

Ana Peraica

Fotografija kao dokaz

Ana Peraica

*Fotografija kao dokaz – Primjena
tehnologičke definicije fotografije na
raspravu u estetici i teoriji fotografije*

Multimedijalni institut

ISBN 978-953-7372-40-8

CIP zapis je dostupan u računalnome
katalogu Nacionalne i sveučilišne
knjižnice u Zagrebu pod brojem
001016982.

Zagreb, prosinac 2018.

Ana Peraica

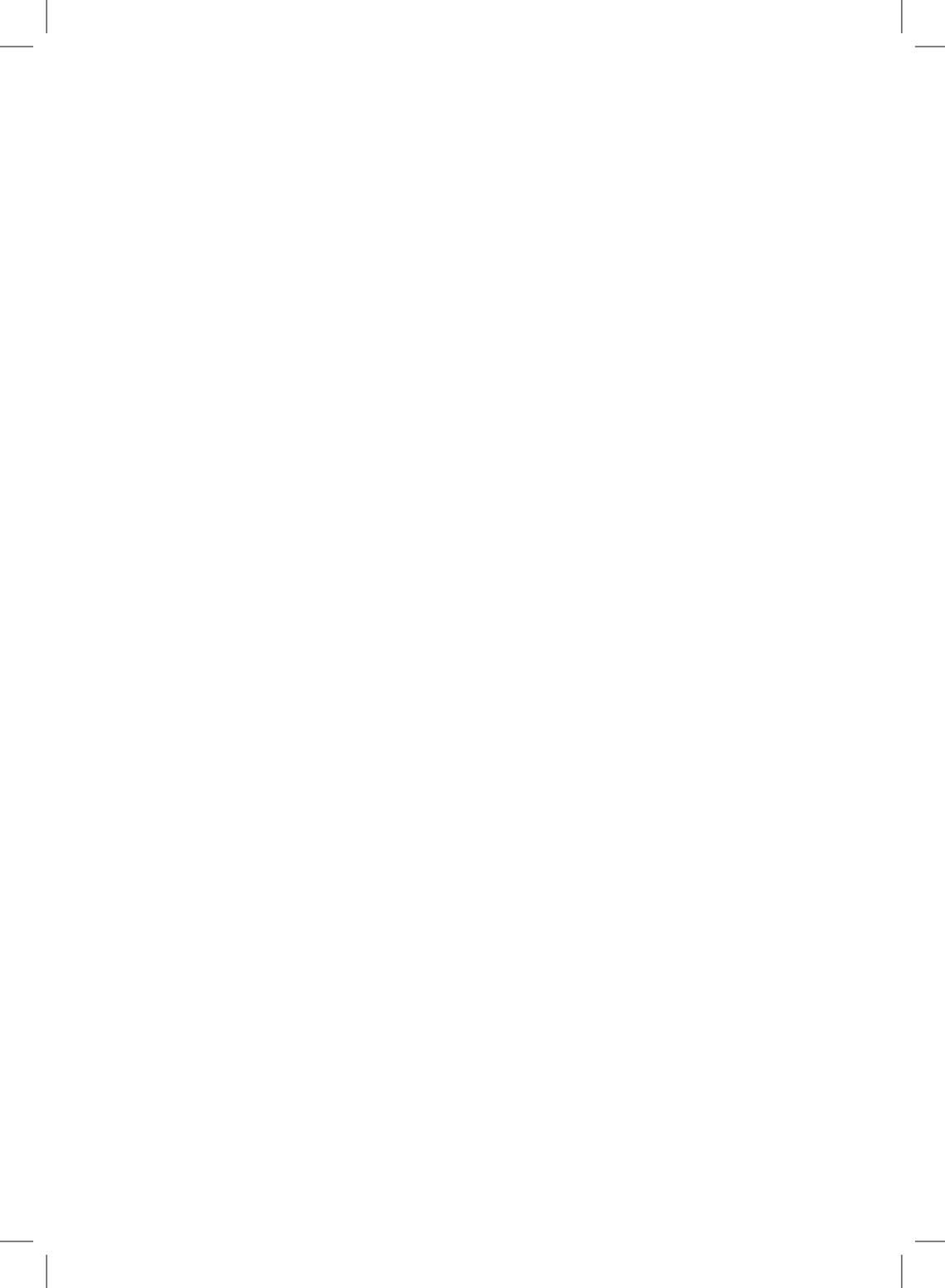
Fotografija kao dokaz

Primjena
tehnologejske
definicije fotografije
na raspravu u estetici
i teoriji fotografije

**Mom divnom tati
Draženu Peraici, koji mi beskrajno nedostaje.
(1949-2008)**

Sadržaj

9	Predgovor
13	Uvod
31	Dokazivost u fotografiji
62	Fotografija i filozofija
68	Fotografija kao znanje
93	Fotografija kao ontološki dokaz
103	Fotografija kao iskaz
124	“Filozofija fotografije”
140	Fotografija kao političko sredstvo
153	Zaključak
158	Postscriptum (2018)
161	Literatura
177	Ilustracije



Fotografija kao dokaz

Primjena
tehnologejske
definicije fotografije
na raspravu u estetici
i teoriji fotografije



Predgovor

Rodena sam u obitelji fotografa. Ima nas tri generacije. Moj djed Antonio bio je pripadnik po mnogo čemu pionirske generacije. U njegovo doba fotografija je bila svjedokom novog vremena. Fotografija je otvarala svjetove znanja, i to ne samo po pitanju njenog sadržaja. Djed je za svoj posao trebao izuzetno dobro baratati kemijom, optikom i mehanikom, s obzirom na to da se nisu mogli kupiti gotovi proizvodi, a nisu postojali niti servisi fotoaparata. Fotografa je bilo malo i nije bilo veće razlike između profesionalaca i amatera, umjetnika i obrtnika. I moj je otac bio fotograf. No on je počeo djelovati točno u vrijeme booma kolor-fotografije, te popularizacije pojednostavljene fotoopreme, takozvanih 'idiota', uslijed čega se i sama fotografска struka pomiješala s pukim škljocanjem'. Iako su radili na istome mjestu, Peristilu, mog su djeda nazivali 'slikarom' s obzirom na to da je, prema pučkom jeziku, proizvodio 'slike', a otac je bio fotograf, no za neke i tek 'laborant'. Kao treća generacija, iz razloga koji će nadam se biti vidljivi i kroz ovu knjigu, okrenula sam se kombinaciji teorije i prakse. Dok sam samu fotografiju poznavala od malih nogu, teorijom fotografije počela sam se intenzivnije baviti na postakademskom centru Jan Van Eyck Akademie u Maastrichtu, gdje sam objavila i svoje prvo istraživanje o suvremenom fenomenu aktivističkih fotomontaža, analizirajući različite retorike fotomontaže na našim prostorima. Ciničku retoriku aktivističke fotomontaže analizirala sam kroz primjere naslovica časopisa *Feral Tribunea*, od kojih je jedna, "Jesmo li se za to borili?", postala najprepisnutijom naslovnicom u povijesti nacionalnog novinarstva. Propagandno preveličavanje, pak, analizirala sam kroz fotografiju montirane publike tijekom Miloševićevog govora u

Beranama, koja je istodobno označila i diktatorov kraj.¹ Istovremeno sam obrađivala i temu fotografskog retuša, u čemu je moj djed bio vrsni praktičar. Iz tog vremena, također, datiraju dva neobjavljena konferencijska priopćenja s konferencija na Amsterdam School of Cultural Analysis, Theory and Interpretation (ASCA), Sveučilišta u Amsterdamu.² Dio zaključaka nastalih analizama fotomontaža i retuša, a vezanih uz suvremene teme *copyrighta* i autorskih prava u fotografiji, te etiku fotografске slike objavila sam u raznim časopisima tijekom 2000-ih.³ Objedinjeni su projektom *Victims Symptom – PTSD and Culture*, u formatu online izložbe i uređenog zbornika, a pod pokroviteljstvom European Cultural Foundation (ECF).⁴ Sva ta istraživanja potpomogli su, osim naravno mojih divnih roditelja, tijekom različitih faza: UNESCO – International Fund for the Promotion of Culture (IFPC), Jan Van Eyck Akademie i Fonds Voor Beeldende Kunsten.

Stjecajem okolnosti, prvenstveno tih da radna mjesta na fakultetima u Hrvatskoj nisu konkurentna, već namještena prije objave natječaja, po povratku s poslijediplomskih studija u inozemstvu, nastavila sam se baviti obiteljskom praksom – fotografiranjem, ispomažući u obiteljskom obrtu. Moj prvi mentor tu je, naravno, bio moj otac, kao što je i njemu bio njegov. Zanatska je praksa revidirala

1 Ana Peraica, 'The Making and Unmaking of Para-History: or From Photomontage to Digital Sabotage', *Issues in Contemporary Arts and Aesthetics* 12(2001): 91-8.

2 Ana Peraica, 'Sabotaged Narrative - Consensus over Forgery', ASCA mini conference [manuscript], 2001.; Ana Peraica, 'Ontology of the Fake', ASCA mini conference [manuscript], 2002.; Ana Peraica, 'From Malevic to Malevic and back again', ASCA mini conference, [manuscript] 2003.

3 Na temu copyrighta: Ana Peraica, 'Osteuropäische ©opymania'. *Springerin* 2(4- Rip off culture, 2004): 26 -30, Ana Peraica, 'Citation, Falsification, Expropriation (East and West)'. *ENIGMA objekta*, Gordan Karabogdan i Nikica Klobučar (ur.), Rijeka: MMSU, 2000.; Ana Peraica, 'Commercialization of Images of Revolution (1968 - 2008) : A case study of image copyright and post-socialism' *Pavilion* 13(Medicine Sociale, 2009): 78-86; Ana Peraica, 'Merely a Photographer'. *Re-naming Machine*. Suzana Milevska (ur.). Ljubljana, P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, 2009. Iz područja fotografске etike: Ana Peraica, 'War Profiteers in Art'. <http://www.mail-archive.com/nettime-l@bbs.thing.net/msg04212.html>

4 Ana Peraica, *Victims Symptom: PTSD and Culture*, Amsterdam: Institute for Networked Culture, 2009.

moja teorijska znanja o fotografiji, napose ona vezana uz nove fotografske medije, kojima sam u teorijskim okvirima posvetila najviše pažnje. Osim ocu, posebne zahvale idu akademskom mentoru, prof. dr.sc. Elviju Baccariniju, koji je nadgledao izradu disertacije.

Obrađena još davne 2010. godine, ova prerađena disertacija nikako nije uspijevala ugledati svjetlo dana. Razlog je, osim u krizi koja je zahvatila i hrvatsko izdavaštvo bio taj što sam radila i danas radim, osim u foto radnji, na Sveučilištu Dunav u Kremsu, te kao nezavisni istraživač i publicista. Zahvaljujem se i timu Mi2, Igoru Markoviću i Petru Milatu, koji su omogućili da, nakon punih osam godina, ova knjiga ugleda svjetlo dana.

Pored njih, svakako, veliko hvala mojoj obitelji koja me, kao i uvijek, podržala u trenucima kada sam morala raditi u tišini.

Split, 2017.



Uvod

SVIJET FOTOGRAFIJA

Fotografije su danas prisutne u gotovo svim životnim aktivnostima. One su našle mjesta u skoro svim ljudskim djelatnostima, te su preuzele mnoštvo funkcija. Popisati sve ljudske aktivnosti u kojima se koristi fotografija bilo bi, čini se, puno teže nego popisati one u kojima se ne koristi. Prisjetimo se samo nekih s kojima se susrećemo svakodnevno: fotografija za osobne dokumente, rendgenska fotografija zuba, snimci nekih davnih rođendana na Polaroidu, turističke razglednice, novinske fotografije, reklamne fotografije... no i onih koje srećemo povremeno: podvodne fotografije, fotografije nebeskih tijela, fotografije duhova ili pak NLO-a... I ovaj nasumičan spisak izgleda kao da mapira beskonačno područje.

Još teže nego li popisati razne upotrebe fotografije bilo bi naći zajednički nazivnik ili zajedničku odliku svih tih primjena medija. Upotrebe fotografije su ne samo mnogostrukе već i divergentne; među vojnim i fotografijama vjenčanja čini se da i nema nekih sličnosti. Slično, dijagnostičke fotografije, na kojima je tek stručnjacima razlučivo što predstavljaju, i fotografije s dječjeg rođendana ili neke druge privatne fotografije, gotovo da ničim ne odaju pripadnost istom mediju.

Upravo zbog različitih kodova i sustava primjene, vjerojatno ni ne postoji nešto poput univerzalne povijesti fotografije kao medija, ili pak općeg pregleda kakvog slikarstvo, skulptura ili pak drugi mediji čija je primjena vezana uz jednu, primjerice umjetničku svrhu, imaju. Ne postoji niti generalna teorija koja bi istodobno uključila, bez predrasuda i disciplinarnih ograničenja, te s podjednakim interesom,

kako znanstvene tako i privatne, ali i one političke, pa i umjetničke i popularne fotografije.⁵ Sasvim suprotno, misao o fotografiji divergira u međusobno teško svodive povijesti s pripadajućim im skupovima teorija. Tako u onim pregledima fotografije koji su pisani po estetskim kriterijima povijesti umjetnosti, po modelima kronologije umjetničkih perioda i stilova, teško da možemo vidjeti i izbor autorskih fotografija. No, paradoksalno, i u takvim intermedijskim povijestima umjetnosti, čak i slijekarstvo i kiparstvo su predstavljeni fotografskim reprodukcijama, te su također samo – fotografije. Na nekima od njih, ipak, fotografi su imenovani kao autori, jednako kao što su imenovani i autori slika ili kipova, dok se drugima predstavlja nečija skulptura ili akvarel, a ime fotografa kao da nije važno spomena. Jedne su fotografije, dakle, ilustracije ili meta-slike, dok su druge kategorizirane kao ‘umjetničke fotografije’.

Nadalje, kako su zamijetili Mieke Bal i Norman Bryson, autori novinske fotografije rijetko imaju isti status kao umjetnički fotografi.⁶ Među reportažnim fotografijama tek ratne fotoreportaže zbog ekstremnih uvjeta snimanja imaju tretman autorskih, no opet ne i umjetničkih.⁷ Ratne fotografije se, stoga, nerijetko nalaze u enciklopedijama i preglednim povijestima medija uz bok umjetničkim. S druge strane, takvi pregledi vrlo malo prostora daju znanstvenim fotografijama, poput rendgenske fotografije, astrofotografijama ili makrofotografijama, ma koliko one lijepo i zanimljivo izgledale.⁸

5 Postoji niz pokušaja klasifikacije fotografija, neke nabraja Barrett, revidirajući prethodne, žanrovske. Zaključno ih svodi na: opis, razjašnjenje, interpretacije, etičke procjene, estetske procjene, teorijske fotografije. Usp. Terry Barrett, 'A Theoretical Construct for Interpreting Photographs'. *Studies in Art Education* 27(2.1986): 52-60.

6 U kritici institucionalne povijesti umjetnosti Bal i Bryson tvrde: "Fotografija je podijeljena na sličan način, ponekad s očekivanjem autorstva (primjerice kada se fotografija pojavljuje u muzejima, gdje je djelovanje autorstva ishodišno), a ponekad ne (mnogo fotografija u dnevnim novinama)." Mieke Bal i Norman Bryson, *Looking in: the Art of Viewing*. Amsterdam/Abingdon: G+B Arts International i Marston. 2001:181.

7 Što kontekstualizira Jussim. Vidi: Estelle Jussim, 'Icons or Ideology: Stieglitz and Hine'. *The Massachusetts Review* 19(4 - Photography, 1978): 680-692.

8 Ovo područje teško pokrivaju i najširi pregledi disciplina fotografije poput Peresove enciklopedije koja bez diskriminacije pregledava umjetničke i znanstvene fotografije. Vidi: Michael Peres, *Focal Encyclopedia of*

Znanstvene fotografije rijetko se pregledavaju – čak i u njima pripadnoj literaturi – te literatura o njima ostaje tek na uputama korištenja.⁹ U znanosti se, naime, zastarjele tehnike ne kanoniziraju, već napuštaju, za razliku od kulture koja zastarjele tehnologije proučava u okviru povijesti ili zasebnim suvremenim arheologijama. Sasvim drugačije, fotografije iz političke povijesti institucionaliziraju se čak i kada nemaju jasnú poruku, za razliku od same povijesti. No, i među povijesnim fotografijama neke fotografije imaju status propagandnih dok se druge smatraju tajnim dokumentima.¹⁰ Ratna fotografija se često smatra propagandnim materijalom, koji u suvremeno doba do konzumenata stiže i u obliku tzv. *coffee table* literature. Za razliku od ratne propagandne fotografije, tajna vojne i špijunske fotografije strogo je čuvana, čak i kada isteknu zakonski rokovi zaštite takvih arhiva.¹¹

Najrjeđe u javnost stižu fotografije radene u privatne svrhe.¹² Ipak, arhivski gledano, upravo je privatna fotografija produksijski najrasprostranjenija, razasuta u milijardama malih obiteljskih albuma. Takve fotografije kroje vlastite, ponekad vrlo izolirane povijesti.

Photography: Digital Imaging, Theory and Applications, History, and Science.
Amsterdam: London, Focal, 2007.

- 9 Medu rane teorijske rade spadaju, primjerice, 'Evidence: Photograph X-Ray'. *Michigan Law Review* 3(5.1905): 409-410. 'Photography of the Stars: "A Classic of Science"'. *The Science News-Letter* 18(499,1930): 282-284.; Alexander J. Wedderburn, 'Photography in Science'. *The Scientific Monthly* 66(1,1948): 9-16. Vidi također najavu kongresa u idućem broju 'Photography in Science'. *The Scientific Monthly* 66(2,1948): 180-182., te Dupont F. Cornelius, 'Transmitted Infrared Photography'. *Studies in Conservation* 22(1,1977): 42-47.
- 10 Jedna od ključnih razlika popularnih i propagandnih fotografija bit će obradena u poglavljaju o etici fotografske slike.
- 11 Iako su špijunske fototehnologije popularno prikazane u filmovima, poput onih o Jamesu Bondu, prava špijunska fotografija se i nakon zastare rijetko može vidjeti. Arhive su otvorile tek neke od postsocijalističkih zemalja.
- 12 Barthesova teorija se po prvi puta osvrće na osobne fotografije, u prvoj redu njegove majke. Usp. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York, Hill and Wang, 1981. Također vidi i: Kenneth Scott Calhoon, 'Personal Effects: Rilke, Barthes, and the Matter of Photography' *MLN* 113(No. 3, German Issue,1998): 612-634. Za važnost privatne fotografije u znanosti vidi primjerice: Minna-Leena Pulkkinen i Jukka Aaltonen. 'Expressed Emotion In The Narrative Context Of Family Photographs'. *Contemporary Family Therapy* 20(3,1998): 291-314.

SVIJET BEZ FOTOGRAFIJA

Neke akademske discipline, poput kriminologije i kriminalistike, čak i svoj nastanak, smatraju povjesničari znanosti, uvelike duguju fotografiji. Druge na vizualnim arhivama ili analizama zaustavljenih slika i reprodukcija zasnivaju i vlastite metodologije.¹³ Tako su primjerice etnografija ili arheologija usko vezane uz fotografске arhive.¹⁴

Kako bi se podastrašla zajednička teorija, u duhu interdisciplinarnih principa proučavanja novih medija u koje je fotografija danas ušla, a s ciljem šire interdisciplinarnosti po formuli *art, science and technology*, dakle ne ograničavajući se na interdisciplinarnost unutar humanističkih odnosno društvenih znanosti, potrebno je cjelovitije zahvatiti to, tehnološki i žanrovske poprilično divergentno područje primjene.¹⁵ Namjesto nabranjanjem, koje već u startu izgleda kao mapiranje nemogućeg, to se, zbog opsega terena, lakše čini argumentom redukcije do apsurda.

Što bi se, dakle, dogodilo, kada bi s planeta nestale sve fotografije? Zamislimo li da s planeta odjednom nestanu baš sve fotografije, zajedno sa svim tehnologijama fotografskog bilježenja, odnosno

13 Prvi pregled znanstvenih područja daje Mees. Vidi: Kenneth C. E. Mees, 'The Science of Photography'. *The Scientific Monthly* 32(1931): 407-421.

14 Najranije se, vezano uz izum fotografije, razvijaju discipline antropologije i etnologije, uvodeći etnografsku metodu. Lista disciplina pod početnim utjecajem 'buržujske kulture' koju karakterizira znanstveni pozitivizam i 'definicija sebe', a koju, tvrdi Sekula, stvara fotografija, je: anatomija, antropologija, kriminologija, psihijatrija. Usp. Allan Sekula, 'The Traffic in Photographs'. *Art Journal* 41(1 - Photography and the Scholar, Critic, 1981): 15-25. Nešto dužu, no i dalje ne finalnu listu daje Sander via Sekula: astronomija, povijest, biologija, zoologija, botanika, fiziognomija. Usp. Sander via Sekula (*ibid*). Zanimljiva tezu po pitanju metoda nekih disciplina daje, vrlo pregledno, i Didi Huberman. Vidi: Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge/London: MIT Press, 2003. Autor tvrde kako je i sama dijagnoza histerije uvjetovana snimanjem fotografijama u sanatoriju Salpetriere. Teza je i inače poznata na primjeru anoreksije, vidi primjerice: Erin O'Connor, 'Pictures of Health: Medical Photography and the Emergence of Anorexia Nervosa'. *Journal of the History of Sexuality* 5(4, 1995): 535-572.

15 Novu interdisciplinarost, koja pokriva šira područja kroz umjetnosti, znanosti i tehnologije istražuju časopisi poput *Leonardo Journal*.

mogućnošću daljnog fotografiranja, upravo na način fatalističkih scenarija o "smrti fotografije" iz teorija digitalne fotografije, možemo razlučiti političke funkcije, ali i kulturna značenja fotografije kao medija.¹⁶ Vrlo vjerojatno bi takvim, totalnim nestankom došlo do urušavanja ili barem destabilizacije disciplina koje fotografiju koriste metodološki ili u svrhe evidencije, poput etnologije, arheologije, povijesti i tako dalje. Problem bi svakako nastao i u medicini, posebno u njenim disciplinama koje koriste fotografiju u dijagnostici, primjerice rendgenske fotografije. Slično bi se dogodilo i s državnim institucijama koje fotografiju koriste za kontrolu identiteta, kao i u kriminalistici koja ih koristi za bilježenje stanja na mjestu zločina. Promjenio bi se, svakako, i veći dio informacijskih medija, u kojima fotografija ima ulogu sabijene informacije pa čak i kada se koristi kao puka ilustracija. Možda najteži efekt, ipak, takav nestanak imao bi na ekonomiju, čije su poruke gotovo sasvim svedene na fotografске ilustracije. Fotografije su, očigledno, zamijenile mnogo riječi: doslovce, prema narodnoj poslovici, tisuće. One – ilustriraju, argumentiraju, ali i dokazuju. One nose informacijsku vrijednost i kao takve organiziraju vlastitu ekonomiju, onu ekonomiju slike.

Ipak, postoji razlika među navedenim tipovima fotografija. Dok se fotografije NLO-a često stavlju pod sumnju, s fotografijama koje služe dijagnostici, poput infracrvene, ultraljubičaste, rendgenske ili termalne fotografije, to je rijetko. Razlika je, jasno, što iza kredibiliteta nekih fotografija stoje nepoznati autori ili tek imena, dok iza drugih autor ima status autoriteta koji pristiže iz znanstvenog, vojnog ili političkog područja. No, autoriteti nisu garanti kredibiliteta jer se i u dijagnostičku fotografiju da posumnjati, koliko god je to rijetko. Sami sustavi koji daju vjerodostojnost fotografiji nisu garancija njene istinitosti.

Ova se knjiga bavi upravo problemom definiranja fotografije, dokazujući kako je zapravo parcijalna definicija, koja je isključivala neke od primjena fotografije, aktualizirala temu dokazivosti fotografije u doba suvremene, digitalne fotografije.¹⁷ Fotografija se uistinu upotre-

¹⁶ Iako se teze o smrti fotografije, slično Dantovim tezama o smrti umjetnosti ne odnose na nestanak žanra, ovdje su citirane u smislu njihove radikalnosti.

¹⁷ Na engleskom: *Photography as the Evidence*. Pod vrlo sličnim naslovom Meskin i Cohen su objavili istraživanje iz filozofske estetike, vidi: Aaron

bljava u svrhu dokaza u širem smislu u mnogo disciplina na različite načine, no tek je sa širim primjenjivošću fotografije opće upotrebe, kao i masovnom dostupnošću tehnologija izmjene fotografije, tema dokaza postala centralna i u samoj teoriji fotografije.¹⁸

DEFINICIJA

Cilj ove knjige je, dakle, lociranje i definiranje kredibiliteta fotografije kao dokaza u širem spektru njene primjene. Iako će analiza biti izvedena na pojedinačnim primjerima, cilj je istraživanja dati opći pregled.

Već u razlici općih definicija i pojedinačnih primjera nazire se i prvi problem postavki fotografije kao dokaza, onaj terminološki. I samo pitanje kada i pod kojim uvjetima je uopće moguće vjerovati fotografiji ima dvojako značenje: jedno opće, vezano uz sustav vjerovanja o mediju i jedno pojedinačno, direktno upućeno uvjetima stvaranja pojedine fotografije. Kada je, dakle moguće vjerovati fotografiji, ovisi o tehnologiji jednakao kao i o pojedinačnoj primjeni.

Na tu je specifičnost fotografije, u smislu razlika općih pravila od pojedinačnih primjena uputio već Roland Barthes, tražeći pristup zasnovan na, kako on formulira: "ova fotografija, ne Fotografija" ("*this photography, not Photography*"), a u potrazi za, prema njegovim riječima, *mathesis singularis*, a ne *mathesis universalis*, odnosno znanošću o pojedinačnoj fotografiji, a ne univerzalnom znanošću o fotografskom

Meskin i Johathan Cohen, 'Photographs as Evidence'. *Photography and Philosophy: New Essays on the Pencil of Nature*, Scott Walden (ur.). New York, Wiley-Blackwell, 2008; 70-90. Sličnog, no opet ne istog naziva je i Lawyerov tekst, vidi: George Lawyer, 'Photography as Evidence', *41 Central Law Journal* 92 (2,1895). Razlika u naslovu proizlazi iz fokusiranja na opće teme dokazivosti kojom će se i ja baviti, krenuvši od pitanja što fotografija dokazuje sama po sebi (jer je fotografija), za razliku od pitanja na koje načine su upotrijebljene fotografije ili koje su praktične mogućnosti upotrebe u svrhe dokaza.

18 Definiciju dokaza uzimam u općem smislu, kao što Stanford Encyclopedia of Philosophy razlikuje pojam *evidence* u forenzici, pravu, arheologiji, povijesti itd. Vidi unos Evidence: Kelly, Thomas. 'Stanford Encyclopedia of Philosophy online'. 2009, <http://plato.stanford.edu/entries/evidence/> 2006.

mediju.¹⁹ Specifičnost fotografije prema Barthesu proizlazi upravo iz njene odlike da, metaforički rečeno, "uvijek upre prstom" na nešto pojedinačno.²⁰ Slično pitanje, kako je moguće napisati teoriju medija krenuvši od pojedinačne slike, gotovo iste godine kada i Barthes, postavio je i Alan Trachtenberg.²¹

Suprotno od Barthesa i Trachtenberga, Roger Scruton svoju teoriju zasniva na općem konceptu 'idealne fotografije', *mathesis universalis*.²² Pristup teoriji fotografije koji zanemaruje sve pojedinačne primjene biti će polazan i ovoj knjizi, no uz uzajamno testiranje postavljenih općih teza i pojedinačnih primjena. Razlog zbog kojeg biram opći, Scrutonov pristup, leži u razrješenju sukoba teorije i prakse. Naime, problem teorija fotografije, o čemu govori iduće poglavlje, jest što krećući od pojedinačne upotrebe često isključuju druge fotografске primjene, nakon čega se na osnovi parcijalnog skupa izvode krajnje opće definicije. Tako definicije, koje naglašavaju uporabnu vrijednost fotografije, počesto izostavljaju umjetničke, posebno apstraktne fotografije. Opća bi teorija ipak trebala moći uključiti sve, pa i sasvim rubne sustave primjene, kako bi ultimativno dala rješenja za korištenje fotografije kao dokaza, bilo ono u prave ili krive svrhe, dakle, u svim pojedinačnim praksama.

19 *Mathesis universalis* (*mathesis* – gr., znanost, *universalis* – lat., opće) su, prema Liebnizu i Descartesu trebale biti univerzalne znanosti po uzoru na matematiku, a koje je trebala podržati logička računica, *calculus ratiocinator*. Za razliku od njih, Barthes uvodi *mathesis singularis* koju opisuje kao "science of unique being". Cit: Ronald Barthes, *Camera Lucida*: 71. Vidi i raspravu: Lori Wike, 'Photographs and Signatures: Absence, Presence, and Temporality in Barthes and Derrida', *In Threshold Of The Visible Culture - An Electronic Journal For Visual Studies*, 2000. http://www.rochester.edu/invisible_culture/issue3/wike.htm

20 U lingvistici je 'uprijeti prstom' razrađeno kroz koncept *deixis*. vidi John Langshaw Austin, 'Truth', *The Nature of Truth: Classic and Contemporary Perspectives*. Michael. P. Lynch (ur.), Cambridge/ London, MIT Press, 2001: 25-41.

21 Usp. Allan Trachtenberg, 'Camera Work: Notes toward an Investigation'. *The Massachusetts Review* 19(4 – Photography, 1978): 834-858.

22 Usp. Roger Scruton, 'Photography and Representation'. *Critical Inquiry* 7(3/1981): 577-603 U kritici ovoga teksta vidi dalje: William R. King, 'Scruton and Reasons for Looking at Photographs'. *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*. Alex Neill i Aaron Ridley (ur.), London: Routledge, 2002: 215-223.

Razlikovanje dva navedena uporišta teorije fotografije, biti će poprilično otežano jezikom na kojem je knjiga pisana, hrvatskom. Naime, na engleskom jeziku, a na kojem pišu i Trachtenberg i Scruton, slično francuskom na kojem piše Barthes, imenice *photograph* i *photography*, odnosno *photo* i *photographie*, koriste se razlikovno za tehnologiju odnosno fotografsku sliku. Jedna stoji u općem značenju i koristi se isključivo u jednini, dok je druga u pojedinačnom, te se koristi istodobno i u jednini i u množini, sasvim različito hrvatskom jeziku u kojem se opći nazivnik za tehnologiju naziva jednako kao i njen pojedinačan proizvod – fotografija.

Da jezična neusuglašenost može dovesti i do problema u interpretaciji fotografije jasno je bilo i kod prevodenja francuske teorije fotografije na engleski, kako su primijetili brojni autori.²³ Francuski termin *objectif*, koji, slično hrvatskom objektivu, znači tek optički sustav na fotoaparatu, proizvodi šumove u prijevodima, budući da proizlazi iz istog korijena kao i koncept objektivnosti. U hrvatskom jeziku sličan je slučaj i s pojmom filma. Naime, čitava filmska tehnologija i njen krajnji rezultat nazivaju se jednako. Štoviše, sve do izuma digitalne fotografije sasvim različit izvor, fotografski negativ, matrica ili prototip, nazivao se tek ‘filmom’ radeći tako dodatnu zbrku među formatima ‘filmskog filma’.²⁴ No, razlikujući termine pozitiva odnosno negativa, ili prototipa odnosno stereotipa, trebali bismo moći razlikovati i definicije fotografije, čak i onda kada su, kao u digitalno doba, prva i sve posljedične kopije gotovo ili sasvim identične, kao što je slučaj kod digitalnih fotografija, a o čemu će biti riječi kroz naredna poglavљa.

23 Nekolicina autora smatra kako je Bazinov stav uvjetovala izvorna jezična veza termina *objectif*, u istom značenju kao i na hrvatskom jeziku - objektiva, a koji je teško razdvojiv od koncepta objektivnosti u fotografiji. Problem ne postoji u drugim jezicima, primjerice engleskom, gdje se optički segment fotoaparata naziva tehničkim terminom: *lens*. Za slučaj Bazina vidi primjerice: Irving Singer, ‘*Santayana and the Ontology of the Photographic Image*’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36(1,1977): 39-43.

24 Često su se, čak i do nedavna, u malim mjestima fotografii nazivali ‘slikarima’, s obzirom na to da su se slikane i tehničke slike nazivale jedinstvenim pojmom za vizualnu reprezentaciju: slike, ‘images’. Moguće je kako su, svojevremeno, bile i nerazlučive obzirom na količine retuša na fotografiji do potpunoga sirenja kolor fotografije. Zanimljiva tema je i naziv radnoga prostora: do sredine dvadesetog stoljeća to je ‘atelijer’, a od automatizacije fotografске opreme ‘studio’. Prvi atelijer sredinom devetnaestog stoljeća otvara Alessandro Duroni.

U ovom ču istraživanju dakle, zbog želje da ne diskriminiram fotografске prakse, koristiti najfleksibilniju, odnosno najširu definiciju fotografije, onu kojom se definira cijeli sustav opreme, primjenjivu kako u općem tako i pojedinačnom značenju. Fotografija je prema takvoj, najstrožoj općeprihvaćenoj definiciji – kemijski, danas digitalni, proces stabiliziranja zapisa svjetla, odnosno – svjetlopisa.²⁵ Ona je, općenito uzevši, kontinuirana ili neprekinuta bilješka refleksije ili emitiranja svjetlosnog vala kojega bilježi optička oprema na osjetljivoj podlozi. S obzirom na to da postoje različite frekvencije valova koje mogu ostaviti svjetlosni zapis, u širokom pojasu elektromagnetskog spektra izvan vidljivog (infracrveni, ultraljubičasti, rendgenski, gama...), za zajedničku ču definiciju preuzeti Listerovu kovanicu; “medija zasnovanog na lećama” [dakle; “*lens based media*”].²⁶ Ova, optička definicija medija, naime, ne diskriminira fotografije prema krajnjim rezultatima: kompjuterskoj slici, negativu rendgena ili pozitivu na papiru. Fotografija, prema takvoj definiciji, jest uvijek samo medij zasnovan na lećama ili optici, bez obzira na vrstu izvora svjetla, njeno fiksiranje ili krajnji rezultat.

Fotografije rađene drugaćijim frekvencijama svjetla, te tehnologijama stabilizacije zapisa, biti će jednom od tema središnjih poglavlja koja pokrivaju šire diskusije o fotografiji u pogledu vrijednosti dokaza u estetici, ontologiji i vizualnoj kulturi, odnosno teoriji medija u užem smislu. U tim se područjima redom kao dokaz definira korelacija same fotografije i onoga što je snimljeno. Većina teorija definira odnos s realnošću putem teme identiteta odnosno aproksimacije od identiteta, istodobno isključujući fotografije koje vizualno ne oponašaju snimljeno, kao što je slučaj s rendgenom, ultraljubičastom ili drugim fotografijama izvan vidljivog spektra. Razne definicije fotografije koje sam prethodno navela trebalo

²⁵ Lat. *photo*, gr. *graphein*. Definicija iz najopćenitijih izvora, primjerice Merriam Webster, ustvrđuje kako je fotografija: “umjetnost ili proces proizvodnje slike putem energije zračenja i posebno svjetla na osjetljivoj površini (poput filma ili CCD čipa).” Vidi unos: Photography. (2009). *Merriam-Webster Online Dictionary*. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/photography>

²⁶ Definiciju “*lens based media*” Lister daje kako bi obuhvatio analogne i digitalne fotografije, budući da kod potonjih nema kemijskoga procesa stabilizacije slike. Vidi: Martin Lister, *The Photographic Image in Digital Culture*. London, Routledge, 1995.

bi moći uključiti u jedinstvenu definiciju koja bi obuhvatila sve mogućnosti primjene fotografije.

Problem definicija fotografije koje polaze od krajnjih rezultata fotografiskog procesa prema snimljenome nije tek u tehnologiji bilježenja svjetla, već i u provjerljivosti odnosa s objektom, čak i onih fotografija koje su snimljene u frekvenciji valova svjetla bliskog gledanju ljudskoga oka. Naime, ako ne postoji komparativni predložak snimljene realnosti ili pak ne postoji više ni sama realnost, teško je odlučiti koji snimak bi bio 'realan', a time, prema takvoj definiciji, koji bi bio – fotografija. Čest je to problem kod fotografija koje su zabilježile dogadaj koji je već prošao, koji time postaje neprovjerljiv, no i kod svih onih kod kojih je došlo do diskontinuiteta odnosno razvezivanja uzročno-posljedične veze, pa se zabilježeni dogadaj mijesha s mnoštvom sličnih fotografija, čime postaje nemoguće identificirati i odabratи pravu među sličnima.

Kako bih pojasnila problem provjerljivosti fotografije, konstruirala sam jednostavnu tablicu kromatskih varijanti boja koje su se koristile ili se i danas koriste u različitim fotografiskim tehnologijama. *Ilustracija 1* pokazuje kako u osnovnoj kombinatorici različitih tehnologija boja u fotografском mediju, a koji se popularno u pogledu tehnike snimanja dijeli na crno-bijele, fotografije u boji i digitalne fotografije, na tri snimka postoji čak dvanaest osnovnih permutacija, od kojih u analognim medijima po jednu tvori sam film odnosno negativ. Prema Listerovoj definiciji medija zasnovanog na leći sve su one fotografije, s obzirom na to da su neovisno o boji krajnjih rezultata sve snimljene pomoću optičke tehnologije, no prema definicijama koje kreću od pojedinačne realnosti, to su tek tri od ukupno dvanaest fotografija.

No, problem ne leži samo u različitosti uporišta definicija, već i u provjerljivosti odnosa snimljenog svijeta i samoga snimka. Kada više ne bismo imali uvjete usporedivanja osnovnih snimaka sa snimljenim svijetom, najmanje pet od priloženih fotografija moglo bi nam se, bez obzira na to što su tek naknadne kromatske intervencije, učiniti postojećim cvijetom. Odnosno, nestankom mogućnosti usporedbe i one fotografije koje nisu realan snimak bile bi doživljene kao 'nekakve' fotografije, što se i dogadalo s povjesnim institucionalizacijama namještenih, retuširanih ili fotomontiranih snimaka. Još veći problem takvih teorija jest, usporedivši međusobno rezultate triju sustava

boje, što upravo one fotografije koje koriste tehnologiju definicije boja najduže prisutnu u povijesti samog medija – dakle, crno-bijele fotografije – ne bi imale nikakvu vanjsku verifikaciju, s obzirom na to da crno-bijeli cvijet u prirodi zasigurno ne postoji – iako bi i one bile u fizičkom kontinuitetu s realno snimljenim cvjetom.²⁷

Nesumnjivo je kako su razlike na planu boje adekvatne aproksimaciji od realnosti koju crno-bijela fotografija ima u odnosu na realnost. One su isključivo u bojama koje su upotrijebljene kako bi se nešto prikazalo. Ipak, dio fotografija s alterniranom bojom za razliku od crno-bijelih fotografija nisu šire prihvaćene kao sam kôd realnosti. Postoji, naime, skup pravila koji determiniraju crno-bijelu fotografiju kao zatvoreni jezični sustav prijevoda sustava boja u našem viđenju realnosti i slike, kakav s druge strane ne postoji za alternacije fotografija u boji, bilo u crveno-zeleno-plavom (RGB) ili cijan-magenta-zuto-crnom (CMYK) sustavu definicije boja.²⁸

Budući da se razvojem tehnologija mijenjaju i mogućnosti alternacija fotografije, postajući sve finijima i umnažajuci time broj permutacija, mogućnost prepoznavanja ‘prave fotografije’ za razliku od one koja krivo izvještava o realnosti, progresivno opada. Kombinacije omogućene suvremenom opremom, različiti otvori blende, druge brzine snimanja, ISO osjetljivost itd., stvaraju preko nekoliko tisuća mogućih kombinacija fotografija istoga cvijeta. Paradoksalno, iz uporišta definicije fotografije koja polazi od analogije s realnošću, proizlazi kako je tek jedna od njih ‘realna’, to jest adekvatna, ako je istovrijedna ili dokaziva u odnosu na realnost, dok su sve ostale tek *pseudo-fotografije*. Ili: većina onoga što danas percipiramo kao fotografiju – zapravo to uopće nije, s obzirom na to da (više) ne postoje nikakve mogućnosti provjere. Prema toj definiciji, koja uporište ima u provjerljivosti odnosa fotografije i realnosti, ni obiteljske fotografije iz privatnih albuma nisu, iako su to mogle biti, uistinu prave fotografije, jer su i one s vremenom postale obične fikcije, izgubivši vlastitu provjerljivost zbog protoka vremena.

²⁷ Ovdje se oslanjam na hipotezu kako su sve permutacije boja cvjetova u prirodi moguće, osim onih koje ne sadrže boje (crna i bijela).

²⁸ RGB spektar stoji za fotografije radene u red, green and blue katodnoj (CRT) tehnologiji optike, dok CMYK za cyan, magenta, yellow, key grafičkoj tehnologiji tiska.

Definicija fotografije bi, stoga, trebala krenuti od samoga početka fotografskog procesa. Time će se neminovno gubiti, ako nema dodatnih uvjeta, sama funkcija dokazivosti, s obzirom na to da je ona uвijek zasnovana na podudaranju fotografije i realnosti, koja je, iako je i sama bila teško dokaziva, pružala određeno uporište disciplinama poput kriminologije, medicine ili arheologije. Kako bi se izbjegao gubitak u dokazivosti, uvest će dodatne uvjete provjere statusa dokazivosti fotografije.

PREGLED

Fotografija, ipak, jest alatka znanosti i kao takva stoji u povijesti izuma ‘filozofskih pomagala’, to jest alatki čije su prototipove zamišljali, skicirali, pa čak i izvodili filozofi i znanstvenici sve do doba industrijske revolucije kada su novi strojevi doveli do razvoja drugih disciplina.²⁹ Stoga će u prvom, preglednom poglavljtu obuhvatiti prethodne filozofske diskusije koje su uokvirile misao o fotografiji i koje do danas rezoniraju njenom teorijom, poput kanonske Platono-ve metafore špilje, te *camere obscure*, kao pretče fotoaparata.³⁰

- 29 Počevši od osamnaestog sve do sredine devetnaestoga stoljeća razvijaju se ‘filozofske igračke’ ili ‘filozofska pomagala’, za razna područja istraživanja. U optici, području najbitnijem za razvoj fotografije, prethodeći su eksperimenti ogledalima, svjetlom i prizmama od kojih se grade razni instrumenti. Neki od njih su popularni poput *camere lucide*, stereoskopa, *lanterne magice* i kaleidoskopa, no tu su i neki rijed spominjani poput *zograscopae*, *thaumatropea*, *phenakistiscopea*, *zoetropea* i *praxinoscopea*. Svi oni dovode do izuma fotografije. Vidi unos: ‘Philosophical Instruments’, Michael Pritchard, u *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, John Hannavy (ur.), New York/London, Routledge, 2008. Zanimljivo, a i vezano uz serije izuma koji i privode izumu fotografije, sve do pojave autonomnih časopisa za fotografiju prvi tekstovi se objavljivaju u *Philosophical Magazine*. U njemu je, između ostalih, objavljen tekst jednoga od izumitelja fotografije - Talbota. Vidi unos: A.D. Morrison-Low: *Philosophical Magazine*, *Ibid*.
- 30 Prvo spominjanje *camere obscure* može se locirati u pisanjima kineskoga filozofa i logičara Mozija (470 – 390 prije nove ere). I Aristotel spominje aparat za pomoć pri promatranju pomrčine sunca. Prvu crnu kutiju, koju naziva *Al-Bayt al-Muthlim*, gradi arapski znanstvenik Abu Ali Al-Hassan ili Alhazen (965-1039) o čemu i piše u knjizi o optici. Nešto kasnije Roger Bacon opisuje kameru u Europi, no razvija je Leonardo da Vinci u *Codex Atlanticus*, dok potpune nacrte daje Jonathan Zahn. Vidi dalje: Helmuth

Drugi će dio prvoga poglavlja dati pregled paralelnih fotografskih praksi koje produksijski upravo negiraju dokazivost: retuširanjima, fotomontažama, kontekstualizaciji, itd. To poglavlje bi trebalo dati okvirni pregled kroničnog sukoba teorije i prakse fotografije. U drugom će poglavlju biti zasebno i temeljitije izložena pitanja iz područja filozofske estetike, diskusija o razlikama fotografске slike i rukom slikane slike, te razlika dvaju medija u pogledu prikaza realnosti, s pregledom različitih termina koje su kroz vrijeme upotrebjavale estetske teorije kako bi kvalificirale razlike među reprezentacijskim medijima i onoga što je reprezentirano. U njemu će, zasebno, biti obrađeni pristupi skepticizma, relativizma i naivnoga realizma, a analiza posljednjega će se nastaviti i u sljedećem poglavlju u kojemu ću ispitati najradikalniju tezu koja proizlazi iz diskusije u estetici, a na kojoj počiva tema dokaza; a to je da fotografija nužno prikazuje nešto što neupitno postoji ili je pak postojalo. Tema će biti fotografije kao predmet filozofske ontologije, uvodeći prvi problematičan primjer: fotografije NLO-a. Poglavlje će se baviti razlikom tvrdnje o fotografiji od autentičnog fotografskog iskaza. U četvrtom ću poglavlju zaći u autonomne medijske estetike, s obzirom na to da one šire analiziraju odnos fotografije s pratećim tekstom, bilo da se radi o sažetom iskazu (anotaciji) ili opsežnijem tekstu koji fotografije ilustriraju. Glavna će tema biti pitanje – što je dokaz čega; odnosno, da li tekst dokazuje fotografiju ili pak fotografija tekst? Kroz tu ću temu uvesti i pojам ‘nepisanoga teksta’ odnosno skrivenoga teksta, te u njemu skrivenih namjera. U petom ću poglavlju predložiti rješenje postavljenog problema dokazivosti korištenjem definicija fotografije kao tehnologije, za razliku od postojećih estetskih i medijskih definicija koje počivaju na prepoznavanju analogija fotografije i snimljenoga ili njenog odnosa s tekstom, čime ću pokušati otvoriti mogućnost interpretacije raznih mogućih, dakle nerealiziranih, fotografija koje taj odnos suštinski mijenjaju. U zadnjem ću poglavlju zaći tako u teme namjernoga u fotografiji i uvesti pitanja etike i politike fotografije. Naime, unatoč neutralnosti, mehaničke ili elektronske tehnologije zapisa optičkog fenomena svjetla, svi rezultati su uvijek i samo ljudske aktivnosti

Gernsheim and Alison Gernsheim, *The History of Photography. From the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*. London: Oxford University Press, 1955.

koja definira i prethodan tehnološki okvir, a time i samu neutralnost. Fotografiju, zaključak je ovoga istraživanja, stvara primarno fotograf, *svjetlo-pisac*, on ili ona, profesionalac ili amater, nizom odluka. Štovise: ona ili on je stvaraju pomoću tehnologije koju je, kao i sam fotoaparat, programirao – opet čovjek, prema vlastitim naukama o gledanju, razvijajući zasebne tehnologije, kako tvrdi Flusser.³¹ Fotografija, čak i kada na njoj zbog tehničkih mana ne možemo prepoznati sadržaj (uspjela dakle ili ne) rezultat je kontroliranog procesa fizičke transmisije svjetlosti te ljudskog faktora. Oba ova uvjeta odlučuju pod kojim uvjetima fotografija može biti predviđena i u dokaz čega.³²

METODOLOGIJA: ARGUMENTI I DOKAZI

Definiciju fotografije prvenstveno je moguće svesti na tehnološke razlike. Da se vratim na raniju analizu permutacije cvjetova: mogućnost alternacije, ovisiće o mogućnostima same tehnologije. Fotografije na kojima nisu izvršene dodatne alternacije, te one koje nisu nastale slijedom apriornih odabira, dakle tri od dvanaest kombinacija iz primjera, pokazat će, redom nemaju ‘dodanih vrijednosti’, primjerice estetskih. One su na više-manje sličan način baždarene u takozvanim automatskim fotoaparatima. Stoga je prvo pitanje koje će postaviti ono intencionalnosti, a koje direktno proizlazi iz podrazumijevanja jedne takve automatike. Neki autori, poput Stieglitza, formulirali su ga u pitanje da li pritiskanje dugmeta na automatiziranom fotoaparatu kojega je propagirala tvrtka Kodak u sloganu reklame za film u roli krajem devetnaestog stoljeća: “Vi samo kliknite, mi ćemo se pobrinuti za ostalo” (“*You press the button, we do*

31 Vilém Flusser. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion, 2000.

32 Iako je postojalo nekoliko pokušaja uključivanja nenamjernih zapisa svjetla u definiciju, a koji ne ispunjavaju prethodna dva uvjeta, oni se u praksi nisu zadržali. Jedan od pokušaja je i pojam *photogenie*, sunčevog slikanja ili slikanja suncem o kojem piše Edgar Allan Poe, proširujući definiciju fotografije i na nenamjerne zapise. Allan Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, 1980.

the rest") znači istodobno i poznavanje medija fotografije.³³ Isto se pitanje ponovno pojavilo i kod uvođenja novih automatskih tehnologija bilježenja svjetlosne slike.³⁴ Odgovori na njega su se mijenjali kroz vrijeme. Walter Benjamin je na to pitanje u vrijeme popularizacije Brownie kamere odgovarao pozitivno, sugerirajući da i oni koji klikaju poznaju fotografiju kao medij, dok je Vilém Flusser nakon izuma digitalne fotografije odgovarao sasvim negativno.³⁵ Prema njemu onaj tko je samo stisnuo dugme nužno ne poznaje medij.

U prilog prvoj odgovoru, kako fotograf koji tek pritišće dugme zna što radi jer je fotografija mimetičko sredstvo, ide i moralna obaveza fotografa prema samome snimanju. Fotograf, budući da živi u ovome svijetu kojega snima – ima svijest i odgovornost prema onom što radi, pa tako i kada, primjerice ilegalno snimi tdu privatnost. U prilog drugome, negativnom odgovoru, naravno, ide i kritika amaterizacije i gubitka kontrole nad etikom slike.³⁶ Fotograf, može se zaključiti iz oba stava, za razliku od onih koji nisu vezani profesionalnom etikom, zna što smije, dok je u rukama amatera ova 'igračka' postala opasna. Ipak, vrlo je teško u pojavnom svijetu fotografije na pojedinačnom slučaju odlučiti da li je fotograf mogao znati ili imati saznanja što radi. Debate

33 Na fenomen se pravovremeno osvrće i Stieglitz, rekavši: "Bio je to početak ere 'fotografiranja uz dvorište' i nivo entuzijastičnih Pritiskivača Dugmeta, čiji je broj povećan do enormnih dimenzija." Citirano iz Alfred Stieglitz, 'The Hand Camera–Its Present Importance'. *The American Annual of Photography* (1987) 18-27. Preuzeto sa: www.photokaboom.com (daljnji podaci o izvoru nepoznati). Slogan se počeo probijati 1890-ih vezano uz filmove u roli, te kasnije Brownie kompakt kamere kojima je bilo jednostavnije rukovati. Ubrzo je postao kovanica za brzu fotografiju. Vidi: Colin Ford and Karl Steinorth, *You Press The Button, We Do The Rest: The Birth of Snapshot Photography*, London, Dirk Nishen Publishing, 1988.

34 Usp. Flusser. *Philosophy of Photography*.

35 Često je citiran Benjaminov paragraf: "u budućnosti nepismeni neće biti oni koji neće znati čitati pismo, već oni koji neće znati snimiti fotografiju". Benjamin, citirano iz Victor Burgin, 'Photographic Practice and Art Theory'. *Thinking photography*. Victor Burgin, London: Macmillan, 1982. Cadava ovaj paragraf citira ne izostavljajući problem interpretacije slike. Usp. Eduardo Cadava, 'Words of Light: Theses on the Photography of History'. *Diacritics* 22(No. 3/4, Commemorating Walter Benjamin, 1992): 94. Vidi i Flusser, *Philosophy of photography*.

36 Vidi: Alfred Stieglitz, 'The Hand Camera–Its Present Importance'. Preuzeto sa: www.photokaboom.com (daljnji podaci o izvoru nepoznati).

oko motiva nekih fotografija, poput Carterove fotografije dječaka kojega proganja lešinar, traju i danas.³⁷

Osim u sadržajnom, etičkom ili političkom planu, česte su rasprave po pitanju ‘znanja što radi’ onoga koji snima i u pogledu tehničke kvalitete fotografije. Ipak, mnoge amaterske fotografije danas mogu djelovati kao profesionalne no, naravno, i obrnuto, i to ne samo zbog logike slučaja koja definira svaku tehnologiju koja nudi izbor ‘dubitne kombinacije’, već i raznih alatki dorade.

Namjere i mogućnost realizacije fotografije ipak ovise od slučaja do slučaja. Kako bih analizirala odnose fotografove namjere, vezano uz ‘znanje što radi’ analizirat ću tekstove koji bilježe autentične namjere bilo putem dnevnika ili interpretativno, te specifične tekstove o pojedinačnim fotografijama u odnosu na sam njihov predmet.³⁸

Također, komparativnim ću analizama obraditi mimetičke odnose fotografije i snimanoga, i to raznim modalitetima: kada je događaj isti, a fotografije dјeluju sasvim različito (radi namještanja scene, odabira kадra, i tako dalje), kada fotografije nalikuju jedna drugoj, mada uopće ne prikazuju isti objekt ili događaj, te kada su proizvedene na sasvim različit način. Po pitanju odnosa fotografije i slike komparativno ću analizirati jednako kompleksne odnose među fotografijama i slikama napravljenim prema istim literarnim izvorima, te slika napravljenih prema fotografijama, i to kako umjetničkih tako i političkih. Dodatno ću analizirati odnose fotografija napravljenih prema naslikanim slikama, te još paradoksalnije, razlučivost fotografija od fotografija fotografija.

U međusobnom uspoređivanju fotografija, predmet analiza će biti fotografije iste lokacije koje snimaju različiti autori i fotografije istih lokacija s različitim tipovima svjetlosti, dok će među izmijenjenim fotografijama biti usporednih analiza nekoliko retuša iste povijesne fotografije iz istog razdoblja, dva različita retuša iste fotografije iz različitih razdoblja (štoviše radene sa sasvim različitim motivima), a usporedno ću proučavati i fotografске predloške za fotomontaže i same fotomontaže kako bih analizirala njihovu prepoznatljivost i prevodivost. Tim permutacijama ili mogućnostima trebale bi biti

37 Kevin Carter: *Djevojčica i lešinar* (1994, nagrada Pulitzer)

38 Među njima, kao što je za očekivati u analogiji s namjerama umjetnika i interpretacijama kritičara, mnogo je disonanci.

pokriveno ako ne sve varijante odnosa snimljenoga, teksta i fotografije, tada barem one osnovne.

Po pitanju argumentacije, nadalje, osim filozofskih i teorijskih interpretativnih metoda, a na koja je kao što je vidljivo iz ovog pregleda podijeljeno svako poglavje, koristit će i praktične rekonstrukcije, odnosno eksperimentalno-fotografske metode.³⁹ Za provjeru patvorenosti ili nepatvorenosti scene, naime, ponekad je najjednostavnije pokušati nešto ponovno snimiti. Također metodom dokazivanja će pristupiti u slučajevima kada su neke primjene obuhvaćene teorijom i/ili dokazuju upravo suprotno od nje. U jednom od argumenata koristit će i crtež rukom kao metodu rekonstrukcije, dok će u drugom posegnuti za digitalnom rekonstrukcijom. Razlog za upotrebu ovakvih, alternativnih i nekonvencionalnih metoda provjere proizlazi upravo iz argumenta koji nudim za rješenje samog problema fotografije uzete kao dokaza, a to je poznavanje tehnoloških uvjeta i njihovih korištenja. Moja želja je, naime, prići različitim uzajamnim testiranjima hipoteza na analitički način, te sveobuhvatnije pristupiti mediju kroz njegovu tehnologiju.

Motiv mojeg pothvata je krajnje jednostavan: spajanje područja interpretativne teorije i ključnih fotografskih praksi koji se često pojavljuju razjedinjenima, pa gotovo i međusobno kontradiktornima, kao što će pokazati. Fotografija, naime, iako je potakla razvoj drugih disciplina (o čemu je bilo naznaka u uvodu), u većini zemalja i dalje nije prisutna kao akademска disciplina za sebe. Nju za sada najtemeljitije izučava studij kinematografije.⁴⁰ No, postoji problem apsorpcije studija fotografije, s obzirom na to da dolazi do ograničenja pojedinačnih primjena fotografije, a time i diskurzivnog sužavanja prostora definicije medija. Filmska kamera, za razliku od fotografije, u

39 Slično rade neki drugi teoretičari fotografije, primjerice fotograf-teoretičar Allan Sekula, Martha Rosler, a u korištenju metode okušao se i Baudrillard. Sekula daje pregled: Allan Sekula, 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)'. *The Massachusetts Review* 19(4.1978): 859-883. Baudrillardova fotografska praksa je pregledana u Jean Baudrillard i Peter Weibel, *Fotografien: 1985-1998 = Photographies = Photographs*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1999.

40 Prve teorije pišu filmski teoretičari Kracauer i Bazin. Vidi: Siegfried Kracauer, *Theory of film - The Redemption of Physical Reality*. NY, Oxford University Press, 1960. Andre Bazin, 'The Ontology of Photographic Image'. *Film Quarterly* 13(4 Summer/ 1960): 4-9.

rjeđoj je upotrebi u medicinskoj dijagnostici, pa i političkoj kontroli, te teorije koje dolaze iz tog područja fotografiju zahvaćaju tek parcijalno. Slično je, naravno, i s općim teorijama fotografije, razdruženima u diskusije u estetici i kulturnim studijima. No još je veći problem u praksi, jer osim kada je vezano uz umjetničke ili filmske akademije, obrazovanje fotografa ostaje na zanatskom nivou ili na radionicama amaterskih klubova.⁴¹ Ovo bi istraživanje, disciplinarnim ujedinjenjem izučavanja medija, trebalo između ostaloga zacrtati i područje studija fotografije.

Ova knjiga daje širok i iscrpan pregled primjene teorija fotografije i van popularnih i kulturnih okvira, u pravoj interdisciplinarnosti a ne samo unutar društveno-humanističkih polja i grana. Radi se o presjeku područja istraživanja umjetnosti, znanosti i tehnologije. Na metodološkoj razini ta je veza očvrnsuta dvostrukim načinom provjeravanja: primjenama prakse u kritici teorije, odnosno fotografске rekonstrukcije teza uz teorijsku interpretaciju. Namjera je ujedinjenje diskurzivnoga prostora fotografije (u svim značenjima koje ima u hrvatskom jeziku) i misli o fotografiji, čak i kada su primjene različite i sasvim specifične.

Rezultati, tako, mogu biti kritički primjenjivi i u pridruženim disciplinarnim zonama, za sva područja koja se kritički analiziraju, poput estetike fotografije, ontologije fotografске slike, vizualne kulture, te sociologije fotografije. Praktične primjene nekih od rezultata moguće su i u povijesti umjetnosti i to napose na metodološko-interpretativnom nivou tema primarnog i sekundarnog autora, te statusa reprodukcije i fotografije umjetničkog djela u tumačenjima prema reprodukcijama koje nažalost dominiraju disciplinom.

41 Problem neuključivanja povijesti fotografije u opće preglede povijesti umjetnosti analizira Brown. Vidi: Milton W. Brown, 'The History of Photography as Art History'. *Art Journal* 31(1/1971): 31-36. Razlog može biti i podvojenost struke na profesionalnu i amatersku, te umjetničku, znanstvenu i kontrolnu. Seamon razrađuje razdvajanje amaterskih i profesionalnih društava od samih početaka. Vidi: Roger Seamon. 'From the World Is Beautiful to the Family of Man: The Plight of Photography as a Modern Art'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55(3,1997): 245-252.

Dokazivost u fotografiji

Za početak valja definirati razloge podjela fotografija po pitanju dokazivosti na one u koje se sumnja i one koje na prvi pogled djeluju nesumnjivo. Taj problem je već ilustriran primjerom kromatskih varijacija fotografije cvjetova. Naime, mogu se postaviti pitanja: s kojim razlozima drugačije vrednujemo tri od dvanaest fotografija? Što je, osim same sličnosti s nečim postojećim, različito kod tih fotografskih rezultata? Iz oba pitanja može se naslutiti nepisani zahtjev prema fotografiji da ona nužno ili moguće opisuje nešto što postoji kako jest, te da osim što indicira samo postojanje, ona i dokumentira neke kvalitete toga što indicira.

Fotografija se, dakle, često uzima u argument dokaza, a dokaz kao takav često uzima i zdravo za gotovo. Čim je nešto snimljeno, primjerice, to djeluje 'realnije'. Kada netko donese fotografije s puta, one potvrđuju da se to putovanje uistinu zbilo i da netko uistinu jest bio negdje.⁴² Fotografije se uzimaju kao 'tvrdi dokaz' od pečata u pasošu ili putne karte s obzirom na to da pružaju više podataka, ilustrirajući to bivanje. No, ponekad je dovoljno samo i izjaviti 'imam fotografije' kako bi se otklonila svaka sumnja u to da se nešto uistinu i zbilo. Nerijetko se, štoviše, fotografija koristi kao prikrpac, puka ilustracija koja doprinosi realističnosti izjave, slično strategijama mitomana koji lažne

42 Ili kako kaže naslov teksta nepoznatog autora: 'Had Camera, Did Travel'. *Art Journal* 39(3 - Printmaking, the Collaborative Art, 1980): 207-208.

priče redovito ukrase živim detaljima. U tim su slučajevima kvalitete realističnosti prikaza privedene u sasvim drugačija značenja od onih koje fotografije imaju, primjerice kada se za ilustraciju članka o bulimiji ili anoreksiji koristi fotografija bilo koje bolesno mršave osobe.

Eksploracija efekta realističnosti fotografije nije rezervirana samo za popularne medije. Ona se pojavljuje čak i u ozbiljnim filozofskim, pa i znanstvenim argumentima.⁴³ Osim Freuda⁴⁴, koji je usporedio pozitive i negative sa svjesnim i nesvjesnim, zanimljiv je i Heiselbergov opis kvantnog svijeta kao svijeta granula na fotografskim pločama, koje pod različitim osvjetljenjem na mikro razini mogu pokazati sasvim drugačije odnose nužnosti, mogućnosti i slučajnosti.⁴⁵ Niz autora iz teorije fizike idu i dalje, te paradigmu fotografije vežu uz temu putovanja kroz vrijeme i vremenskih koridora.⁴⁶

43 Ivins je primjerice tvrdio kako je fotografija omogućila "razvijanje i testiranje teorija i problema koje pod izazovnim imenom relativnosti i kvantne fizike leže u osnovi naše moderne filozofije i metafizike znanosti." Cit: William M. Ivins, J. 'Photographs by Alfred Stieglitz'. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series 27(7- Photographs in the Metropolitan, 1969): 336.

44 Freud je pretpostavio da svaki mentalni proces započinje nesvjesno, da bi potom postao svjestan jednako kao što svaka fotografска slika "počinje kao negativ i tek postaje slika nakon što se formira u pozitiv. No neće svaki negativ nužno postati pozitivom, niti je nužno da će svaki podsvjesni mentalni proces postati svjesnim. To se može izraziti i naprednije, rekavši da pojedinačan proces pripada na početku sustavu podsvjesnoga i tada može, pod određenim okolnostima, prijeći u sustav svjesnog". Cit. Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: Introductory lectures on psycho-analysis*, pt. III, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1963: 295. Vidi također: Mary Bergstein, *Mirrors of Memory: Freud, Photography and the History of Art*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2010.

45 Vidi: Weiner Karl Heisenberg. *Physics & philosophy: the revolution in modern science*, London: Penguin, 1989. Ovaj se argument pokazuje poprilično bitan u razumijevanju same fizike i kauzalnosti, ali ne i fotografije. Veću pažnju mu, uz još neke filozofe, pridaje i Fodor, definirajući područje psihofizike, zapisavši: "S obzirom na to da fizika spaja protone s izgledom fotografskih ploča i da psihofizika spaja izgled fotografskih ploča s onim što je u kutiji vjerovanja, možemo specificirati pod kojim uvjetima se od protona zahtjeva da utječu na elemente unutar kutije vjerovanja, nesemantički i nemamjerno". Cit. Jerry Allan Fodor, *Psychosemantics: the Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1987: 120.

46 Vidi dalje: Unos: 'Time travel' *Stanford Encyclopedia of Philosophy online*. Kelly, T. 2006. <http://plato.stanford.edu/entries/evidence/>

Tim Maudlin, primjerice, uzima razliku fotografskih pozitiva i negativa kako bi razjasnio Wheelerove i Feynmanove pretpostavke o kontinuiranom prostoru.⁴⁷ U Maudlinovom misaonu eksperimentu standardnim crno-bijelim filmom se snima drugi, upravo razvijeni negativ koji izlazi iz ‘vremenskog stroja’. Rezultat, snimak snimka ili pozitiv, se opet razvija i šalje natrag u vremenski stroj koji potom izbacuje negativ negativa. Ako se izlazak negativa negativa tempira da izade iz stroja upravo u onome trenutku kada je završen snimak razvijenoga negativa, stvara se vremenska petlja ili kontinuitet prošlog i sadašnjeg vremena. To znači da istovremeno vidimo oba filma, što je nemoguće u standardnom kontinuiranom prostoru u kojem postoji pomak snimanja i razvijanja.

Osim kroz koncept vremena, Maudlin definira fotografiju i kroz logičke koncepte. On tvrdi kako će rezultat ovoga procesa biti ‘negativ koji je na pozitivu’.⁴⁸ Iako donekle i zanemarivo s obzirom na to da se radi o paraboli, Maudlin otvara i drugu razinu problema, onu razliku koje postoe među samim tehnologijama pozitiva i negativa, a koje bi eventualnom dvostrukom konverzijom, kroz negativ negativa, dovele do rezultata različitog od pozitiva. Naime, upravo kod strojnog razvijanja o kojem Maudlin govori, uvidjela se i greška prihvaćanja crno-bijelog filma od strane RGB strojeva, te su za te svrhe razvijeni posebni filmovi.⁴⁹ Razlike postaju još zornije kod digitalne fotografije.

Fotografije iz serije *Negativeland* (2009) koje sam snimila 2009. godine [Ilustracije 2-4] koristeći negative na staklu mog djeda, vizualno nalikuju termalnim fotografijama o kojima će biti riječi kasnije. Ipak, one su nastale običnom inverzijom, konvertiranjem digitalne bilješke analognog negativnog formata u vlastiti negativ, slično metodi koju Maudlin opisuje. Crna se konvertira u bijelu, te obrnuto, što inače

47 O Maudlinovim teorijama vidi dalje: Tim Maudlin, *Quantum non-locality and relativity: metaphysical intimations of modern physics*. Malden, Mass/Oxford, Blackwell, 2002.

48 *Ibid.*

49 U tehnologijama razvijanja upotrijebljene su štoviše i sasvim različite definicije boje: monokromne i RGB, od kojih potonje uopće ne registriraju crnu kao boju. Ta je promjena bila očita i kod prvih razvijanja crno-bijelih filmova radenih za ručno razvijanje na strojevima za kolor film. Nedostatak crne u RGB definiciji uvjetovao je da se crna vidi kao vrlo zasićena zelena ili modra.

mračan negativ čini vidljivim kao pozitiv, odnosno fotografiju.⁵⁰ Istodobno dolazi do problema konverzije ostalih boja. Plava, naime, postaje narančasta, zelena – ljubičasta, narančasta – zelena, te žuta – modra. U konverzijama ni na jednoj strani nema crvene.⁵¹

Slično kao i u tablici cvjetova rezultati ovise o tehnološkim baždarenjima kolorističkog spektra. S obzirom na to da se na samoj fotografiji primjenjuju različite tehnologije boje, te stoga i koda informacija, kada se klasične crno-bijele i digitalne CMYK definicije prenesu u digitalnu sliku, dolazi do podvajanja sustava pravila prijevoda, koje bi bilo još vidljivije da je namjesto crno-bijelog negativa snimljen onaj u boji. Rezultat, tada, uopće ne bi bio prepoznatljiv. Naime, digitalna tehnologija u definiciji CMYK sadrži crnu, te može dati 'korektniji prijevod' klasične crno-bijele fotografije od one koju pružaju tehnologije kolor-filma koje boju definiraju kroz RGB standard.⁵² Tako, ako bi se filmom u boji snimio crno-bijeli negativ, u drugom bi presnimavanju došlo do greške, tamnozelena bi, primjerice, prešla u svijetlo crvenu jer bi se promijenila osnovna definicija boja.

Maudlinov argument, osim što daje zanimljivu ilustraciju mogućnosti putovanja kroz vrijeme, sugerira na koji način se tehnologija fotografije uzima kao manevarski prostor dokaza. U samom argumentu fotografija treba pridonijeti 'realističnosti', to jest 'ilustrirati' putovanje kroz vrijeme pomoću medija i inače definiranoga kao medij sjećanja, iako bi takav svijet u sustavnim konverzijama (primjerice dvostrukom snimanju različitim tehnologijama) doveo do sasvim nerealističnoga opisa svijeta. U takvom putovanju kroz vrijeme moguće da ne bismo prepoznali svijet u koji smo stigli, odnosno znali bismo ga samo ako bi poznavali kodove prevodenja. No, plauzibilno

50 Istodobno se minimalno intervenira povećanjem gama korekcije.

51 Za osnovne konverzije vidi Ilustraciju 1.

52 CMYK definicija ili Cyan, Magenta, Yellow, Key definira boje u tisku, te na zaslonu LCD tehnologije. RGB = Red, Green, Blue je najčešća definicija starih televizora s katodnim cijevima. Prva uključuje crnu ili "key" boju, dok se kod druge ona postiže miješanjem. Zanimljivo, CMYK tehnologija nema odvojenu crvenu, dok RGB nema žutu, pa se tako i stvaraju greške; spajanjem svih boja spektra CMYK-a nastaje crna, pa sive redovno ima viška u digitalnoj fotografiji, dok spajanjem svih RGB boja idealno nastaje bijela, dok u mehaničkom svijetu zelena. Usp. Jennifer Headley, 'Color Theory: Natural and Synthetic', *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Lynne Warren (ur.), New York/London: Routledge, 2006.

je da bi taj svijet mogao nalikovati na naš u tolikoj mjeri da nikada ne bismo ni shvatili ili saznali da smo putovali.

Kao što je ilustrirano i ovim radikalnim primjerom u kojem je fotografija uzeta kao manifestacija ili sam dokaz svijeta, od fotografije se u teoriji redovito očekivalo mnogo više nego je ona uopće bila kadra pružiti, ograničena vlastitim tehnološkim okvirima proizvodnje. Fotografska praksa imala je sasvim drugačije, pa čak i suprotne trendove od premlisa koje je zadavala teorija. Rascjep teorije i prakse postao je gotovo paradoksalan u doba digitalne fotografije. Fotografija se kao tehnologija promijenila mnogo brže negoli joj pripadajuće teorije.

POVIJESNA UVJETOVANOST TEHNOLOGIJE I MISLI O FOTOGRAFIJI

Izum fotografije od samih je svojih početaka mijenjao pristupe svijetu, dovodio do cijepanja, no i stvaranja novih disciplina. Mijenjao je, između ostalog i samu filozofiju. Kako navodi Cadava, "s izumom fotografije jačaju razne vrste realizama; napose pragmatizam, pozitivizam i historicizam."⁵³ Izum pisanja svjetlom se, naime, vremenski smjestio upravo između objave Hegelovih radova koji apostrofiraju logičke konverzije i Comteovih spisa o pozitivističkoj filozofiji.⁵⁴

Nekolicina filozofa je svojedobno i zapisala svoje misli o *cameri obscuri*, preteći današnjeg fotoaparata, na osnovu koje su razvijali teze o ideologiji ili pak percepciji. Tako o *obscuri* pišu, sasvim različito, Karl Marx i John Locke, dok o fotografiji u filozofiji naturalizma George Santayana.⁵⁵ Sva tri realizma; povjesni kojega zastupa Marx,

53 Usp. Eduardo Cadava, 'Words of Light', Tekst objavljen i kao knjiga sa ilustracijama. Eduardo Cadava, *The Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, Princeton University Press, 1997.

54 Valja imati na umu kako je to vrijeme u kojem Auguste Comte završava *Course on Positive Philosophy* (1830-1842), dok Karl Marx piše *The Philosophical Manifesto of the Historical School of Law* (1842).

55 Usp. Sarah Kofman, *Camera Obscura of Ideology*. London: Athlone Press, 1998. Vidi: Irving Singer, 'Santayana and the Ontology of the Photographic Image'.

empiristički kojega zastupa Locke i onaj pragmatički Santayane, gotovo u potpunosti izbijaju argumente radikalnog skepticizma tautološkim argumentom kojeg fotografija nudi u dokaz same sebe upravo i samo zato ‘jer jest fotografija’, odnosno jer je, za razliku od rukotvorine, uzeta kao tehnološki ili neutralni proizvod. Postajući sredstvom izbijanja argumenata sumnje, uzeta dakle ‘izvan svake sumnje’, fotografija je prodrla u druge, prethodno započete filozofske diskusije, zahvaćajući tako širok spektar tema metafizike, ontologije, epistemologije... Ona se diskurzivno nadovezala i na religijske paradigmе kršćanstva: simboliku svjetla, kojom je započela ‘povijest vremena’, a time i znanja, odnosno ‘prosvjetljenja’.

Istdobno se fotografija počela upotrebljavati i kao znanstveni, to jest – filozofski stroj. Nekolicina autora izum fotografije stoga i ne vidi kao poseban povijesni dogadjaj, već rezultat povijesnog razvitka kako znanstvene prakse, tako i mitološke i religijske misli koje u njoj združene ocrtavaju novo sredstvo svjetovne kontrole, Panopticon.⁵⁶

O specifičnim temama fotografije van teorijskih i kronoloških pregleda se stoga počinje pisati odmah po njenom izumu. Predvidljivo, većina samih izumitelja potpuno je fascinirana novom tehnologijom, pripisujući joj kapacitete koji su daleko od njenih tadašnjih mogućnosti.⁵⁷ Navodna izjava Paula Delarochea kako je slikarstvo mrtvo, naravno, nije pokazala činjenično stanje stvari, no zasigurno je isprovocirala najširu diskusiju u teoriji fotografije – razliku među reprezentacijskim umjetnostima.⁵⁸ Tema suodnosa sa slikarstvom se nastavila u modernističkoj debati o čistoći medija, a ona se bavila pitanjem dodatnih, umjetničkih intervencija na fotografiji. Jedna linija

56 O kontrolama putem fotografije piše Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. New York, Vintage Books, 1995. Pregled aplikacija daje i Levin i Frohne, *Ctrl Space*.

57 Tako na primjer tekstove pišu sam Daguerre, Talbot, Robinson, Emerson i mnogi drugi. Neke od ovih tekstova prenosi Trachtenberg. Usp. Alan Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*.

58 Navod kako je Paul Delaroche ugledavši prvu dagerotipiju izjavio “La peinture est morte, à dater de ce jour!” prvi je objavio Gaston Tissandler 1873., no njen izvor nije poznat. Pretpostavlja se kako se to dogodilo prilikom traženja procjene umjetničkog potencijala fotografije od strane Francois Aragoa, pred samu objavu otkrića. Vidi dalje unos ‘Delaroche, Hippolite Paul’ Stephen Bann u John Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*.

je zagovarala da se fotografiske, pa i dodatne tehnike upotrebljavaju slobodno, dok je druga zagovarala nepatvorenost medija, izvornost, ali i autentičnu kritičnost dokumentarne fotografije.⁵⁹

Na prijelazu s devetnaestog na dvadeseto stoljeće se, sukladno povijesnim okolnostima, proučava politička funkcija fotografije, u smislu kapaciteta prenošenja jednostavnih vizualnih poruka tada nastajućem, no još uvijek gotovo u potpunosti nepismenom masovnom društvu. Istodobno teorijskom izučavanju načina funkcioniranja fotografije u propagandi razrađuju se i nove tehnologije kontrole društva.⁶⁰

Razvoj novog propagandnog sredstva ako sasvim ne uvjetuje onda barem pogoduje stvaranju diktatura i režima dvadesetog stoljeća, ponajprije mogućnošću distribucije iz jednoga, savršeno kontroliranoga izvora na mase kopija. Još su od Prvog svjetskog rata i formalno uvedeni nadzorni modeli bilježenja: zračne fotografije su promijenile vojne strategije, no i centralizirale razvoj fotografске opreme. Vrhunac tog razvoja bila je upravo precizna i prijenosna Leica tehnologija, poznata po svom modelu za Luftwaffe.⁶¹ Nadzornoj uporabi treba pridodati i špijunsku fotografiju, koja je direktna posljedica minijaturizacije opreme.

Iako je dominantna produkcija manifesta i programa u navedenom periodu primjenjivija uz film kao sredstvo masovne iluzije, u praksi je fotografija bila ta koja je sustavnije uvela nadzor nad masama,

59 Usporednu analizu dvaju ključnih spisa za oba programa, Robinsonov piktorijalizam i Emersonov socijalni pristup daje Handy. Vidi: Ellen Handy, Brian Lukacher, et al. *Pictorial Effect, Naturalistic Vision: the Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*. Norfolk: Chrysler Museum, 1994.

60 Teorije, pravovremeno, 1935-e, formulira Benjamin u "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", izvorno objavljenom u *Zeitschrift für Sozialforschung*). Vidi: Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*, Francis Frascina, C. Charles Harrison and Paul Deirdre. London: Paul Chapman & Open University, 1988: 217-221.

61 Danas zbog rijetkosti najcjenjenija na tržištu antikvitetne Leica opreme, doseže vrijednosti i preko 150 000 \$. Vecinu primjeraka uništili su vojnici sami nakon pada Trećeg Reicha, kako bi uništili sve tragove i veze s režimom. Vidi dalje: Paul Henry Van Hasbroeck, *The Leica: a History Illustrating every Model and Accessory*. London: Sotheby Publications, 1983.

sve do izuma video opreme.⁶² Pojava autonomne teorije fotografije, dakle teorije koja ne podrazumijeva istodobno slikarstvo ili pak film, osim pionirskih tekstova vezanih uz distribuciju, iz nekog je razloga pričekala drugi val tehnoloških promjena: komercijalizaciju fotoopreme nakon Drugog svjetskog rata.⁶³ Do tada je, uglavnom, pisana zajedno sa ili u kontekstu teorije filma,⁶⁴ Razlika fotografije i filma, ipak, postaje zorna u sedamdesetima. U vremenu kada u fotografiju na široka vrata ulazi boja tehnikom trikolora i automatizira se fotografска oprema, može se reći, započinje “fotografski diskurs” i to u, i danas popularnim, tekstovima Susan Sontag i Rolanda Barthesa.⁶⁵

Automatizacija snimanja, ali i procesa razvijanja, zahtijevala je manje znanja. To je vrijeme deprofesionalizacije fotografa, u kojem namjesto samih fotografija ili fotografa, u kućanstva ulazi i automatski fotoaparat koji ne zahtijeva posebna predznanja o optici, a kamoli kemiji. Visoko postavljeni estetski i tehnički kriteriji do tada elitnog sloja fotografa ili ‘umjetnika visokih slojeva industrijske revolucije’ prilagođavaju se masovnoj eksploraciji.⁶⁶ Nova oprema omogućava i umjetnicima, koji do tada rijetko koriste fotoaparat, eksperimentiranje s tehničkom slikom.

62 Usp. Levin i Frohne, *Ctrl Space*.

63 Tek nakon Drugog svjetskog rata ponovno se piše o teoriji fotografije.

64 O fotografiji i filmu usporedno pišu i Benjamin, Bazin, te Kracauer. Vidi iduća poglavljia.

65 Krauss se također osvrće na dostupnost tehnike širokim masama, citirajući Walla, koji govori o vremenu kada “prosječni gradanin dolazi u posjed opreme ‘profesionalne-klase’” Cit. Rosalind E. Krauss, ‘Reinventing the Medium’. *Critical Inquiry* 25 (“Angelus Novus”: Perspectives on Walter Benjamin, 1999): 296. Ona zamjećuje kako je pomak uvjetovao i razliku između početnoga pristupa fotografiji u ranom Benjaminovom eseju, kada fotografija postaje “teoretskim objektom” od suvremenije pojave post-medija, ili fotografije kao medijskoga objekta. Teza se može dodatno argumentirati i gotovo istovremenim pojavama kardinalnih tekstova medijske teorije: Barthesovih tekstova i onoga Sontag. Usp. Ronald Barthes, ‘The Photographic Message’, *Image, Music, Text*. London, Fontana, 1977, 15-32. Susan Sontag, *On photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

66 Usp. Pierre Bourdieu, *Photography: a Middle-Brow Art*. Cambridge, Polity, 1990.

Počevši analizama umjetničkih radova, pojavljuje se i niz društvenih kritika zasnovanih na analizama fotografije, u početku objavljivanima u časopisima poput *October* i *Afterimage*.⁶⁷ Analizirajući uglavnom socijalnu fotografiju, tekstovi etabriraju prvenstveno marksističku kritiku, koja napokon ulazi i u tada već stoljetne arhive političkih, vojnih, kliničkih, ali i drugih opresivnih primjena fotografije, uvidajući i nove, dotad neobrađene, društvene probleme, primjerice rase i roda.⁶⁸ U posljednjoj fazi, kulturni studiji, a napose vizualna kultura baštine marksističku kritiku, nastavljajući sa sociološkim i političkim tumačenjima fotografije, dok istodobno narasta i disciplinarno korištenje fotografije u etnologiji i sociologiji, ali i u dnevno-kritičkim primjenama popularne fotografije poput novinske i ratne fotografije...

Novi se obrat dogada rastom dostupnosti tehnika tamne komore, odnosno digitalnih tehnika alternacije fotografije, do tada rezerviranih za stručnjake. Teorija medija počinje tada proučavati širi efekt socio-političkih i ekonomskih promjena koje je uveo medij fotografije, od svojih početaka.

Sve te teorije fotografije, predlažem ovom knjigom, tvore korpus se misli koji se mogu usuglasiti s njenim tehnologiskim razvojem.⁶⁹

67 Iako se u povijesti fotografije XX. stoljeća kao ključan navodi raniji časopis *Afterimage* iz grada kompanije Kodak, Rochestera, budući da je osnovan 1968., *October* okuplja ključne suvremene teoretičare fotografije, od kojih su neki i sami fotografi, poput Allana Sekule, Johna Tagga, Marthe Rosler, Rosalind Krauss, Abigail Salomon-Godeau, Johna Bergera, Victora Burgina itd. On objavljuje i poseban broj *Photography* objavljen 1978-me, ubrzo nakon objave kardinalnih eseja o fotografiji Barthesa i Sontag.

68 Kao začetnik korištenja marksističke kritike uglavnom se uzima Victor Burgin, iako je osnovu kritike estetike uvedenjem tema masovne umjetnosti započeo već Benjamin.

69 Kao što se može vidjeti iz kondenzacije teorijskih diskusija o fotografiji – primjerice izum fotografije i početna diskusija o fotografiji kao umjetnosti ili tehnologiji, izum fotografije u boji i diskusija u estetici fotografije o transparenciji, te izum digitalne fotografije i diskusija u području novih medija – tehnologije uvjetuju fotografiju, te misao o njoj. Na ovo se osvrće i Maynard koji promišlja kako se “tehnologije generalno mogu shvaćati kao pojačivači naših moći: to jest, lokomocije, komunikacije i produkcije itd., naglašavajući kako dok jedna tehnologija pojačava naše moći ona će istodobno i potisnuti druge”. Cit. Barbara E. Savedoff, ‘Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55(2 Perspectives on the Arts and Technology, 1997):201.

Teorije se naime kondenziraju u vrijeme velikih promjena u samome mediju, te samo migriraju s jednog područja na drugo. Da je tehnologisko-teorijska povezanost bitna vidljivo je i čitanjem teorija pisanih za stare fotografске sustave. Naime, jednako kao što absurdno zvuče estetske teorije o 'gledanju kroz' fotografiju (uzimajući u obzir digitalne manipulacije slike), tako zvuče i spisi prvih fotografa koji još nisu sasvim poznavali metode reprodukcije slike, čitani u kontekstu primjerice Benjaminove teorije reprodukcije.⁷⁰

Fotografksa teorija uvjetovana je tehnološkim stupnjem razvoja medija. Preciznije, prve teme o kojima se raspravljalio vezano uz izum fotografije bile su, naravno, one odnosa fotografije i slikarstva. Područje analize bilo je šira povijest umjetnosti. U to vrijeme osim klasične fotografije otkrivene su i ultraljubičasta (1864.), infracrvena (1880.), te rendgenska koju 1895. otkriva Karl Wilhelm Röntgen. Izum prijenosne kamere Brownie (1899.), a posebno Leica filma (1913/4.) pomiču interes s estetskog na širi kulturni kontekst primjene fototehnologije, masovnog društva, povijesnog vremena, pa i revolucije. On traje sve do izuma Kodachrome filma (1935.). U to vrijeme piše Siegfried Kracauer (1927.), a Walter Benjamin objavljuje *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* (1935.). No, tek nakon 1963. i početka primjene fotografija u boji, nastaje prvi niz tekstova u autonomnoj teoriji fotografije, poput *O fotografiji* Susan Sontag (1977.), *Camera Lucida* Rolanda Barthesa (1977.), a iste godine pokreće se i časopis *October*, velikim dijelom posvećen fotografiji. Rasprave se vode oko načina na koji politički sustavi upotrebljavaju medij, no i načina na koji sam medij uspostavlja političke odnose. Nakon izuma automatskog fotoaparata Konica, 1978. godine, diskusije se sele u estetsku teoriju koja izučava teme automatizma gledanja, na način automatizma fotoaparata kao mehaničke opreme. No tek je digitalna fotografija (1984/5.) dovela i do pojave filozofije medija, unutar šireg konteksta medijske teorije, u kojoj Vilém Flusser piše svoju *Filozofiju fotografije* (2000.).

Tezi se protivi Damisch, tvrdeći kako nijedna tehnologija nije neutralna, no upravo u zaboravu te činjenice leži umjetnost fotografije. Vidi: Hubert Damisch, 'Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image'. *October* 5 (Photography, 1978): 70-72.

70 Usp. Benjamin, 'The Work of Art'.

Teorije fotografije, smatram, treba analizirati pod vremen-skim cenzusom tehnologije – ovisno dakle o datumu teorije i u korespondenciji s tehnologijom fotografije danog vremena. Ipak, kondenziranje određenih tema u teoriji fotografije u vrijeme tehnoških izuma kao povjesnih epizoda nužno ne znači da izučavani fenomeni ne postoje i u ranijoj praksi fotografije. Jednako kao što se, primjerice, državna kontrola društva putem fotografije nije razvila u vrijeme kada je izučavana, sedamdesetih, već čitavo stoljeće ranije, ni fotografkska patvorenost nije izum digitalnog doba, već postoji od samih početaka medija.

Osim stupnja razvoja medija, u pristupu suodnosa fotografije i referentnih teorija trebalo bi uzeti u obzir i dostupnost određenih fotografkskih slika. Neke su teorije vidno uvjetovane dobavljivošću određenih fotografkskih proizvoda, te njihovoj popularnosti. Nije rijedak slučaj i da teorije fotografije, iako daju generalne definicije, isključuju neke od primjena.

PARCIJALNA PRIMJENJIVOST DISCIPLINARNIH TEORIJA

Da je većina teorija fotografije parcijalna, vjerojatno i stoga što je rijetko pišu fotografi koji poznavaju medij, spomenuto je već nekoliko puta. Najčešće su zanemarene znanstvene i apstraktne fotografije. Neki od autora, primjerice Bazin i Walton, tako u svojim teorijama daju prostora nadrealističkoj i ekspresionističkoj fotografiji, no ostavljaju postrance apstraktnu fotografiju.⁷¹ Apstraktne fotografije su ponekad

71 Iako fotografija nikada nije apstraktna u smislu sadržaja, već eventualno u formalnom načinu prikaza, postoji čitav niz pristupa koji vizualno nisu razlučivi od apstraktne slike. Apstrakcije nastaju još u devetnaestom stoljeću izučavanjem pokreta. Muybridgeove kronofotografije prikazuju ih simultano. Ovaj se predmet razvija u kasnijim modernističkim istraživanjima fotodinamizma, no i zračnim fotografijama braće Artura i Antonina Bragaglie, Fedele Azaria i Filippo Masonera, kinetizmu Oskara Schlemmera, Petera Keetmana itd. Geometrijske apstrakcije na način moderne prakticira Paul Strand, snimajući uglavnom sjene, te Alvin Langdon Coburn svojim vortografijsama u dvadesetima XX. stoljeća. Druga linija radi eksperimente na rubu samoga medija, primjerice, snimajući fotografije bez kamere, kao Man Ray ili Moholy Nagy. Treći tip su eksperimenti sa svjetlošću raznim metodama, poput onih u radovima Francisa Bruguirea i Jaromira Funkea. Apstrakcija doseže vrhunac u pedesetima u eksperimentima

paradoksalno isključene i iz monografija poznatih fotografa koji su se u određenim periodima bavili isključivo eksperimentima.⁷² O takvim fotografijama, slično apstraktnim slikama, većina interpretatora zapravo nema što za reći, pa ih radije ignorira u potpunosti. I medijska teorija, uvjetovano interesom za porukama s jasnim kodom, nerijetko isključuje eksperimente koji mogu imati nejasan ili nedostupan kod. U medijskim analizama, štoviše, ne izučava se distiktivno umjetnička fotografija već gotovo isključivo ona dokumentaristička, koja ima šira značenja i općeprihvatljive kodove.⁷³ Zbog disciplinarnih preferenci i druge interpretacije isključuju različite fotografije. Političke diskusije tako ne zanimaju znanstveni i tehnički eksperimenti. Estetičke

Williama Kleina i suvremenika koji se isključivo bave teksturama i zrnom, te naposljetku kemijskim eksperimentima Edmunda Kestinga i Chargesheimera, Stryja Piaseckog, Pierrea Cordiera, te Sigmara Polkea. Vidi: Anne Barthélémy: 'Abstract Photography' u Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Pregled dan u: Gottfried Jager, Beate Reese, *Concrete Photography - Konkrete Fotografie*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2006. Vidi i: Patricia D. Leighten, 'Critical Attitudes toward Overtly Manipulated Photography in the 20th Century'. *Art Journal* 37(4.1978): 313-321.

⁷² Tako se apstraktni period Mana Raya ne analizira toliko koliko njegove modne fotografije. Vojne fotografije Edwarda Steichena se gube pred njegovom socijalnom fotografijom. O rijetkosti spominjanja čak i ratnih fotografija u kontekstu umjetnosti vidi primjerice slučaj Steichena u: Allan Sekula, 'The Instrumental Image, Steichen at War', *Artforum* 14(4.1975): 26 - 35.

⁷³ Slično je u pogledu Barthesove teorije zamijetio Elkins. On je prigovorio kako Barthes analizu temelji na 'vernacularnoj fotografiji' te samo na jednoj od analiziranih fotografija u *Camera Lucida* nije prikazan portret. Istodobno se osvrnuo i na Barthesovu izjavu kako ga druge fotografije – i ne zanimaju. Usp. James Elkins, 'What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried' 2005. <http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/current/31n4elkins.html>. Ipak postoji problem definiranja 'vernacularne fotografije'. Termin koristi za sve fotografije koje nisu direktno proizašle iz razvoja fotografije kao medija, a Barthes se upravo osvrće na poznate fotografije iz fotografске povijesti, dakle po definiciji ne-vernacularne. U drugome tekstu 'Camera Dolorosa', Elkins ide dalje tvrdeći kako je "Barthesov smisao za fotografiju preudomačen, previše iz fokusa vernakularnog, poetskog, subjektivnog, urodeničkog, nostalgičnog, anegdotalnog, nemamještenog". James Elkins, 'Camera Dolorosa'. *History of Photography* 31(1/2007): 22-31. Za daljnje definicije vernacularne, u slobodnom prijevodu: obične, svakodnevne ili priproste, fotografije vidi unos 'Vernacular photography' Geoffrey Batchen u Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century*.

diskusije koje promišljaju odnose slikarstva i fotografije ne uzimaju u obzir patvorene fotografije, dok u epistemologiji svoje mjesto uopće ne nalaze fotografije duhova, NLO-a i slične. No, pored takvih, iz teorije fotografije isključene su i one nad kojima su vršene intervencije.

MATERIJALI

Misanotacija

Paradoksalnost odnosa fotografске prakse i teorije evidentna je, između ostalog, i u pogledu teme fotografске 'zavjere' koju su u domenu teorije fotografije na velika vrata uvele tek teorije digitalne fotografije, iako same metode postoje od izuma fotografije.

Prva među diskutabilnim fotografijama kakve izučavaju tek novije teorije načinjena je štoviše, upravo u vrijeme prijave izuma fotografije Francuskoj akademiji. Jedan od izumitelja, koji se smatrao nepravedno zakinutim za nagradu za otkriće nove tehnologije, načinio je prvu misanotaciju ispisujući prvu lažnu tvrdnju o onome što fotografija predstavlja.⁷⁴ Hippolyte Bayard nam je tako ostavio *Auto-portret sebe kao utopljenika* (1840.), fotografiju koja i dan danas plijeni čistim fotografskim paradoksom [Ilustracija 5]. Ova je fotografija trodimenzionalni fizički objekt, a ne – kao što smo navikli za fotografije – dvodimenzionalna površina, jer osim lica u svoje značenje uklapa i vlastito naličje fotopapira s pripadajućim tekstom. Na licu, u prvom planu, vidi se poluležeća figura, zatvorenih očiju, s mirno preklopnjim dlanovima, dok je na poledini rukom pisan tekst koji ismijava sam medij fotografije i njegovu dokazivost. Tekst glasi:

74 Desetak izumitelja i fotografa je istodobno došlo do otkrića sasvim različitih fotografskih procesa. Daguerre objavljuje izum 7. siječnja 1839., već 20. siječnja Bayard pokazuje svoj proces, a nakon toga, 5. veljače i Talbot. Navodno je Bayarda u objavi izuma spriječio upravo Arago. Vidi unos 'Hippolyte Bayard' u Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Više o nagradi koju je primio Daguerre vidi na: Derek R. Wood: 'A State Pension for L. J. M. Daguerre for the secret of his daguerreotype technique', *Annals of Science*, 54(1996): 489-506, http://www.midley.co.uk/Pension/Pension.htm#part2_1

“Tijelo koje ovdje vidite je ono gospodina M. Bayarda, izumitelja procesa kojega vidite pred vama. Koliko znamo, ovaj neumorni izumitelj tri je godine bio zauzet tim otkrićem.

Vlada je pak bila odveć velikodušna samo prema gospodinu Daguerreu, rekavši da ne može ništa napraviti za gospodina Bayarda, te se jadan nesretnik utopio. O nepredvidivosti ljudskog života!... Nekoliko dana bio je u mrtvačnici, no nitko ga nije došao prepoznati ili tražiti. Dame i gospodo, bolje da prođete dalje, s obzirom da postoji bojazan da ćete povrijediti svoje osjetilo njuha, jer kao što možete i vidjeti, lice i ruke ovoga gospodina već se počinju raspadati.”⁷⁵

Različito od ‘fotografskog paradoksa’ kojega spominje Barthes, također zasnovanom na paralelnim i dopunjajućim odnosima slike i teksta i o kojem će biti riječi kasnije, ovaj primjer paradoksa razapinje značenja u sasvim suprotna. Autoportret, uzet zajedno s tekstom, naime, istodobno tvrdi kako je Bayard i živ, obzirom snima danu fotografiju, no istodobno i mrtav, jer je to, navodno, snimljeni leš.

Fotografija, dakle, podsjeća na logički pseudoparadoks “brijača”.⁷⁶ No, za razliku od brijača, koji je formuliran jezično, u ovaj je uključena i slika. Jer, da bi ova fotografija bila snimljena autor mora biti živ. Tada on ne može biti mrtav, kao što tvrdi natpis, pa stoga onaj tko je prikazan ili nije Bayard ili ako jest; tada bi Bayard morao biti mrtav. Kako je fizički nemoguće da Bayard bude istodobno i mrtav i živ, moguće je samo da – autor nije Bayard. No, on tvrdi kako upravo to nije istina. Stoga, ili laže fotografija ili laže tekst. Ili je, napoljetku upravo ta kolizija ono što je Bayard htio polučiti ovom fotografijom.

75 Vidi: William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992.

76 ‘Barber’ ili pseudoparadoks brijača derivirani je Russellov paradoks. On kaže: “Ima jedno selo u kojem brijač brije sve one koji se ne briju sami. Brije li brijač sebe?”

	Bayard	Netko drugi	
Fotograf	Samo ako je živ	Bayard je mrtav	Bayard ne može biti fotograf
Model	Samo ako je mrtav	Bayard je živ	Bayard ne može biti model
	Bayard je i živ i mrtav	Ili je Bayard živ ili je Bayard mrtav	

TABLICA 1 – Analiza paradoksa u Bayardovom autoportretu

Većina teoretičara slaže se kako fotografija zapravo ne može ‘lagati’ s obzirom na to da ona nije i ne pruža iskaz. Laž može postojati jedino na razini anotacije ili teksta, tvrdio je Barthes.⁷⁷ Tekst precizira sliku, i bez takvog preciziranja, možda bismo vidjeli samo Bayarda kako spava. No, kada bi on uistinu i spavao, fotografija ne bi prikazivala istinu, jer čak i da spava fotograf ne može istodobno i spavati i snimati. Fotografija je naime istodobno i namještена i patvorena. Na njoj, čini se, fotograf je snimio sebe, a zapravo je fotografa zabilježila kamera koju je namjestio sam.

Ova fotografija premješta subjekte i objekte, onoga koji snima i onoga koji se snima. Taj pomak podcrtava i žanr autoportreta kojega upravo ovim radom uvodi Bayard.⁷⁸ Autoportreti nerijetko dovode pod sumnju autorstvo jer premještaju autora i snimljeno, otvarajući mjesto pseudoautoru, ako već ne i emancipiranom tehnologiskom snimanju.⁷⁹ Istodobno, oni doslovno utvrđuju postojanje autora kao fizičke osobe, s obzirom na to da on nalikuje sam sebi.⁸⁰ No to se događa tek kada je jasno naznačeno tko je autor i kako je isti i objekt samoga sebe.

77 Vidi: Barthes, ‘Rhetoric of the Image’, *Classic Essays on Photography*, Allan Trachtenberg (ur.), New York: Leete’s Island Books: 269-285.

78 Bayardov autoportret, snimljen nedugo nakon otkrića fotografije je i prvi autoportret. U žanru su se kasnije okušali Nadar i Rejlander. Vidi unos ‘Selfportrait’ u Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*.

79 Za ilustraciju teme zanimljiva je i Maurice Guibertova: *Toulouse-Lautrec slika Toulouse-Lautreca* iz 1891. radena dvostrukom ekspozicijom pri čemu se slikar jednom pojavljuje kao umjetnik, a drugi put kao vlastiti model.

80 Vidi dalje: Susan Kismaric, ‘Self-Portrait: The Photographer’s Persona, 1840-1985’. *MOMA* 37 (1985): stranice nisu označene.

Osim namjernih, misanotacije mogu biti i rezultat neprepoznavanja, pa i tendencioznog prepoznavanja objekta fotografije. Takve su primjerice takozvane NLO fotografije.

Namještena fotografija

I fotografija uz koju nije dodan tekst koji zavarava, već je tek namještena i pozirana, može zavarati. Na takav se način fotografija koristi još od Prvog svjetskog rata.⁸¹ Prve ratne fotografije koje su prikazivale mrtva tijela na bojnome polju bile su u cijelosti aranžirane.⁸²

Takva, namještena fotografija ‘kultivira memoriju’, kako kaže John Taylor.⁸³ Ona odvaja fotografiju od historiografije, čineći fotografiju izlišnom, kao što je već davno spomenuo Kracauer.⁸⁴ Zanimljivo istraživanje u prilog tezi o uvjetovanju memorije kroz fotografije daju Stephen Lindsay i drugi.⁸⁵ Fotografija, zbog svoje naturalističnosti, tvrde, ima sposobnost uvjerenja, na svjesnoj i nesvjesnoj razini, postajući pseudodokazom. Na potonjem, svakako, počiva i oglašavanje kao i propaganda.

81 Primjerice, dvije verzije poznate fotografije Roberta Cappe *Death of a Republican* (1937). Vidi: Taylor, J. 'Review: War, Photography and Evidence War and Photography. A Cultural History by Caroline Brothers', *Oxford Art Journal* 22(1,1999): 158-165. Ili dvije verzije Iwo Jime, originalna Loweryeva i namještena Rosenthalova koja je dobila i Pulitzerovu nagradu.

82 Poznat je slučaj premještanja tijela na fotografijama Alexandra Gardnera. Vidi dalje: <https://www.loc.gov/collections/civil-war-glass-negatives/articles-and-essays/does-the-camera-ever-lie/the-case-of-the-moved-body/>

83 Taylor tvrdi: "Svjedočenje je rad memorije, kultivacija povijesnog smisla i osjećaja. Kultivirana memorija se isto vidi na radu u tisku: proces pamćenja koristi 'efekt istine' dokumentarne fotografije, kojeg označava tekstualnim anotacijama i okružuje informacijama." *Ibid*: 6.

84 Thomas Y Levin i Sigfried Kracauer. 'Photography', *Critical Inquiry*, No. 3(19, Spring/1993), 421-436.

85 Vidi: D. Stephen, L. L., Hagen J. Don Read. 'True Photographs and False Memories'. *Psychological Science*, from http://www.psychologicalscience.org/pdf/ps/photograph_false_memory.pdf.

Retuš

Prve autonomno fotografiske, odnosno netekstualne manipulacije fotografijom, pored Bayardove bizarre anotacije, bile su uvjetovane njenom tehničkom prirodnom. Fotografski negativi, ili kao što je slučaj s Bayardom, sâm pozitiv, su se, naime, osvjetljavali dugo.⁸⁶ I ovaj je autoportret proizvela manjkavost tada spore tehnike, koja je autoru davala, bez ugrađene automatske odgode na fotoaparatu, dovoljno vremena da pozira sam sebi.⁸⁷

Sporost je dovodila i do grešaka koje su se u djetinjstvu fotografije ispravljale retušom. Neki su autori svojedobno smatrali kako naknadne intervencije opstruiraju i samu prirodu fotografije kao realističkoga medija.⁸⁸ Kracauer i Benjamin su također zagovarali čistoću medija.⁸⁹

Iako su tehnike retuširanja u međuvremenu, skraćenjem vremena eksponiranja, postale tehnički izlišne, one nikada nisu sasvim nestale. Praksa se nastavila sustavnim revizijama fotodokumenata velikih diktatura XX. stoljeća koje su u potpunosti eliminirale i jedva postojeću fotografsku faktualnost, simultano eliminirajući i fotografiju i realno predstavljeni svijet.

U radikalne primjere toga svakako spadaju i revizionistički pristupi fotografiji u Sovjetskom Savezu, manje poznati na Zapadu.⁹⁰ Prakse eliminacije ljudi i fotografija na kojima su bili predstavljeni nisu bile rijetke u Sovjetskom Savezu, te se danas izučavaju pod generalnom temom povijesnih revizionizama.⁹¹ [Ilustracije 6-8]

86 Za Niepceovu fotografiju trebalo je desetak sati, a za dagerotipije oko 20-30 minuta, vidi: Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*.

87 Vrijeme eksponiranja u Bayardovom procesu je bilo oko 15 minuta. Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*.

88 Cadava specifičira često previdenu činjenicu kako Kracauer i Benjamin navode da je do nestanka aure došlo ne samim izumom fotografije već kasnijim intervencijama. Prve fotografije nisu bile replikabilne. Vidi: Eduardo Cadava. 'Words of Light'.

89 Vidi: Levin i Kracauer, 'Photography'.

90 Vidi: Martha, Rosler, 'Negotiating New (His)Stories of Photography. *Art Journal* 53(2 Contemporary Russian Art Photography/1994): 53-57.

91 Fotografijsama pocinju kontrolirati već 1937. Vidi unos: Jeffrey Shantz, 'Socialist Photography' u Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Zanimljiv komentar na Staljinove povijesne revizionizme, vezano i uz fotografije dao je Leon Trocki: "Možeš potisnuti, zaliđepiti i

Revizionizam u fotografiji su najviše eksplorativnici Vladimir Iljič Lenjin i Josef Visarionovič Staljin, brišući sustavno ‘urotnike’ poput Trockoga, no i neke manje bitne političke figure, primjerice Bogdanova i Peškova.⁹² Praksa je bila toliko sveprisutna da su neki autori zaključili kako je upravo takvo konstruiranje stvarnosti iz fotografije utjecalo i na politički i estetski fenomen socijalističkog realizma u umjetnosti, kao fotografski nusproizvod slikanih slika zasnovanih na fotografijama, a koje su također služile demarkiranju stvarnosti.⁹³

zapaliti povjesne dokumente. Možete proširiti cenzuru čak i na fotografске i pokretne slike revolucionarnih dogadaja. Sve te stvari radio je Staljin. Ali rezultat ne ispunjava, niti će to ikada, njegova očekivanja. Samo ograničeni um poput Staljinovog mogao je pomisliti da bi mizerne makinacije mogle uvjeriti čovjeka da zaboravi gigantske dogadaje moderne povijesti”. Cit. Leon Trotsky, ‘The Stalin’s School of Falsification’. *Trotshy Internet Archive* 1997, from <http://www.marxists.org>. Na iste se prakse osvrće i Adorno: “Samo neiscrpno materijalizirana svijest zamišlja, ili pokušava uvjeriti druge da zamisle, kako ona može posjedovati fotografije objektivnosti. Njena iluzija prelazi preko dogmatske nužde. Kada je Lenjin, namjesto da krene u epistemologiju kompulsivno i ponavljajući istupi protiv bića u sebi kognitivnih objekata, htio je demonstrirati kompleksnost subjektivnog primitivizma preko ‘moći bivanja’, nastavljajući pisati o Lenjinu. Cit. Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*. London: Routledge, 1990 (1973): 86 [moj prijevod].

92 King u fascinantnom pregledu *Commissair Vanishes* vidi početke prakse 1917-e. Ona kulminira atentatom na šefa policije Sergeja Kirova (1935.). Radene su sve do doba Nikite Hruščova, pedesetih i šezdesetih. Radi ih uglavnom grupa iz Kremlja. Tehnike retuširanja političkih fotografija nisu rijetke ni u drugim socijalističkim zemljama; primjerice fotografija čeških rukovodilaca s koje je izbrisana Aleksandar Dubček (1968.), fotografija Četveročlane bande na Maovom sprovodu (1976.) Usp. David King, *The Commissar Vanishes: the Falsification of Photographs and Art in Stalin’s Russia*. Edinburgh, Canongate, 1997.

93 Groys tvrdi kako je sorealističko slikarstvo direktni proizvod tehničke prirode i ograničenja fotografije. S obziromna to da je fotografija malo, te se ne mogu generirati za pojedinačne svrhe one se popravljaju. Kada i to postane nemoguće slikaju se realističke slike nalik poznatim fotografijama. Zbog takvog pristupa, Groys sorealističko slikarstvo usporeduje s primitivnim Photoshopom. Usp. Boris Groys i M. Holein (ur.) *Dream Factory Communism: The Visual Culture of the Stalin Era Traumfabrik Kommunismus: Die Visuelle Kultur der Stalinzeit*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz. 1997. Groysovu tezu je razradila Dickerman: Leah Dickerman, ‘Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography’. *October* 93(summer/2000): 138-153.

Fotomontaža

I tehnike fotomontaže se, kao i one retuša, koriste od samih početaka povijesti medija fotografije.⁹⁴ Česta je uporaba bila u pejzažnoj fotografiji kod koje se zbog dugog osvjetljavanja nije moglo istodobno snimiti pejzaž i pripadajući kadar neba, već su se, kako bi se dobila jedinstvena fotografija, kombinirali iz dva negativa u tzv. 'kombinacijski tisak'.⁹⁵

Tehnologiju kombinacijskoga tiska, kod kojeg se iz više negativa spaja jedinstvena fotografija, u širu su upotrebu stavili Oscar Rejlander i Henry Peach Robinson. Oni su koristeći i po desetak negativa gradili autonomne alegorijske scene inspirirane romanima devetnaestog stoljeća ili pak klasičnim parabolama. Istodobno su razvijali i vlastite teorije.⁹⁶ Za razliku od Rejlandera koji je preferirao moralističke parabole u kojima, paradoksalno, po prvi puta u fotografiju uvodi i golo tijelo, Robinson je bio fokusiran na dominantnu prerafaelitsku temu – smrt, citirajući iste izvore kao i ondašnji slikari.⁹⁷

Uspoređujući Robinsonovu fotografiju *Lady of Shalott* (1861.) i sliku prerafaelita Johna Everetta Millaisa *Ophelia* (1852.) mogu se

94 Kao prva fotomontaža se spominje patent *carte mosaique* Andre Disderia iz 1863. Vidi: Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*.

95 Kombinacijski tisak je tehnika osvjetljavanja koju razvijaju, zbog tehnoloških ograničenja medija, fotografi sredinom devetnaestog stoljeća. Tehniku koriste Camille Silvy i Gustave le Gray, Roger Fenton, hvale je i u *The Photographic Journal* iz 1859. Vidi unos 'Sky and Cloud Photography' u Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Tehniku daljnje razvijaju Rejlander i Robinson, koristeći i preko dvadeset negativa za jedinstven pozitiv, vidi primjerice *Two Ways of Life* Oscara Rejlandera, vidi također Oscar G. Rejlander, 'On Photographic Composition with a Description of Two Ways of Life', *The Photographic Journal* IV, 65(1858): 191–196.

96 Prve bilješke su, naravno, one samih autora, Rejlandera, Robinsona, Margaret Cameron, te rasprave o takvoj praksi među samim fotografima, od kojih Robinson ostavlja i teorijski uvid. Vidi: Henry P. Robinson, *Pictorial Effect in Photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, London, 1869. Jedna od najranijih filozofskih rasprava na temu je Taylorova, vidi: Taylor W. Curtis. 'On Composite Photography' *Proceedings of the American Philosophical Society* 22(120 - part IV, 1885): 360–362.

97 Za manje poznate radove Rejlandera vidi: Stephanie Spencer, 'O. G. Rejlander's Photographs of Street Urchins'. *Oxford Art Journal* 7(2 – Photography/1984): 17–24.

uočiti ograničenja rane fotografije.⁹⁸ Nemogućnost istodobnog prikaza tijela Lady of Shalott u vodi i šume u pozadini zahtijevali su korištenje više negativa, čime je žrtvovana perspektiva koju nije bilo moguće naknadno korigirati, pa fotografija djeluje podosta naivno. Današnjem gledatelju takva kombinirana pozadina djeluje plošno, gotovo kao zidna tapeta. [Ilustracija 9-10]

Istim temama kao Robinson zabavljala se, nešto kasnije, i popularna kultura devetnaestog stoljeća stvarajući i novi žanr, viktorijansku ‘ghost photography’ ili ‘spirit photography’.⁹⁹ Fotografija duhova bila je amalgam snimaka živih i mrtvih članova obitelji, radena također kombinacijskim tiskom. Efekt ovakvih fotografija, za razliku od preciznih Robinsonovih ili Rejlanderovih konstrukcija realnosti, bio je sablastan, s obzirom na to da su rađene u velikim količinama pa se detalji nisu mogli korigirati. Tako na pozitivima jasno vidimo kako jedna tijela idu preko drugih. Redovito ona aplicirana kasnije, na tamnoj podlozi, ostaju na granici vidljivosti, upravo kao što je duhove zamišljao popularni pokret transcendentalizma.¹⁰⁰ [Ilustracija 11]

Fotomontaža doseže estetski vrhunac u doba moderne, vezano uz paralelan razvoj filmskih montažnih tehnika.¹⁰¹ Stoga i postaju

98 Za više o odnosu fotografije i prerafaelitizma vidi: Lindsay Smith, ‘The Seed of the Flower: Photography and Pre-Raphaelitism’, *The Huntington Library Quarterly* 55(1.1992): 37-53.

99 Fotografije duhova rade se dvostrukom ekspozicijom, a metoda je opisana u traktatu o stereoskopu (1856.). Prva fotografija ‘s duhom’ o kojoj se raspravlja javno je Campbellova iz 1860., prikazana u American Photographic Society. Na njoj se, prema autorovim riječima, na stolici pojavi dječak kojega on nije poznavao niti ga je prethodno snimao. Vjerojatno je nastala prilikom ponovnoga korištenja ploča u to vrijeme. Jedan od najpoznatijih fotografa duhova, William Murnier je tvrdio kako je “vidio” Lincolna, Beethovena i mnoge druge, no javno je kritiziran zbog prijevare. Fotografija duhova postaje modom u Europi krajem devetnaestog stoljeća. Vidi dalje: Fred Gettings, *Ghosts in Photographs*, New York: Harmony Books, 1978.

100 Fotografije duhova nastaju pod utjecajem novih spiritualizama s kraja devetnaestog stoljeća koji se opiru darvinizmu. Jedan od pokreta, transcendentalizam, kojega začinju mediji Margaret i Katie Fox imaju za cilj zabilježiti promjene ektoplazme prilikom smrti, a mesmerizam kao jaki pokret u SAD-u utječe na eksperimente o drugoj realnosti.

101 Na tu se vremensku paralelu osvrće i Benjamin. Vidi: Benjamin, ‘The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction’. Nije zanemariva ni Kuleshova praktička analiza korištenja fotografije i filma. Vidi: Lev V. Kuleshov, *Kuleshov on film: Writings by Lev Kuleshov*. Berkeley/London: University of California Press, 1974.

popularne kao komentatorsko sredstvo radikalne ljevice, koja iz vizualnih znakova izrezanih iz fotografije tvori kompleksne značenjske sustave, ponekad i čitave manifeste.¹⁰² Fotomontaže Johna Hartfielda kao i one Hannah Hoch iz vremena Drugog svjetskog rata danas su vizualni kanon revolucionarnog otpora.¹⁰³

Ovakve montaže uključuju niz vrlo komplikiranih zahvata, mnogo zahtjevnijih od viktorijanskog dvostrukog eksponiranja negativa, razvijanja iz različitih negativa, presnimavanja, te naknadnih intervencija na samome fotografском tisku. To je očito i na Hartfieldovoj fotomontaži Hitlera u kojoj je rendgen, koji se obično koristi u izvornom negativu, razvijen u pozitiv, uz primjenu crteža.

[Ilustracije 12-13]

Slično kao i u vrijeme Drugog svjetskog rata, i danas se fotomontaže koriste kao sredstva retorike onih koji ne posjeduju medije, te su primorani reciklirati.¹⁰⁴ Njihova pojавa u nekom društvu često ukazuje i na probleme sa slobodom govora ili tiska. No, ponekad mogu biti upotrijebljene i kao čista politička zavjera.¹⁰⁵

Ipak, iako imaju dugu povijest primjene, tek sedamdesetih, u vrijeme jačanja aktivističke umjetničke scene, počinje se pisati o fotomontažama.¹⁰⁶

102 U diskusijama Lukač – Benjamin – Bloch koje sabire Jameson, na fotomontažu se osvrnu gotovo svi autori. Vidi: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertold Brecht i Georg Lukacs, *Aesthetics and politics, Radical Thinkers*, Frederic Jameson (ur.), New York: Verso, 2007.

103 Usp. David Evans i Sylvia Gohl, *Photomontage: a Political Weapon*. London: Fraser, 1986.; Kristin Makholm, 'Strange Beauty: Hannah Höch and the Photomontage', *MOMA* 24(1997): 19-23.; John Heartfield, *Photomontages of the Nazi Period*. London, Gordon Fraser Gallery & Universe Books, 1977.; Magdalena Dabrowski, 'Photomonteur: John Heartfield', *MOMA* 13(1993): 12-15.

104 Usp. Peraica, 'The Making and Unmaking of Para-History'. No, one su istodobno ušle i u konzumersku kulturu, Vidi: Sally A. Stein, 'The Composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology', *Art Journal* 41(No. 1 - Photography and the Scholar/Critic/2014): 39-45.

105 Na ovim područjima, osim aktivističkih montaže Feral Tribunea, poznate su i montaže govora Slobodana Miloševića na Beraneu, objavljene u Večernjem Novostima. Za analize ovih slučajeva vidi: Peraica, 'From Photomontage to Digital Sabotage'.

106 Usp. Dawn Ades, *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976.; Robert Sobieszek, 'Composite Imagery and the Origins of Photomontage Part I -

Digitalne izmjene

U doba digitalizacije broj tehničkih manipulacija je, kao što je već spomenuto, porastao.¹⁰⁷ [Ilustracije 14-16] No, to se nije dogodilo zbog izuma novih tehnika, već radije programiranja starih tehnika potrebnih za retuš ili fotomontažu u kompjuterske programe, poput Photoshopa, i posljedично njihove masovne dostupnosti.¹⁰⁸

Metode izmjene slike koje apliciraju programi za obradu digitalne fotografije ipak su one iste koje se u kontinuitetu koriste od izuma same fotografije u analognom obliku.¹⁰⁹ Jedina novina koju ovi programi nude je generativna fotografija.¹¹⁰ Generativne tehnologije, uz minimalan fotografski uzorak, rekonstruiraju ili konstruiraju plohu po principima tvorbe fotografске slike. One se često upotrebljavaju

The Naturalistic Strain'. *Artforum* XVII(1,1978): 58-65.; Robert Sobieszek, 'Composite Imagery and the Origins of Photomontage, Part I, The Formalist Strain'. *Artforum* XVI (2,1978): 41-43.; Richard Hiepe i C. A. Haenlein, *Dada: Photographie und Photocollage*. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1979.

¹⁰⁷ Za razne tehnike retuširanja vidi: Peter E. Palmquist, Jeremy Rowe i Richard Rudisill, *Photographers: a Sourcebook for Historical Research*. Brownsville, Carl Mautz Publishing, 1991.

¹⁰⁸ Vidi: Fred Ritchin, *In Our Own Image: the coming revolution in photography: how computer technology is changing our view of the world*. New York: Aperture, 1990.

¹⁰⁹ Hulick uspoređuje viktorijanske spiritualne i digitalne fotografije. Vidi: Diana Emery Hulick, 'The Transcendental Machine? A Comparison of Digital Photography and Nineteenth-Century Modes of Photographic Representation', *Leonardo* 23(4/1990): 419-425. Također vidi i teme assemblage, kolaž, dadaizam i fotomontaža u Lev Manovich, 'Paradoxes of digital photography'. *The photography reader*. Lis Wells (ur.), London: Routledge, 2003, 240-252.

¹¹⁰ Naziv generativna fotografija koristi se od šezdesetih za samoreferentne, apstraktne fotografije koje uvođe matematičke formule u fotografiju, koristeći se znanstvenim aparatima, primjerice mikroskopskom fotografijom (tj. makro objektivima) ili istražujući kemijske procese. Pokret predvodi Gottfried Jager. Iz ovoga pokreta kreću prva istraživanja kompjuterske fotografije Herberta Frankea, Manfreda Mohra itd. Danas u komercijalnim programima većina parametara za alternaciju fotografске slike, isključivši generiranje, mimicira analogne metode. Preciznije, sve tehnike koje navodi Savedoff rekvavši: "Elementi se mogu preoblikovati, rezolucionirati ili ukloniti po volji. Slike iz različitih izvora mogu se kombinirati i blendati. S digitalnim izmjenama, lice se može postaratiti ili se odlike lica mogu spajati", izučene su već početkom XX. stoljeća. Citirano iz Barbara E. Savedoff, 'Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography'.

za retuširanje propalih dijelova fotografije, uvećavanje, uljepšavanje i prekrivanje ploha, ali i sasvim autonomno.¹¹¹ Autonomna generativna fotografija, ona koja ne nastaje iz prethodne fotografске slike već leži u osnovi autonomne upotrebe algoritma uistinu može nalikovati na neregenerirane fotografije, primjerice astrofotografije ili makrofotografije. Međutim, u makrostrukturi je uočljiva prevelika pravilnost. Ona se može izbjegći kompleksnijim programima koji rade na sustavima viših logika, no opet, jednako kao što ih je stvorio kompjuterski program može ih i razotkriti.¹¹²

Iako je većina zagovornika suštinske promjene u mediju tvrdila kako je otkrivanje alternacije na krajnjem rezultatu nemoguće – to se pokazalo netočnim.¹¹³ Metode kontrole razradile su i nove sustave nadziranja, daleko preciznije od onih koje je poznavala analogna tehnologija.¹¹⁴ U međuvremenu su pronađeni i načini identifikacije prve od ostalih kopija, takoder po uzoru na analognu fotografiju.¹¹⁵

Ipak, nove tehnologije slike dovele su do dubinskih promjena vezanih uz dokaze vlasništva nad njom, obzirom na to da je nestao original iz kojega su se razvijali pozitivi, ustupajući mjesto na prvi pogled identičnim pozitivima. Rastom mreže, promjenio se i prostor distribucije. Nekolicina autora stoga digitalni preokret vidi kao civilizacijski i kulturni obrat, sličan onom kojega je Walter Benjamin primjetio za doba mehaničke reprodukcije.¹¹⁶

¹¹¹ Primjerice svi dodaci Allena Skina.

¹¹² Više o generativnoj fotografiji vidi: Gottfried Jäger, 'Generative Photography: A Systematic, Constructive Approach'. *Leonardo* 19(1/1986): 19-25. Vidi i Flusserov komentar: Vilém Flusser, 'Comments on "Generative Photography: A Systematic Constructive Approach"'. *Leonardo* 19(4, 1986): 357.

¹¹³ U trag patvorenim fotografijama može se ući analizom raspada informacija i upisivanja podataka "u glavu" same fotografije, takozvani EXIF, kojega razni programi čitaju kao jedinstveni format.

¹¹⁴ GPS sustavi ugradeni u kamere novijeg datuma, tako, ne kontroliraju samo mjesto snimanja, već i samoga fotografa.

¹¹⁵ Primjerice JPG format koji se mijenja svakim otvaranjem i time oštećuje strukturu dokumenta.

¹¹⁶ Benjaminov *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, izvorno objavljen u *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1935. Usp. Benjamin, 'Art in the Age of Mechanical Reproduction'.

Osim što parafrazira naslov Benjaminova spisa, sugerirajući novi preokret, William Mitchell upozorava na suštinsku promjenu u osnovi same fotografije kao dokaza po pitanju njezine vjerodostojnosti.¹¹⁷ Zbog veličine promjena on odriče novim digitalnim uradcima nazivnik fotografije, nazivajući digitalnu fotografiju post-fotografijom, slično kao i Vilém Flusser.¹¹⁸ Drugi autori razlikuju analognu i digitalnu epohu čak i radikalnije. Slično kao što je slikar Delaroche najavio smrt slikarstva prilikom prvog javnog predstavljanja otkrića fotografije, teoretičari poput Listera bilježe kako su “tisak i popularni magazini izvještavali o ‘smrti fotografije.’”¹¹⁹ No, valja zabilježiti, u vrijeme kada Lister bilježi ovaj efekt novog medija, kvaliteta digitalne fotografije nije bila ni blizu onoj analogne.¹²⁰

Ono što digitalna fotografija uistinu jest promjenila je kulturnala navika prihvaćanja efekta realističnosti za čisti dokaz iste, ne nužno iste te, realnosti.¹²¹ Danas činjenica da netko ‘ima fotografiju’ ne znači da istodobno ima i dokaz za nešto, a sumnja kako bi se moglo raditi o izmijenjenom dokazu je gotovo istovremena čudjenju prema onom što je snimljeno. Naivni realizam je nadidođen trendom skepticizma neoliberalnih ekonomija koji je, kao što je spomenuto, rastao razvojem i dostupnošću fototehnologija. Pitanje – da li se digitalnim fotografijama može ‘vjerovati’ podcrtava problematiku institucionalizacije fotografije kao dokumenta, te konstantnog isključivanja metoda njene alternacije kroz cijelu povijest.

¹¹⁷ Vidi: Mitchell, *The Reconfigured Eye*.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Usp. Martin Lister, *The Photographic Image in Digital Culture*.

¹²⁰ Tako Savedoff piše: “s njihovim stalnim prostornim i tonalnim varijacijama, fotografije sadrže neutvrđivu količinu informacija te se mogu uvećavati beskonačno kako bi pokazale uvećani detalj. Digitalne slike, pak, sadrže konačnu količinu informacija; povećanje iznad točke na kojoj mogu otkriti mrežu komponenata ne donosi nove podatke” Cit. Barbara E. Savedoff, ‘Escaping Reality’: 210. Broj piksela, prema Clarkvision je za 35 mm film = 10 milijuna ($lpm1.6 / 80 lpm$). 1997 godine, iz koje je tekst Savedoff, komercijalne kamere su imale tek oko 307.200 piksela.

¹²¹ Teza se može iščitati i iz analize drugih reprezentacija. Vidi: Barbara E. Savedoff, ‘Transforming Images: Photographs of Representations’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50(2,1992): 93-106.

TEORIJE IZ PRAKSE

Debatu o izmjenama fotografije podcrtava debata između dvije ključne prakse fotografije, jedne koja vidi fotografiju kao dokument, te one koja je vidi kao autonoman umjetnički medij u kojem je korištenje tehnika koje pripomažu 'umjetničkosti' kao i kod ostalih medija – slobodno. Njima se u osnovi razlikuju one fotografije koje jesu namijenjene dokazivanju od onih koje to nisu.

Prije teorijskih komentara o fotografiji s početka dvadesetog stoljeća, poput onih Benjamina i Kracauera, diskusija o svrsi sama medija se odvila među fotografima, u raspravama piktorijalista i društvenih kroničara, koja je, kako tvrdi Allan Sekula, razdijelila zagovornike "optičkih istina i vizualnih užitaka", odnosno stajališta instrumentalnog realizma i simboličkog kulta metafore.¹²² Ova se diskusija naziva i diskusijom formalista i antiformalista.¹²³

Piktorijalizam i larpurlartizam

Stajalište kako fotografija može i treba biti slobodna od ikakvih restrikcija i normi, te kako bi – ako išta – trebala biti autorska, pojavljuje se istodobno znanstvenom stajalištu, negdje od Robinsonovih spisa, koji u fotografiji vidi mogućnost slobode i odmaka od "ružne prirode" kakvu prikazuje primjerice socijalno orientirana fotografija.¹²⁴ On zapisuje: "Moda je doživljavati Prirodu, te je fokusirati kao golu, čelavu i ružnu kakva je napravljena, kao posebnu vrstu postojanja koje je posljedica ne same prirode, već grešaka civilizacije."¹²⁵

¹²² Sekula tvrdi: "treći glas [...] sporadično zagovara etičku dimenziju fotografskog načenja. Taj argument pokušava se stopiti s odvojenim sferama činjenica i vrijednosti, da bi sveo najčešće reformističku moralnost u empirizam." Cit: Allan Sekula, 'The Traffic in Photographs': 15.

¹²³ Formalizam, zahtjev za čistoćom medija, formuliraju kao ciljeve i Clive Bell i Roger Fry. U produkciji on je očit u dadaističkim eksperimentima (Laszlo Moholy Nagy, Man Ray...), novom realizmu (Albert Renger-Patzsch i Karl Blossfeldt), te kasnijoj "čistoj fotografiji" (Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston) koja kreće od piktorijalizma, preko konstruktivizma (Alexander Rodčenko), a nastavlja se i u Agitpropu u Rusiji.

¹²⁴ Robinson, *Pictorial effects in Photography*.

¹²⁵ Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, 92. nastavljajući "no ipak nije retuširanje to koje je za osudu, već loše retuširanje, trenutno najčešće, koje

U emancipaciji medija od puke zadaće reprezentacije, najdalje su išli piktorijalisti. Korištenjem raznih materijala, poput gumenih bikromata, uljanih pigmenata, želatinastog karbona, platine razvijene glicerinom, pa i rukom slikanih fotografavura oni su dodavali fotografijama suptilne tonove i valere, ali i sasvim dekonstruirali fotografsku sliku.¹²⁶ Takva fotografija težila je poetskim, prije nego li realističnim prikazima u fotografiji, gradeći značenja na literarnom simbolizmu, u pokušaju da fotografiраној realnosti privede viša značenja, približavajući je tako idealima suvremene joj umjetnosti romantizma i klasicizma.¹²⁷

Slobodna se uporaba fotografije dalje razvijala kao autonomna i alternativna povijest popularnih korištenja fotografije. Vrhunac je dosegla u drugoj generaciji piktorijalista okupljenih oko Alfreda Stieglitza, te njegovom izložbenom salonu 291 kojega otvara zajedno sa Steichenom, kao i nešto kasnijim radom na časopisu *Camera Work* (1902-1917) s kojim je napokon i fotografija počela ulaziti među umjetničke medije.¹²⁸

Kao razloge novog vala estetizacije često se spominje i izum filma u roli koji je doveo do porasta broja fotoamatera, a time i fotografije koja nije odgovarala estetskim zahtjevima umjetnika, a na koji su umjetnici reagirali održavajući estetski zahtjev devetnaestog stoljeća – zagovarači larpurlartizam i kao sam cilj fotografije. Prva generacija okupljena oko *Camera Work* zadržavala je piktorijalističke eksperimente, no već u drugoj, pod utjecajem Paula Stranda zahtijeva se čistoća medija konceptom ispravne fotografije ili *straight photography*.¹²⁹ Trachtenberg dalje tvrdi kako je tim preokretom

može promjeniti ljudsko lice da sliči na mramornu bistu, ili još gore na rotkvicu ili kolač od jabuke” *Op. Cit.*: 97

126 *Op. Cit.*: 14

127 Piktorijalizam je pokret koji od 1891-1910. zahvaća SAD i Europu. U sam pokret se ubrajuju i Brotherhood of the Linked Ring, no i Fotosecesija. Termin se koristi i danas, za bilo kakvo nalikovanje fotografije i slikanih slika. Usp. Peter C. Bunnell, ‘Pictorial Photography’. *Record of the Art Museum, Princeton University* 51 (2 - The Art of Pictorial Photography 1890-1925, 1992): 2+10-15.

128 Usp. Alfred Stieglitz, ‘Turmoil at 291’. *Archives of American Art Journal* 30(No. 1/4, A Retrospective Selection of Articles, 1990): 76-84. Za temu razlaza s piktorijalizmom vidi i: Jussim, ‘Icons or Ideology’.

129 *Cit. Trachtenberg, ‘Camera Work’, 837*

“fotografija zavrijedila svoje mjesto u sustavu pokazujući se sposobnom za proces sličan onome koji implicira apstraktna i kubistička kompozicija, dekompozicija tradicionalnih pogleda svijeta u ‘formu’ i dekonstrukcija naturalističke perspektive prostora u čisti piktorijalan prostor”.¹³⁰

U doba moderne, fotografija počinje sasvim pratiti stilске razvoje umjetnosti uvodeći i nove koncepte, poput Moholy-Nagyjevog objektivizma.¹³¹ Ipak, iako se fotografija kao medij okušala u gotovo svim modernističkim stilovima, tek negdje u sedamdesetima i ranim osamdesetima, u vrijeme tzv. krize realnosti, kada se medij kojemu se pripisivala velika snaga prikaza počeo podmetati kao sama realnost, ona je ušla među slobodne umjetničke medije.¹³² Tek tada se fotografija zapravo počinje tretirati kao autonoman medij, a ne kao ishitren ispad ili pak hobi poznatih umjetnika.¹³³

Formalizam

Formalistička misao u fotografiji, za razliku od antiformalističke, potaknuta je već prilikom obznanjivanja izuma fotografije, u govoru Aragoa pred francuskim akademicima, tada pod jakim utjecajem

130 Op.cit: 839.

131 Vidi: Trachtenberg, ‘Camera Work’. Usp. Barnett Newhall, ‘The Photography of Moholy-Nagy’. *The Kenyon Review* 3(3,1941): 344-351. Paul Strand i David Trevis, ‘Paul Strand’s “Fall in Movement”’. *Art Institute of Chicago Museum Studies* 19(2, Notable Acquisitions at The Art Institute of Chicago since 1980,1993): 186+195+207. Od stilskih pravaca, vrlo su probitačni Bauhaus, futurizam i nadrealizam. Najraniji tekst o Bauhaus fotografiji je: ‘Photographs of the Bauhaus Exhibition’. *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 5(6, Bauhaus Exhibition, 1938): 4-8. Usp. Julian Stallabrass, ‘Bauhaus Photography. Cambridge Darkroom’. *The Burlington Magazine* 132(1051,1990): 730-731. Za futurizam vidi: Lista, G. ‘Futurist Photography’. *Art Journal* 41(4 – Futurism, 1091): 358-364. Nešto više pažnje nego futurizmu, upravo zbog američkih izvora pravca, pridavalo se nadrealizmu. Vidi: Rosalind Krauss, ‘L’amour Fou: Photography and Surrealism’. Washington, D.C/New York: Corcoran Gallery of Art; & Abbeville Press, 1995. Rosalind Krauss, ‘The Photographic Conditions of Surrealism’ *October* 19 (Winter,1981): 3-34.

132 Primjerice. Andy Grundberg, Bruce Nauman, Douglas Huebler i drugi. Vidi primjerice: David Campany, D. *Art and Photography*. London: Phaidon, 2003.

133 Usp. Celia S. Deschin, ‘Photography as Art’. *Art Education* 13(6,1960): 7-10.

Augusta Comtea. Arago je, naime, ustvrdio kako su fotografije “spontane reprodukcije slika prirode koje je zabilježila *camera obscura*.¹³⁴ Također je upozorio da “ako je takva slika retuširana, ili malo dirnuta, ili izložena pritisku valjka, uništena je sva njena mogućnost povratka prošlosti [...], ali tko bi mogao zamisliti ikoga tko bi rasparao fini komad čipke ili raščetkao krila leptira.”¹³⁵ Jasne zasade formalizma nakon Aragoovog govora dao je i Peter Henry Emerson u spisu *Naturalistic Photography* (1889).¹³⁶ On je išao toliko daleko da je kao svrhu i cilj i estetskih i znanstvenih fotografija postavio – naturalizam.¹³⁷ Slično gledište, koje kasnije razrađuje i Bazin, opstalo je do današnjih dana, no isključivo u interpretacijama znanstvene fotografije.¹³⁸

Danas se smatra da tvrdnja kako fotografija može stvoriti objektivnu sliku ide nauštrb autorske i namjerne fotografije, s obzirom na to da negiraju mogućnost manipulacija, među kojima su i one (sub)tekstualne. Takve su manipulacije postale vidljive posebnon u emancipaciji piktorijalista okupljenih oko časopisa *Camera Work*, napose u radu Lewisa Hinea, koji je zagovarao socijalnu fotografiju.¹³⁹

Da se i socijalnim, programatski objektivnim fotografijama može manipulirati, čak i bez dodatnih intervencija, zamijetili su i marksisti. Barrett je njihove teze formulirao možda najjednostavnije, rekvavši: “Sve fotografije manipuliraju, neke otvoreno, neke suptilno”.¹⁴⁰ Marksistička je kritika realnosti, slično Robinsonovom komentaru o ružnoj prirodi, zahvatila i fotografiju kao stabilan referent realnosti. Fotografija, tvrde marksisti, često je ideološki pred-interpretirana,

134 Cit. Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*: 12.

135 *Ibid.* 20.

136 Usp. Handy i Lukacher, *Pictorial Effect*.

137 *Ibid.*

138 Tekstovi iz teorije fotografije u znanosti objavljaju se vrlo rano. Vidi primjerice: Mees, ‘The Science of Photography’. Prva konferencija Photography in Science odražava se već nakon Drugog svjetskog rata, vidi dalje: Alexander J. Wedderburn, ‘Photography in Science’.

139 Vidi dalje: Deborah Smith-Shank, ‘Lewis Hine and His Photo Stories: Visual Culture and Social Reform’. *Art Education* 56(2 - Why Not Visual Culture/2003): 33-37.

140 Cit. Barrett, ‘A Theoretical Construct for Interpreting Photographs’, 53.

odnosno interpretativno neprobojna.¹⁴¹ Čak i kada nisu u pitanju podmetnute fotomontaže, retuši ili misanotacije, tvrde kritičari, u analizama umjetničkih i konzumerističkih fotografija rijetko da je koja fotografija apolitična, apsolutno ne-ideološka. Stoga je opravdana Damischova definicija vrste ekonomije fotografске slike "manje na nivou produkcije, precizno govoreći, nego onome konzumacije".¹⁴² Upravo na nivou proizvodnje realnosti, fotografija postaje poprište bitke dva mita: onoga buržujske znanosti koja sve materijalizira, te onoga buržujske umjetnosti koja istovremeno etablira objektivnost činjenica i subjektivnost autora, ukazuje Sekula.¹⁴³

Da socijalna fotografija može i sasvim promašiti svoj cilj postalo je jasno s politički sponzoriranim projektima dokumentacije.¹⁴⁴ Tako je jedan od najzornijih ali i najčešćih primjera marksističke kritike fotografije koja se bavi ovim problemom – onaj izložbe Edwarda Steichena *The Family of Man* (1955).¹⁴⁵ Izložba na kojoj je bilo izloženo preko 500 fotografija koje je snimilo čak 70 društveno angažiranih fotografa, bila je ujedinjena konceptom sličnosti ljudskih kultura diljem svijeta, no zbog totalitarnog pristupa postava kritizirana je kao pretjerano simbolička.¹⁴⁶ Naravno, najviše je zamjerki išlo na

141 Definicija fotografije kao ideološke borbe ("ideological struggle") preuzeta je iz: John Berger, *Selected Essays and Articles: the Look of Things*. Harmondsworth, Penguin, 1972.

142 Cit. Hubert Damisch, 'Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image': 72

143 Vidi: Allan Sekula, 'The Traffic in Photographs'.

144 Realizmu se snažno opire Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', *Collected Essays and Criticism*, Clement Greenberg. Chicago/London. Vol 1. – Perceptions and Judgements, 1939-1944: The Chicago Press University, 1986 (1940)

145 Usp. Edward Steichen, *The Family of Man: the greatest photographic exhibition of all time - 503 pictures from 68 countries*. New York: Museum of Modern Art, 1955., te kasniji tekst Edward Steichen, 'Photography: Witness and Recorder of Humanity'. *The Wisconsin Magazine of History* 41(3.1958): 159-167. Na potonjem se donekle nadovezuje i kraći programatski zapis o fotografiji; Edward Steichen, 'On Photography'. *Daedalus* 89(1 -The Visual Arts Today,1960): 136-137.

146 Steichen tako sam zapisuje: "Izložba, kao što oni koji su je već vidjeli znaju., otvara se širokom panoramom vode i neba, s citatima iz Biblije ili ekvivalentima iz pet različitih religija ili rasa. Prvi je egipatski zapis o stvaranju. Tu su i kineski, indijski i tako dalje. Iako ne možemo fotografirati

račun propagandne simbolike koju je uvjetovalo financiranje od strane državnih tijela.¹⁴⁷ Tako Sekula ovu izložbu analizira kao iluziju, s orijentalističkim predznakom.¹⁴⁸ No, pored značenjskih kolonijalizacija, tvrdi, projekt je elementarno graden oko kulta patrijarhalne organizacije obitelji koja bi trebala biti apoteoza moći SAD-a.¹⁴⁹

Češća i preciznija zamjerka od ove svodenja mnoštva fotografija pod jedan radikalno ilustrativni sociološki koncept upućena je kontekstualizaciji pojedinačnih radova fotografa Lewisa Hinea, Dorothee Lang, Bena Shana i drugih na projektu *Farm Security Administration* (FSA), ciljanom na dokumentiranje američkih siromašnih slojeva kako bi se ukazalo na problem Velike depresije. Curtis, primjerice, u ovome projektu vidi jasan politički plan i program u suženju značenja fotografije na puki cilj koji propisuje naručitelj.¹⁵⁰

prošlost, pokušavali smo izložbi dati dimenziju prošlosti kroz tekst pridružen grupama fotografija. Pretraživali smo Svetu pismo, velike pisce, radove filozofa i znanstvenika svih vremena kako bismo izvukli te citate. Na primjer citat na slici djeteta koje se rada preuzet je iz Skrabina: ‘Svemir odzvanja plačem punim užitka koji jesam.’ I nastavlja: ‘Tu su potom slike majki s bebamama. Bebe počinju rasti, djeca počinju odrastati, igrati se i učiti. Izložena je i serija očeva s djecom, očeva i sinova: takozvani afrički divljak uči sina lov u otrovnom streljenom; otac Crnac koji se naginje nježno i brižno iznad bolesna djeteta; otac koji odlazi u rat i oprašta se sa sinom; te naposlijetku otac sa sinom na kauču, čitajući nedjeljne novine.’ ‘Photography: Witness and Recorder of Humanity’: 161-162.

147 Unos 'Propaganda' u Enciklopediji fotografije XX. stoljeća navodi je u propagandu hladnoga rata, obzirom je djelomično financiraju "USIS (United States Information Service) i Coca Cola" Vidi: Lynne Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, vidi dalje: Sekula, 'The Traffic in Photographs'.

148 Usp. Allan Sekula. 'Dismantling Modernism'. U drugom tekstu Sekula proučava bliskosti Steichenovih teza i fiziognomskih istraživanja, vidi: Sekula, 'The Traffic in Photographs'

149 *Ibid.*

150 Usp. James C. Curtis, 'Dorothea Lange, Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression'. *Winterthur Portfolio* 21(1, Spring, 1986): 1-20. Slično razradjuje i Michael L. Carlebach. 'Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration'. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts Florida International University Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian-FIU* 8 (1988): 6-25.

Kritike slične onima upućenima Steichenovoj izložbi i projektu FSA upućene su i nedavno većim projektima poput izložbi o 9/11, ali i pojedinačnim fotografijama koje nisu bile masivno sponzorirane kao ovi izložbeni projekti.¹⁵¹ Naime, ni izložbena produkcija nije imuna na ideologiju i ideološku re-interpretaciju tekstualnim putem, te se ista može izvršiti kako kontekstualiziranjem tako i anotacijama fotografije, pa i samom intervencijom u vizualni medij ili vizualni kontekst.

Naposljetku, i rasprava o načinu upotrebe fotografije u drugom koraku postaje raspravom o estetici fotografije, o njenoj autentičnoj razlici od slikarstva iz koje proizlaze i njezini zadaci. Jednako kao u filozofskim argumentima špilje i kamere-oka, i među fotografima se vodi spor oko realnosti. Taj spor, kao što je ustvrdio i Trachtenberg u komparaciji suprotstavljenih stajališta Paula Stranda i Lewisa Hinea, u osnovi je spor o istini.¹⁵²

¹⁵¹ Usp. Liam Kennedy, L. 'Remembering September 11: Photography as Cultural Diplomacy'. *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-) 79*(2,2003): 315-326.

¹⁵² Trachtenberg piše: "Ako je Strand i osjetio potrebu odgovoriti na optužbe za puku fotografsku mehaničnost značenja, Hine se smatrao odgovornim odgovoriti na optužbe za nepouzdanošću svrha. Tema 'istine' i zabrinutost da su 'fotografije toliko krivotvorene da ne mogu poslužiti za rad' ili reformu". Trachtenberg, 'Camera Work', 839.

Fotografija i filozofija

FILOZOFIJA FOTOGRAFIJE DO OTKRIĆA

Teorije fotografije, počevši od Valeryja do danas, često se vraćaju na temu Platonove špilje.¹⁵³ Pojavna pretpovijest same tehnologije zorno je skicirana u hipercitiranom, gotovo 'ofucanom', antičkom filozofskom argumentu. Platonova parabola, osim teme zavjere u filozofiji politike (što je izvorna namjera), opisala je istovremeno, po prvi puta, funkcioniranje optičkog fenomena prijenosa slike u mraku, kasnije nazvanog *camera obscura*.¹⁵⁴ Platon daje taj opis špilje kroz dijalog Glaukona i Sokrata:¹⁵⁵

¹⁵³ Vidi dalje: Valery u Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, Sontag, *On Photography*.

¹⁵⁴ Roger Sayre direktno dovodi u vezu Platonovu pećinu i cameru obscuru, rekvavši: "Poput Platonove špilje, u kojoj su projicirane sjene alegorije za realnost, kamera obscura projicira realan život, u punoj boji i pokretu, na dvodimenzionalni zid ili ekran koji treba promatrati i kontemplirati. Svjetlo ulazi u zatamnjenu prostoriju kroz otvor poput male rupe ili staklenu leću, projektirajući sliku na suprotni zid ekrana." Vidi: Roger Sayre, 'Camera Obscura' u Warren, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*.

¹⁵⁵ Klasičniji primjer od ove je "metafora o tri kreveta" iz knjige X. Ona se sastoji od onoga što postoji u Božjoj, imitacije Božje ideje i umjetničke zamisli, koja je tek imitacija drvodjelčeve izvedbe. Često se citiraju i "metafora sunca," te "analognija podijeljene linije", sa kraja VII i VIII knjige (531d-534e). Cit. Platon, *Država*. Zagreb, Naklada Juričić, 2004. (514a-520a)

“Predoči, naime, sebi da ljudi žive u podzemnoj špilji, koja ima dug ulaz, otvoren prema svjetlu; da su ljudi u njoj od mala s okovima na nogama i vratu tako da ostaju na istom mjestu i da gledaju samo preda se, te glavu radi okova ne mogu naokolo okretati, a svjetlo im ognja gori odozgo i izdaleka njima za ledima; među ognjem i sužnjevima zamisli put gore, a uza nj zid, kao što čarobnjaci stoje pred gledateljima iza ograde, preko koje pokazuju svoje sljeparije.”¹⁵⁶

Metafora istodobno daje i nacrt tehnologije, no i zavjere nadgledanja i kontrole koju danas prepoznajemo kao namjerno inducirane sekundarnih medijskih odnosno propagandnih poruka. Ovaj ili sličan opis, sve do otkrića foto-kamere, kao i tehnika kemijske stabilizacije slike pojavljuje se kao alegorija ‘tamne komore’, u primarnom značenju *camera obscura*, direktnе preteče fotoaparata.¹⁵⁷ Odnos dvije paradigmе, one koja služi opisu ideologije i mehanizma fotoaparata kojega izumila znanost vrlo je složen. I Platonova špilja i *camera obscura* korištene su za opis funkciranja ideologije.¹⁵⁸

Upravo o *cameri obscuri* Karl Marx bilježi: “Ako se u svim ideologijama ljudi i njihovi uvjeti pojavljuju izvrnuto gore-dole kao u cameri obscuri, ovaj fenomen događa se jednako iz povjesnih uvjeta njihovih životnih procesa kao što se dogada sa objekatima na retini iz njihovih fizičkih životnih procesa.”¹⁵⁹ Vidljiva je sličnost Marxovog i Platonovog argumenta. Oboje u sustavu proizvodnje tehničke slike prepoznaju zavjeru kontrole realnosti, bilo kroz pojedinačne ideje ili sustave ideologije.¹⁶⁰ Društvo se uslojava prema načinu na koji

156 Ibid. 274.

157 Sličan se opis pojavljuje i u Dantevom Raju u kojem Vergilije putuje kroz *speculum infernum* (staklo kroz koje vidimo zatamnjeno) do božanskih iluminacija. Vidi: Martin Jay, *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley, University of California Press. 1993: 32.

158 Vidi: Mitchell, *Iconology*. Vidi dalje: Kofman, *Camera Obscura*.

159 Cit. Karl Marx i J. Elster, *Karl Marx: a Reader*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 27.

160 Vidi: Sarah Kofman, *Camera Obscura of Ideology*. London: Athlone Press. Maritain o Lenjinovom korištenju paradigmе fotografije zapisuje: “On je zadovoljan s metaforom “refleksije”, pa čak i, u Lenjinovom jeziku, “kopije”

pripadnici određenih slojeva imaju pristupa realnosti, odnosno sliči realnosti. Ta se paradigma zadržala i do današnjih dana.¹⁶¹

Filozofska diskusija osamdesetih godina, u dobu automatizacije fokusa kamere i pojave prvih kompaktnih fotoaparata, kao mračnu sobu definira cijeli fotografski laboratorij, mjesto gdje se filmovi donose, te odakle izlaze razvijeni kao fotografije, upravo zbog mogućnosti da se u tom dijelu procesa, van kontrole fotografa-amatera, dogodi neka promjena u kontinuitetu prijenosa slike.¹⁶² Tema kontrole će se pokazati bitnom i u interpretativnim kritičkim tekstovima lijeve kritike sedamdesetih i osamdesetih, koji u fotografiji vide sustav moći, bilo kroz prethodne uvjete proizvodnje i vlasništvo nad tehnologijom ili kroz finalne proizvode dominantnih slika. No, idealistička zavjera se ipak najviše produbila u tekstovima Jeana Baudrillarda, koji fotografiju uzima kao ključan model velike zavjere simulakruma, reflektirajući teme Platonovog sustava kontrole.¹⁶³

i "fotografije", te reducira sve što je vezano uz proces saznanja misli o jednostavnoj paralelnoj, ili jednostavnoj replici u ogledalu, onoga što je u samim stvarima". Jacques Maritain, J. *An Introduction to the Basic Problems of Moral Philosophy*. Albany, N.Y., Magi Books, 1990, 65.

161 Jenks tvrdi: "Treba zabilježiti da iako je Marx bio prvi koji je implicirao viziju koncepta ideologije kroz zaziv 'distorziranih', 'prelomljenih' i 'invertiranih' slika koje izaziva izvorna 'camera obscura', prethodna epoha bila je nadgledana od strane kršćanskog grijeha 'idolatrije', a prije toga je već Platon razlučio pogrešne slike unutar šiplige." Cit. Chris Jenks, *Visual culture*. London, Routledge. 1995: 6.

162 Argument neodoljivo sliči na kinesku sobu - misaoni eksperiment Johna Searla.

163 Baudrillard tvrdi: "Svetlo fotografije ostaje odlika slike. Fotografsko svjetlo nije 'realistično' ili 'prirodno'. Radije, ovo je svjetlo sama imaginacija slike, njena misao. Ono ne emanira iz jednog izvora, već iz dva različita, objekta i pogleda". Citirano iz Jean Baudrillard, 'Photography, Or The Writing Of Light' J. 4/12/2000 <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126>
O vezi koncepata simulakruma i Platonove teorije vidi dalje: Gilles Deleuze 'Plato and the Simulacrum'. *October* 27(1983): 45–56. Vidi i: Rosalind Krauss, 'A Note on Photography and the Simulacra'. *October* 31(1984): 49–68.

FILOZOFIJA I OTKRIĆE FOTOGRAFIJE

Sasvim drugačiji filozofski pristup koji kreće iz iskustva, izučava optički fenomen refleksije slike, a i sam je doveo do razvoja fotografskih tehnologija. Temeljne razrade optike tako daje Rene Descartes.¹⁶⁴ U *La Dioptrique* (1637.), oslanjajući se na Keplerov opis vizualne percepcije prema paradigmii *camere obscure*, Descartes detaljno razrađuje funkcioniranje oka na način tamne komore, lišavajući temu *camere obscure* svih skeptičkih, pa i paranoičkih konotacija.¹⁶⁵ i John Locke opisuje tamnu komoru na neutralan način:

“Spoljašni i unutrašnji oseti, koliko mogu da vidim, jedina [su] vrata na koja znanje ulazi u razum. Koliko sam mogao da otkrijem, to su jedini prozori kojima svetlost ulazi u tu mračnu sobu. Jer izgleda mi da razum dosta liči na potpuno neosvetljenu sobicu, sa samo jednim malim otvorom kroz koji ulaze spoljašnje vidljive slike, ili ideje spoljašnjih stvari; ako bi slike koje ulaze u tu mračnu sobu ostajale tamo i ležale tako sredene da se po potrebi mogu naći, onda bi ona zaista bila sasvim slična ljudskom razumu u odnosu na predmete vida i ideje o njima.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ Kepler u ‘Ad Vitellionem paralipomena quibus Astronomia pars optica traditiv’, Francofvti, Apud Claudium Marnium & Hæredes Ioannis Aubrii, 1604. zapisuje: “Kažem da postoji vizija kada je reprezentacija cijele hemisphera zemlje, koja je prethodna oku, pa i malo više, i sama fiksirana na crvenkasto bijelu konkavnu površinu retine. Jer kako bi reprezentacija ili slika povezana sa vizualnim duhovima koji su se zadržali na retini i nervima, te bez obzira da li je zabilježena od strane duhova iznutra mozga ili se pojavljuje prije plemenskog duše ili vizualnog polja, i bez obzira da li je vizualno polje to koje kao Kvestor delegira dušu, silazi sa prosudbe na vizualne nerve i retina, koje su kao inferiori tribunalni, krenuvši naprijed kako bi susreo reprezentaciju – sve to, kažem, ostavit ću Fizičarima na diskusiju. Jer Optičari se ne bave njihovim trupama izvan čvrstog nutarnjeg zida koji stvara prvi prijepor unutar oka.” *Kepler on the Camera Eye* <http://www.lumen.nu/rekveld/wp/?p=352>

¹⁶⁵ Vidi dalje: Ono, H., Wade J. Nicolas et.al: *Binocular Vision: Defining the Historical Directions Perception*, 38(4/2009): 492–507. Kepler se proučavanja arapskoga znanstvenika Al Kindla. Vidi dalje: Lindberg, D. C. *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*. Chicago, London University of Chicago Press, 1976.

¹⁶⁶ Cit. John Locke, *Ogled o ljudskom razumu I*, Beograd: Kultura, 1962:158.

Paradigma oko-kamera koju uvodi Locke na osnovu Descartesovoga, odnosno Keplerovog opisa, sugerira kako je prevodivost onoga što vidimo, u tehničkom pogledu, adekvatna onom što vidi i sama kamera, te dodatno, kako je ona precizno mjerljiva. Ta paradigma česta je tema umjetnosti moderne.¹⁶⁷ Kasnija izučavanja psihologije gledanja fokusiraju se, radije no na sličnosti, na razlike slika nastalih tehnologijskim monokularima od onih viđenih binokularima. Takve su analize česte u geštalt psihologiji.¹⁶⁸ Paradigma oko-kamera doživjela je i neke kritike.¹⁶⁹ Ipak, neki kulturolozi poput Jonathana Craryja nastavljaju je koristiti.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Podudarnošću se bave razni autori, a redovno se citira Vertovljev *Kino-eye*. Vidi: Dziga Vertov, *Kino-Eye : the writings of Dziga Vertov*. Annette Michelson (ur.) Berkeley, University of California Press, 1984. Vidi dalje: Barnett Newhall, 'Photo/Kino Eye of the 20s'. *Members Newsletter* 9(1970): 1-5.

¹⁶⁸ Geštalt u vizualnoj analizi općenito zagovara Arnheim. On preuzima osnovne principe Geštalt zakona percepcijске organizacije kao što su: sličnost, aproksimativnost, kontinuitet i zatvaranje. Vidi: Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception : a Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1974. U nekoliko tekstova zasebno se osvrće i na fotografiju. Vidi dalje: Rudolf Arnheim, 'On the Nature of Photography'. *Critical Inquiry* 1(1,1974): 149-161. i dalje: Rudolf Arnheim, 'The Two Authenticities of the Photographic Media'. *Leonardo* 30(1/1977): 53-55. Vidi također: Richard D. Zakia, 'Photography and Visual Perception'. *Journal of Aesthetic Education* 27(4 - Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim/1993): 67-81. Zanimljivu analizu produkcije monokularnih i stereoskopskih slika daje i Claire uspoređujući Duchampove fotografije i stereoskopske strojeve. Vidi: Jean Clair. "Opticeries". *October* 5(1978), 101-112.

¹⁶⁹ Allen tvrdi: "Slike se formiraju na retini oka, no one ne odgovaraju funkcionalnosti slike na filmskoj ploči ili u kamери. Kod živog, aktivnog oka, nema ničega što bi se dalo identificirati kao retinalna slika, u značenju da perzistentna slika koja je razriješena na jednom definitivnom topografskom omerju retine. Radije, slika se drži u stalnom nemamjernom pokretu, očna lopta se pokreće, slika se udaljava od fovee, i "trza" nazad, dok pokret plovi sam vibrirajućina oko 150 okretaja u sekundi". Cit. Joel Snyder i Neil Walsh Allen 'Photography, Vision, and Representation'. *Critical Inquiry* 2(1/1975): 11.

¹⁷⁰ Vidi dalje: Crary, *Techniques of the Observer*. Vidi dalje: Nicholas J. Wade, *Perception and Illusion : Historical Perspectives*. New York, Springer, 2005.

TEORIJE I FILOZOFIJE FOTOGRAFIJE

Medijska teorija jednako rabi oba, zapravo disonantna čitanja *obscure*, spajajući dvije razdružene vizije, mračne i nesvjesne tehnologije te jednostavnoga tehničkog aparata, objašnjavajući paralelni utjecaj nesvjesnoga i svjesnoga kroz teme ideologije i tehničke slike. Ipak, prečesto korištenje paradigmе špilje dovelo je do nesuglasica u širem kulturnom značenju *camere obscure*, jer nije uvijek jasno kada bi njena značenja trebala biti ona zavjere metafizike, a kada pak empirističkog alata.¹⁷¹

Upravo zbog teorijski prekrcanog, ali i izvitoperenog značenja *camere obscure*, Barthes svoje kardinalno djelo naziva imenom druge, u međuvremenu sasvim napuštene tehnologije, *camere lucide*. *Lucida* se izvorno sastojala od periskopa i ogledala, bez tamne komore, te time nije rezonirala mračnim konotacijama.¹⁷² Dekonstruirajući tamnu kutiju Barthes je radikalno zaokrenuo od teme fotografije općenito na interpretaciju pojedinačne fotografije, kao što sam navela u uvodu ove knjige, uvodeći u nju gledatelja i njegov svjesni, no i nesvjesni perceptivni sklop. Zbog uporišta u nesvjesnom, i još preciznije emocionalnom, Elkins je Barthesovo djelo prozvao *Camera Dolorosa*.¹⁷³

¹⁷¹ Vidi: W. J. T. Mitchell, *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago ; London, University of Chicago Press. 1986. vidi dalje: Crary, *Techniques of the Observer*; Jay, *Doucane Eyes*, Kofman, *Camera Obscura*.

¹⁷² *Camera lucida* je optičko pomagalo koje omogućava prenošenje slike na dnevnom svjetlu, za razliku od *camere obscure*, koja ostaje tamnom komorom. Koristila se za crtanje pejzaža, a u fotografskim tehnologijama koristio je Talbot, koji je naziva "photogenic drawing." Vidi dalje: William Henry F. Talbot, *The Pencil of the Nature* (1939) Da Capo. Vidi dalje: Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*.

¹⁷³ Vidi: James Elkins, 'Camera Dolorosa'.

Fotografija kao znanje

REALIZAM I REALISTIČNOST

Umetnici su koristili *cameru obscuru* još od vremena renesanse. Neki od njih pridonijeli su i tehničkim i znanstvenim istraživanjima koja su dovela do kemijske stabilizacije slike, razumijevajući izum kao samu svrhu vizualnih umjetnosti.¹⁷⁴ Fotografija uistinu i jest svojevrstan *grand finale* dotadašnjih istraživanja likovnih umjetnosti čiji je cilj, prema teleološkom argumentu povijesti umjetnosti, definiran stoljećima potrage za što prirodnijim sustavima prikaza realnosti; kroz termine perspektive, svjetla ili pak kontrasta...¹⁷⁵ Gledano unazad, fotografija je finalizirala razvoj reprezentacijskih umjetnosti što su do pojave apstraktne slike, a isprovocirane i samom pojavom fotografije, bile zapravo sve likovne umjetnosti.

¹⁷⁴ *Obscuru* koriste da Vinci, Vermeer i mnogi drugi, vidi: Nicholas J. Wade, H. O., Linda Lillakas, 'Leonardo da Vinci's Struggles with Representations of Reality'. *Leonardo* 34(3,2001): 231-235. Mills, A. A. 'Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations'. *Leonardo* 31(3,1998): 213-218; Za interakcije nastale po izumu fotografije vidi: Jonathan Crary, 'Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century'. *Grey Room* 9(2002): 5-25.

¹⁷⁵ Vidi primjerice, Gombrichovu povijest umjetnosti, Ernst H. Gombrich, E. H. *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, 1962.

No, stabilizacijom svjetlosnog zapisa u tamnoj komori ona postaje konkurentna reprezentacijskim umjetnostima, kako je najavio još Delaroche.¹⁷⁶ Realističko slikanje rukom prema reflektiranoj slici *obscure*, naime, prestaje biti potrebno od trenutka izuma fotografске tehnologije. Budući da je savršeniji, naturalistički prikaz bio posljedica fizikalnih, preciznije mehaničkih i optičkih, prije nego estetskih zakona, fotografiji su se već u samim počecima zanijekale kvaliteti za koje se vjerovalo kako ih, s druge strane, 'lijepo umjetnosti' posjeduju. Ona, naime, nije ispunila zahtjeve tradicionalnih estetika za auratičnošću i posebnošću, a time posljedično i autentičnošću proizvoda.¹⁷⁷ Svrstali su je s one strane svijeta originala, neponovljivoga i apstraktnoga. Stoga otkriće fotografije i prate rasprave o autorstvu, koje slijede one o razlikovanju pravog umjetničkog genija od prirodnog, kojega fotografija tek oponaša.¹⁷⁸

Kapacitet medija da prikaže realnost i suodnos takve realnosti sa slikanom reprezentacijom bio je tema diskusija o fotografiji već od vremena objave njenog otkrića, 1839. godine. Danas se njima bave različita područja misli o fotografiji: sami autori, filozofska estetika, teorija medija, te posebno povijest umjetnosti. Među tim diskusijama postoje, međutim, velike razlike. U filozofskoj estetici rasprave su se uglavnom vodile oko fotografске reprezentacije u odnosu na onu slikarsku. Teorije medija pak analiziraju odnose fotografije i teksta,

¹⁷⁶ Kao 'reprezentacijske umjetnosti' uglavnom se uzimaju vizualne umjetnosti, izuzev apstraktne slike, slikarstvo, kiparstvo i grafika, kasnije i fotografija i film.

¹⁷⁷ Temom auratičnosti se posebno pozabavio Benjamin koji je definira kao "neobičnu mrežu prostora i vremena, jedinstvenu pojavu udaljenosti, ma koliko ona blizu bila." Benjamin, 'A Short History of Photography'.

¹⁷⁸ Degradiranje medija u odnosu na slikarstvo nekim je dijelom moglo imati veze i s početnom nesavršenošću same tehnike, vidljive i u usporedbi Milletove slike i Robinsonove fotomontaže. Već natuknuto u Benjaminovim tekstu vidi: Walter Benjamin, 'The Author as Producer (address at the Institute for the Study of Fascism, Paris, April 27, 1934'. *New Left Review* 1/62(July / August 1970). Većina autora teorije fotografije bavi se temama autorstva. Vidi dalje: Ronald Barthes, 'The Death of the Author' *Image - Text - Music*, Ronald Barthes, Stephen Heath (ed.), London: Fontana Press, 1977. Vidi i Foucaultovu kritiku Barthes-a: Michel Foucault, 'What is an Author?', *Language, Counter Memory, Practice*. Michel Foucault, Donald F Bouchard (ur. i prev.). Ithaca/New York: Cornell University Press 1977, 113-138., te Michael North, 'Authorship and Autography'. *PMLA* 116(2001): 1277-1285.

koji se rano pridružuju fotografskim praksama prilikom publiciranja, kao primjerice u novinskoj fotografiji, oglašavanju itd. Rasprave u povijesti umjetnosti uglavnom se svode na historiografske te stilske podudarnosti. Proučavanje razlika medija slike i fotografije, dakle, tema je estetike, ali i povijesti umjetnosti, no na sasvim drugačije načine. Obje se diskusije javljaju relativno kasno, što je za povijest umjetnosti pomalo absurdno, s obzirom na to da se fotografija izučava tek nakon što su u institucionaliziranu umjetnost ušle nove umjetničke forme, poput readymadea, hepeninga, performansa, žive skulpture, intervencije u urbanom prostoru... koje redom nakon čina izvedbe nastavljaju postojati tek putem fotografskih zapisa.¹⁷⁹

Iako započete još u vrijeme debate piktorijalista i formalista s kraja devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća, diskusije o razlici fotografске i slikane slike, nastavile su se tek u sedamdesetima i osamdesetima, a potrajale su sve do izuma digitalne fotografije.¹⁸⁰ Diskusije su se intenzivirale u vrijeme omasovljene uporabe već automatiziranog fotoaparata i razvojem strojeva za automatsko razvijanje fotografije u boji, što je dovelo do masovnog otvaranja fotografskih studija ili laboratorija za razvijanje fotografija. S obzirom na to da je razdvojen proces snimanja od razvijanja, novi fotograf više nije trebao poznavati kemiju ili optiku kako bi upotrebljavao medij što je s jedne strane uvjetovalo i porast teza o realističnosti medija, dok je gubitak kontrole nad proizvodnjom fotografске slike doveo do političkih, prije nego epistemoloških, teza o mediju kao zavjeri.

U filozofskoj estetici historiografski pristup, koji bi korelirao status tehnologije s mišljju o njoj nije toliko prisutan. U raspravama se obraduje sasvim drugi spektar tema, razlike slikarstva od fotografije kroz razlike prirodne i intencionalne reprezentacije kao objektivne ili neutralne u odnosu na neprirodne ili subjektivne. Rasprave se iz estetike prenose i u druga područja, epistemologiju i ontologiju fotografске slike o kojima piše niz autora.¹⁸¹ Estetska

179 Za analizu usporedne pojave readymadea i fotografije u umjetnosti vidi: Margaret Iversen, 'Readymade, Found Object, Photograph'. *Art Journal* 63(2.2004): 44-57.

180 Vidi: Scott Walden (ur.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencile of the Nature*. Oxford, Blackwell Publishing, 2008.

181 Vidi: Marcus B. Hester, 'Are Paintings and Photographs Inherently Interpretative?' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31(2.1972): 235-

diskusija je definirala i niz termina i koncepata koji kao krajnji ishod, gotovo proizvod te polemike, razjašnjavaju specifičnu razliku fotografije od slikarstva u smislu reprezentacije. U nizu pokušaja definiranja specifične razlike dva medija našao se i čitav spektar termina koji kvalificiraju, odnosno opisuju kvalitetu fotografije u pogledu dokazivosti za koju se pretpostavlja kako je fotografija imala, za razliku od slike. To su, kronološkim redom: naturalizam, direktna reprezentacija postojanja, transparencija, dokumentarnost, trag ili indeksikalnost. Navedene kvalitete, prema različitim teorijama, nisu u istom stupnju, ili nisu uopće, karakteristične za slikarstvo.

Postoje i odredene disciplinarne i metodološke sklonosti korištenja tih pojmoveva. Teoretičari umjetnosti uglavnom koriste termin reprezentacionalizam, kojime indiciraju razlike među umjetničkim medijima nakon pojave apstrakcije.¹⁸² Reprezentacionalizam karakterizira sposobnost prikaza, dok ga istodobno kvalificira naturalizam, odnosno prirodnost prikaza. Termin se češće upotrebljava kod analize slika nastalih prema fotografijama.¹⁸³ Nešto labaviju, no sličnu konцепцију semiotičari definiraju putem teme indeksa realnosti, gdje indeks kvantificira realističnost prikaza.¹⁸⁴ U estetici fotografije naturalizam se pak radikalizira temom njegove objektivnosti, kojom se luče subjektivne od objektivnih predstava realnosti.¹⁸⁵ Autonoman estetski koncept je pak

247.; Donald Brook, 'Painting, Photography and Representation'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42(2.1983): 171-180.; Gregory Currie, 'Photography, Painting and Perception'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49(1.1991): 23-29.

182 Vidi primjerice: John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988., kao i Allen Neil, Walsh i Joe Snyder, 'Photography, Vision, and Representation'. Jonathan Friday, 'Photography and the Representation of Vision'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59(4/2001): 351-362., ili Roger Scruton, 'Photography and Representation', Savedoff, 'Transforming Images'. Kod većine reverberira utjecaj Gombricha, usp. Gombrich, *Art and Illusion*.

183 Više o slikama nastalim na osnovama fotografije vidi: Mervyn Ruggles, 'Paintings on a Photographic Base'. *Journal of the American Institute for Conservation* 24(2.1985): 92-103.

184 Vidi: Rosalind Krauss, 'Notes on the Index: Seventies Art in America'. *October* 3(1977): 68-81.

185 Vidi primjerice: Scott Walden, 'Objectivity in Photography'. *British Journal*

onaj ‘transparentnosti’, kojeg definira Kendal Walton, uvodeći estetske teze objektivnosti u epistemološko područje. Kvaliteta transparencije jest da je nemedijalizirana ili da je pak medijacija, ako i postoji, sasvim zanemariva.¹⁸⁶ Nekolicina autora, također, bavi se i paradoksalnijom temom ‘fotografske istine’, koja osim u epistemologiju oštro zadire i u područje logike.¹⁸⁷

Red pojave ovih koncepata, ponavljam, gotovo je sasvim bio uvjetovan tehničkim statusom fotografske reprezentacije u danom vremenu, te se može svesti na povijest tehnologije medija. U međuvremenu su i neki od pojmoveva kao što je primjerice naturalizam, napuštani, jednako kao što su napuštane i tehnologije analogne slike.

‘Fotografija je najprirodniji opis prirode’

Naturalizam je kao pojam u teoriju fotografije pristigao iz teorije i povijesti literature, u značenju preciznog i detaljnog opisa prirode karakterističnog za romane devetnaestog stoljeća.¹⁸⁸

Zadovoljivši kriterije preciznosti i ovaj, svojedobno novi medij preuzima koncept naturalizma, zauzvrat puštajući u teoriju i povijest literature sasvim novu kategoriju opisa – ‘fotografski opis’. Takav se opis prepoznaje i u romanima iz vremena radnja tehnologije fotografskog zapisa. Warehime tako analizira razlike fotografskog opisa i opisa fotografija u djelima devetnaestog stoljeća, zaključujući da “preklapanje realizma prvog reda (referencijalnih kvaliteta narativa) i realizma drugog reda (diskurs narativa koji se odnosi na fotografije i piktorijalni realizam) komplicira čitateljevo razumijevanje

of Aesthetics 45(3.2005): 258-272., ili Ronald Dworkin ‘Objectivity and Truth: You'd Better Believe it’. *Philosophy and Public Affairs* 25(2.1996): 87-139.

186 Vidi: Kendal L. Walton, ‘Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism’. *Critical Inquiry* 11(2.1984): 246-277. Također vidi: Jonathan Friday, ‘Transparency and the Photographic image’.

187 Vidi primjerice: Douglas N. Morgan, ‘On Pictorial “Truth”’. *Philosophical Studies An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 2(4.1953): 17-24., ili Ronald Dworkin, ‘Objectivity and Truth: You'd Better Believe it’. *Philosophy and Public Affairs* 25(2.1996): 87-139. Mitchell, *The Reconfigured Eye*. Vidi dalje: Eaton, M. ‘Truth in Pictures’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(1.1980): 15-26.

188 Vidi primjerice: Michael Payne i drugi (ur.) *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1996.

reprezentacije i same referencijalnosti”.¹⁸⁹ Slično, fotograf Walker Evans neke književnike, poput Jamesa Joycea zbog načina na koji opisuju realnost proglašava fotografima.¹⁹⁰

Termin naturalizam se može locirati i mnogo ranije, u prvim raspravama o fotografiji devetnaestoga stoljeća, primjerice spisu matematičara i fizičara, te izumitelja reproduktivnih tehnika u fotografiji, William Henry Fox Talbota *The Pencil of Nature* (cca. 1844/1846.), u kojemu on fotografiju, već u naslovu, karakterizira kao tehničko sredstvo naturalizma, pravdajući time inovativnost same tehnologije.¹⁹¹ Fotografija kao medij je, naime, istodobno nužno vezana uz vlastitu tehnologiju, ali i uz prirodu koju u potpunosti zahvaća. Priroda i jest bila jedan od dominantnih motiva fotografije, jednako kao i slikarstva u vrijeme izuma fotografije. Štoviše, prve dvije fotografije, ona Daguerreova i Niepceova, bilješke su arhitekture i pejzaža.¹⁹²

No, koliko je početni fotografski opis početkom devetnaestog stoljeća bio neprecizan u odnosu na slikarstvo vidljivo je i usporedbom slike Johna Everett Milleta i fotografije Henryja Peacha Robinsona. Naime, dok Milletova slika ima kapacitet prikazati tijelo i okoliš u tipičnoj prerafaelitskoj atmosferi, na Robinsonovoj fotografiji pejzaž i

189 Cit. Warehime, M. ‘Writing the Limits of Representation: Balzac, Zola, and Tournier on Art and Photography’. *SubStance* 18(1,1989): 51.

190 Vidi: Walker Evans, ‘Photography’. *The Massachusetts Review* 19(4 – Photography,1978): 644-646. Vidi i: Duttlinger, C. Kafka and Photography. Oxford, Oxford University Press, 2007.

191 Vidi: Talbot, *Pencil of Nature*. Talbot objavljuje i čitav niz članaka o optici, fotopapiru itd. vidi dalje: Henri Fox Talbot, ‘Experiments on Light’. *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society. of London* 3 (1830 - 1837). Henri Fox Talbot. ‘On the Optical Phenomena of Certain Crystals’. *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 3. (1830 – 1837): 388-390, Henri Fox Talbot ‘Note Respecting a New Kind of Sensitive Paper’. *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London* 4 (1837 - 1843), 134. Vidi i: Patrick Maynard, ‘Talbot’s Technologies: Photographic Depiction, Detection, and Reproduction’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47(3,1989): 263-276. Nije zanemarivo kako je isti naslov u podnaslov uzela i recentna zbirka eseja iz estetike Scott Walden, *Photography and Philosophy*

192 Razlog snimanja ovakvih motiva leži u vremenu osvjetljavanja, još uvijek predugom za prikaz pokreta.

figura, ukočena od dugog poziranja i opisana gotovo bez detalja, djeluju grubo nalijepljeni jedan na drugo. Boje koje doprinose atmosferi na Milletovoj slici sasvim izostaju sa Robinsonove fotografije iz gotovo istog vremena.

Nakon početnih grešaka, skraćenjem vremena osvjetljavanja u fotografiji, postale su vidljivije i druge razlike u opisima realnosti između fotografije i slike. Neki od fotografa namjerno su reducirali opise, smanjujući dubinu polja dok su ih drugi povećavali van granica kapaciteta ljudskog pogleda. Tako je Eugene Atget smanjio dubinsku oštrinu, te fokusirao bliže sebi u ulici Valette. Na fotografiji se u daljinji, na kraju same ulice Valette, nazire Pantheon, u nadrealnoj atmosferi. Sasvim drugačije, fotografija projekta *Atget Rephotographic Project* koji ponavlja Atgetove fotografije preko sedamdeset godina kasnije fokusira na sam Pantheon, izoštravajući ono što je na starijoj fotografiji bilo neoštro i mistično.¹⁹³ Ipak nijedna od fotografija nije ni blizu pogledu ljudskog oka. Ulicu kao na Atgetovoj fotografiji vidjeli bismo tek pod velikom maglom, s ozbirom da oko ne može fokusirati na ‘ništa’, za razliku od fotoaparata, jer je vođeno psihološkim, a ne mehaničkim principom, dok je pogled na način druge fotografije umnogome detaljniji od pogleda ljudskog oka. Obje fotografije, dakle, pružaju opis neprirodan oku, naturalističan tek u smislu subjektivnog odabira opisa prostora.

193 Jean Eugene Auguste Atget (1852-1972) je fotograf arhitekture koji je 1890-ih snimio oko 6000 fotografija ulica Pariza. Njegov rad otkrivaju nadrealisti početkom XX. stoljeća, uvelike potaknuti i pisanjima Waltera Benjamina. Atget uglavnom radi kontakt tisak, iz velikih 9-inčnih (22,5cm) staklenih negativa, dok je tisak albumen (bjelančevina), sve do 1920. kada prelazi na želatinski srebrni tisak. Zbog velikog formata negativa, moguće je razvijanje i detalja samih snimaka. Vidi unos: Gordon Baldwin, Atget. Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Vidi i: Hyatt A. Mayor, ‘The World of Atget’. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 10(6,1952): 169-171.

‘Fotografija je direktna fizička posljedica realnosti’

Neki su autori teze o naturalizmu stoga dodatno radikalizirali, tvrdeći kako se u fotografiju upisuje – i priroda sama. Currie je, tako, ustvrdio kako su za razliku od slikarskih slika koje su sasvim umjetne, fotografije prirodne i štoviše – mehanički kontinuirane s objektom kojeg predstavljaju.¹⁹⁴ Povezuju ih sputavajući zakoni fizike. Stoga je fotografija sličnija drugim mehaničkim reprezentacijama: termometrima, barometrima itd., koji mjere realnost.¹⁹⁵ Edwin Martin je išao i dalje usporedivši proces fotografiranja sa seizmografskim mjerjenjem kod kojega se potres uopće ne vidi, dok je istodobno mehanička veza rezultata i potresa neupitna.¹⁹⁶

Prema tezi o nužnoj mehaničkoj vezi postojanje realnosti prethodno fotografiji nužan je preduvjet postojanja i same fotografije. Priroda prethodi fotografiji, štoviše – ona i uzrokuje fotografsku sliku.

Teza o nužnoj mehaničkoj vezi, osim s marksističkom kritikom propagande koja fotografiji pripisuje i produciranje same realnosti, ipak, u sukobu je s estetičkim teorijama koje fotografiji pripisuju umjetničke, odnosno subjektivne kvalitete. Štoviše, ona isključuje fotografске tehnike koje mogu proizvesti fotografsku sliku, a da proces snimanja bude prekinut. Jedan od takvih primjera je i Man Rayev rayograf, fotografski proizvod nastao bez ikakve medijacije mehaničkog sredstva, ili fotoaparata, kod kojega se objekt direktno osvjetjava na foto-papiru.¹⁹⁷ Na drugačiji način, putem direktnih kemijskih promjena, i Pierre Cordier dobiva fotografiju koja također ne ispunjava uvjet direktnе mehaničke veze s realnošću. I rayograf i chemigram, kako se naziva Cordierov proces, prekidaju mehaničku vezu realnosti i fotografске slike no krajnji rezultat je i dalje po definiciji fotografija u smislu svjetlosnog zapisa.¹⁹⁸ Štoviše,

194 Currie zapisuje: “Reprezentacije, oboje prirodne i namjerne pružaju informacije o stvarima bez da im pružaju perceptualni pristup. Dvije vrste reprezentacije se razlikuju jedna od druge po pitanju načina generiranja informacija.” Cit. Currie, ‘Photography, Painting and Perception’: 25.

195 *Ibid.*

196 Vidi: Martin, Edwin ‘On Seeing Walton’s Great-Grandfather’. *Critical Inquiry* 12(4.1986): 796-800.

197 Sličnu metodu koristio je i Talbot, nazivajući je “indeks printom”.

198 Fotogrami ili rayogrami su direktni otisci, luminogram zabilješka svjetla (vidi i Sabattier efekt preekspozicije), *brulage* je naziv tehnikе rastapanja

u slučaju samog rayografa taj je opis čak i precizniji od onoga kojeg stvara fotoaparat, jer kopija nastaje direktnim kontaktom s papirom, zadržavajući odnos jedan na jedan sa samim objektom što, izuzev rendgenskog fotozapisa, nije čest slučaj u mediju.

‘Fotograf nužno ne mora imati znanja o onome što snima’

Currie je tezu o mehaničnosti opisa proširio i na epistemologiju. Ustvrdio je kako fotograf ne bilježi ono što misli da vidi, nego uvjek i samo ono što je ispred kamere dok slikar uistinu slika ono što misli da vidi.¹⁹⁹ Situaciju dodatno radikalizira zapisavši: “Slikar koji halucinira [slika ono što] misli da vidi, slično će zapisati i osoba koja vodi dnevničke zapise ako halucinira, no halucinirajući fotograf bit će iznenaden kada mu njegove fotografije otkriju kako je prostorija zapravo bila prazna.”²⁰⁰ Da se odnos snimljenog i vjerovanja u ono što je snimljeno ne mora nužno podudarati dokazuju i fotografije kod kojih, neovisno o tome što fotograf želi, očekuje ili vjeruje da vidi, to nije slučaj. Tako primjerice NLO fotografije prati vjerovanje da se na njima radi o nepoznatim letećim objektima, no ono što autor misli da je snimljeno ne mora nužno i postojati, te je lako moguće da se uistinu radi o nečem sasvim drugom, kako pokazuju debate o postojanju NLO-a. Uistinu, ono što je netko snimio ne mora biti rezultat prethodnih i apriornih vjerovanja, već i naknadnih nemogućnosti semiotizacije.²⁰¹

‘Fotografija je optičko pomagalo’

I neke druge tvrdnje koje slijede iz teza mehaničke veze fotografije i stvarnosti učvršćuju status fotografije kao neutralne tehnologije. Između ostalih, tu je i tvrdnja kako su fotografски aparati dio neutralne

emulzije, chemigram zabilješka izmjene na emulziji, dok je *cliche verre* fotografski otisak crteža na tamnom staklu.

199 *Ibid.*

200 Cit. Noel Carroll, ‘Photographic Traces and Documentary Films: Comments for Gregory Currie’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58(3,2000): 286.

201 Odavde i zanimljiva varijanta kratice UFO (*unidentified flying objects*) u *unidentified photographic objects*,

optičke opreme, kao što su primjerice pomagala poput ogledala, mikroskopa i teleskopa.²⁰² Neki autori su kao jedinu razliku fotografije i optičkih pomagala spremni priznati tek mogućnost stabilizacije slike koje fotografска tehnologija ima, za razliku od obične optičke tehnologije poput mikroskopa.²⁰³ Walton, tako, tvrdi kako je fotoaparat tek automatski sklop, zasnovan na konvencijama koje su ugrađene u fotoaparat, slično kao i kod ostale optičke opreme.²⁰⁴

Fototehnologije uistinu mogu potpomoći percepцију i u drugim pogledima, tako mikroskopska i teleskopska fotografija u odnosu na ljudsko oko funkcioniрају protetički. Ipak, nisu sve fotografije nastale po automatici programiranoj u fotoaparat, niti su načinjene kako bi simulirale ljudsko viđenje. Infracrvene fotografije ili pak ultraljubičaste omogućavaju tek drugaćiji pogled, istodobno isključujući određeni dio spektra, te oku koje nijeinicirano u taj sustav reprezentacije ne znaće odviše. Fotografija širokog spektra, dakle ona koja bilježi istodobno infra i ultra zrake, štoviše, sasvim je na granici prepoznatljivoga. Među fotografijama koje daju drugaćiji uvid u stvarnost, naravno, najviše je umjetničkih. Uspoređujući fotografije snimljene različitim dijelovima spektra pod kojima čovjek definitivno ne vidi, a koji omogućavaju viđenje neke golom oku nevidljive kvalitete, s fotografijama koje su krajnji zbir svih spektara svjetla, a koje nemaju specifičnu primjenu, jasno je kako fotografija omogućava ne samo da se vidi 'bolje', već u nekim slučajevima, da se nešto vidi tek - drugaćije. [Ilustracije 17-19]

U kritici teze kako je fotografija optičko pomagalo, preciznije nego Martin koji uspoređuje simbolički i kodirani seizmografski zapis s reprezentativnim i nekodiranim fotografskim, Jonathan Cohen i Aaron Meskin razlikuju optičku opremu kao pomagala vida na različitim udaljenostima. Oni tvrde kako fotografija percepцију

202 Vidi: Walton, 'Transparent Pictures'. Zanimljiv odgovor na članak je Martinov. Martin, 'On Seeing Walton's Great-Grandfather'. Walton odgovara u: Kendal Walton, L.'Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin'. *Critical Inquiry* 12(4.1986): 801-808.

203 Može se prigovoriti činjenicom kako je mikroskopska fotografija ustaljena znanstvena metoda. Vidi dalje o upotrebi mikroskopske fotografije: Theodore Downs, 'Photography through the Microscope'. *The American Biology Teacher* 7(2.1944): 35-37.

204 Usp. Walton, 'Transparent Pictures'

premješta ‘samo’ vremenski, no ne i prostorno.²⁰⁵ Autor se, naime, nužno nalazi u istom prostoru sa snimljenom scenom, te je on sigurno ‘bio tu’.

‘Mi vidimo kroz fotografiju’

Najradikalniji zahtjev prema fotografiji, već je spomenuto, dao je Walton u tekstu *Transparent pictures*.²⁰⁶ Walton tvrdi kako su fotografije, za razliku od slike, ne samo ‘objektivne’ već štoviše – i epistemološki ‘transparentne’. Mi, dakle, ne gledamo u fotografiju već vidimo kroz nju.²⁰⁷ I ova postavka ima uporište u tezi o mehaničkoj slici kao supstancijalno različitoj od slikarske rukotvorine.

Da je teško odlučiti što mi vidimo kroz fotografiju, zorno je i iz rada Sherry Levine u odnosu na izvorni rad Walkera Evansa koji ona replicira.²⁰⁸ U seriji radova *After Walker Evans* (1979.), Levine, naime, doslovno presnimava Evansove radove, bez ikakve intervencije. Rezultat fotografije je replika, identična reprofotografija, koju autorica – autorizira, obzirom je sama i snima.

Waltonova teza transparencije bi i ovdje mogla biti čitana tako da se pretpostavi kako bez obzira na to što Levine snima drugu fotografiju – ona ostaje transparentna, jer mi opet vidimo kroz nju nešto, bez obzira na to što se medij umnogostručava, mi dakle vidimo kroz-kroz fotografije. Ipak, sama teorija transparentnosti nedovoljna je da zaključimo – što točno vidimo kroz fotografiju Sherry Levine: Allie Mae Burroughs ili Walker Evansov papir?

Osim u slučajevima reprofotografije, Waltonov argument ostaje neuporabljiv kod svih fotografija koje umjesto da omoguće pogled na

205 Vidi: Aron Meskin i Johathan Cohen ‘Photographs as Evidence’.

206 Vidi: Walton, ‘Transparent Pictures’.

207 Slično tvrdi i Barthes, zapisujući: “fotografija je uvijek nevidljiva i nije da vidimo [kroz nju]” Cit. Barthes, *Camera Lucida*.

208 Rad direktno proizlazi iz fotografske teorije. Motiv Evansove fotografije je obitelj snimljena na farmi, dok je direktno značenje fotografije Levine Evansova fotografija i njen kulturni status. Fotografske teorije teže razjašnjenu značenja ne samo kroz odnose fotografije i onoga što je snimljeno već i fotografija međusobno u smislu interpiktoralnosti. Vidi dalje: Allan Sekula, ‘On the invention of photographic meaning’. *Thinking Photography*. Victor Burgin (ur.) London, MacMillan, 1982.

nešto, isti zatvaraju. Takav je slučaj s, primjerice, fotografijama Ansela Adamsa *Vertikale* (1958.) i Harryja Callahana *Lake Michigan* (1953.). Jedna je snimana u mraku dugom ekspozicijom, druga otvorenijom blendom.²⁰⁹ Adamsova fotografija svodi se na prvi plan, dok Callahanova gotovo da ne predstavlja ništa. Kroz obje teško da vidimo išta, jer obje zatvaraju pogled već u prvom planu. Odnosno, da smo bili na jezeru Michigan ili u šumi u Novom Meksiku, sami bismo sigurno vidjeli mnogo više nego što vidimo na fotografiji.

‘Fotografija je (nijemi) svjedok’

Iako se Waltonova teorija čini klimavom u disciplini kao što je povijest umjetnosti, bitna je za discipline poput arheologije, etnografije, kao i forenzičke koje fotografiju uistinu rabe kao dokaz. Iako se u mnogo slučajeva pokazala funkcionalnom, neki kriminolozi osvrnuli su se na tezu o prozirnosti upozorivši da je jedno slušati priču o zločinu, dok je sasvim nešto drugo biti na uviđaju.

Iako se sam koncept dokaza rijetko definira u ijednoj od njih, već se radije podrazumijeva, često se propituje u epistemologiji.²¹⁰ U fotografiji, koncept dokaza se odnosi na općenitiju tvrdnju kako se nečemu vjeruje tek kad se vidi, pojednostavljeno u poslovici ‘gledanje je vjerovanje’. Walton je ovu tezu preformulirao rekavši “može biti fikcionalno i to da je gledateljima fotografije prikazano ne samo ono što bi vidjeli [da su tamo], već da oni tamo i jesu, te gledaju za sebe”.²¹¹

209 Ansel Adams tehnike opisuje u trilogiji: Ansel Adams, *The Camera*. Richard Baker (ur.), Boston: New York Graphic Society, 1980.; Ansel Adams, *The Negative*. Richard Baker (ur.), Boston Little, Brown, 1981.; Ansel Adams. *The Print*. Richard Baker (ur.), Boston, Little, Brown, 1983.

210 Tako Stanford Encyclopedia of Philosophy definira dokaz kao “centralan epistemologiji i filozofiji znanosti. Naravno, ‘dokaz’ nije isključivo filozofski termin; njega ne koriste samo, ili primarno, filozofi koji govore o dokazu, već i odvjetnici, suci, povjesničari i znanstvenici, istraživački novinari i reporteri, jednako kao i članovi brojnih profesija i obični ljudi u praksi svakodnevnog života. Koncept dokaza stoga se odnosi na čvrše pred-teorijske osnove različite od koncepata koji uživaju, slično, centralnu ulogu u filozofiji.” Cit. Kelly, T. ‘Stanford Encyclopedia of Philosophy online’. 2006. <http://plato.stanford.edu/entries/evidence/>

211 Cit. Walton, ‘Transparent Pictures’: 255.

Mehanička veza postaje zanimljiva upravo kod razlike sudske crteža i forenzičkih fotografija. Tom se razlikom bavi nekolicina autora. Currie, tako, vidi razliku fotografije i slikarstva kao razliku tragova [*traces*] i svjedočanstva [*testimony*].²¹² Scott Walden daje i primjer te razlike kroz usporedbu sudske crteža i Polaroid ili instant fotografije kao dokaza zaobilazeći (a time i afirmirajući) mogućnosti izmjene artefakta u tamnoj komori.²¹³

Da se upravo to ‘nijemo svjedočanstvo’ fotografije može alternirati i to pred samim sudom, sugerirao je već jedan od izumitelja fotografije, Talbot.²¹⁴ Fotografijama u sudske prakse se, spomenuto je, nije pridavao poseban značaj.²¹⁵ Još i danas one se tek moraju dokazati kroz sudske postupak. Fotografija, naime, može biti dokaz samo ako uistinu i jest dokumentarna, a to je tek pod uvjetima u kojima nema mogućnosti da fotograf intervenira u proces, što nije opći uvjet stvaranja svih fotografija. Za forenzičku fotografiju postoji niz pravila i tehnika snimanja, sasvim različitih od Polaroida o kojem piše Walden, neka od kojih su zapisana još 1938. godine²¹⁶

212 Vidi: Gregory Currie ‘Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57(3,1999): 285-297.

213 Cit. Walden, ‘Objectivity in Photography’: 6.

214 Talbot tako tvrdi da “ako bi lovor naknadno otudio blaga – te bi se nijemo svjedočanstvo slike okrenulo protiv njega na sudu – to bi svakako bio dokaz nove vrste.” Cit. Talbot via Allan Sekula, ‘The Body and the Archive’. *October* 39(1986): 3-64. Za razliku upotrebe crteža i novih medija u sudske prakse vidi: Peraica, ‘Medien vor Gericht’.

215 Schwartz navodi kako se u prvom zabilježenom javnom slučaju korištenja fotografije na sudu njome identificiralo tijelo pokojnika. U slučaju ‘Identification of corps of A.C. Wilson versus W.S. Goss’ sustavno retuširana fotografija tijela nije prihvaćena kao dokaz. ‘A.C.Willson/W.S. Gass – Court of Pennsylvania 1874’ Vidi: Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy : Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York/London, Zone Books/MIT Press, 1996.

216 Forenzična fotografija je bila predmet sumnje od samih početaka. Ona se s vremenom razvijala dajući skup novih pravila za njeno snimanje, kako ih protivnički odvjetnički tim ne bi odbio kao dokaz. Vidi jedan od prvih tekstova: Charles Calvin Scott, ‘Photography in Criminal Investigations’. *Journal of Criminal Law and Criminology* (1931-1951),29(3,1938): 383-419. Scott daje naputke za kadar, otvor blende, brzine zatvaranja, filtere, pa i osjetljivost filma koji mogu promjeniti scenu ili naglasiti različite detalje.

Tezom kako su fotografije i same argumenti, na zoran i samoevidentan način “see it for yourself” [pogledajte sami], Walton u teoriju fotografije na velika vrata uvodi stajalište koje je u fotografiji dokaza čisti naivni realizam.²¹⁷ Prema njemu bi sve fotografije koje gledatelju sugeriraju da se negdje dogodio zločin uistinu i bile fotografije zločina. Tako bi, primjerice, izgledale očito namještene fotografije Hippolytea Bayarda s početka ove knjige, ali i mnogo kasnijih, ali i mnogo kasnijih od kojih su možda najpoznatije one Cindy Sherman, a kod nas Zlatka Kopljara.

Estetske teorije naturalizma, mehaničnosti, nemedijaliziranosti, transparencije, optičkog pomagala te dokazivosti, mogu se primjeniti, kao što je komentirano, tek na neke fotografije, s obzirom na to da istodobno isključuju čitav spektar drugih fotografija. Naturalizam koji definira dokazivost uglavnom kroz pejzažnu fotografiju ili onu arhitekturu, ima probleme definiranja fotografija izvan vidljivog spektra, ali i umjetničkih fotografija. Teze o mehaničkoj nužnosti fotografije koje se oslanjaju na definicije dokumentarne i forenzičke fotografije teško da mogu objasniti subjektivne, kao i fotografije koje nisu rađene po mehaničkom već kemijskom principu. Teze o nemedijaciji fotografije u odnosu na svijest fotografa jasno definiraju fotografije poput onih NLO-a i teško da mogu objasniti neetičnu fotografiju poput *snuff* fotografija.

Definicije koje kreću iz teze o fotografiji kao optičkom pomagalu isključuju simulacijske i umjetničke primjene, dok one pak koje apostrofiraju transparenciju fotografске slike lakše pristupaju turističkoj fotografiji nego apstraktnoj. I naposljetku, definicije fotografije kao dokumentarne imaju problem s definiranjem namještene fotografije, s obzirom na to da se u centru njihova interesa nalaze forenzički žanrovi s rigidnim sustavom pravila. Svako od područja primjena dakle predefinira neki žanr kao ‘normalnu’ fotografiju, dok istodobno diskriminira ostale.

²¹⁷ ‘Seeing is believing’ je kolokvijalizam, no na njemu Sekula gradi kritičku teoriju, vidi: Sekula, *On Invention of Photographic Meaning*. Albuquerque V. Goldberg: University of New Mexico Press, 1988: 452-474.

Zahtjev	Dokazive	Problem	Isključene
Naturalizam (opis)	Pejzažna fotografija Portretna	Umjетan u smislu apstrakcije koje uvodi tehniku	Apstraktma Znanstvena
Mehanički proizvod	Dokumentarna u širem smislu	Subjektivna fotografija, nadrealna	Tehnike rayograma, vortografa...
Nemedijaliziranost	Dokumentarna, NLO	Interpretativna: socijalna, politička	Snuff, pornografija
Optičko pomagalo	Znanstvena, mikro tj. makro	Rendgen, infracrvena, ultraljubičasta	Umjetnicka u šrem smislu
Transparencija	Dokumentarna, turistička, forenzička	Reprodukciјe	Apstraktma
Dokazivost	Forenzička, sudska	Bilo koja fotografija zločina	Namještena

TABLICA 2 – Uključene i isključene primjene fotografije i žanrova prema tezama

Ključna odluka za definiranje dokazivosti u fotografiji jest po pitanju granice do koje određene eksperimente na mediju uopće možemo nazivati fotografijom. Nju je, kroz zanimljivo protupitanje Waltonu uputio Martin, zapitavši da li su i neuspjele, presvijetljene ili podsvijetljene fotografije, one koje ostaju kao čiste crne ili čiste bijele plohe, takoder fotografije?²¹⁸ Walton u toj diskusiji niječe takvu mogućnost, deplasirajući ih rekavši "ukoliko uopće zaslužuju da ih se tako naziva".²¹⁹ Takve fotografije, naime, nemaju ni blizu naturalističan prikaz, mi ne znamo što prikazuju, kroz njih definitivno ne vidimo ništa, te nam apsolutno ne mogu poslužiti kao optičko pomagalo, iako istodobno posjeduju nužne kauzalne i mehaničke optičke veze s realnošću po kojima ih možemo smatrati fotografijama. Štoviše, samo fotograf može znati što je trebalo biti na njima.

Upravo u pogledu neuspjelih fotografija moguće je definirati kada i pod kojim uvjetima fotografija uopće može biti dokaz. Ona može biti dokaz samo ako je sigurno kako nitko ne može intervenirati u kauzalni odnos na način drugačiji od predvidenog. Istodobno fotografija može, ali ne mora nužno biti i optičko pomagalo. Pod istim uvjetima ona može naturalistički prikazati i ono što postoji, te nam omogućiti da ultimativno i – 'vidimo kroz nju'.

Fotografija je dokaz (ako)	A: Je udovoljen zahtjev:	B: Što rezultira:
	<ol style="list-style-type: none">1. Neprekinut lanac2. Nemedijaliziranost znanja	<ol style="list-style-type: none">1. Optičko pomagalo2. Transparencija
		= Dokazivost

TABLICA 3 – Zahtjevi za dokazivost prema diskusijama u estetici

218 Vidi: Martin, 'On Seeing Walton's Great-Grandfather'.

219 Vidi: Walton, 'Looking Again through Photographs'.

Potrebna su barem dva garanta kako bi se povjerovalo fotografiji kao dokazu: onaj da je proces bio adekvatan i neprekinut, te da nije postojala namjera zloupotrebljavanja snimka. U većini fotografija nastalih pomoću fotografskih tehnika koje su diskriminirane terminom 'obične fotografije' a predstavljenih u prethodnom poglavljju nisu zadovoljeni uvjeti neprekinutosti lanca i nemedijaliziranosti znanja. Upravo zato misanotirane fotografije, retuš, fotomontaža u analognom ili digitalnom obliku, ne mogu ni biti optička pomagala, niti mogu biti dokazima.

No, da je dva uvjeta teško ispuniti pokazat će na primjeru jedne naizgled sasvim obične fotografije, fotografije koja je triput retuširana.²²⁰ Na jednoj fotografiji iz pregleda Staljinovih retuša Davida Kinga *The Commissar Vanishes*, vidi se grupa ljudi, među kojima su neki prepoznatljivi na prvi pogled. Književnik Maksim Gorki i Vladimir Ilic Lenjin igraju šah, tvrdi i anotacija, na Capriju 1908. godine.²²¹ [Ilustracije 20-21] Dogadaj je inače ostao zabilježen i u nizu sahovskih poteza, nastalim upravo rekonstruiranjem ovih fotografija.²²²

Dvije fotografije iako snimaju isti dogadaj djeluju sasvim različito, podcrtavajući skepticizam koji proizlazi iz različitih kuteva snimanja, a kojega je spominjao i Bertrand Russell, rekavši da fotografске kamere na različitim mjestima mogu snimati isti dogadaj, no to će to uvijek raditi na drugačiji način.²²³

Prva fotografija, već na prvi pogled, zadovoljava opće kriterije prethodnih diskusija o fotografiji. Sve djeluje prirodno, osim što je fotografija smanjena verzija realnosti te neprirodno crno-bijela, te što, uostalom, i sama scena djeluje neprirodno ili namještено. No, mi i tada vidimo 'kroz' okvir fotografije, prema Waltonovoј teoriji, gledajući nešto što se uistinu i događalo pred kamerom, a to je – poziranje samo.

²²⁰ Vidi: Peraica, 'Ontology of the Fake'.

²²¹ Vidi: King, *The Commissar Vanishes*.

²²² Na stranicama Chessgames, fotografija se naziva "Vladimir Ilych Lenin vs Maxim Gorki" pogrešno identificirajući Lenjinovoga suigrača Vidi: <http://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1387603>

²²³ Cit: Bertrand Russell, *Sceptical Essays*. London, Routledge, 2004: 61.

Ipak, na fotografiji je jedna osoba djelomično ostala van isječka kadra. Njen se identitet ne može razaznati. Okvir fotografije postaje prepreka, a nogu osobe kao da ometa gledanje same igre, provocirajući pitanjem – o kome li se tu radi, tko je taj skriveni promatrač partije? Taj podatak nije moguće dobiti ni uzajamnom usporedbom, jer ni na drugoj fotografiji iz očigledno iste serije, iako Lenjin više nema polucilindar na glavi, ove osobe – nema. Štoviše, podatak je neprovjerljiv, s obzirom na to da je u fotografiju nemoguće zaviriti i zaći, okrenuti se i provjeriti.

Skepticizam: ‘Fotografije ne donose znanje’

Waltonova teze o ‘gledanju kroz’ zastaje u nemogućnosti da se u fotografiju uđe i provjeri činjenično stanje, zamijetili su i Carroll i Currie.²²⁴ Oni smatraju, kako je već spomenuto, kako fotografija nema kapacitet predstaviti prostorno-vremenski kontinuum. Currie, štoviše, smatra kako po pitanju prostora dolazi do “diskriminativne greške” koju stvara “egocentrično prostorno vjerovanje”.²²⁵ Alocentrični prostor ili onaj kojim se kao gledatelji možemo gibati, nije naime kontinuiran s našim fizičkim ili egocentričnim prostorom. Fotografije stoga daju ograničen, zaustavljen i jednostrani prostorni uvid.

Za gledanje su potrebna određena predznanja. Cohen i Meskin ta predznanja svode pod “doksački argument” nužnog vjerovanja o prostornim informacijama.²²⁶ Među takvim, nužnim vjerovanjima je i ono o odnosima onoga što se uopće gleda.²²⁷ To bi značilo: kada bismo poznavali lokaciju na Capriju, bili bismo eventualno u prilici

224 Vidi: Carroll, ‘Photographic Traces and Documentary Films’; Currie, ‘Visible traces’.

225 Currie, ‘Visible traces.’

226 Oni ga formuliraju kao: “nužan preduvjet da bi x video y je da x predstavlja informacije o prostornim odnosima između x i y” Cit. Jonathan Cohen i Aaron Meskin, ‘On the Epistemic Value of Photographs’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62(2,2004)

227 Fotografija, prema informacijskoj teoriji, može zadovoljiti kriterij “(i) informacija o vizualno dostupnim svojstvima reprezentacijskog objekta”, dok istodobno uopće ne mora imati “informacije o egocentričnoj lokaciji reprezentacijskog objekta” tvrde, oslanjajući se na Dretskeovu ne-doksačku teoriju gledanja i zaključuju kako mi ne vidimo kroz fotografije. Op.Cit:204

rekonstruirati gdje točno stoji fotograf. No, dok bi prostorni raspored i određene elemente mogli razaznati i rekonstruirati i dalje ne bi saznali koja je osoba isključena kadrom. Iako je fotografija ograničena, Cohen i Meskin tvrde kako ova nužna vjerovanja ipak nisu izričit preduvjet za očuvanje epistemičke vrijednosti fotografije.²²⁸ Fotografije, naime, iako ne mogu pružiti neke podatke i dalje prenose neke druge. One po tome nisu zahtjevne, odnosno – mi ne moramo u vidnom polju imati objekt kojega želimo vidjeti, ne moramo znati ništa ni o prostornom odnosu, ali čemo i dalje dobivati neke informacije o njemu.²²⁹ I bez da imamo ikakva saznanja o prostoru nešto čemo o njemu saznati.

U slučaju fotografije šahovske partije čak i da ne znamo prostor, na osnovu onog vidljivoga dijela možemo zaključiti kako se radi o terasi, te imati kakvu-takvu predodžbu o njenom obliku, lokaciji stola u odnosu na zid, pa i visinama sudionika. Štoviše, prostor scene se može rekonstruirati, analizirajući prostorno-vremenski kontinuum fotografa prema prikazanom sadržaju.

Iz prostornih saznanja moguće je izvesti i neka druga. U rezu kadra se, tako, osim prostora vidi i prva cenzura. Neke su osobe isključene kadriranjem, bilo kao nebitne ili možda iz nekog drugog razloga. Fotograf gradi simbolički odnos među ostalim protagonistima, snimajući ih kako bi postigao jasniju piramidalnu odnosno hijerarhijsku značenjsku kompoziciju, u fokus stavljajući akciju kojom želi dodatno naglasiti šahovsku partiju. On interpretira realnost kadrom i kompozicijom. Da je to sigurno, vidljivo je pomicanjem osi rakursa, čime se bitno mijenja i značenje cijele fotografije. Pomicanjem u jednu stranu gubi se piramidalna struktura i fotografija baca van balansa, a u fotografiju ulazi osoba koja je početno isključena cenurom kadra. Neznatnim pomakom osi udesno fotografija više ne predstavlja partiju šaha, već sugerira Gorkijevu kontrolu nad Lenjinom: Gorki tada nadgleda šahovsku igru, u kojoj je prethodno bio tek pobočni akter. [Ilustracije 22-24]

228 Vidi: Johanthan Cohen i Meskin: *Photographs as evidence*.

229 Naime, za razliku od običnog gledanja u kojem jedan informacijski skup uvjetuje drugi, odsutnost primjerice “e-informacije”, kao one prostorno-vremenskoga smještaja, može dovesti do neprepoznavanja “v-informacija”, o onome što se gleda. To se dogada često u svim slučajevima u kojima mi želimo informacije o gledanome, a ne ispunjavamo uvjete poznavanja vlastitog odnosa prema njima. *Ibid.*

Već na ovoj fotografiji može se razlučiti prostor koji je kontinuiran za samoga fotografa, a koji se se u realnom prostoru može pomjeriti, odabirući iz kojega kuta će ga snimiti. No, sve njegove odluke kod gledatelja dovode do ograničenja, to jest – mi vidimo isključivo fotografov egocentrični prostor, kroz kojega se filtrira i allocentrični prostor. One prenose banalni podatak: "kad biste bili [ovdje], vidjeli biste, uz pomoć [ove optičke opreme], pod sljedećim [tehničkim] uvjetima – sljedeće."

Odnosi prostora, vremena i tehničkih uvjeta mogu se rekonstruirati analizom fokusa, usporedbom perspektivnih očišta u monokularnoj konstrukciji prostora, no i usporedbom dodatne optičke opreme koja je moguće promijenila prostorne odnose. To je donekle sugerirao i Currie.²³⁰ On je ustvrdio da je moguće definirati dva tipa 'izmještanja', ona primarno perceptivna snimatelja, uporabom različitih ugrađenih optičkih opcija u fotoaparatu ili van njega, te sekundarna, nastala premještanjem gledatelja. U prvima fotograf može približiti objekte unutar vlastitoga vidnog polja, dok će kod drugih taj pomak dovesti do sputavanja gledateljeve na isključivo fotografovnu percepciju. Fotografija supstancialno, no relativno upravo u navedenim okvirima, premješta geografske udaljenosti. Za razliku od prostornog, vremensko izmještanje je univerzalno; ono progresivno raste od datog trenutka snimanja i to paralelno i za fotografa i za gledatelja. Fotografija se, dakle, jest dogodila negdje precizno, no u vremenu koje konstantno protječe. [Ilustracije 25-27]

Ipak, sve ove tvrdnje neće vrijediti za one događaje koji se nikada nisu dogodili, a ipak postoje na fotografskim slikama. Tako postoje, uz ove dvije, barem još dvije različite verzije fotografije partije šaha na Capriju, dajući ukupno dakle tri verzije povijesti. Dvije verzije, naime, falsificiraju okvire samoga događaja, one su dokadrirane i retuširane u slavnim Staljinovim radionicama foto-retuša kako

230 Tako dalje tvrdi da "fotografije mogu poslužiti, zajedno s informacijama iz drugih izvora, u ometanju egocentričnih informacija. Ako znam gdje i kada je nešto snimljeno, i gdje sam sada (te kakvo je vrijeme sada) mogu utvrditi da slika stoji u prostorno-vremenskim odnosima s mojim trenutnim vremenskim isječkom." Usp. Currie, iz: Cohen & Meskin "On the Epistemic Value of Photographs"

bi ilustrirale nova izdanja revidirane povijesti.²³¹ Svakom idućom verzijom dokazivalo se nešto sasvim različito od one prethodne, i to ne samo tko je toga dana bio na Capriju, već i koje su konotirane veze među nekim sudionicima, a koje su redom imale drugačije političke implikacije.

Razlika novih verzija od onih starijih produbljuje probleme znanja o prostoru. 'Autor' druge dvije fotografije, za koje možemo prepostaviti da nisu izvorne, nije video 'u danom trenutku s danoga mjesta' ono što mi vidimo. Njegov egocentrički prostor je promijenjen, dok ga mi i dalje doživljavamo istim. Mi, dakle, ne dobivamo niti dio znanja koje su sugerirali Currie i Meskin, iako nam se to može činiti. Može se zaključiti – jednako kao što je fotografija sposobna dati informacije (ili: "i-informacije", kako ih nazivaju Currie i Meskin), ona je, sukladno, sposobna i dezinformirati.

Postoje tri načina kojima se može prići takvim fotografijama. Jedan je zanijekati kako je fotografija ikada mogla donositi znanja, što je već izloženo. Druga je pozvati se na vlastitu naivnost i nepoznavanje uvjeta, a treći – proglašiti je zavjerom.

231 Na izvornoj fotografiji iz travnja 1908. slijeva nadesno stoje: Vladimir Bazarov, Maksim Gorki, Zinovi Peškov i Natalija Bogdanova, dok Ivan Ladižnikov, Vladimir Ilijič Lenjin i Aleksander Bogdanov sjede. Bogdanov je ubrzo nakon ove fotografije postao politički suparnik Lenjinu. 1909. osnovao je školu na Capriju u kojoj predlaže uvođenje socijalizma kao religije rada, na Lenjinovo zaprepaštenje. Druge ideje, poput one o Proletkultu (proleterskoj kulturi) bile su općeprihvачene, no, prema Jansens upravo su one bile razlog uvođenja cenzura prema bogdanovizmu. Postojao je strah prema bogdanovizmu koji bi ubeo na velika vrata znanstvene, filozofske a time i političke devijacije Proletkulta. Godine 1923. uhapšen je kao član Radničke opozicije. Zinovi Peškov je bio brat prvog vode Boljševika, iz Oktobarske revolucije 1917., Jakova Sverdlova. Imigrirao je u Francusku gdje je postao oficir u Prvom svjetskom ratu, no protjeran je iz francuske Legije stranaca, te opet iselio u Kinu, gdje je postao vojnini savjetnikom Čan Kaj Šeka, ostajući prijatelj s De Gaulleom i radeci za Francusku tajnu policiju (Deuxieme Bureau). Vladimir Bazarov, izvorni teoretičar boljševizma postao je menjiševik. Osuden je na poznatini procesima 1931., te je streljan 1937. Natalija Bogdanova bila je Aleksandra Bogdanova, dok jedino za Ladižnikova nema dalnjih podataka. U albumu Lenjin (Moskva, 1939), dvije godine nakon ubojstva Bazarova i Peškova oboje su izrezani i retuširani. Gorki, iako se usprotvio podizanju vlasti 1917. je ostao na slici. U kasnijoj verziji iste fotografije, onoj Moskovskoga instituta Marksizma i Lenjinizma Peškov se pojавio opet, no na mjestu Bazarova je nacrtan stup. Vidi: King, *The Commissar Vanishes*.

Relativizam: ‘Vjerovanje u točnost fotografije ovisi o vjerovanjima drugoga reda’

Upravo na osnovu analiziranoga problema prostornoga premještanja egocentričnog prostora može se prići epistemičkoj vrijednosti fotografije. Walden je, u analizi Waltonovog teksta, dao neka uporišta takve analize.²³² On tvrdi kako vjerovanja u objektivnost fotografije možemo podijeliti na dva reda: prva su vjerovanja u samu objektivnost, a druga čine sva prateća vjerovanja koji potpomažu ona prva.²³³ Takvi su primjerice zahtjevi koje sam prethodno analizirala: zahtjev za neprekinutošću lanca i zahtjev za nemedijaliziranošću znanja. Ta su vjerovanja uzajamno vezana. Ako se opovrgnu vjerovanja drugog reda, neminovno padaju i ona prvoga, u samu objektivnost. Vjerovanja drugog reda uistinu su i porušena u doba informacijske tj. digitalne fotografije kojom se lako manipulira, tvrdi Savedoff.²³⁴ No, proučavanje intervencija na fotografijama i do digitalnoga doba jasno dokazuje – njih nije trebalo ni biti. Radilo se o pukoj zamci naturalizma.

Naivni realizam: ‘Svaka intervencija na fotografiji je anti-fotografska’

Na koji je način ova varka funkcionalnala, također je jasno na osnovu Waltonovoga teksta, kojega opet uzimam kao paradigmu naivnoga realizma. On je ustvrdio kako su sve alternacije fotografije “majmunski poslovi”, nazivajući fotografе koji korist efekte poput retuša ili fotomontaže “fotografima iz tamne komore”.²³⁵

²³² Vidi: Walden, ‘Objectivity in Photography’.

²³³ Odnosi se ne definiciju vjerovanja prvog i drugog reda. Walden je definira kako slijedi: “Teza o objektivnosti razlikuje perceptualna vjerovanja prvog reda i garante koje im pruža vjerovanje drugog reda kao uvjete stvaranja slike. Ali da bi imali vjerovanje moramo prihvati vjerovanje kao istinito, a to prihvatanje, nesumnjivo, zahtjeva garanciju. Stoga se može prigovoriti da je teza nekoherenčna utoliko ona pretpostavlja odjeljivanje ovih vjerovanja i segmentirana garancije. No ova jasna nekoherenčnost kocka i sa neodređenošću u pogledu garanta. Perceptualna vjerovanja mogu imati višestruke izvore dokaza”. *ibid.* 262f

²³⁴ Vidi: Savedoff, ‘Escaping Reality’.

²³⁵ Walton, ‘Looking Again through Photographs’.

U Waltonovom tekstu tamna komora zvuči kao misterij u kojem se odvija nepoznati dio procesa razvijanja i fiksacije slike, slično Searleovoj kineskoj sobi, u kojoj čovjek s riječnicima simulira kompjuter koji zna kineski, iako ga ni sam čovjek ne zna.²³⁶ Ona nužno prekida kontinuitet objekta i snimljenoga na fotografiji, kako fotografiju vide objektivisti poput Arnheima, Bazina i drugih, te poništava njen kapacitet dokazivosti.²³⁷ Štoviše, tamna komora vraća teme koje su prethodile otkriću fotografije, izvorne zavjere prisutne u Platonovoj špilji ili Marxovoj *cameri obscuri*: cijelog sustava svijeta kao tamne komore.

Razlog ove mistifikacije moguće je više tehnološki negoli filozofski. U vrijeme kada Walden piše svoj tekst dolazi do jasnog odvajanja amatera-fotografa od fotografa-profesionalaca. Drugi mahom postaju laboranti s obzirom na to da amateri koji snimaju mnogo fotografija da bi dobili jednu uspješnu ne poznaju i ne posjeduju tehniku razvijanja fotografije. Fotografije razvijene u različitim laboratorijima, s različitim kemikalijama, pod različitim strojevima, pa čak i kada su ih izradili različiti laboranti jako se razlikuju. Fine i precizne parametre namješta svatko prema vlastitim nahođenjima, ne prema tvorničkim standardima.²³⁸

Nije čudno kako se izumom kompaktne ili tzv. 'idiot-kamere' ponovno javlja rubni psihološki argument u kojem netko nekoga vara ili mu pak daje uvid u lažne podatke, premještajući argumente s područja epistemologije u ono etike, ponovnim uvođenjem argumenata po principu Descartesovog zlog demona, koji u inačici moralnoga znanstvenika sada pomaže slijepoj djevojci itd.²³⁹ U Waldenovoj paraboli o slijepoj Heleni, neurokirurg, naime, omogućava

236 Vidi: John Searle, *Minds, Brains and Science, The Reith Lectures*, Harvard University Press, 1984.

237 Cit. Arnheim, 'On the Nature of Photography'. Arnheim, 'The Two Authenticities of the Photographic Media' i Bazin, 'The Ontology of Photographic Image'.

238 U velikom broju slučajeva, upravo zbog kalibriranog stroja – fotograf neće provući film kroz svoj stroj ako je razvijen na drugome, jer su razlike očigledne. Osim osjetljivosti, izražene u ASA ili ISO standardima, postoje i razlike filmova na različitim tržištima, npr Kodakovi filmovi za sjever i jug Europe imaju različite količine osjetljivosti na toplinu svjetla (u Kelvinima).

239 Vidi: Jonathan Friday, 'Transparency and the Photographic Image'.

slijepoj djevojci da progleda pružajući joj vlastite vizualne podatke, pomoću proteza. Stoga ona, tvrdi autor, i sama ‘vidi’, suprotno onome što proizlazi iz Waltonovih teza u kojima je medijator ili fotograf bio sasvim nebitan za proces gledanja. Walton zaključuje: takve fotografije kao ni slijepci zapravo ne vide.²⁴⁰

S Waltonovim se zaključkom nije složilo nekoliko teoretičara, zadajući više kriterija za percepciju, kako bi razlučili odnos gledanja fotografije i svijeta. Nigel Warburton tako izdvaja četiri različite instance procesa gledanja kao nužne preduvjete za tvrdnju透parencije u fotografiji.²⁴¹ Normalan proces gledanja, tvrdi on, uvjetuju: virtualna simultanost, odnosno istodobnost gledanja i dogadaja; vremenska kongruentnost dužine percepcije, odnosno vrijeme u kojem se ona događa; osjetljivost na promjene i finalno, poznavanje kauzalnog odnosa gledanja ili svijest o samom procesu.

Friday, u kritici ove Warburtonove teze dokazuje kako pak nijedan od navedenih uvjeta nije nužan, s obzirom na to da se može dogoditi i da percepcija prirodno kasni, jer postoje razlike među dužinama gledanja u izvornom procesu promatranja i procesu promatranja fotografije.²⁴² Gledanje fotografije, uistinu, tek djelomično zadovoljava Warburtonove uvjete, budući da ono nije simultano promatranju realnosti, tj. postoji vremenski pomak između gledanja realnosti i gledanja fotografije. Nadalje, fotografija omogućava vremenski neograničeno gledanje, dok je u prirodi ono ograničeno stanjima u kojima se nalazi ono što se gleda. Zatim, fotografije nisu osjetljive na promjene realnosti, odnosno u njima nema daljnje protoka dogadaja. I napokon, svijest o onome što se gleda nije u kontinuiranom prostoru i vremenu, već može biti radikalno nepovezana s prethodnim iskustvima samog gledanja. Pojednostavljeno, Friday tvrdi kako gledanje fotografije i događaja nije istodobno vremenski, nije prostorno kontinuitetno, a stoga vjerojatno niti u spoznajnom kontinuitetu.

Gregory Currie analizira “diskriminativne greške” kod prirodne percepcije, koje se međusobno ispravljaju, egocentrčike

240 Vidi: Walden, ‘Objectivity in Photography’.

241 Vidi: Nigel Warburton, ‘Authentic Photographs’. *British Journal of Photography* 37(1997), 129-137.

242 Friday, ‘Transparency and Photographic Image’.

informacije koje ona, za razliku od fotografije, pruža onome tko percipira, definirajući njegovu lokaciju, ali analizirajući i simultanost percepcije koja ne postoji kod fotografije.²⁴³ On dodatno radikalizira Descartesov argument o varanju u teoriji transparentnosti uvodeći Malebrancheovu verziju: "prepostavimo da je Malebranche bio u pravu te da ne postoje zajedničke kauzalne moći u prirodnim objektima. Bog medijalizira scenu i naša vizualna iskustva, djelujući prema vlastitoj dobroj volji, s ciljem održanja protučinjenične dinamike."²⁴⁴ Izvorna zavjera fotografije tako postaje sama zavjerom realnosti, a tamna komora univerzalno objašnjenje svijeta. S tim se donekle slaže i Waltonova teza kako nas fotografije jednako kao i sama realnost mogu dovesti u zabludu samo i isključivo po pitanju naših vjerovanja, a ne onoga što one prikazuju, jer one prikazuju što mogu prikazati, dok mi sami (mis)interpretiramo.²⁴⁵

Pitanje 'tko je koga razvio?' čini se, ipak, uvodi dublje probleme u teoriju o transparenciji. Naime, mi nemamo dovoljno razloga tvrditi kako možemo 'vidjeti kroz'. Jer, ukoliko ne postoji mogućnost usporedbe znanja o realnosti odvojeno od onih fotografije kao posebnih entiteta, jako je teško dokazati na osnovu čega bi fotografija mogla uopće biti realna i kauzalno ovisna o realnosti, te ustvrditi kako fotografija i sama realnost imaju ikakve veze. Zavjera realnosti tada može biti i cijela ideja Waltonove teze – kako mi samo gledamo kroz fotografije, no gledamo realnost koja je također puka prijevara.

Može se zaključiti i općenitije: fotografija može biti tek dodatni, no ne i osnovni dokaz u opisu realnosti, obzirom ima uporiše u drugom redu vjerovanja. Slično je istaknuo i Warburton napomenuvši kako kod vecine fotografija: "nemamo dovoljno znanja o kauzalnim ovisnostima slika i objekata..."²⁴⁶

243 Vidi: Gregory Currie, 'Photography, Painting and Perception'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49(1,1991): 23-29.

244 Cit. Currie, 'Photography, Painting and Perception'. 25.

245 Vidi: Walton, 'Looking Again through Photographs'

246 *Ibid.*

Fotografija kao ontološki dokaz

‘Fotografija može snimiti samo ono što postoji’

Već je George Santayana u tekstu pisanom početkom dvadesetog stoljeća, iako objavljenom tek u šezdesetima, razradio temu automatske ili neutralne slike koja potpuno reflektira, dakle ogledava, reproducira, replicira, oživljava ili bilježi realnost, istodobno je uopće ne mijenjajući.²⁴⁷ Fotografija osim što realnost predstavlja, tvrdi on, jest i njena savršena kopija.²⁴⁸ Slično rigidan stav izrazio je i Bazin.²⁴⁹ I Santayana i Bazin su se nadovezali na Platonovu temu *mimesisa*, koja više nego o estetici slike govori o ontologiji predstavljena svijeta. Za razliku od Santayane koji fotografiju, upravo zbog visokog *indeksa* realnosti, kategorizira kao “nižu umjetnost” (“*minor art*”), Bazin joj,

²⁴⁷ Vidi: Singer, ‘Santayana and the Ontology of the Photographic Image’. Slične stavove ima i Walton, usporedi debatu: Walton, ‘Transparent Pictures’. Usp. Martin, ‘On Seeing Walton’s Great-Grandfather’. Walton, ‘Looking Again through Photographs’.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Vidi: Andre Bazin, ‘The Ontology of Photographic Image’.

sasvim obrnuto, pridaje visoko mjesto.²⁵⁰ Santayana štoviše odriče ikakvu mogućnost fotografiske interpretacije, tvrdeći kako fotografija prikazuje – samo ono što postoji.²⁵¹ Naime, dok slikarstvo ima kapacitet prikazati nešto što ne postoji, fotografija je uvjek apsolutno ovisna o realnosti. Osim što smatra kako je teza da “vjerodostojnost” fotografije u prikazu onog što postoji neupitna, on ju dodatno radikalizira tvrdnjom kako to što je snimljeno jest upravo – “identično” onome što se snima, ne pretpostavljajući ikakvu mogućnosti intervencije.²⁵²

Zanimljivo, i teze o naturalizmu i o nužnom referentu realnosti su svojedobno referirale na, tada jedino postojeće, crno-bijele fotografije. S obzirom na to da nisu mogle predstaviti boje, te fotografije teško da su nalikovale na fizičku realnost, te se s aspekta kapaciteta boja suvremene fotografije može zaključiti da su zapravo kodirale i stvarale novu, do tada nepoznatu sliku: umanjenoga, crno-bijelog svijeta, s jednim očištem. Postignuti efekt naturalizma fotografije, dakle, ovisio je o zanemarivanju činjenica njene veličine, boje i perspektive, a zasnivao se na taktičkom sustavu preciznoga mapiranja detalja u odnosu na cjelinu i obrnuto.

‘Ako nešto postoji – to se mora moći snimiti’

Nakon Santayanine i Bazinove sugestije o objektivnosti koja uporišta imaju ne u samoj estetici, već čistoj ontologiji fotografiske slike, ova se teza razvila u zahtjev koji počiva na ideji kako fotoaparat ne može

²⁵⁰ Bazin tvrdi: “Originalnost u fotografiji kao odvojena od originalnosti u slici ležu u esencijalno objektivnom karakteru fotografije”. Cit. Bazin, ‘The Ontology of Photographic Image’: 8, nastavljajući “Fotografija može i nadići umjetnost u kreativnom procesu.” Usp. Scruton, ‘Photography and Representation’.

²⁵¹ *Ibid.*
²⁵² Rudolf Arnheim smatra kako se objekt “direktno utiskuje u fotografiju.” Stoga on fotografiji pridaje i kapacitet govorenja istine. Vidi: Rudolf Arnheim, *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, Berkeley: University of California Press, 1992. Sličnu tezu, razlikujući fotografije od drugih reprezentacija poput slika, jumbo plakata, znakova, pa i fotografija, izražava i Savedoff. Vidi: Savedoff, ‘Transforming Images: Photographs of Representations’. Oprečne stavove imaju Allen i Snyder tvrdeći kako fotografija nije direktno vezana uz realnost, već je sličnija umjetnosti, vidi: Allen, Walsh and Snyder. ‘Photography, Vision, and Representation’.

fokusirati na ništa što samo po sebi nema fizičke karakteristike objekta.²⁵³ To jest, tvrdi Barthes, fotografski referent nije moguće nego – nužno realan.²⁵⁴ Iz te nužne veze može se deducirati i druga, još banalnija tvrdnja od prethodne: “ako nešto postoji – tada to mora moći biti snimljeno”, kako je sugerirao Zola, rekavši da ‘ne možete tvrditi da ste zapravo nešto vidjeli sve dok to ne fotografirate’, a koja se, prije nego filozofski, kulturno podvukla kroz primjerice razne paradoksalne fenomene dokaza duhova, NLO-a...²⁵⁵ Ako igdje, onda je upravo u njima fotografija podmetnuta kao dokaz poruke o postojanju nečega, no miješajući je za sekundarnu poruku, onu – sadržaja prikazanoga.

‘Fotografija je dokaz jer je fotografija’

Pretpostavke kako fotografije jesu dokaz, a koje počivaju na podrazumijevanju kako one uopće mogu biti dokaz zato što jesu fotografije su tautološke. Upotreba fotografije na nivou dokaza podržana je sustavom koji prejudicira ili podržava vjerovanja drugoga reda, ili pak uopće ne ispunja uvjete kako bi se mogla koristiti kao dokaz. Fotografija može opravdati jedino – samu sebe.

Tu pretpostavku je često iskorištavala i politička praksa, kao što je spomenuto u uvodu, a i kroz primjere Staljinovih retuša. Da bih pokazala kako ideja da fotografija pokazuje nešto što postoji počiva na naivno-realističkim ali i tautološkim argumentima, analizirati ću tri osnovna stajališta iz epistemologije, a to su: skepticizam, relativizam i realizam (te time i sam naivni realizam), koje ću razraditi kroz njihove pretpostavke da: fotografije ne donose nikakva znanja, kako je svako vjerovanje u točnost fotografije uvjetovano drugim vjerovanjima, te kako je svaka intervencija na fotografiji u osnovi antifotografska. Jedno stajalište sumnju sprovodi do krajnjih granica te fotografiju priznaje eventualno kao dokaz da je nešto, što ne mora biti prepoznatljivo, nekada postojalo, s obzirom na to da je fotografija rezultat fizičkoga kontinuiteta. Drugo tvrdi kako fotografija ne može pokazati ništa drugo

253 Fotografija nastaje lomom svjetlosti o objektu.

254 Vidi: Barthes, *Camera Lucida*. Slično tvrdi i Santayana. Vidi: Singer, ‘Santayana and the Ontology of the Photographic Image’.

255 Cit. Marja Warehime, ‘Writing the Limits of Representation: Balzac, Zola, and Tournier on Art and Photography’. *SubStance* 18(1,1989): 52.

osim fotografova interesa, te kako o njegovim namjerama ovisi i naše vjerovanje, dok treće definira fotografiju terminima istine odnosno laži. Između ovih stajališta, dakako, velik je spektar varijacija.

Za dokaz različitih uporišta analize fotografije podsjećam na jednostavan iako vrlo zanimljiv primjer – diskusiju o fotografiji koju prenosi William Mitchell u *Reconfigured Eye*.²⁵⁶ Mitchellova odluka da ponudi ilustraciju u dodatne argumente nevjerljivoj situaciji, pokazat će se, također proizlazi iz osnovnog problema razumijevanja fotografije kao dokaza: nemogućnosti njene precizacije putem jezika. [Ilustracija 28]

Fotografija o kojoj je riječ u Mitchellovoj se knjizi pojavljuje kao metafotografija, ona je – fotografija u rukama osobe na fotografiji. I dok je fotografija u knjizi neupitna, ona u rukama je problematična, s obzirom na to da nije jasno što je na njoj. Ovom se fotografijom tvrdilo, slično slučajevima NLO-a, kako nešto postoji. U ovom slučaju to je bio avion. Godine 1989. kada je fotografija snimljena, američka mornarica ju je, mnogo radikalnije nego u posljedicama ijedne fotografije NLO-a, koristila kao opravdanje vojne akcije. Nakon rušenja dva libijska aviona, pomoću nje se dokazivalo kako se radi o vojnim avionima MIG-23, floggerima. Libija je zbog rušenja aviona zatražila hitnu osudu akcije pred Ujedinjenim narodima, tvrdeći kako avioni uopće nisu bili naoružani, odnosno nisu bili vojni. Za dokaz kako libijski ambasador Ali Sunni Muntasser "laže", američki ambasador pri UN, Vernon Walters, na sjednici 6. siječnja 1989. prikazao je fotografiju, postavivši pitanje "Zar stvarno mislite da pod krilom visi buket cvijeća?"²⁵⁷ Libijski predstavnik je odgovorio kako se radi o falsifikatima, fabriciranim činjenicama "režiranim na hollywoodski način."²⁵⁸

Ambasadori su se, dakle, međusobno optužili za laž, temeljeći dokaz na interpretaciji pojedinačne fotografije te kritici medija fotografije. Oba stava, kako nešto sigurno jest jer postoji fotografija toga, te onaj suprotan, kako fotografija može biti patvorena, definiraju mogućnosti fotografije kao dokaza, obzirom definiraju kategorije istine i laži. Takvu su konspirativnu mogućnost odavno predstavili filozofi politike u argumentima u kojima tehnologija zauzima središnje mjesto ilustracije ideologije (u argumentima špilje, *camere obscure*,

²⁵⁶ Vidi: Berger, *Selected Essays and Articles*.

²⁵⁷ Usp. via Mitchell, *The Reconfigured Eye*, 23.

²⁵⁸ *Ibid.*

camere lucide...) U praksi, medijska i politička kultura fotografiji gotovo redovito pripisuju kapacitet ‘predstavljanja realnosti’, pa čak i više – ‘govorenja istine’. Varanje je takoder pretpostavljano istom tezom: da je fotografija predstava ‘istine’.²⁵⁹

‘Prirodnost i mehaničnost opisa dovoljan je razlog za tvrdnju kako postoji fotografirano’

Teorija istine u fotografiji čini nezanemariv dio diskusija teme istine. U tekstu *Truth* John Langshaw Austin osvrće se na podrazumijevanje da reprodukcija u odnosu na istinu može biti vjerna, no ne nužno i točna, uspoređujući fotografiju s fonografskim zapisom.²⁶⁰ U ideji da se istina može vezati samo uz tvrdnje no ne i vizualne reprezentacije, slažu se i mnogi vizualni teoretičari.²⁶¹

Definicija laži u iskazu američkog ambasadora temelji se na reprezentacijskoj teoriji koja je dovedena do parodksa. Ona definira atribute predstavljenoga aviona za kojega se jedva uopće može ustvrditi i ona prvotna tvrdnja – kako uopće jest avion.²⁶² S egzistencijalne tvrdnje, naime, preskače se na opis. Američki ambasador, tako tvrdi, parafraziram: ‘leteći objekti ne nose cvijeće, dakle ono što je na letećem objektu stoga nije cvijeće, već nešto drugo’, ‘zaključujući’ kako se radi o avionu koji nosi bombe.

Osim pitanja da li avion nosi “bukete cvijeća” ili bombe, pod sumnju se može staviti i – da li se uopće radi o avionu. Nesumnjivo je, pak, kako se na fotografiji ipak nešto vidi, te ukoliko se uistinu radi o fotografiji – to nešto, što god to bilo – jest. Kako fotografija nije jasna i ne daje dokaze o čemu se radi po sebi, može se pretpostaviti kako mrlja u pitanju jednako tako može biti i avion, ptica, a možda i NLO. Štoviše, jedina specifikacija na slici jest nekakav, neodređeni teret, no na njoj nedostaju drugi opisi, poput tipa aviona, pripadnosti nekoj vojsci i/ili

259 Pregled daje Eaton. Vidi: Marcia Eaton, ‘Truth in Pictures’. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(1,1980): 15-26.

260 Vidi: Austin, ‘Truth’.

261 Vidi: Gombrich, *Art and Illusion*. Vidi dalje: Eaton, ‘Truth in Pictures’.

262 Teorije laži u vizualnoj kulturi obrađuju Gombrich i Eco. Vidi: Gombrich, *Art and Illusion*. Vidi dalje: Umberto Eco, *Limits of interpretation*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

državi, a naponsljeku i sama prostorna lokacija. Čak da na fotografiji i jest avion, mi ne možemo znati niti čiji je on, kojeg je tipa, a ni gdje se nalazi, što bi eventualno neka druga fotografija i mogla prikazati.

Ovaj korak u kojem se na osnovu neodređenih formi izvlače odredene vrste vrijednosnih zaključaka je u vizualnoj kulturi poznat kao kritika ili teoretičacija poznatog Rorschachovog testa.²⁶³ Iako se test koristi za kliničku psihološku evaluaciju pacijenata, dijagnoze poremećaja osobnosti i stanja poput psihoze, nerijetko se koristi i kao provjerljivi slučaj relativizma u vizualnim studijima.²⁶⁴ Kritike testa, naime, zamjeraju kako se u njemu, na osnovu nespecifičnih materijala izvlače, a što ne bi smjeli, konkretni zaključci. Zatim, kako na rezultate može utjecati i samo navođenje onoga koji se testira, te interpretacija onoga koji testira, kako se testovi teško mogu provjeriti drugom tj. vanjskom metodom, te naponsljeku kako sam test može ovisiti o vanjskim uvjetima, jednako kao i o kulturnim normama. Preciznije, i aplicirano na slučaj koji se analizira, prepoznavanje predstavljenog na fotografiji libijskoga MIG-a ne može biti ispravan dokaz za išta, jer je fotografija mutna ili neoštra, interpretacija ovisi i o namjeri korištenja u rangu dokaza, sadržaj fotografije je teško verificirati (usporedbom s pravim avionom), a ista fotografija bi u prostorno i vremenski različitim kulturama mogla značiti nešto sasvim drugo, itd. Tako jedna od matrica Rorschachovoga testa može nalikovati na kukca, pticu ili avion, no svakako i libijski MIG.

Dio komentara osnovnog Rorschachovog testa odnosi se na političke namjere i svrhe šireg konteksta interpretacije (u kontekstu same slike: "idiolekata, leksikona i sub-kodova").²⁶⁵ Na fotografiji se

²⁶³ Punim imenom "Rorschach Inkblot Test" (oko 1921.), prema Herman Rorschachu. Test sadrži deset tintom zamrljanih papira, od kojih je većina crno na bijelome, no dio je i u boji. U eksperimentu se svi uzorci gledaju, te potom svaki od njih imenuje prema sličnosti. Psihijatar bilježi radnje ispitanika, okretanje papira, samu interpretaciju i slijed misli, ali i razloge promjene mišljenja. Vidi dalje: Michel Hersen i William H. Sledge, *Encyclopedia of Psychotherapy*. Amsterdam/London: Academic, 2002.

²⁶⁴ Rudolf Arnheim, pozivajući se na Woellflina, na osnovu metode Rorschacheovoga teksta zaključuje da osoba projektira sebe gledajući u test, koji funkcioniра kao ogledalo te je 'nerješiv'. Vidi: Arnheim, *To the Rescue of Art*.

²⁶⁵ Barthes tvrdi: "Slika, u svojoj konotaciji, stoga je konstituirana od arhitekture znakova koji se iscrtavaju iz različitih dubina leksikona (idiolekata); svaki

tako prepoznaće ono u što se već prethodno vjeruje. Sličan je slučaj i kod popularnih fotografija NLO-a. Bez obzira na to koliko je puta navodno NLO uspješno zabilježen fotografskim aparatom, skeptici u pogledu postojanja NLO-a u to neće povjerovati, već će predmet svesti na teoriju zavjere, nastavljajući prepoznavati druge objekte, primjerice dječje igračke, avione itd. Svaka od interpretacija isključuje drugo uporište opravdanja. Ista se značenja mogu tijekom vremena i izgubiti, sasvim je jasno usporedbom NLO fotografije i one aviona.²⁶⁶ Debata, dakle, eventualno ima kapacitet dokazati postojanje različitih i medusobno isključivih uporišta interpretacije, koja su rezultati osobne ili društvene maště.²⁶⁷

Ipak, u kritici Rorschachovog testa, može se pronaći i korektiv pomoću kojega bi se moglo i provjeriti uvjete pod kojima određena fotografija uistinu može biti ilustracija, no ne i dokaz, određenog iskaza. Ako bi se, naime, dokazalo postojanje NLO-a van fotografskih dokaza, dio iskaza o fotografijama bi postao provjerljiv, no to ne bi postale i same fotografije, sve dok putnici istih NLO-a ne bi potvrdili da su to upravo njihova vozila. Kod fotografije aviona situacija je sasvim drugačija. Vjerujemo, naime, u postojanje aviona, te ne sumnjamo u postojanje libijskih MIG-ova jer postoje druge fotografije koje svjedoče o njihovom postojanju. No, svi ostali parametri koji se žele dokazati i dalje ostaju pod sumnjom. Za zaustavljanje ovog skeptičkog ponora male su šanse. Fotografija bi trebala vanjske dokaze postojanja onoga o čemu tvrdi, primjerice druge fotografije aviona iz iste serije na

leksikon, bez obzira koliko 'dubok' i dalje je kodiran, ako, kao što se danas misli, je i sama *psiha* artikulirana kao jezik; naposljetku, potonji 'silazi' u dubine psihe individue, čime znakovi postaju još rijetkastiji i klasifikabilniji – što bi moglo biti sustavnije nego čitanje Rorschachovog testa? Različitost čitanja, stoga, nije opasnost 'jezikulu' slike ako se dopusti da se jezik sastoji od idiolekata, leksikona i sub-kodova". Usp. Ronald Barthes, 'Rhetoric of the Image'.

- 266 'Spirit photography' ili fotografija duhova, u modi za vrijeme Gradsanskog rata u Americi, prikazuje portrete preminulih zajedno sa portretiranim naručiteljima. Vidi: Louis Kaplan, 'Where the Paranoid Meets the Paranormal: Speculations on Spirit Photography', *Art Journal* 62(3.2003): 19-29. Vidi također: Alison Ferris, 'Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread's "Ghosts"', *Art Journal* 62(3.2003): 45-55.
- 267 Vidi analizu snova i Rorchacheov test u Bernard Baars, William P. Baks i James. B. Newman, *Essential Sources in the Scientific Study of Consciousness*. Cambridge, Mass./London, MIT, 2001: 479 i dalje.

kojima se vidi i lokacija, no i neke indikacije o vremenu snimanja, što je precizno uistinu teško proizvesti. Trebala bi eventualno i izjave svjedoka koji bi morali biti poprilično informirani. S druge strane, ako bi postojao precizan radarski snimak, ova fotografija apsolutno ne bi niti bila potrebna.

‘Ako fotografija može prikazati istinu, tada može prikazati i laž’

Argument libijskog predstavnika je poprilično složeniji, iako se na prvi pogled tako ne čini. On optužuje američkog predstavnika za laž zadirući u sam problem medija i njegove patvorenosti. Pritom, iako koristi skeptički argument tematizirajući moguće namjerne ljudske intervencije, a ostavlja netaknutim problem kapaciteta medija da ‘govori istinu’, predstavnik Libije radije zastaje na tehnološkoj definiciji koju je jednom izjavio i fotograf Lewis Wickes Hine: “I dok fotografije ne mogu lagati, postoji mnogo lažova koji fotografiraju.”²⁶⁸

Ako razložimo pretpostavljeni fotografski iskaz, možemo pronaći elemente kojima se pripisuje vrijednost istine odnosno laži. On se čini vrlo problematičan. Naime, prvobitni iskaz američkoga senatora koji se pridružuje fotografiji, ‘libijski ratni avion na Mediteranu 04.01.1989.’ u sebi sadrži niz tvrdnji koje se uopće ne mogu razaznati na ovoj fotografiji, a teško da bi na ijednoj. Stoga se one na fotografiji pojavljuju u obliku grafičkih intervencija, ispisane su. Tako su mrlji, koja bi trebala predstavljati avion, u lijevome uglu pridruženi opisi dijelova aviona. Zanimljivo razrješenje dijela sumnji koje nastaju nemogućnošću fotografije da prikaže precizan prostor i vrijeme daje i sam Mitchell. Na fotografiji koja je otisnuta u knjizi, prepoznatljiv ambasador SAD-a, ispred kojega je tabla s vidljivo ispisanim imenom njegove zemlje, drži fotografiju na kojoj je pak ispisano “Libyan MIG-23 Flogger.” Fascinantan pothvat ‘otklanjanja svake sumnje’ postiže se prikazom samoga ambasadora Waltersa, pomicanjem kadra, s jasno vidljivom ‘etiketom’ zemlje predstavnice pri UN, u kojem se i fotografija pojavljuje kao citat.

²⁶⁸ Hine, Cit. Peter Burke, *Eyewitnessing : the Uses of Images as Historical Evidence*. London, Reaktion, 2001: 21. Vidi takoder: Lewis W. Hine, ‘The School Camera’, *The Elementary School Teacher* 6(7-Mar,1906).: 343-347.

Fotografija u Mitchellovoj knjizi, osim što daje višak informacija (na njoj se prepoznaje američki ambasador, ispred kojeg stoji tabla SAD), ispod fotografije i dodatna anotacija: "fotografija korištena kao dokaz: Vernon Walters, ambasador SAD-a pri Vijeću sigurnosti Ujedinjenih naroda, 9. siječnja 1989. pokazuje neoštru sliku kako bi potkrijepio tvrdnju da je libijski MIG-23 kojega su srušile vojne snage SAD-a bio naoružan. Fred R. Conrad/NYT Pictures"²⁶⁹ Ova anotacija precizira ono što se vidi na slici.

Niti ova fotografija ne uspijeva prikazati isključeni kontekst (Vijeće sigurnosti) niti precizno vrijeme (9. siječanj), niti može prepričati okvirnu situaciju koja je prethodila fotografiji, a ta je "izražavanja stava" ("to exhibit his claim"), kao niti onu posljedičnu akciju rušenja ("shot down"). Ipak, Mitchellova metafotografija ima garancije u javnosti i prepoznatljivosti događaja, vremenu same sjednice, te prostora u kojem se odvila. Fotografije teško mogu precizirati vrijeme, dok ga istodobno premještaju, osim u slučajevima kada je snimljen sat (koji radi) s datumom. Za to se, osim ispisom datuma na digitalnim fotografijama koje se lako mogu falsificirati, gotovo uvijek koristi tekst. Uloga teksta u samoj fotografiji, pa i njenog objavljenja je očita: ona precizira one podatke koji na samoj fotografiji nisu vidljivi koristeći se onima koji su vidljivi.

Već je Benjamin analizirao naziv fotografije kroz "sidrište" njena značenja, na primjeru fotonovela, žanra koji prikazuje serije događaja (koje sama fotografija ne može), popularnog u Americi tridesetih.²⁷⁰ No, kulturni problem objave u kojem je fotografija postala čistom ilustracijom teksta razradio je tek Barthes u inicijalnim analizama novinarske fotografije.²⁷¹ Današnji kulturni primat teksta nad slikom, uveden upravo preko naslova (opisa, hashtaga...), potisnuo

²⁶⁹ *Op.Cit. 23.*

²⁷⁰ Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', *Modern art and modernism : a critical anthology*, Francis Frascina i Charles T. Harrison. London (ur.), Paul Chapman & Open University, 1988: 217-221.

²⁷¹ Tako Barthes tvrdi: "Sidrište" je najfragmentiranija funkcija lingvističke poruke i [...] često se nalazi u fotografiji u tisku i oglašavanju. Funkcija releja je manje česta [...]. Ovdje tekst i slika stoje u komplementarnom odnosu: riječi su, na sličan način kao i slike, fragmenti općenitijih sintagmi te se jedinstvo poruke realizira na višem nivou, onome priče, anegdote ili diegeze." Barthes, 'Rhetoric of the Image', 275-276.

je sliku na Internetu sasvim u drugi plan. Fotografije se traže isključivo prema nazivu i kontekstu.²⁷² Većina zlouporaba fotografija kao dokaza stoga i jest vezana uz tekst i misanotacije. One redom dovode do sužavanja višeznačnosti fotografije.

²⁷² Prvi programi pretraživanja putem prepoznavanja slike poput *VizSeek* i *TinEye* pojavili su se tek 2007. godine.

Fotografija kao iskaz

Ključan koncept s kojim su svojedobno započela promišljanja o fotografiji u danas formiranim kulturnim studijima, za razliku od prethodno izložene diskusije u estetici, bio je vrijeme. Vremenski je isječak definiran samom tehnologijom fotoaparata, odabranog trenutka okidanja, brzinama osvjetljavanja kao što su tisućinka sekunde ili dvadesetinka, ali i realnoj starosti same fotografije, koja se, za razliku od prostornoga premještanja, raspinje od točke snimanja do sadašnjosti posebno u njenom značenju uspomene, kao relativnom iskustvu vremena.

Upravo vremensko produbljivanje, koje može prijeći granice osobnoga i društvenoga sjećanja, nadživljajući osobe pa i čitava društva, u pozadini je čestih referenci na smrt u fotografiji, kao i primjeni fotografije u pogrebne svrhe.²⁷³ Smrt se u fotografskoj praksi pojavljuje već izumom tehnologije, u spomenutom Bayardovom autoportretu koji sugerira suicid, a razvija piktorijalističkim temama smrti preuzetim iz literature, da bi kao motiv kulminirala u popularnim viktorijanskim umetanjima umrlih u fotografije živih kao duhova, opstajući, u nešto manjem spektru i u danas prisutnoj praksi snimanja sprovoda, posmrtnih oglasa i umjetničkim fotografskim

²⁷³ Razne prakse poput snimanja pokojnika u krematoriju, udovica, no i korištenja fotografije u pogrebnim ceremonijama itd. pregledava Mary Bradbury, *Representations of Death : a Social Psychological Perspective*. London, Routledge, 1999.

serijama poput *Disasters* Cindy Sherman koje evociraju popularnu temu televizijskih trakavica, forenzičke fotografije, kao i portretima mrtvih umjetnika-suvremenika Zlatka Kopljara.²⁷⁴ Velik utjecaj na ove fotografije, paradoksalno, imaju upravo znanstvene foto-tehnologije, koje omogućavaju viđenje 'druge realnosti'.²⁷⁵

U samoj teoriji, Siegfried Kracauer spominje odnose smrti i fotografije kao elementarne, dok se Benjamin osvrće na mrtvačku ukočenost (*rigor mortis*) kao totalni efekt u fotografiji.²⁷⁶ Čak i Andre Bazin, inače objektivist, koristi metaforu 'posmrtnе maske' kao paradigmu čitave tehnologije.²⁷⁷ I Susan Sontag se osvrće na efekt balzamiranja, prepričavajući poslovičan strah američkih Indijanaca od fotografiranja, koje im, navodno, krade dušu.²⁷⁸ Teoriju najdalje razvija Barthes u temi umijeća umiranja (*memento mori*), u spisu *Camera Lucida*.²⁷⁹

Fotografija je, uistinu, postala medijem poizvanjenja sjećanja, od vrlo osobnih priča, poput vjenčanja, rođenja i sprovoda do povijesnih bilješki. Veliki dio njih, vidljivo je gotovo sto sedamdeset godina nakon stvaranja velikih fotografskih arhiva, izgubio je sva značenja u kontekstu događanja i ljudskih afera. Akteri, no ponekad i lokacije i događaji, ako nisu zapisani, postaju nepoznati. Fotografije

²⁷⁴ Prva postmortem fotografija snimljena je dvije godine nakon izuma fotografije. Vidi: unos Beth Ann Guynn: 'Postmortem Photography' u: Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Među bizarnim praksama Schwartz bilježi i onu Isaca Wetherbyja koji koristi dagerotipije kako bi snimio mrtve u mrtvačnici, te potom posthumno naslikao njihove portrete. Vidi primjerice: Schwartz, *The Culture of the Copy*. Na neke od tih praksi osvrnuo se i Benjamin, no nije definirao o čijim se fotografijama radi. Vidi: Benjamin, "A short history of photography". Usporednu analizu umjetničke i forenzičke fotografije daje: Peter J. Hutchings, 'Modern Forensics: Photography and Other Suspects'. *Cardozo Studies in Law and Literature* 9(2,1997): 229-243.

²⁷⁵ Vidi unos: 'Spirit and Ghost Photography' u Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century*.

²⁷⁶ Vidi: Cadava, 'Words of Light'. Vidi dalje: Levin i Kracauer, 'Photography'.

²⁷⁷ Vidi: Bazin, 'The Ontology of Photographic Image'.

²⁷⁸ Vidi: Sontag, *On Photography*.

²⁷⁹ Vidi: Barthes, *Camera Lucida*. Neki autori vide vezu Barthesovog spisa i teme vremena kod Augustina. Vidi: Anselm Haverkamp, 'The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography'. *Comparative Literature* 45(3,1993): 258-279.

umiru kao i ono što je na njima predstavljeno. Otuda slijedi i razlika fotografije kao tehnike sjećanja i sjećanja sama.

FOTOGRAFIJA I POVIJEST

Već prilikom otkrića fotografije Oscar Wendel Holmes naziva dagero-tipiju "ogledalo s pamćenjem".²⁸⁰ U najranijem tekstu koji obrađuje temu povijesnosti, jednostavno nazvanom *Fotografija iz 1927.*, Siegfried Kracauer u duhu tada dominantne njemačke filozofije vremena analizira razlike fotografske reprezentacije vremena i historicizma kao pogleda na povijesno vrijeme.²⁸¹ Historicizam, historiografska teorija koja je predlagala interpretacije povijesnih događanja kroz ritam uzorka i trendova u devetnaestom, pa i dvadesetom stoljeću, pojavljuje se paralelno s tehničkim izumom fotografije, a kao što je spomenuto i paralelno s dvije druge vrste realizama, pragmatizma i pozitivizma, obradenih u prethodnim poglavljima.²⁸² Kracauer definira historicizam upravo kroz razliku s fotografijom, zapisavši kako fotografija "predstavlja prostorni kontinuum, [dok] historicizam traži mogućnost vremenskog kontinuma. Prema historicizmu, potpuno ogledavanje privremene sekvence simultano sadrži značenja svega što se pojавilo u zadani vremenu."²⁸³ Historicizam je, dakle, neselektivan, on teži univerzalnim zakonima dok je fotografija uvijek "pojedinačna". No upravo je ta pojedinačnost kod fotografije neselektivna, za razliku od sjećanja.

Upamćene slike zadržavaju ono što je predstavljeno sve dok imaju značenje. Vidljivo je to, primjerice, na klasičnoj fotografiji podizanja američke zastave na Iwo Jimi, nastaloj nešto kasnije od Kracauerovog teksta, koju uzimam radije nego njemu suvremene fotografije Španjolskog građanskog rata, a na kojima se također može

280 Vidi: Sekula, 'The Traffic in Photographs'. Vidi dalje: Robert J. Silverman, 'The Stereoscope and Photographic Depiction in the 19th Century'. *Technology and Culture* 34(4-Special Issue: Biomedical and Behavioral Technology, 1993): 729-756.

281 Levin i Kracauer, 'Photography'.

282 Za razliku historicizma i historicizma vidi: Karl R. Popper, *The Poverty of Historicism*. Routledge and Kegan Paul: London, 1957.

283 Vidi: Levin i Kracauer, 'Photography': 425.

analizirati odnos historiografije i histrionike.²⁸⁴ Postoje, kao što je poznato dvije verzije: fotografija Jima Rosenthala i ona koju je snimio zapovjednik Louis R. Lowery, USMC. Izvorna fotografija događaja koju je snimio Lowery nije se svidjela stožeru te su naručili drugu od novinara Associated Pressa, koji je pritom morao režirati novo podizanje zastave. Rosenthalova je fotografija dobila Pulitzerovu nagradu već iste godine, te ušla u školske i povijesne udžbenike, a Loweryjeva je fotografija, kao i sam autor zaboravljena.²⁸⁵

Rosenthalova fotografija je patvorena u smislu događaja, slično fotografijama Sherman ili Kopljara koje prikazuju zločine, no, za razliku od njih, podastrta je i prihvaćena kao povijesni artefakt.²⁸⁶ Jedina razlika prema drugim namještenim fotografijama jest što se inscenirana realnost podizanja zastave zapravo dogodila, iako ne pred tom kamerom. No, ona je takoder, i to bez obzira na podudarnosti s realnim dogadajem, i dalje – falsifikat. Za razliku, nadalje, od povijesnoga falsifikata retuša Lenjinovoga govora na Crvenom trgu ili u više navrata retuširane Lenjinove partije šaha u prisutnosti Maksima Gorkoga, dvije Iwo Jime nisu naknadno doradivane, retuširane ili montirane, pa ipak jedna od njih falsificira povijesni događaj.

Namještene fotografije falsificiraju povijest, kako privatnu tako i javnu. Kracauer primjećuje taj problem.²⁸⁷ Nalik diskusiji u estetici koja je prizivala fotografije predaka (u Waltonovom slučaju radi se o djedu, dok je kod Barthesa riječ o majci), on se osvrće na poziranu fotografiju bake iz njezine mladosti koju gledaju unuci ne prepoznajući je. Oni se, naime, sjećaju samo starice, a ne i mlade djevojke, te fotografija postaje problematična jer se nema na što odnositi u njihovom kontekstu interpretacije. Kracauer tvrdi kako arhivske fotografije

284 Vidi: Cary Nelson, 'The Aura of the Cause: Photographs from the Spanish Civil War', *The Antioch Review* 55(3 - Telling: Writer as Chef.1997): 305-326.

285 Vidi više u: Martha Rosler, 'In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)', *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Richard Bolton (ur.). Cambridge, MIT Press: 1989.

286 Režirane ili namještene fotografije (tzv. *tableaux*) imaju dugu povijest uporabe, napose u komercijalnoj, studijskoj fotografiji. Za neke žanrove, poput portreta namještenost se pretpostavlja, dok za povijesne fotografije i ne. Vidi unos: 'Constructed Reality', Nancy Yakimoski, u Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*.

287 *Ibid.*

koje nemaju veze s povijesnom narativom gube značenje, s obzirom na to da gube kontinuitet, što se upravo i dogodilo s autentičnom fotografijom s Iwo Jime.²⁸⁸ Odnosno, tvrdi Kracauer, fotografije su drugačije od sjećanja po tome što nemaju vlastiti narativ.²⁸⁹ One su tek isječci sjećanja, te bi se za dosezanje koherencije povijesti zapravo morale uništiti fotografije. Slične teze, upravo u komentaru ovog Kracauerovog teksta, razvija i Walter Benjamin, zašavši i par koraka dalje, apsorbirajući Marxove teze o nadilaženju povijesti u samu teoriju fotografije.²⁹⁰ Fotografija postaje modelom ukidanja povijesnog vremena, a ne povijesnog opravdanja različitih događanja.

Benjaminove teze, isprovocirane promjenama industrijalizacije, koje su dovele i do pojave velikih diktatura dvadesetog stoljeća, poprilično su u skladu s vremenom nastanka, modernistički radikalne. Izum fotografije, tvrdi on, doveo je do fatalnog efekta: estetizacije same politike preuzimanjem autohtono estetskog larpurlartizma fotografskim logikama reprodukcije i distribucije.²⁹¹ Podrivači, naime, koncepte tradicionalne estetike poput genija, kreativnosti ili vječnih vrijednosti, upravo tehnologijama reprodukcije fotografija je pitanja podrijetla doslovno gurnula u politiku, i to onu najradikalniju – fašizma.²⁹²

Osim programatskog teksta u kojem navodi teme koje će kasnije obraditi mnogi teoretičari – odnosa estetike i politike – te razlike koje uvode novi mediji, Benjamin gradi i sustav povijesne analize kroz paradigmu fotografске slike.²⁹³ Fotografije, prema njemu, postaju koridori [*Passagen*] vremena koje spajaju zabilježeno prošlo i sadašnje vrijeme percipiranja, stvarajući prostor definiran kao

288 Ibid.

289 Ibid.

290 Usp. Benjamin, 'The Work of Art'.

291 Ibid. Vidi i Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Blackwell, 1990. Vidi dalje: Susan Buck-Morss, 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered', *October* 62(Autumn, 1992): 3-41.

292 Benjamin, 'The Work of Art'.

293 Puno puta citirana je tvrdnja: "Povijest se rastače u slike, ne u priče." Cit. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass./London, MIT Press, 1989: 67.

“unakrsno prostor-vrijeme” (“crossed space-time”).²⁹⁴ Zbog njih je takva povijest isprekidana, gotovo čak i nemoguća, za razliku od pisane. Naime, tvrdi Benjamin u svojoj kritici povijesti, mi smo ili u nemogućnosti predstavljanja ili smo u nemogućnosti bilježenja vremena.²⁹⁵ Prava povijest je van kontrole volje i traumatska, histerijska, zasnovana na nemogućem sjećanju.²⁹⁶ Stoga je interpretacija slike težak zadatak za historiografa.²⁹⁷ Čist primjer takve povijesti je i *Povijest fotografije* koju je on sam napisao.²⁹⁸ Ona je jasna samo u primjerima fotografija, dok su interpretativne veze među samim fotografijama labave i gotovo nasumične.

Benjaminov pristup, kao i Kracauerov, temelji se prije nego na dilemi sustava reprezentacije poput estetskih diskusija o razlikama fotografije i slikarstva, na temama vremena koje proizlaze iz odnosa riječi i slike, te njihovih kapaciteta u predstavljanju povijesti.

Analizirajući kontekst vremena i subjektiviteta njegove percepcije, Benjamin uvodi i paradigmu svjesno-nesvjesno koju istovremeno kao širi teorijski koncept etablira Sigmund Freud, prepoznajuci ga i na fotografijama svojeg suvremenika, Atgeta. Freud se osvrće i na nesvjesno u samoj fotografiji, uvezši fotografiju za paradigmu psiho-

294 Vidi Walter Benjamin, *The Arcades Project*. W. i R. Tiedemann (ur.), Cambridge, Mass./London, Belknap Press, 1999.

295 Cadava sumira: “Prije, odvrijek kao da smo suspendirani između to dvoje; ili se pak nešto događa što ne možemo predstaviti (u kojem slučaju sve što imamo su slike kao zamjena za realnost), ili se ništa ne događa pa povijesnu produkciju označavaju fiktivne slike. U oba slučaja, slika je princip artikulacije između jezika i povijesti”. Cit. Cadava, ‘Words of Light’.

296 *Ibid.*

297 Benjamin piše: “Povijest u najužem smislu riječi je slika iz nesvjesne uspomene, slika koja odjednom postaje subjekt povijesti u trenutku opasnosti. Kredencijali povijesti počivaju na zaoštrenoj svijesti o krizi koja je predmet povijesti koja ulazi u datom trenutku... Povijest se sučeljava s konstelacijom opasnosti. Ona mora provjeriti prisutnost duha shvaćajući slike koje bježe”. Benjamin, *A Short History of Photography*.

298 Benjaminova *Kleine Geschichte der Photographie* objavljena je 1931., a prevedena kao Small ili *Short History of Photography*. Pisana je fragmentarno. Kasniji tekst u kojem opet pregledava povijest fotografije je Paris. Vidi: Walter Benjamin, ‘Paris: Capital of the Nineteenth Century’. *Perspecta* 12(1969): 165-172.

analize.²⁹⁹ U modernističkoj praksi, naravno, nadrealističke fotografije poput onih Mana Raya sasvim eksploriraju taj pristup.³⁰⁰

Medijska teorija postavlja fotografiju, za razliku od estetske diskusije, ne u spram realnosti, već je kontekstualizira vremenski, analizirajući odnos pojedinačne fotografije i njene publike, gledatelja i njegovog ili njenog nesvjesnog. Fotografija u ovim teorijama i dalje predstavlja nekakvu realnost, no vrlo ‘neoštru’, zbog uplitana nesvjesnoga, traumatskoga, koje iskače između fotografije i realnosti u činu gledanja. To odvajanje racionalnoga, razjašnjivoga i nepredvidljivoga, subjektivnoga i nesvjesnoga dublje zahvaća Barthes konceptima konotacije i denotacije, a kasnije i *studiuma* i *punctuma*.

KONOTACIJA I DENOTACIJA

U *Retorici slike* Barthes uvodi ‘fotografski paradoks’, slično podvajanju dviju realnosti koje je sugerirao Freud, a na osnovu njega i Benjamin. Taj se paradoks sastoji od istodobne prisutnosti dvije poruke: one neutralne, prirodne ili “denotirane” i one angažirane, kulturne ili “konotirane”.³⁰¹ Banalno govoreći, jedna pristiže izvana a druga iznutra. Denotacija ili primarno značenje, prema Barthesu, čista je logička definicija, dok konotacija nastaje kao posljedica same interpretacije ili participacije gledatelja, te uključuje i stil ili povijesnost.³⁰² Konotacija je karakteristična za sve reprezentacijske umjetnosti i sadrži specifičan kod “kojega vrlo vjerojatno stvaraju

299 Benjamin razvija Freudovu razliku svjesno – nesvjesno u samu medijsku teoriju, tvrdeći kako je fotografija slična psihanalizi, s obzирom na to da može prikazati oku nedostupno, rekavši: “Kroz te metode treba naučiti optičko nesvjesno, upravo kao što se uči porive nesvjesnog kroz psihanalizu”. Cit. Benjamin, ‘A Short History of Photography’:203. Freud se ne bi složio s ovom interpretacijom, tvrdi Krauss, koja uz korekcije koristiti termin ‘optical unconscious.’ Usp. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass. ; London, MIT Press, 1993.

300 Man Ray u predgovoru vlastitoga kataloga, primjerice, piše o nesvjesnom i slobodi. Vidi: Man Ray, *Man Ray*, London, Collins, 1984. Vidi također: Jonathan Fuller, J ‘Atget and Man Ray in the Context of Surrealism’. *Art Journal* 36(2,1976/77): 130-138.

301 Vidi. Barthes, ‘The Photographic Message’.

302 *Ibid.*

ili univerzalni simbolički red ili retorika perioda, ukratko prema grupama stereotipa (shema, boja, grafizama, gesti, izraza, aranžmana elemenata).³⁰³ No, dok je denotacija kontinuirana poruka odnosa realnosti i fotografije razradena u estetici, konotacija je definirana različitim izmjenama ili diskontinuitetima koje upisuje kultura.³⁰⁴ Kultura, jer je uvjetovana vremenom i civilizacijskim promjenama, dinamizira kontinuitetne odnose, istodobno u nekim slučajevima sasvim zahvaćajući i preuzimajući i samu logičku denotaciju.³⁰⁵ Taj raskol između dvaju tipova poruka koji vidi Barthes, na tragu Freuda i Benjamina, uočljiv je na fotografijama koje su kanonizirane u kulturi, napose onima koje su kanonizirane kao opća mjesta s univerzalnim značenjem, a koje različite kulture eventualno dekodiraju različito. Kod njih upravo kulturna, univerzalna simbolička ili pak specifična značenja otežavaju denotaciju.

Barthes tako tvrdi da "nijedna fotografija nije nikada uvjerila ili opovrgla nekoga (fotografija može samo "potvrditi") onoliko koliko je politička svijest možda i nepostojeća izvan *logosa*: politika je to što omogućava *mnoge* jezike."³⁰⁶ Stoga ako je i moguća ikakva politička funkcija denotacije ona se sastoji od efekta šoka i traumatske slike. Trauma suspendira jezik, tvrdi Barthes, ona blokira značenja.³⁰⁷ Odnosno, takva fotografija nema svoje vrijednosti osim blokiranja konotativnoga plana.

Takav je slučaj, primjerice i s jednom od najreproduciranih fotografija dvadesetog stoljeća, *The Migrant Mother* Dorothee Lang (1936.). [Ilustracija 29] Gledanje ove fotografije gotovo definitivno uvjetuje kultura, a ne njena sličnost s realnošću. Na toj su fotografiji predstavljene majka i troje djece od kojih se dvoje skrivaju od oka kamere, okrećući joj leđa, dok joj najmlađe leži na rukama. Majka djeluje napeto i zabrinuto, u iščekivanju. U fokusu je majčin izraz lica te ruka koja očigledno površno, nesvesnim pokretom, a ne tražeći oslonac, dотиće glavu dok gleda u daljinu. Pogled je upućen nečemu

303 *Op.cit.*: 18.

304 *Ibid.*

305 *Ibid.*

306 Barthes, 'The Photographic Message': 30.

307 *Ibid.* O tome i Bergerova crtica o radu Markete Luskacove. Vidi: John Berger, 'Summoned by the Dead'. *The Threepenny Review* (1985), 3.

što izmiče kadru, no i prirodi fotografije kao dvodimenzionalne, on pada negdje lijevo od fotografkinje. Smjerom pogleda, čini se, i sama tema fotografije izmiče promatraču. Istodobno, ona je dublje sugerirana s obzirom na to da nije samo majka pogledala u nešto, već je to učinilo i dvoje djece. To nešto od čega okreću glavu djeluje strašno i zabrinjavajuće. Kako na fotografiji obitelji nedostaje otac, postavlja se pitanje nije li to možda on? No, od njega djeca, valjda, ne bi okrenula glavu. Osim ako više. A ako više, beba u naruču vjerojatno ne bi tako mirno spavala. Tema je nešto drugo, što ne radi buku, a straši, nešto što vjerojatno zabrinjava.

Ovu sam fotografiju prvi puta vidjela u doba socijalizma, te su dakako okolnosti gledanja kao i znanja o toj fotografiji bila sasvim različita od onih koje imam danas. Bila je reproducirana jako mala, što je dijelom uvjetovalo i moje čitanje. Tada mi je fotografija donekle podcrtavala dominantnu ideologiju vremena, djelovala pristupačno, upravo socijalistički. Socijalistički vizualni kanoni preferirali su upravo takvu socijalnu sliku pa se ona u mnoštvu drugih fotografija radnika nije odvajala ničim osim možda tehničkim kvalitetama snimka i prljavošću djece. Viđala sam takve radnica koje su dolazile sa sela u socijalističke tvornice gradskim autobusima. Djelovale su gotovo identično mršavo, no ne i toliko zabrinuto. Tek sam u kasnijim, ratnim vremenima u istim fotografijama prepoznala i brigu. U distribuciji ratnih slika, vrisaka majki koje gube vlastitu djecu, ova mi se pak fotografija nije činila nimalo zabrinjavajućom, dapače, gotovo je sasvim izgubila snagu. Ono strašno, nerastumačivo ispred majke shvatila sam kasnije, sigurno nije bio rat. Kasnije, u vrijeme prodora neoliberalnoga društva slika, rijetko su se, na slikama, mogle vidjeti izgladnjene i mršave mlade bjelkinje, jer je takva slika bila rezervirana za crnkinje u dalekim krajevima. U društvu koje se uljuljkalo u vlastite mitove o sigurnosti, ova je fotografija djelovala paradoksalno. Otprilike u isto vrijeme, vjerojatno kao potreba neoliberalnoga uljepšavanja i rastućih industrija ljepote, pojavila se i verzija u boji iste fotografije, retuširana i manje ekspresivna. Majka s djecom više nije zabrinjavala niti podsjećala. U sveopćoj potrebi za kozmetičkim tretmanom povijesti i povjesnih slika, *Migrant Mother* nije bila jedina.³⁰⁸ [Ilustracije 30-31]

308 Postoje i 'uljepšane' Walker Evansove fotografije obitelji Borroughs, također iz FMA projekta, no i mnoge druge.

U doba suvremene ‘recesije’, za čiju ilustraciju se često uzimala ova, kao i Evansova fotografija Allie Mae Burroughs, fotografija izmučene žene, negdje u Americi iz vremena kada su SAD posljednji puta bile zahvaćene turbulentnom spiralom ekonomske destabilizacije, ima drugačiji smisao. Ona je postala paradigmom historicističkog modela ponovljive povijesti, nešto poput fotografija logoraša u poslijeratnom društvu – istodobno i upozorenje i sjećanje, kanon i mit društva, za što je opet sposobna jer je fotografija. No ona se i dalje citira neinterpretirana, kao sama ilustracija ili pak ‘koridor’.

Barthesovo razlikovanje konotacije od denotacije na pristupu ovoj fotografiji nudi neke odgovore i zašto. Njegovom metodom mogu se odvojiti činjenična znanja od različitih povijesnih interpretacija. Na jednoj strani, tako, ostaje ostala puka činjenica kako ja ‘prepoznam’ zabrinutu majku s troje prljave djece, dok na drugoj sve činjenice koje nemaju veze s mojom interpretacijom, informacije o samoj fotografiji. Vidno je – one su u sukobu. Fotografija je, naime, snimljena u blizini kampa Niporno u Kaliforniji te nema nikakve veze sa socijalizmom, ratom i recesijom u Europi.³⁰⁹ Bilo je to u vrijeme Velike depresije, postrecesijskoga doba u SAD. Majka na fotografiji je sezonska radnica na poljima graška. Ona nije ni žena rudara u socijalizmu, kao što nije ni izbjeglica nekoga rata.

Ovi podaci fotografiju meni pak samo udaljavaju, zapravo čine manje prepoznatljivom i poznatom. Ja, tako, ne mogu prepoznati niti taj prostor niti povijesno vrijeme, kamoli uvjete rada na polju graška. Samo jedan podatak mijenja ono što sam vidjela ili sam htjela vidjeti u toj fotografiji, a to je starost prikazane osobe. Negdje pred sam kraj njenoga života identificirana je kao Florence Thompson.³¹⁰ U vrijeme snimanja imala je trideset i dvije godine te sedmero djece, od kojih se na slavnoj fotografiji pojavljuje tek troje. Djeluje umornije i starije nego što sam i najcrnjim scenarijima mogla prepostaviti.

Više nego identifikacija mjesta i vremena, kao i same osobe, zbujuje što je fotografija jedna u nizu od pet, odnosno šest fotografija, uvezši u obzir to da je autorica jednu povukla iz serije pred samu objavu. Snimane su približavanjem motivu, od pregledno pejzažne do portreta u krupnom planu. Zadnja i najbliža u seriji sasvim se

309 Svi podaci iz: Curtis, “Dorothea Lange”.

310 *Ibid.*

koncentrira na psihološki trenutak, čudan pogled u daljinu. No, tim koracima su iz kadra sasvim nestali i precizniji opisi lokacije vidljivi na prethodnim fotografijama poput prljavog šatora, pa i detalji vidljivi u prednjim planovima kao petrolejska lampa, prazni tanjuri, prljava odjeća, pa čak i starija djeca. Svi oni bili bi bitni za interpretaciju upravo te posljednje fotografije, onemogućavajući pripisivanja drugih značenja poput socijalizma ili rata. No, autorica je odlučila o isključivanju nekih postojećih uvjeta koncentriranjem na one iz kojih se može iščitati univerzalnija i nesvesno prepoznatljivija poruka.

[Ilustracije 32-37]

Estetsko kadriranje, poput onog Stieglitzovog, umnogome se razlikuje od kadra u socijalnoj fotografiji koji ima jak politički učinak cenzure.³¹¹ Socijalne fotografije često uvjetuje naputak, odnosno cenzura objave. U njoj je kadar redovito interpretativan, odnosno ideološki, za razliku od primjerice turističke fotografije iz koje su kadrom isključeni nepoželjni detalji.³¹² Osim samoga kadra, kod *Migrant Mother*, tvrde neki autori, namještena je i scena.³¹³ Iz kadra su isključena neka djeca, a čini se, dvoje mlađih je nagovorenno okrenuti zatiljak fotoaparatu kako se ne bi vidjelo krevljenje koje bi eventualno promijenilo ozbiljan i donekle depresivan ton fotografije. U daljini, tamo gdje gleda majka, nema ništa strašnoga. Vjerojatno uopće nema ničega.

Frapantno, sve što sam vidjela u fotografiji bilo je u koliziji s informacijama o njoj. U nedostatku podataka, Barthesovim terminima, konotacija je preuzela denotaciju i nadomjestila je. No, dovela je i do problema – zašto se u određenim vremenima, ne samo na određenim udaljenostima, neke slike čine bližima, odnosno značenjski protočnjima. Iako se analizom uočavaju divergencije poput geografske udaljenosti (jugoistočne Europe i Amerike), povijesne udaljenosti (recesije, siromaštva socijalizma ili slike radnika), informacijske udaljenosti (donedavno i samog pojma recesije, a svakako još uvijek

311 Vidi: Rosalind Krauss, ‘Stieglitz/”Equivalents”’. *October* 11(11 - Essays in Honor of Jay Leyda, 1979): 129-140.

312 Vidi primjerice: Thordis Arrhenius, ‘John Ruskin’s Daguerreotypes of Venice’. *ACSiS nationella forskarkonferens för kulturstudier*. Norrköping, Konferensrapport publicerad elektroniskt på, 2005. www.ep.liu.se/ecp/015/.

313 Curtis, ‘Dorothea Lange’.

meni malo jasnih uvjeta Velike depresije, New Deal-a itd.), no i emocionalne udaljenosti (od vrste događaja), značenje ‘pogleda u daljinu’ ostaje neotkrivenim. Kasnjim tekstom Barthes je uveo razliku između općeg znanja i nečega što nas zaokupi, koja bi ove dileme eventualno mogla rastumačiti.

STUDIUM I PUNCTUM

Barthes luči ove odnose novim terminima koji se odnose na razine interpretacije, nazvavši ih *studium* i *punctum*. *Studium* definira kao nezainteresiran te u analizi aktivan prilikom utvrđivanja autorovih namjera: informiranja, prikazivanja, iznenađenja, navođenja na označavanje, provočiranja želje.³¹⁴ *Studium* iznenađuje rijetkošću, neobičnošću prikaza, dokazivošću neke teze, tehnikom ili pak sretnim pronalaskom, što god to značilo.³¹⁵ Za razliku od njega *punctum* je puki detalj, parcijalan objekt, detonator koji zaokupi pažnju, ono čega se kasnije i sjećamo, no on je sasvim slučajan.³¹⁶ On je upravo, u slučaju moje recepcije, onaj čudan pogled i pitanje u što to protagonistkinja gleda.³¹⁷

Punctum omogućava interpretativni most između uloge radnice u različitim društвima te ga približava, u mojem čitanju preslagujući slike socijalističke ideologije, pada i nestanka slike radnika.³¹⁸

On djeluje i na nivou prepoznatljivosti, sličnosti *Migrant Mother* s

³¹⁴ Cit. Roland Barthes i Susan. Sontag, *A Barthes Reader*. London, Vintage, 1993: 80.

³¹⁵ Barthes ne razlikuje *stadiuma* i *punctuma* medusobno, osim po pitanju idiosimkratičnosti i predvidljivosti, već ih radije razlikuje elementom šoka čestim u novinskoj fotografiji, rekavši da je “fotografski ‘šok’ (sasvim različito od *punctuma*) sastoji manje u traumatizaciji nego u otkrivanju onoga što je bilo dobro skriveno.” Cit. Ronald Barthes, *Camera Lucida*, 32. Šok postoji na nivou traumatske slike, kao suspenzija značenja, uvođeci operacije nesvesnjog. Šokantne se fotografije brzo zaborave, upravo stoga što im nedostaje *punctum*. *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Cit. Barthes, ‘*Camera Lucida*’: 27-32.

³¹⁸ Kao što sam već obradivala u Ana Peraica, ‘Ein Wandel in der Repräsentation des Arbeiters Vom Sozialistischen Realismus zum Soros-Realismus’, *Springerin* 12(3,2006): 30-32.

Bogorodicom, zbog koje je ona u nekim tekstovima preimenovana u *Migrant Madona*, no u drugim društвима, opet s nečim drugim. *Punctum*, dakle, pristiže iz pukog interesa i zanimanja za temu. Njega je, za razliku od konotacije, nemoguće izreci u cijelosti. Štoviše, tvrdi Barthes, za razliku od *studiuma*, *punctuma* ni sam fotograf uopće nije svjestan.³¹⁹ On to i apostrofira tvrdnjom kako fotograf “ne može ne snimiti parcijalan objekt istodobno kad i totalan.”³²⁰ Fotografkinja je, dakle, tek uvjetno referirala na univerzalni zapadni simbol Madone s djetetom prilaskom samome objektu fotografije u zadnjem kadru, no svakako nije imala namjeru ili ideju vizualne usporedbe sa socijalističkim radnicama ili ratom zahvaćenim zemaljama s kraja devedesetih.

Barthesove ranije definicije konotacije i denotacije često se, u općim pregledima, miješaju s kasnijima *studiuma* i *punctuma*.³²¹ Razlog leži vjerojatno i u njegovoj tvrdnji, slično Benjaminu, kako je denotacija moguća samo na nivou traumatske slike, a koju nalazi u samoj srži *punctuma*.³²² *Studium*, za razliku od *punctuma*, ali i za razliku od denotacije, luči “infra-znanje” koje se prepoznaje, no ne može opisati drugačije nego kodiranim jezikom teksta.³²³ On je, naime, uvijek kodiran, za razliku od *punctuma* kojega Barthes opisuje kao idiosinkratičnog, nepredvidljivog i nekomunikabilnog, autentično fotografskog.³²⁴ I upravo taj odnos teksta i fotografije ometa značenja fotografije.

319 Barthes, *Camera Lucida*.

320 *Ibid*: 47. Na isti paragraf, tezu “not not” osvrće se i Fried, u analizi Chardinovih radova i pitanja antiteatralnosti. U odgovoru na Friedov tekst, Elkins ustvrdjuje kako je Barthesov *punctum* – neprecizan koncept Vidi: Michael Fried, *Courbet's Realism*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1990. fusnota 282-283 i Michael Fried ‘Barthes's Punctum’ <http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/issues/date/v31/31n3fried.html>. Vidi i: Elkins, ‘What Do We Want Photography to Be?’.

321 Vidi: Payne, *Dictionary of Cultural and Critical Theory*.

322 Vidi: Barthes, ‘The Photographic Message’.

323 *Ibid*.

324 *Ibid*.

TEKST I FOTOGRAFIJA

Izvučena izvan konteksta i objavljena na drugim mjestima, kao ilustracija različitih tekstova, i fotografija *Migrant Mother* gubi izvornu značenjsku vezu sa snimljenim. Jednom se ona, tako, naziva *Migrant Madona*, drugi puta joj se ne navodi godina, dok treći put izostaje naručitelj... Ipak, svaka anotacija uvjetuje i značenja fotografije. No, razne interpretacije, koje sam ponudila u početku, svakako se sužavaju navođenjem izvorna naziva fotografije: "Dorothea Lange (1936): *Migrant Mother*, US Farm Security Administration." One sprječavaju mogućnost misinterpretacije.

Precizacijom značenja fotografije u pratećem tekstu pozabavio se već Benjamin, tvrdeći kako će bez osnovne literarizacije fotografije plutati u povjesnom vremenu.³²⁵ Fotografije, naime, same od sebe ne daju podatke o vlastitom vremenu nastanka dok istodobno mogu prikazati detalje neke vremenske epizode. Stoga Barthes u anotaciji ne vidi problem pretekstualizacije i sužavanja značenja slike na tekst, već sasvim suprotno – precizacije i ponavljanja denotacije.³²⁶ Tekstom se govorи ono što na fotografiji već postoji.

Ipak, postoje i tekstovi sa sasvim drugačijim odnosom. Fotografija može biti upotrijebljena u različite svrhe, jer su fotografije više značne, kako tvrdi Barthes.³²⁷ Te, "parazitske poruke" kako ih on naziva, posebno su vidljive u novinskoj kontekstualizaciji, gdje tekst ne interpretira fotografije već mu one služe kao ilustracije.³²⁸ Tekst ima represivnu ulogu čak i kada nije u blizini same fotografije, stvarajući kontekst. Tako i samo ime novine ili njena politička pozicija može

325 Benjamin tako naglašava ulogu tekstualnoga ispisa rekavši: "U ovome trenutku tekst koji prati fotografiju mora početi funkcioniратi, jer on razumije fotografiju koja pretvara sve odnose u literaturu, te bez kojih bi svi fotografiski konstruktivi ostali vezani uz koincidencije". Cit.: Benjamin, 'A Short History of Photography': 215.

326 Barthes, 'Rhetoric of the Image'.

327 Vidi: Barthes, 'Rhetoric of the image'. Vidi i: Benjamin, 'A Short History of Photography'.

328 Prethodno je slika razjašnjavala tekst, tvrdi Barthes. Barthes, 'The Photographic Message'.

promijeniti značenja fotografije.³²⁹ Ista fotografija u *New York Timesu* i *Slobodnoj Dalmaciji* ne bi značila isto.

Tekst, štoviše, ne mora biti niti napisan, već može nastati kontekstualno. Tako je u uvodnom poglavlju spomenutom izložbenom projektu Edwarda Steichena *Family of Man, Migrant Mother* bila tek jedna od ilustracija obitelji. Naglašavanjem i pojačanjem značenja obitelji postalo je zorno kako na fotografiji nedostaje jedan član.

Istdobno su nestala izvorna značenja, ona Velike depresije. Nije teško zamisliti za koje druge tekstove bi se ova fotografija mogla koristiti kao ilustracija, pa čak i dokaz. Mogla bi se naći i na mjestima koja gledano iz značenja nemaju izvorni smisao, primjerice kao ilustracije gladi, nataliteta, pa čak i obiteljskog nasilja ili alkoholizma u obitelji.

Dok se konotacije mogu mijenjati, tvrdi Barthes, tekst o *punctumu* je nemoguće napisati.³³⁰ Ili, kako kaže, "opis fotografije literarno je nemoguć, *opisati* se sastoji precizno od spajanja denotirane poruke transmitema ili poruke drugog reda koja proizlazi iz koda koji jest jezičan i konstituira odnose prema fotografskom analogu, te bez obzira koliko se netko trudi biti precizan, konotacija; opisati dakle nije tek biti neprecizan ili nekompletan, već promijeniti strukture, označiti nešto drugačije od onoga prikazanoga".³³¹

Vjerojatno s tim razlogom i Walker Evans odbija anotirati svoje fotografije, ostavljajući upravo izvornu višežnačnost fotografije.³³² Sasvim suprotan pristup pak ima Lewis Hine, koji preporučuje preciziranje nekoliko stavki: gdje, kada i prema kojem autoritetu, gotovo novinarski, uvjetujući čitanje kako bi se izbjegle misinterpretacije.³³³ Ipak, i sama mogućnost pomaka značenja prilikom preciziranja, po istom principu lokacije "gdje, kada, prema kojem autoritetu", poznata je još od Bayardovog autoportreta, obrađenog ranije.

329 Slično navodi i Barthes, spomenuvši kako se značenje fotografije mijenja ako je objavljena u konzervativnoj *L'Aurore* ili komunističkome *L'Humanite*. *Ibid.*

330 Vidi: Barthes, 'Rhetoric of the Image'.

331 Cit. Barthes, 'The Photographic Message'.

332 Vidi: John Tagg, "Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning". *Narrative* 11(1 Jan,2003): 3-77.

333 Trachtenberg tako u predavanjima Hinea nailazi na nekoliko modaliteta korištenja teksta: (1) "backed with" koji podržava i konfirmira sliku, kao tipičan pregledni ispis, (2) uopćeni ispis, (3) onaj koji zahtjeva razmišljanje). Trachtenberg, 'Camera Work'.

PORUKA BEZ KODA I TRIK EFEKTI

Paradoks fotografije Barthes prodbljuje, strukturalistički tvrdeći kako ona nije samo spoj denotativne i konotativne poruke, već i poruke bez koda tj. savršenoga analogona, te poruke koja ima kod a koja je proizvod kulture. Razlog pojave potonje je što fotografija "nema vlastiti jezik".³³⁴ Ona je heterogeni prostor različitih kodova te je značenje koje pristiže sa konotativnog plana kolonijalizira.³³⁵ Konotacija intervenira u denotativni plan odabirom, tretmanom ili pak kadrom. To je očito već i površnim pregledom serije fotografija Lange: ona se približava i zakida informacije kako bi kadrom istakla neke druge.

Do prve objave fotografije *Migrant Mother* došlo je i do nekih izmjena na samoj fotografiji. Približavajući se subjektu te eliminirajući elemente Lange, navodno, nije primijetila trbuš majke u kadru zadnje fotografije u seriji, upravo one poznate kao *Migrant Mother*.³³⁶ Problem je riješio urednik Evans, uklonivši ga retuširanjem negativa te dokadriranjem fotografije. Na fotografiji je dakle, iako vrlo suptilno, intervenirano.

Direktnu intervenciju u značenje Barthesova teorija teško razrješava, osim kada su u pitanju misanotacije. Barthes, tako, prepoznaće intervenciju tek kao zamjenu konotativnoga i denotativnoga plana, kojom se ne mijenja analogna struktura poruke već isključivo naša vjerovanja o njoj. On tvrdi kako su sve izmjene nastale interveniranjem konotacije na denotativnom planu, što je usporedivo s destabilizacijom vjerovanja drugog reda iz diskusije u estetici.³³⁷ Za primjer takve zamjene planova Barthes analizira fotomontažu koja prikazuje senatora Tydingsa i komunističkoga lidera Earla Browdera zajedno, a koja je zamalo dovela do senatorovog gubitka političke funkcije.

Barthes zaključuje kako je uspješnost ove, a i drugih fotomontaža, ovisna o kodu specifičnom samo za neke kulture,

334 Barthes, 'The Photographic Message'.

335 Usp. Victor Burgin, 'Looking at Photographs', *Thinking photography*. Victor Burgin. London, Macmillan, 1982: 142-154.

336 Curtis, 'Dorothea Lange'.

337 Vidi: Barthes, 'The Photographic Message'. O ovoj fotomontaži također vidi: Mitchell, *The Reconfigured Eye*.

konkretno došaptavanja kao familijarnosti dviju figura.³³⁸ U drugim kulturama geste poput ove mogu značiti nešto sasvim drugo. Tako primjerice došaptavanje na Balkanu može značiti i prijetnju, ali i bliskost, dok u većini civiliziranih zemalja nekulturu ponašanja u javnosti.

Slično, dalo bi se zaključiti, i interpretacija *Migrant Mother* ovisi o kulturnom kodu ‘pogleda u daljinu s lagano poduprtom bradom’. Ona ipak, za razliku od fotografije senatora, ne prikazuje kod socijalnog ponašanja već radije psihologiju ponašanja, koja je, tvrde psiholozi, univerzalnija. Majka migrantkinja je umorna, ona je zamišljena... Slično je i s intervencijom na samoj fotografiji. Eliminacijom trbuha retuširanjem mijenjaju se značenja fotografije, iako ju, čini se, ne uvjetuje različit kulturni kod. Trbuhan na fotografiji je, naime, mogao konotirati kako je majka nešto jela ili je pak podbuhla od gladi. U jednom slučaju imao bi značenja koja se ne žele, u drugome upravo poželjna. Razlozi leže u konzistenciji same slike i formaliziranoj estetici projekta.

Tekstualna interpretacija fotografije, na način na koji je zacrtao Barthes, nema kapacitet razjašnjenja ‘trik fotografija’, kako ih naziva, s obzirom na to da postoje fotografije koje nemaju direktni tekstualni već kon-tektualni učinak. Takve fotografije ne tvrde nešto namjerno ili po programu već radije po vlastitoj inerciji. Odnosno, u slučaju fotografije Lange, mijenjaju detalje opisa, ali ne nužno i sama značenje.

SVRHA

Fotografija *Migrant Mother*, kao što je spomenuto, nastala je unutar projekta FSA koji je zahtijevao poseban pristup.³³⁹ Projekt je bio namijenjen građanskoj publici koja čita dnevne novine, a ta je publika, prema riječima osnivača projekta Roya Strykera – srednji građanski stalež, daleko od subjekata na samim fotografijama.³⁴⁰ Njegov je cilj bio

338 Vidi: Barthes, ‘The Photographic Message’.

339 Vidi. James Curtis, ‘Making Sense of Documentary Photography’. History Matters: The U.S. Survey Course on the Web, from <http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos>

340 *Ibid.*

distribuirati što više fotografija iz ruralnih područja SAD kako bi se podržao Roosveltov *New Deal* koji je trebao završiti Veliku depresiju.³⁴¹ Fotografije su bile usmjerene posebnim svrhama, te je puka slučajnost to što se kao univerzalne slike pojavljuju i danas i što kao mnoge druge iz tog doba nisu uništene.

Programiranje fotografije za specifičnu publiku isključuje čitav niz mogućih snimaka, tema i scena koje se eventualno mogu dogoditi. Ovdje, tako, ne bi mogle biti snimljene primjerice scene radosne dječje igre koje bi relativizirale cilj projekta i promijenile turobnu estetiku podastrtu u dokaz Velike depresije. Fotografije su često, upravo zbog jasna programa, falsificirale zatečeno stanje. Tako je, primjerice, na drugoj fotografiji FSA projekta Arthura Rothsteinovoj *Negroes* (1937.) snimljena grupa Afroamerikanaca koja više nalikuje izvornim afričkim plemenima no američkim građanima.³⁴² No, snimljeni su u trenutku prije nego im je predana humanitarna pomoć. Jedan od poznatijih primjera bio je i slučaj dvije fotografije Russella Leea iz istoga projekta gdje se na drugom snimku pokazala i supruga ‘udovca’ s prethodne.³⁴³

Te fotografije, stoga, nisu svjedočanstva vlastitog vremena u vizualnom smislu, već radije u ideoološkom. One su, prema Currijevoj definiciji o tragovima i svjedočanstvima u dokumentarnom žanru zapravo simulacije, a ne pravi dokumenti.³⁴⁴ Taj problem simulacije socijalne fotografije već je prepoznao i suvremenik FSA, Beaumont Newhall.³⁴⁵ Njega je uvelike uvjetovala pojava novinske fotografije, napose zbog odnosa teksta i slike.

341 Department of Agriculture's Farm Security Administration (FSA) 1938-me apsorbira Historical Section of the Resettlement Administration (RA) kojega osniva Rexford Tugwell, savjetnik Franklina Roosevelta koji analizira agrarne fenomene vjerujući kako je iskoristenost zemlje uzrok siromaštva na selu. Vidi: Carlebach, 'Documentary and Propaganda'.

342 *Ibid.*

343 Vidi: Curtis, 'Making Sense of Documentary Photography'.

344 Currie prepoznaje i treću vrstu reprezentacije, onu simulacije u koju spadaju i misreprezentacije u fotografije. One nalikuju na "tragove", no zapravo su "svjedočanstva," odnosno interpretacije. Takva je, primjerice, "slikana" ili retuširana fotografija.

345 Vidi: Barnett Newhall, 'Documentary Approach to Photography'. *Parnassus* 10(3,1938): 2-6.

FOTOGRAFIJA I JEZIK POLITIKE

Termin ‘fotografski opis’, kao što je spomenuto u raspravi o naturalizmu, zamijenio je kategorije poput naturalističkoga ili realističkoga opisa.³⁴⁶ No, tako kvalificiran opis se ne pojavljuje samo u književnosti. Sam opis ima i diskurzivnu ulogu rezoniranja smisla dokaza na mjestima na kojima nešto uopće nužno nije dokaz, odnosno on postaje i diskurzivnim uvjeravanjem. Bilo je to vidljivo i u paradigmi putovanja kroz vrijeme, analizirano ranije.³⁴⁷

Teoretičar fotografije i fotograf Allan Sekula također je zamijetio frekventno korištenje nekih tehničkih termina koji proizlaze iz prakse i teorije fotografije u političkom govoru.³⁴⁸ Takvi su termini kadar (*framework*), perspektiva (*perspective*), gledište (*viewpoint*), okvir (*frame*), fokus (*focus*), koji nalaze put u političke tekstove, pamflete i govore.

Primjenu terminologije tehničkih opisa iz fotografije danas je lako ilustrirati jednostavnim eksperimentom upisivanja niza termina u pretraživač na Internetu.³⁴⁹ Teme iz fotografije se u pretraživaču pojavljuju tek nakon dvadesetoga mjesta dok su svi prethodni – tekstovi vezani uz politiku. Na hrvatskom jeziku upotreba ovoga niza termina pojavljuje se, predvidljivo, prvo u tekstovima iz šireg područja interesa europskih integracija.³⁵⁰ Uz prepostavku kako se radi o kroatiziranim engleskim terminima koji ostaju u jeziku u specifičnim, uglavnom tehničkim svrhama neprevedeni, zanimljiva je i paralelna pojava termina u općem značenju u oba jezika, hrvatskom i engleskom. Njihovom zamjenom ili prevođenjem u njihove izvorne definicije postaje vidljiv jak i vrlo sustavan ideološki aparat koji se diskurzivno

346 Vidi dalje: Nancy Armstrong, ‘Fiction in the Age of Photography’. *Narrative* 7(1.1999): 37-55.

347 Vidi Maudlinove teorije u uvodu.

348 Vidi: Sekula, ‘On the invention of Photographic Meaning’.

349 Pretražuje se istodobna prisutnost “perspective + point of view + frame + framework + politics”, odnosno “perspektiva + točka + gledišta + okvir – politika” na hrvatskom jeziku. Ovaj eksperiment može eventualno poslužiti kao ilustracija, obzirom rangiranje u pretraživaču ovisi o mnogo faktora, među kojima veliku ulogu ima i oglašavanje.

350 Na datum: 1. veljače 2009.

oslanja na samu fotografiju, stavljajući pred nju prevelika očekivanja.³⁵¹ Iz jednog od takvih tekstova je i sljedeći paragraf:

“Globalna ekonomija i regionalni integracijski procesi i njihova dugoročna perspektiva ovisi o rastu blagostanja, kao višedimenzionalne pojave zemalja članica. Samim tim sadašnja stanja i perspektive valja valorizirati s ekonomski točke gledišta i sustava vrijednosti, te u okviru integracijskih procesa osigurati reproduciranje vrijednosti zemalja članica.”³⁵²

Navedeni paragraf osim pretraživanih pojmoveva, uz termine iz domene optike i fotografije uvodi i jedan novi, koji se uglavnom veže uz medij tiska no naravno upotrebljava i za sve ostale reproduktivne medije – reproduktivnost.³⁵³ Zanimljivo je pogledati koju djelatnu ili performativnu ulogu u govoru ili tekstu takvi termini imaju za posljedicu.³⁵⁴ Učinak ili djelovanje tih pojmoveva kao tehničkih i stručnih utječe na konotativni plan onoga o čemu se govori. U politički govor se konotiraju vrijednosti koje se pripisuju fotografiji i to upravo one ideološke: vjerodostojnost, objektivnost, dokazivost pa čak i neupitne istine. Tekst u kojima se primjenjuju dobiva ozbiljan, precizan, te tehnički informiran prizvuk, iako sam smisao uopće ne mora biti takav.³⁵⁵ Prijevodom termina u kolokvijalna značenja tekst gubi na

351 On je štoviše nevezan uz jezik primjene, upravo stoga što se pojavljuje, na jednak način u različitim jezicima, bez obzira nato što su uvezeni iz istog jezika. Teza bi se mogla dodatno razraditi paralelnim analizama nekoliko jezika, no kao indikacija može poslužiti i usporedbi ova dva.

352 Projekt: *Hrvatska i Europska unija - stanje i perspektive*, Aleksandar Bogunović (voditelj), Ekonomski fakultet, Zagreb http://zprojekti.mzos.hr/public/c-prikaz_det.asp?psid=5-01&offset=40&ID=2879

353 Merriam Webster nalazi pojам “reproduction” u upotrebi od 1659. u područjima, 1. Genetika, 2. Medijska teorija. Prema; *Merriam-Webster's dictionary and thesaurus*. Springfield, Mass., Merriam-Webster ; Colchester : TBS, 2007.

354 O tome kako oni djeluju, vidi pojam ‘performativno’ u: Austin, J. L., J. O. Urmson, et al. *How to do things with words*, London, Oxford University Press, 1976.

355 Berger tvrdi: “Svaka fotografija je u stvari način testiranja, potvrđivanja i konstruiranja totalnog pogleda na realnost. Stoga je ključna uloga fotografije ideoološka bitka. Nužno je razumijeti oružje koje možemo koristiti i koje se može koristiti protiv nas”. Cit. Berger, *Selected essays and articles*: 3

efektu vjerodostojnosti i evidentnosti:

“Globalna ekonomija i regionalni integracijski procesi i njihova dugoročna [budućnost] ovisi o rastu blagostanja, kao [kompleksne] pojave zemalja članica. Samim tim sadašnja stanja i [budućnost] valja valorizirati s ekonomskog [područja] i sustava vrijednosti, te u okviru integracijskih procesa osigurati umnožavanje vrijednosti zemalja članica.”

Štoviše, prevodenjem termina u izvorna značenja iz tehničkih područja optike i foto-optike, paragraf sasvim gubi smisao. On štoviše gubi i konzistenciju koju je dala primjena jedinstvene paradigme fotografije, izgubivši jedinstven okvir sustava misli (ili ideologiju) koji drži rečenice na okupu:³⁵⁶

“Globalna ekonomija i regionalni integracijski procesi i njihova dugoročna [pozicija u odnosu na objekt] ovisi o rastu blagostanja, kao višedimenzionalne pojave zemalja članica. Samim tim sadašnja stanja i [pozicija u odnosu na objekt] valja valorizirati s ekonomске [točke promatranja] i sustava vrijednosti, te u okviru integracijskih procesa osigurati [tiskanje ili printanje] vrijednosti zemalja članica.”

Može se zaključiti: fotografija se kao tehnologija uzima za opravdanje same sebe i u kolokvijalnom govoru. Upotrijebljena u političke svrhe ona pak opravdava samu sebe no i aktivan manevar dane politike u diskurzivnom polju.

356 Slično tvrdi i Burgin nazivajući fotografiju “contingent repression of content practice”. Vidi: Burgin, ‘Photographic Practice and Art Theory’.

“Filozofija fotografije”

U prethodnim poglavljima dala sam pregled osnovnih teorijskih pristupa fotografiji u smislu kapaciteta dokaza, s uporištim u različitim humanističkim područjima, filozofskoj estetici i ontologiji, te kulturnoj teoriji. Većina pristupa definira mogućnost dokazivosti putem fotografije uspoređujući je s drugim vizualnim medijima koji mogu prenijeti realnost, prvenstveno slikarstvom i filmom, fotografiji nerijetko pripisujući tešku obavezu da prikazuje realnost. Dok time istodobno inauguiraju sposobnost prikaza realnosti u znanstvenim i novinskim fotografijama, takve interpretacije često zanemaruju apstraktne ili umjetničke koje nemaju isti razinu dokazivosti. Štoviše, s obzirom na to da ne zasnivaju interpretaciju na tehničkim mogućnostima, nedovoljne su za primjenu kod izmjena na fotografiji autentično fotografskim metodama, pa time i definiranje promjena koje u diskurs unosi digitalna fotografija.

IDEOLOGIJA TEKSTA

Značenja fotografija, osim dodatnim radom na njima, mijenjaju se ovisno o pratećem tekstu, mjestu objave i kontekstu koji uključuje, prema Barthesu, i sam naziv novine.

Slično Barthesu, i Flusser smatra kako je danas fotografija postala ilustracijom teksta, dočim je ranije tekst služio razjašnjenu

slike.³⁵⁷ No, on ide i dalje, pripisujući tekstu i samo izvorište tehničke slike. Fotografija je sam proizvod teksta, i to prvenstveno onog znanstvenog.³⁵⁸ Kao takva, ona neminovno apsorbira i promišljanja koja dovode do njenog izuma. Ipak, Flusser tekst ne razumije na način na koji to radi Barthes, kao povijesno i kulturnalno, već kao tehničko i znanstveno znanje. Tekst prema njemu zadaje parametre programa, izmičući definiciju fotografije s medija na tehnologiju, i to upravo onu koja se fotografijom verificira i stavlja u pogon – informacijsku tehnologiju.³⁵⁹ Flusser naime tvrdi kako fotoaparat nije samo fizički predmet, već predmet ovisan o ideoološkom programu koji postaje sve kompleksniji, razlikujući industrijska od postindustrijskoga društva.³⁶⁰ Ideologija koju idealisti vide u funkcionaliranju *camere obscure* postoji, no tek na nivou programa na osnovu kojega funkcioniра aparat, njegovih zadanih vrijednosti. Program je moguće shvatiti kao konzistentan informacijski sustav po kojem on funkcioniра.³⁶¹

Fotografija kao tehnologija je, dakle, proizvod dugog razvoja tehničkih znanja te su u nju upisane, naravno, i sve ljudske nemogućnosti i greške. Upravo stoga fotografiju uokviruju i ranije diskusije, između ostalih i ona o Platonovoj šipli, i to ne samo na tehničkom nivou funkcionaliranja tamne komore (pa i same kamere), već i u izvornom ideoološkom značenju parabole. Pored šipje u fotografiji su paralelni prisutne i druge ideologije, tvrdi Flusser.

Iako tezom o pluralitetnim ideologijama Flusser podupire kasniju marksističku teoriju zavjere *obscure*, on daje sasvim drugačiju ontološku sliku od marksista:

357 Barthes tako navodi da tekst "ima represivnu vrijednost i možemo uočiti da je taj nivo smrtnosti i ideologije društva je blizu svemu uloženom." Barthes, 'The Photographic Message'.

358 *Ibid.*

359 Flusser tvrdi kako je fotografija informacija od samih početaka. Vidi: Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*.

360 Vidi dalje u: Vilém Flusser, 'The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs'. *Leonardo* 19(4.1986): 329-332.

361 Primjerice programi crno bijele ili manihejske logike, programi kemijskih kolor definicija itd. Vidi primjerice Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* 40-41.

“Ontološki, tradicionalne slike su apstrakcije prvog stupnja, ukoliko apstrahiraju iz konkretnog svijeta, dok su tehničke slike apstrakcije trećeg stupnja: one apstrahiraju iz tekstova, koji apstrahiraju iz tradicionalnih slika, koje pak apstrahiraju iz konkretnog svijeta. Povjesno, tradicionalne slike su prehistorijske, a tehničke “posthistorijske” (u smislu prethodnog poglavlja). Ontološki, tradicionalne slike označavaju fenomene, dok tehničke slike označavaju pojmove.”³⁶²

U duhu tehnološkog determinizma Flusser tvrdi kako za fotografiju nije toliko bitna njena sposobnost prikaza realnosti, već je to prije lingvističko kodiranje programa u samu sliku, kojeg omogućuju tehnologije.³⁶³ Aparat, naime, iako izgleda kao da pruža pregršt mogućnosti, i dalje je preprogramiran te kontroliran od strane raznih ideologija.³⁶⁴

FOTOGRAF

Unatoč broju kombinacija koje omogućava tehnologija, o parametrima u pojedinačnim uporabama odlučuje jedino fotograf, iako uvjek i samo unutar zadanih okvira koje je zacrtala ideologija. Fotograf je taj koji navodi tehnologiju, preciznim odabirima.³⁶⁵ No, neke stvari jednostavno ne može ili ne treba moći.³⁶⁶ Prema Barthesovoj teoriji fotograf uopće ni ne poznaje vlastiti rad, jer nije svjestan *punctuma*.

- 362 Očito pod utjecajem Hegela i Marxa, a direktno Fukuyame, Flusser razvija tezu o tehničkoj slici kao kraju povijesti. Cit. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, 14. Tezu nadalje razraduje u tekstu o fotografiji povijesti. Vidi: Vilém Flusser, ‘Photography and History’, *Writings*, Vilem Flusser, Andreas Minneapolis, Minn/London, University of Minnesota Press, 2002: 126-131.
- 363 *Ibid.*
- 364 Flusser nastavlja: “Sukladno tome, fotografije bi trebalo tumačiti kao izraz skrivenih interesa moćnika interesa “Kodakovih” dioničara, vlasnika reklamnih agencija, ključnih ljudi iza američkog industrijskog sustava, interesa cjelokupnog američkog ideološkog, vojnog i industrijskog kompleksa.” Cit. Flusser, *Towards philosophy of photography*.
- 365 ‘Fotografska slika je [...] proizvod ljudskog rada...’. Cit. Damisch, ‘Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image’: 70.
- 366 *Ibid.*

dok ako intervenira u vlastiti rad, prema Waltonovoj teoriji, postaje običan majmun. Ipak, kao što se ustvrdilo u prethodnim poglavljima, fotograf je jedini garant neprekinutosti lanca prikazivanja, ali i autor lanca transmisije poruke. Ulogu fotografa u stvaranju fotografije zamjetio je tek Vilém Flusser koji je, za razliku od Barthesa koji tek imenuje "fotografija-prema-fotografu", razvija u sustav interpretacije.³⁶⁷ Flusser razlikuje fotografa (*Apparatschik*) od samog fotoaparata (*Aparat*), slično razdjeli agenata koju je i Barthes vidio između fotografa (*Operator*), snimanoga (*Spectrum*), te gledatelja (*Spectator*).³⁶⁸ No dok Barthes fotografiju promatra iz perspektive posljednjega u lancu konzumacije slika, dakle gledatelja, osvrćući se na pojedinačne fotografije, Flusserova teza radije deducira fotografiju iz prethodnih uvjeta, krenuvši s početka lanca proizvodnje, ne zalazeći u beskonačne primjene pojedinačnih slučajeva.

Upravo stoga, tvrdi Flusser, za analizu fotografije i njenih učinaka nije potrebno tek prepoznati i dekodirati značenja predstave slike promatrača, već i izučiti put od samog proizvodača slike, tj. fotografa, same geste fotografiranja, preko fotoaparata koji kodira sliku, ka distribuciji i recepciji fotografije. To polazište bilo bi fokusirano na namjerno i tehnički uvjetovano u proizvodnji fotografije, a upravo na namjernom, odnosno intencionalnom odabiru precizne primjene unutar svih mogućnosti samoga medija, zasnovana je i uporaba fotografije kao dokaza.³⁶⁹

367 Termin "Photography-according-to-the-Photographer" uvodi Barthes. Vidi: Barthes, *Camera Lucida*: 9.

368 Vidi: Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* i Barthes, *Camera Lucida*.

369 Što bi, prema Dretskeu, bilo miješanje metareprezentacije za reprezentacije reprezentacija fotografije. Dretske razlikuje metareprezentacije i reprezentacije reprezentacija: "Metareprezentacije nisu tek reprezentacije reprezentacija. One su njihove reprezentacije kao reprezentacija. Ako mislimo o fotografiji kao o (piktorijalnoj) reprezentaciji (tkogad i čegagod na slici), možemo predstaviti ovu fotografiju na različite načine. Možemo je predstaviti na komadu papira, kao komad papira težine 2 grama, kao kvadrat, i kao da ima neke bojane dijelove površine. Možemo je također predstaviti kao sliku Clydea (ili, jednostavnije, kao da je Clyde gdje se pod "Clyde" razumijeva opis onoga što slika jest kao slika – predstavljanja sadržaja). U opisu slike kao slike Clydea, ja predstavljam objekt reprezentacije. Ja stoga stvaram metareprezentaciju. Opis slike koja teži 2 grama nije metareprezentacija. Ona reprezentira reprezentaciju, ali ne kao reprezentacija. Slika slike koja ne predstavlja sliku kao sliku nije metareprezentacija slike". Cit. Fred Dretske,

FOTOAPARAT

Mnoge je fotografije, poput spomenutog Bayardovog autoportreta ili *Migrant Mother* Dorothee Lange, teško interpretirati bez rekonstrukcije izvornih uvjeta, pod koje spadaju fotografove odluke o parametrima unutar mogućnosti raspoloživih tehnologija i svjetlosni uvjeti pri snimanju. To je još teže u slučaju znanstvenih fotografija, kod kojih je očito kako fotografiju ne možemo interpretirati bez poznavanja njezinih tehničkih karakteristika. Takve fotografije, naime, i kada nalikuju jedna na drugu mogu biti sasvim drugačijeg izvora, što se vidi kod usporedbe makro- s generativnom fotografijom.

Pitanje da li je tehnički uopće moguće snimiti ono što od fotografije očekujemo, te pod kojim uvjetima, redovito ostaje izvan površnih interpretacija koje nerijetko interpretiraju tehnička ograničenja kao estetska. Poznat je primjer Daguerreove fotografije pariške avenije na kojoj se nalazi čovjek koji drži nogu na klupi. Fotografija se opisuje kao 'splin' praznih pariških avenija a zapravo je rezultat tehnološke manjkavosti.³⁷⁰ Snimljeni čovjek je, naime, morao stajati u istoj pozici duže vrijeme, tokom kojega je ulicom prošlo mnogo ljudi koje kamera nije zabilježila. Zbog dugog osvjetljavanja dagerotipija, posebno na velikim udaljenostima od snimanog objekta, nije imala kapacitet zaustavljanja trenutka. Sporost tehnike bila je i razlog odredene morbidne crte koju interpretatori često vide na fotografijama Matthewa Bradyja ili u aranžiranim fotografijama mrtvih tijela Alexandra Gardnera. Rana ratna fotografija zbog dugog osvjetljavanja nije mogla prikazati žive scene bitke.³⁷¹

Za dokaz mogućnosti misinterpretacije estetike zbog nepoznavanja tehničkih uvjeta snimanja ne mora se ići tako daleko u prošlost. Slično se, naime, događa i pri izmjenama fotografске opreme danas. Ista lokacija snimljena drugim fotoaparatom postavljenim u slične parametre, čak i kada su ti parametri identični, može izgledati sasvim različito, što je vidljivo i iz tri fotografije koje sam

Naturalizing the Mind. Cambridge, Mass/London: MIT Press, 1995: 43.

370 Jean Louis Mandé Daguerre: *Boulevard du Temple* (1838-1839).

371 Fotografija Alexandra Gardnerova *Dead Rebel Sharpshooter* primjerice dokazano je preodjenuto isto tijelo sa druge zaraćene strane. Vidi: Mitchell, *The Reconfigured Eye*.

snimila. [Ilustracije 38-40] Prva fotografija snimljena je popularno zvanom kompaktnom kamerom Canon Powershot A460, druga Panasonicovim Lumixom DMC-LX2, a treća, kao simulacija prethodnih, Nikonom D90 na koju je montiran analogni objektiv od 24mm (koji na DX formatu postaje 36mm). Sve tri fotografije snimljene su na istome mjestu, gotovo u isto doba dana, pri polasku Jadrolinijinog broda iz spitske luke, no s tim podacima prestaju sve sličnosti.

Od tri fotografije čitatelju se zasigurno jedna čini melankoličnija, druga racionalnija ili čak nemoguća, prepostavljam upravo redom kojima su snimljene. Paradoksalno, zatvorena blenda, koja je rezultat ograničenja fotoaparata, stvara atmosferu dok kamera koja je sposobna dati više detalja 'hladi' i racionalizira sliku viškom opisa. Zbog viška opisa neke fotografije poput predetaljnih laži djeluju i sasvim nemoguće.

Efekti, poput onog razmazane slike kod kojeg nije jasno da li se pomakao brod ili fotoaparat, rezultat su manjkavosti kamere a nikako namjere. Ipak, nijedna greška nije nastala zato što sam početno htjela koristiti automatski fotoaparat, već sasvim obrnuto, nisam posjedovala drugi. Estetiku fotografске slike, dakle, ključno uvjetuje i posjedovanje opreme, sasvim drugačije od estetike slikarstva. Fotografija – jer je tehnologija – upravo provocira marksističku tezu o 'vlasniku tehnologije'. No, kod fotografije nije bitan izričiti vlasnik samog fotoaparata, primjerice vojska, već korisnik, jer je fotoaparat po sebi aparat koji proizvodi, te se i kao vojna oprema može iskoristiti za nešto sasvim različito od zadanog.³⁷²

IDEOLOGIJA TRŽIŠTA

U sve je fotoaparate, nadalje, ugrađena i ideologija tržišta. Tako je i iza tri kamere koje sam ja upotrijebila borba prestiža i masovne potrošnje. Tvornica Leica, koja je proizvela Panasonicovu optiku poznata je po

372 Gdje nastavlja tvrdnju Sontag kako je fotografija "fetiš" i "kapitalističko dobro". Vidi Sontag, *On Photography*. Dalje o temi fetiša vidi: Christian Metz, 'Photography and Fetish'. *October* 34(1985): 81-90. Vidi i: Ben Singer, 'Film, Photography, and Fetish: The Analyses of Christian Metz'. *Cinema Journal* 27(4.1988): 4-22.

optici koja je uvela revoluciju u svijet fotografije još pred Drugi svjetski rat.³⁷³ Njeni su izuzetno skupi objektivi pojma elitne fotografije.³⁷⁴ Za razliku od Leice, Canon je kasnija i masovna tržna marka, koja svoj status ne opravdava elitnim povijesnim referencama. Nikon se tržišno smješta negdje između ove dvije kamere, svoje reference temeljeći uglavnom na tehničkim inovacijama. Rađen je za manje zahtjevne uvjete od onih u koje je stavljen snimanjem ove fotografije.

ZRAČNA FOTOGRAFIJA

No, kod nekih fotografija, kao primjerice vojne fotografije aviona u letu, poznavanje tehničkih uvjeta o kojima autor odlučuje laiku je sasvim nemoguće. Razvoj tehnologije vojne fotografije, napose zračne, daleko je ispred popularne. Zračna se fotografija [Ilustracije 41-42], kako je rečeno, razvila tijekom Prvog svjetskog rata, radikalno promjenivši odnose na bojnim poljima.³⁷⁵ Milijuni snimaka su omogućili do tada nepoznatu perspektivu i preglednost bojnog polja.³⁷⁶ U Drugom

373 Vidi: Paul-Henry Van Hasbroeck, *The Leica: a History Illustrating every Model and Accessory*. London, Published for Sotheby Publications by Philip Wilson, 1988.

374 I danas brend Leica čine tri segmenta: fotografija, geosustavi i mikrosustavi.

375 Prvu fotografiju iz zraka, nadljetanjem Bostona, snima umjetnik Gaspard Felix Tournachon poznatiji kao Nadar, 1858. Godine 1864. objavljuje knjigu iskustava *Les Mémoires du Géant*. Ve. 1909. tehnologija omogućava da fotoaparat nose letjelice, rakete, pa čak i ptice. Nadar je svoja iskustva zapisao Vidi: Nadar, Felix G. F. T. i Thomas Repensek, 'My Life as a Photographer', *October* 5(Photography,1978): 6-28. Za komentare vidi Rosalind Krauss, 'Tracing Nadar'. Za statistike u Prvom svjetskom ratu vidi Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy*. Jedan od prvih teorijskih tekstova na ovu temu je Fairchild. Vidi: Sherman M. Fairchild, 'Aerial Photography. Its Development and Future'. *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 131(Aviation,1927): 49-55.

376 Tako zapisuje i Junger u tekstu iz toga doba Ernst Junger i Anthony Nassar, 'War and Photography'. *New German Critique* 59(Special Issue on Ernst Junger,1993): 24-26. Steichen zapisuje; "Za ilustrirati što mislim pod odgovornošću, dopustite da se pozovem na vlastito iskustvo u dvama svjetskim ratovima. U Prvom svjetskom ratu zapovjedao sam svim zračnim fotografima pod Billyjem Mitchellom, bivšim Milwaukeeancem kao što sam i ja. Imao sam petnaest fotografskih odjela pod mojom komandom, i trideset i dva skvadrona koja nisu trebala raditi ništa osim snimati fotografije. Sve je

svjetskom ratu one su sasvim zavladale bojnim poljima, donoseći primat onima koji su ulagali u vizualne tehnologije, poput Leice.³⁷⁷

Ključan razvoj vojnih tehnologija, pa čak i kontrole sustavima satelitskih snimaka koji automatski registriraju promjene, odvio se mnogo prije snimka upitnog libijskog MIG-a iz prethodnog poglavlja.³⁷⁸ U trenutku kada je ta fotografija navodno snimljena, u zračnoj fotografiji su se koristili visokokontrastni i visokorezolucijski filmovi većeg formata (230mm). Nerijetko se radilo i o infrasenzitivnom filmu koji je ‘prolazio kroz’ atmosferu.

Za zračnu fotografiju potrebno je posebno obrazovanje.³⁷⁹ Zbog neobične perspektive takve fotografije zahtijevaju posebnu interpretaciju ili korekciju fotogrametrijskim metodama, takozvanim *orthophoto* tehnikama.³⁸⁰ Kod njih je evidentna greška monokularnog pogleda fotografije.

Pregledom američkog priručnika za fotografiju iz iste godine mogu se otkloniti sumnje kako bi amaterska fotografija prikazana na sjednici UN-a mogla biti snimljena od strane američkih zračnih snaga, osim ako se nije dogodila tehnička greška. A da je i bio fuš, uz nedostatak radarske slike, to bi tek poremetilo sustave vjerovanja

to bilo jako primitivno, morali smo sve improvizirati. Ali snimili smo preko milijun fotografija”. Cit. Steichen, ‘Photography’: 159.

377 Vidi primjerice: Douglas Keeney, L. Gun Camera : World War II : photography from allied fighters and bombers over occupied Europe. Shrewsbury Airlife, 1999.

378 Satelitski snimak je automatiziran. Prva takva fotografija snimljena je 1959. (US Satelit Explorer 6), dok je prva satelitska fotografija Mjeseca snimljena nešto kasnije iste godine (SSSR Satelit Luna 3) Satelitska fotografija uvodi u diskurs sasvim novu terminologiju kao što navodi Crandall; “Militarizirani jezik onaj je pozicioniranja, praćenja, identificiranja, predviđanja, targetiranja i presretanja/zadravanja.” Cit. Jordan Crandall, ‘Anything That Moves: Armed Vision’ C-theory, <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14615/5472> Vidi i: Paul Virilio i Sylvère Lotringer, *Pure War*. New York, Semiotext(e), 1997.

379 Vidi primjerice: Foster, S. D. L. Army Correspondence Course Program US Army Still Photographic Specialist MOS 84B Skill Level 1 Course. US Army Signal Center and Fort Gordon Fort Gordon, Georgia, The Army Institute for Professional Development (IAPD).

380 Kod zračne fotografije vidi se devijacija objekata što su bliži, uvezvi u obzir to da Zemlja nije ravna. Orthophoto je rezultat korekcije zračne fotografije za primjenu u kartografiji.

drugoga reda, vjerovanja u američku vojnu tehnologiju koju načelno podupiru postojanja radarskih, satelitskih i drugih snimaka. U tom slučaju pitanje dokazivosti ove fotografije radije postaje pitanje nestanka ostalih adekvatnih dokaza. Takvo pitanje bi zadrlo u sam motiv fotografije, kojega je nemoguće pronaći.

ČIN SNIMANJA

Analiza krajnje distribucije fotografije odgovara barem na dio tog pitanja. Fotografija je snimljena, i to van ikakve sumnje, s ciljem opravdanja vojne akcije. Vojna fotografija je usmjerena, uvijek i isključivo, protiv mogućega neprijatelja. Ideologija koja postoji iza ovakve fotografije je uvijek neprijateljska.³⁸¹ Štoviše, dok se civilna fotografija distribuirala, vojne su fotografije pod striktnim zakonima vojne tajne te su vojni fotografi rijetko imenovani.³⁸² Ipak, ponekad je fotografova odluka i totalan sadržaj fotografije.³⁸³ Uloga, zaboravljenog ili isključenog, fotografa u tom diskursu postaje političko-etička, a ne samo reprezentacijska. Tako i autor fotografije MIG-a, iako nije naveden, postaje dio službe vojnog sustava, koji je sekundarni autor.

Flusser je tvrdio kako fotograf ne bira samo cilj i objekt snimanja, već i ostale elemente slike.³⁸⁴ Iako nije dao precizan popis elemenata analize, neke od njih, koji su bitni za razvoj filozofije

381 Crandall tvrdi: "Tamo gdje zemaljska slika ima objekt, zračna ima metu. Ova meta nije nužno objekt koji treba uništiti, već jednostavno, objekt nad kojim se vrši vojno nadgledanje – aparat ima usmjereni pogled, zaključan u viziru". Cit. Crandall, 'Anything That Moves'.

382 Osim Nadara, Gowin Emmet, Edward Steichen, Don McCullin, te futuristi Fedele Azari i Filippo Masoero van zračnih snaga, Vidi: Sekula, 'On Invention of Photographic Meaning'.

383 Takoder tvrdi: "Sve to implicira da poruka, dekodirana, znači: "Odlučio sam da je gledanje vrijedno snimanja" kasnije preformulirano u "Stupanj pod kojim vjerujem da je ovo vrijedno gledanja može se procijeniti od svega što sam voljno odučio ne pokazati obzirom je sadržano njemu"." Cit. Berger, *Selected Essays*, 292+294

384 Tako Bazin tvrdi: "Osobnosti fotografa ulazi u rezultate tek u odabiru objekta kojega će snimiti i svrha koje ima na pameti". (Cit. Bazin, 'The Ontology of Photographic Image'), razjašnjavajući kako "stilske odlike i nemaju previše uloge u fotografskom kapacitetu."

fotografije, u praktičnoj analizi je natuknuo Thierry de Duve.³⁸⁵ De Duve, oslanjajući se na Barthesov ‘fotografski paradoks’, analizira tehničke preduvjete koji stvaraju percepciju, a time i uvjetuju definiciju fotografije u cijelosti. Analizirajući razlike brzog snimka (*snapshot*) i portretne fotografije kao brze i spore, on navodi dvije definicije fotografije od kojih prva fotografiju definira kao događaj ukraden iz svijeta realnosti, a druga kao sliku koja u sebi ima upisan proces žalovanja, upravo kao što je Barthes primijetio za novinsku i portretnu fotografiju.³⁸⁶ Tu su, naravno i dodatne tehničke mjere pri snimanju koje uključuju i razlike poput ‘oštro vs. van fokusa’, odnosno površinsku i referencijalnu fotografiju.

385 Vidi: Thierry de Duve, ‘Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox’. *October* 5(Photography, 1978): 113-125.

386 On kaže: “Dok se brzo okidanje odnosi na protok vremena bez da ga se prenosi, vremenska ekspozicija okamenjuje vrijeme i referenta denotirajući ih kao prošle”. *op.cit*: 117.

	TRENUTNI SNIMAK	VREMENSKO IZLAGANJE
OZNAČITELJ fotografija	gruba konstrukcija npr: novinska fotografija	prirodni dokaz npr: posmrtna fotografija
POVRŠINSKI NIZ (“slika”)	krađa života neizveden pokret └→ moguć položaj	produženi život
	pojedinačni događaj: geštalt “galop konja”	vrijeme koje se vraća
	SMRT ─→ više ne → još ne	ŽIVOT ↗ sistola dijastola ↘
	OVDJE pokazan prostor: oština	SADA potencijalno vrijeme: izvan fokusa
	TRAUMA: prerano HIPERKATEKSA	TUGOVANJE: prisutnost (pamećenje)
udar	MANIJA	DEPRESIJA
REFERENCIJALNI NIZ (“stvarnost”)	fluentnost života nemogući događaj └→ izvedeni pokret	smrtno stanje
	neprestano odvijanje: tok “konj galopira”	“prošla” prošlost
	ŽIVOT: sadašnje (ili prošle) vrijeme	SMRT: vrijeme odsustva: 0
	PRETHODNO	TAMO
	TRAUMA: prekasno ANTIKATEKSA	TUGOVANJE: odsustvo (stvarnost) DEKATEKSA

TABLICA 4 – De Duveova tablica efekata³⁸⁷

U prilog de Duveovoje tezi o supstancijalnoj razlici *snapshot* i portretne fotografije idu i autobiografski zapisi samih fotografa, primjerice Stieglitzov naputak za umjetničku fotografiju koji prednost daje dugoj ekspoziciji a ne velikim brzinama.³⁸⁸ Ipak, iako de Duveova teorija uspijeva razjasniti rani problem podvajanja teorije fotografije na praktičnu i umjetničku fotografiju, vidljivu u debati piktorijalista i socijalnih fotografa, ona se pokazuje ograničenom u odnosu na sam medij. Za primjer je dovoljno uzeti fotografiju koja nije ni-dogadaj-nislika, odnosno koja nije novinska, ali niti portretna, kao što je slučaj s tri moje fotografije *Liburnije*. Kod njih je zorno kako fotograf uopće ne bira estetiku već u mnogo slučajeva te estetske odluke zadaju ograničenja same opreme. Tako lošija oprema 'odlučuje' za duže osvjetljavanje jer nema dovoljnu osjetljivost niti otvorenost objektiva. Estetiku, dakle, uvjetuju i ograničenja tehnike. No, bitna su i sadržajna ograničenja koja može zadati naručitelj fotografije ili kulturnalni kontekst proizvodnje, koja su vezana uz finalne namjere, tj. svrhe distribucije.

DISTRIBUCIJA

Barthes nije poklonio previše pažnje samoj distribuciji fotografije iako se pokazalo, još od Drugog svjetskog rata, kako je upravo mehanička reprodukcija i masovna distribucija iskorištavana za plasiranje poruka iz ideoloških centara ka nepismenim masama kroz razne oblike distribucije: novinski tisak, plakate i letke, vršeći snažan utjecaj na društvo.³⁸⁹

Sličnije Benjaminu, Flusser se osvrće na teme distribucije uvidajući i razliku analogno-digitalno, koja definira postfotografsko društvo.³⁹⁰ Govoreći o svrhamu fotografije, Flusser, opet za razliku od Barthesa, tvrdi kako je svako dekodiranje kulturnoga konteksta koji uvjetuje svrhu fotografije dovelo do zapadanja u beskonačnu regresiju.

388 Stieglitz kaže: "Pouzdanost zatvarača je od veće važnosti nego njegova brzina. [...] zatvarač koji radi na brzini četvrtinke ili dvadesetpetinke sekunde može poslužiti svim svrhama". Cit. Stieglitz, "The Hand Camera": 2.

389 Vidi: Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'.
390 Društvene mreže su izmijenile ulogu fotografije.

No, tek bi dekodiranje šireg kulturnoga konteksta uistinu dekodiralo sadržaj fotografije.³⁹¹ Ako se ne poznaju uvjeti koji vode u beskonačni regres, tvrdi Flusser, tema fotografija ostaje nepoznata, kao i sva njena značenja. Slikovitije, ja sam fotografiju snimila radi dokaza upravo u ovome poglavljtu fotografije, koje služi mojoj disertaciji, koja opet služi mom zaposlenju, koje opet služi stabilnim financijama, koje opet služe životu itd.

Neki od motiva jasni su i iz finalnih svrha, koje se mogu očitati kroz metode distribucije slike. I finalne svrhe, također, mijenjaju značenja fotografije, što je vidljivo u slučaju ranije spomenutih FSA narudžbi, kod kojih različit kontekst fotografije utječe na njena značenja. Postoje svrhe kod kojih ona može govoriti radikalno više ili pak radikalno manje pokazivati, ali i one kod kojih se apsolutno ne može iskoristiti.

Razlika svrha i značenja fotografije vidljiva je i kod dviju naizgled sličnih fotografija odjeće poginulih. Na fotografiji krvave odjeće hrvatskog vojnika Luciana Toscanija i onoj odjeće skinute s ekshumiranih u Srebrenici Ajne Zlatara i Anura Hadžiomerspahića malo je vizualnih razlika. Obje prikazuju odjeću poginulih, jedna krvavu, a druga u stanju raspadanja. Pored odjeće, na objema su predstavljeni i znakovi robnih marki. No, oni su, razlučivo je iz svrha, upotrijebljeni sa sasvim različitim motivima. Toscanijeva fotografija nalazi se na plakatu obavljenom u slopu provokativnih reklama Benettonove kampanje te je distribuiran po svim velikim gradovima u kojima se ta globalna marka reklamirala. Plakat s fotografijom Zlatara i Hadžiomerspahića izrađen je i postavljan isključivo u Sarajevu, za vrijeme Sarajevskog filmskog festivala, s ciljem osvještavanja ratnih i poslijeratnih problema kod međunarodne publike koja se nalazi u gostima, a koja se došla zabaviti.³⁹² Osim korištenja motiva u reklamne svrhe i sama distribucija slika u prostore gdje takve slike nisu moralno-politički aktivne može biti moralno upitna, razlikujući komercijalno i aktivistički kao same motive objavljivanje ratnih slika.

391 Vidi: Flusser, *Towards the philosophy of Photography*.

392 Razgovor Ana Peraica i Anur Hadžiomerspahić: 'Death and Advertising', Vidi: Peraica, *Victims Symptom*.

GLEDANJE FOTOGRAFIJE

Fotografski aparati tehnički su ograničeni na određene opise svjetova koje Flusser naziva, u množini, ideologijama.³⁹³ Tehničke mogućnosti, dakle, definiraju mogućnosti opisa svijeta koji se prikazuje. No, tehnički opisi osim što mogu reducirati opis realnosti, mogu ga i promjeniti, proužajući sliku koja je neprirodna ljudskom oku.

Tehnički opisi svijeta mogu biti daleko napredniji od opisa ljudskog oka. Oko ne može, primjerice, izoštiti na daljinu veću od 30 metara, kao što je slučaj kod Atgetovih fotografija. Oko nema kapacitet zaustavljanja slike dogadanja, već se za količinu podataka jedne fotografije mora gibati. Našem oku, kako bi funkcionalo (što je posebno vidljivo usporedbom oko-fotoaparat) treba minimalna fokalna udaljenost pri kojoj se percipirani objekti neminovno, iako ne znatno, smanjuju uvjetovano perspektivnim skraćenjima. Čovjek ne može vidjeti u realističnom omjeru 1:1, kao što to mogu primjerice rendgenske fotografije ili kontakt tisak. S druge strane, golo oko može vidjeti više od onoga što je predočeno nekim umjetničkim fotografijama.

U fotografskoj praksi neke fotografije možemo tretirati kao objektivne, čak i objektivnije od ljudskog pogleda. Ipak, bez obzira na vrstu slike, u svim je slučajevima krajnji rezultat i dalje fotografija. Ona je tehnološki potpomognuta percepcija, dakle objektivna u smislu tehnologije, upravo kao što tvrdi Waltonova teza u uvodu ove knjige, no istodobno i sasvim uvjetovana programom tehnologije, te namjerama korištenja istih programa.

393 *Ibid.*

NAMJERE

Tek analizom namjera moguće je prići i rekonstrukciji argumenata oko ‘fotografije’ libijskog MIG-a, i to upravo onih koji idu u prilog skeptičnom libijskom ambasadora pri UN-u. Fotografija uistinu može biti tehnološki doradena. Postoji, tako, čitav niz načina kojima se može stvoriti slika gotovo identična onoj koja je predočena na sjednici UN-a, a koja bi i dalje izgledala kao fotografija iako se kod njene proizvodnje ne bi upotrijebili originalni i kontrolirani fotografiski procesi. Do iste ‘slike’ moglo je dovesti nekoliko različitih tehnika, mrljanje po foto-papiru, retuširanje negativa, direktno osvjetljavanja papira bez negativa... Ona je čak mogla nastati i zbog tehničke greške, poput oštećenja ili mrlje na stroju za uvećavanje, ali i ako se noćna leptirica zaliјepila na stroj za uvećavanje. Mogla je nastati oštećenjem papira ili naposljetku, zaprljanim objektivom fotoaparata. Intervencije na fotografiji, dakle, mogu biti: predfotografske, poput namještanja scene, fotografske, koje nastaju kod snimanja i razvijanja, te postfotografske, poput intervencije tekstrom. No one mogu biti i pseudofotografske, kada nisu uključene u standardan lanac proizvodnje fotografije, poput slikanja, crtanja prema fotografijama itd. Iako bi rezultat mogao biti izuzetno sličan fotografiji, kao kod primjerice direktnog otiska na foto-papiru, neki dio mogao bi nastati i sasvim nefotografskim tehnikama. [Ilustracije 43-45]

Kroz povijest fotografije gotovo se mogu filtrirati matrice korištenja alternacije fotografije: od totalitarnih retuša preko idealističkih fotografija, liberalističke teorije dokumenata, socijalne ‘lijeve’ fotografije koja riskira namještenost i tematsku preskriptivnost, do fotomontaže koja je uglavnom bila sredstvo radikalnih lijevih kritičara. Ta su politička uporišta bila očigledna i kod diskusije piktorijalista i zagovornika socijalne fotografije. Fotografija, čak i kada nije izmijenjena, može biti sredstvom propagande. Od samih početaka dvadesetog stoljeća, poput navedenoga slučaja Steichenove izložbe *The Family of Man* i projekta FSA do Joel Meyerowitzove *11. rujna* sponzori i producenti izložbi su same države ili njihove agencije. One redom zacrtavaju jasne programe ili istiskuju kritike.³⁹⁴ Fotografije ilustriraju politička stajališta i u novinama ili kao samostalni tzv. ‘patriotski

394 Vidi primjerice: Kennedy, ‘Remembering September 11’.

album".³⁹⁵ John Tagg je, upravo s ovim razlozima radikalizirao stav o vrijednosti fotografije koja ovisi o autoritetu kao garantu.³⁹⁶ Istinosna vrijednost fotografije je, tvrdi on, povijesna (odnosno: politička), a ne epistemička.³⁹⁷ On kaže: "Ono što je dalo fotografiji njene moći da evocira istinu nije toliko privilegija koja je pridružena mehaničkim svrham u industrijskim društvima koliko mobilizacija unutar tek nastajućeg aparata nove i još više penetrirajuće forme države."³⁹⁸

395 Odličnu analizu gradnje značenja u ovim albumima daje Trachtenberg. Vidi: Allan Trachtenberg, 'Albums of War: On Reading Civil War Photographs'. *Representations* 9(American Culture Between Civil War and World War I, 1985): 1-32.

396 Vidi: Tagg, *The Burden of Representation*.

397 *Ibid.*

398 Njih povijesno ustvrdjuje obnavljanje društvenoga porečka nakon ekonomskoga sloma i posljedičnih ustanaka kasnih 1840-ih. *Ibid.*

Fotografija kao političko sredstvo

KONTROLA PUTEM FOTOGRAFIJE

U doba izuma fotografije, koja je bila jedno od čuda industrijske revolucije, jača i 'buržujska' klasa. Fotografija tako postaje upravo umjetnošću srednjeg sloja, analizira Bourdieu.³⁹⁹ Jačanje srednjih slojeva koji se žele odvojiti od nižih, no i oponašati one više, zorno je upravo u žanru fotografskog portreta. Fotografija je brzo postala popularna među slojevima koji do tada nisu naručivali umjetnička djela, te su, barem na ovaj način, mogli doći do reprodukcija ili jeftinijih verzija vlastite reprezentacije, o čemu svjedoči i Baudelaire, kritizirajući narcizam novonastale klase.⁴⁰⁰ Većina ranih portreta,

399 Vidi: Bourdieu, *Photography*. Vidi dalje: Pierre Bourdieu, 'Le paysan et la photographie'. *Revue française de sociologie* 6(2,1964): 164-174. Slično tvrdi i Sekula: "Fotografiju progone dva površna duha: onaj buržujske znanosti i onaj buržujske umjetnosti". Cit. Sekula, 'The Traffic in Photographs': 15. Vidi također: Jeff Rosen. 'The Printed Photograph and the Logic of Progress in Nineteenth-Century France'. *Art Journal* 46(4 - The Political Unconscious in Nineteenth-Century Art, 1987): 305-311.

400 On kaže: "Od tog trena nadalje, naše društvo mržnje uletjelo je, kao Narcis, u kontemplaciju vlastite trivijalne slike u metalnoj plohi". Cit. Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, 86 [moj prijevod]. Integralni tekst u: Charles Bodler, *Salon 1846*. Sabrana dela. C. Kotevska. Beograd, Narodna

napose nove forme obiteljskih portreta, dakle, služi primarno prikazivanju novog društvenog statusa, onoga koji ne poznaje drugačiji način samoprezentacije osim poziranja, simulirajući 'gospodsko držanje', kako spominje i Barthes.⁴⁰¹ No, zbog dodatnih intervencija, ove su fotografije bile neslične osobama koju predstavljaju.⁴⁰² Istodobno, etablimanjem novih slojeva, raste i strah od onih nižih, a fotografija dobiva i svoju represivnu formu u vidu fotografija za kontrolne dokumente.⁴⁰³ Ona dovodi do jačanja sustava nadzora, najčešće od strane nacionalnih država.⁴⁰⁴ Najstarije sustavne kontrolne fotografije, one zatvorskih recidivista, snimio je Alphonse Bertillion 1893., no prema pućkim pjesmama policijske kontrole su, čini se, i ranije posjedovale fotoaparate, te snimale fotografije.⁴⁰⁵ Da je fotografija od samoga početka i radikalna kontrola dokaza, pa čak i opravdanja, spomenula je i Sontag, navodeći kako su 1871. policijske snage u Parizu snimale ubojstva komunara.⁴⁰⁶

knjiga 4.(Slikarski saloni, 1979): 79-193. Zbog kritičkoga pristupa, Blood u Baudelaireu vidi uporište kritike fotografije kao kritike društva sličnom onome Sontag. Vidi: Susan Blood, 'Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age'. *MLN* 101(4-French Issue, 1986): 817-837. I Baudelaire i Sontag se često uzimaju za nositelje teza antifotografije.

401 Zanimljive paragrafe o teatricnosti poziranja piše Barthes. Vidi: Barthes, *Camera Lucida*.

402 Emerson bilježi i razloge: "Zapamtimo zašto su sve portretne fotografije toliko neslične ljudima koje predstavljaju. Jer se portretne leće često koriste za neistinito crtanje planova i neistinite tonove, nakon kojih dolaze retušeri [...] koje prate oni koji grebu i bruse, kako bi dovršili gadljivost". Emerson u Emerson, P. H. and P. H. D. o. n. p. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art. The death of naturalistic photography*, New York, Arno Press. 1973. Usp. Arthur Danto, 'The Naked Truth'. *Philosophy and Photography: Essays on the Pencil of the Nature*. Scott Walden (ur.). Oxford, Blackwell Publishing, 2008, 284-309.

403 Vidi: Sekula, 'The Body and the Archive', Vidi dalje: Sekula, 'The Traffic in Photographs'. O recentnom razvoju fiziognomske i kriminalne fotografije u umjetničke forme vidi: Mary Panzer, 'Does Crime Pay?' *Archives of American Art Journal* 37(3-4,1997): 17-24.

404 Vidi: Burgin, *Photographic Practice and Art Theory*.

405 Sekula citira pjesmu: "Novi policijski čin će pokoriti svaki fakt / Koji se pojavljuje u široj jurisdikciji / I svakom će prosjaku i lopovu u najogoljenijem reljefu / Biti dano da oboja fikciju". Pjesmu prenosi iz Helmut and Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre*, New York, Dover, 1968: 105

406 Cit. Sontag, *On Photography*: 15.

Stvaranje novih arhiva recidivista dovelo je i do porasta analize različitosti.⁴⁰⁷ Praksa eugenike, biometrijske i antropometričke metode koju razvija Francis Galton [Ilustracija 46] primjenjujući fotografске kompozite koristila je topometrijske ili fotometrijske analize poput onih rase ili obiteljskih sličnosti, da bi ojačala državni aparat.⁴⁰⁸ U praksi ulaze i taksonomične primjene fotografije, posebno u područjima fiziognomije i frenologije, iz kojih se zajedno razvija disciplina kriminologije.⁴⁰⁹

Tako pored efekta narcisoidnosti viših slojeva i kontrole nižih, fotografija već zarana pokazuje vezu i sa širim društvenim procesima. Na sam izum fotografije razni društveni teoretičari nadovezuju razne kulturne, političke i socijalne promjene, no i spekture misli, kao što su već spomenuti pragmatički, pozitivistički i politički realizam. Te promjene, stovиše, radikalno učvršćuju metričke metode pozitivizma, instalirajući među srednjim slojevima društva novi sloj, onaj istraživača i znanstvenika, koji početno analiziraju upravo niže slojeve, izdižući se iznad njih.⁴¹⁰ Zanimljivu crticu o tome zapisuje i Benjamin, koji u primjenama fotografije vidi paradigmu samog društva, rekavši:

“Tradicija buržujskog društva može se usporediti s kamerom. Buržujski istraživač bulji u njega kao amater koji uživa u raznobojnim slikama u tražilu. Materialistički dijalektičar njime operira. Njegov posao je fokusirati [*festzustellen*]. On može birati manji ili širi kut za postizanje tvrđeg, političkog, ili mekšeg, povijesnog, svjetla, no napoljetku će ipak samo namještati okidanje i snimati.”⁴¹¹

407 „Kamera je integrirana u veći ansambl birokratsko-klerikalno-statističkog sustava “inteligencije” *Ibid*. Slično kasnije razraduje i Flusser u temi birokracije fotoaparata. Vidi: Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*.

408 O Guntherovim i Sanderovim fiziognomijama vidi više u: Sekula, ‘The Traffic in Photographs’ Vidi i: George Baker ‘Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait’. *October* 76(1,1996): 72-113.

409 Vidi: Allan Sekula, ‘The Body and the Archive’. *October* 39(1986): 3-64.

410 Vidi: David Green, ‘Veins of Resemblance: Photography and Eugenics’. *Oxford Art Journal* 7(2, 1984): 3-16.

411 Benjamin *via Cadava*, ‘Words of Light’: 86-87.

Dok se fotografijom odašilju poželjne slike ona producira i čitav spektar nepoželjnih slika nastalih jačanjem kontrole. Owens, stoga, fotografiju definira socijalno-kritički, no radije kao diskurs drugoga (*discourse of the other*), to jest medij koji uvjek govori o drugima.⁴¹² Fotografijom se predstavlja sebe drugima, no i kontrolira viđenje drugih, pa čak i njihove živote. Upravo zbog ovog dvostrukog efekta fotografija kao medij odigrala je središnje mjesto u raznim temama postmoderne, kao i interdisciplinarnoj kritičkoj kulturnoj teoriji. Fotografiju analiziraju i o njoj diskutiraju politički, feministički, psihanalitički, socijalni, te teoretičari mnogih drugih disciplina.

Česta paradigma, ona 'kamera-oko', koja se pojavljuje u nizu radova kako fotografске tako i filmske umjetnosti, sugerira jačanje sustava nadziranja.⁴¹³ Već Benjamin, na tragu Kracauera, vidi u kapacitetima distribucije fotografije i opći model masovnog društva.⁴¹⁴ Neki autori, poput Michela Foucaulta, vežu nastanak fotografije uz nestanak privatnosti i jačanje primjene totalnog, panoptičkog sustava nadzora kao manjoj verziji zatvora, no i općem modelu suvremenog društva kontrole i nadzora.⁴¹⁵ Drugi u njoj vide konkretizaciju i davanje forme ideologijama obitelji, seksualnosti, konzumacije, produkcije,

412 Owens u Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*. New York, New Press, 2002.

413 Na temu oka koncentriraju se u fotomontažama; El Lissitzkyjemov *Autoportretu* (1927.), Man Rayovim Suzama (1930.), te na filmu u Fernand Legerovom *Ballet mechanique* (1924.), Dziga Vertovovljevom *Čovjeku s filmskom hamerom* (1929.), Bunuel i Dalijevom *Andalužijskom psu* (1929.) i Jean Cocteauvoj *Krvni pjesnika* (1930.) koje komentira Deleuze: "No to oko nije ono pre-ukočeno ljudsko oko, to je oko kamere, to je oko materijal, percepcije kakva jest u materiji, jer se ono širi od točke gdje akcija započinje do ograničenja reakcije, jer pun interval između dva, prelazeći svemir i pobijedući vrijeme u njegovim intervalima. Suodnos između ne-ljudske tvari i superljudskog oka je sam po sebi dijalektičan, jer je ono također i identitet društva materije i komunizma čovjeka. Montaža sama stalno adaptira transformacije pokreta u materijalnom svemiru na interval pokreta oka kamera ritma. Gilles Deleuze, *Cinema 1: the movement-image*. London, Athlone, 1986. Također temu vojerističkog oka obraduje i Sontag kroz filmsku kulturu, na primjerima *Uvećanja* (1966.) i *Peeping Tom* (1969.). Vidi i: Jon Gartenberg, 'An Eye on Film: The Photographer as Voyeur'. MOMA 2(4,1990): 5+22.

414 Vidi: Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'.

415 Vidi: Michel Foucault, *Discipline and Punish*.

vlasti, tehnologije, prirode, komunikacije, povijesti.⁴¹⁶ Na zasadima Platonove *Države* i Benthamovoga *Panopticona*, uz pomoć tehnologije fotografije, totalitarna moć kontrole sasvim se ugrađuje u društvo.⁴¹⁷ Usporedivanjem pravila za snimanje fotografije za dokumente danas i onih s početaka povijesti fotografije vidljivo je i jačanje kontrole države nad pojedincem.⁴¹⁸ Neke od tih praksi su i radikalno opresivne, kao u slučaju Marca Garangera, koji ženama u Alžiru skida velove i burke kako bi ih snimio za osobne dokumente.⁴¹⁹ Fotografija za dokumente iz godine u godinu postaje sve zahtjevnia i složenija, no ujedno i sve opresivnija upravo zahtjevima za preciznošću.⁴²⁰

ISTINA, ETIKA I POLITIKA

Komercijalizacija fotografske opreme nije dovela samo do konzektventne sumnje u fotografiju kao dokaz već i potpune zlouporabe fotografije u tom pogledu. Današnja dostupnost opreme, naime, omogućila je, nakon vojnih špijunskih primjena i novi fenomen civilne kontrole, poput paparazzi i detektivske fotografije, ali i nadgledanja medu običnim građanima.⁴²¹ Spomenuvši paparazzi fotografiju,

416 Usp. Sekula, ‘The Traffic in Photographs’.

417 Vidi: Thomas Levin Y. i Ursula Frohne, et al. *Ctrl Space: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe/London : ZKM/MIT, 2002.

418 Sekula zapisuje: “Bertillion je inzistirao na standardnoj fokalnoj udaljenosti, čak i konzistentnom svjetlu te flksnoj udaljenosti između kamere i osobe koja sjedi bez vlastite volje. Pogled iz profila je služio da ukloni kontigenciju izraza; konture glave ostale su konzistentne s vremenom. Frontalan pogled dao je lice koje se više moglo prepoznati unutar drugog, manje sistematiziranog odsjeka policijskog djelovanja. Ove kasnije fotografije su služile kako bi se lakše pronašli osumnjičeni koje je tek trebalo uhapsiti, čija lica su trebali prepoznati detektivi na ulicama”. Cit. Sekula, “The Body and the Archive”: 29.

419 Vidi: Panzer, ‘Does Crime Pay?’.

420 Najvidljivije u, primjerice, američkom viznom sustavu.

421 Ovaj fenomen bilježi se već na prijelomu iz 19.-og u 20.-to stoljeće. Vidi: Robert E. Mensel, “Kodakers Lying in Wait”: Amateur Photography and the Right of Privacy in New York, 1885-1915’. *American Quarterly* 43(1,1991): 24-45.

probleme fotografije kao dokaza završit će skicom fotografske etike, prateći teze Susan Sontag.⁴²²

U njezinu spisu *On Photography* (1977.) tema ratnoga izvještavanja tek je indicirana, dok je u kasnijima razradena kao temeljni problem.⁴²³ Osnovni problem etike slike, prema Sontag, leži u dilemi da "osoba koja intervenira ne može bilježiti, [a] osoba koja bilježi ne može intervenirati", čime fotograf samim činom snimanja pristaje na činjenično stanje pred njim, a tada bol ostaje samo na nivou teme i estetike njegove slike.⁴²⁴ U kasnjem tekstu, *Looking at War* (2002.), tezu razrađuje kroz povijesne ratne fotografije.⁴²⁵ Ratne fotografije, tvrdi Sontag, nemaju kapacitet koji im se pripisuje, posebno sablažnjivost koja je nužno antiratna. One same po sebi mogu eventualno prikazati bezumlje destrukcije, a time izmaknuti pitanje odgovornosti. Štoviše, u većini slučajeva, tvrdi Sontag, njihova interpretacija zaoštrava rat.⁴²⁶

Često dolazi i do apsurda da se ista fotografija koristi kao sredstvo propagande na dvije zaraćene strane ili pak suštinski različito interpretira. Upravo stoga što je svaku fotografiju moguće interpretirati 'ljevičarski' i 'desničarski', kao što tvrdi Barthes, autori poput Marthe Rosler vide problem u liberalnim društvima koja fotografijama ne upućuju kritike, niti ih uopće interpretiraju.⁴²⁷ Ambivalencija prema ratnoj fotografiji dovodi do globalnog fenomena ratnoga turizma i

422 Sontag teze razvija kroz niz tekstova; Vidi: Sontag, *On Photography*. Vidi dalje: Susan Sontag, "Looking at War: Photography View of Devastation and Death". *The New Yorker* December 9(2002): 82-99. Vidi dalje: Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. London: Hamish Hamilton. 2003. Od zanimljivijih recenzija vidi: Rudolf Arnheim, 'On Photography by Susan Sontag'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36(4-Summer, 1978): 514-515.

423 Ona tvrdi "Postoji agresija koja je implicitna svakom korištenju kamere". Cit. Sontag, *On Photography*. Zanimljivo kako upravo pod ovim nazivom jedan od najpoznatijih fotografa Prvog i Drugog svjetskog rata, Edward Steichen također piše svoj tekst.

424 *Op.cit.* 12

425 Vidi: Sontag, 'Looking at War'.

426 *Ibid.*

427 Rosler tvrdi: "Liberalni dokumentarac ne okrivljuje ni žrtve ni njihove namjerne opresore ako se oni ne pojavljuju pod utjecajem našeg globalnog neprijatelja, Svjetskog Komunizma". Cit. Rosler 'In, around, and afterthoughts'.

fotografske agresije.⁴²⁸ Samo u takvom apokaliptičnom svijetu ‘lova na fotografiju’ moguća je priča o fotoreporteru koji čuči u grmu, čekajući da nekoga pogodi obližnji snajperist prilikom prelaska mosta, ne upozoravajući prolaznike na opasnost. Kamera postaje ubojito oružje.⁴²⁹

Pitanje moralne odgovornosti fotografa sasvim je vidljivo na fotografiji Kevina Cartera.⁴³⁰ U njoj hvatanje fotografskog ‘trofeja’ zorno ide nauštrb ljudske pomoći unesrećenom djetetu kojega proganja lešinar. Fotograf umjesto da tjeru pticu – snima fotografiju. Opće moralne odgovornosti nestaju pred profesionalnom etikom ‘istine’. Ipak, ista fotografija može biti i običan fotografski konstrukt ili inscenirani studijski snimak. Iz usporedbe dviju fotografija, nagradene i metafotografije koja je razjašnjava, jasnije je kako se, ako je fotografija istinita (odnosno transparentna), fotografa može pozivati na moralnu odgovornost. Ako je ona konstrukt i polje fikcije, tada isti zahtjev prestaje.

No, u društvu kojega karakterizira, kako kaže Abigail Solomon-Godeau, “moć bez odgovornosti” teško je razlučiti tko je odgovoran.⁴³¹ U mnogo slučajeva to može biti i sam fotograf, a ne samo sekundarni autor, u ovom slučaju naručitelj (časopis), pa i publika radi koje se navodno fotografija i traži. Dapače, svi oni mogu poslužiti samo za prebacivanje odgovornosti.

Problemu komodifikacije ovakvih slika bio je posvećen projekt *Victims Symptom (PTSD and Culture)* koji sam kurirala 2006.⁴³² Središnja tema projekta bila je komercijalizacija, a time i moralna obezvrijedenost ratne fotografije, odnosno normiranje fotografije kao dobra razmjene na unosnom tržištu informacija. Osnovna kritika, osim masovnom iskoristavanju fotografija katastrofe (bile one ratne, civilne ili prirodne), bila je upućena širem području kulturne

428 Vidi: Sontag, *Regarding the Pain of Others*.

429 Sontag nastavlja: “Jednako kao što je kamera sublimacija puške, fotografija nekoga je sublimirano ubojstvo – mekao ubojstvo, svojstveno tužnim i preplašenim vremenima”. Cit. Sontag, *On Photography*: 14-15.

430 Vidi: Peraica, *Victims Symptom*.

431 Vidi: Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock : essays on photographic history, institutions, and practices*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

432 Vidi: Peraica, *Victims Symptom*.

produkције, тада очитом на гига-спектаклу изданја Венецијанског bijenala.⁴³³ Специфично је критика упућена културним манифестацијама и продукцијама попут World Press Photo, које већ годинама додјелјују награду, може се рећи ‘најкрувољнијој фотографији’.⁴³⁴ Зачудо, прокоментирао је један од критичара, она nije додјелјена фотографијама муачења ирачких војника у Abu Ghraibу.⁴³⁵ Одлична примједба како се у тим фотографијама, које nisu niti vojne niti nezavisno novinarsке, појављује сасвим нов тип фотографије – фотографија насиља – може појаснити проблем.⁴³⁶

FOTOGRAFIJA I ETIKA PRIVATNOSTI

На тест моралне одговорности и етичности слике, dakako, могу се осим фотографија које nastaju kriminalnim radnjama, pozvati i fotografи a ne само distributeri. Upitala sam nedavno jednog profesionalnog ratnog фотографа, заговорника насиљних фотографија кроз ‘право на слободу информација’ bi li se исто право односило и на распаљавање фотографија брачних пријевара и сличних које fotografски ателијери свакодневно развијају.⁴³⁷ Џестоко се usprotivio могућности у којој bi privatnost,

433 Prema концепцији ‘Pensa con i sensi-Senti con la mente’ кустоса Roberta Storra.

434 World Press Photo se dodjeljuje најбољој новинској фотографији od 1955. Vidi: <http://www.worldpressphoto.org/>

435 Kojima se, покушавајући анализирати задњу knjigu Susan Sontag, зачудио urednik medicinskoga часописа, tvrdeći kako у njima nema ni slobode tiska, ni propagande, nego су чиста bilješka užitka muачења. Vidi: John Hoey, ‘Photographs at War, Regarding the Pain of Others’. *CMAJ Canadian Medical Association* 171(7,2004):131.

436 Prve reportaže s мртвима стиžu из Шпанско-граданског рата. Vidi: Allan Trachtenberg, ‘Albums of War: On Reading Civil War Photographs’. *Representations*, 9(Special Issue: American Culture Between Civil War and World War I,1985): 1-32.

437 U проблеме fotografске етике улази и ‘laborantski’ dio fotografije, управо онaj “dark room photographers” којега спомиње Walden. Проширео он се однос и на цјели sustav razvijanja fotografija koje, slično као у medicini, štite originalne tvorce. Fotografski обрти, подразумјева се, čuvaju privatnost svih fotografija osim u slučajevima kršenja zakona. Та vrsta kodeksa ne постоји за fotografiju, napose onu која се namjerno generira kao dokaz; било povijesni, судски или znanstveni.

bez dozvole njenog vlasnika (vjerojatno imajući u vidu i neke vlastite fotografije), bila distribuirana. Istodobno nije mislio kako se to odnosi na nesreće u javnom prostoru koje degradiraju i dehumaniziraju žrtvu, također bez njenog pristanka, kao primjerice na Garangerovim kontrolnim fotografijama, pa i portretima koje netko nije htio dati. Žrtve postaju žrtvama još jednom, one se reviktimiziraju sada kao žrtve kamere, i to samo pod ciljem da fotografija istakne 'hrabrost' fotografija.⁴³⁸

Fotografije u suvremenom kapitalizmu imaju paradoksalno etičko opravdanje: za njih se prepostavlja kako služe podizanju svijesti, no istodobno se konzumiraju bez stvaranja stava.⁴³⁹ Gledatelji nastavljaju živjeti u moralnoj apatiji, moguće i kompletnom moralnom deficitu, odmah nakon konzumiranja ratnih fotografija. Na takav se način rat depolitizira, a fotografija postaje ilustracijom općih ljudskih uvjeta na koje se pristaje i koje pothranjuju društvo krvoločnog spektakla, no redovno – negdje daleko. Taj efekt Trachtenberg opisuje kao obrat u kojem je "modernistički izraz fotografije kao privilegiranog izvora nove 'istine po sebi' kontaminiran i zatrovani nemoralom mekog voajerizma i agresivne samoiskupljivosti, te narcizmom kojega podržava konzumeristički kapitalizam"⁴⁴⁰ Fotografije se, dakle, koriste pod izlikom dokaza, postajući istodobno tek tržišnom robom. Njima se često potiču amoralne potrebe društva koje istovremeno sankcionira druge vrste iskorištavanja fotografije, primjerice dječju pornografiju, paparazzi fotografije itd.⁴⁴¹ Pravo na pristup informacijama o privatnom životu određenih pojedinaca postalo je bitnije od prava na privatnost, a u nekim, tragičnim slučajevima i prava na život.

Prvi slučaj kriminalizacije nekog fotografskog žanra, konkretno paparazzi fotografije, zabilježen je presudom u korist Jackie Kennedy Onassis koja je tužila talijanskog fotografa Donalda

438 Na ovaj odnos žrtva – agresor upućuje Rosler u Rosler, 'In, around, and afterthoughts'.

439 Vidi: John Berger, *About Looking*. London: Writers and Readers. 1980. Vidi dalje: David Campbell, 'Cultural Governance and Pictorial Resistance: Reflections on the Imaging of War'. *Review of International Studies* 29 (Governance and Resistance in World Politics, Dec., 2003): 57-73.

440 Cit. Trachtenberg, 'Camera Work': 835.

441 Vidi dalje: Eugene Mirabelli 'Looking and Not Looking: Pornographic and Nude Photography'. *Grand Street* 5(1, 1985): 197-215.

Galellea.⁴⁴² Tom novom vrstom kriminala, posebno nakon pogiblje Lady Diane u jurnjavi automobilom pred potjerom fotografa, bavi se i novi dio prava, definirajući fotografski kriminal.⁴⁴³ Zadiranje u privatnost, paradoksalno, zakonski luči privatnog prostora, supsumirajući pravo osoba isključivo pod privatne objekte, odnosno vlasničke odnose. One su zaštićene samo kada su u njima.⁴⁴⁴ U javnom prostoru osobe nisu privatne ili nisu zaštićene istim zakonom. Štoviše, postoje i dodatne definicije pojma 'javne osobe', kojima se relativizira privatnost takvih osoba čak i u privatnom prostoru.

Među takvim fotografijama teško je razlikovati neutralnu, brzu dokumentarnu fotografiju i onu estetsko-povijesnu, koja interpretira, tvrdi umjetnica i teoretičarka Martha Rosler.⁴⁴⁵ Za primjer tog nerazlikovanja mogu se uzeti fotografije Holokausta. Tri fotografije, postavljene u seriju – one koje snimaju sami Nacisti za vlastite dokumentacijske svrhe, one koje snimaju saveznici ulaskom u koncentracijski logor, te one koje su namještene nekoliko dana kasnije – nemaju posebne vizualne razlike.⁴⁴⁶ Nacističke fotografije vlastitih zločina bile su tajne, te su uglavnom uništavane pred kraj rata, nakon oslobođenja su snimljene nove, isključivo s namjerom distribucije u što većim antipropagandnim tiražama, međutim danas obje djeluju gotovo jednako.⁴⁴⁷ Na osnovu same fotografije nemoguće je saznati s kojim je motivom snimljena. Ipak, na osnovi distribucije, moguće je razlučiti dokaz nacističkog zločina od njegove ilustracije. Dokaz zločina su isključivo one fotografije koje su nacisti snimili sami, jer su nastale kao arhivske fotografije, dok su sve druge zakašnjele i nastale sa svrhom propagande.

442 Vidi: *Galella v. Onassis*, Case: 487 F.2d 986, 993 (2d Cir. 1973).

443 Vidi primjerice: *Privacy, Photography, and the Press*, *Harvard Law Review* 111(4, 1998): 1086-1103.

444 *Ibid.*

445 Vidi: Rosler, 'In, around, and afterthoughts'.

446 Vidi: Michelson, N. L. a. A. 'Notes on the Images of the Camps', *October* 90(1999): 25-35.

447 Nacističke fotografije su rijetke, nepoznata su imena kamermana. Za razliku od njih, nova se dokumentacija naručivala od poznatih imena, primjerice Hitchcocka. *Ibid.*

CANDY DARLING

U tekstu Arthur Dantoa, do kojega je naposljetku dovela ova analiza teme dokazivosti, postavljen je problem.⁴⁴⁸ Danto analizira dva portreta Candy Darling, onaj Petera Hujara, koji ga snima na samrtnoj postelji kao divu, te onaj Richarda Avedona koji doslovno razotkriva jedinoga transvestita u grupnom portretu.⁴⁴⁹ Između pozirane fotografije i one koja djeluje nemamješteno, velike su razlike. Danto tvrdi kako je prva fotografija, koju snima Hujar, osobe koja projicira sliku o sebi – moralna, za razliku od prve, koja je degradira.

Prva, na kojoj je Candy snimljena upravo onako kako želi biti snimljena, prema Dantou je etična, dok druga, na kojoj se očigledno više ne odupire ničemu, ni smrti, ni kameri, neetična. Naime, na drugoj fotografiji nije projicirana samo-slika [*self-image*] transvestita.

Danto sugerira kako Candy Darling uopće ne izgleda kako je bilježi fotoaparat, te dovodi u pitanje autentičnost portreta koji su snimani izvan kapaciteta vida ljudskog oka, s filmom od ASA 160, otvorom blende f22 i brzinom 1/30.⁴⁵⁰ Polje je zatvoreno, a detalji su manje vidljivi, pa tekstura koje bi mogle destruirati idealni uvid nema. Postavke istodobno stvaraju atmosferičnost, no s obzirom na to da bilježe tek dio grimase, u pomaku od tridesetinke sekunde, one ne daju sliku prirodnju ljudskome oku.⁴⁵¹

Razrješenje ove dileme donio je slučaj, naime i sam Hujar je snimio različite fotografije istoga motiva. Druga iz serije Hujarovih fotografija Candy Darling, koja vjerojatno nije bila namijenjena javnosti, prikazuje scenu u krupnjem planu. Smrt se više ne čini teatričnom u smislu dizajna scene i poziranja likova kao što je slučaj s prvom. Ne vidi se cvijeće, a ni plahta nije zategnuta u senzualni oblik tijela. Ruke nisu u igri kao u prethodnoj fotografiji, već ugurane ispod popluna, grijući tijelo. Nikakva glamura nema ni u načinu na koji stoji jastuk: on više nije namješten kao za kakvu igru, izmaknut

448 Vidi: Danto, 'The Naked Truth'.

449 Hujarova fotografija *Candy Darling on her Deathbed* (1974) prikazuje transvestita poznatog iz filmova Andyja Warhol-a, Gerarda Malange i Nan Goldin.

450 *Ibid.*

451 *Ibid.*

ostavljujući prostora i za drugu osobu, već nabijen ispod glave i prelomljen kako bi se osoba mogla njime poduprijeti i pomoći pri uzimanju hrane ili lijeka. Naposljetku i samo lice djeluje apatično, odsutno, nestalo i bez ikakva izraza. Bez obzira na brzinu okidanja u odnosu na brzinu promjene grimase o kojoj piše Danto u vezi prve Hujarove fotografije, lice djeluje kao da se ne pomiče, zaustavljeno je, ukočeno. Nije razlučivo radi li se o samoj smrti osobe ili o smrti duha transvestita koju izvori opisuju kao vrlo živu osobu.⁴⁵² Drugo tumačenje potkrepljuje i navodno zadnja poruka, u kojoj Candy piše: "Nažalost, prije moje smrti nisam imala volju za životom... Meni je sve tako dosadno... Može se reći smrtno dosadno. Znali ste da nisam mogla potrajati. Ja sam oduvijek znala. Željela bih da se možemo opet sresti."⁴⁵³

Ovaj se problem može razlučiti na dva segmenta: sam čin fotografiranja i tehničke odnose koji uvjetuju realističnost ili umjetničkost, te distribuciju, koju Flusser uzima kao ključnu za razumijevanje fotografije.⁴⁵⁴ Iz tog razlaganja proizlazi kako etičnost portreta ne leži toliko u činu fotografiranja, koliko u namjeri distribucije slike. Tako je, primjerice, veliku kritiku doživjela i Annie Leibovitz po objavi fotografija svoje umiruće partnerice Susan Sontag, koja se oštro protivila industriji smrti. Pristanak na fotografiranje bio je uvjetovan osobnim odnosom, vjerojatno s prepostavkom istih ciljeva. Slično je doživjela i kćer Diane Arbus koja je objavila majčin ciklus fotografija osoba s intelektualnim poteškoćama, a za kojega nisu poznati razlozi nastanka.⁴⁵⁵ Posljedično, i sama zarada na ovakvim fotografijama, kao rezultat distribucije, postaje moralnim problemom.⁴⁵⁶

452 John Newton, *Andy Warhol Superstar*, Francesca Passalacqua and D.E. Hardy Marks Publications, Honolulu, Hawaii, 1997.

453 *Ibid.*

454 Vidi: Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*.

455 Diskusiju o radovima Diane Arbus razvijaju sa sasvim različitim uporišta Coleman i Malcolm. A.D. Coleman, 'Why I'm Saying No To This New Arbus Book', *New York Observer* 9(37-2 October, 1995) i J. Malcolm, J. 'Aristocrats', Diana and Nikon: *Essays on Photography*, New York: Aperture, 1997.

456 Početno, ovakvi se portreti koriste za istraživanja fiziognomije koja vode eugenici, no nakon Drugog svjetskog rata postaju kuriozitet, pa naposljetku i izvor zarade.

Međutim, vrlo radikalno rečeno, o samoj distribuciji ovisi i dokazivost fotografije. Takav je slučaj i kod fotografija nacističkih logora. Upravo one fotografije koje su radene i spremljene od strane nacista, te nisu namjenjene distribuciji i propagandi ključne su za razumijevanje nacističkog zločina, obzirom su rađene neutralno, dok su sve fotografije namijenjene poslijeratnim izvještajima, iako dokumentarne, nastale pod preskripcijom i uvjetovane razumijevanjem publike kojoj su namijenjene, bez obzira u kojem cilju. Upravo ta mala količina nacističkih fotografija govori što se dogodilo, za razliku od onoga što mi mislimo kako se dogodilo ili želimo misliti. Očigledno, može se razlikovati zločin prikazan na fotografiji i zločin same fotografije kao čina fotografiranja, jednako kao i osnovna dokazivost teme i formalna dokazivost same fotografije: ‘fotograf je bio prisutan’.

Zaključak

‘Sigurno je samo kako je – fotograf bio tamo’

Do vremena kada je Trachtenberg zamijetio probleme dvaju dominantnih polazišta za interpretaciju fotografije, onoga koji je usporeduje sa slikarstvom i onoga koji je usporeduje s tekstrom, još se nije pojavila autonomna teorija ili filozofija fotografije.⁴⁵⁷ Stoga je istakao posljedicu da za fotografiju “u nedostatku teorije medija *kao takva*, dosezanje statusa umjetnosti zvuči neuvjerljivo”.⁴⁵⁸

Estetske definicije omogućavaju, kao što bilježi Victor Burgin, samo “parcijalan uvid koji ostavlja društvene činjenice fotografije netaknutima”.⁴⁵⁹ Iz toga je zaključio i kako sama “[r]asprrava nije između slike koja je formalistička i slike koja je humanistička, već između gledanja kao pasivnog, te čitanja kao aktivnog i refleksivnog”.⁴⁶⁰ Jedan pristup je, dakle, teorijski, dok je drugi interpretativan. Iz jednoga, opet, slijedi vjera u fotografsku tehnologiju, a iz drugoga kritički stav. Za razliku od medijske definicije, koja uvodi subjektivne planove, estetska diskusija fotografiju promatra redovno kao neutralnu. Ontološka diskusija pak ima problem upravo u dokazivanju kako fotografija jest dokaz, što sam pokazala kroz brojne primjere. Niti diskusije u estetici, niti ona u ontologiji, treba naglasiti, ne obraćaju pažnju na doradene fotografije kao fotografije.

457 Trachtenberg, ‘Camera Work’.

458 *Op.cit.*

459 *Op.cit.* 836.

460 *Op.cit.* 857.

Slično, Allen prepoznaće u dvama polazištima i općenitija filozofska uporišta: ona koja tvrde kako je fotografija “ono što biste vidjeli da ste bili tamo” i ona koja definiraju procese “na osnovu analogije oko-kamera”.⁴⁶¹ Ipak, česte manipulacije fotografijama – i prije digitalne ere – pokazale su kako se zapravo ne manipulira fotografijama, već radije vjerovanjima u fotografiju. Osjećaj prijevare, prema estetičarima, vezan je uz destabilizaciju vjerovanja drugoga reda, onih koji podržavaju vjeru u fotografiju. Ili, u prijevodu na terminologiju medijske teorije, iz kulturnih simbola koji zauzimaju denotativni prostor pridodajući poruci bez koda značenja koja izvorno nema.⁴⁶² Obje se teorije slažu da postoji nešto što je istinito i činjenično, a što je sasvim odvojeno od naših vjerovanja i/ili interpretacija.

Ipak, kao što se pokazalo analizama, mogu se izdvojiti osnovna vjerovanja u odnosu na posljedična. Osnovna bi bila: vjerovanje u neprekinitost mehaničkog bilježenja svjetla te vjerovanje kako je fotograf neutralan, odnosno kako nema razloga nešto prikazati na drugačiji način.

Flusser analizira stavke koje teorija redovito zapušta ili banalizira: tehnologiju fotoaparata i fotografove namjere. Time daje preduvjete kako bi se za analizu namjernoga i diskontinuitetnoga u proizvodnji fotografije moglo vidjeti u analizi. Premještanjem pažnje s interpretativnoga pristupa fotografiji na proizvodnju fotografija, uvodi se i novi korpus fotografija prethodno zanemarenih u općim teorijskim pristupima. Tehnički gledano postoje samo oscilacije u razini reprezentacije, ovisno o korištenim tehnologijama.⁴⁶³ Neke od njih

461 Vidi: Allen, Walsh and Snyder, ‘Photography, Vision, and Representation’. Vidi dalje: Richard Allen. ‘Representation, Illusion, and the Cinema’, *Cinema Journal* 32(2,1993): 21-48.

462 Jedini praktični naputak kojega je Barthes dao za problem razumijevanja izmijenjenih fotografija nalazi se pod temom *photogenia*: promjene literarnog značenja fotografije.

463 Kao što se može vidjeti iz kondenzacije diskusija o fotografiji: na izum fotografije nadovezuje se diskusija o da li je fotografija umjetnosti ili puka tehnologija, na izum fotografije u boji diskusija u estetici fotografije o transparenciji fotografске slike, dok na izum digitalne fotografije diskusija o dokumentarnosti. Teza o koheziji tehnologije i debate u suprotnosti je sa onom Damischa koji tvrdi kako tehnologija nije neutralna, no upravo u zaboravu te činjenice leži umjetnost fotografije. Vidi: Damisch, ‘Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image’.

Fotografija	Autor	Garant	Intervencije
Umrjetnička fotografija	Primarni	Umjetnik	Isključive
Dokumentarna i povijesna fotografija	Primarni i sekundarni	Fotograf i naručitelj ili interpretator	Česte
Znanstvena i medicinska fotografija	Sekundarni	Sustav pravila i tehnologije primjene	Rijetke ili ih nema
Kontrolna fotografija	Sekundarni	Sustav pravila	Rijetke ili ih nema

TABLICA 5 – Tablica participacije u intervencijama prema primjeni fotografije

imaju zadan skup pravila, koji pristiže od programera ili naručitelja, dok druge nemaju, odnosno mogu se razlikovati primarni i sekundarni autor, koje sam već donekle uvela prethodnim poglavljima.

PRIMARNI I SEKUNDARNI AUTOR

Primarni autor bio bi onaj koji je stvorio, dakle 'okinuo' fotografiju, dok je sekundarni (ili autoritet) onaj koji ju je uvjetovao, bilo da je to direktno narudžbom ili pak indirektno kroz programiranje opreme. Primarni autor dominira umjetničkom fotografijom. Ipak kod većine novinskih, znanstvenih i vojnih fotografija dominira upravo sekundarni.

Stratificiranje autorstva na primarne i sekundarne pokazat će da kreiranje dokaza umnogome ovisi o odgovornosti autora i referentnom sustavu vjerovanja ili znanja. Općenito, postoji nekoliko općih vidova distribucije: novine i knjige, galerije, znanstveni radovi, politički dokumenti, te u privatne svrhe. Njihovi autori i garanti sasvim su drugačije raspoređeni.

Razlikovanjem ova dva autora možemo dublje zaći u analizu fotografije kao dokaza. Fotografije koje su isključivo autorske, te nemaju primjenu u kategoriji dokaza, ili umjetničke fotografije, među kojima su i apstraktne, nadrealne itd., imaju isključivo primarnog autora. Umjetničke fotografije, koje počivaju na velikim ili potpunim umjetničkim slobodama, nemaju skup pravila, dok dokumentarne ili povijesne podrazumijevaju određena pravila, istodobno ne isključujući autorske intervencije. Za razliku od njih policijske, vojne i medicinske fotografije podliježu strogim pravilnicima uporabe i ne postoji autor u pravom smislu riječi, odnosno sekundarni je autor dominantan. Fotografije koje se koriste kao dokazi imaju isključivo sekundarnog autora, te kod njih onaj koji 'okida' nema veliku ulogu, s obzirom na to da nije autor. Fotografije koje služe kao dokaz moraju, dakle, imati garant u drugom redu autorstva.

Razlika primarnog i sekundarnog autora vidljiva je, primjerice, usporedimo li nekoliko portreta pregledanih kroz ovu knjigu. I ultraljubičasta fotografija na kojoj žena pozira, socijalna fotografija Dorothee Lang ili Walkera Evansa, pa i Daviesov, kao i Galtonov ili onaj Garangerov portret su – portreti. No, ultraljubičasta

fotografija služi analizi termalnih poremećaja i prokrvljenosti kože, dok Galtonove i Garanterove fotografije služe isključivo policijskoj kontroli. Sve su one radene po strogim tehničkim principima. Za razliku od njih, portreti Lange i Evansa naručeni su, no istodobno i autorski, slično kao i Daviesov portret majke izbjeglice. Oni indiciraju sekundarnog autora u samom tipu fotografije, no ne i njegova stoga pravila. Upravo u takvim, povijesnim i dokumentarnim fotografijama javljaju se i problemi s dokazivošću fotografije. One dokaz s jedne strane impliciraju, a s druge ga, zbog nepostojanja sustava pravila, ne mogu potpuno etablirati.

Najveći je problem, kako je pokazano u ovoj knjizi, podjela autorstva i suodnos primarnog i sekundarnog autora u dokumentarnoj i povijesnoj fotografiji, koje nemaju zadan sustav pravila korištenja tehnologije, dok istodobno zadaju teme i diskurse, odnosno žanrove, i kod kojih se često pojavljuju i autorske intervencije tzv. umjetničke fotografije. Kod takvih fotografija potrebno je zaći u dublju analizu odnosa primarnog i sekundarnog autora, bilo kao rezultat narudžbe ili nesvjesnoga djelovanja u skladu s određenim žanrom ili ideologijom.

Na kraju, iako se može sumnjati u mogućnosti da fotografija prikaže ontološke kvalitete u smislu da ‘nešto postoji’ ili je postojalo, ili pak epistemičke kvalitete koje slijede iz definiranja fotografije kao znanja, a koje bi pokazale nešto što biste ‘vidjeli da ste tada bili ovdje’, ona je nesumnjiva po pitanju kako je ‘fotograf bio тамо’, koje implicira moralnu i političku odgovornost. Fotograf, za razliku od slikara, ne može opovrgnuti kako je nešto uistinu i gledao, video i snimio.⁴⁶⁴ Da li je nešto dokaz ili nije ovisi o rasporedu primarnog i sekundarnog autora, kao garantora dokazivosti, što je očigledno kod naručenih političkih, namještenih fotografija, pa naposlijetku i onih interveniranih. Takvi odnosi mogu biti svjesni ili nesvjesni, no redovito impliciraju etiku fotografске slike koja, bez obzira da li je fotografija stvar osobne namjere ili narudžbe, može kako kaže Susan Sontag, biti nekakvo ubojsvo – iz namjere ili u nehaju.

464 U temi odnosa estetskoga i moralnoga, odnosno estetskoga i političkoga vidi izvornu debatu: Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht i Lukacs, *Aesthetics and politics*. Tema je suvremena i danas, u različitim diskursima, vidi primjerice Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, te Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. New York/London: Continuum impacts, 2006.

Postscriptum (2018.)

Od pisanja ove disertacije, 2008, fotografija je doživjela jednu od svojih najvećih revolucija, potpuno otrgnuvši nužnu vezu sekundarnoga autora s primarnim, onim koji ‘okida’ sliku. Satelitske fotografije, fotografije dronova, razne snimke nadzornih kamera, proširile su našu realnost. Ono što je tada bilo gotovo nezamislivo, a to je da fotografija može postojati bez fotografa, promijenilo se razvojem fotografije bez čovjeka (*unmanned*), no i razvojem fotografije nakon čovjeka. U tom vremenu bez, pa i nakon, čovjeka razvija se cijeli sustav automatskih slika koje stroj snima za stroj.

U kontekstu teorije autorstva, te podjele na primarne i sekundarne autore kojom sam pokušala razriješiti duboku dilemu gotovo svih teorijskih pristupa fotografiji, estetičkog, ontološkog i epistemičkog, kulturnog i medijskog, nova se era može nazvati – erom sekundarnog autora. Naime, gotovo u cijelosti navođena kompleksnim sustavom pravila, a u svrhe što preciznijeg dokaza koji se može obrađivati kompleksnim biometrijskim i fotogrametrijskim programima, ova fotografija više ne zapada u dilemu dokaza i prijevare, s obzirom na to da su iz nje nestale sve ljudske namjere. Fotografije snima i interpretira stroj za stroj.





Literatura

- Adams, Anselm i Baker, Robert, *The Camera*, Boston: New York Graphic Society, 1980.
- _____, *The Negative*, Boston: Little Brown, 1983 (1981).
- _____, *The Print*, Boston: Little Brown, 1983.
- Ades, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1976.
- Adorno, Theodor, Walter Benjamin, Ernst Bloch et.al., *Aesthetics and politics*, Frederic Jameson (ur.), New York: Verso, 2007.
- Adorno, Theodor, W., *Negative Dialectics*, London: Routledge, 1990 (1973).
- Allen, Neil Walsh i Snyder Joel, 'Photography, Vision, and Representation', *Critical Inquiry* 2(1,1975): 143-169.
- Allen, Richard, 'Representation, Illusion, and the Cinema', *Cinema Journal* 32(2,1993): 21-48.
- Armstrong, Nancy, 'Fiction in the Age of Photography', *Narrative* 7(1,1999): 37-55.
- Arnheim, Rudolf, 'On the Nature of Photography', *Critical Inquiry* 1(1,1974): 149-161.
- _____, *Art and Visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- _____, 'On Photography by Susan Sontag', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36(4,1978): 514-515.
- _____, *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- _____, 'The Two Authenticities of the Photographic Media', *Leonardo* 30(1,1997): 53-55.
- Arrhenius, Thordis. *John Ruskin's Daguerreotypes of Venice*. ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier. Norrköping, Konferensrapport publicerad elektroniskt på www.ep.liu.se/ecp/015/ 2005.
- Austin, John L., *How to do Things with Words*, London: Oxford University Press, 1976.
- _____, *Truth, The Nature of Truth: Classic and Contemporary Perspectives*, Michael. P. Lynch (ur.), Cambridge/London: MIT Press, 2001: 25-41.
- Baker, George, 'Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait', *October* 76(1,1996): 72-113.

- Bal, Mieke i Bryson, Norman, Semiotics and Art History. *The Art Bulletin* 73(2,1991): 174-208.
- _____, *Looking in: the Art of Viewing*. Amsterdam: G & B Arts International, 2001.
- Barrett, Terry, 'A Theoretical Construct for Interpreting Photographs'. *Studies in Art Education* 27(2,1986): 52-60.
- Barthes, Roland, 'The Death of the Author', *Image – Text – Music* Barthes, Roland. Fontana Press, 1977: 142-149.
- _____, 'Rhetoric of the Image', *Classic Essays on Photography*. Allan Trachtenberg (ur.), New Haven: Leete's Island Books, 1980: 269-285.
- _____, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 1981.
- _____, *A Barthes Reader*, Sontag, Susan (ur.). London: Vintage, 1994.
- _____, 'The Photographic Message, *Image, Music, Text*'. Heath, Stephen. London: Fontana: 1997: 15-32.
- Baudrillard, Jean, Photography, Or The Writing Of Light, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126>.
- Baudrillard, Jean i Weibel, Peter, *Fotografien: 1985-1998 = Photographies = Photographs*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.
- Bazin, Andre, 'The Ontology of Photographic Image', *Film Quaterly* 13(4,1960): 4-9. Benjamin, Walter, 'Paris: Capital of the Nineteenth Century', *Perspecta* 12(1969): 165-172.
- Benjamin, Walter, 'The Author as Producer (address at the Institute for the Study of Fascism, Paris, April 27, 1934)', *New Left Review* 1(62, July-August,1970).
- _____, 'A Short History of Photography', *Classic Essays on Photography*, Trachtenberg, E. Allan (ur.), Leete's Island Books, 1980: 199-216.
- _____, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', *Modern art and Modernism: A Critical anthology* u Frascina, Francis, Harrison, Charles i Deirdre, Paul. London, Paul Chapman in association with the Open University, 1988 (1982): 217-221.
- _____, *The Arcades Project*. W. i R. Tiedemann (ur.), Cambridge/London: Belknap Press, 1999.
- Berger, John, *Selected Essays and Articles: the Look of Things*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- _____, *About Looking*. London: Writers and Readers, 1980.
- _____, 'Summoned by the Dead'. *The Threepenny Review* 23 (1985), 3.
- Bergstein, Mary, *Mirrors of Memory: Freud, Photography and the History of Art*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2010.
- Blood, Susan, 'Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age', *MLN* 101(4-French Issue,1986): 817-837.
- Bodler, C. B. Š., *Salon 1846. Sabrana dela. Kotevska, Cveta (ur.)*, Beograd: Narodna knjiga (4-Slikarski saloni), 1979: 79-193.
- Bourdieu, Pierre i Bourdieu, Marie-Claire, Le paysan et la photographie. *Revue française de sociologie* 6(2/1965): 164-174.
- Bourdieu, Pierre et.all., *Photography: a Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity, 1990.

- Bradbury, Mary, *Representations of Death: a Social Psychological Perspective*. London: Routledge, 1999.
- Brook, Donald, 'Painting, Photography and Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42(2/1983): 171-180.
- Brown, Milton W., 'The History of Photography as Art History', *Art Journal* 31(1,1971): 31-36.
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge/London: MIT Press, 1989.
- _____, 'Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered', *October* 62(1992): 3-41.
- Bunnell, C. Peter, 'Pictorial Photography', *Record of the Art Museum, Princeton University* 51(2 - The Art of Pictorial Photography 1890-1925,1992): 210-15.
- Burgin, Victor, 'Looking at photographs', *Thinking photography*, Victor Burgin (ur.). London, Macmillan, 1982: 142-154.
- _____, 'Photographic Practice and Art Theory', *Thinking photography*, Victor Burgin (ur.). London: Macmillan, 1982.
- Burke, Peter, *Eyewitnessing: the Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion, 2001.
- Cadava, Eduardo, 'Words of Light: Theses on the Photography of History. *Diacritics* 22(3/4, Commemorating Walter Benjamin,1992): 85-114.
- _____, *The Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Calhoon, Kenneth Scott, 'Personal Effects: Rilke, Barthes, and the Matter of Photography' *MLN* 113(No. 3, German Issue,1998): 612-634.
- Campbell, David. 'Cultural Governance and Pictorial Resistance: Reflections on the Imaging of War', *Review of International Studies Governance and Resistance in World Politics* 29(2003): 57-73.
- Carlebach, Michael. L., 'Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration', *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 8(1988): 6-25.
- Carroll, Noel, 'Photographic Traces and Documentary Films: Comments for Gregory Currie', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58(3,2000): 303-306.
- Clair, Jean. 'Opticeries', *October* 5(1978): 101-112.
- Cohen, Johathan i Meskin, Aaron, 'On the Epistemic Value of Photographs', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62(2,2004): 197-210.
- _____, *Photographs as Evidence, Photography and Philosophy: New Essays on the Pencil of Nature*, Scott Walden (ur.), New York: Wiley-Blackwell, 2008: 70-90.
- Coleman A.D., 'Why I'm Saying No To This New Arbus Book', *New York Observer* 9(37-2 October, 1995)
- Coleman A.D i J. Malcolm, J. 'Aristocrats', Diana and Nikon (ur.): *Essays on Photography*, New York: Aperture, 1997.
- Crandall, Jordan, 'Anything That Moves: Armed Vision', *C-theory*, 6/15/1999.

- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/London: MIT Press, 1990.
- _____, 'Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century', *Grey Room* 9(2002): 5-25.
- Currie, Gregory, 'Photography, Painting and Perception', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49(1,1991): 23-29.
- _____, 'Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57(3/1999): 285-297.
- Curtis, James, Dorothea Lange, 'Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression', *Winterthur Portfolio* 21(1,1986): 1-20.
- Curtis, James, *Mind's Eye, Mind's Truth: FSA photography reconsidered*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- _____, 'Making Sense of Documentary Photography', History Matters: The U.S. Survey Course on the Web <http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos.2003>.
- Curtis, Taylor W. 'On Composite Photography' *Proceedings of the American Philosophical Society* 22(120 - part IV,1885): 360-362.
- D. Stephen, L. L., Hagen J. Don Read, 'True Photographs and False Memories' *Psychological Science*, from http://www.psychologicalscience.org/pdf/ps/photograph_false_memory.pdf.
- Dabrowski, Magdalena, 'Photomonteur: John Heartfield'. *MoMA* 13(1993): 12-15.
- Damisch, Hubert, 'Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image', *October* 5 (Photography,1978): 70-72.
- Danto, Arthur, 'The Naked Truth', *Philosophy and Photography: Essays on the Pencil of the Nature*. Walden, Scott (ur). Oxford: Blackwell, 2008, 284-309.
- Deleuze, Gilles, 'Plato and the Simulacrum', *October* 27(1983): 45-56.
- _____, *Cinema 1: the Movement-Image*, London: Athlone, 1986.
- Descartes, R., J.-R. Armogathe, et al. *Discours de la methode ; plus La dioptrique ; Les meteores ; et La geometrie*. Paris, Fayard, 1986.
- Deschin, Jacob, Photography as Art. *Art Education* 13(1,1960), 7-10.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge /London, MIT Press, 2003.
- Downs, Theodore, 'Photography through the Microscope', *The American Biology Teacher* 7(2,1944): 35-37.
- Dretske, Fred, *Naturalizing the Mind*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 1995.
- Dupont F. Cornelius, 'Transmitted Infrared Photography', *Studies in Conservation* 22(1,1977): 42-47.
- Duve, Thierry de, 'Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox', *October* 5 (Photography/1978): 113-125.
- Dworkin, Ronald, 'Objectivity and Truth: You'd Better Believe it', *Philosophy and Public Affairs* 25(2,1996): 87-139.
- Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990.

- Eaton, Marcia, 'Truth in Pictures' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(1,1980): 15-26.
- Eco, Umberto, *Limits of Interpretation*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Elkins, James, 'What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried', https://www.academia.edu/163435/What_Do_We_Want_Photography_To_Be_unillustrated_version_this_is_now_part_of_What_Photography_Is
- _____, 'Camera Dolorosa'. *History of Photography* 31(1,2007): 22-31.
- Emerson, Peach Henry, 'Naturalistic Photography for Students of the Art. The Death of Naturalistic Photography', New York: Arno Press, 1973 (1890).
- Evans, D. i S. Gohl, *Photomontage: a Political Weapon*, London: Fraser, 1986.
- Evans, Walker, 'Photography', *The Massachusetts Review* 19(4 - Photography/1978): 644-646.
- Fairchild, Sherman M., 'Aerial Photography. Its Development and Future' *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 131(Aviation,1927): 49-55.
- Ferris, Alison, 'Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread's Ghost', *Art Journal* 62(3,2003): 45-55.
- Flusser, Vilém, 'Comments on Generative Photography: A Systematic Constructive Approach', *Leonardo* 19(4,1986): 357.
- _____, 'The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs', *Leonardo* 19(4,1986): 329-332.
- _____, *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion, 2000.
- _____, 'Photography and History', *Writings*, Vilém Flusser, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002: 126-131.
- Fodor, Jerry Allan. *Psychosemantics: the Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*. Cambridge/London: MIT Press, 1987.
- Ford, Colin i Steinorth, Karl. *You Press The Button, We Do The Rest: The Birth of Snapshot Photography*, London: Dirk Nishen Publishing, 1988.
- Foster, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Townsend: Bay Press, 1985.
- _____, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press, 2002.
- Foster, S. D. L. Army Correspondence Course Program US Army STill Photographic Specialist MOS 84B skill level 1 course. US Army Signal Center and Fort Gordon, Georgia, The Army Institute for Professional Development (IAPD).
- Foucault, Michel, 'What is an Author?', *Language, Counter Memory, Practice*. Michel Foucault. Oxford: Blackwell, 1977:113-138.
- _____, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.
- Frascina, Francis i Harrison, Charles (ur.), *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*, London: Paul Chapman in association with the Open University, 1988 (1982).

- Freitag, Wolfgang. M., 'Early Uses of Photography in the History of Art', *Art Journal* 39(2,1979-80): 117-123.
- Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: Introductory lectures on psycho-analysis*, pt. III, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1963.
- Friday, Jonathan, Transparency and the Photographic image. *British Journal of Aesthetics* 36(1,1996): 30-42.
- _____, 'Photography and the Representation of Vision', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59(4,2001): 351-362.
- Fried, Michael, *Courbet's realism*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1990.
- _____, 'Barthes's Punctum', <http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/issues/date/v31/31n3fried.html>. 2005.
- Frizot, Michel, Albert, Pierre et.al. *A New History of Photography*. Konemann: 1998.
- Fuller, Jonathan. Atget and Man Ray in the Context of Surrealism. *Art Journal* 36(2/1976-1977): 130-138.
- Gartenberg, Jon, 'An Eye on Film: The Photographer as Voyeur' MOMA 2(4/1990): 522.
- Gernsheim, Helmuth Gernsheim, Alison, *The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, London: Thames and Hudson, 1969.
- Gettings, Fred, *Ghosts in Photographs*, New York: Harmony Books, 1978.
- Goldberg, V. Albuquerque, 'Photography in Print: Writings from 1816 to the present' New York: Simon and Schuster, 1981.
- Gombrich, Ernst. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, 1962.
- Green, David, 'Veins of Resemblance: Photography and Eugenics', *Oxford Art Journal* 7(2,1984): 3-16.
- Greenberg, Clement, 'Avant-Garde and Kitsch', *Collected Essays and Criticism*, Clement Greenberg. Chicago/London. Vol 1. - Perceptions and Judgements, 1939-1944, Chicago: The Chicago Press University, 1986 (1940).
- Groys, Boris et. al. (ur.). *Dream Factory Communism: The Visual Culture of the Stalin Era Traumfabrik Kommunismus: Die Visuelle Kultur der Stalinezzeit*, Schirn Kunsthalle i Hatje Cantz, 2004.
- Handy, Ellen i Lukacher, Brian. *Pictorial effect, Naturalistic Vision: the Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*. Norfolk: Chrysler Museum, 1994.
- Hannavy, John, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York / London: Routledge, 2008.
- Haverkamp, Anselm, 'The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography', *Comparative Literature* 45(3,1993): 258-279.
- Headley, Jennifer, 'Color Theory: Natural and Syntetic', *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Lynne Warren (ur.), New York/London: Routledge, 2006.

- Heartfield, John, *Photomontages of the Nazi Period*, London: Gordon Fraser Gallery & Universe Books, 1977.
- Heisenberg, K. Weiner, *Physics & Philosophy: The Revolution in Modern Science*, London: Penguin, 1989.
- Hester, Marcus B., 'Are Paintings and Photographs Inherently Interpretative?', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31(2,1972): 235-247.
- Hester, Michel Herzen i Sledge, William. *Encyclopedia of Psychotherapy*. Amsterdam/London: Academic, 2002.
- Hiepe, R. i C. A. Haenlein, *Dada: Photographie und Photocollage*, Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1979.
- Hine, Lewis W., 'The School Camera', *The Elementary School Teacher* 6(7/1906): 343-347.
- Hoey, John, 'Photographs at War, Regarding the Pain of Others'. *CMAJ Canadian Medical Association* 171(7) (Sept. 28, 2004):131.
- Horvath, Patrick, Virtual Museum of Political Art, Medicinalnet, 1999. <http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/current/3in4elkins.html2005>.
- Hulick, Diana E., 'The Transcendental Machine? A Comparison of Digital Photography and Nineteenth-Century Modes of Photographic Representation', *Leonardo* 23(4,1990): 419-425.
- Hutchings, Peter J., 'Modern Forensics: Photography and Other Suspects' *Cardozo Studies in Law and Literature* 9(2,1997): 229-243.
- Iversen, Margaret, 'Readymade, Found Object, Photograph', *Art Journal* 63(2,2004): 44-57.
- Ivins, William M. Jr., 'Photographs by Alfred Stieglitz'. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series 27(7- Photographs in the Metropolitan,1969): 336-337.
- Jäger, Gottfried, 'Generative Photography: A Systematic, Constructive Approach', *Leonardo* 19(1,1986): 19-25.
- Jäger, Gottfried, Beate Reese, *Concrete Photography - Konkrete Fotografie*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2006.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Jenks, Chris, *Visual Culture*, London: Routledge, 1995.
- Jussim, Estelle, 'Icons or Ideology: Stieglitz and Hine'. *The Massachusetts Review* 19(4 - Photography,1978): 680-692.
- Kaplan, Louis, 'Where the Paranoid Meets the Paranormal: Speculations on Spirit Photography', *Art Journal* 62(3,2003): 19-29.
- Keeney, Douglas L., *Gun Camera: World War II: photography from allied fighters and bombers over occupied Europe*. Shrewsbury: Airlife, 1999.
- Kennedy, Liam, 'Remembering September 11: Photography as Cultural Diplomacy', *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-) 79(2,2003): 315-326.
- Kepler, J. and W. H. Donahue, *Optics: Paralipomena to Witelo & Optical Part of Astronomy*, Santa Fe: Green Lion Press, 2000.

- King, David, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. Edinburgh: Canongate, 1997.
- King, William R., 'Scruton and Reasons for Looking at Photographs', *Arguing about art: contemporary philosophical debates*. Neill, Aaron i Ridley, Alex. London: Routledge, 2002: 215-223.
- Kismaric, Susan, 'Self-Portrait: The Photographer's Persona, 1840-1985'. *MOMA* 37 (1985): stranice nisu označene.
- Kofman, Sarah, *Camera obscura: Of Ideology*. London: Athlone Press, 1998.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film – The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.
- Krauss, Rosalind, 'Notes on the Index: Seventies Art in America', *October* 3(1977): 68-81.
- _____, 'Tracing Nadar'. *October* 5(Photography, 1978): 29-47.
- _____, 'Stieglitz/Equivalents', *October* 11(Essays in Honor of Jay Leyda, 1979): 129-140.
- _____, 'The Photographic Conditions of Surrealism', *October* 19(1981): 3-34.
- _____, *The Optical Unconscious*. Cambridge/London: MIT Press, 1983.
- _____, 'A Note on Photography and the Simulacral'. *October* 31(1984): 49-68.
- _____, *Lamour Fou: Photography and Surrealism*, Washington, D.C./New York: Corcoran Gallery of Art & Abbeville Press, 1995.
- _____, 'Reinventing the Medium', *Critical Inquiry* 25(Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin, 1999): 289-305.
- Krauss, Rosalind, J. Livingston, et al., *Lamour fou: Photography and Surrealism*. Washington /New York: Corcoran Gallery of Art & Abbeville Press, 1985.
- Kuleshov, Lev, *Kuleshov on film: Writings by Lev Kuleshov*. Berkeley/London: University of California Press, 1974.
- Lawyer, George. Photography as Evidence, 41 *Central Law Journal* 92 (2, 1985).
- Leighten, Patricia D., 'Critical Attitudes toward Overtly Manipulated Photography in the 20th Century', *Art Journal* 37(4, 1978): 313-321.
- Levin, Thomas Y. i Sigfried Kracauer. Photography. *Critical Inquiry* 19(3, 1993): 421-436.
- Levin, Thomas Y. i Frohne, Ursula, et al. *Ctrl Space: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe/London: ZKM & MIT, 2002.
- Lindsay, Stephen, Hagen J. Don Read, 'True Photographs and False Memories', *Psychological Science* 15 (2004): 149-154.
- Lista, G. *Futurist Photography*. *Art Journal* 41(4 - Futurism, 1091): 358-364.
Science http://www.psychologicalscience.org/pdf/ps/photograph_false_memory.pdf.
- Lister, Martin. *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge, 1995.
- Locke, John, *Ogled o ljudskom razumu I*, prev: Dušan Puhalo. Beograd: Kultura, 1962.
- Makholm, Kristine, Strange Beauty: 'Hannah Höch and the Photomontage'. *MOMA* 24(1997) 19-23.

- Manovich, Lev, 'Paradoxes of digital photography'. *The photography reader*. Lis Wells (ur.), London: Routledge, 2003: 240-252.
- Maritain, Jacques, 'An Introduction to the Basic Problems of Moral Philosophy', Albany, Magi Books, 1990.
- Martin, Edwin, 'On Seeing Walton's Great-Grandfather', *Critical Inquiry* 12(4,1986): 796-800.
- Marx, Karl, *Karl Marx: A Reader*, Jon Elster (ur.), Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Maudlin, Tim, *Quantum Non-Locality and Relativity: metaphysical intimations of modern physics*. Malden/Oxford: Blackwell, 2002.
- Maynard, Patrick, 'Talbot's Technologies: Photographic Depiction, Detection, and Reproduction', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47(3,1989): 263-276.
- Mayor, A. Hyatt, 'The World of Atget'. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 10(6,1952): 169-171.
- Mees, C. E. Kenneth, 'The Science of Photography', *The Scientific Monthly* 32 (1931): 407-421.
- Mensel, Robert E., 'Kodakers Lying in Wait: Amateur Photography and the Right of Privacy in New York', 1885-1915. *American Quarterly* 43(1,1991): 24-45.
- Merriam-Webster's Dictionary and Thesaurus*. Springfield/Colchester: Merriam-Webster, TBS, 2007.
- Metz, Christian, 'Photography and Fetish', *October* 34 (1985): 81-90.
- Michelson, Annette, 'Notes on the Images of the Camps', *October* 90(1999): 25-35.
- Mills, Allan. A., 'Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations', *Leonardo* 31(3,1998): 213-218.
- Mirabelli, Eugene, 'Looking and Not Looking: Pornographic and Nude Photography' *Grand Street* 5(1,1985): 197-215.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1986.
- _____, *The Reconfigured Eye: Visual truth in the Post-photographic era*, Cambridge: MIT Press, 1992.
- Morgan, N. Douglas, 'On Pictorial Truth'. *Philosophical Studies An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 4(2,1953): 17-24.
- Nadar, Felix. G. F. T., Repensek, Thomas, 'My Life as a Photographer', *October* 5 (Photography,1978): 6-28.
- Nassar, Anthony i Junger, Ernst, 'War and Photography'. *New German Critique* 59(Special Issue on Ernst Junger,1993): 24-26.
- Nelson, Cary, 'The Aura of the Cause: Photographs from the Spanish Civil War' *The Antioch Review* 55(3 - Telling: Vriter as Chef,1997): 305-326.
- Newhall, Barnett, 'Documentary Approach to Photography' *Parnassus* 10(3,1938): 2-6.
- _____, 'The Photography of Moholy-Nagy', *The Kenyon Review* 3(3,1941): 344-351.

- _____, 'Photo/Kino Eye of the 20s' *Members Newsletter* 9(1970): 1-5.
- North, Michael, 'Authorship and Autography'. *PMLA* 116(2001): 1377-1385.
- O'Connor, Erin, 'Pictures of Health: Medical Photography and the Emergence of Anorexia Nervosa'. *Journal of the History of Sexuality* 5(4,1995): 535-572.
- Panzer, Mary, 'Does Crime Pay?', *Archives of American Art Journal* 37(3/4/1997): 17-24.
- Payne, Michael i Barbera, Jessica Rae (ur.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Peraica, Ana, 'Citation, Falsification, Expropriation (East and West)', *ENIGMA objekta*, Gordana Karabogdan i Nikica Klobučar (ur.). Rijeka: MMSU, 2000.
- _____, 'Sabotaged Narrative - Consensus over Forgery', ASCA mini conference [rukopis], 2001.
- _____, 'The Making and Unmaking of Para-History: or From Photomontage to Digital Sabotage', *Issues in Contemporary Arts and Aesthetics* 12(2001): 91-8.
- _____, 'Ontology of the Fake', ASCA mini conference [rukopis], 2002.
- _____, 'From Malevic to Malevic and back again', ASCA mini conference, [rukopis] 2003.
- _____, 'Osteuropäische ©opymanie'. *Springerin* 2(4- Rip off culture, 2004): 26-30.
- _____, 'Ein Wandel in der Repräsentation des Arbeiters Vom Sozialistischen Realismus zum Soros-Realismus', *Springerin* 12(3,2006): 30-32.
- _____, 'War Profiteers in Art', <http://www.mail-archive.com/nettime-l@bbs.thing.net/msg04212.html>. (2007)
- _____, 'Commercialization of Images of Revolution (1968 - 2008): A case study of image copyright and post-socialism', *Pavilion* 13(Medicine Sociale,2009): 78-86.
- _____, 'Merely a Photographer', *Re-naming Machine*. Suzana Milevska (ur.). Ljubljana, P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, 2009.
- _____, *Victims Symptom: PTSD and Culture*. Amsterdam: Institute for Networked Culture, 2009.
- Peres, Michael. R., *Focal Encyclopedia of Photography: digital imaging, theory and applications, history, and science*. Amsterdam/London: Focal, 2007.
- Platon, Država, prev. Martin Kuzmić. Zagreb: Naklada Juričić, 2004.
- Popper, Karl. R., *The Poverty of Historicism*, London: Routledge i Kegan Paul, 1957.
- Postman, Neil, *The Disappearance of Childhood*, New York, Delacorte Press, 1982.
- Pulkkinen, Minna-Leena i Aaltonen, Jukka, 'Expressed Emotion In The Narrative Context of Family Photographs', *Contemporary Family Therapy* 20(3,1998): 291-314.
- Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. New York/London: Continuum, 2004.
- Rejlander, Oscar Gustave, On Photographic Composition with a Description of Two Ways of Life, *The Photographic Journal* IV(65/1858): 191-196.

- Richard Allen, 'Representation, Illusion, and the Cinema', *Cinema Journal* 32(2,1993): 21-48.
- Ritchin, Fred, *In our Own Image: the coming revolution in photography: how computer technology is changing our view of the world*, New York: Aperture, 1990.
- Robinson, Henry P., *Pictorial Effect in Photography: being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, London: Piper & Carter, 1869.
- Rosen, Jeff, 'The Printed Photograph and the Logic of Progress in Nineteenth-Century France', *Art Journal* 46(4 - The Political Unconscious in Nineteenth-Century Art,1987): 305-311.
- Rosenblum, Naomi, 'The Art Historian and the Photographic Image', *Art Journal* 36(2, 1976-77): 139-142.
- Rosler, Martha, 'In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)'. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge: R. Bolton & MIT Press, 1990.
- _____, 'Negotiating New (His)Stories of Photography. *Art Journal* 53(2 Contemporary Russian Art Photography/1994): 53-57.
- Rudisill, Richard, Palmquist, Peter, Rudisill, Richard, Jeremy Rowe. *Photographers: a sourcebook for historical research*. Brownsville: Carl Mautz Publishing, 1991.
- Ruggles, Mervyn, 'Paintings on a Photographic Base'. *Journal of the American Institute for Conservation* 24(2,1985): 92-103.
- Russell, Bertrand, *Sceptical Essays*. London: Routledge, 2004.
- Savedoff, Barbara, 'Transforming Images: Photographs of Representations', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50(2,1992): 93-106.
- _____, 'Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55(2 Perspectives on the Arts and Technology,1997): 210-214.
- Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York/London: Zone Books/MIT Press, 1996.
- Schwenger, P., 'Corpsing the Image', *Critical Inquiry* 26(3,2000): 395-413.
- Scott, Charles Calvin, 'Photography in Criminal Investigations', *Journal of Criminal Law and Criminology* (1931-1951), 29(3,1938): 383-419.
- Scruton, Roger, 'Photography and Representation', *Critical Inquiry* 7(3,1981): 577-603.
- Seamon, Roger, 'From the World Is Beautiful to the Family of Man: The Plight of Photography as a Modern Art'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55(3,1997): 245-252.
- Searle, John, *Minds, Brains and Science, The Reith Lectures*, Harvard University Press, 1984.
- Sekula, Allan, 'The Instrumental Image', Steichen at War *Artforum* 4(14,1975): 26-35.
- _____, 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)', *The Massachusetts Review* 19(4,1978): 859-883.

- _____, 'The Traffic in Photographs', *Art Journal* 41(1 – Photography and the Scholar/Critic,1981): 15-25.
- _____, On the Invention of Photographic Meaning. *Thinking Photography*. Victor Burgin (ur.). London: MacMillan, 1982: 26-35.
- _____, 'The Body and the Archive', *October* 39(1986): 3-64.
- Silverman, Robert, J., 'The Stereoscope and Photographic Depiction in the 19th Century', *Technology and Culture* 34(4-Special Issue: Biomedical and Behavioral Technology,1993): 729-756.
- Singer, Ben, 'Film, Photography, and Fetish: The Analyses of Christian Metz', *Cinema Journal* 27(4,1988): 4-22.
- Singer, Irving, 'Santayana and the Ontology of the Photographic Image', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36(1,1977): 39-43.
- Smith-Shank, Debrah. 'Lewis Hine and His Photo Stories: Visual Culture and Social Reform', *Art Education* 56(2 – Why Not Visual Culture,2003): 33-37.
- Smith, Lindsay, 'The Seed of the Flower: Photography and Pre-Raphaelitism', *The Huntington Library Quarterly* 55(1,1992): 37-53.
- Sobieszek, Robert A., 'Composite Imagery and the Origins of Photomontage Part II, The Naturalistic Strain', *Artforum* XVII(1,1978): 58-65.
- _____: 'Composite Imagery and the Origins of Photomontage Part I, The Formalist Strain', *Artforum* (1978): 41-43.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock: essays on photographic history, institutions, and practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Sonesson, Goran, *Semiotics of Photography. On tracing the index*. Rapport 4 från Semeiotik-projektet, Lund: Department of art history, 1989.
- Sontag, Susan, *On Photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- _____, 'Italy: One Hundred Years of Photography', *The Threepenny Review* 32(1988): 24-25.
- _____, 'Looking at War: Photography View of Devastation and Death', *The New Yorker* December 9(2002): 82-99.
- _____, *Regarding the Pain of Others*. London: Hamish Hamilton, 2003.
- Spencer, Stephanie, 'O. G. Rejlander's Photographs of Street Urchins'. *Oxford Art Journal* 7(2 – Photography/1984): 17-24.
- Stallabrass, Julian, 'Bauhaus Photography. Cambridge Darkroom'. *The Burlington Magazine* 132(1051,1990): 730-731.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy online*. 2006., <http://plato.stanford.edu/entries/evidence/>.
- Steichen, Edward, *The Family of Man*, New York: Museum of Modern Art, 1955.
- _____, 'Photography: Witness and Recorder of Humanity', *The Wisconsin Magazine of History* 41(3,1958): 159-167.
- _____, 'On Photography', *Daedalus* 89(1 -The Visual Arts Today,1960): 136-137.
- Stein, Gertrude. *Wars I have seen*, London: Batsford, 1945.
- Stein, Sally A., 'The Composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology', *Art Journal* 41(1 – Photography and the Scholar/Critic,1981): 39-45.

- Stieglitz, Alfred, 'The Hand Camera—Its Present Importance', *The American Annual of Photography* (1897): 18-27.
- _____, 'Tumult at 291', *Archives of American Art Journal* 30(1/4, A Retrospective Selection of Article, 1990): 76-84.
- Strand, Paul i David Travis, 'Paul Strand's Fall in Movement', *Art Institute of Chicago Museum Studies* 19(2 – Notable Acquisitions at The Art Institute of Chicago since, 1980.): 186-195.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: essays on photographies and histories*, London: Macmillan, 1988.
- _____, 'Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning', *Narrative* 11(1,2003): 3-77.
- Talbot, Henri Fox. 'Experiments on Light', *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London 1830-1837*.
- _____, 'Note Respecting a New Kind of Sensitive Paper', *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London 1830-1837*.
- _____, 'On the Optical Phenomena of Certain Crystals'. *Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London 1837-1843*.
- _____, *Pencil of nature*, Boston: Da Capo, 1969.
- Taylor, Curtis W., 'On Composite Photography. *Proceedings of the American Philosophical Society* 22(120,1885): 360-362.
- Taylor, John, 'Review: War, Photography and Evidence War and Photography. A Cultural History by Caroline Brothers. *Oxford Art Journal* 22(1,1999): 158-165.
- Trachtenberg, Allan, 'Camera Work: Notes toward an Investigation' *The Massachusetts Review* 19(4 - Photography, 1978): 834-858.
- _____, *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, 1980.
- _____, 'Albums of War: On Reading Civil War Photographs', *Representations*, 9(Special Issue: American Culture Between Civil War and World War I, 1985): 1-32.
- Trotsky, Leon, *The Stalin's School of Falsification*, 1997, Trotsky Internet Archive from <http://www.marxists.org>.
- Van Hasbroeck, Paul-Henry, *The Leica: A history illustrating every model and accessory*. London: Sotheby Publications by Philip Wilson, 1983.
- Vertov, Dziga, *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Virilio, Paul i Lotringer, Sylvère, *Pure War*. New York: Semiotext(e), 1997.
- Wade, J. Nicolas, *Perception and illusion: historical perspectives*. New York: Springer, 2005.
- Wade, J. Nicolas, Ono, Hiroshi i Linda Lillakas, 'Leonardo da Vinci's Struggles with Representations of Reality' *Leonardo* 34(3,2001): 231-235.
- Wade, J. Nicolas, Ono, Hiroshi et.al., 'Binocular Vision: Defining the historical directions', *Perception* 38(4,2008): 492-507.
- Walden, Scott, 'Objectivity in photography'. *British Journal of Aesthetics* 45(3,2005): 258-272.

- Walden, Scott (ur), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencile of the Nature*. New directions in aesthetics. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- Walton, Kendall, 'Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. *Critical Inquiry* 11(2,1984): 246-277.
- _____, 'Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin', *Critical Inquiry* 12(4,1984): 801-808.
- Warburton, Nigel, 'Authentic Photographs', *British Journal of Photography* 37(1987): 129-137.
- Warehime, Marja, 'Writing the Limits of Representation: Balzac, Zola, and Tournier on Art and Photography', *SubStance* 18 (1,1989): 51-57.
- Warren, Lynne, *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, London: Taylor and Francis, 2006.
- Wedderburn, J. Alexander, 'Photography in Science', *The Scientific Monthly* 66(1,1948): 9-16.
- Wiike, Lori. Photographs and Signatures: Absence, Presence, and Temporality in Barthes and Derrida. In *Threshold Of The Visible Culture - An Electronic Journal For Visual Studies*, http://www.rochester.edu/in-visible_culture/issue3/wiike.htm, 2000.
- Wood, Derek R., 'A State Pension for L. J. M. Daguerre for the secret of his daguerreotype technique', *Annals of Science* 54(1996): 489-506.
- Zakia, Richard D., 'Photography and Visual Perception', *Journal of Aesthetic Education* 27(4 - Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim,1993): 67-81.
- _____, 'Evidence: Photograph: X-Ray', *Michigan Law Review* 3(5,1905): 409-410.
- _____, 'Had Camera, Did Travel', *Art Journal* 39(3 - Printmaking, the Collaborative Art,1980): 207-208.
- _____, 'Photographs of the Bauhaus Exhibition', *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 5(6, Bauhaus Exhibition,1938): 4-8.
- _____, 'Photography in Science', *The Scientific Monthly* 66(2,1948): 180-182.
- _____, 'Photography of the Stars: A Classic of Science', *The Science News-Letter* 18(499,1930): 282-284.
- _____, 'Privacy, Photography, and the Press', *Harvard Law Review* 111(4,2008): 1086-1103.
- _____, 'Photographs of the Bauhaus Exhibition', *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 5(6, Bauhaus Exhibition, 1938).





Ilustracije



POZITIV



NEGATIV



POZITIV



NEGATIV



RGB



IZVOR

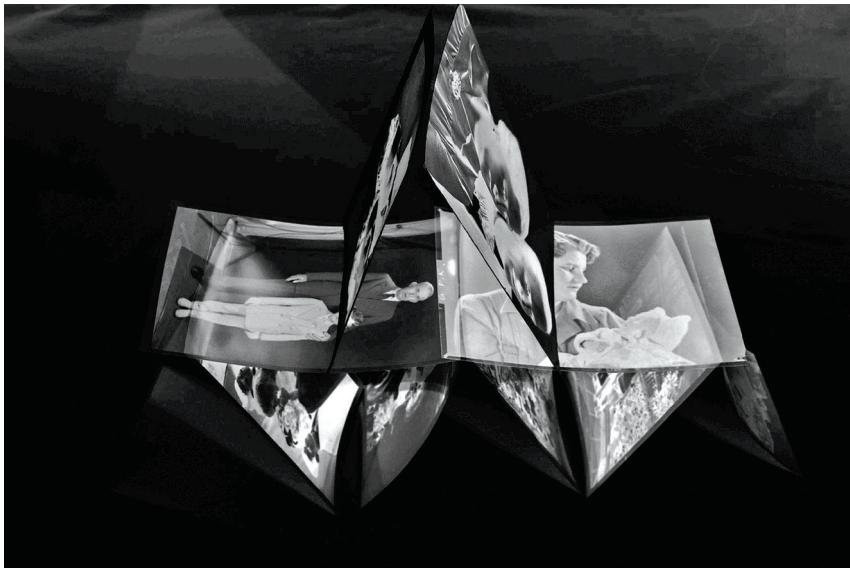


CMYK

ILUSTRACIJA 1 – Korekcije boje u crno-bijeloj, kolor film i digitalnoj fotografiji



ILUSTRACIJA 2 – Ana Peraica: *Negativeland* (2009), digitalni snimak, crno-bijeli negativ presnmljen i konvertiran (1)



ILUSTRACIJA 3 – Ana Peraica: *Negativeland* (2009) digitalni snimak, crno-bijeli negativ presnimljen i konvertiran (2)



ILUSTRACIJA 4 – Ana Peraica: *Negativeland* (2009), digitalni snimak, crno-bijeli negativ presnmljen i konvertiran (3)



ILUSTRACIJA 5 – Hippolyte Bayard: *Autoportret kao utopljenik* (1840) rad u javnoj domeni



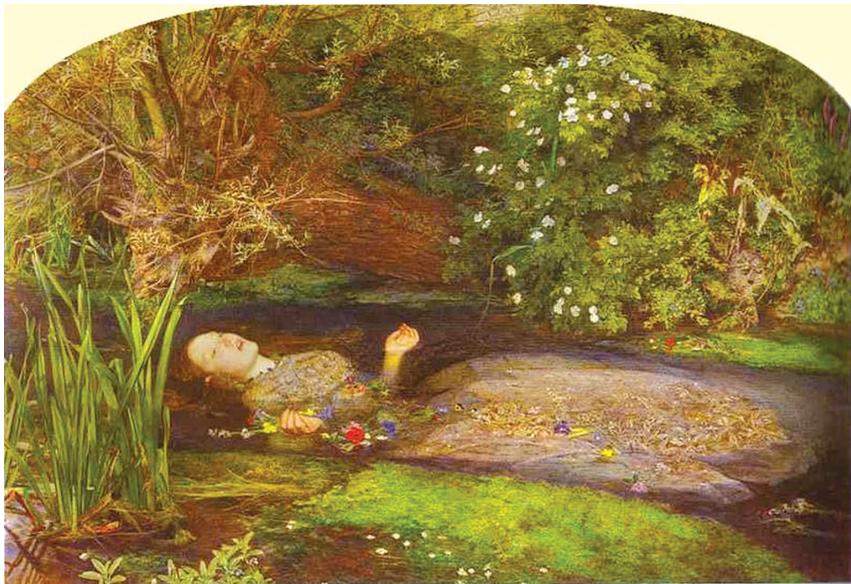
ILUSTRACIJA 6 – Vasilij Filipović Ivanov: *Vladimir Iljič Lenjin govori* (godina nepoznata)



ILUSTRACIJA 7 – Vasilij Filipovič Ivanov: *Lenjin II* (godina nepoznata)



ILUSTRACIJA 8 – Vasilij Filipović Ivanov: *Lenjin II* (godina nepoznata)



ILUSTRACIJA 9 – Sir John Everett Millais: *Ophelia* (1851-2), Tate Gallery, rad u javnoj domeni



ILUSTRACIJA 10 – Henry Peach Robinson: *The Lady Of Shalott* (1861), Helmut Gernsheim Collection, rad u javnoj domeni



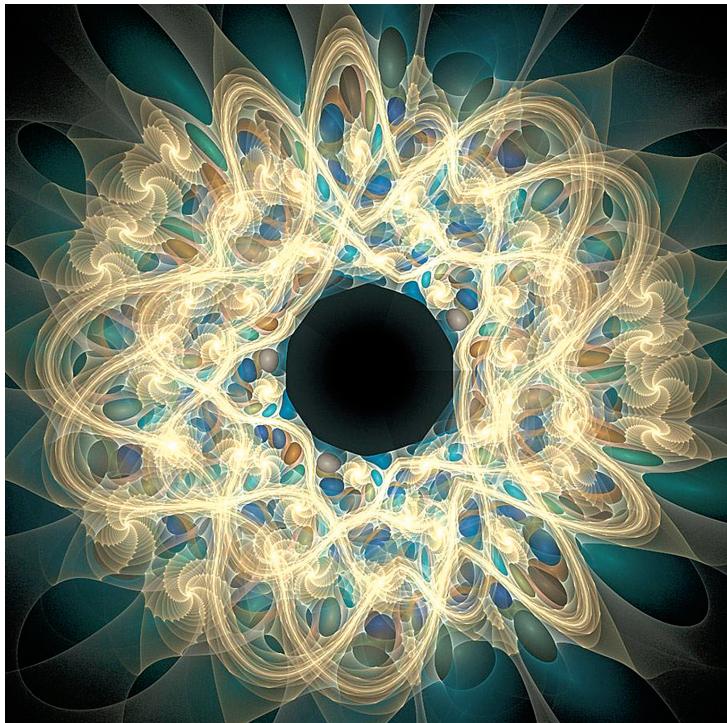
ILUSTRACIJA 11 – William Hope: *Fotografija s duhom* (1920), Collection of National Media Museum, rad u javnoj domeni



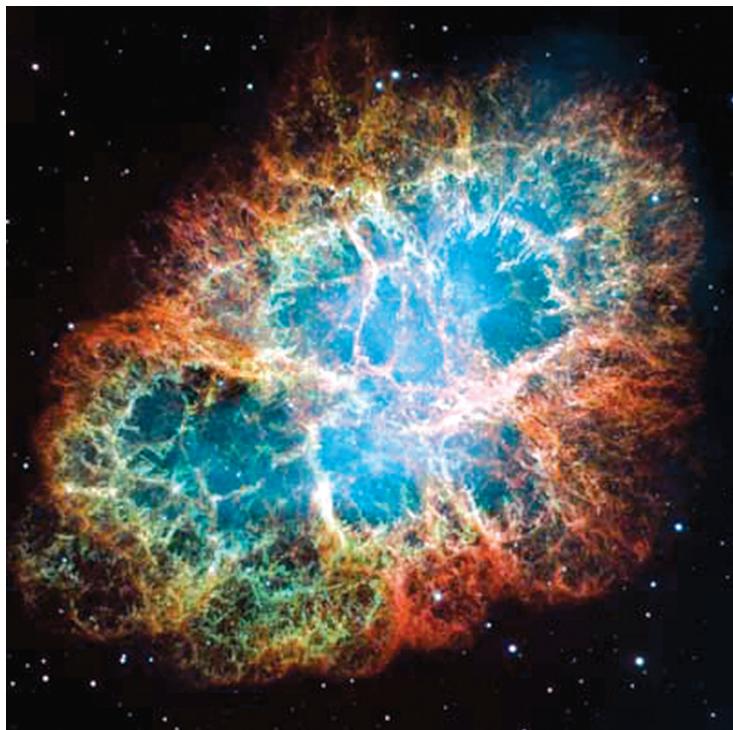
ILUSTRACIJA 12 – John Hartfield: *Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk* (prije 28 kolovoza 1932/tisak 1942), rad u javnoj domeni



ILUSTRACIJA 13 – Nepoznati autor: rendgenski snimak torza, difuzno alveoralno krvarenje



ILUSTRACIJA 14 – Nepoznati autor: Fraktal, generativna fotografija, vjerojatno nastala upotrebom programa Pixel Blender (godina nepoznata)



ILUSTRACIJA 15 – NASA The Hubble Space Telescope: *Eksplozija supernove (Crab Nebula)* (2005)



ILUSTRACIJA 16 – Ivan Gitsov Ivanov: *Unakrsno polarizirana optička fotografija supermolekule kristala koja se tvori u vodi* (godina nepoznata)



Copyright 2003 Cully Miller

ILUSTRACIJA 17 – Nepoznati autor: Infracrvena fotografija
<http://funguerilla.com/infrared-photography-perfect-way-to-see-behind-the-visible/>



ILUSTRACIJA 18 – David Twede: *Fotografija širokog spektra* (2017),
<http://next-eyes.blogspot.hr/>



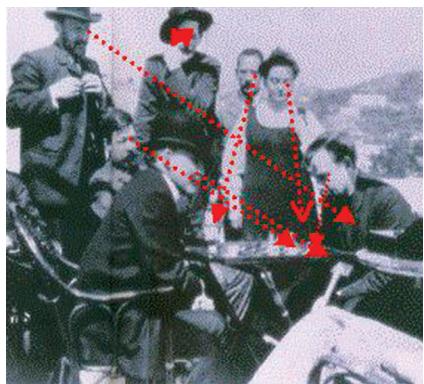
ILUSTRACIJA 19 – Mathieu Stern i Pierre-Louis Ferrer: ultraljubičasta fotografija (2017)



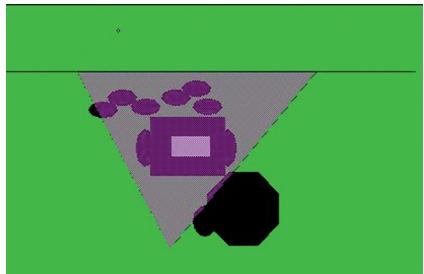
ILUSTRACIJA 20 – Nepoznati autor: *Lenjin, Bogdanov i Gorki igraju šah na Capriju* (1908), rad u javnoj domeni



ILUSTRACIJA 21 – Nepoznati autor: *Lenjin, Bogdanov i Gorki igraju šah na Capriju* (1908), rad u javnoj domeni

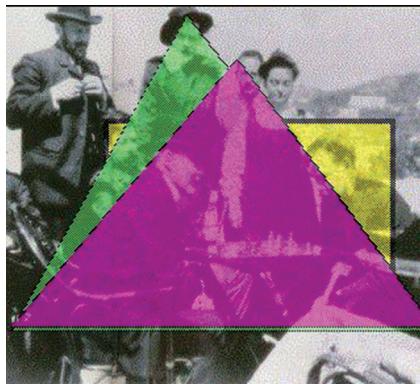


ILUSTRACIJA 22 – Analiza dinamike fotografiji partije šaha (moj graf)



ILUSTRACIJA 23 – Egocentrični prostor fotografa iz fotografije partije šaha (moj graf)

ILUSTRACIJA 24 – Značenjski odnosi
na fotografiji partije šaha (moj graf)





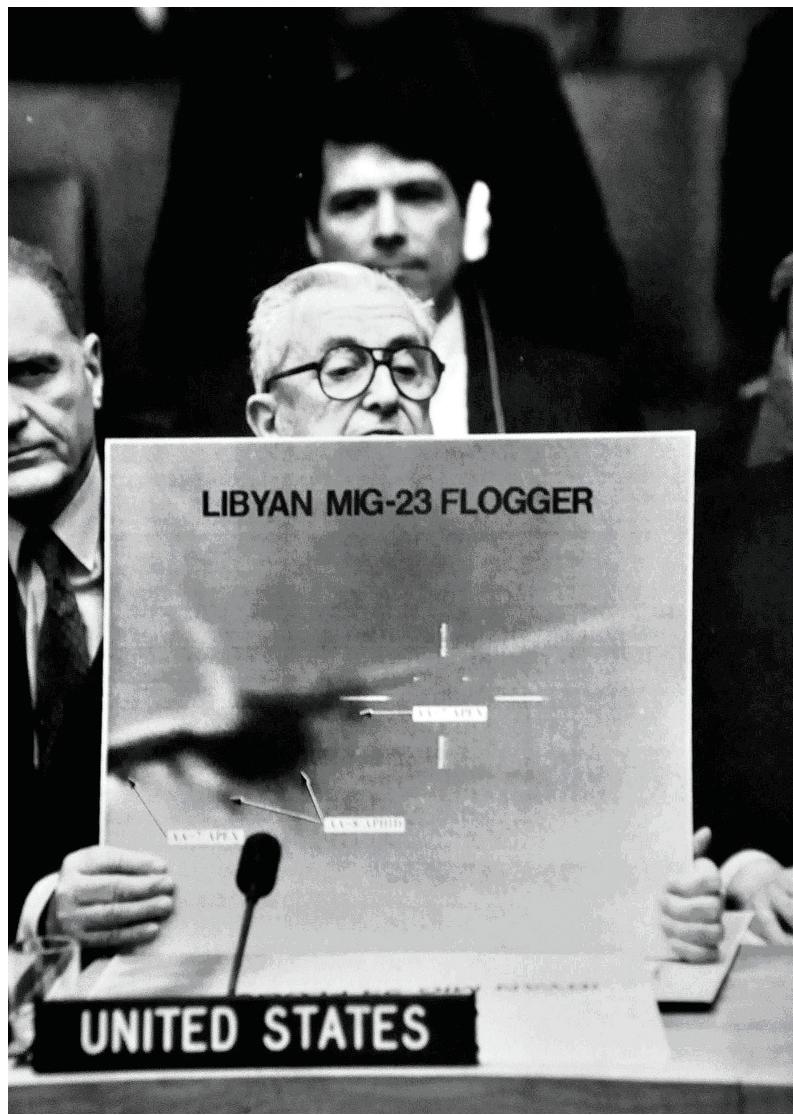
ILUSTRACIJA 25 – Nepoznati autor: *Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga* (1908), original



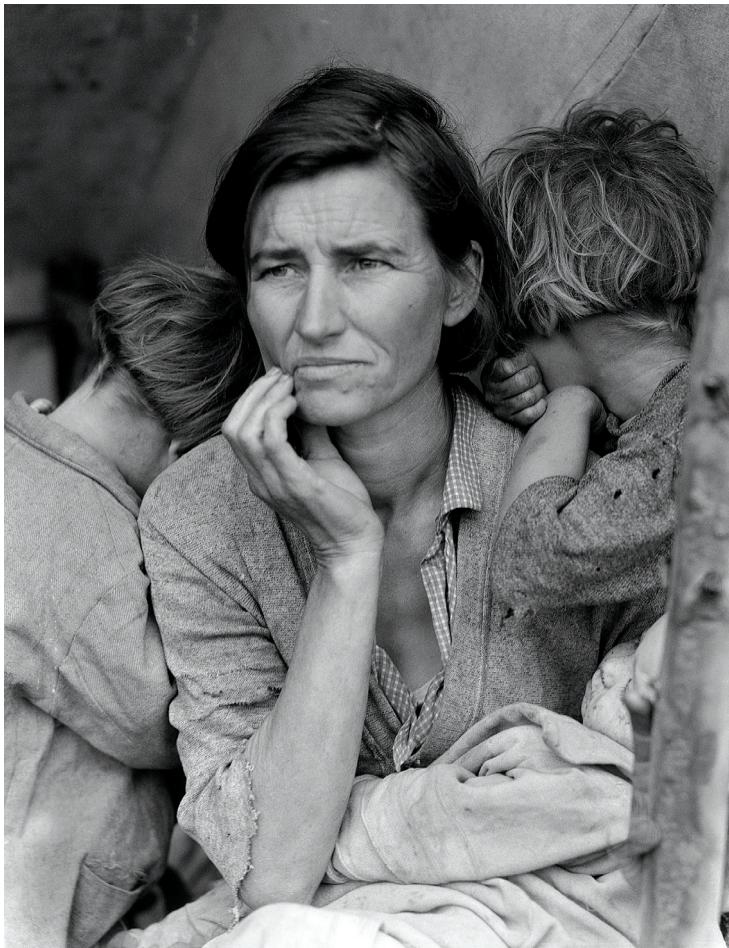
ILUSTRACIJA 26 – Nepoznati autor: *Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga* (1908), retušem izbrisana figura



ILUSTRACIJA 27 – Nepoznati autor: *Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga* (verzija Album Lenin, 1939), retušem izbrisane dvije figure i nogu



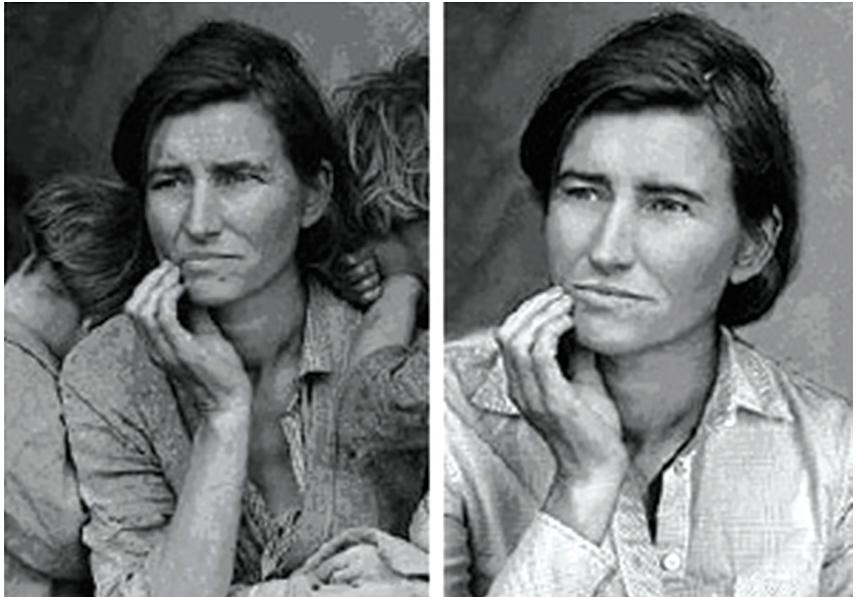
ILUSTRACIJA 28 – Slučaj libijskoga MIG-a na sjednici UN-a
(preuzeto iz W. Mitchell, *Reconfigured Eye*, 1992)



ILUSTRACIJA 29 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936, tisak 1959),
33,1 x 26 cm, želatin srebrni tisak, National Gallery of Canada



ILUSTRACIJA 30 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936) i John Boero:
Kolorizirani derivativ *Migrant Mother* (2008)



ILUSTRACIJA 31 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936) i Popular Photography Magazine: *Migrant Mother Shers her Wrinkles* (2005)



ILUSTRACIJA 32 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/1



ILUSTRACIJA 33 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/2

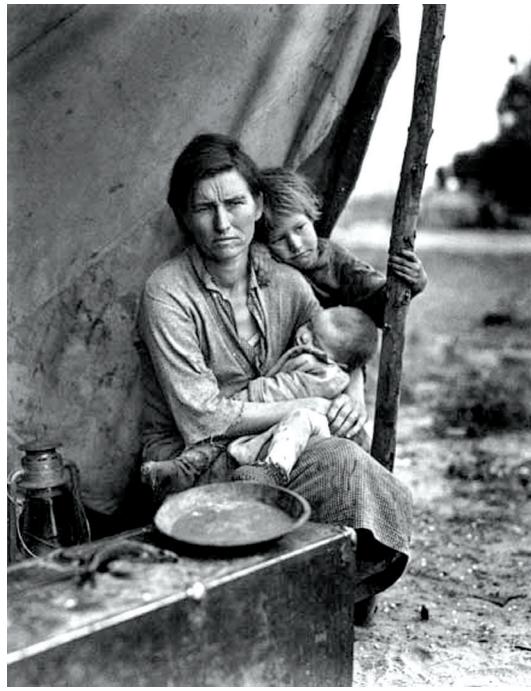


ILUSTRACIJA 34 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/3

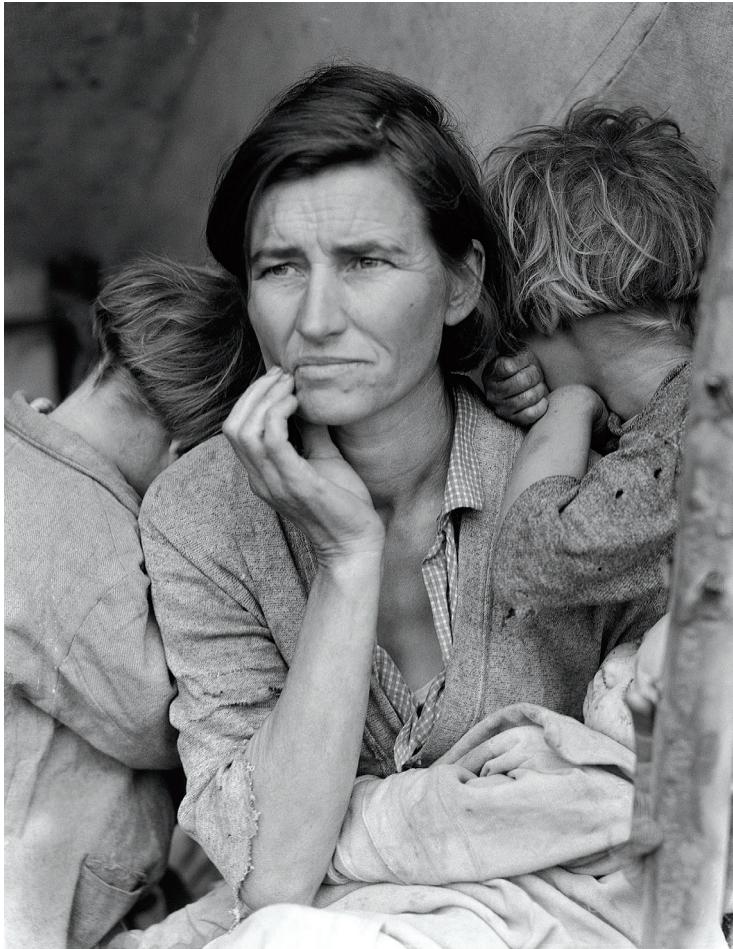


ILUSTRACIJA 35 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/4

20s



ILUSTRACIJA 36 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/5



ILUSTRACIJA 37 – Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/6



ILUSTRACIJA 38 – Ana Peraica: *Liburnija* 2007:03:10 (2007)



ILUSTRACIJA 39 - Ana Peraica: *Liburnija* 2008:06:20 (2008)



ILUSTRACIJA 40 – Ana Peraica: *Liburnija* 2009:05:15 (2009)



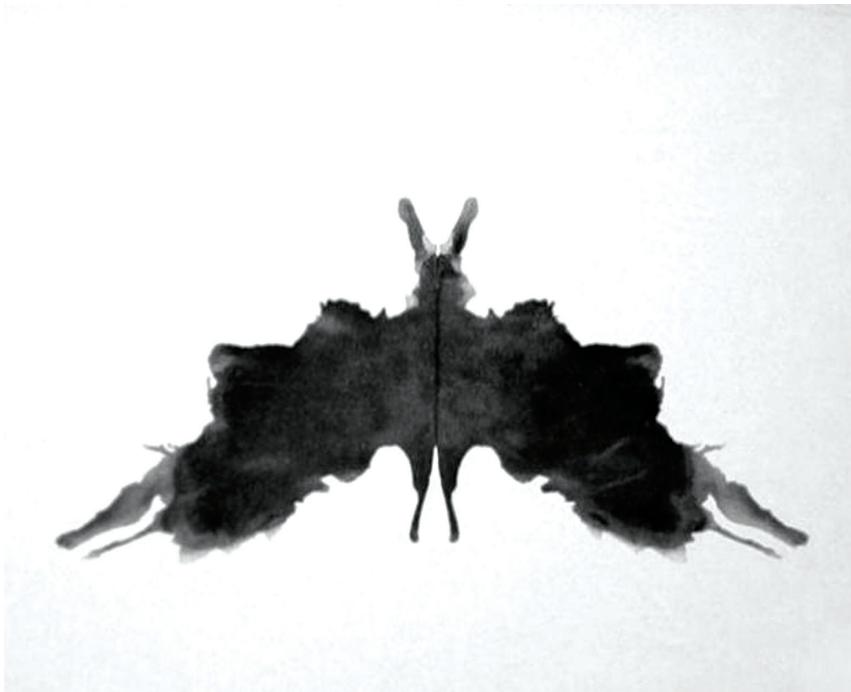
ILUSTRACIJA 41 – Doriani Nacionalni Park, Andaluzija



ILUSTRACIJA 42 – NASA: Termalna fotografija ATLANTE



ILUSTRACIJA 43 – crtež Libijskoga MIG-a (2008), olovka na papiru



ILUSTRACIJA 44 – Rorschachov test okrenut naopako



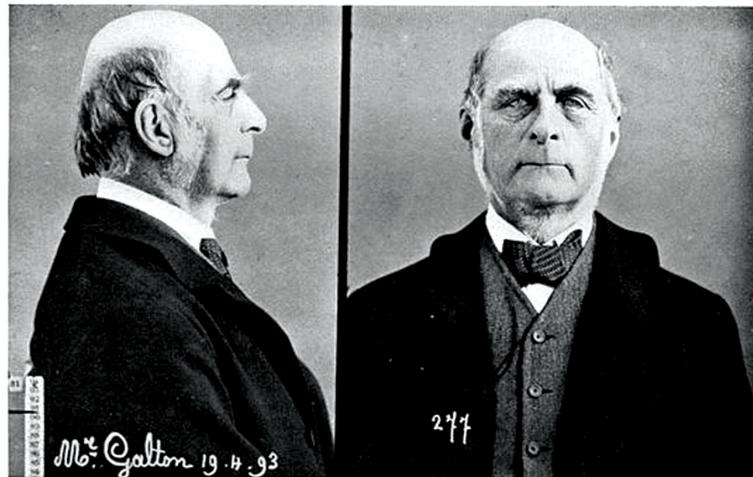
ILUSTRACIJA 45 – Ana Peraica: *Galebovi u Rijeci* (21.4.2009)

Taille 4*	<i>Le</i> , Long*	Pied g.	N° de cl.	Agé de
Voute	<i>Larg'</i>	Médium g.	Aur*	né le
Enverg 1*	<i>Long'</i>	Auric* g.	Pér*	a
Busto 0,	<i>Larg'</i>	Coudée g.	Part**	dép

Conc de Iris
Part**

Agé de
né le
a
dés
Age appr.

(Réduction photographique L7.)



Front.	Inclin*	Racine (cavité)	Bord s. p. f.	Barbe *
Haut*		Dos Base	Lob. c. a. m. d.	Cheveux
Larg*		Haut Sallie. Larg'	A. trg. l. p. r. d.	Cat
Part**		I I I	Pli. f. s. h. E	Coint.
		Part.	Part.	Autres traits caractéristiques : Sig* dressé par M.

ILUSTRACIJA 46 – Galton: Fotografija identiteta - Galton na fotografiji (1893) preuzeto iz *The Life, Letters, and Labors of Francis Galton*, Vol. 2, tabla LII

Autorica: Ana Peraica

Naslov: Fotografija kao dokaz – Primjena tehnologičke definicije fotografije na raspravu u estetici i teoriji fotografije

Izdavač: Multimedijalni institut

Preradovićeva 18

HR-10000 Zagreb

Telefon: +385 (0)1 48 56 400

Fax: +385 (0)1 48 55 729

E-mail: mi2@mi2.hr

URL: <http://www.mi2.hr>

Biblioteka: Vizualni kolegij

Urednik: Petar Milat

Redakcija: Igor Marković

Oblikovanje: Dejan Dragosavac Ruta

Pisma: Eames Century Modern (Erik van Blokland & House Industries)

Papir: Munken Print 90 gr.

Tisk: Tiskara Zelina

Naklada: 300

Zagreb, prosinac 2018.

Tiskanje ove publikacije omogućeno je temeljem podrške Hrvatskog audiovizualnog centra.

Program Vizualnog kolegija potpomažu Hrvatski audiovizualni centar (HAVC) i Ured za obrazovanje, kulturu i sport Grada Zagreba.



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

