uistinu vreba. Četkicu za zube kupujemo ne bismo li ritualno prelazili preko zubî i tako umakli sili zvanoj “karijes” koja vreba na nas. Bogu prinosimo žrtvu. Istina, u leksikonu možemo pogledati pod “karijes”, no leksikon je postao izgovor za fotografiju na plakatu: on fotografiju s plakata ne objašnjava već je potkrjepljuje. Kupit ćemo četkicu za zube što god pisalo u leksikonu, budući da smo programirani za tu kupovinu. Tekst u leksikonu postao je legenda za fotografiju: čak i na historijsku informaciju djelujemo retrogradno magijski.

Jednako tako, naše magijski-ritualno ponašanje nije ono Indijanaca, već funkcionara u postindustrijskom društvu. Obojica, Indijanac i funkcionar, vjeruju u stvarnost slikâ, samo što funkcionar to čini u nevjerici. Tá on je ipak u školi učio pisati, pa to valjda zna bolje. On ima historijsku, kritičku svijest, samo što je potiskuje. Zna da se u ratu u Libanonu ne sukobljavaju dobro i zlo, već da ondje specifični uzroci imaju specifične posljedice.

ce. Zna da četkica za zube nije sakralan predmet, već proizvod zapadnjačke povijesti. On, međutim, mora potisnuti to svoje veće znanje. Jer kako bi inače kupovao četkice za zube, imao mišljenje o Libanonu, ispunjavao formule, provodio praznike i išao u mirovinu, ukratko: kako bi funkcionirao? Fotografija upravo služi tom podjarmljivanju kritičke sposobnosti, služi funkcioniranju.

Kritička se svijest, istina, još uvijek može mobilizirati kako bi se fotografija učinila transparentnom. Tada fotografija o Libanonu postaje transparentna za svoj novinski program i za program političke stranke koji stoji iza nje, a koji programira novine. Tada fotografija četkice za zube postaje transparentna za program reklamne agencije i program industrije četkicâ za zube koji stoji iza nje. Sile kao što su “imperijalizam”, “židovstvo”, “terorizam” i “karijes” tada se doimaju kao pojmovi koji su zadani tim programima. No taj kritički pothvat ne mora nužno voditi do demagizacije slikâ, jer sâm već može biti magijski nabijen i “funkcionalan”. Kulturna kritika Frankfurtske škole primjer je za takvo poganstvo drugoga reda, kada iza slikâ otkriva tajne nadljudske sile (kao što je, primjerice, kapitalizam) koje su u zloj namjeri programirale sve te programe – umjesto da se pomiri sa stupidnom automatizacijom te programiranosti. Gotovo sablastan proces pri kojemu se uz egzorcirajuće utvare stalno prizivaju nove.

Sažeto: fotografije se percipiraju kao bezvrijedni predmeti koje svatko može napraviti i s kojima svatko može

raditi što ga volja. U stvarnosti su, međutim, fotografije te koje obrađuju nas ne bi li nas programirale za ritualno ponašanje u službi *feedbacka* za aparate. Fotografije podjarmljuju našu kritičku svijest ne bismo li zaboravili na stupidnu apsurdnost funkcioniranja, dok funkcioniranje zahvaljujući tom potiskivanju tek uopće postaje moguće. Na taj način fotografije čine magijski krug koji nas opkoljuje u vidu fotografskog univerzuma. A taj krug valja probiti.

VIII
Fotografski univerzum

Kao stanovnici fotografskog univerzuma navikli smo na fotografije: fotografije su nam postale uobičajene. Većinu fotografija više uopće ne zamjećujemo, budući da ih je zasjenila navika, kao što se previđa i sve ono uobičajeno u okolini i zapaža samo ono što se na njoj mijenja. Promjena je informativna, uobičajenost redundantna. Redundantne fotografije su ono što nas okružuje – i to unatoč tome što se svakodnevno na stolu za doručkovanje pojavljuju nove ilustrirane tiskovine, tjedno novi plakati po zidovima ulicâ i nove reklamne fotografije u izlozima trgovinâ. A promjena je upravo ono na što smo navikli: redundantna fotografija mijenja drugu redundantnu fotografiju. Promjena kao takva postala je uobičajena, redundantna, a “napredak” neinformativan, običan. Nama bi ono informativno, izvanredno, pustolovno predstavljalo zastoj: svakodnevno dobivati iste novine na stol za doručkovanje ili mjesecima gledati iste plakate po zidovima ulicâ. To bi nas iznenadilo i potreslo. Fotografije koje stalno jedna drugu programski potiskuju redundantne su upravo zato što su uvijek “nove”, upravo zato što automatski crpe mogućnosti fotograf-

skog programa. U tome je međutim i izazov upućen fotografu: informativne slike suprotstaviti toj bujici redundancije.

No nije samo stalna promjena fotografskog univerzuma postala navikom, već i njegova kolorativnost. Uopće nismo svjesni kako bi se naši djedovi iznenadili koloritom naše okoline. Svijet je u 19. stoljeću bio siv: zidovi, novine, knjige, košulje, alati, sve je to osciliralo između crnoga i bijeloga koje se stapalo u sivilo nalik na tiskane tekstove. Sad sve vrišti od nijansi svih boja, samo što smo na to oglušili. Navikli smo na vizualno onečišćenje okoliša i ono se uvlači u naše oči i u našu svijest a da ga ne primjećujemo. Ono prodire u subliminalne zone, kako bi ondje funkcioniralo i programiralo naše ponašanje.

Usporedimo li naš kolorit s onime srednjega vijeka ili izvaneuropskih kultura, naići ćemo na razliku koja se sastoji u tome što su boje srednjega vijeka i one egzotičnih kultura magijski simboli koji označuju elemente i mitove, dok su one u nas simboli teoretski razrađenih mitova, elementi programa. "Crveno" je tako, primjerice, u srednjem vijeku označivalo opasnost da nas proguta pakao. Za nas "crveno", istina, također još uvijek magijski znači "opasnost" kada je riječ o semaforu, no ono je tako programirano da automatski pritišćemo kočnicu pritom u to ne uključujući našu svijest. Subliminalna programiranost bojâ fotografskoga univerzuma još jedino potiče ritualno, automatsko ponašanje.

Taj kameleonski karakter fotografskog univerzuma, to njegovo naizmjenično šarenilo je tek dermatološki fenomen, površno obilježje. Fotografski je univerzum prema svojoj dubljoj strukturi zrnat i mijenja izgled i boju, poput mozaika čiji bi se pojedini kamenčići, kada bi ih se mijenjalo, stalno zamjenjivali novima. Fotografski univerzum sazdan je od takvih kamenčića, od kvinti, i moguće ga je iskalkulirati (*calculus* = kamenčić) – atomistički demokritički univerzum, *puzzle*.

Kvantna struktura fotografskog univerzuma ne iznenađuje budući da je proizišla iz fotografske geste o čijem je kvantnom karakteru već bilo govora. A ipak: istraživanje fotografskog univerzuma omogućuje nam uvid u dublji razlog tog zrnatog karaktera sveg onoga što ima veze s fotografijom. To, naime, pokazuje da atomistička, točkasta struktura općenito pogoduje svim aparatima, kao i da sve one funkcije aparata koje se doimaju kao da klize (primjerice filmske i televizijske slike) uistinu počivaju na strukturi točke. U svijetu aparata svi se “valovi” sastoje od zrna, a svi “procesi” od položaja odnosno situacijâ točaka.

Kako su aparati simulacije mišljenja, igračke koje se igraju “mišljenja”, ljudske misaone procese ne simuliraju u skladu s onim shvaćanjem mišljenja koje odgovara introspekciji ili psihološkim i fiziološkim spoznajama, već u skladu sa shvaćanjem mišljenja koje je skicirano kartezijanskim modelom. Mišljenje se, prema Descarte-

su, sastoji od jasnih i distinktivnih elemenata (pojmov) koji se u misaonom procesu poput bisera kombiniraju u abakus, pri čemu svaki pojam označuje jednu točku u vanjskom svijetu u ekstenziji. Kada bi se svakoj točki na svijetu mogao pridati pojam, mišljenje bi istodobno bilo sveznajuće i svemoćno. Jer, misaoni procesi bi tada simbolički upravljali vanjskim procesima. To sveznanje i svemoć su, nažalost, nemogući budući da misaona struktura ne odgovara strukturi stvari u ekstenziji. Naime, dođe li do potpunog srastanja točaka u svijetu u ekstenziji (“konkretnom” svijetu), distinktivne pojmove pri mišljenju prekidaju intervali kroz koje nestaje većina točaka. Descartes se nadao da će tu nedostatnost mišljenja moći pobijediti s pomoći Božjom i onom analitičke geometrije, što mu, međutim, nije pošlo za rukom.

Međutim aparatima, tim simulatorima kartezijskog mišljenja, to uspijeva. U svojoj univerzalnosti oni su sveznajući i svemoćni. Tim je univerzumima, naime svakoj točki, svakom elementu, uistinu pridan jedan pojam, jedan element programa aparata. To se najjasnije vidi iz primjera kompjutora i njihovih univerzuma; no razvidno je također i iz fotografskog univerzuma. Svakoj fotografiji odgovara jedan jasan i distinktivan element unutar programa aparata. Tako svaka fotografija odgovara specifičnoj kombinaciji elemenata unutar programa. Zahvaljujući tom dvoznačnom odnosu univerzuma i programa u kojemu svakoj programskoj točki odgovara jedna fotografija, a svakoj fotografiji jedna

programska točka, aparati su u fotografskom univerzumu sveznajući i svemoćni. Za to svoje sveznanje i sve-moć moraju, međutim, plaćati visoku cijenu: cijenu preokreta značenjskih vektora. Naime, pojmovi više ne označuju vanjski svijet (kao u kartuzijanskog modela), već sada univerzum označuje program unutrašnjosti aparata. Ne označuje program fotografiju, već je fotografija ta koja označuje elemente programa (pojmove). U aparata je pritom riječ o jednom apsurdnom sveznanju i o jednoj apsurdnoj svemoći: oni sve znaju i sve mogu u jednom univerzumu koji je unaprijed programiran za to znanje i tu moć.

Ovdje valja definirati pojam “program”. U tu svrhu isključuje se svaki zahvat čovjeka u program – to je borba između funkcije programa i ljudske namjere o kojoj je u prethodnim poglavljima bilo govora. Program koji valja definirati potpuno je automatski: igra kombinatorike koja se zasniva na slučaju. Kao osobito jednostavan primjer programa mogla bi se navesti igra kockama koja kombinira elemente od “1” do “6”. Svako bacanje je slučajno i ne može ga se unaprijed predvidjeti; no gledajući dugoročno, svako šesto bacanje nužno rezultira jedinicom. Rečeno drugim riječima: sve moguće kombinacije realiziraju se slučajno, no dugoročno, sve se moguće kombinacije nužno moraju ostvariti. Da se, primjerice, atomski rat unese u program bilo kojega aparata, on bi se tada slučajno, premda nužno jednom morao dogoditi. U tom *podljudskom* stupidnom smislu aparati “misle” pomoću

slučajnih kombinacijâ. U tom smislu aparati su sveznaju-ći i svemoćni u svojim univerzumima.

Fotografski univerzum, onakav kakav nas trenutno okružuje, jest slučajna realizacija nekolicine mogućnosti zadanih programima aparata koje, točku po točku, odgovaraju jednoj specifičnoj situaciji u igri kombinatorike. Kako će se u budućnosti slučajno realizirati druge programirane mogućnosti, fotografski je univerzum u stalnom protoku u kojemu svaka fotografija stalno istiskuje neku drugu. Svaka zadana situacija unutar fotografskog univerzuma odgovara jednom “bacanju” u igri kombinatorike, i to točka točki, fotografija fotografiji. To su, međutim, uglavnom redundantne fotografije. Informativne fotografije onih fotografa koji se svjesno igraju protiv programa označuju proboje u fotografskom univerzumu – i nisu predviđene programom.

Iz toga valja zaključiti: kao prvo, fotografski se univerzum stvara u hipu igre kombinatorike, programiran je i označuje program. Drugo, igra se odvija automatski i ne pokorava se nikakvoj namjernoj strategiji. Treće, fotografski univerzum sastoji se od jasnih i distinktivnih fotografija koje, svaka za sebe, označuju jednu točku programa. Četvrto, svaka pojedina slika – kao površina slike – magijski je model ponašanja njezina promatrača. Sažeto: fotografski univerzum je sredstvo pomoću kojega se s neumitnom nužnošću programira društvo, iako u svakom pojedinom slučaju slučajno (dakle automatski), za magijsko *feedback*-ponašanje u korist igre kombinatori-

ke, kao što se isto to društvo automatski preprogramira u kockice, u kamičke za igru, u funkcionare.

Taj vid fotografskog univerzuma potiče na kretanje u dva smjera: u smjeru društva opkoljenog fotografskim univerzumom i u smjeru aparata koji programiraju fotografski univerzum. Spomenuto potiče da se, s jedne strane, kritizira postindustrijsko društvo u nastajanju i, s druge strane, kritika aparata i njihovih programa, što će reći da se kritički transcendiraju postindustrijsko društvo.

Nalaziti se u fotografskom univerzumu znači doživjeti svijet u funkciji fotografija, spoznati ga i vrednovati. Svaka pojedina spoznaja, svaki pojedini doživljaj, svaka pojedina vrijednost može se razložiti iz svake pojedinačno spoznate i vrednovane fotografije. A svaka se pojedina radnja može analizirati iz pojedinačno spoznatih i vrednovanih fotografija. Poznato je da se ta vrst postojanja u kojemu se sve iskustvo, sve spoznavanje, vrednovanje i djelovanje može rastaviti na elemente točaka (na "bajtove"). To je egzistencija robota. Fotografski univerzum i svi "aparatski" univerzumi robotiziraju čovjeka i društvo.

Nove, robotizirane geste već su svagdje vidljive: na šalterima banaka, u uredima, tvornicama, supermarketima, u sportu, plesu. Pri pomnijoj analizi može se prepoznati ista *staccato*-struktura, također i u mišljenju, u znanstvenim tekstovima, poeziji, glazbenoj kompoziciji, arhitekturi, političkim programima. Analogno tome,

zadatak današnje kulturne kritike sastoji se u tome da to prestrukturiranje doživljavanja, spoznavanja, vrednovanja i djelovanja analizira i prometne u mozaik jasnih i distinktivnih elemenata svakog pojedinog kulturnog fenomena. Takva kritika kulture pokazuje da je izum fotografije onaj trenutak od kojega nadalje svi kulturni fenomeni kliznu linearnu strukturu počinju zamjenjivati *staccato*-strukturu programiranog kombiniranja; da, prema tome, ne poprimaju mehaničku strukturu, što je nakon industrijske revolucije bio slučaj, već onu kibernetičku kakva je programirana za aparate. Takva će kritika kulture pokazati da je kamera preteča svih onih aparata koji robotiziraju sve aspekte našega života, od izvanjske geste sve do onog najunutarnijeg u mišljenju, osjećanju i htijenju.

Pokušamo li sad kritizirati aparate, prvo što zamjećujemo je fotografski univerzum kao proizvod kamerâ i distribucijskih aparata iza kojih ćemo prepoznati industrijske, reklamne, političke, gospodarstvene, administrativne i druge aparate. Svaki od tih aparata postaje sve automatskiji i kibernetički je povezan s ostalim aparatima. Program svakog aparata napaja se *inputom* drugoga aparata koji pak svojim *outputom* napaja druge aparate. Tako kompleks aparata postaje *super-black-boxom* sazdanim od crnih kutija: ljudskim proizvodom. Proizvedši ga tijekom 19. i 20. stoljeća, ljudi se neprestano bave proširivanjem i usavršavanjem aparatskog kompleksa.

Stoga je razumljivo što kritiku aparata valja usredotočiti na ljudsku namjeru koja je aparate htjela i proizvela.

Takav kritički pristup pogrešan je iz dvaju razloga; kao prvo, kritičara lišava nužnosti uranjanja u nutrinu crne kutije: na taj način može se koncentrirati na njezin *input*, na ljudsku namjeru. I, kao drugo, kritičara lišava nužnosti razvijanja novih kritičkih kategorija: ljudski rad može se kritizirati pomoću tradicionalnih kriterija. Rezultat takve kritike aparata bio bi sljedeći:

Namjera koja se krije iza aparata je emancipacija čovjeka od rada. Aparati trebaju preuzeti ljudski rad – primjerice tako što kamera čovjeka emancipira od nužnosti manipulacije kistom. Umjesto da radi, čovjek se može igrati. Aparati su, međutim, dospjeli u ruke nekolicine pojedinaca (pod vlast kapitalista, naprimjer) koji su iskrivili tu prvotnu namjeru. Oni sada služe interesima tih ljudi, iz čega proizlazi da se moraju demaskirati interesi koji se kriju iza aparata. – U skladu s takvom analizom, aparati nisu ništa drugo doli čudesni strojevi čiji izum sâm po sebi nije ništa revolucionarno, pa je prema tome suvišno govoriti o “drugoj industrijskoj revoluciji”.

Shodno tome, fotografije također valja dešifrirati kao izraz skrivenih interesa moćnika: interesa Kodakovih dioničara, vlasnika reklamnih agencija, onih koji povlače konce u američkom industrijskom kompleksu; da, interesa svekolikog američkog ideološkog, vojnog i industrijskog kompleksa. Kada bi se ti interesi razotkrili,

svaka bi se pojedina fotografija i svekolik fotografski univerzum mogli smatrati dešifriranimima.

Nažalost, ta tradicionalna kritika koja potječe iz konteksta industrije ne odgovara fenomenu aparata, budući da prelazi preko biti aparatâ, njihova automatizma naime. A upravo taj automatizam valja kritizirati. Aparati su izumljeni kako bi mogli funkcionirati automatski, što će reći autonomno od ljudskih zahvata. To je namjera s kojom su proizvedeni; naime isključivanje čovjeka iz aparata. A ta je namjera nedvojbeno ostvarena; dok se čovjeka sve više i više isključuje, programi aparata, te krute igre kombinatorike, sve se više obogaćuju elementima, sve brže kombiniraju i nadilaze ljudske sposobnosti njihova razotkrivanja i kontrole. Tko god radi s aparatima ima posla s crnim kutijama koje ne može prozreti.

Utoliko i ne može biti govora o vlasništvu nad aparatima. Kako aparati automatski funkcioniraju i ne pokoravaju se nijednoj ljudskoj odluci, tako ih nitko i ne može posjedovati. Svaka ljudska odluka donosi se na temelju odluka aparata, srozavajući se tako na "čisto funkcionalnu" odluku, što znači da je iz nje nestala ljudska namjera. Ako su aparati prvotno još i bili proizvođeni i programirani u skladu s ljudskom namjerom, ta je namjera danas, u "druvoj i trećoj generaciji" aparata, iščezla iza obzora funkcioniranja. Aparati sada, eto, funkcioniraju kao samosvrha, automatski, s jednim jedinim ciljem – vlastita održavanja i usavršavanja. Taj

krut, funkcionalan automatizam bez namjere mora postati predmet kritike.

Spomenuta “humanistička” kritika aparata zamjera toj deskripciji što aparate pretvara u antropomorfne titane i tako pridonosi prikrivanju ljudskih interesa koji stoje iza aparata. No taj prigovor je pogrešan. Aparati su uistinu antropomorfni titani budući da su proizvedeni samo s tom namjerom. Ponuđeni opis upravo nastoji pokazati da aparati nisu nadljudski, već “podljudski” – beskrvne, pojednostavljujuće simulacije ljudskih misaonih procesa koji, upravo zato što su tako kruti, ljudske odluke čine suvišnim i nefunkcionalnim. Dok “humanistička” kritika aparata, prizivajući posljednje ostatke ljudskih namjera koje se kriju iza aparata, prikriva opasnost koja vreba iza njih, ovdje iznesena kritika aparata vidi svoj zadatak upravo u razotkrivanju te jezovite činjenice krutog funkcioniranja aparata, koje je bez namjere i koje nije moguće kontrolirati, ne bi li na taj način njime ovladala.

Vratimo se fotografskom univerzumu koji reflektira igru kombinatorike, promjenjivom, šarolikom mozaiku jasnih i distinktivnih površina koje, svaka za sebe, označuju jedan element aparatskog programa. Fotografski univerzum promatrača programira za magijsko, funkcionalno ponašanje, i to automatski, što će reći: ne pokorava se bilo kakvoj ljudskoj namjeri.

Protiv te automatske programiranosti bori se nekolicina ljudi: fotografi koji pokušavaju stvarati informativ-

ne slike, naime fotografije koje nisu u programu aparata; kritičari koji nastoje prozreti automatsku igru programacije i uopće svi oni koji u svijetu kojime vladaju aparati pokušavaju osloboditi prostor za ljudsku namjeru. Aparati, međutim, sa svoje strane, automatski asimiliraju takve pokušaje oslobađanja, obogaćujući njima svoje programe. Iz toga slijedi da filozofija fotografije ima razotkriti taj sukob čovjeka i aparata te promišljati o mogućem rješenju tog konflikta.

Hipoteza koju se ovdje predlaže glasi: kada bi takvoj filozofiji pošlo za rukom ispuniti svoj zadatak, bilo bi to od značaja ne samo za područje fotografije, već i za postindustrijsko društvo općenito. Fotografski je univerzum, istina, tek jedan od mnogobrojnih aparatskih univerzuma od kojih zasigurno ima još mnogo opasnijih. Sljedeće poglavlje će, međutim, pokazati da fotografski univerzum apsolutno može poslužiti kao model postindustrijskog života te da filozofija fotografije može biti polazna točka svake one filozofije koja se bavi sadašnjim i budućim postojanjem čovjeka.

IX **Nužnost filozofije fotografije**

Tijekom prethodnog pokušaja rezimiranja onog bitnoga izašlo je na vidjelo nekoliko temeljnih pojmova: Slika – aparat – program – informacija. To moraju biti temeljni pojmovi svake filozofije fotografije koji dopuštaju sljedeću definiciju fotografije: fotografija je slika koju aparati programski proizvode i distribuiraju i čija je navodna funkcija informacija. Svaki od tih temeljnih pojmova sadrži daljnje pojmove. Slika sadržava magiju, aparat sadržava automatizaciju i igru, program sadržava slučaj i nužnost, informacija sadrži simbol i nevjerovatnost. Spomenuto vodi do proširenja definicije fotografije: fotografija je slika neke magijske situacije koju programirani aparati tijekom neke igre koja se zasniva na slučajnosti nužno automatski proizvode i distribuiraju, slika čiji simboli svoje primatelje informiraju za nevjerovatno ponašanje.

U odnosu prema filozofiji predložena definicija ima tu bizarnu prednost što je se ne može prihvatiti. Osjećamo se izazvanima pokazati da je pogrešna budući da isključuje čovjeka kao posrednika i nagoni na proturječje – a to proturječje, dijalektika, spada u pokretače filozo-

firanja. Predložena definicija je utoliko dobrodošla kao polazna točka za filozofiju fotografije.

Promatramo li temeljne pojmove, tj. slika, aparat, program i informacija, otkrit ćemo da između njih postoje unutarnje veze: svi oni nalaze se na tlu vječnog povratka jednakoga. Slike su površine oko kojih kruži oko kako bi se uvijek iznova moglo vraćati na polaznu točku. Aparati su igračke koje uvijek iznova ponavljaju iste pokrete. Programi su igre koje uvijek kombiniraju iste elemente. Informacije su nevjerovatna stanja koja uvijek nastaju zbog tendencije prema onome što će postati vjerojatno, kako bi se u njih uvijek iznova mogle vraćati. Ukratko, s tim četirima temeljnim pojmovima više se ne nalazimo u historijskom kontekstu pravaca gdje se ništa ne ponavlja i gdje sve ima svoje uzroke kako bi moglo uroditi posljedicama; područje na kojemu se nalazimo više nije moguće utvrditi kauzalnim, već samo funkcionalnim objašnjenjima. Moramo se – zajedno s Cassirerom – oprostiti od kauzalnosti: “rest, rest, dear spirit”. Svaka filozofija fotografije morat će biti dorasla nepovijesnom, postpovijesnom karakteru fenomena o kojemu promišlja.

Uostalom, na nizu područja već sada spontano mislimo postindustrijski. Tomu za primjer služi kozmologija. U kozmosu vidimo sustav koji naginje sve vjerojatnijim stanjima. Doduše, uvijek se iznova slučajno događaju nevjerovatna stanja, no ta se stanja – neumitno – opet stapaju s tendencijom prema onome vjerojatnom. Drugim

riječima: u kozmosu vidimo aparat koji u svome *inputu* sadrži prvobitnu informaciju (“big bang”) i koji je programiran da putem slučaja realizira i iscrpljuje tu informaciju.

Ta četiri temeljna pojma, slika, aparat, program i informacija, spontani su nositelji našeg kozmološkog mišljenja, pri kojemu potpuno spontano posežemo za funkcionalnim eksplikacijama. Isto to odnosi se i na druga područja, kao što su psihologija, biologija, lingvistika, kibernetika, informatika (da spomenemo samo neka). U svim tim područjima mislimo potpuno slobodno, imaginativno, funkcionalno programatski i informatički. Hipoteza koja je ovdje ponuđena pretpostavlja da razmišljamo kako razmišljamo zato što mislimo u fotografskim kategorijama: zato što nas je fotografski univerzum programirao za postpovijesno razmišljanje.

Ta hipoteza nije tako pustolovna kao što izgleda. Već je odavno poznata: čovjek proizvodi oruđa, uzimajući pritom sâmoga sebe kao model za tu proizvodnju – sve dok ne dođe do obrata stanja stvari pa čovjek počinje uzimati svoje oruđe kao model sâmoga sebe, svijeta i društva. To je poznato otuđenje od vlastitog oruđa. Čovjek u 18. stoljeću izumljuje strojeve, pri čemu mu njegovo tijelo služi kao model tih izuma – sve dok ne dođe do obrata tog odnosa, a strojevi počnu služiti kao modeli njega sâmoga, svijeta i društva. U 18. stoljeću filozofija fotografije istodobno bi bila kritika svekolike antropologije, znanosti, politike i umjetnosti – naime mehanicizma. Isto

to vrijedi i za filozofiju fotografije koja bi bila kritika funkcionalizma u svim njegovim antropološkim, znanstvenim, političkim i estetskim aspektima.

Stvar, međutim, nije baš tako jednostavna budući da fotografija nije oruđe poput stroja, nego je igračka kao što je to igraća karta ili šahovska figura. Kada fotografija postane modelom, više nije riječ o tome da se neko oruđe zamijeni nekim drugim oruđem kao modelom, već da se jedan tip modela nadomjesti potpuno novim tipom modela. Ponuđena hipoteza, prema kojoj počinjemo razmišljati u fotografskim kategorijama, pretpostavlja transformaciju temeljnih kategorija našega postojanja. Pritom nije riječ o klasičnom problemu otuđenosti, već o egzistencijalnoj revoluciji koja je besprimjerna. Izravno rečeno: riječ je o pitanju slobode u novom kontekstu. Time se mora baviti svaka filozofija fotografije.

To, dakako, nije nikakvo novo pitanje; konačno, njime se bavila svekolika filozofija. Samo što se zbog toga nalazila u historijskom kontekstu linearnosti. Ukratko rečeno, ono je propitalo sljedeće: ako sve ima svoje uzroke i ako će imati posljedice, ako je sve "uvjetovano", gdje još ima mjesta za ljudsku slobodu? A svi odgovori mogu se jednako tako ukratko svesti na taj jedan nazivnik: uzroci su toliko zamršeni, a posljedice toliko nepredvidive da se čovjek, to ograničeno biće, može ponašati kao da je "neuvjetovan". Nov kontekst, međutim, drukčije postavlja pitanje slobode: ako se sve zasniva na slučaju i nužno ne vodi ničemu, ima li mjesta za ljudsku

slobodu? U tom apsurdnom ozračju filozofija fotografije mora postaviti pitanje slobode.

Svagdje možemo promatrati kako aparati svih vrsta rigidnom automatizacijom nastoje programirati naš život, kako se ljudski rad prebacuje na automate i kako se veći dio društva putem igara s praznim simbolima počinje zapošljavati u “tercijarnom sektoru”, kako egzistencijalni interes sa stvarnoga svijeta prelazi na univerzume simbola te kako vrijednost stvari prelazi na informacije. Kako se robotiziraju naše misli, osjećaji, želje i radnje; kako “živjeti” znači hraniti aparate i sâm se njima hraniti. Ukratko: kako sve postaje apsurdno. Gdje tu još onda ima mjesta za ljudsku slobodu?

A zatim otkrivamo ljude koji bi možda mogli odgovoriti na to pitanje: fotografe – u onom smislu riječi na koji se misli u ovom eseju. Oni su, u malome, već sada ljudi budućnosti aparata. Njihove geste programirane su fotografskim aparatom, oni se igraju sa simbolima, djeluju u “tercijarnom sektoru”, interesiraju ih informacije i proizvode bezvrijedne stvari. Unatoč tome svoju djelatnost smatraju svakakvom samo ne apsurdnom, u uvjerenju da djeluju slobodno. Zadatak filozofije fotografije je da fotografe propituje o slobodi, da prosvjetljuje njihovu praksu u potrazi za slobodom.

To je bila namjera prethodnoga pokušaja čija se nekolicina odgovora uistinu mogla čuti: kao prvo, može se nadmudriti rigidnost aparata. Drugo, u njegov program mogu se prokrijumčariti ljudske namjere koje u njemu

nisu predviđene. Treće, aparat se može prisiliti da proizvodi ono nepredviđeno, nevjerovatno, informativno. Četvrto, aparat i njegovi proizvodi mogu se prezirati, kao što se interes općenito može odvratiti sa stvari ne bi li ga se usredotočilo na informaciju. Ukratko: sloboda je strategija podvrgavanja slučaja i nužnosti ljudskoj namjeri. Sloboda je igra protiv aparata.

Takve odgovore fotografi, doduše, daju samo onda kada ih se unakrsno ispituje filozofskom analizom. Drukčije govore spontano, tvrdeći da rade tradicionalne slike – premda s netradicionalnim sredstvima. Tvrde da stvaraju umjetnička djela ili da pridonose znanju, ili da su pak politički angažirani. Čitamo li izjave fotografa kakve nalazimo u uobičajenim djelima o povijesti fotografije, naići ćemo na prevladavajuće mišljenje da se s izumom fotografije nije dogodilo ništa istinski dubokoumno te da je u biti sve ostalo po starome samo što sad, eto, uz mnoge druge povijesti, postoji i povijest fotografije. Iako u svojoj praksi odavno živi postpovijesno, postindustrijska revolucija, onakva kakva se po prvi put javlja s fotografskim aparatom, mimoišla je svijest fotografa.

S jednim izuzetkom: takozvane eksperimentalne fotografe – upravo one fotografe na koje se ovdje misli. Oni su doista svjesni da su “slika”, “aparat”, “program” i “informacija” osnovni problemi s kojima se moraju suočiti. Oni uistinu nastoje svjesno stvarati nepredviđene informacije, što će reći nešto što nije u programu izvabiti iz aparata i staviti na sliku. Oni znaju da igraju protiv

aparata. No čak ni oni nisu svjesni dometa svoje prakse: ne znaju da unutar aparatskoga konteksta pokušavaju odgovoriti na pitanje slobode.

Filozofija fotografije je nužna za osvješćivanje fotografske prakse jer se u toj praksi model slobode kao takav pojavljuje u postindustrijskom kontekstu. Filozofija fotografije mora razotkriti da na području automatskih, programiranih aparata koji programiraju nema mjesta ljudskoj slobodi i, konačno, pokazati da je unatoč tome moguće napraviti mjesta slobodi. Zadatak filozofije fotografije je promišljati o takvoj mogućnosti slobode – a time i o pridavanju smisla – u svijetu kojime vladaju aparati; promišljati kako je čovjeku unatoč svemu još moguće da svom životu naočigled slučajnoj neumitnosti smrti prida smisao. Takva je filozofija nužna budući da predstavlja jedini oblik revolucije koji nam je još dostupan.

KUŽNICA MEDVEŠČAK
ZAGREB 3

KAZALO POJMOVA

- Aparat*: igračka koja simulira mišljenje.
- Rad*: djelatnost koja proizvodi i informira predmete.
- Automat*: aparat koji se pokorava programu koji se slučajno odvija.
- Značenje*: cilj znakova.
- Pojam*: konstitutivni element teksta.
- Slika*: značenjska površina na kojoj se elementi slike magijski odnose jedan prema drugome.
- Kôd*: pravilno raspoređen sustav znakova.
- Entropija*: tendencija prema sve vjerojatnijim stanjima.
- Dešifrirati, dekodirati*: razložiti značenje nekog simbola.
- Fotograf*: čovjek koji u sliku pokušava prometnuti one informacije koje nisu predviđene programom fotografskog aparata.
- Fotografija*: slika koju su proizveli i distribuirali aparati, nalik letku.
- Funkcionar*: čovjek koji se igra aparatima i koji djeluje u funkciji aparata.
- Pamćenje/memorija*: pohranjivač informacija.
- Predmet*: stvar koja nam se nalazi sučelice.
- Povijest*: linearno sukcesivno prevođenje predodžaba u pojmove.
- Proizvoditi/proizvodnja*: prenošenje neke stvari iz prirode na kulturu.
- Idolatrija*: nesposobnost iščitavanja predodžaba iz elemenata slike unatoč sposobnosti či-

tanja tih elemenata, pa stoga obožavanje slike.

Imaginacija: specifična sposobnost stvaranja i dekodiranja slikâ.

Industrijsko društvo: društvo u kojemu većina ljudi radi za strojevima.

Informacija: nevjerojatna kombinacija elemenata.

Informirarije: 1. stvaranje nevjerojatnih kombinacija elemenata; 2. njihovo otiskivanje na predmete.

Konceptualizacija: specifična sposobnost stvaranja i dekodiranja tekstova.

Predmet kulture: informirani predmet.

Magija: oblik postojanja koji odgovara vječnom povratku jednakoga.

Stroj: oruđe koje na temelju znanstvenih teorija simulira neki tjelesni organ.

Postpovijest: povratno prevođenje pojmova u predodžbe.

Postindustrijsko društvo: društvo u kojemu je većina ljudi

zaposlena u tercijarnom sektoru.

Primaran i sekundaran sektor: razine djelatnosti na kojima se proizvode i informiraju predmeti.

Program: igra kombinatorike s jasnim i distinktivnim elementima.

Redundancija: ponavljanje informacijâ, pa stoga ono vjerojatno.

Ritual: ponašanje koje je adekvatno magijskom obliku postojanja.

Situacija: scena u kojoj su značajni odnosi između stvari, a ne same stvari kao takve.

Igra: djelatnost koja je samoj sebi svrha.

Simbol: svjesno ili nesvjesno ugovoren znak.

Simptom: znak prouzročen svojim značenjem.

Tehnička slika: slika koju su proizveli aparati.

Tercijarni sektor: područje djelatnosti u kojemu se proizvode informacije.

- Tekst*: nizovi napisanih znakova.
- Tekstolatrija*: nesposobnost iščitavanja pojmova iz napisanih znakova nekoga teksta unatoč sposobnosti čitanja tih znakova, pa stoga obožavanje teksta.
- Prevođenje*: prelaženje iz jednoga kôda u drugi; skakanje iz jednoga univerzuma u drugi.
- Univerzum*: 1. sveukupnost kombinacijâ nekog kôda; 2. sveukupnost značenja nekog kôda.
- Predodžba*: konstitutivni element slike.
- Oruđe*: simulacija nekog tjelesnog organa koji služi radu.
- Vrijedno*: nešto što je onakvo kakvo treba biti.
- Stvarnost*: ono na što nailazimo na našem putu prema smrti; stoga ono za što smo zainteresirani.
- Znak*: fenomen koji označuje neki drugi.

Scarabeus-naklada
Gavellina 3
10000 Zagreb
tel: 01/614 57 79

Vilém Flusser, rođen 1920. u Pragu, preminuo 1991. Profesor filozofije i komunikologije na Sveučilištu u Sao Paulu, u Brazilu. Nakon poduže dominacije teoretičara medija i masovne kulture, Flusser svojim originalnim teorijskim pristupom fenomenu medija skreće na sebe pozornost i sve više postaje autoritet suvremene kulture, koji nakon postmodernizma i općeg oduševljenja medijima vraća temu na polazište vezano uz ključno pitanje suvremene kulture. Flusser razmatra pitanja medija kao ono bitno ljudsko koje se opire komercijalnosti i teži kreativnosti. Stoga se njegovi tekstovi u svijetu smatraju dragocjenima za ponovno promišljanje kulture koja je nekritički i euforično prodefilirala Zapadom.

Knjižnica Medveščak



050004961

jeni naslovi:

Uwe Wesel:

Mit o matrijarhatu – o Bachofenovu “majčinskom pravu” i položaju žena u ranim društvima prije nastanka državne vlasti

Hans Sedlmayr:

Umjetnost i istina – o teoriji i metodi povijesti umjetnosti

Oskar Bätschmann:

Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku

Günter P. Fehring:

Arheologija srednjega vijeka – uvod

U pripremi:

Vilém Flusser: Geste

“Pitanje kritike fotografije koju ista treba postaviti fotografiji glasi: u kojoj mjeri je fotografu pošlo za rukom program aparata podvrći svojoj namjeri i pomoću koje metode? I obratno: u kojoj mjeri je aparatu uspjelo fotografovu namjeru prometnuti u korist programa aparata i pomoću koje metode? Na temelju tog kriterija “najbolja” je ona fotografija u kojoj je fotograf pobijedio program aparata u smislu svoje ljudske namjere, što će reći podvrgao aparat ljudskoj namjeri. Dakako da postoje takve “dobre” fotografije u kojima ljudski duh pobjeđuje program. Međutim, iz fotografskog univerzuma kao cjeline razvidno je kako programi već sada sve bolje uspijevaju prometnuti ljudske namjere u funkcije aparata. Stoga bi se zadatak svake fotografske kritike trebao sastojati u tome da ukaže na ljudska nastojanja ovladavanja aparatom, kao i na cilj aparata tj. “usisavanje” čovjekove namjere. Takva kritika fotografije, međutim, dosad nije ostvarena iz razloga koje još valja razmotriti.”

